

**TEXTOS DE ARTE E INTELLECTUALES EN LAS PUBLICACIONES
CULTURALES COLOMBIANAS
(1936–1963)**

Por:

Adelaida Acosta Posada

Directora:

Alba Patricia Cardona Z.

Escuela de Humanidades

Departamento de Humanidades

Doctorado en Humanidades

Universidad Eafit

2021

Agradecimientos

Quiero agradecer a mi familia y amigos por el apoyo y paciencia que me dieron y tuvieron todo este tiempo. A mis profesores Patricia Cardona y Efrén Giraldo, sin los cuales esta investigación no hubiera siquiera comenzado, por todo su ayuda y críticas y consejos. Y a la Sala Patrimonial de la Universidad Eafit, en especial, a Juan y María Isabel, por toda su generosidad y apoyo durante todo el proceso.

Contenido

Agradecimientos	2
Introducción	5
PRIMERA PARTE	23
LOS INTELLECTUALES Y SU REPRESENTACIÓN EN LAS REVISTAS CULTURALES	23
1. Orígenes del término y algunos conceptos del intelectual.....	24
2. El intelectual en el contexto latinoamericano y colombiano.....	31
3. El uso del término y su apropiación en las revistas	38
4. Los intelectuales en las revistas culturales	51
SEGUNDA PARTE	60
EL ARTE EN LAS REVISTAS CULTURALES	60
1. Un medio de expresión: intelectuales y revistas culturales.....	61
2. ¿Fue el arte un interés manifiesto?.....	79
2.1 <i>La Revista de las Indias</i> y los primeros textos sobre arte	79
2.2 <i>Revista de las Indias</i> , segunda época: la revista de los hombres de letras.....	86
2.3 El retorno de las publicaciones gubernamentales.....	94
2.3.1 Hojas de Cultura Popular Colombiana.....	95
2.3.2 La revista Bolívar, el arte y su asociación partidista.....	103
2.4 Las iniciativas privadas: <i>Mito</i> y <i>Eco</i>	107
3. ¿Cómo se incluyó el arte en las publicaciones?	109
3.1. Eco y el arte moderno alemán no figurativo	110
3.2. Las actividades culturales, el arte nacional y la crítica	122
3.2.1. Los primeros años: crónicas de exposiciones y la aparición del Salón Nacional.....	126
3.2.2. La década de los cincuenta: el salón y la crítica.....	143
TERCERA PARTE	153
CINE: EL ARTE DEL HOMBRE DEL SIGLO XX	153
1. Del cinematógrafo al cine	157

2.	El cine como arte.....	160
3.	La literatura y el cine: las adaptaciones	168
4.	Realismo y formalismo	171
5.	Industria y educación	176
6.	La industria cinematográfica, espectáculo y público.....	180
7.	Cine como mecanismo de educación, censura y propaganda	191
8.	El cine colombiano, el teatro y otras publicaciones	203
CONCLUSIONES		207
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS		222
ANEXOS		246
1.	Tabla de autores.....	246
2.	Tabla de textos sobre arte	249
3.	Tabla de textos sobre cine	264
3.1	Tabla de textos que se ocupan, como tema central, del cine	264
3.2	Tabla de otros textos sobre cine.....	269
3.3	Tabla de textos sobre cine en las demás publicaciones.....	269

Introducción

Los intelectuales colombianos no han sido, hasta la fecha, suficientemente estudiados. Este vacío es especialmente visible en lo que respecta a su producción sobre el arte, siendo, tal vez, la excepción Marta Traba,¹ sobre la cual es posible encontrar una cantidad de bibliografía muy superior a la dedicada a los demás intelectuales del siglo XX que abordaron el arte. Esto pone de manifiesto la necesidad de cubrir el vacío existente, tanto frente a quienes la antecedieron, como sobre sus contemporáneos.

La idea de hacer una investigación sobre las relaciones entre los intelectuales y el arte surgió del proyecto *Baldomero Sanín Cano. Antología de textos sobre arte y estética* (2013).² En el cual, y a partir de la selección de sus textos sobre arte, resultó posible identificar problemas estéticos y críticos que ocuparon no solo a Sanín Cano, sino, en general, a los intelectuales durante el siglo XX.

Asuntos como la clasificación de las artes, la utilización de diversos medios, la autonomía o la posibilidad del arte como herramienta para la educación, permitieron ver cómo los intelectuales desarrollaban sus opiniones estéticas acerca de los fenómenos identificados con la cultura de masas. De allí, aparece la idea de la investigación, en la cual se proponía, inicialmente, el análisis de un corpus de textos de Baldomero Sanín Cano (1861–1957), Hernando Téllez (1908–1966) y Casimiro Eiger (1909–1987) para identificar sus ideas sobre el arte y la cultura de masas, en el contexto colombiano, en un periodo de auge de la urbanización y la industrialización.

Si bien en un comienzo esta discusión se identifica en los tres autores mencionados, en una época de importantes iniciativas públicas y privadas en el ámbito cultural, como las revistas culturales, comenzó a evidenciarse la necesidad de sobrepasar la figura de autor para ir más allá. Buscando un enfoque más amplio, se comprobó, incluso, desde el estudio de ellos tres, las relaciones que se establecieron entre los intelectuales, su incidencia en el

¹ (1930–1983). Una de las más importantes críticas de arte en Colombia e importante promotora cultural. Sus textos se publicaron en diversos periódicos y revistas. Colaboró en la Radio y en la televisión, fue docente en la Universidad de las Andes y la Universidad Nacional en Bogotá y su participación resultó fundamental para la fundación del Museo de Arte Moderno de Bogotá.

² Investigación realizada con fondos de la Dirección de Investigación de la Universidad EAFIT durante la vigencia 2013 con Efrén Giraldo como investigador principal y en calidad de asistentes, estudiantes de la Maestría en Hermenéutica Literaria, la autora de esta investigación y Juan Julián Alzate. Como resultado de esta, se realizó una antología de los textos de arte y estética, aún inédita, y los textos: “Los límites artísticos en los ensayos sobre arte y estética de Baldomero Sanín Cano” (2015) de Efrén Giraldo y “*Film, aesthetics and critique in the work of Baldomero Sanín Cano*” (2016) de Adelaida Acosta.

pensamiento colombiano de la época y posterior a ella y su participación en diversos proyectos culturales.

Esto se puede ejemplificar a través de una revisión preliminar a Baldomero Sanín Cano (Rionegro, 1861, Bogotá, 1957), quien puede ser señalado como uno de los escritores más prolíficos de la literatura colombiana. Sanín, no solo publicó en diversos medios, sino que se ocupó de gran variedad de temas, desde la gramática hasta las artes. Esto permite observar cómo, a lo largo de su carrera, se relacionó e influenció a otros intelectuales y grupos culturales, configurando redes de conocimiento y difusión. Sin embargo, su amplio repertorio de temas y su intensa actividad cultural y política dificulta que se le ubique o se le defina en un solo perfil ideológico.³

Así, la investigación se replanteó para ocuparse de textos en los cuales se abordó el arte, en las revistas culturales⁴. Sin centrarse en un autor o autores en particular, ni en las revistas como objeto central de la investigación. Buscando, además, definir quiénes los escribieron y el contexto en el cual se publicaron, especialmente en relación con proyectos culturales.

En esta búsqueda, por ejemplo, se pudo evidenciar que la discusión sobre el arte y la cultura de masas no resultó tan abundante como se había pensado inicialmente, a partir de los textos de Sanín, Téllez y Eiger. Por el contrario, en cierta forma, se trató de una discusión que perdió relevancia progresivamente.

Sin embargo, la idea de la cultura de masas no se abandonó. No solo gran parte de los textos sobre arte se encontraron en medios de comunicación masivos, aunque no siempre pensados para todo el público, sino que, además, en ellos se encuentran discusiones sobre la

³ Al respecto, Rubiano (2013) afirma, que en las biografías de Sanín Cano se ha privilegiado su faceta literaria y cultural como impulsor del modernismo. Si bien es cierto que dicha faceta es de gran importancia, reducir a Sanín a “impulsor del modernismo” implica dejar de lado gran parte de su producción y de la relación con figuras posteriores.³ Podría definirse, más bien, como un productor y difusor del pensamiento crítico en Colombia, preocupado por el pensamiento moderno y progresista. Quin (2008), señala que, por esto, precisamente resulta extraño que algunos sectores traten de reducirlo.

⁴ Las revistas culturales como publicaciones periódicas cumplieron un papel de gran relevancia en el campo cultural latinoamericano y colombiano. Si bien cada una de ellas, como se verá más adelante, tuvo una línea determinada y surgieron con un programa e intención particular, jugaron un papel determinante en la formación de la cultura y en la definición de esta y favorecieron, en mayor o menor medida, a la profesionalización de los escritores. Impactando así en la conformación del intelectual.

Igualmente, sirvieron, y dieron la oportunidad, a autores locales de darse a conocer, sin las dificultades del mundo del libro, y al lector, de acercarse a información que, en algunos casos, le habría estado vedada. Lo que llevó a que algunas de ellas se convirtieran en referentes de la historia, lo que justifica el volver a ellas si se quieren entender fenómenos como los planteados en esta investigación.

alta cultura y la cultura de masas, pero no necesariamente ligadas al arte, así como distinciones entre el pueblo y la élite.

Además, no puede olvidarse que, en el ámbito colombiano, la discusión sobre la cultura de masas se encuentra estrechamente ligada a la figura del intelectual en el siglo XX. Ellos participaron en los proyectos asociados a la cultura de masas, no solo como parte de la burocracia estatal, sino que, finalmente, eran los encargados de determinar lo que se entendía o no como cultura. Un aspecto que, como se verá, se pudo demostrar a largo de la investigación.

Así, se comenzó explorando diversas revistas culturales publicadas en el periodo comprendido entre 1930 y 1970.⁵ Se partió de la década de los treinta, teniendo en cuenta los procesos de industrialización y urbanización que se produjeron a partir de este periodo, sumados al auge en las revistas culturales. Con cierre en 1970, en tanto, para ese momento, las discusiones ligadas a la cultura de masas y a la cultura popular se han abandonado, en mayor medida, en las revistas culturales, y, surgen otros espacios de discusión del arte, publicaciones especializadas y críticos profesionales.

Finalmente, se decantó el estudio por el periodo que va desde 1936 hasta 1963, teniendo en cuenta las fechas de publicación de las revistas seleccionadas: *Revista de las Indias* primera y segunda época (1936–1950), *Revista Bolívar* primera y segunda época (1951–1963), *Revistas Mito* (1955–1962), *Hojas de Cultura Popular Colombiana* (1947–1957) y *Eco*, en sus primeros años (1960–1962).⁶

Estas cinco revistas fueron seleccionadas, entre las demás del periodo, no solo por el tratamiento que le dieron al arte, sino por el tipo de iniciativa. Sin tratarse de revistas especializadas o que se manifestaran como tales, como es el caso de *Espiral*: “Revista de Artes y Letras”, en ellas se entendió el arte como parte de la cultura y se incluyó de alguna forma en sus páginas. Pero, además, implican un equilibrio, que se quiso incluir en la investigación, entre las iniciativas privadas y públicas. Dos de ellas, la *Revista Bolívar* y *Hojas de Cultura Popular Colombiana*, surgen como iniciativa gubernamental, *Mito* y *Eco*,

⁵ Letras y Encajes (1926–1957), Revista de las Indias (1936–1951), Revista Pan (1938–1940), Revista de la Universidad Nacional de Colombia (1944–1956), Espiral (1944–1975), Bolívar (1951–1963), Mito (1955–1962), Hojas de Cultura Popular Colombiana (1947–1957) y Eco: revista de la cultura de occidente (1960–1984).

⁶ Está última, por sus características particulares se limitó a los tres primeros años. Un aspecto que se verá en la segunda parte de esta tesis.

como proyectos privados y la *Revista de las Indias* parte de la iniciativa de un grupo privado, pero con apoyo gubernamental.

En cuanto al arte, son, además, revistas que sobresalen bien sea por la cantidad de artículos publicados, por el reconocimiento social que como críticos tuvieron y mantienen algunos de sus autores, por el estatus que estas publicaciones han alcanzado con el paso de los años o, incluso, por el ostensible interés señalado en la misma publicación, de nuevo sin que se hayan afirmado como publicaciones especializadas en el tema.

Respecto a lo cual resulta necesario, además, hacer una precisión conceptual sobre lo que se entendió por arte en el contexto de las revistas, de acuerdo con los hallazgos de la presente investigación. Al perseguir una idea aproximada de este concepto en las publicaciones y en la forma cómo se incluyó en el periodo abarcado por este trabajo, se optó por hacer una selección inicial de textos, sin limitar o preconceptualizar la idea de arte. De esta forma, se partió de una noción amplia, sin limitaciones ni cortes con respecto a manifestaciones particulares, a los límites entre disciplinas, como la historia del arte, la estética o la crítica, o criterios de clasificación de las artes. Así, se incluyeron todos los textos en los que se expuso acerca de las diferentes manifestaciones artísticas o del arte en general, aplicando, en principio, la acepción común del mismo, según la cual con arte se alude a las artes plásticas, como pintura y escultura.

Una vez realizado el rastreo inicial y comprobar la inclusión del arte en las revistas se pudo determinar que, en la mayoría de las publicaciones, el concepto estuvo asociado, efectivamente, a manifestaciones plásticas o visuales⁷. Aunque se encuentran algunos artículos sobre otros temas, no se incluyeron en la investigación textos sobre música ni literatura, tema sobre el cual pueden encontrarse varias investigaciones en el contexto colombiano⁸. A pesar de estas consideraciones iniciales para la selección de los textos, cabe

⁷ De acuerdo con el *Diccionario Akal de Estética* cuando el término arte se utiliza sin calificativo este hace referencia a las artes plásticas. Es decir, aquellas que presentan a la vista obras en dos o tres dimensiones, sin que haya una dimensión temporal de sucesión, lo que no incluye entonces la música, la literatura o la danza. También puede hacer referencia de manera más amplia a las artes plásticas, a la música o incluso al cine, pero diferenciando aún de las letras (Souriau, 2010). Por ello, se señala la inclusión de artes plásticas y visuales, sin contemplar la música ni la literatura.

⁸ De esta forma, no se incluyeron textos referentes a la música, no solo por tener un tratamiento distinto al de las demás artes, sino además porque, por regla general implica un abordaje teórico diferente, fueron escritos por un grupo distinto y excedía el foco de interés, centrado en las artes plásticas y visuales. De manera similar a lo que sucede con la literatura, tema que además ya ha sido abordado en varios trabajos, que se reseñan más adelante, en el contexto colombiano y de las revistas culturales.

aclarar que el objeto de este estudio no es establecer qué fue entendido por arte en estas publicaciones o en este contexto, sino identificar el tratamiento que tuvo en las publicaciones.

Así, la investigación se ocupó de los textos sobre arte incluidos en estas publicaciones entre 1936 y 1963 en Colombia. Buscando en este contexto evidenciar el tratamiento que recibió el arte por parte de los intelectuales y sus relaciones con determinados momentos históricos, políticos y culturales, especialmente aquellos ligados con este tema.

Como señala Renán Silva (2015), es posible ver de manera panorámica la evolución del país en materia cultural entre 1930 y 1960, pero estas fechas son meramente indicativas, y no se puede considerar como separaciones radicales, nacimiento de experiencias originales o desconocidas o cierre de cuentas (p.163). Se trata de un periodo donde sí se puede destacar, sin embargo, un elemento especial: “la conciencia que los protagonistas principales de los sucesos mostraron acerca de una nueva fase que iniciaba”. (Silva, 2015, p. 163)

En 1930 termina la Hegemonía Conservadora, con la elección de Enrique Olaya Herrera, y en 1934 comienza la Revolución en Marcha. Dos años después aparece la primera publicación que nos ocupa, la *Revista de las Indias*. Desde la política, en este periodo que termina con los inicios del Frente Nacional, se vivieron “dos experimentos de gobiernos de partido y un breve gobierno militar, para terminar con un cogobierno constitucional de ambos partidos tradicionales” (Deas, 2015, p.9). Décadas en las que, además, la población del país evolucionó, pasando de ser una mayoría rural a una mayoría ligeramente urbana, a la par de experimentar un proceso de industrialización (Deas, 2015).

Así, la investigación coincide, en los primeros años abordados, con un periodo de urbanización e industrialización en Colombia. Esto es fundamental ya que es en las ciudades donde se da una mayor difusión de la información a través de las revistas culturales y donde se desarrolla el campo artístico. Es en algunas ciudades capitales del país, principalmente en Bogotá, donde aparecen galerías, museos y salas de cine, y donde se discuten temas como el folclor y la cultura popular, aunque el ámbito de muchos de los proyectos culturales incluía las zonas rurales como objeto. Es por esto que se atendió a revistas bogotanas, al ser el epicentro en Colombia de estos fenómenos, en el periodo.

Cabe señalar también que, durante este periodo, a partir del gobierno de Enrique Olaya Herrera y como respuesta a la Gran Depresión de los treinta, se vivieron una serie de procesos de centralización (Palacios y Safford, 2012, p. 420). Una centralización que se vivió

también en el campo del arte y que solo se expandirá hacia otras ciudades y regiones unas décadas más tarde..

En al ámbito colombiano y latinoamericano, surgen estos procesos de masificación, industrialización y urbanización a partir de la década de los treinta. Al respecto, Martín-Barbero (1991) habla de un periodo que va desde los treinta hasta finales de los cincuenta. Uribe (2005), por su parte, señala que esta respondía al proyecto de construcción y consolidación de la nación moderna, creando una cultura alrededor de la idea de nación:

(...) este intento remite a un conflicto crucial del momento: el de la relación entre Estado y Masas: “La labor de los medios masivos de comunicación sería entonces vital para la formación y difusión de las identidades nacionales, y la creación de una cultura que garantizara la cohesión y la obtención del estatuto moderno a las naciones latinoamericanas”. (Uribe, 2005, p. 27).

En Colombia, este periodo coincide, entonces, con el comienzo de la República Liberal (1930– 1946), que en parte converge con el fenómeno de La Violencia (1946–1958)⁹. Pero se pretende abordar esta etapa desde otra perspectiva, atendiendo al hecho de que, a pesar de la expansión de la violencia en el campo, las ciudades siguieron creciendo y encabezando diversos procesos culturales, lo cual se explica, al menos en parte, por el proceso de urbanización, es decir, el aumento de la población urbana frente a la rural, originado en la movilización humana que se dio a partir de 1929:

En un país de campesinos, los campesinos dejaban la tierra; emigraban en busca de mejores salarios, mejores condiciones, rudas también (sic) pero con perspectivas más abiertas, menos hoscas, lejos de la sujeción a la tierra y de la sujeción aún más dura del patrón. La construcción de ferrocarriles y carreteras [...] concentraban lo mismo que las fábricas, el petróleo y el banano, a miles y miles de labriegos convertidos sin transición en obreros. (Latorre Rueda, 1989, p. 270).

⁹ Para Marcos Palacios y Frank Safford, La Violencia se refiere a una serie de procesos provinciales y locales y abarca desde 1946 hasta 1964 (2012, p. 494). Es decir, el periodo comprendido por varias de las publicaciones de esta investigación.

Estos procesos, como señala Urrego (2002), conllevaron el cambio de las formas en que los habitantes de las ciudades asumían su vida y las prácticas de formación de identidades locales y nacionales, y, con ello, surgieron nuevos modos de asumir la cultura. Se vuelven, igualmente relevantes fenómenos como la constitución de la clase media, el crecimiento de los sectores urbanos letrados y los cambios en el consumo y la producción de cultura, impulsados, entre otras cosas, por la aparición de las revistas culturales y el proyecto de La Revolución en Marcha (1934–1938).

Los gobiernos liberales lograron con los escasos recursos, que todavía definían a los gobiernos colombianos, montar programas de gran originalidad y cobertura (Deas, 2015, p. 13). Gobiernos que se caracterizaron por intentar reformas para adecuar al país a lo que se designaba como “mundo moderno”, pero que, en muchos casos, quedaron como meras propuestas, sin que este disminuya su importancia en términos de programas democráticos. (Silva, 2015, p. 163)

Como lo explica Renán Silva, la República Liberal trajo consigo una “profunda originalidad en el campo de los proyectos de extensión cultural”. En aquel momento se desarrolló una de las etapas de más alta integración entre los intelectuales y las políticas de Estado; en gran medida, los proyectos adelantados fueron elaborados por los grupos de intelectuales que ocupaban puestos estatales pero que, además, “dominaban en el escenario cultural, sobre todo en la prensa, en el radio y en el precario mundo del libro, lo que les garantizaba una posición directiva en cuanto a la orientación espiritual del país”. (Silva, 2000, p. 7)

Ahora bien, con respecto a la década de los sesenta en sus primeros años, que en nuestro caso va a coincidir con el primer periodo de la revista *Eco*, se da el comienzo del Frente Nacional. El cual comienza en 1958 con la presidencia del liberal Alberto Lleras Camargo, luego del golpe militar de Gustavo Rojas Pinillas. Un periodo en el que, al igual que en 1930, parece ser clara la “aguda conciencia de que un proceso de cambio de largo alcance se encontraba en marcha” con un conjunto de intelectuales que intentaban imaginar un país moderno, aislado de las disputas partidistas. (Silva, 2015, p. 164).

Se trata de un periodo donde la vida social del país era de manera dominante urbana (Silva, 2015). En algunas de las publicaciones y en el campo del arte se verá incluso que

comienza a ampliarse a otras ciudades, como Medellín. Un ejemplo de ello está en los intentos de realizar el Salón Nacional de artistas en esta ciudad. Pero es, asimismo, una década donde se observa un prejuicio generalizado en la sociedad por la vida en el campo (Silva, 2015, p. 199). Un cambio frente a lo que sucede en las décadas anteriores y que sustentan, junto con la desaparición de las revistas culturales seleccionadas¹⁰, la delimitación temporal final de la investigación.

Si bien el periodo abordado en la investigación comprende importantes sucesos políticos, desde los perfiles de quienes escribieron sobre arte en las revistas es posible encontrar como se complementan el ámbito cultural y político. No solo se trató, pues, de un periodo con fuertes políticas culturales en su comienzo, sino que en la década de los treinta se puede observar como muchos de los cargos públicos fueron ocupados por periodista y escritores y cómo se pasa de funcionarios que ejercían de manera paralela la escritura a una progresiva profesionalización de la escritura. Así como se verá, posteriormente, la fuerte oposición y crítica que desde el mundo cultural se hizo a la situación política colombiana, especialmente, a La Dictadura.

Ahora bien, con respecto al concepto de intelectual, como señala Altamirano (2013), no es unívoco ni está exento de debate. En una de sus definiciones más amplias, Jacques Le Goff habla de los intelectuales como aquellos que “tienen por oficio pensar y enseñar su pensamiento” (1986, p. 21). Urrego (2002), al hablar de los intelectuales de Colombia en el siglo XX retoma esta definición y aclara que, aunque pareciera ser un grupo bastante amplio, si se tienen en cuenta las estadísticas para definir la cantidad de personas que se encontraban en capacidad de publicar como medio para difundir sus ideas, la definición se vuelve bastante limitada (p. 13). Un tema que se aborda en la primera parte de esta investigación.

Así, resultó de gran relevancia para el desarrollo de la investigación, identificar quiénes participaron en las revistas culturales y establecer un perfil de estos. Esto llevó a enfocar a los intelectuales como actores colectivos, pero también determinar sus características y atributos particulares.

Teniendo en cuenta estos aspectos, la investigación supuso un análisis de los textos desde los textos mismos: descripción. Pero, además, un análisis del contexto en el que se produjeron: inscripción. Es decir, se estudiaron sus condiciones históricas, sociales y

¹⁰ La revista *Eco* continúa su publicación, pero con un cambio de dirección y contenidos hasta los ochenta.

culturales de producción, para lo cual se acudió a la historia intelectual entendida de manera amplia o, citando a Burke (2004), como una “historia cultural de las ideas”, que implica investigaciones con cabida en distintos campos disciplinarios, lo cual se fundamenta, a su vez, en la imposibilidad de estudiar “las ideas, los discursos y los conceptos, fuera de situación” (Polgovsky, 2010, p. 7) y, de igual manera, la tratar de identificar “comunidades interpretativas” (Stanley Fish, 1976).

Teniendo en cuenta este contexto la investigación partió y se orientó a un trabajo de archivo. Es decir, un regreso a las fuentes primarias que permitió, en primer lugar, identificar qué revistas culturales fueron publicadas a partir de la década de los treinta en Colombia y en cuáles de ellas el arte y la participación de los intelectuales fue relevante.

Como se señaló, la decisión de incluir estas publicaciones permitió estudiar tanto las iniciativas privadas, en *Mito y Eco*, como públicas, con *Hojas de Cultura Popular Colombiana y Bolívar*, y, el caso particular de la *Revista de las Indias*, que compartió, por algunos periodos, un manejo privado con aportes económicos estatales.

Salvo el caso de la revista *Eco*, que se limitó a los tres primeros años, se revisaron la totalidad de números de cada una de las publicaciones. De esta revisión resultó una selección preliminar de alrededor de 600 textos. A partir de esta selección se procedió al análisis y clasificación de estos. En ellos se identificaron algunas características formales, como: la extensión y el formato; la procedencia del texto, si fueron escritos para la publicación o provienen de otra publicación periódica o libro; si se trató de traducciones y, por supuesto, el tema abordado. Así, se incluyó como tema macro, el arte, objeto de esta investigación, los manifiestos sobre la revista y la labor de los intelectuales¹¹, autodenominados así, como temas complementarios, para definir el interés que se expresó en las propias publicaciones y el ideario que, como tales, tuvieron quienes en ellas participaron. Dentro del arte se identificaron temas como: la estética, la historia del arte, manifestaciones particulares: cine, pintura, escultura, teatro y las reseñas de actividades culturales.

Así, aunque se puso un especial énfasis en textos que de manera directa abordaron problemas estéticos para identificar el tratamiento que se dio al arte en las publicaciones,

¹¹ Se alude al concepto de intelectual en tanto no solamente es utilizado en las revistas por ellos mismos y por los lectores, sino porque se pudo verificar su participación en iniciativas culturales y políticas, sus ideas y funciones como grupo y como individuos y su papel como mediadores. Si bien puede ser un concepto problemático y unívoco, resulta apropiado para nombrar al grupo de autores que se ocupó del arte en las publicaciones. Tema que se desarrolla en la primera parte de esta investigación.

también se trabajan textos que, sin abordar el tema directamente, tratan asuntos de interés para la discusión o permiten identificar la ideología de sus autores o de las publicaciones. Además de ello, esta clasificación permitió una identificación de los autores y de los temas trabajados por cada uno de ellos y su participación en cada una de las publicaciones¹².

Como resultado de este proceso se conformó el corpus para la investigación con un aproximado de 430 textos. La organización y clasificación de estos se realizó a través de tablas, permitiendo que, aunque se trata de una investigación cualitativa, se incluyeran en algunos puntos información cuantitativa, para evidenciar algunos de los hallazgos de manera más clara. Apartes de estas tablas y su contenido se incluyen en los anexos ([Anexos](#)) para servir como ilustración y ejemplificar algunos de los temas abordados.

También, se realizó un cotejo entre la lectura analítica de las obras y el rastreo de fuentes teóricas relacionadas con los conceptos mencionados, construyendo un corpus teórico que sirvió de base para el estudio de las relaciones entre el arte y los intelectuales en el contexto de las revistas culturales.

En esta investigación se buscó implementar un enfoque hermenéutico, donde texto y lector se encuentran en un proceso permanente de diálogo. Así, se realizó un ejercicio de “interpretación intencional y contextual [para desarrollar] la inteligibilidad del discurso contenido en el texto” (Cárcamo, 2005, p. 206), identificando quién escribe, desde dónde lo hace y en qué contexto.

Como propone Weinberg, en *Umbrales del ensayo* (2011), aludiendo a Genette, “no basta con la descripción y el análisis del texto, sino que es necesario atender a su *inscripción* en un ámbito mayor” (p. 9). En este texto, junto a otros estudios, la autora señala que se comienza a plantear la necesidad de repensar los enfoques tradicionales, buscando establecer una dialéctica entre “descripción e inscripción del texto”. Así, al hablar de inscripción, que posee la misma jerarquía que la descripción, se llega a la relación del texto con la historia, la sociedad, la lectura, creando una imagen de la situación en la que se producen los textos, y una ideología de estos (filiación y afiliación). En este sentido, vale la pena retomar a Edward Said cuando afirma que los textos se producen en determinados momentos históricos y sociales. Por ello, se integran al mundo donde se localizan y se interpretan:

¹² Relación que puede verse en los anexos.

The central problematic of the essay as a form is its place, by which I mean a series of three different but connected ways the essay has of being the form the critic takes, and locates himself in, to do his work. Place therefore involves relations the critic fashions with the texts he addresses, the audience he addresses; it also involves the dynamic taking place of his own text as it produces itself. (1975, p. 19).

Así el texto no solo fue relevante desde el texto mismo, sino también en tanto estuvo ligado a un período y a unas realidades sociales determinadas que no pueden ser ignoradas en el proceso de interpretación. Este contexto entendido como el momento histórico, político y cultural, las influencias y las esferas de movimiento de los intelectuales.

Un análisis de este tipo permitió un entendimiento más profundo, como el mencionado por Weinberg, relacionar los distintos autores y sus textos y encontrar posibles influencias entre ellos. Poniendo, así, en diálogo las ideas plasmadas en los textos con el contexto social, cultural y algunos debates ideológicos y estéticos.

Jiménez (2009), al hablar de los escritos de crítica literaria de los intelectuales colombianos, señala que en los textos se encuentran constantes referencias que los enriquecen y que remiten al contexto. En ellos se encuentran temas como las relaciones entre la tradición y el futuro, el progreso material burgués, la autonomización de la literatura y su separación de la Iglesia, la gramática y los partidos. Donde vienen, en “intricado contexto”, enredados casi todos los problemas que se han planteado en la historia cultural colombiana (pp. 15–19). Para entender el trabajo de los críticos, Jiménez, parte de los procesos que permitieron que su actividad se desarrollara. El surgimiento de revistas especializadas, la formación de grupos científicos y culturales y la relación y posterior separación de la crítica, la política y la religión (19–32).

Si partimos de lo expuesto por Jiménez, no es posible entender la actividad de los intelectuales sin indagar por aspectos como su relación con los grupos culturales, la política y las publicaciones en las cuales participaron o sin, al menos, esbozar los perfiles ideológicos de los mismos e identificar de manera puntual el contexto social y político. Parte de este proceso pudo ser realizado acudiendo a conceptos como el de filiación y afiliación.

La intención no fue crear una investigación basada en la figura del autor, ni abordar las publicaciones como objeto central, pero sí una imagen de la situación en la que se producen los textos y una ideología de los mismo (filiación y afiliación) para alcanzar una apropiación mayor de los textos y de ser posible identificar “comunidades interpretativas” (Stanley Fish, 1976).

Una posibilidad para acercarse a este problema es la identificación de grupos, utilizando para ello criterios como: formación profesional, labor (críticos, periodistas, artistas), medios en los que trabajan, vinculación a partidos, etc., desde allí observar si estos se relacionan con el pensamiento de los intelectuales y realizar comparaciones entre ellos. Anselm Strauss y Juliet Corbin (2002, p. 87) señalan la validez de la utilización de comparaciones para estimular el pensamiento sobre las propiedades y dimensiones para dirigir el muestreo teórico, basándose en lo conocido para hallar una manera de examinar los datos (89).

Si bien el objeto de la investigación, son pues, los textos sobre arte, con ello no se quiere desconocer ni reducir las revistas culturales a simples contenedores o depósitos de textos sin mérito. Se partió, por el contrario, del valor que poseen como articuladoras de los discurso de modernización de las élites intelectuales y artísticas; “almacenes llenos de mercancía de gran relevancia cultural” (Ehrlicher, 2014, p.9). Así, no se abordó la totalidad de las mismas, sino solo algunos de los textos publicados en ellas, lo que ya de por sí implica que no se trata un análisis coordinado e integrado de la publicación.

Por ello, sin intentar un estudio a fondo de las mismas o un análisis coordinado e integrado de la publicación, se tuvieron en cuenta algunas unidades de los estudios hemerográficos. No con el fin de lograr una reconstrucción de las mismas a partir de las relaciones de sus propios términos, como un dispositivo cultural complejo, a la manera que proponen Pita y Grillo (2015), sino como fuentes documentales.

De esta forma, se hizo referencia a aspectos como sus identificadores (nombre, lugar, aparición, tirada, difusión, formato, estructura jurídica y financiera), sus programas o manifiestos, algunos de sus cambios internos, sus autores y su condición de órgano de grupo (Pita y Grillo, 2015), sin llegar a los detalles de la propuesta metodológica de autores como Pita Y Grillo (2015), pensada para el análisis de la revistas como objeto mismo de estudio.

Así, la investigación implicó relaciones entre distintas áreas del conocimiento y se ubica en el campo de la sociología, la historia y la estética, vinculando a los textos sobre arte y la idea del intelectual con el contexto social y cultural colombiano del siglo XX.

Esta tesis se dividió en tres partes. En la primera de ellas, “Los intelectuales y su representación en las revistas culturales” se parte del origen del término intelectual y de algunas de sus definiciones. De allí, se pasa a las características propias que adquiere en el contexto latinoamericano y los estudios sobre los mismos en Colombia. También, se hace un recorrido por los textos de las publicaciones, en los cuales se hace referencia al intelectual, o a términos que aludan a figuras antecesoras, y en los cuales ellos mismo se identificaron como grupo o fueron identificados como tales. La revisión muestra que en algunos periodos se otorgaron funciones, en la vida pública, ligadas al ser intelectual y también se censuraron cuando no actuaron conforme a ellas. Esto permitió ver la identificación que tuvieron con el término intelectual y cómo se modificó a través de las publicaciones.

A partir de allí, se hizo una revisión de los perfiles de quienes escribieron en las revistas culturales y apareció la necesidad de crear identificar sus características en relación con el contexto y espacio temporal de este estudio. Ya que no siempre coincidió con las enunciadas frente a los intelectuales en general, en Latinoamérica o, incluso, a la periodización, existente en los estudios sobre los intelectuales en Colombia.

Muchos de los autores que se ocuparon del arte en las revistas culturales fueron periodistas y escritores. En algunos casos diletantes, amantes del arte, pero en otros conocedores y creadores de una verdadera crítica de arte, en el sentido moderno de la misma. Se trató pues de un grupo heterogéneo, pero en el cual se puede identificar una progresiva evolución frente a figuras anteriores, lo que va a permitir denominarlos como intelectuales. En muchos casos pasando de funcionarios que ejercían de manera paralela la escritura a una progresiva profesionalización de esta.

Así, el término para definir estos autores fue el de intelectual. Si bien su significado se presta a polémica y no se ha determinado de manera clara, aunque se ve su utilización en las revistas, nos permite verlos como actores colectivos con características y atributos particulares.

Así, los intelectuales en este contexto, en principio, son los poseedores o creadores del conocimiento, interesados en el arte, la política, la formación “cultural” de la sociedad de

la cual hacen parte, y en relación con los medios masivos como mecanismo de difusión y de reflexión. Son aquellos individuos apropiados de los medios de comunicación como estrategia para llegar a un público amplio.

Fueron poseedores de una actitud reflexiva y cuestionadora de la sociedad y de sí mismos. Que estuvieron conectados entre sí. Lo que nos permite concluir que se trató de figuras que fueron más allá del ser escritores o periodistas, con una voz no solo en el campo del arte, sino, por el contrario, expresiones legitimadas y reconocidas para pronunciarse sobre asuntos socialmente relevantes. Fueron así, actores del debate público, que buscaron con sus acciones influir en el medio que ocuparon.

En la segunda parte, “El arte en las revistas culturales”, se hizo un esbozo, sin pretender un estudio a fondo o detallado, de cada una de las publicaciones, para observar sus características principales y sus orígenes. Esto permitió ver algunas de las relaciones que se establecieron entre los intelectuales, algunos grupos conformados por ellos y los proyectos culturales en los cuales participaron. Posteriormente, se ahondó en la forma en que se abordó el arte en cada una de ellas. Para ello, se comenzó por identificar si el interés por el arte fue manifiesto o no y si, cuando fue explícito en las publicaciones, los textos que realmente se publicaron coincidieron con lo declarado.

Así, desde los aspectos más generales y la revisión de las intenciones sobre el arte, se pasa a identificar temas y tendencias. El interés por determinadas manifestaciones o producciones artísticas, la razón de abordar algunos periodos particulares y las secciones sobre las actividades culturales conforman esta sección. Esto permitió hallazgos como, por ejemplo, el tipo de arte que se incluyó en los primeros años y las actividades de su creador, Karl Buchholz, en la revista *Eco*,¹³ el interés por el folclor y la cultura popular, especialmente las revistas de iniciativa gubernamental y el tratamiento que se dio a manifestaciones artísticas particulares como reflejo de las intenciones de algunas publicaciones.

Finalmente, y debido a la gran cantidad de textos sobre el tema, la última parte se dedicó exclusivamente a una manifestación artística particular: el cine. En “El cine: el arte

¹³ Un avance de esta parte y los primeros años de la revista *Eco*, se encuentra en el capítulo: “Los primeros años de eco la revista cultural de occidente, una aproximación distinta al arte” del libro: *De la pluma al internet. Literaturas populares latinoamericanas en movimiento (siglos XIX-XXI)*, (2018), Fondo Editorial Eafit.

del hombre del siglo XX”¹⁴, se abordan los textos dedicados al tema y en especial los publicados en la *Revista de las Indias* y la revista *Mito*. En las cuales se dio una relevancia especial a este tema.

Así, se pudo evidenciar que el cine interesó y se abordó incluyendo temas que van desde la creación del cinematógrafo, hasta los movimientos y filmes contemporáneos a las publicaciones. Un interés que fue más allá de las reseñas de filmes, abarcando un amplio espectro de temas ligados al séptimo arte.

Un estudio de este tipo, en el que se abordan estas relaciones, se justifica teniendo en cuenta que pocas investigaciones se han enfocado en los textos sobre arte en las revistas. O bien las revistas se han abordado como objetos mismo de la investigación, sin dedicarse a una esfera o temas específicos en ellas, o se han revisado otros temas en las mismas, como la crítica literaria, por solo mencionar un ejemplo. Es decir, no se encuentran estudios que haya abordado el arte dentro de un conjunto de publicaciones, desde la revisión de todos sus textos sobre el tema.

Así, se abordan áreas hasta el momento marginales en el estudio del pensamiento colombiano y se logra una mayor comprensión y difusión de los autores y temas trabajados en la investigación. Con ella, se sigue una ruta poco explorada sobre el arte en relación con los intelectuales en Colombia y se amplían hacia otras esferas los trabajos que se han centrado en el papel del intelectual como crítico literario.

Cabe resaltar que, en trabajos de este tipo en Colombia, se han encontrado interesantes relaciones entre el arte, el trabajo de los críticos y la literatura. Entre ellos, trabajos como *Fundamentos estéticos de la crítica literaria en Colombia. Finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX* (2011), de Carlos Arturo Fernández y Sofía Arango; *Historia de la crítica literaria en Colombia 1850–1950* (2009), de David Jiménez; “Arte y cultura: el pensamiento estético de Baldomero Sanín Cano” (2009), de Daniel Jerónimo Tobón; y *La poética del esbozo. Baldomero Sanín Cano, Hernando Téllez, Nicolás Gómez Dávila* (2014), de Efrén Giraldo, constituyen la muestra más representativa.

Sobre la crítica de arte se cuentan, además, artículos como “La crítica de arte en Colombia: los primeros años” (2006), de Víctor Alberto Quinche; “El campo artístico

¹⁴ Sobre las reseñas de cine en las revistas se puede ver el avance publicado en: “Intelectuales arte y cultura de masas en Colombia 1936 / 1962: las reseñas cinematográficas” (2018) Incluido en el libro: *Intersticios de la memoria*. Editorial Eafit.

colombiano en el Salón de Arte de 1910” (2006), de Alejandro Garay Celeita; los estudios realizados por Álvaro Medina sobre el papel del arte en Colombia, de 1978, reeditados en 2014; y varios textos de Efrén Giraldo como *La crítica del arte moderno en Colombia, un proyecto formativo* (2007) y *Marta Traba: crítica del arte latinoamericano* (2007). Estos últimos constituyen un importante antecedente, además de un fundamento teórico, para la presente investigación. En ambos textos, Giraldo se ocupa del trabajo de los críticos de arte moderno en Colombia y de aquellos que los antecedieron.

La diferencia entre esta investigación y los citados textos radica en el interés conferido a las relaciones entre los textos sobre arte, los intelectuales, el campo del arte y los intereses plasmados en las revistas culturales y el contexto de publicación. Así mismo, rescata un periodo que en las áreas de interés de esta investigación ha sido poco explorado. La mayoría de las investigaciones abordan las décadas anteriores a los treinta o se centran en el papel de los críticos a partir de los cincuenta. Así, se deja un vacío existente en este periodo, tal vez por tratarse de un periodo de transición, en el que todavía hay mucho por explorar. Sin enfocarse en determinar si la labor realizada puede ser considerada o no crítica de arte o hacer una clasificación de esta, lo cual ha sido objeto de otras investigaciones.

En lo que se refiere a las revistas abordadas en esta investigación, las mismas, no han sido estudiadas de manera amplia e integral, salvo algunas excepciones. Hoy es posible encontrar investigaciones cuyo objeto son las revistas culturales, como *Las revistas en la historia intelectual de América Latina: redes. Política, sociedad y cultura* (2012) bajo la coordinación de Aimer Granados, donde se relaciona el acercamiento entre intelectuales y las redes formadas por ellos, o *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica*, editado por Hanno Ehrlicher/ Nanette Rißler-Pipka (2014), en el contexto Latinoamericano.

Sobre las revistas culturales en Colombia se encuentran referentes generales a ellas en trabajos como los de Jorge Orlando Melo y Renán Silva. Así mismo, estudios enfocados en algunas de ellas como *Ediciones Espiral y Editorial Iqueima (1944-1975): una apuesta por la literatura* (Agudelo 2020). En el que se aborda la revista *Espiral*, publicada en el periodo del que se ocupa esta investigación, entre otros trabajos del grupo de investigación *Colombia: tradiciones de la palabra*. Al igual que algunas antologías de textos de publicaciones como *Mito*.

Trabajos que representan importantes hallazgos y avances frente a las publicaciones culturales, pero entre las cuales no se encuentran aún desarrollos sobre las revistas cuyos textos de arte son objeto de esta investigación.

Por ello, todavía es posible señalar que frente algunas de las publicaciones más que encontrarse una percepción crítica y fundamentada en su contenido, se siguen entendiendo desde una visión canonizada. Ya sea por la relevancia obtenida a través de los años, por el valor que han cobrado algunos de sus textos o por el nombre que han alcanzado algunos de sus autores, o, por el contrario, han sido olvidadas por considerarse atadas únicamente a intereses partidistas.

Y, no puede olvidarse, que las revistas culturales son un ejemplo de cómo el desarrollo de los medios de comunicación masiva alentó importantes procesos sociales, culturales y estéticos. Incluso, si se tiene en cuenta que cada una estuvo dirigida a un público determinado, que en algunos casos no podría considerarse masivo, sino, más bien, una minoría culta, se puede encontrar en ellas, como señala Jorge Orlando Melo:

[...] el interés de promover un ideal cultural, el de la civilización, que incluye el orden republicano, el progreso económico y el avance espiritual. Y dar una oportunidad a los escritores para que sus productos lleguen al nascente público. La revista sirve para publicar, porque publicar un libro es muy difícil, y sirve para divulgar y convencer. Y por eso, oscilan entre las revistas con una meta precisa y las que son ante todo una vitrina de escritores; las que impulsan una visión propia de la sociedad y las que confían en que el solo hecho de poder entregar sus creaciones al público ayude a desarrollar la civilización. (2008, p. 2).

Así, con esta investigación se espera ayudar un poco a disminuir el vacío en el conocimiento de la forma en que el arte fue un interés de los intelectuales colombianos, y cómo se incluyó en las revistas culturales. Con lo cual se busca, además, si ser, como se mencionó, un estudio de las publicaciones mismas como objeto, mostrar una nueva perspectiva que permita ampliar las ideas tradicionales sobre ellas, en el contexto del arte, a través de una revisión un poco más crítica, que parte del contenido integral sobre este tema, y desde la resignificación de algunas, buscando un abandono de las ideas preconcebidas.

Como señala Giraldo:

(...) el circuito del arte, para su cabal comprensión, requiere no solo de una historia del arte o de una crítica de las prácticas artísticas, sino también de una sociología de más amplio espectro donde se analicen la recepción que han tenido los productos artísticos y la circulación de sus valores. (2007, p. 7).

Esta investigación propone pues, precisamente, realizar un aporte a esta “sociología” de más amplio espectro, al preguntarse no solo por la actividad realizada por los intelectuales respecto al arte partir de sus textos, sino al ir más allá e indagar por el momento y el contexto en el que surgen lo mismo y su relación con proyectos culturales.

PRIMERA PARTE

LOS INTELLECTUALES Y SU REPRESENTACIÓN EN LAS REVISTAS CULTURALES

La perspectiva asumida para definir el corpus de autores de los textos sobre arte en las revistas culturales es la del *intelectual*. Este término no es unívoco, su significado no se ha determinado de manera clara y se presta a la polémica. En este sentido, desde el momento en que comenzó a utilizarse, se trata de un concepto con variantes, discutido hasta la actualidad. Aspectos tales como el momento en el cual surge, sus diferencias con figuras como el pensador o, incluso, la labor cumplida en la sociedad son algunas de estas variables. E implica, asimismo, diferentes matices de acuerdo con la región, situación social o ámbito desde el cual se define o se intenta entender y se aplica.

De manera preliminar, y teniendo en cuenta que se trata de identificar cómo abordaron el arte en las revistas culturales más que crear una única definición de intelectual o intentarla en razón de un periodo, y por el desarrollo discursivo a partir de las particularidades propias del grupo de autores, se ha optado por un concepto abierto y plural, acudiendo a diferentes matices. Así, los intelectuales en este contexto, en principio, son los poseedores o creadores del conocimiento, interesados en el arte, la política, la formación “cultural” de la sociedad de la cual hacen parte, y en relación con los medios masivos como mecanismo de difusión y de reflexión. En síntesis, son aquellos individuos apropiados de los medios de comunicación como estrategia para llegar a un público amplio. A partir de esto, se ha desarrollado un concepto ajustado a las condiciones de producción y difusión de ideas acerca del arte, creado a través de los textos, incluidos en las publicaciones, en que los intelectuales se definieron como tales y se otorgaron funciones y responsabilidades como grupo.

1. Orígenes del término y algunos conceptos del intelectual

Con miras a la construcción de un concepto propio de intelectual, de ellos como grupo en Colombia, y sus características es necesario revisar, además de los textos de las publicaciones y el contexto colombiano, algunos de los conceptos que se han elaborado sobre ellos. Estas teorías son bastante amplias y abarcan, en algunos casos, enfoques disimiles e incluso contradictorios. Algunas de las cuales, como se verá, responden al intelectual europeo, o en general, a particularidades extrañas al fenómeno latinoamericano y que por ende no serán del todo aplicables.

Es necesario comenzar por aclarar que el concepto de intelectual se liga de manera

necesaria a momentos históricos y contextos particulares. No es posible definirlo sin atender a estas características y sin desentrañar su origen, historia, y sus matices en América Latina. Ello permitirá, luego, acercarse a algunas de sus definiciones y hallar el perfil de quienes reflexionaron sobre arte en el periodo de años de 1936 al 1963 en las revistas culturales seleccionadas.

Para comenzar, se puede señalar que el surgimiento del término intelectual, si bien es discutido, se ha establecido, en el continente europeo, generalmente, en uno de dos momentos históricos. Jacques Le Goff ubica su nacimiento en la Edad Media, al diferenciarlo de otros como sabio, docto, clérigo o pensador.¹⁵ Con su origen en las escuelas de la Baja Edad Media del siglo XI, designa a quienes tienen por oficio pensar y enseñar su pensamiento (Le Goff, 1986, p. 21). Este tipo de intelectual aparece en las ciudades, ligado a los procesos de urbanización y desarrollo de los siglos XI y XII. Es decir, en un escenario en el cual el monopolio de los procesos de enseñanza, paulatinamente, deja de estar en manos de la iglesia gracias a la emancipación de las universidades (p. 25).

Sin embargo, es más aceptada la idea de que su origen se ubica a finales del siglo XIX en Francia ligado al caso Dreyfus (1894–1906),¹⁶ donde se observa la relación de algunos escritores con los medios de comunicación. La sentencia del proceso contra Alfred Dreyfus, tildada de antijudía, llevó a pronunciamientos, en especial por parte de los escritores, sobre el antisemitismo en Europa. El manifiesto más representativo, el *Yo acuso* (1898), carta de Emile Zola firmada por otros artistas y escritores dirigida al presidente de la República francesa, marca la incursión pública de los intelectuales en las discusiones políticas y sociales.

Desde que se produce la detención del capitán Dreyfus, el caso comienza a tener un estatus de asunto público, teniendo cobertura en los principales diarios franceses. En ellos no solo se informó sobre lo sucedido, sino que se hizo referencia a las connotaciones que tuvo, xenofobia y antisemitismo, y se tomó posición frente a ello (Fuentes, 2019, p. 716). Así, los medios de comunicación no solo se ocuparon de la evolución del caso, también se

¹⁵ Alguna de las diferencias que se pueden establecer entre unos y otros es, por ejemplo, la relación que tienen los intelectuales con la ciudad. Se trata de una revolución urbana, que se va a ocupar de difundir su propio conocimiento y que se va a denominar a sí mismo como tales. Esto no sucedió con las figuras que aparecen antes.

¹⁶ Alfred Dreyfus militar francés de origen judío acusado de espionaje y condenado en una sentencia calificada por varios intelectuales de la época como antisemita.

convirtieron en el lugar de debates éticos, respecto de los implicados en el caso y de quienes cuestionaron la política de manera pública como Zola. Así, este tema trascendió las fronteras francesas y se difundió en los medios de toda Europa.

Se trata pues de un proceso de transformación ligado a un desplazamiento a las ciudades, si se parte de la Edad Media, y de la relación con las formas de difundir el pensamiento hasta llegar al intelectual moderno, definido desde diversas ópticas. Así, se encuentran autores que abordan el ser y el deber ser del intelectual como Jean-Paul Sartre con *Yo acuso* (1898), Edward Said con *Representaciones del intelectual* (1994), Georg Simmel con *Sociología: Estudios Sobre las Formas de Socialización* (1908), y *Sobre la Individualidad y las formas sociales* (1971), o Michael Walzer con *Pensar políticamente* (2010); quienes se ocupan de describir las características y funciones del intelectual, como Edward Shils en *Los intelectuales y el poder* (1976), Pierre Bourdieu en *Intelectuales, política y poder* (1999), y *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto* (1966) y Zygmunt Bauman en *Legisladores e intérpretes. Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales* (1987) o quienes tratan de comprender o delimitar el concepto a través de la historia como Carlos Altamirano en *Historia de los intelectuales América Latina* (2008), *Intelectuales. Notas de investigación sobre una tribu inquieta* (2013) o Miguel Ángel Urrego *Intelectuales, Estado y nación en Colombia. De la guerra de los Mil Días a la constitución de 1991* (2002), en el contexto latinoamericano y colombiano respectivamente.

Rosendo Bolívar (2002) hace una diferenciación adicional que resulta relevante. Para él es el uso del término intelectual como sustantivo y no como adjetivo el que es relativamente reciente, desde el siglo XVII en Inglaterra y finales del siglo XIX en Francia. Pero, por el contrario, desde sociedades primitivas se puede rastrear la existencia de personas que sienten la necesidad de conocer, sin que lleguen a ser críticos del orden social como los que aparecen en la Ilustración, y a los que se han denominado intelectuales (p. 127). Lo que implica entonces que uno de los rasgos propios del intelectual moderno será su actitud crítica, reflexiva y cuestionadora de la sociedad y de sí mismo, con una constante y activa participación en la sociedad y entendida como una libertad social más que individual (Desnoes, 1988, p. 20) característica que como se verá más adelante es identificada de manera común en muchas de las descripciones del intelectual.

Ahora bien, en cuanto a la forma en que se ha determinado el intelectual, se puede señalar que se parte de definiciones amplias. Antonio Gramsci (1986), por ejemplo, señala que si se puede hablar de intelectuales, no es posible hablar de no-intelectuales, esto no existe. Lo que se puede entender es la existencia de distintos grados de relación entre el esfuerzo intelectual- cerebral, muscular – nervioso; todo hombre es “un filósofo, un artista, un hombre de gusto, participa de una concepción del mundo, tiene una línea de conducta moral consciente, por lo tanto, contribuye a sostener o modificar una concepción del mundo, o sea a suscitar nuevos modos de pensar” (p. 382). La creación de un nuevo concepto de intelectual va a consistir, entonces, en elaborar críticamente la actividad intelectual, modificando la relación entre los esfuerzos. Así, siguiendo esta idea, todos los hombres sería intelectuales, pero no todos, cabe aclarar, cumplen una función intelectual.

La tesis de Gramsci se concreta hasta llegar, entre otros, al grupo tradicional conformado por el literato, el filósofo y el artista y el intelectual orgánico que se verá más adelante ligado a funciones específicas.

Norberto Bobbio (1978) los caracteriza un poco más, sin llegar al detalle aún. Para ello parte de la etimología de la palabra y aclara que, si bien se trata de un tema bastante antiguo, el nombre es más bien reciente, ligado al ruso *intelligencija*. Al respecto de lo cual señala Laura Baca:

En el mundo contemporáneo el término "intelectual" forma parte del lenguaje común, y se usa en general –según las diversas interpretaciones– para designar un grupo, un rango, una categoría o una clase social. Sin embargo, Bobbio advierte que independientemente de la interpretación que se utilice en su definición, los intelectuales tienen "sus propios roles y funciones específicos en la sociedad". El significado de la palabra –utilizada casi siempre en plural y como colectivo– ha evolucionado sin perder del todo la connotación de antagonista del poder, entendida sobre todo como una posición de distancia crítica, que para el filósofo italiano implica que el intelectual debe ser "independiente pero no indiferente" respecto a la política. (1996, p. 383).

Para Bobbio (1996), los intelectuales hacen parte del poder ideológico. Entendido como el control que se realiza a través de ciertas formas de saber tales como doctrinas, principios o códigos de conducta que logran influenciar, en cierta forma, el comportamiento de los demás e incitar o persuadir a los miembros de un grupo o una sociedad a realizar acciones. Distinto al poder político o económico este se ejercita con la palabra, a través de signos y símbolos, y que se ocupa del consenso y el disenso (Baca, 1995, p. 26).

Esta idea del consenso y el disenso permite retomar a Gramsci. Como habíamos señalado, desde su concepción todas las personas son intelectuales, pero no todos cumplen en la sociedad una función intelectual. Esta función la cumple, principalmente, el que denominó intelectual orgánico y consiste en lograr el consenso espontáneo de las grandes masas a las decisiones del grupo dominante y asegurar la disciplina de quienes no consienten la dirección del grupo dominante (1967). El intelectual tiene entonces una importante función en las estrategias que va a desplegar un determinado grupo social, para la aceptación de sus posiciones ideológicas por medio de la persuasión y el consenso. Así, vemos una especie de intermediación que va a aparecer en otros teóricos más adelante.

Así, nos encontramos con la idea de intelectual como aquel que elabora y difunde conocimiento pero que, además, tiene la posibilidad influenciar a la sociedad a través de la palabra (Baca, 1996, p. 27). Es aquel, entonces, que se no solo se ocupa de un trabajo intelectual, por oposición al trabajo manual, sino que produce y da a conocer ideas con la capacidad de transformar o generar debate en la sociedad en la que actúa. Lo cual responde a lo que los intelectuales como Jorge Gaitán Durán (1957), como se verá, reclamaba del grupo del cual hacía parte y que juzgaba por su falta de acción y determinación.

Karl Mannheim (1973) se refiere también a la función que ejerce el intelectual. Señala el sociólogo, que el trabajo principal no es solo el saber, sino poder prever con el fin de actuar. Así, los intelectuales tienen el papel de artífices de las ideas de su tiempo, son autores de la visión del mundo y personas sensibles, que logran identificar qué es aquello que confunde en lugar de aclarar los problemas de su mundo. Así, deben difundir para, a través de sus habilidades para comunicar, romper el monopolio de las ideas y plantear alternativas y actuar para que sus ideas sean aplicadas en su contexto.

Said (2007), amplía un poco más la definición y hace énfasis en la idea de que los intelectuales son representativos. No de un movimiento social subterráneo o amplio, sino de

un estilo de vida peculiar que les corresponde en exclusiva (p. 33). La noción de intelectual que retoma Said, como el dotado de capacidad de representación, proviene de Gramsci; sin embargo, Said lo dota de unas cualidades especiales. El intelectual, en su opinión, no se trata de un simple profesional, sino de alguien que se encuentra comprometido con un público (p. 30) y ello implica que está inmerso en la sociedad, no es un ser aislado (p. 40). En su representación, el intelectual, siempre tendrá la posibilidad de escoger entre estar al lado de los débiles, menos representados, o del poder.

Resulta de particular interés, en la idea de intelectual de Edward Said, lo que él denomina doble perspectiva y que se deriva de su papel como exiliados (2007, p. 79). El exilio, como característica del intelectual, es entendido no solo como una condición real, sino también metafórica, al identificarlos con los marginados: aquellos que no llegan a sentirse plenamente adaptados (p. 72). De esta forma, el intelectual adquiere una doble perspectiva frente a todo lo que lo rodea y así, “una idea o experiencia se ve siempre contrapuesta con otra... de esta yuxtaposición obtiene uno una mejor y tal vez más universal idea de cómo pensar”¹⁷ (p. 79).

De manera similar a la doble perspectiva de la que habla Said, Pierre Bourdieu habla del intelectual en una relación de ambivalencia. Para él, los intelectuales, como poseedores del capital cultural: como acumulación propia, al tener una mayor educación, recursos o un origen social más elevado tendrán un comportamiento social con mayor peso, hacen parte de

¹⁷ Así mismo, Esta doble postura es apreciable en los escritos de algunos de los intelectuales colombianos, quienes en muchos casos presentan ambas caras del exilio, la real y la metafórica. Incluso intelectuales que siempre fueron miembros de una sociedad pueden ser marginales, al no lograr pertenecer totalmente a ella, ya sea por un sentido de disonancia o disenso (2007, p. 72). Postura que, va a estar presente en muchas de las críticas que se hacen en las revistas a la labor realizada, especialmente por quienes no terminan de identificarlos como parte de ellos, pero tampoco como parte del poder gubernamental. En el grupo de intelectuales de este periodo vamos a encontrar la gran relevancia que tuvieron los inmigrantes, precursores de la crítica y, en muchos casos, aquellos que contaron con una formación que no existía en Colombia; así como, por otro lado, varios de los colombianos que, de manera permanente o temporal, abandonaron el país. Muchos de quienes conforman el grupo de intelectuales fueron inmigrantes que llegaron a Colombia por diversos motivos, como Walter Engel o Marta Traba. Ésta última sufrió además años más tarde la expulsión del país. Muchos de los colombianos pasaron varios años en el extranjero, Baldomero Sanín Cano, Jorge Zalamea o Álvaro Mutis, algunos tuvieron una lucha constante por compaginar su formación y sus ideas ligadas a la cultura europea con los fenómenos nacionales y latinoamericanos.

En la mayoría de los casos, también es apreciable otra de las características que Said otorga al intelectual: la actitud de aficionado. Esto implica que, en su labor, el intelectual no debe ser movido por la recompensa, manteniéndose alejado de la especialidad y más allá de las fronteras de su profesión. Su compromiso es personal con las ideas y los valores de la esfera pública (2009, pp. 95-131). Cómo se verá más adelante, la mayoría de quienes escribieron sobre arte en Colombia no fueron especialistas y se ve un interés que sobrepasa la mera difusión y un compromiso con las ideas que los lleva en muchos casos a formar parte de la oposición.

los dominadores. Sin embargo, son dominados dentro de este grupo y esto les va a permitir mantener una posición ambivalente (1999, p. 32).

Esto refleja una situación similar a la que Said refiere con el exilio metafórico. Los intelectuales no van a pertenecer de manera total a ninguno de los grupos. Bourdieu señala que la idea de un intelectual sin vínculos ni raíces es una ilusión. Por un lado, sus ideas políticas o su toma de posición van a estar influidas por la situación de ambigüedad en que se encuentran. Por otro, pertenecer al campo intelectual implica intereses específicos ligados a puestos, contratos o reconocimientos, algunas veces imperceptibles, pero a través de los cuales se puede ejercer presión o censura (1990).

Bourdieu también se refiere al concepto de campo. Este, a manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza que, al surgir, se oponen y se agregan, generando su estructura específica en un momento dado del tiempo (2002, p. 9). Así, posee una estructura dinámica dada por las interacciones de la pluralidad de instancias y agentes aislados que la componen. En el caso del campo intelectual sin importar que se trate de las clases altas, que sancionan por el rango social, de instituciones específicas, que consagran por su autoridad o de grupos literarios o artísticos, a los que se les reconoce el papel de guías culturales, existen en la sociedad potencias sociales que están en condición de imponer sus normas culturales (pp. 31–32).

Así, se comienza a percibir que el intelectual no solo es relevante como individuo, sino por el contrario como grupo y como gestores de estos, con estructuras y reglas propias: campos. En las revistas culturales este fenómeno será apreciable. Muchas de ellas surgen de grupos intelectuales o se conforman por individuo que en momentos anteriores habían pertenecido a ellos. Así, no solo es un referente lo que ocurre o se genera dentro y a partir de ellas, sino también sus antecedentes, donde se ven las raíces y las vinculaciones a las que se refiere Bourdieu. Y que, como se verán, van a definir en muchos casos, el contenido, el énfasis y en general la forma como se abordó el arte en cada publicación.

Como señala Edward Shils se trata entonces de una minoría con anhelos particulares, que los lleva a la necesidad de expresarse:

En cada sociedad existe una minoría de individuos que, en mayor medida que el común de las gentes, están animados por un espíritu de indagación y anhelan

entrar en frecuente comunión con símbolos más genéricos que las inmediatas situaciones de la vida cotidiana y más remotos en sus referencias tanto al tiempo como al espacio. Esa minoría siente la necesidad de exteriorizar esta búsqueda en el discurso oral y escrito, en la expresión poética o plástica, en la reminiscencia o el escrito histórico. (1976, pp. 20-21).

2. El intelectual en el contexto latinoamericano y colombiano.

Ahora bien, en el contexto latinoamericano es común la idea de que el surgimiento de los intelectuales no estuvo directamente relacionado con lo sucedido en Francia. Guillermo Zermeño (2003, pp. 782–783) señala que, si bien tanto en este país como en Hispanoamérica la aparición del intelectual responde a la necesidad de contrarrestar la tendencia a la especialización en la ciencia, reclamando para ellos mismos un nuevo tipo de crítica y de autoridad moral (lo cual será criticado por los especialistas como diletantismo o humanismo vacuo), lo que va a separar la historia de los intelectuales en estos territorios será su relación con la tradición. Mientras en Francia el intelectual “se remonta de manera natural al período de la *philosophie* para identificarlo como el antecedente de un saber crítico, cosmopolita y universal, el intelectual hispanoamericano en cambio no cree encontrar esa tradición por ninguna parte” (2003, p. 783).

Quienes antecedieron a los intelectuales latinoamericanos, los Ilustrados,¹⁸ estuvieron ligados más a procesos políticos como las luchas independentistas, la creación del ideario de nación y al americanismo, como se verá más adelante en la relación entre las maneras en que se abordó el arte y los proyectos de nacionales y latinoamericanos, que a una tradición como la que se encuentra en los intelectuales europeos. Además, se encuentran relacionados con las élites culturales¹⁹ y el papel que estas han tenido como un enlace entre las urbes, con mayor desarrollo cultural, y las tradiciones locales, tanto en los aspectos culturales como políticos (Altamirano, 2008, p. 9). Aclarando, de nuevo, que responden a las complejidades propias de cada territorio, incluso dentro del continente, sin que sea posible hablar de

¹⁸ Al respecto puede verse Los ilustrados de Nueva Granada 1760-1808. Genealogía de una comunidad de interpretación, de Renán Silva (2002).

¹⁹ Se habla de una élite al tratarse de personas o círculos restringidos, de los cuales no todos han logrado reconocimiento tras el paso del tiempo.

uniformidad, y atendiendo al dinamismo propio del concepto.²⁰

Como se puede evidenciar en diversas investigaciones sobre los intelectuales en América Latina en general o en el caso de países particulares, el proceso en esta región no se presta para ser unificado ni organizado por etapas. En la introducción al compendio de investigaciones sobre la historia de los intelectuales en América Latina, titulada “Élites culturales en el siglo XX latinoamericano”, (Altamirano, 2008) encontramos una referencia a esta situación, concluyendo que los intelectuales:

No entraron en escena de la noche a la mañana, pero en el novecientos latinoamericano, en algunos países de la región ya se distinguían de los letrados tradicionales. A medida que se ingrese en el siglo XX y a lo largo del resto de la centuria se puede registrar a hombres y mujeres, sean escritores o artistas, creadores o difusores, eruditos, expertos o ideólogos, en el papel que los hace socialmente más visibles: actores del debate público, el intelectual como ser cívico –“conciencia” de su tiempo, intérprete de la nación o voz de su pueblo, tareas acordes con la definición de los intelectuales como grupo ético–. (p. 9).

El antecedente de los intelectuales en América Latina se encuentra, pues, en los hombres de letras pertenecientes a las élites culturales que influyeron en la política de los diferentes países, ya directamente con su participación en la misma, ya como divulgadores o consejeros. Como lo señala Altamirano (2008) fueron los juristas y escritores quienes pusieron su saber y competencia al servicio de combates políticos, lo que puede verse en la poesía que, con pocas excepciones, fue cívica (p. 9).²¹

Como punto de referencia innegable sobre estos procesos se encuentra *La ciudad letrada* (1984) de Ángel Rama. Este ensayo, publicado de manera póstuma, hace un recorrido desde la época colonial hasta el siglo XX, dividido en seis capítulos, resaltando la función de

²⁰ Es importante anotar que existen más referencias y estudios ya sea de su origen, historia o dinámicas en o referentes al continente europeo que los que se encuentran sobre estos en América latina o países puntuales. Esto sin desconocer la tradición existente en países como México o Brasil. En el caso colombiano caben resaltar trabajos como el de Renán Silva sobre los ilustrados o el de Miguel Ángel Urrego.

²¹ En el contexto colombiano, Renán Silva (2002) hace referencia en sentido similar a los ilustrados del Nuevo Reino Granada, élites culturales del siglo XVIII, que fueron reemplazando al letrado colonial y que sentaron las bases para el desarrollo del intelectual moderno. En el mexicano, Enrique Krauze habla de un nuevo tipo personificado por Enrique Ureña, distinto al pensador/actor propio del siglo XIX (Krauze, 1976).

la escritura, el papel del intelectual y sus relaciones con el poder. En ella se habla del límite que se crea entre los que pueden acceder a la letra y los que no (relación asimétrica del poder) y como con el liberalismo vuelve a re disponerse la ciudad letrada.

Beatriz Colombi (2006), afirma que se trata de un libro precursor de las tendencias críticas, que va a ocupar los estudios latinoamericanos en los años siguientes, sobre el que es difícil tratar de recapitular su impacto y sus aspectos centrales. Uno de ellos, la representación del “letrado y/o intelectual en América Latina, motivo altamente polémico y eje de las más importantes lecturas críticas hechas sobre el libro” (p.1).

En esta obra, se alude nuevamente al concepto de élites letradas: intelectuales especialmente ligados a las letras, en estrecha relación con el poder (Rama, 1998, p. 32). Hasta comienzo del siglo XX se trató de un grupo con privilegios sociales y culturales, pero progresivamente, a partir de los 20, se hizo visible la aparición de escritores de un origen más plebeyo entre los cuales había varios autodidactas (p.153). Para Nicola Miller (1999) intelectuales de este tipo, con un origen no aristocrático, incluyen a José Martí (1853–1895), Rubén Darío (1867–1916) y José Enrique Rodó (1871–1917). Esto, se ha dicho, responde a la aparición de partidos nacionales de base popular y el desarrollo de una cultura de masas (Altamirano, 2008, p. 19).

Alexander Betancur (2014) explica que la transición del “hombre de letras” al “intelectual”, son dos momentos distintos de una actividad que se manifiesta principalmente en la escritura. Los primeros, como funcionarios burocráticos, llevaban a cabo actividades de “funcionario escritor”, lo que les permitió alcanzar prestigio social y realizar actividades complementarias a su labor pública. Los segundos, aparecen desde fines del siglo XIX, gracias a los cambios políticos, sociales y culturales que se dieron en Latinoamérica, en una inversión paulatina, pasando del “funcionario escritor” al “escritor funcionario” (p.148). El intelectual tuvo que ver entonces con nuevas funciones de la escritura, desde la creación hasta el periodismo, que le permitieron el tránsito hacía otro tipo de actividades en la sociedad (149).

Ahora bien, en el ámbito latinoamericano, en relación con las características del intelectual, Rosendo Bolívar (2002), tomando diversos autores entre ellos a Lewis A. Coser (1973), concluye que existen dos condiciones esenciales para que la vocación intelectual sea factible y socialmente reconocida:

Primero: necesitan un auditorio, personas a las cuales puedan dirigirse y que les otorguen reconocimiento. Ese público puede brindar prestigio o estimación al intelectual. Segundo, requieren un contacto regular con sus congéneres, ya que sólo a través de esta comunicación pueden desarrollar normas comunes de método y excelencia para guiar su conducta. A pesar de que se dice lo contrario, la mayoría de los intelectuales no pueden producir su trabajo en la soledad, sino que necesitan dar y tomar del debate y la discusión con sus iguales para poder desarrollar sus ideas. No todos los intelectuales son gregarios, pero la mayoría necesita poner a prueba sus propias ideas en intercambio con aquellos a quienes consideran sus iguales (p. 133).

Altamirano realiza una labor similar cuando resume, de manera clara, la posición de Bourdieu asociándola a la de Mannheim y Bauman:

El punto en el que convergen las diferentes perspectivas de estos sociólogos no radica en la definición del compromiso cívico de los intelectuales, sino en la función que desempeñan en el espacio social. Entendidos como estrato intersticial (Mannheim), como fracción subordinada de las clases dominantes (Bourdieu) o como clase del conocimiento (Bauman), los intelectuales tienen su imperio en la esfera de la cultura, de la ciencia, el arte y la literatura, es decir en la esfera de la producción, distribución e inculcación de las significaciones de los bienes simbólicos (2013, p. 103).

Así, aunque con unas características más definidas, el intelectual continúa siendo el pensador que se ocupa de la producción y difusión del conocimiento, pero en necesaria relación con la sociedad en la cual se encuentra y no como un ser aislado o separado. Una relación que en el caso colombiano se pudo establecer a través de las revistas. En ella, cabe

aclarar su actuación, salvo en los casos que tuvieron cargos públicos, respondió más a la idea de definir la cultura que a una fuerte participación política.²²

Altamirano (2008) hace otras precisiones adicionales, comenzando por aclarar que, si en ningún lugar del mundo el término intelectual evoca multitudes, en Latinoamérica tampoco. En este territorio, al igual que en las demás regiones, el espacio característico de ellos será la ciudad, aunque no sean necesariamente las capitales o las grandes ciudades y esto va a definir el tipo de cultura en las cuales se forman: desde la conquista, el patrón europeo occidental (p. 11).

De ello concluye a manera de esbozo, como una primera aproximación al tema una definición de los intelectuales como:

[...] personas, por lo general conectadas entre sí en instituciones, círculos, revistas, movimientos, que tienen su arena en el campo de la cultura. Como otras élites culturales, su ocupación distintiva es producir y transmitir mensajes relativos a lo verdadero (si se prefiere: a lo que ellos creen verdadero), se trate de los valores centrales de la sociedad o del significado de su historia, de la legitimidad o la injusticia del orden político, del mundo natural o de la realidad trascendente, del sentido o del absurdo de la existencia. A diferencia de élites culturales del pasado, sean magos, sacerdotes o escribas, la acción de los intelectuales se asocia con [...] la existencia de la imprenta, los libros, la prensa. Su medio habitual de influencia, sea la que efectivamente tienen o sea a la que aspiran, es la publicación impresa. Los intelectuales se dirigen unos a otros, a veces en la forma del debate, pero el destinatario no es siempre endógeno: también suelen buscar que sus enunciados resuenen más allá del ámbito de la vida intelectual, en la arena política (2008, pp. 14-15).

Definición que, como se verá, encontramos ajustada a las características identificadas a los autores del periodo de estudio, que hablaron de arte en las revistas culturales y que van

²² Y así, las revistas culturales terminan siendo un lugar propicio para la concreción de anhelos. En ellas, se alude al deseo de comunión con sus pares, a los intereses en común, a la necesidad de expresión. Si bien algunas de ellas son órganos o mecanismo de difusión gubernamental, es posible ver cómo se van conformando en espacio para quienes en ellas escribe.

a permitir ir definiéndolos como intelectuales. Tanto por el diálogo con sus pares y la conexión en el campo cultural como por su labor y su relación con las publicaciones escritas.

Si nos acercamos a los estudios sobre los intelectuales en Colombia, autores como Renán Silva (*Universidad y Sociedad en el Nuevo Reino de Granada y Los ilustrados de Nueva Granada 1760-1808. Genealogía de una comunidad de interpretación*), Malcom Deas (*El Poder y la Gramática*) o Marcos Palacios (*Estado y Clases Sociales*) se han ocupado de los antecedentes. Pero, sobre la figura del intelectual caben resaltar los trabajos de Miguel Ángel Urrego y Gonzalo Sánchez Gómez. Ambos, más que una conceptualización del término, hacen una periodización de la historia intelectual colombiana, especialmente ligada a procesos políticos y al poder.

Estos estudios tienen, pues, énfasis en la relación con el Estado y el poder, especialmente, enfoque que no responde en su totalidad con el objeto de estudio en este caso. Cabe aclarar que esto no implica que la participación política o la relación con el poder no sea un aspecto de interés, pero no es ni el punto central de este trabajo ni la relación a partir de la cual serán definidos. La mayoría de los conceptos sobre el intelectual incluyen estas relaciones políticas como inherentes a él, por lo que será uno de los aspectos para tener en cuenta al desarrollar el perfil de quienes se ocuparon del arte en las revistas culturales.

En *Intelectuales, Estado y Nación en Colombia. De la guerra de los Mil Días constitución de 1991 (2002)*, Urrego intenta hacer un perfil de los intelectuales colombianos partiendo de la definición de Le Goff²³. Para entender las especificidades de este grupo divide su análisis respondiendo a los periodos políticos que se dieron en el siglo XX en Colombia. Lo cual, si bien otorga un contexto importante es un estudio que apunta a un escenario diferente al de los autores que se ocuparon del arte en las revistas culturales. Sin que esto implique o se pretenda señalar que no hay en ellos relación con el Estado y el poder.

²³ En una de las concepciones más generales sobre el intelectual, Jacques Le Goff los determina como aquellos que “tienen por oficio pensar y enseñar su pensamiento” (1986, p. 21). Esta enunciación, si bien sirve como punto de partida, puede considerarse que abarca un grupo bastante extenso. Lo cual, sin embargo, en el caso colombiano no lo es tanto. Como lo señala Urrego (2002) si se tiene en cuenta la cantidad de personas que tendrían la potencialidad de cumplir con estas características, el grupo es reducido.

Le Goff liga también los procesos de urbanización en la Edad Media con el desarrollo de la figura del intelectual, momento en el que puede apreciarse que el monopolio de la enseñanza deja de estar en manos de la iglesia, lo que va a implicar que ellos tomen conciencia de su profesión y de la relación con la circulación del conocimiento. También, Zygmunt Bauman (1997) señala que hay un cambio de los sacerdotes a los intelectuales. Los primeros parten de la jerarquía espiritual de la iglesia y representantes de la aristocracia o la misma aristocracia, que tenían como función vigilar, supervisar e impartir solo el conocimiento estipulado.

Del texto de Urrego se aprecian fenómenos históricos que resultan relevantes. En el periodo de *La República Liberal* (1930–1946), que responde, en parte, al momento que nos ocupa, señala, se empieza a ampliar el concepto de intelectual e interesan fenómenos como la constitución de la clase media, el crecimiento de los sectores urbanos letrados y los cambios en el consumo y la producción de cultura, impulsados, entre otras, por la aparición de las revistas culturales y el proyecto de Revolución en Marcha (2002, pp. 83-112). Y a partir de los treinta, serán de especial relevancia la figura del pintor y escritor como intelectuales y la aparición de un nuevo tipo, los profesionales (2002, pp. 114-130). Ambos fenómenos apreciables en el contexto que nos ocupa. Un auge en las revistas culturales, que en parte responde al crecimiento de los sectores a los que se refiere Urrego, e intelectuales que provienen del mundo de las letras y las artes.

Sánchez Gómez (1998), por su parte, aclara que sin importar realmente cual sea la definición del intelectual se trata de un tema político (p. 115) y se refiere a intelectuales públicos, es decir, aquellos que son referentes en el debate y en la formación de la opinión ciudadana. El autor identifica así tres características que permiten diferenciar al intelectual del académico o científico: la autopercepción como tales, la organización para la acción colectiva y la relación específica con el poder-Estado (p. 118). Al igual que Urrego intenta definir el tipo de intelectual de cada periodo.

Sánchez señala que en las décadas de los treinta y cuarenta el modelo era el de pedagogía y construcción del Estado, con intelectuales que actuaron como mediadores de esta construcción (1998, pp. 124-125) pero reconoce también el papel de los grupos de artistas y de las letras y no solo el de los maestros. Este último un grupo que se identifica más en el contexto que nos ocupa que el primero. En las revistas es posible apreciar, como se verá más adelante, la coexistencia de ambos roles. En ellas escribieron artistas y hombres de las letras, que en muchos casos eran docentes, aunque no encarnan necesariamente la figura a la que se refiere Sánchez, pero al mismo tiempo cumplieron un papel de formación, para las masas especialmente, por lo menos en temas de arte. Al mismo tiempo participaron en proyectos culturales del Estado, ocuparon cargos públicos y se encargaron de definir e incluso dirigir de diversas formas la cultura.

Con respecto a la década de los cincuenta, señala que los intelectuales carecían de autonomía, lo que impidió que ejercieran una función orientadora. Fueron pasivos y

resignados (p. 130). Sin embargo, resalta al mismo tiempo la importancia de publicaciones como la revista *Mito* que facilitó “la transición generacional con los maestros” (p. 132). Se trata de un periodo, para Sánchez, en el que, a diferencia de las décadas anteriores, los intelectuales estuvieron cada vez más ligados a los centros académicos y más lejos de la tertulia y el café (p. 133). Con respecto a ello, vale la pena hacer una mirada más puntual, posiblemente la participación pública en la política haya sido para algunos pasiva, igualmente se trató de una década marcada por la censura, pero en cuanto a fenómenos como la orientación cultural, fue un periodo de grandes logros.

3. El uso del término y su apropiación en las revistas

Con respecto al término intelectual en América Latina, se encuentran evidencias de su uso desde principios del siglo XX. Ejemplo de ello, la conferencia titulada “El intelectual y el obrero” de Manuel González Prada que lee en la *Federación de Obreros Panaderos* de Perú en 1905 y la carta de José Enrique Rodó, donde al referirse al *Ariel* (1900) señala: “Me gustaría que esta obra mía fuera el punto de partida de una campaña de propaganda entre los intelectuales de América” (Stabb, 1969, p. 61).

Miller (1999), señala que la primera aparición del término en América Latina se da un poco después del caso Dreyfus, a comienzos del siglo XX, sin precisar un momento particular, pero se refiere a la especial resonancia que tuvo en Buenos Aires (p. 97); Zermeño (2003) afirma que este término forma parte del léxico hispanoamericano desde finales del siglo XIX, pero solo se generaliza a partir de la década de los 20, gracias al proceso de confirmación de los mismo intelectuales (p. 779), mientras que para Altamirano (2008) es después de la Primera Guerra Mundial que se hace más frecuente en los medios culturales de izquierda, pero coincide en que para los años veinte ya era de uso corriente (p. 21). Como se verá, en los textos de las revistas culturales colombianas que hacen parte del corpus de este trabajo, no se evidencia un uso común y frecuente hasta por lo menos una década más adelante.

Si bien el uso corriente en las revistas culturales comienza más adelante, por lo menos en este contexto, sí es posible ver el término intelectual, y la confirmación mencionada por Zermeño, por parte de quienes escriben en ellas. Esto es evidente cuando se autodenominan

como intelectuales y se otorgan funciones ligadas a esta condición, las cuales, como se verá, incluyen la toma de posición frente a los procesos políticos y culturales y la divulgación. Sin embargo, sobre todo en las primeras publicaciones de este periodo, vamos a ver que todavía se hace referencia a otros términos más que al de intelectual y por lo tanto no hay necesariamente una coincidencia con las fechas planteadas como comunes en América Latina. A continuación se verá el uso del término en las publicaciones.

En el contexto colombiano, en las revistas que nos ocupan, encontramos que en la primera época de la *Revista de las Indias* (1936–1938) no se encuentra ninguna mención al grupo de intelectuales. En su segunda época, en el texto “Revista de las Indias” de 1938, primera referencia que encontramos al grupo de autores de los textos, no se acude al vocablo intelectual. Por el contrario, en este artículo, donde se habla de los cambios que llevaron a esta nueva etapa de la publicación, se hace referencia, siempre, al grupo que tendrá a cargo la revista como “escritores” (p. 160), o en otros casos en la misma revista hombres de letras. Si bien no se puede negar su condición de letrados, muchos de ellos van a ser llamados más adelante intelectuales y van a cumplir un papel que sobrepasa la escritura²⁴. Esto se puede evidenciar cuando en la revista se expresa:

El Gobierno de Colombia, que venía publicando con singular acierto una revista de alta cultura –la *Revista de las Indias*– ofreció, por conducto del Ministerio de Educación, ceder su dirección a la nueva entidad, facilitando en esta forma la realización del propósito concebido por los escritores.

La generosa oferta del Gobierno de Colombia fue aceptada, y, en consecuencia, tomaron a su cargo la dirección de la Revista de las Indias las personas nombradas por la Asociación, que fueron las siguientes: Director, Germán Arciniegas; redactores, B. Sanín Cano, Luis de Zuleta, Daniel Samper Ortega, Benjamín Carrión Y Pablo Abril de Vivero.²⁵ [...] Estos son los antecedentes que

²⁴ Dentro de este grupo estaban por Colombia German Arciniegas, Baldomero Sanín Cano, Daniel Samper Ortega, Benjamín Carrión de Ecuador y Pablo Abril de Vivero por parte de Perú.

²⁵ Algunos de ellos ya habían participado juntos en otros proyectos como la revista *Universidad*, fundada por Germán Arciniegas, y que se publicó con algunas interrupciones entre 1921 y 1929. En ella estuvieron Baldomero Sanín Cano y Luis López de Mesa, de la denominada generación de Los Centenaristas, Felipe y Alberto Lleras Camargo, Rafael Maya y León de Greiff. En estas revistas se difundieron las reformas de educación en el continente, que eran percibidas como un medio adecuado para lograr el progreso y la civilización. (Arias, 2007). Daniel Samper Ortega (1895–1943) fue el director de la Biblioteca Nacional entre 1934 y 1935. Tuvo entre sus colaboradores a varios de los Centenaristas y entre los más jóvenes a Germán Arciniegas.

ofrecemos hoy a los escritores de América. (1938, pp. 160–161).

En los primeros números de esta publicación es posible ver que se acude a otros términos para definir tanto a personas, que más tarde serán considerados intelectuales, como al grupo. Así encontramos palabras como “maestro”, para referirse a Sanín Cano²⁶ (1938, p. 336), hombres o gentes de “letras y de pensamiento” (Sanín Cano, 1939, p. 485) y el ya mencionado, “escritores” (p. 437) que va a continuar utilizándose con posterioridad. Términos que se utilizaron tradicionalmente y que representa especialmente a personas dedicadas, no como profesionales, a la escritura.

En 1941, en la *Revista de las Indias*, aparece otro artículo, en el que si bien aún no se acude al término intelectuales aparece un intento de periodización. Para ello se ordenan algunos personajes ilustres colombianos de la cultura en grupos, de acuerdo con su perfil. Similar a lo que han propuestos trabajos de las últimas décadas como los de Miguel Ángel Urrego (2002) y Gonzalo Sánchez Gómez (1998). En este texto de J.M. Restrepo Millán hace un recorrido por algunos proyectos y pensadores colombianos y habla de juristas, gramáticos, aunque no los asocia con a periodos definidos, sus ejemplos permiten deducirlos (1941, pp. 340–360). Todos ellos antecedentes de la figura del intelectual

Restrepo comienza por la Expedición Botánica (1783–1808, 1812–1816). Se refiere a quienes estuvieron alrededor de ella, no necesariamente como participantes, como personas que “trabajaban, estudiaban, investigaban, creaban conocimiento” (1941, p. 349). Una idea, esta última, que desde los inicios se ha asociado a los intelectuales. Más adelante pasa a hablar de los juristas; de sus comentarios, aunque nunca los define, se puede inferir que poseen conocimientos que van más allá del derecho o del mero ejercicio de su profesión. Así, se trata de hombres preocupados por iluminar el derecho e interesados en las humanidades y en las ciencias naturales (p. 354). Al pasar a los gramáticos se refiere a Rufino José Cuervo (1844–1991) y a Andrés Bello (1781–1865). El primero señala, fue mucho más que un gramático, no solo conoció del idioma y se ocupó de su precisión, sino un interesado en todo lo que este representa, lo correcto y lo incorrecto; el segundo, un gramático, que solo se

²⁶ Baldomero Sanín Cano (1861–1957) prolífico ensayista antioqueño que escribió gran parte de las revistas culturales colombianas, así como en periódicos como *La luz*, *La Nación* o *El Gráfico* en Argentina. Considerados por muchos como uno de los precursores de la labor cultural en este tipo de publicaciones.

interesan por determinadas manifestaciones y periodos (pp. 355–357). A pesar de lo que señala Millán, cabe recordar su labor como educador, fundador de la Universidad de Chile, traductor y redactor del Código Civil chileno del que se toma el Código Civil Colombiano.

En ese mismo año, en el texto “El segundo salón de artistas colombianos”, se empieza a notar la utilización de otros términos que han estado ligados al de intelectual. Andrés Pardo Tovar al referirse a la labor crítica que se desarrolla en el país y sus falencias, diferencia al erudito y al hombre culto, señalando que: “olvidamos a menudo que la cultura no consiste en una simple acumulación de conocimientos sino en su incorporación a la propia conciencia, en su elaboración mental y en su orientación hacia la actividad creadora” (*Revista de las Indias*, 1941, p. 255). Similar a lo que ya se señalaba para diferenciar al intelectual moderno de otro tipo de sabios, al no limitarse al deseo de conocer sino, por el contrario, ir más allá. En este caso, asociado a la actividad creadora, cualidad que varios teóricos van a identificar como una de las características del intelectual, como se verá más adelante.

Igualmente, en este texto, se identifica el problema de utilizar el término maestro en el campo del arte (p. 255). En parte, señala, porque dicho término es utilizado para referirse tanto a musiquillos de serenatas de arrabal como al autor de una sinfonía (p. 255). Pardo Tovar basa su tesis en la poca producción de obras artísticas en el país. Aspecto que puede resultar contradictorio teniendo en cuenta la consagración que ya habían logrado diversos artistas colombianos en las artes plásticas para el momento en el cual escribe.²⁷

Es a partir de 1942 cuando el término intelectual aparece con mayor frecuencia en las publicaciones abordadas. La primera mención en los textos sobre arte se encuentra en la reseña de la exposición de Gonzalo Ariza y Erwin Krauss, donde se reproducen las palabras de Ariza en las cuales se refiere a “los intelectuales del arte” (*Revista de las Indias* 1942, p. 126). En este texto, sin embargo, no se hace ningún comentario adicional o se desarrolla el concepto.

Un par de años más tarde, en la misma publicación, Darío Achury Valenzuela dedica

²⁷ El tema de la crítica de arte en Colombia será abordado más adelante, en la segunda parte de esta investigación, sin embargo, es posible señalar que para el momento en que se escribe este texto, 1941, no solo se encontraban textos sobre arte en las publicaciones desde varios años atrás, tanto de la producción artística nacional como internacional, sino que es posible hablar de una serie de artistas colombianos consagrados.

Sobre el salón de artistas colombianos este fue inaugurado en 1940 tras dos intentos anteriores, uno en 1886 y otro en 1931. En su segunda versión, a la que se refiere Pardo, participaron entre otros: Ignacio Gómez Jaramillo, Débora Arango, Carlos Correa, Luis Alberto Acuña, Alejandro Obregón y Eduardo Ramírez Villamizar.

en “El porvenir de la cultura europea según los pensadores de occidente” (1944) un apartado a las circunstancias en que se desenvuelve el movimiento intelectual en Colombia. Este texto afirma que las condiciones del intelectual son una cuestión delicada y que se trata de un vasto tema que aún está por desarrollar y pasa a ocuparse, en términos más puntuales, del crítico.²⁸

Para 1945 ya es claro que el término se utiliza de manera constante. Esto se evidencia en el uso que se da en varios de los textos y en la identificación del vocablo con un grupo particular. Entre enero y mayo del año en cuestión se publicaron los resultados de la encuesta realizada por la *Revista de las Indias* titulada “Encuesta a los intelectuales” (1945) en la que se preguntó por los cambios que podrían esperarse en el futuro, en relación con la cultura, tras la guerra²⁹.

Sin embargo, la difusión y el uso común del término no significó que se abandonaran otros. Al hablar sobre el folclor en Colombia, en la misma *Revista de las Indias*, nuevamente se acude a hombres de letras. En el texto se reconoce como los más eminentes de ellos a “Caicedo Rojas, Martínez Silva, Antonio José Restrepo, José Joaquín Casas, para no citar sino cuatro hombres ilustres” y los oponen a “ciertos intelectuales de ahora” que han criticado al Ministerio de Educación por incluir temas folclóricos (Quiñones Pardo, 1946, p. 91). Esta discusión, estuvo ligada a los ya mencionados temas del desplazamiento del eje cultural, de la separación de Europa y del pragmatismo norteamericano, con una clara influencia del *Ariel* de Rodó, de la cual se verá un desarrollo al hablar del arte. Aunque se puede prestar a diversas interpretaciones, está es la única alusión en que el término se utiliza con cierta connotación negativa, aunque, más adelante, se verá que sí son objeto de crítica por sus actuaciones, o falta de ellas, como grupo.

En *Hojas de Cultura Popular Colombiana*, las referencias al término intelectual son

²⁸ Cabe señalar, que no se acudió, para efectos de identificar al grupo al concepto de crítico, sino de manera más amplia como intelectuales. La misma idea de la existencia de crítica o no en Colombia para este periodo es discutida. Así, se optó por la utilización de un concepto que respondiera a las características del grupo más allá de su labor o no como críticos de arte.

²⁹ Las preguntas puntuales que se realizaron en la encuesta fueron: primero, ¿permanecerán en Europa o cambiarán de lugar los centros de nuestra cultura en la posguerra?; segundo, ¿seguirá a los actuales trastornos un progreso o una decadencia en la marcha de la cultura?; tercero, ¿en el porvenir se les asignará valor de medios o de fines a la cultura y el arte? y, cuarto, ¿qué papel reserva el futuro a los intelectuales y, especialmente, a los escritores y artistas? (*Revista de las Indias*, 1945, p. 118).

Entre las respuestas publicadas están las de: Francisco Ayala (escritor español), Jorge Bayona Posada (escritor colombiano), Cayetano Betancur (filósofo, abogado y escritor colombiano), Ramón Gómez de la Serna (escritor y periodista español), Guillermo Díaz Doin (escritor argentino), Jaime Tello Quijano (escritor colombiano), Mariano Ruiz-Funes (abogado y político español), Luis Vidales (poeta y ensayista colombiano), José Prat (abogado y político español), Pedro Salinas (poeta español), J.M. Restrepo Millán (filólogo y educador colombiano) y Francisco José González., S.J.

pocas. Sin embargo, se usa de manera común y en general para diferenciar a un grupo. Esto se evidencian en las editoriales de la revista, donde se habla de la recepción o de la intención de la publicación. Así, en 1947 se señala la complacencia con la que *Hojas de Cultura Popular Colombiana* ha sido recibida, entre otros, por los intelectuales: “La prensa del país, los intelectuales y en general todas las personas que han conocido y han leído estas HOJAS DE CULTURA POPULAR COLOMBIANA han registrado con singular complacencia la aparición de estos cuadernos” (1947).³⁰ En una entrega posterior, se afirma que no están dirigidas únicamente a este grupo sino también a “los obreros de las fábricas y al labrador y al pequeño empresario de toda la República” (*Hojas de cultura popular colombiana*, 1947). Este aspecto se refuerza en 1951 al señalar: “En esta, como en las entregas sucesivas, se dará especial importancia a las cosas nacionales y a las efemérides patrióticas con el fin de divulgarlas convenientemente en las masas obreras y estudiantiles” (*Hojas de Cultura Popular Colombiana*, 1951). En el mismo año, de nuevo, se hace referencia al grupo de intelectuales para mencionar su satisfacción por la reaparición de estos cuadernos, cuya publicación se había suspendido por un tiempo (*Hojas de Cultura Popular Colombiana*, 1951).

En la revista *Mito* es más evidente el uso del término intelectual. En ella se encuentran referentes más precisos y pruebas más claras de la auto apropiación de tal denominación, así como una serie de críticas a sus actuaciones, sobre todo a través de correspondencia enviada a la revista por los lectores. Ejemplo de ello es la misiva de Darío Mesa publicada en 1955, titulada “Mito, revista de las clases moribundas”. Mesa se refiere a los intelectuales como el público que más calurosamente ha acogido la revista, lo que sin embargo no justifica que esta publicación, con una prosa económica y hasta cierto punto intelectual, se mantenga alejada del pueblo. Así mismo, califica de “jóvenes intelectuales” a los directores de la revista: Jorge Gaitán Durán y Hernando Valencia Goelkel (pp. 281–297). Esta diferencia que se evidencia en este texto entre el pueblo y los intelectuales será, justamente, uno de los puntos que sirva para distinguir a este grupo por algunos de los teóricos como Edward Said. Se trata de un grupo que se encuentra en la frontera entre el pueblo y los gobernantes, que no logra pertenecer totalmente a ninguno de ellos.

³⁰ En las referencias a *Hoja de Cultura Popular Colombiana* no se incluyen números de página, porque se trató de hojas sueltas que no eran numeradas.

El primer texto en el que el propio grupo se denomina, se critica y se otorga funciones aparece en 1956, en la *Revista de las Indias*, titulado “Baldomero Sanín Cano y los intelectuales colombianos”. En él se recogen algunas consideraciones que se presentaron en el acto realizado en la Universidad de América con motivo de los 95 años del escritor. Parte de este acto fue la intervención Jorge Gaitán Durán³¹, en ella, si bien no se llega a una definición, se refiere a los problemas del intelectual colombiano y a la situación actual de los mismos, marcada por la ambivalencia. Los intelectuales, señala, han sido débiles o han permanecido indiferentes, faltando a sus deberes, o han sido segregados y perseguidos (1957, pp. 3-4).

Este texto, los muestra ligados al trabajo docente, relación que no se había encontrado en los textos anteriores, y recalca la importancia de su actuación en el ámbito público. Gaitán Durán afirma la imposibilidad de estar restringidos en su forma de pensar, refiriéndose a la incautación de material, presuntamente marxista, por parte del gobierno,³² y a la necesidad de expresar su opinión libremente, vinculando el trabajo que realizan a los medios de comunicación (1957, pp. 3-4).

Posiciones de este tipo se pueden apreciarse de manera continua en la publicación. En 1956, al referirse al drama húngaro debido a la intervención soviética, la editorial de la revista señaló que, como intelectuales, debían definir una posición; ligada a la defensa de las libertades democráticas y el derecho de los pueblos a auto determinarse.

En el siguiente texto sobre el tema, quizás el más rico en cuanto a los intelectuales como grupo y su papel frente a la situación política colombiana, se retoma el problema de la libertad de prensa.³³ La insistencia en este asunto se debe a la censura sufrida por diversos medios de comunicación, desde tiempo atrás, y al paro general de los periódicos y publicaciones independientes.³⁴ En este contexto se refieren al “inalienable derecho que el

³¹ En una de las ediciones de la revista en el siguiente año se señala que el texto completo de la intervención de Jorge Gaitán Durán no pudo ser publicado debido a la censura ejercida por el gobierno (1957, p. 1). El texto completo del discurso fue publicado en *Intermedio, Lecturas dominicales*, el 19 de marzo de 1957 titulado “Sanín Cano y la situación del intelectual colombiano”.

³² En ese año fue expedido el decreto legislativo 434, como parte de la actividad gubernamental de persecución al partido comunista y a las actividades ligadas al mismo: Esta norma prohibía cualquier publicación o propaganda en apoyo de los fines u objetivos del comunismo, lo que permitía un amplio margen de acción para determinar que texto cabía en tal descripción.

³³ En este número se incluye una antología de los textos que se han publicado desde el primer número en defensa de las libertades.

³⁴ Esta edición de *Mito* comienza: “Ya estaba en le prensa nuestro número ordinario de marzo -abril, cuando la grave tensión política y, luego, el paro general de los periódicos y publicaciones independientes en las jornadas de mayo impidieron la circulación de la revista. Hemos decidido, pues, adicionar los materiales que ya teníamos preparados son otros sobre los decisivos acontecimientos que acaba de vivir la república”.

intelectual y el ciudadano tienen a expresarse” (Sanín Cano, B.; Rodríguez Piñeres, Eduardo, Téllez, H., Caballero Calderón, E., Zalamea Borda, E., Gómez Jaramillo, I.,... Fajardo, J.J, 1957, p. 1), un derecho que está, como libertad humana, ligado a la cultura. También, determinan que la tarea principal será “devolverle a la nación la conciencia ética que ha perdido” (1). Esto implica, continúan, que algunos intelectuales tendrán que ser castigados por delitos cometidos, sin aclarar si se refieren a un castigo por parte de la autoridad, de la opinión pública o de sus pares, pero sin que esto deba significar “represalias absurdas” (p.4).

Este número de la revista corresponde a los meses de abril–mayo de 1957. Para ese momento aún se encontraba en el poder general Gustavo Rojas Pinilla (1900–1975), quien había asumido como jefe ejecutivo el 13 de junio de 1953, tras el golpe militar contra el presidente conservador Laureano Gómez (1889–1965). Un periodo en que las instituciones del Estado y la legitimidad de las estructuras políticas del país se encontraban afectadas y se veía materializada la utilización de una extrema violencia, caracterizada por asesinatos, persecuciones y terrorismo. En mayo del mismo año, tan solo un mes después de esta publicación, el poder ejecutivo pasará a estar en manos de la Junta Militar.

En las revistas no se ven comentarios que se refieran al gobierno de Rojas Pinillas como tal o de manera directa él. Lo que sí se crítica en ellas, más que a quienes lo ejercen, es la censura. Es decir, a diferencia de otras publicaciones que asumieron una posición política mucho más fuerte, dentro de lo que la censura permitió, en *Mito*³⁵, las demás en este periodo son de iniciativa gubernamental, lo que se ve es un apoyo a las manifestaciones en contra de los atentados a la libertad de expresión y un llamado a los intelectuales a asumir posición frente a ello.

Cabe recordar que desde 1949 fue instaurada la censura de prensa en todo el territorio nacional por medio del decreto 053, función que estaba delegada en los gobernadores, intendentes y comisarios, quienes contaban con las facultades para cerrar las emisoras, periódicos o publicaciones que no cumpliera con las disposiciones gubernamentales. Con la llegada de Rojas Pinilla al poder no se planteó la abolición de la censura, pero declara ser partidario de la libertad de expresión siempre y cuando no sea utilizada para difamar, calumniar o injuriar al gobierno (Acuña Rodríguez, 2013, p. 250). Es decir, el país sufría la

³⁵ Una crítica que se hace de manera repetida a la *Mito*, y que se puede observar en las cartas de los lectores que ella publica, es la no adopción de un compromiso serio frente a la situación del país y ocuparse de otros temas.

censura a la prensa desde el Gobierno de Mariano Ospina Pérez (1946–1950). Al momento en que Rojas Pinillas llega al poder la situación ya estaba dada.

En 1953, con motivo de la celebración del Primer Congreso de Prensa, se levanta la censura por la duración del evento y durante los primeros meses del gobierno de Rojas se establece “un pacto de caballeros para que los mismos directores hicieran una especie de autocensura y evitaran roces” (Tirado Mejía, 1989, p, 115). Ese mismo año, con el decreto 1723 de 1953 se traslada la censura al Ministerio de Guerra y al Comando General de las Fuerzas Armadas y días después con el decreto 1896 del mismo año se transfiere la responsabilidad a la Oficina de Información y Prensa de la Presidencia de la República. En los años siguientes la situación se va tornando más tensa y empiezan a aparecer nuevos decretos y mecanismos de censura.

Para 1956 comienzan a desaparecer algunas de las publicaciones más importantes a nivel nacional. En febrero *El Espectador* deja de editarse y *El Intermedio* reemplaza a *El Tiempo*. *El Colombiano* continúa pero sometido a una fuerte censura previa que hacía difícil su publicación (Tirado Mejía, 1989, p. 117). Ese mismo año aparece *El Diario Oficial* como mecanismo de difusión del punto de vista del gobierno, adicional a su función de publicidad de leyes y decretos.

Para mayo de 1957, la inconformidad con el Gobierno de Rojas Pinillas era evidente, factores como la gestión de su reelección, la situación económica y el arresto domiciliario de Guillermo León Valencia (1909–1971), candidato del llamado Frente Civil, desencadenaron una serie de manifestaciones por diversos sectores, entre ellos, a comienzos de mayo, por iniciativa de sus directores, dejaron de circular los principales diarios del país, a lo que se sumaron en días siguientes los bancos, el comercio y la industria (Aguilera Peña, 2016).

Así, en este contexto, en el mismo número mencionado anteriormente, *Mito* publica la declaración realizada por los intelectuales frente al Paro General (1957, p. 7). Firmado por: Baldomero Sanín Cano,³⁶ Eduardo Rodríguez Piñeres, Hernando Téllez, Eduardo Caballero Calderón, Eduardo Zalamea Borda, Ignacio Gómez Jaramillo, Alejandro Obregón, Juan Lozano y Lozano, Otto de Greiff, Jorge Gaitán Durán, Arturo Camacho Ramírez, Jaime Posada, Virgilio Barco Vargas, Pedro Gómez Valderrama, Miguel Fadul, Daniel Arango, Enrique Peñalosa, Lucas Caballero Calderón, Hernando Martínez Rueda, Hernando Valencia

³⁶ Baldomero Sanín Cano falleció el 12 de mayo de 1957, antes de que apareciera la publicación.

Goelkel, Alberto Zalamea, Gonzalo Canal Ramírez, Álvaro Uribe Rueda, Jorge Eliecer Ruiz y Julio José Fajardo. Un nutrido grupo compuesto por escritores, juristas, diplomáticos, artistas, políticos y músicos.

Una declaración de este tipo permite ver como se unieron como grupo, y se identificaron como intelectuales. En este caso, con el fin de levantar la voz en un momento difícil de la política nacional, donde no solo fueron víctimas de la censura sino, además, de persecución.

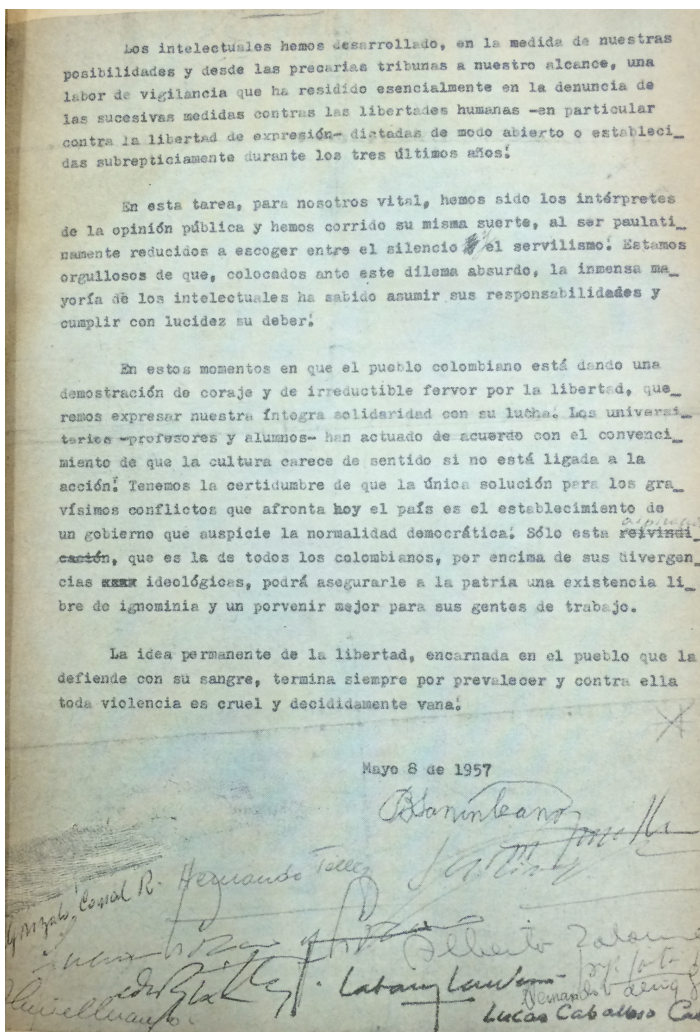


Imagen 1: revista *Mito*, 1957, tomo III, pp. 8.

Además de estos textos en los que se desarrolla la condición del intelectual, en *Mito* se pueden identificar escritos en los que se califican ciertas personas como intelectuales, se

señalan las características que deben poseer y es donde se hace un tratamiento más puntual del contexto colombiano o latinoamericano.

Dejando de lado los primeros, podemos encontrar textos como “Influencia de Sanín Cano”³⁷ de Hugo Latorre Cabal, donde además de la categorización se ve una relación con un contexto particular. El autor se refiere a Sanín Cano como un “intelectual de su tierra y de su tiempo” (1957, p. 317), lo que denota la relación existente entre el intelectual y un periodo y contexto determinado. Como se ha visto en otros textos, no se desarrolla qué implica ser tal. Además, muestra como característica del intelectual periodista el compromiso con los problemas y anhelos del pueblo (1957, p. 318).

En relación con la situación puntual del intelectual en América Latina un claro ejemplo es “Problemas del arte en Latinoamérica” de Marta Traba (1957). Este texto, si bien se enfoca en el arte, aborda el papel que ha jugado el intelectual y en especial el intelectual artista. Traba afirma que uno de los problemas que existen en el arte, y que ha afectado a los intelectuales por igual, es el de la existencia de un nacionalismo acérrimo, del cual no logran salvarse siquiera los más progresistas, con la esperanza de lograr, por sí solo, la creación de una cultura propia:

De todas las formas social-políticas que nos han dado los tiempos modernos, el nacionalismo es el que prendió con más virulencia en el ánimo de los pueblos Latinoamericanos. El entusiasmo de su adopción impidió comprender hasta qué punto cambiar el traje prestado por el poncho o la ruana no podía otorgar una cultura propia, porque el individuo que vivía debajo del atavío típico continuaba siendo el mismo: un hombre pobre que vive de préstamos, salidos racialmente de Europa, deudor de su alfabeto, su idioma y sus primeros pasos en la zona del espíritu. (1957, p. 428).

El texto resulta especialmente interesante al introducir al intelectual artista. Para Traba, los resultados de atribuir al pintor “responsabilidades de reformador social y de tribuno político” son desastrosos ya que cualquiera de las soluciones que ofrece el

³⁷ Discurso pronunciado en la Universidad Nacional Autónoma de México, el 8 de agosto de 1957.

americanismo, a la pintura contemporánea, son fallidas (1957, p. 431). Lo que relaciona entonces el papel del intelectual con la participación política nuevamente.

Aunque son más los textos, vale la pena detenerse, por último, en la carta de 1960 de Bernardo Carreño Varela, “Contra los Intelectuales”. Este lector, que califica a *Mito* como el principal órgano de divulgación de los intelectuales, hace una lista de algunos de los que conforman este grupo dentro y fuera de la publicación, entre ellos incluye a Baldomero Sanín Cano, quien para ese momento ya había fallecido, y a quien califica como una reliquia, Luis López de Mesa, Álvaro Mutis, Pedro Gómez Valderrama, Hernando Téllez, Germán Arciniegas y Obregón, además de la dirección de la revista. Del texto se infiere que no es él quien les otorga esta calidad sino ellos quienes se han denominado como tales: “estoy a la altura de cualquier buen lector de periódico, para hacer al grupo que se denomina ‘Los Intelectuales’, al cual Uds., pertenecen, algunas observaciones y reproches que creo fundados” (p. 394). No señala dónde los ha encontrado denominarse como tales o por qué incluye a estos en la lista.

Lo que realmente distingue esta misiva de las demás que aparecen en la publicación está en que su crítica se enfoca en que ellos consideren que su trabajo y el de los artistas debe ser recompensado, incluyendo una compensación económica, mientras siguen siendo unos elitistas que no solo no conocen ni comprenden al pueblo, sino que lo desprecian.

Suelen quejarse Uds. de que, entre nosotros, artistas e intelectuales no encuentran apoyo ni en el estado ni en la sociedad, para sus actividades; y afirman que en otras latitudes se paga para que el artista puede (sic) dedicarse a escribir, a imaginar, a crear. Si ello ocurre, se debe a que el intelectual cumple una función social que se reconoce y se paga; el artista es, como fué (sic) en Grecia, y como ha sido siempre que el arte, ha sido arte, el reflejo, el resultado, el compendio del sentimiento del pueblo. (1960, p. 395).

Si en otros lugares, afirma Carreño, ocurre que los intelectuales sean reconocidos e incluso pagados por su actividad es porque en esos casos cumple una función social, la cual no reconoce en Colombia (1960). No se incluye en el texto de dónde desprende Carreño este

deseo de los intelectuales y artistas, pero continúa la percepción de la función social o por lo menos la incidencia que debe tener los intelectuales.

Este recorrido permite ver que el término intelectual efectivamente fue utilizado en las revistas culturales colombianas. Un uso que se fue logrando de manera progresiva y aparece especialmente en publicaciones más críticas con la labor del intelectual como la revista *Mito*. Lo que permite evidenciar que no se trató, necesariamente, de una definición consensuada y que sigue enmarcando algunas dificultades, pero que permite identificar a los autores con una serie de características y una relación con lo público diferente a la que se puede encontrar en periodos anteriores. Un hecho que coincide, además, con que, para el periodo de esta publicación, se deja de recurrir a otros términos propios del siglo XIX y principios del XX tales como letrado, pluma, hombre de letras, ilustrado, etc. Además, muestra evidencias de la existencia de un grupo con funciones definidas, objeto de críticas internas y externas, lo que permite comenzar a configurar el intelectual propio de este periodo en Colombia y en particular entre quienes hablaron de arte en las revistas culturales.

Así, nos encontramos frente a un grupo que tiene deseo de conocer pero que va más allá de ello, generando y creando conocimiento y logrando difusión a través de diversos medios como las revistas culturales. Esto implica que no se trata de personas aisladas, sino que, por el contrario, conforman un grupo que se identifica como tal y que están en relación con la sociedad.³⁸ Se identifican con la labor de crear conciencia, tomar posición y actuar conforme a ello, ligados a un ideario particular y que se encuentran, al menos en su visión, comprometidos con el pueblo, aunque en algunos casos no se trata del pueblo en general sino, de un grupo específico en el que tienen interés. Tanto ellos como el público, o quienes no se identifican como parte de este grupo, los ubica en un lugar particular, aunque en algunos casos hacen parte del poder no sucede en todos los casos e incluso en estos últimos no se pueden entender como parte de la masa del pueblo pues conforman una élite intelectual, lo que los hace objeto de críticas en muchos casos, en parte por no actuar suficientemente, por no comprometerse más o por ir en contra de ideales esperados.

³⁸ Como se verá muchos de ellos pertenecieron a grupos que antecedieron las revistas culturales de este periodo como “Los Nuevos” o los “Piedracielistas”; participaron de manera conjunta en otras publicaciones anteriores como *La Revista Universidad* y en muchos casos ocuparon cargos públicos e hicieron parte de la burocracia estatal. Adicionalmente participaron como gestores culturales y como docentes universitarios, lo que los vincula en círculos cercanos en los cuales es posible encontrar constantes coincidencias entre ellos.

Con respecto al uso del término en las revistas culturales, dos precisiones resultan pertinentes. En primer lugar, no es tan claro que haya sido ampliamente utilizado, en este contexto particular, con posterioridad a la Primera Guerra Mundial o siquiera a partir de la década de los veinte, como señalan algunos teóricos para el ámbito latinoamericano. Y puede señalarse, sin duda, que en los primeros años de las publicaciones que nos ocupan hay un uso más frecuente de términos que aluden a figuras que hoy se entienden como antecedente del intelectual moderno.

En segundo lugar, es importante poner de manifiesto que no en todas las publicaciones parece existir un interés por el concepto. El hecho de que en publicaciones tan disímiles como *Bolívar* o *Eco* no se encuentren muestras de su uso, por lo menos en el corpus revisado, otorga información sobre los intereses particulares de estas publicaciones, que se verán de manera más amplia cuando se aborden cada una de ellas y su relación con el arte.

Sin embargo, acudir a un término diferente para denominar a este grupo podría resultar insuficiente. Se trató claramente de un grupo con intereses creadores y de difusión, con preocupaciones que fueron más allá de la escritura, que incidieron en la cultura del país, a pesar de no tener un perfil único, por lo que amerita, al igual que hicieron ellos mismos, denominarlos intelectuales.

4. Los intelectuales en las revistas culturales

Como se puede evidenciar, los trabajos sobre los intelectuales en Colombia no ofrecen mayores precisiones sobre el concepto o la existencia de características que los identifiquen o agrupen en una categoría meridiana y común. Sin embargo, se acercan al establecimiento de un perfil para un periodo determinado que, en algunos casos, pueden ser reduccionistas al no abordar las particularidades de diferentes grupos dentro de un mismo periodo. Por ello, resulta necesario mirar qué características se pueden identificar de manera particular en el grupo de intelectuales que escribió sobre arte de 1936 a 1963. Un grupo que como se pudo observar sí se concibieron como intelectuales.

Con miras a ello, se partió de una identificación de la totalidad de autores que escribieron sobre arte en las revistas seleccionadas, los cuales corresponden aproximadamente a un centenar. En los anexos, se encuentra una tabla ([Tabla de autores](#))

donde se puede observar cada uno de los autores identificados junto a la cantidad de textos publicados y las revistas en las cuales se incluyen.³⁹

El perfil de estos intelectuales, sin embargo, no se pudo hacer con la totalidad de autores. Esto se explica por la imposibilidad de determinar en todos los casos la identidad del autor. En especial en las primeras publicaciones y en los textos sobre cine, los textos no se firmaban o solo se hacía con una o dos letras que incluso en algunos casos no tuvieron relación con el nombre del autor. Por ejemplo, “x”.

En otros casos, aunque se identificaran en el texto de la revista con nombre y apellido, no fue posible determinar de forma unívoca su identidad, generalmente por tratarse de nombres comunes que no identifican a un autor reconocido o por no existir otra referencia que permitiera individualizarlos. Por ejemplo, aparición en la lista de colaboradores, en los índices o menciones en otros artículos de las revistas.

En algunos casos, por el contrario, se asumió, por el alto grado de probabilidad, que diferentes formas correspondían a un mismo escritor. Casos como el de Juan Friede, que aparece escrito de diversas maneras en varios textos; Daniel Arango, que se identificó con Daniel Arango Jaramillo; Ignacio Gómez Jaramillo con Gómez Jaramillo; E. Diez Canedo con Enrique Diez Canedo y Jaime Posada que se asume es Jaime Posada Díaz.

En los casos en que no se pudo determinar con certeza, incluso al comparar el tipo de textos, el estilo de la escritura, los temas etc., se mantuvo la distinción y se trataron como diferentes autores. Estos casos se encuentran especialmente en la *Revista de las Indias* en la cual se ve, de manera más generalizada, la identificación solo con iniciales o letras. Tendencia que puede justificarse en que, al comienzo del periodo que nos ocupa, hay una menor preocupación por la identidad del autor. Situación que va a ir desapareciendo progresivamente en las publicaciones.

Otros, por el contrario, se trataron como autores distintos. Por ejemplo, C-CDN y V-VM. Todos con reseñas publicadas en la segunda época de la *Revista de las Indias*. En ellos, se ve cómo se pasa, con el tiempo, de una sola inicial a dos o tres, lo que refuerza la idea de una tendencia frente a la identificación ligada a la relevancia de la figura del autor. También

³⁹ Con respecto a la información recopilada cabe aclarar que en esta tabla no se incluyen la totalidad de autores de los textos revisados. En tanto el interés se centra en identificar el perfil de quienes escribieron sobre arte. Así, solo se incluyeron a los autores de textos sobre artes plásticas, cine, estética, manifestaciones populares.

están los casos de EC/Eduardo Caballero Calderón y AH/Andrés Holguín. En estos, aunque las iniciales coinciden se trata de textos que presentan marcadas diferencias en cuanto a la extensión, lugar de publicación y temas, por lo que, igualmente, se mantuvieron diferenciados.

Asimismo, se encontraron casos en los que no hubo dudas de que se trataba del mismo autor, e incluso, en algunos textos, incluyen las dos formas de firma. Se trata de textos que se encuentran en las mismas secciones de las revistas, que mantiene un estilo similar y en los cuales su identidad se reconoce en otros espacios de la revista, por ejemplo, por tratarse de editores. Estos son los casos de Walter Engel (WE), Hernando Valencia Goelkel (HVG) y Jorge Gaitán Durán (JGD).

Teniendo esto en cuenta, se pasó de la lista inicial que incluía un poco más de 100 autores a un grupo de 88, sobre los que se tuvo un alto grado de certeza respecto a su identidad. De ellos, sin embargo, en muchos casos no existe una información biográfica completa por recuperar. Esto implicó que, sobre algunas características analizadas, solo se cuente con una información parcial, es decir se conformó un grupo incluso menor.

Una de las primeras características que se hace evidente con la identificación de los autores, es la existencia de colombianos, inmigrantes y extranjeros. Inmigrantes entendidos como aquellos que se radicaron en Colombia de manera permanente o por periodos extensos, fueran nacionalizados o no, y que tuvieron una relación más estrecha con el país y extranjeros como aquellos que tuvieron poca o ninguna relación y no vivieron en Colombia. Así, entre los autores hay 57 colombianos, 5 inmigrantes y 26 extranjeros, de los demás no hay información.

En tanto el interés está en identificar al intelectual colombiano del periodo establecido, se trabajó con el grupo de nacionales e inmigrantes. Al no tener relación alguna con el país y estar separado de contextos cultural, social y político, sin posibilidad de participación en los debates que se dieron, pierden relevancia, para el establecimiento del perfil, los autores extranjeros.

Con esto no se quiere significar que sus textos no sean importantes dentro de la publicación, simplemente su inclusión no correspondería a lo que se buscó identificar en esta investigación. Lo mismo, como se verá más adelante, sucedió con los textos que son traducciones, los cuales, en este contexto no parte de la discusión dada por los intelectuales

en el país.

Teniendo en cuenta que no todos los textos se escribieron para las publicaciones, en ellas se incluyeron artículos de otras publicaciones periódicas, apartes de libros, traducciones y discursos, otro de los factores que permitió limitar el grupo fue establecer cuáles de los autores habían fallecido para el momento de la publicación.⁴⁰ Esto llevo entonces que el grupo se limitara nuevamente para llegar a 53 autores.⁴¹ De nuevo, porque estos autores, salvo el caso de Sanín Cano, que falleció en el periodo de estudio, no hicieron parte de las discusiones en este periodo, ni sobre el arte, ni sobre el ser del intelectual. Estos textos, sin embargo, si se tuvieron en cuenta para determinar el énfasis en cada revista.

Considerando la idea del intelectual como profesional o no que se aborda en algunas de sus definiciones, y con el interés de mirar posteriormente si la crítica de arte que se realizó en Colombia fue profesional, el primer aspecto que se revisó fue el tipo de educación que recibieron. Al hablar de crítica de arte profesional, como se verá más adelante, se hace referencia tanto a personas que se dedicaron a ella, como a quienes tuvieron bases formales para emitir juicios sobre las obras de las cuales escriben.

Esto implicó identificar si tuvieron algún estudio adicional a la formación básica y media. Posteriormente, se verificó si ella coincidió o no con la percepción o la forma en que se denominaron en la vida pública. Así, se establecieron dos factores distintos: formación, entendida como los estudios realizados y percepción como la idea que se tiene de la profesión u oficio que desempeñaron.

Sobre los estudios se encontró información de 39 de los autores. De los cuales más de 60%, tuvo una formación adicional, y en muchos casos fue profesional. La carrera que más estudiaron fue derecho con el 50%, sin contar quienes empezaron estos estudios, pero no los finalizaron. Entre quienes hicieron esta carrera entramos a: Jorge Gaitán Durán, Andrés Pardo Tovar, Germán Arciniegas y Pedro Gómez Valderrama.

La elección de la profesión jurídica puede explicarse si se tiene en cuenta que se trata de una de las carreras más tradicionales en Colombia y una de las pocas opciones, ligada de alguna manera a las humanidades. Las escuelas de derecho comienzan en Colombia a finales

⁴⁰ Estos autores hicieron parte de la cultura letrada del siglo XIX: Alberto Urdaneta, Francisco A. Cano, José Caicedo Rojas, José Manuel Groot, José Manuel, Ramón Guerra Azuola y Roberto Pizano Restrepo. Cuatro de ellos considerados artistas o con formación como tales. Todos fueron publicados en *Hojas de cultura popular colombiana* y en el caso de Groot también en la *Revista Bolívar*.

⁴¹ El grupo de colombiano e inmigrantes corresponde a 62 autores, de los cuales se pudo establecer con certeza que vivían al momento de la publicación 53 de ellos.

del siglo XIX, pero es más antigua aún si se tiene en cuenta la formación en jurisprudencia que estuvo ligada a los colegios mayores. Otras carreras, quizás más afines a los intereses de quienes escribieron, como literatura, historia o periodismo surgen más adelante, a mediados del siglo XX. Pocos de estos abogados, sin embargo, ejercieron la profesión y/o fueron reconocidos como tales. Algunos se dedicaron a los proyectos culturales y al periodismo y en varios casos tuvieron una carrera diplomática.

A partir de la información sobre la formación es posible evidenciar que son muy pocos los casos en que los autores realizaron estudios relacionados con las artes plásticas. Solo encontramos formación de este tipo, en los colombianos que son identificados como artistas: Gonzalo Ariza, Ignacio Gómez Jaramillo y Luis Alberto Acuña y, entre los que se cuenta con información sobre su educación, en Gretel Wernher, con estudios en arte y filosofía que obtuvo con posterioridad a la fecha en que son publicados sus textos. Wernher, sin embargo, no tuvo una participación importante en las publicaciones, con una sola reseña de cine. Otros casos son el de Francisco Norden⁴² de quien se señala que estudió arquitectura y cine, pero no se encontró información fehaciente al respecto y Jorge Gaitán Durán quien realizó cursos en París de cine y crítica cinematográfica.

El grupo de los inmigrantes presenta unas características diferentes a la de los colombianos. Hay tres autores que se formaron en arte o historia del arte y que no se desempeñaron como artistas sino como críticos: Francisco Gil Tovar (España, 1923–2017), Marta Traba (Argentina, 1930–1983) y Walter Engel (Austria, 1908–2005). Quienes, además, fueron algunos de los que más participación tuvieron en cuanto a cantidad de textos y siguen siendo reconocidos por sus aportes al periodismo, al arte y a la crítica en Colombia.

En cuanto a la percepción, la mayor parte de los autores del grupo son descritos como escritores, periodistas, críticos y/o historiadores. Para determinar esta percepción, se revisaron varias bibliografías de cada uno y la forma como los definen en ellas, así como, en algunos casos, lo que se señala sobre ellos en las propias revistas, ya que algunas incluyen breves biografías de sus colaboradores, y publicaciones académicas actuales. Lo cual resulta, incluso, más relevante que su formación en tanto se trata de la relación entre los intelectuales con la sociedad. En la mayoría de los casos la percepción no coincide con su formación, pero

⁴² Reconocido en la actualidad especialmente por su faceta como director de cine, cuya obra más representativa es “Cóndores no entierran todos los días” de 1984, basada en la novela de Gustavo Álvarez Gardeazábal.

sí está ligada al rol que desempeñaron. La mayoría de ellos, son considerados escritores, críticos o historiadores.⁴³

Muchos de los autores compaginaron su labor como escritores o críticos con actividades políticas, cargos públicos, de elección popular o no, y labores en instituciones educativas. Si bien hay bastantes casos en los que no se pudo determinar con claridad su participación política y su afiliación a algún grupo o partido, se puede concluir que al menos dos terceras partes del grupo de autores participó en política de alguna forma, dentro o fuera de las ramas del poder público. Lo que demuestra un alto interés en esta actividad por parte de los intelectuales.

Los cargos públicos que más se desempeñaron están relacionados con los ministerios, especialmente en las direcciones culturales, y el cuerpo diplomático. Entre quienes ocuparon este tipo de puestos están: German Arciniegas, Baldomero Sanín Cano, Jorge Gaitán Durán, Daniel Arango, Jorge Zalamea, Jorge Luis Arango y Pedro Gómez Valderrama, muchos de los que a su vez estudiaron derecho. Entre los cargos de elección popular la mayoría hizo parte de la rama legislativa, a nivel nacional o local. Por ejemplo, Luis López de Mesa, quien también fue ministro, Jaime Posada, Jorge Zalamea y Hernando Téllez, quien además de senador fue cónsul.

Sobre la participación en política existen incluso casos de trascendencia nacional que siguen recordándose. Por ejemplo, el intento de expulsión de Marta Traba por parte de la sección de extranjería del DAS al ser sindicada de auxiliar a subversivos e inmiscuirse en asuntos políticos colombianos debido a las manifestaciones de inconformidad en medios públicos frente a la ocupación y a los destrozos cometidos por el ejército en junio de 1967. Jorge Gaitán Durán fue vocero del movimiento intelectual contra Rojas Pinilla y años antes junto a Jorge Zalamea tomó la *Radiodifusora Nacional* durante el Bogotazo, el 9 de abril de 1948.

En cuanto a la labor docente y de enseñanza la mayoría participó de alguna manera, en escenarios como: universidades, publicaciones culturales, trabajo en museo, televisión y radio y/o programas de difusión gubernamentales. Si nos centramos en la labor como

⁴³ Se debe tener en cuenta que la formación profesional en historia comienza en Colombia en la década de los setenta. Así, cuando se hace referencia al historiador se está aludiendo al erudito que conoce anécdotas y hechos del pasado, muchos de los cuales fueron miembros de la Academia Colombiana de Historia, pero no un historiador en el sentido actual del término.

profesores de instituciones educativas encontramos que algo más del 30% fueron docentes, cifra que puede ser mayor teniendo en cuenta que no hay registros de la totalidad de autores.

La participación en actividades culturales incluyó aspectos que sobrepasaron la publicación en revistas. Así, se encuentra una amplia participación en entidades privadas o públicas ligadas a la cultura, como museos y academias, en puestos como directores o fundadores de estos; la participación en grupos como “Los Piedracielista”⁴⁴ o “Los Nuevos”,⁴⁵ de los que surgieron varias publicaciones, fundación de universidades y proyectos ligados a ellos o las propias revistas culturales que nos ocupan, como se verá más adelante. Incluso, aparecen casos como el de Álvaro Mutis (1923–2013) quien tuvo problemas legales por la utilización de recursos ajenos para el apoyo de proyectos culturales. Esto permite evidenciar a varios de los autores como gestores culturales.

Si nos centramos en las revistas culturales, como se verá, varias de ellas fueron impulsadas, creadas y/o dirigidas por los mismos intelectuales que conforman el grupo. No solo las de iniciativa privada como *Mito*, sino, incluso, en algunos periodos las revistas gubernamentales.

En cuanto a la cantidad y frecuencia con que fueron publicados y la cantidad de revistas en las que participaron, se puede evidenciar que no fue muy común, por lo menos en materia de arte, que los autores publicaran en varias de ellas. Solo 13 de los autores tienen textos en más de una de las revistas. F. Gil Tovar (13 textos), Gabriel Giraldo Jaramillo (12 textos), Jorge Luis Arango (4 textos) y Marta Traba (7 textos) son los únicos que se encuentran en 3 o más publicaciones distintas; ésta última, además, es la única de los autores, colombiano o inmigrantes que aparece en los primeros años de la *Revista Eco*, siendo el resto extranjeros, y la única que publicó tanto en revistas gubernamentales como de iniciativa privada. Los demás de este grupo solo publicaron en las revistas de iniciativa gubernamental⁴⁶.

Aunque no resulte concluyente ya que son textos de diversos tipos y grados de profundidad en el tratamiento del tema, la cantidad de textos de los autores puede dar pistas sobre lo habitual que fue su participación. Un dato que, además, permite vislumbrar que en

⁴⁴ El movimiento “Piedra y Cielo” surge en Colombia en la década de los treinta; busca principalmente reflexionar sobre la poesía desde un punto de vista contemporáneo.

⁴⁵ Surge en la década de los años veinte, inspirados entre otros por el *Ariel* de Rodó.

⁴⁶ Cabe señalar que, en el caso de la *Revista de Las Indias*, la labor de los colaboradores era remunerada, como se enfatiza en la misma.

algunos casos la labor de quienes se han considerado como los más importantes representantes de la crítica de arte en Colombia no tuvieron tan alta participación, en cuanto a cantidad de textos, en estas revistas culturales.

Una excepción es el caso de Walter Engel,⁴⁷ el autor con más texto sobre arte en estas publicaciones; un total de 30, todos ellos en la *Revista de las Indias*. Su trabajo incluye varios textos de mayor extensión y con un mayor grado de profundidad que se van a denominar para este caso artículos y, de menor extensión como las reseñas de las exposiciones actuales en Colombia en la sección de “Notas” o “Crónica de exposiciones”. Cada una de estas crónicas fue tomada como uno solo texto, aunque la mayoría de ellas está compuesta por varias reseñas o comentarios de exposiciones.

Siguiendo el orden de los autores con mayor número de textos encontramos a continuación a Hernando Salcedo Silva⁴⁸ en la revista *Mito*. En su mayoría reseñas o comentarios sobre producciones cinematográficas. Francisco Gil Tovar,⁴⁹ continúa con 13 publicaciones sobre artes plásticas y cine que van desde el arte colonial y el barroco hasta las manifestaciones del momento en que aparece la publicación. Con 12 textos, en diversas publicaciones, Gabriel Giraldo Jaramillo,⁵⁰ es el siguiente, y se ocupó del arte y la cultura popular. Solo en temas de artes, ya que se ocupó de otros temas, Jorge Gaitán Durán⁵¹ publicó 9 textos, la mayoría reseñas sobre las películas y lo siguen Marta Traba,⁵² con 7 artículos, y

⁴⁷ Nacido en Austria en 1908, realizó estudios de dibujo, pintura e historia del arte en Europa. Llegó a Colombia en 1938 y se estableció como comerciante. Realizó crítica de arte en diversas publicaciones como la *Revista de las Indias*, el *Suplemento Literario* de *El Tiempo* y la revista *Plástica*. A su retiro del periódico *El Tiempo* señaló que lo hacía: “porque la crítica quedaba en mejores manos que las mías, en las de Marta Traba” (Enciclopedia Banrepcultural, 2018).

⁴⁸ Colombia (1916–1987). Su ocupación fue principalmente como comentarista de cine. Trabajó en publicaciones como *El Tiempo*, la revista *Mito*, *Dinners*, *Gaceta* y emisoras como Sutatenza, H.J.C.K., y Radio Nacional. Impulsó la creación de la Filmoteca Colombiana en 1957 y se desempeñó como jefe del Departamento de Cine de la Televisora Nacional. (Enciclopedia Banrepcultural, 2018).

⁴⁹ Nacido en España en 1923, es reconocido especialmente por su papel en la creación de la escuela de periodismo de la universidad Javeriana. Entre 1975 y 1986 fue director del entonces Museo de Arte Colonial. (Museo Colonial, 2019).

⁵⁰ Colombia (1916–1978), historiador y diplomático. Publicó en diversas revistas culturales y escribió gran cantidad de libro y artículos de arte e historia. (Bnf data, 2019).

⁵¹ Colombia (1924 - 1962). En el ámbito cultural participó en diversas publicaciones y fue fundador de la Revista *Mito* y la editorial Antares. Es recordado por toma a la Radiodifusora nacional junto a Jorge Zalamea y fue uno de los principales portavoces del movimiento intelectual contra la dictadura del General Gustavo Rojas Pinilla. (Enciclopedia Banrepcultural, 2018).

⁵² Nacida en Buenos Aires en 1930 llegó a Colombia en 1954 con su cónyuge Alberto Zalamea. Realizó estudios de Historia del Arte en la Sorbona (1949–1950) y se desempeñó como crítica en diversas publicaciones y en la televisión nacional desde sus comienzos. Así mismo fue docente de historia del arte y jugó un papel fundamental en la creación del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Fue expulsada del país durante el Gobierno de Carlos Lleras Restrepo. (Enciclopedia Banrepcultural, 2018).

Hernando Valencia Goelkel⁵³ con 6 textos sobre cine en *Mito*.

Estos autores, se dedicaron sobre todo a los comentarios y reseñas de exposiciones y filmes, por oposición a textos de mayor extensión. Esto puede explicarse por el interés, que se encuentra expreso, en algunas revistas por difundir este tipo de información. Hay algunas excepciones como Marta Traba, con un tipo de textos que tanto en su forma y contenido son diferentes a los demás. No solo tienen una mayor extensión, sino que se trata de artículos que cuentan generalmente con un gran sustento teórico y en los cuales se encuentran tesis propias de la autora, más que solo información o valoración de obras o exposiciones. El desarrollo sobre las diferentes formas en que se abordó el arte en las publicaciones se verá más adelante.

Así, podemos concluir que los intelectuales de este periodo que hablaron de arte pueden ser definidos como poseedores de conocimiento que están interesados en difundir su conocimiento a través de medios como las revistas culturales. Este conocimiento si bien está centrado en el tema del arte parece tener un interés particular por las manifestaciones actuales del momento en que escriben y la forma más utilizada es a través de textos cortos. Su voz, sin embargo, no se limita a transmitir información sobre estos temas, se trata, por el contrario, de expresiones legitimadas y reconocidas para pronunciarse sobre asuntos socialmente relevantes. En general, se encuentran en relación entre sí a través de instituciones o movimientos, de lo cual son ejemplos las revistas, sin limitarse a ellas, para llegar a un público más amplio.

Son, así, actores del debate público. Estos intelectuales buscan con sus acciones influir en el medio que ocupan. Poseen rasgos particulares y se identifican entre ellos como tales y como grupo; identificación que también se da por la sociedad, que de manera tácita o explícita espera que cumplan unas funciones. Esto los va a ser objeto de críticas, pero, les da, al mismo tiempo, el auditorio necesario para desarrollar sus ideas y desempeñar sus funciones.

⁵³ Colombia 1928. Fundador y editor de la Revista *Mito*. Participó en publicaciones como *Eco*, *Cinemateca*, *Cromos*, *Cine y Lecturas* *Dominicales de El Tiempo*.

SEGUNDA PARTE
EL ARTE EN LAS REVISTAS CULTURALES

1. Un medio de expresión: intelectuales y revistas culturales.

Uno de los espacios propios de los intelectuales como grupo fueron las revistas culturales, por lo cual resulta fundamental entender las particularidades de cada una de ellas. "Publiquemos una revista", dice Beatriz Sarlo (1992), es una frase pronunciada centenares de veces por un intelectual latinoamericano ante otros intelectuales. (p.9). Acompañada agrega, casi siempre, por dos ideas afines: necesidad y vacío:

"Publiquemos una revista" quiere decir "una revista es necesaria" por razones diferentes a la necesidad que los intelectuales descubren en los libros; se piensa que la revista hace posibles intervenciones exigidas por la coyuntura, mientras que los libros juegan habitualmente su destino en el mediano o el largo plazo. Desde esta perspectiva, "publiquemos una revista" quiere decir "hagamos política cultural", cortemos con el discurso el nudo de un debate estético o ideológico. (p.9)

En general, podemos señalar que las publicaciones masivas, aunque en algunos casos estén enfocadas a públicos menos amplios, como periódicos y revistas, son un fenómeno que surge en el siglo XVIII y el cual se extiende rápidamente por el mundo. Por ello es de interés conocer sus antecedentes, los cuales en Colombia se pueden ver desde el siglo XIX, así como algunos de los proyectos que estuvieron asociados a ellas. Cabe señalar que en este aparte se verán de manera general y no en sus particularidades en materia de arte, que se verá más adelante, y sin abórdalas tampoco como objeto mismo de estudio, por lo que solo se hará referencia a algunas de las categorías de estas, de acuerdo con los estudios hemerográficos.

En Colombia, como señala Melo (2008), para 1830 ya era posible hablar de un “furor editorial”, y alude a cómo sirvieron para que desde principio de siglo muchos de los grandes políticos ganaran su imagen como intelectuales:

Los periódicos y revistas culturales comienzan al menos desde 1836, cuando aparece *La Estrella Nacional*, y hay años en los que, en Bogotá, fuera de los periódicos políticos, religiosos y comerciales, salen 3 o 4 semanarios literarios. En Medellín, entre 1880 y 1910 –y hay que recordar que era un pueblito de

40.000 habitantes– salen por lo menos 12 revistas o periódicos culturales, incluyendo tres que pensaban que había público para revistas cuyo objetivo principal era imprimir partituras para piano. (Melo 2008).

Las revistas culturales aparecen en diferentes ámbitos y con propósitos propios que van a estar ligados al contexto social, político y cultural del momento en que se crean. Sin embargo, un factor común en ellas es que van a promover ideales culturales, van a servir como espacio para la divulgación de grupos o entidades estatales y, en algunos casos, como conexión con intelectuales de diferentes regiones. Un ejemplo de esto último es la *Revista de las Indias* en la cual, en su segunda época, se afirman intereses de este tipo, como un espacio de unión para los escritores iberoamericanos:

Un grupo de escritores americanos y españoles, reunidos en Bogotá con ocasión del IV Centenario de la fundación de esta ciudad, acordaron crear una entidad que sirva de vínculo a quienes en América y España se dedican al noble ejercicio de las letras. También convinieron en fundar una revista que llenara esta finalidad. (*Revista de las Indias*, 1938, p. 160).

Con respecto a la idea de civilización que se encuentra en algunas revistas es posible señalar que esta proviene del ámbito político y cultural donde se encuentra un predominio de referentes de tipo nacionalistas, basados en la visión eurocéntrica⁵⁴ que partía de una idea ilustrada de civilización, opuesta a la barbarie (Ramírez 2001, p. 8). Una idea que habría de perdurar por varias décadas y de donde surgen gran parte de los proyectos gubernamentales que aparecen como antecedentes a las revistas culturales que nos ocupan.

En el caso colombiano proyectos de este tipo aparecieron en la segunda mitad del siglo XIX. En el ámbito cultural se verán propuestas, como la del museo Zea en Antioquia,

⁵⁴ En el siglo XIX, en cuestiones culturales París, con el museo del Louvre como ejemplo, era el centro más importante. Inglaterra aparecía como el modelo por excelencia del desarrollo y Estados Unidos como el más exitoso ejemplo de proceso de crecimiento (Ramírez, 2001, p. 28).

Del proyecto revolucionario y del pensamiento ilustrado francés, con el museo de Louvre, nace la idea de valorar la educación como un medio por el cual es posible promover el examen crítico de todas las creencias adquiridas, el reformismo, el espíritu científico y la lucha contra la injusticia, base para la renovación posterior del hombre y la sociedad.

con el cual se buscó, señaló Manuel Uribe Ángel, poner en contacto a la gente común con la ciencia. Con el museo lo que se pretendía no era la formación de los sabios, sino, por el contrario, la del pueblo. Una idea que como se verá se mantiene en algunas de las revistas culturales del siglo XX, especialmente en las de iniciativa gubernamental.

Ligado a ello, para finales del mismo siglo, vamos a encontrar organizaciones políticas, las ciudades, preocupadas por el bienestar de sus ciudadanos. En ellas educación y cultura empezaron a jugar papeles fundamentales. Así la educación y la cultura para toda la población fueron requisitos fundamentales para las ciudades de finales del siglo XIX. Situación que, sin embargo, se vio afectada por eventos como la guerra de los Mil Días (1899–1902) que llevó al cierre de las escuelas. La idea de educar al pueblo se mantuvo en algunas publicaciones y estuvo asociada a la diferenciación entre las élites y las masas. Los primeros como quienes definían la cultura, los segundos como receptores.

En el campo político, a finales del siglo XIX se dieron algunos conflictos entre los liberales, en especial por algunos de sus proyectos, y la iglesia. Cabe aclarar que lo que va a diferenciar a los conservadores y liberales no es la filiación católica, es la forma de sociabilidad, la importancia atribuida a la religión y la legitimidad política (voluntad popular o doctrina católica). Y se debe entender a profundidad las formas de dominación tradicional, donde en la zona rural la iglesia está mejor implantada mientras en la zona urbana, con núcleos artesanos hay más difusión de las ideas liberales (Silva, 2001). Más adelante se podrán observar cómo estas diferencias entre lo urbano y lo rural van a continuar acentuándose.

Más tarde, con el Régimen Conservador, que se mantuvo hasta 1930, el país experimentó un impulso industrial, a través, especialmente, de la élite Antioqueña. Con el gobierno conservador Colombia conoce un rápido proceso de transformación económica, la modernización comienza con Rafael Reyes (1904–1909) y se acelera en los veinte con el cultivo de café.

Los elementos que antes chocaban entre liberales y clero se van a compaginar a través de un modelo basado en los valores familiares que proponen los conservadores apoyados por la Iglesia, encargada de la escolaridad, pero que convivían con valores asociados a la modernidad capitalista como:

[...] la valoración del tiempo, el afán de lucro, la búsqueda individual del éxito, la valoración de la iniciativa individual, la movilidad territorial y social y, en general, la afirmación de un *ethos* social individualista (a pesar de los rasgos colectivos de los procesos iniciales de colonización). Además, no obstante la existencia de claros prejuicios raciales, se consolidó una visión abstracta de la ciudadanía y la personalidad, que llevó a abrir a todos el ascenso social, siempre que logaran triunfar en la competencia por el dinero o, en menor grado, la cultura. (Melo, 1990, p.26).

En el campo cultural, con el cambio de siglo, especialmente durante las dos primeras décadas se verán surgir grupos de intelectuales modernos, en especial de jóvenes, que “propondrán una visión pacífica del desarrollo social, ideas de igualdad social de corte moderno” y que se harán partícipes del proceso de las reformas sociales y culturales que van del 30 al 46 (Silva, 2001, p. 283).

Los Nuevos un ejemplo de estos grupos, aparece en la década de los veinte en el panorama literario alrededor de la revista que llevaba el mismo nombre. Su nacimiento se dio durante el gobierno de Pedro Nel Ospina (1922–1926) por un grupo de jóvenes inspirados en el *Ariel* de José Enrique Rodó. Algunos de los integrantes de *Los Nuevos* participaron posteriormente en publicaciones como la *Revista de las Indias* o *Mito* y en muchos casos ocuparon cargos públicos. Sus preocupaciones estuvieron relacionadas con el nacionalismo, el intervencionismo estatal y el socialismo (Stripeaut Bourjac, 1999).

Como señala Carlos Andrés Charry:

La generación de Los Nuevos pretendió erigirse en medio de un campo político y cultural adverso, en el que sus integrantes no encontraron una identificación ideal con los líderes naturales de los tradicionales partidos políticos, muchos de los cuales aún esperaban la formación de un conato de conflicto para sacar sus empolvadas espadas y hacer la guerra con sus contradictores, tendencias que habían representado el espíritu caudillista del siglo anterior. Es por esto que ésta fue una generación huérfana, que o contó con el apoyo de aliados influyentes; que tuvo que formarse a sí misma y que en medio de dicho proceso se vio dividida

y fragmentada, todo a consecuencia de las principales corrientes ideológicas que comenzaban a instituirse como las principales doctrinas políticas a nivel mundial, las cuales se resumían claramente entre las tendencias pro status quo y las revolucionarias (2011, p. 60).

Para finales de la década de los veinte los integrantes de *Los Nuevos* terminaron ubicándose en diferentes ideologías. Entre ellos en un extremo, se encontraron las facciones de izquierda del partido liberal y los socialistas y, en el otro el grupo de *Los Leopardos*, del partido conservador.

Con la llegada de la República Liberal, en la década de los treinta del siglo XX observan cambios sociales y culturales, además de políticos. Para este periodo el país ya ha consolidado las bases capitalistas y aparece en la economía mundial como exportador de café. Además, con la llegada al poder del partido liberal se produjeron cambios como: el sufragio universal y directo, la participación política popular, la movilización de masas y la organización del sindicalismo y se hace un gran esfuerzo por consolidar la soberanía del Estado frente a la iglesia (Melo, 1990).

En el periodo de la República Liberal, se dieron relevantes fenómenos como la conformación de la clase media, el crecimiento de los sectores urbanos letrados y los cambios en el consumo y la producción de cultura, impulsados, entre otras cosas, por la aparición de las revistas culturales y el proyecto de La Revolución en Marcha (1934–1938). Así mismo, se da desde 1930 una ampliación de la escuela primaria y de la cobertura educativa, y de programas de amplia difusión cultural a través de nuevos medios de comunicación como el impreso, televisión, cine y disco y una perspectiva folclórica de conocimiento de lo que se designaba como culturas populares (Silva, 2001, p. 287).

A partir de esta década, en al ámbito colombiano y latinoamericano, se fortalecen procesos de masificación, industrialización y urbanización. Al respecto, Martín-Barbero (1991) habla de un periodo que va desde los treinta hasta finales de los cincuenta y que se corresponde así mismo a proyectos de construcción y consolidación de las ideas de nación.

(...) Este intento remite entonces a un conflicto crucial del momento: el de la relación entre Estado y masas. Allí, los medios masivos de comunicación

cumplirían un papel decisivo y estratégico al ser usados para interpelar desde el Estado al “pueblo”, quien en últimas llenaría de sentido y legitimidad la idea de nación. La labor de los medios masivos de comunicación sería entonces vital para la formación y difusión de las identidades nacionales, y la creación de una cultura que garantizara la cohesión y la obtención del estatuto moderno a las naciones. (Uribe, 2004, p. 27).

Es así como los medios masivos sirven como instrumentos del Estado para la educación, pero también de plataforma para las reflexiones de los intelectuales. Las de iniciativa gubernamental estuvieron ligadas casi siempre a proyectos educativos más amplios y atados a aspectos como la formación de una idea de nación. A pesar de ello, y de fenómenos como la censura, se pudo encontrar que estas publicaciones permitieron, o buscaron al menos, desarrollar gustos.

En esta década comienza, así mismo, la denominada República Liberal (1930–1946), la cual en parte converge con el fenómeno de La Violencia (1946–1958). En este periodo podemos ver que, a pesar de la expansión de la violencia en el campo, las ciudades siguieron creciendo y encabezando diversos procesos culturales en el país, lo cual se explica, al menos en parte, por los procesos de urbanización; fenómeno que implica, a partir de 1929, un aumento de la población urbana debido a la movilización humana.

Estos procesos, como señala Urrego (2002), conllevaron el cambio de las formas en que los habitantes de las ciudades asumían su vida y las prácticas de formación de identidades locales y nacionales, y, con ello, surgieron nuevos modos de asumir la cultura. Así, el proceso de urbanización fue mucho más allá de la sola movilización humana. Durante este periodo se dio un crecimiento cultural derivado, entre otros, de la aparición de diversos proyectos culturales, los cuales contaron con la participación de los intelectuales y con grupos de estudiantes interesados no solo en los aspectos políticos sino también en el desarrollo cultural. Igualmente, se evidencian nuevas posibilidades de acceso de las clases populares a algunos bienes culturales, en parte por iniciativa del Estado.

Como señala Renán Silva, en La República Liberal se dio una “profunda originalidad en el campo de los proyectos de extensión cultural” (2002, p. 7). En aquel momento se desarrolló una de las etapas de más alta integración entre los intelectuales y las políticas de

Estado; en gran medida, los proyectos adelantados fueron elaborados por los grupos de intelectuales que ocupaban puestos estatales pero que, además, “dominaban en el escenario cultural, sobre todo en la prensa, en el radio y en el precario mundo del libro, lo que les garantizaba una posición directiva en cuanto a la orientación espiritual del país” (Silva, 2000, p. 7).

Este periodo corresponde, además, con el auge de las revistas culturales y con una serie de iniciativas ligadas al proyecto de construcción y consolidación de la nación moderna. Donde los medios ponen en relación al Estado y las masas y son usados por el primero para interpelar al segundo. Entre estas iniciativas aparece el “Proyecto de Cultura Aldeana y Rural” (1934–1936) y “La Cinematografía Educativa” que comienza en la década de los treinta.

Estos procesos llevan implícita la existencia de dos culturas y, por ende, una división y una toma de posición. Así, muchas de las iniciativas de este periodo parten e incluyen la idea de la existencia de élites que se consideran los únicos sujetos modernos y que ven al pueblo como su antítesis. Pero que, además, creen en la responsabilidad que tienen de liberar al pueblo de su condición de atraso e ignorancia. Es decir, continúa la idea de civilizar, con la diferencia de que, con en el desarrollo de los medios masivos, se pierde parte del proceso de intermediación, ya que el pueblo recibe directamente los beneficios a través de ellos.

Ejemplo de ello es el cinematógrafo, considerado como una institución de educación cultural al servicio del Estado, especialmente entre los treinta y los cuarenta. Esto implicaba por lo tanto crear legislación para controlar el uso de las iniciativas privadas y así evitar un conflicto entre los intereses de estas y los del Estado. Con él se buscó garantizar un entretenimiento honesto y educativo y ayudar a la higienización como parte del proceso de civilización.

Con respecto a las revistas, en 1936 encontramos, de nuevo como ejemplo, la *Revista de la Indias*. En su primer tomo establece que esta revista: “como órgano del Ministerio de Educación, obedece al plan meditado de un programa de difusión lo suficientemente extenso y elástico para permitir metodizadas realizaciones, que se van cumpliendo con calculada precisión”. Con ella se buscaba crear “una cátedra de alta cultura, dando cabida en sus páginas a estudios de toda índole, procurando llevar a todas partes, [...] una inquietud eficaz” (1936, p. 1).

A partir de este periodo es posible observar, asimismo, un aumento en los textos sobre arte por parte del grupo de intelectuales que impulsaban los medios masivos al tiempo que reflexionaban en ellos. Al analizar las diferentes publicaciones vamos a observar, sin embargo, que cada una de ellas tuvo intereses particulares, como se verá en el análisis sobre el arte en las revistas, congregaron a grupos de autores con perfiles diferentes y se ocuparon del arte en formas diversas y con énfasis especiales. Lo que en algunos casos se hace visible y se comprende al observar las razones que motivaron el surgimiento de cada una de ellas. Aspectos tales como el contexto político y cultural en el que surgen, el público al cual se dirigen, la pretensión o interés de la publicación, van a servir de punto de partida para mostrar cómo cada publicación, pública o privada, tuvo una forma diferente de abordar el arte⁵⁵.

Así, en cuanto al origen de las revistas podemos hablar de dos grupos: las que surgen por iniciativa privada o particular y las que surgen por iniciativa gubernamental, generalmente como órgano de difusión de una entidad estatal, o aquellas que sin serlo reciben apoyo estatal. En el primero encontramos la Revista *Mito* y la Revista *Eco*; en el segundo la *Revistas de las Indias*, la *Revista Bolívar* y *Hojas de Cultura Popular Colombiana*. Con la precisión de que en el caso de la *Revistas de las Indias* en su segunda época está a cargo de un grupo de escritores no vinculados directamente a la administración pública.

La primera de estas revistas en aparecer, durante el periodo que nos ocupa, es la *Revista de las Indias*. Su primer número es de julio de 1936 y se publica por última vez en 1951. Esta revista viene a reemplazar la revista *Senderos*, publicada entre el 35 y el 36, la cual funcionó como órgano cultural de la Biblioteca Nacional, bajo la dirección de Daniel Samper Ortega.

En la *Revista de las Indias* se publicaron artículos sobre libros, música e historia principalmente. Es una revista que ha sido calificada como la vocera del proyecto liberal y modernizador. En su propuesta buscó descubrir la cultura popular al tiempo que divulgaba la Alta Cultura. Como lo ha expuesto Manuel Restrepo (1990) puede ser considerada como una publicación de “calidad elevada” que sirvió para estrechar los lazos con América Latina, intención que se encuentra explícita en la segunda época, no en la primera.

Entre 1936 y 1938 se da la primera etapa de la revista y en el 38 se reorganiza “como órgano internacional de escritores hispanoamericanos” (1938, p. 1). En cada una de estas

⁵⁵ Cabe aclarar en este punto que el análisis se hace desde las manifestaciones mismas que se incluyeron en las revistas.

épocas, como se verá más adelante, la *Revista de las Indias*, tuvo características y tendencias particulares, que hacen que la publicación deba ser analizada teniendo en cuenta que se trata de dos periodos distintos, con características propias. Tras la desaparición de la *Revista de las Indias*, cuyo último número, 115, se publicó en 1950, aparecieron otras iniciativas gubernamentales, pero su reemplazo directo, de acuerdo con el gobierno, fue la *Revista Bolívar*.

Antes de entrar a ello, cabe recordar que la *Revista de las Indias* aparece en el periodo de La República Liberal (1930–1946) durante el gobierno de Alfonso López Pumarejo (1934–1938). Citando a Silva podemos decir que este periodo trajo consigo una “profunda originalidad en el campo de los proyectos de extensión cultural” (Silva, 2000, p. 7). En aquel momento se desarrolló una de las etapas de más alta integración entre los intelectuales y las políticas de Estado; en gran medida, los proyectos adelantados fueron elaborados por los grupos de intelectuales que ocupaban puestos estatales pero que, además, “dominaban en el escenario cultural, sobre todo en la prensa, en el radio y en el precario mundo del libro, lo que les garantizaba una posición directiva en cuanto a la orientación espiritual del país” (Silva, 2000, p. 7).

Comenzando por la primera época de la *Revista de las Indias*, podemos partir de las intenciones que aparecen en el primer número, correspondiente a julio de 1936:

La aparición de esta revista de extensión cultural como órgano del Ministerio de educación, obedece al plan meditado de un programa de difusión lo suficientemente extenso y elástico para permitir metodizadas realizaciones, que se van cumpliendo con calculada precisión [...] Hoy se quiere hacer de la REVISTA DE LAS INDIAS una cátedra de alta cultura, dando cabida en sus páginas a estudios de toda índole, procurando llevar a todas partes, como hemos dicho una inquietud eficaz (p. 1).

Durante la que se ha llamado su primera época (1936–1938), en la cual operó como órgano del Ministerio de Educación, la revista contó con la colaboración no solo de colombianos, sino también con la de un grupo de inmigrantes europeos llegados al país, principalmente de España. Y si bien es claro, cómo ya se señaló, que la revista aparece

durante la República Liberal y su carácter gubernamental, el estudio de la publicación no puede limitarse a su carácter político; no se debe simplificar el papel de la *Revista de las Indias* o el interés que ella representa en mostrarla como una herramienta del partido ni limitarla a señalar el cumplimiento o no del proyecto liberal. Frente al contenido de la revista hay textos que van más allá y sobrepasan este interés, como se podrá ver en sus textos sobre arte.

Retomando el primer número de la revista, encontramos una referencia a la alta Cultura y por ende a la división que se ha señalado. Para lograr comprender el valor que tenía esta idea, será necesario volver al momento de surgimiento de la *Revista de las Indias*. Para Alexander Betancur (2016), en este periodo y en los años siguientes:

Un tema central era tomar una posición sobre los roles del Estado en la sociedad a partir de las medidas que habían efectuado los gobiernos fascistas en Europa en materia educativa y cultural. Las aproximaciones a estas preocupaciones en Colombia se pueden encontrar en los debates sobre las reformas educativas que se implementaron en las décadas de 1930 y 1940. [...] La nueva función de la revista se pone en escena en un momento de crisis mundial que impuso una política cultural dirigida a crear mecanismos de difusión que permitieran el acceso a la mayor cantidad de personas, de los productos culturales elaborados por los escritores, los artistas plásticos y los hombres de letras colombianos y extranjeros. (p. 128).

Si bien consideramos correcta esta apreciación, resulta necesario precisar el caso colombiano y considerar el tipo de difusión que se buscó. Lo que lleva a analizar entonces los textos de la revista en un ámbito donde la difusión cultural se enfrentaba a altas tasas de analfabetismo y donde se buscaba extender el conocimiento desde la escuela, pero además a partir de otros ámbitos como el cine, la radio y la biblioteca, en algunos casos enfocados al campesinado colombiano, producto del proyecto de la “Aldea Colombiana”.

Ahora bien, los textos de la primera época de la revista no parecen, en principio, coincidir con la idea de alta cultura que puede encontrarse en otras publicaciones, y que se señala en la publicación, con textos dirigidos a un público con un cierto tipo de conocimiento.

La primera época de la *Revista de las Indias*, por el contrario, tuvo un carácter que parece más enciclopédico. Un tema que se puede ver con mayor desarrollo en los textos sobre arte y coincide con la idea de llegar a un público más amplio.

Con la llegada de la segunda época de la *Revista de las Indias*, grandes cambios se visibilizan en cuanto a los tipos de textos publicados. En 1938 la revista se reorganiza como resultado de la reunión de escritores españoles y americanos, en el marco de la celebración del cuarto centenario de Bogotá. A partir de allí la publicación se internacionaliza y se constituye en un órgano internacional de escritores hispanoamericanos. Como promotores de esta nueva etapa de la *Revista de las Indias* aparecen, entre otros, Baldomero Sanín Cano y Germán Arciniegas.

La revista pasa entonces a ser el órgano de difusión del Ministerio a un medio de conexión para La Sociedad de Escritores Americanos y Españoles y de este cambio surge un aspecto de gran relevancia, el cual quedó plasmado en el acuerdo celebrado entre la sociedad de escritores y el gobierno (Diario Oficial, febrero 13 de 1939). De acuerdo con el decreto 319 del 39 y otras normas que regularon este tema⁵⁶ quedó establecido que los empleados serían sufragados con los frutos de la propia publicación. La excepción a esto sería una mecanógrafa pagada por el ministerio. Al mismo tiempo se permitió que la revista manejara los dineros recaudados por avisos, suscripciones o ventas. Esta independencia administrativa permitió a la revista, establecer políticas con respecto a la publicidad que se incluyó en la revista y al pago para los colaboradores. En la revista se nota un interés por dejar claro estos aspectos como quedó demostrado en algunas de sus números y como se verá más adelante.

Esto será relevante como antecedente frente a la actividad profesional de los escritores, al aparecer la posibilidad de vivir de su quehacer como críticos, pero también va a posibilitarle a la revista la selección de textos. Este mecanismo permitió que se pudieran publicar, además, traducciones de artículos y obras extranjeras, contar con corresponsales y organizar eventos.

Al mismo tiempo, encontramos como se da un cambio significativo en el tipo de textos. En la segunda época se pasa de artículos de carácter enciclopédico e ilustrativo a ensayos, artículos de opinión y textos críticos sobre el arte.

⁵⁶ Contrato entre el Gobierno y la Sociedad de Autores sobre la dirección y administración de la Revista de Indias, 20 de febrero de 1939 y "Memorandum del Contrato de la 'Revista de las Indias' para el Señor Ministro de Educación, 18 de marzo de 1939.

Con respecto a la crítica de arte, desde los primeros números de la segunda época comenzamos a ver un aspecto que hasta el momento no se había visto. La aparición de una crítica de arte que va más allá de la reseña de exposiciones y que busca más interpretar y casi teorizar. Estos textos aparecen con Enrique Díez Canedo. Del autor, encontramos algunos artículos de los cuales cabe resaltar “Goya Iniciador del arte moderno” y “España en los umbrales del arte moderno: De Goya a Picasso” ambos de 1939. Así mismo, a partir de 1942 comienzan a aparecer los textos de Walter Engel, como colaborador permanente de la revista, donde permanece hasta 1950. Estos comienzan como reseñas breves de exposiciones en los primeros años, pero van cambiando hasta adquirir más relevancia y espacio en la revista en los años siguientes.

Es posible señalar entonces que, si bien se ha identificado la revista como representante de la vocería del proyecto liberal y modernizador, fue una publicación que llegó más allá, sin limitarse a ser un órgano de propaganda. En ella, como se verá, es posible observar el interés de difundir algunos temas de arte y el papel que tuvieron intereses nacionales, pero ni responde únicamente a él, ni puede limitarse a la idea de los gobiernos liberales. Como se verá, su publicación en los últimos años corresponde a gobiernos conservadores y esto significará algunos cambios.

En 1951 y hasta 1963 se publica la siguiente revista de iniciativa gubernamental, la revista *Bolívar*, como intento de reemplazar a *La Revista de las Indias*. Esta, a diferencia de su antecesora, se ha identificado como representante de gobiernos que se definían como “católicos, bolivarianos, tradicionalistas e hispanistas” lo que, como señala, Melo llevó a que se cerrara la entrada a “amplias vertientes de la literatura contemporánea” y que acabó dándole cierto aire moralista. (Melo, 2008, p. 7). Si bien la revista *Bolívar* se publica durante los gobiernos conservadores de Laureano Gómez (1950–1951) y Roberto Urdaneta (1951–1953) y sus ideales se responde con lo que Melo señala, el arte, como se verá, fue bastante relevante en la publicación y no se puede señalar de manera tan clara, en este tema un sesgo, ni en cuanto a contenido ni en cuanto los intelectuales publicados.

La revista *Bolívar* es una publicación, que en comparación a las demás, ha sido menos trabajada. Se encuentran pocos estudios dedicados a ella y algunas menciones en textos de Jorge Orlando Melo sobre las revistas culturales y de Cristina Lleras como “Politización de la mirada estética. Colombia, 1940–1952”. Esto puede deberse a que el contenido de la

revista está menos enfocado, comparativamente, a temas culturales actuales y gran parte de sus artículos son más de carácter histórico con énfasis en la figura del libertador.

No obstante, en lo que respecta a las artes plásticas en la publicación se encuentra un número significativo de artículos de críticos nacionales y extranjeros, así como traducciones. Es en ella donde aparecen por primera vez, en las revistas culturales de este periodo, textos de Marta Traba. Lo que si resulta claro en esta publicación es que sus textos son más extensos.

A diferencia de *La Revista de la Indias*, donde aparecen constantes referencias a la intención de la publicación, en la revista *Bolívar* hay pocas. En el primer número, de 1951, se señala cómo se creó la publicación y con qué intención. Desde este número se explica asimismo el porqué de su nombre: “Servirá de órgano de expresión del Ministerio de Educación Nacional para difundir entre las gentes de América Hispana el pensamiento colombiano, fuertemente anclado a los ideales y programas del Padre de la Patria. En esta razón su nombre (1951, s.p.).

En 1955 la revista se suspende y reaparece en 1957 dando origen a lo que se denominó su segunda época. De nuevo, en el primer número se encuentra la intención de la publicación. De manera similar a la anterior se incluye a Iberoamérica y se habla del legado espiritual de Simón Bolívar, pero no de programas:

El Ministerio de educación, hoy a cargo del doctor Prospero Carbonell, inicia con la presente entrega la segunda época de la Revista BOLÍVAR –su órgano de expresión cultural– después de año y medio de suspensión. Difundirá el pensamiento colombiano e iberoamericano, siguiendo las orientaciones del patrimonio espiritual legado por el libertador Simón Bolívar. (1957, s.p.).

Si bien esta publicación viene a reemplazar la *Revistas de las Indias* no es posible hablar de una continuidad entre ellas. Intenciones relacionadas de manera expresa con un tipo de pensamiento político no se encuentran en la primera de ellas. Por el contrario, se pone de manifiesto el interés en difundir la alta cultura, aunque, como se señaló, no se defina qué es. En ambas se establece el interés en relacionarse con otros territorios, pero mientras en *La Revista de las Indias*, especialmente en su segunda época, se busca una colaboración entre escritores americanos y españoles en la *Revista Bolívar* lo que se señala es un interés de

difundir el pensamiento colombiano.

De manera paralela a estas dos revistas, entre 1947 y 1957, aparece la publicación *Hojas de Cultura Popular Colombiana*. Esta, como lo indica su nombre, consistió en una serie de hojas, sueltas y sin paginación⁵⁷, en las cuales se encontraban ilustraciones, acuarelas y grabados, en algunos casos retocados por el autor para cada una de las revistas, fotografías y copias facsimilares. Se diferenciaba de las demás por su cuidada edición y belleza.

En ella se hacen constantes referencias a los motivos que impulsan su publicación. En el primer número de *Hojas de Cultura Popular Colombiana* (1957) se afirma que tiene el propósito de dar a conocer mensualmente el movimiento artístico del país y los principales acontecimientos culturales, así como las campañas educativas que el Ministerio organiza. Se aclara, que se trata de una publicación que busca ser de interés tanto para la masa como para las personas cultas, lo que muestra pues como se sigue encontrando esta ya mencionada división.

En números siguientes van a continuar apareciendo referencias al público que ha leído las hojas o al cual están destinadas. Así, en el número dos se habla sobre los intelectuales y la prensa que ha leído la publicación y el agrado con el que se ha recibido y se señala que se va a ocupar de temas folclóricos y de cumplir una misión educativa (1947). En el número cuatro hablan de la intención de vulgarizar aún más las entregas para que ellas lleguen no solo a los intelectuales y redacciones sino al obrero de la fábrica, al labrador y al pequeño empresario (1947).

Con respecto a los temas que fueron en la práctica abordados en la revista sí es posible comprobar un fuerte interés por temas folclóricos y de cultura popular. Se trató de una publicación con amplio contenido que incluyó desde reproducciones de obras de arte hasta láminas para llenar un álbum, así como partituras y reproducciones facsimilares.

En ella se ve de manera clara que se trata realmente, como lo señala en su primer número, de un órgano de divulgación y propaganda del gobierno. En muchos de sus números se hace una lista de las actividades culturales que han adelantado y el éxito de estas, recordando siempre de cual entidad gubernamental son iniciativa o las solventa. En cuanto a las artes plásticas, como se verá, la mayoría de sus textos abordan temas históricos, con un énfasis especial en el arte colonial.

⁵⁷ Debido a que esta publicación no fue numerada no se incluye número de página en las referencias.

Pasando a las iniciativas privadas, en 1955 aparece la revista *Mito*. Una revista bimestral que pretendió ocuparse, como se señala en su primera editorial, de “textos donde haya una problemática estética o una problemática humana” (1955, p. 1). Su último número, el 42, se publicó en 1962. En ella aparecieron textos de arte, reseñas y artículos, así como obras inéditas creadas especialmente para la portada de la revista.

Mito surge en medio de un complejo contexto político y social que Juan Gustavo Cobo Borda resume así:

Los hitos generales dentro de las cuales se enmarcaba la acción de la revista y la formación de sus colaboradores, a nivel histórico, podrían ser los siguientes: del 9 de abril de 1948, pasando por todo el período de *la gran violencia* (1947–1957), indudable marca de esta generación, al 10 de mayo de 1957, con la caída del general Rojas Pinilla, acerca de lo cual ya anotaba Gaitán Duran, en contra de la interesada amnesia nacional: "Hemos olvidado que el dictador derribado el 10 de mayo de 1957 fue el 13 de junio de 1953 el hombre más popular de Colombia", para arribar a la revolución cubana, a la cual *Mito*, a fines de 1961, dedicó uno de sus últimos números. (1995, pp.149-150).

Frente a estas circunstancias *Mito* propone devolver la función social de la literatura. Precisamente estas, en palabras de Carlos Builes, encendieron “el espíritu creativo de muchos artistas e intelectuales que llamado (Sic) por su responsabilidad social quisieron iluminar e interpretar desde lo estético aquellos trágicos años (2012, p. 95).

Mito hizo parte de las revistas que impulsaron un proyecto literario de grupo. Desde 1955 reunió a algunos de los escritores más reconocidos de esta generación. Como fundadores de la revista estuvieron Jorge Gaitán Durán y Hernando Valencia Goelkel y en el comité de dirección, entre otros, Pedro Gómez Valderrama, Eduardo Cote Lamus y Fernando Charry Lara. La revista se constituyó en un espacio que reunió distintas tradiciones literarias y contó con el apoyo de León de Greiff, Baldomero Sanín Cano y Eduardo Carranza. Melo (2008) describe a sus integrantes como jóvenes que se formaron en el ambiente cultural de la postguerra, influidos por el existencialismo francés, el psicoanálisis y el marxismo.

Mito también sirvió de plataforma de escritores nacionales y latinoamericanos no solo a través de la revista directamente, sino de la red que se formó a su alrededor como: Ediciones Mito, Antares y el programa radial en la HJCK: Radio revista Mito. Así lo señaló en una de sus editoriales:

Mito se convierte, exclusivamente, en un foro para debatir las complejas relaciones entre economía, política, vida social y cultural; y, ciertamente, los tristes datos de la realidad colombiana. Pero seguiremos prestándole apasionada atención a la filosofía, la literatura y el arte de nuestros días, y sus fascinantes luchas con la tradición. Continuaremos rechazando el dilema bizantino: Estética o política, pretexto de innumerables imposturas (...) Por ahora nos limitaremos a poner en servicio una herramienta eficaz: las palabras (...) Pretendemos hablar y discutir con gentes de todas las opiniones y de todas las creencias. Esta será nuestra libertad. (Valencia Goelkel y Gaitán Durán, 1961, p. 405).

Sin embargo, la revista *Mito*, y el trabajo de quienes en ella participaron, también recibió fuertes críticas, como se mostró, especialmente por su cosmopolitismo y la falta de acción de sus integrantes. Muchas de ellas contenidas en la misma publicación. Lo que permite en cierta medida identificar que en esta publicación no parecía tan clara la intención de hacerse propaganda, aunque aparecen algunas alabanzas, sobre su labor. Contrario a lo que aparece en las revistas gubernamentales como *Hojas de Cultura Popular Colombiana*.

En cuanto al arte, en *Mito* se encuentra un especial énfasis en el cine. Junto a la *Revista de las Indias*, son las publicaciones en las que se puede observar un constante interés en el tema, reflejado especialmente a través de reseñas y comentarios sobre los filmes presentados en el país. Este énfasis en *Mito* parece surgir de los intereses propios de algunos de los intelectuales que participaron en ella, como Gaitán Durán, Valencia Goelkel y Hernando Salcedo. Sobre las artes plásticas se ve un mayor interés por las manifestaciones actuales, marcando una diferencia con varias de las publicaciones previas en las cuales se ve un interés por periodos anteriores.

Cinco años después, en mayo de 1960 aparece *Eco: Revista de la Cultura de Occidente*; publicada en Bogotá por la Librería y Galería Buchholz. Esta publicación, en sus

primeros años, bajo la redacción de Elsa Goerner, periodo que nos ocupa, presentó un enfoque particular. No se trataba de un escenario de debate, no se desarrollaron discusiones de los intelectuales colombianos, ni respondió a las preocupaciones características de los mismos en este periodo.

En sus primeros años, en lo que al arte respecta, se encuentra un interés particular en el arte moderno alemán, en traducciones y en reseñas de exposiciones europeas. Asimismo, se preocupó por la divulgación de escritores alemanes, los cuales eran para ese entonces de difícil acceso en español.⁵⁸

Esto queda claro en el primer número de la revista, donde se señala que en ella se “aspira a constituir un eco de las más nobles y verdaderas voces de Occidente, en particular del ámbito alemán” (1960, p. 1) en Hispanoamérica. Lo que permite entonces ver que cuando *Eco* se denomina la revista cultural de occidente, se refiere a una cultura asociada a Europa y particularmente a Alemania.⁵⁹ Una idea que ya había sido propuesta por revistas como la *Revista de Occidente* de Ortega y Gasset en España, con la diferencia de que esta se publicó en la década de los veinte, un contexto totalmente diferente al de los sesenta de *Eco*.

El interés por la cultura alemana y la *Revista de Occidente* como un antecedente se resalta incluso en la propia revista *Eco*. En 1961 Cayetano Betancur señalaba: “Hoy comprendemos que esos libros de la “Revista de Occidente” eran, en general, los que más nos convenían como guía certera de acceso al pensamiento moderno. Esos libros y ensayos fueron en su gran mayoría de origen alemán” (p. 403).

Eco nace entonces en el mundo del arte de las manos de un lector alemán. En palabras de Jaramillo Zuluaga, a diferencia de tantas revistas que parecen escritas por escritores y para escritores, *Eco* era realizada por lectores y para lectores. En ella, la traducción y la reseña eran más frecuentes que la colaboración a título personal y enseñaban una pasión por la lectura que no ha vuelto a manifestarse de una forma tan clara (1989). Esto permite entender porque hay una ausencia en los primeros años de la participación de los intelectuales colombianos y, por lo tanto, en ella no podemos encontrar textos en los cuales se definan como tales y se otorguen funciones y responsabilidades como grupo.

⁵⁸ Al respecto se puede ver Cobo Borda “Carta de Colombia. La Revista Eco (1960–1984).

⁵⁹ En algunos textos se hace referencia a la República federal alemana, en otros hablan de lo que sucede en ambas. Por ejemplo, cuando se refieren a los festivales de teatro. Del mismo modo, en la mayoría se habla de Alemania sin aludir a la división.

Así, vemos como el contexto de la revista, en estos primeros años, no va a ser el colombiano o el de los intelectuales latinoamericanos, propio de otras publicaciones sino, más bien, el de los exiliados europeos que anhelaban la cultura de su continente. Un énfasis que parece provenir de décadas anteriores donde la cultura era asociada exclusivamente a lo europeo y que llevó a que en los años siguientes *Eco* se reinventara, o tuviera que reinventarse, a través de los diferentes editores que tuvo a partir de 1963. Pasando así de la creencia de que la cultura es exclusivamente europea a la explosión de la cultura latinoamericana en la escena global (Jenckes, 2005).

Así, es posible evidenciar a rasgos generales cómo la historia de las diversas publicaciones nos permite establecer la relación necesaria entre ellas y los intelectuales. Para que surjan y subsistan se requiere de la labor de los segundos, pero se encuentran inmersas en un contexto que las influye y en muchos casos modifica. Pero, a la vez, este es uno de los medios de expresión requeridos por los intelectuales para poder cumplir sus funciones.

Ahora bien, uno de los temas recurrentes en las revistas culturales entre 1936 y 1963 era el arte. En ellas es posible ver cómo este es parte integral de lo que se considera cultura y un aspecto fundamental en el desarrollo de sus programas. Si bien las revistas seleccionadas⁶⁰ no constituyen, como se señaló, las únicas publicadas que abordaron el arte en este periodo, sí es posible encontrar en ellas un tratamiento especial, mucho más amplio, sin tratarse de publicaciones especializadas en el tema.

El arte en estas publicaciones se abordó de diversas maneras. Los ensayos y las reseñas o comentarios, escritos especialmente para las revistas, eran las formas privilegiadas. Sin embargo, junto a ellos se encuentran traducciones y reproducción de textos publicados de manera previa en otras revistas, periódicos o libros. A través de estos textos, las revistas se ocuparon tanto de manifestaciones particulares: pintura, escultura, arquitectura y cine, entre otros; como del arte en general, la estética, la historia del arte y la crítica.

Así, vamos a partir por identificar si en las publicación se señaló, de manera explícita o no, su interés por las artes plásticas y visuales, para finalmente evidenciar si coinciden las

⁶⁰ *Revista de las Indias* primera y segunda época (1936–1950), *Revista Bolívar* (1951–1963) primera y segunda época (1936–1950), *Revista Mito* (1955–1962), *Hojas de Cultura Popular Colombiana* (1947–1957) y *Eco*, en sus primeros tres años (1960–1962).

ideas que, tradicionalmente, han existido sobre estas revistas y las intenciones planteadas en ellas, con el tratamiento que realmente tuvo el arte en sus páginas.

2. ¿Fue el arte un interés manifiesto?

Uno de los primeros aspectos que aparece al revisar los artículos en estas publicaciones es que, en algunas de ellas, se dio especial importancia a manifestaciones artísticas particulares. En algunas se declaró este interés de manera expresa, como el caso de *Hojas de Cultura Popular Colombiana* con el arte popular y el folclor, o la revista *Mito* con el cine. En otros casos, si bien no hacen pronunciamientos al respecto, se encuentran algunos indicios de este interés que permiten deducir afinidades con temas particulares.

Ya sean expresas o tácitas estas manifestaciones de intención no son muchas, ni se encuentra en todas las revistas. Algunas, son apenas insinuaciones que se van ratificando a través de la publicación.

2.1 La *Revista de las Indias* y los primeros textos sobre arte

En el primer número de la *Revista de las Indias*, julio de 1936, se señala que la aparición de esta revista de extensión cultural, como un órgano del Ministerio de Educación, obedece a un plan de difusión extenso y amplio, que busca “sembrar en todos los sectores una vasta inquietud” (p. 1). Surge como una necesidad del Ministerio, ya que, como señalan, todos los centros de pensamiento tienen órganos de difusión y se debe estar acorde con ello. No se aclara, sin embargo, qué es aquello que quieren difundir exactamente y nunca se habla de temas específicos. Por el contrario, se enuncia su interés en “estudios de toda índole” con una continua referencia a que será una “cátedra de Alta Cultura” (p. 1), que se proponen llevar a todas partes. En sus páginas, no solo en lo que se refiere al arte de manera puntual, implicó, como se verá, que se incluyeran saberes como filosofía, historia o literatura, sin llegar a un conocimiento profundo sino, más bien, a conocimientos generales.

Para poder dilucidar a que se refieren cuando hacen estas declaraciones es importante tener en cuenta que, en este periodo, el Gobierno utilizó diferentes recursos para llegar a distintos sectores de la población, especialmente a los adultos, cuya educación era precaria. Así aparecen, entre otras, las actividades de extensión cultural, que entre 1930 y 1946,

estuvieron ligados al proyecto de Cultura Aldeana⁶¹ del Ministro de Educación Luis López de Mesa, y se recurrió a diversos medios, como las publicaciones periódicas, el cine y la radio.

Además, en 1938, bajo el gobierno conservador de Eduardo Santos Montejó,⁶² se crea la Dirección de Extensión Cultural del Ministerio de Educación Nacional.⁶³ Esta dirección tenía intenciones de otra índole, entre las que estaba solicitar el esfuerzo de hombres cultos para que se dedicaran a la investigación científica, el trabajo especializado en el arte, la literatura, la filosofía, la investigación histórica y filológica. “Es decir, el Estado tenía que impulsar el trabajo de instituciones dedicadas a los estudios superiores como el Instituto Caro y Cuervo, el Instituto Etnológico Nacional, la Comisión Nacional de Folklore y publicaciones como la *Revista de la Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, y la *Revista de las Indias*” (Betancur Mendieta, 2016, p. 135).

Teniendo en consideración estos planes en materia cultural y de educación, durante el primer año de la *Revista de las Indias*, no resulta extraña la intención de divulgación. Sin embargo, esto no da claridad sobre qué se quiso dar a entender por alta cultura en la revista. Si bien lo que por la alta cultura se ha entendido implica representaciones diferentes, esta suele hacer referencia, en el tema que nos ocupa, a las Bellas Artes y a altos valores en cuanto a los productos artísticos, ligados a las élites. Productos elaborados por y para ellas, opuestos a la cultura de masas.⁶⁴

Además, vale precisar que el concepto utilizado era el de alta cultura, no el de *cultura*. Desde la antropología, estos términos se han entendido como opuestos e incluso se asocian en sus orígenes con teorías racialistas. Esto lleva implícita la idea de que existen personas con cultura y sin cultura o cultas e incultas, suponiendo la perfección intelectual solo en las primeras (Grimson, 2008, p. 48).

⁶¹ Esta campaña se implementó en el gobierno de Alfonso López Pumarejo, como parte de los proyectos de la Revolución en Marcha, a partir de la gestión de Luis López de Mesa, Ministro de Educación. La idea de este programa consistía en poner en contacto a la población rural del país con la cultura y con conocimientos occidentales buscando elevarlos. Una continuación de proyectos anteriores que buscaron la civilización.

⁶² Al final del mandato de Alfonso López Pumarejo se anunció una pausa para el proyecto de Revolución en Marcha. Con la llegada al poder de Santos se dio la denominada “Gran Pausa”. Sin embargo, en materia educativa y cultural, se siguió en consonancia con los mandatos anteriores, lo que en palabras de Alfredo Iriarte permitió una revolución educativa y cultural (Gómez Martínez, 2006).

⁶³ Decreto 1965 de 1938.

⁶⁴ Una intención opuesta a lo que se verá más adelante, que es reivindicar precisamente lo folclórico y lo popular.

En el mismo sentido de la distinción, señala Dwight MacDonald (2011, p. 3), lo que se ha llamado cultura occidental corresponde, en realidad, a dos culturas: la cultura tradicional o alta cultura y la cultura de masas o *masscult*, usando un término más apropiado para quienes comparten estas ideas, ya que no se trata en realidad de una cultura sino más bien de una parodia de la alta cultura. Esta división, que surge junto con la aparición de los medios de reproducción técnica, se acentúa durante el siglo XX, con la expansión de las formas industriales de producción y el desarrollo de medios masivos de comunicación.

Para un sector de la intelectualidad, si la cultura se entiende como propia de la aristocracia, de una élite refinada, hablar de una cultura para todos, de una cultura de masas, sería hablar de “anticultura”. La toma de posición frente a ella, señala Umberto Eco (2011), puede rastrearse hasta intelectuales como Nietzsche y Ortega y Gasset, en quienes es posible identificar el punto central de la polémica: “la desconfianza hacia el igualitarismo, el ascenso democrático de las multitudes, el razonamiento hecho por los débiles y para los débiles, el universo construido no a medida del superhombre sino a la del hombre común” (p. 53). Por otro lado, para quienes ven la cultura de masas como un hecho positivo para que los bienes culturales lleguen a todos, cultura no es igual a alta cultura, no es identificada únicamente con una élite y, por ello, la cultura de masas no es una “anticultura”.

Bajtín (2003), al hablar de la parodia en Rabelais, también hace referencia a la separación que se produce entre dos tipos de producción, ligada al pensamiento ideológico de la cultura oficial. Así, la producción con base en contenidos populares y folclóricos a menudo no lograba una recepción comprensiva y era rechazada, al exigir una “reformulación radical de todas las concepciones artísticas e ideológicas, la capacidad de rechazar muchas exigencias del gusto literario hondamente arraigadas, la revisión de una multitud de nociones” (p.3).

Así mismo, para Mijail Bajtín, desde la Edad Media es posible identificar la existencia de dos mundos, algo similar a lo que se puede entender con la existencia de dos culturas en el siglo XX. Un mundo oficial y normado, y un segundo mundo reservado para fechas determinadas con una conciencia cultural diferente (2003, p. 5). Una percepción dual que se puede rastrear hasta las civilizaciones primitivas, donde se dieron cultos serios y otros basados en la burla, la blasfemia o la risa ritual (2003, p. 6), algo que finalmente lleva a la creación de cosmovisiones y a la cultura popular (2003, p. 6).

Pierre Bourdieu, por otro lado, se refiere a la distinción. El gusto pertenece a un orden abstracto que se define por la relación con la cultura, de acuerdo con las condiciones en que se ha adquirido el capital cultural. De esta manera, tiene que ver con el conjunto de prácticas generadas por las condiciones de vida de los grupos sociales, además, relacionadas con las estructuras sociales y que pueden ser sistematizadas por clases, el denominado *habitus* (1988, p.169).

Sin importar si se trata de una actitud integradora o no, la aspiración de llegar a todos los lugares y a un público amplio, refiriéndose a la alta cultura, sigue resultando contradictoria, teniendo en cuenta que el calificativo de alta lleva inmersa no solo una diferenciación sino la idea de un “mayor” nivel, en cuanto a los contenidos, lo que parece no estar al alcance de todo el público. Esto conduce a pensar que se hace referencia, teniendo cuenta la intención de llegar a todos los lugares, a los temas que busca incluir más que a un nivel o a la idea de que la cultura debe ser únicamente para la élite. Es decir, aquellos temas que se han entendido como propios de la alta cultura, que buscan acercarse a ideas con un horizonte que va más allá de la de civilización,⁶⁵ mismos de los que se ocuparon o en los que se enfocaron otros medios y proyectos culturales.

Debe tenerse en cuenta que, tanto en las revistas como otros medios masivos, la radio y más adelante la televisión, se produjeron textos no solo tendientes a explicar al público, sino también, como señala Efrén Giraldo, a mostrar la importancia del disfrute del arte para llegar a los valores de la alta cultura, una búsqueda que ha marcado las intermediaciones posteriores de alguna manera (2007, p. 19). Así, la alta cultura se convierte en un ideal, en un modelo a seguir, que educa, regenera y mejora. Y, como se verá más adelante, un ejercicio que en algunos periodos implicará la idea de modelar al público.

Ahora bien, resulta importante abordar en el caso de la *Revista de las Indias*, el interés por la cultura popular y el folclor. Cabe recordar que programas educativos como los de la

⁶⁵ La idea de civilización está ligada a la de barbarie que también tiene inmersa la idea de distinción, desde que se comienza a usar por los griegos como una distinción cultural, quienes no eran helenos y no participaban en la vida ciudadana eran bárbaros (Fernández Retamar, 1989, p. 293). En los proyectos que se adelantaron en Colombia y, en general en América, se buscaba integrar a las comunidades incivilizadas, o bárbaros, buscando inculcar aspectos que van desde la higiene hasta lo cultural o lo identitario.

Se señala que estos proyectos van a más, ya que, si bien siguen buscando la civilización, no se limitan a las intenciones que tenían algunos de los anteriores, quienes trataron aspectos básicos. Como se verá más adelante algunos van a buscar conocer la cultura del pueblo y rescatarla.

Republica Liberal buscaron el conocimiento de las culturas populares⁶⁶, un proceso de divulgación del conocimiento y un interés político, con la pretensión de alcanzar la integración nacional y la idea de constituir una Nación. Con estos proyectos, lo que resulta claro es, de nuevo, la existencia y la consciencia de dos culturas. Como señala Silva:

La categoría “cultura popular” es una forma de *clasificación social y de representación* de lo “social”, que tiene una historia particular en cada sociedad, pero que siempre reenvía a la “alta cultura” de los intelectuales, que son precisamente quienes nombran e identifican algo como lo “popular”, designación que, por lo menos en principio, no se encuentra en quienes se supone son sus “representantes” (2001, p. 383).

Así, en el contexto de las revistas aparecen los intelectuales y las élites como los conductores o dirigentes de la cultura. En este escenario serán quienes van a definir y crear, en muchos casos, el contenido de la publicación. Una idea que, como se verá más adelante, se encuentra y funda algunos programas culturales gestados posteriormente, como es el caso de la Encuesta Folclórica Nacional de 1942. En ella los intelectuales se situaron no solo como parte de la burocracia estatal, sino como los encargados de determinar lo que se entendía o no como cultura.

Ahora bien, al observar el tipo de textos incluidos en la primera época de la revista se puede señalar que, en su mayoría, son de tipo enciclopédico. Es decir, en ellos la información se limitó a conocimientos generales o de tipo universal sobre temas específicos. Su intención parece ser la de acercar a los lectores a temas desconocidos, explicando y describiendo de manera sencilla.

Así, cuando se habla del teatro japonés (Ariza Vélez, 1937), de la imprenta (Currea Restrepo, 1938) o se explican los valores estéticos (Jaramillo Borda, 1938), lo que se encuentra es una información general, una explicación sobre el funcionamiento o la técnica,

⁶⁶ No se pretende equiparar en este punto la cultura de masas con la cultura popular, ni se entiende esta como opuesta a la alta cultura. Se llama la atención, más bien, sobre los intereses que tuvieron algunos proyectos por el conocimiento de la cultura popular y su estudio, que igualmente implicó una diferenciación entre la élite y el pueblo. Pero que, al mismo tiempo, como señala Silva (2000) fueron “objeto de veneración y conservación, porque en ellas se encontraría, según esa visión, o bien las raíces de la identidad nacional perdida, o bien los puntos de resistencia frente a todos los intentos invasores de las culturas transnacionales dominantes a escala planetaria” (p. 3).

más que una discusión o un análisis minucioso sobre estos temas. En ninguno de ellos se dan, o son mínimas, las valoraciones, las opiniones o la subjetividad del autor. Como lo expone el crítico Juan Acha, es un tipo de escritura que responde a una actividad periodística más que a la actividad crítica (2016, p. 63).

Aunque son relativamente pocos los artículos que en la primera época de la revista se encuentran sobre arte, es importante resaltar “Caballitos de Ráquira”⁶⁷, de Germán Arciniegas (1936). En este ensayo, que gira en torno a las artesanías, vemos un tipo de escritura diferente. En él se hace una disertación sobre los indios, la conquista y las tradiciones europeas contrapuestas a las indígenas, a través de la historia de Chiquinquirá. Un texto que no se limita a lo enunciativo y donde se ven plasmadas las opiniones e ideas del autor, así como conclusiones sobre la situación social y cultural:

Tan pobres son ahora los pueblos, como lo fueron antes de la conquista, y las gentes apenas si se han tornado menos felices, recónditas y calladas bajo el peso de los amos que les trajeron la servidumbre, el diezmo, el servicio personal, los tributos, en una palabra: la civilización. El alfarero ya no se detiene en el trabajo de la ornamentación que usó antaño cuando decoraba las vasijas bajo la era (sic) de los Zaques. Se limita a redondear el vientre de las ollas, a dejar bien firmes las asas, a proporcionar un artículo barato que sirva a los rudimentarios menesteres de sus semejantes. Pero, a pesar de todo, el alfarero ama su barro, su tierra, y cuando encuentra una veta blanca, la reserva para modelar en ella su imagen se sus ocios, los diminutos cacharros para la casa de muñecas. (Arciniegas, 1936, p. 6).

O indicaciones para el lector: “Por eso os suplico que, antes de ninguna otra cosa, vayáis a las tiendas de juguetes y preguntéis por los caballitos de Ráquira. Allí está el verdadero encanto de Chiquinquirá (Arciniegas, 1936, p. 1).

Aunque en este artículo aparecen algunos comentarios que podrían ser interpretados hoy como despectivos, especialmente sobre los indígenas, se evidencia el interés por rescatar manifestaciones populares, como la artesanía en este caso, y el haber incluido un artículo de

⁶⁷ Este artículo se publica nuevamente en la segunda época de la revista en octubre de 1946.

este tipo es el punto inicial de desarrollos que se verán un poco más adelante, sobre todo en las publicaciones gubernamentales. Un interés que, como ya se ha enunciado, tendrá su máxima representación en *Hojas de Cultura Popular Colombiana* y en proyectos como la Encuesta Folclórica Nacional.⁶⁸ Esto permite intuir el aprecio o interés aumentado por las manifestaciones folclóricas y cierta melancolía bucólica. Aspectos que no sorprenden debido a las influencias que obras, como el *Ariel*, tuvieron en algunos de los intelectuales; así como ideas que, sobre todo en los gobiernos conservadores, estuvieron ligadas a lo rural y lo folclórico, libre de la influencia nociva de la ciudad, como se verá más adelante.

Al compaginar entonces las intenciones expresadas en la revista y lo que en ella efectivamente se publicó sobre arte, es posible concluir que la idea de una cátedra de alta cultura, como ésta se ha entendido tradicionalmente, no se cumple. Los textos no responden a un determinado tipo de arte, sobre todo en la primera época, y no son de un nivel elevado. Por el contrario, son textos adecuados a un nivel general, que presentan de manera sencilla conocimientos generales. En algunos casos, a costa de la calidad o el interés de los textos, pero acorde con la intención de sembrar en todos los sectores una vasta inquietud.

Ahora bien, cabe recordar que ligado a la idea del intelectual como el encargado de determinar qué se entiende o no como cultura, hay asociadas otras intenciones. En su análisis de la Encuesta Folclórica Nacional, Silva (2001) muestra que del interés de rescatar lo popular e identificar el alma de lo nacional se deriva la consciencia de la existencia de dos culturas. Con esta se presenta una antropología positiva, que busca una reivindicación de lo popular pero que, al mismo tiempo, implica la aceptación de un esquema de élite y de masas (p. 381). Una idea que además acude a la de identidad nacional, idealizando el folclor y las manifestaciones regionales, misma que se verá desarrollada mucho más en revistas como *Hojas de Cultura Popular Colombiana*.

En conclusión, puede entenderse, sin llegar a una contradicción que, por lo menos durante su primera época, cuando la *Revista de las Indias* se afirma como una cátedra de alta cultura hace referencia a la inclusión de ciertos temas, más no al nivel de tratamiento de estos.

⁶⁸ Encuesta realizada en Colombia en 1942 por la Sección de Extensión Cultural del Ministerio de Educación Nacional. Con ella se buscaba recopilar información, para que la Comisión Nacional de Folclor realizara descripciones y análisis, sobre las formas culturales básicas del pueblo colombiano. Para ello se distribuyeron cuestionarios a los maestros de escuela. Como señala Renán Silva, “se trataba más bien de un cuestionario “abierto”, con una cantidad de preguntas al parecer no muy bien formuladas” que de una encuesta. (Silva, 2014, p. 15)

En cuanto a las artes, estas harán parte de su contenido y la élite intelectual será entendida como fundamental en la dirección de la formación cultural.

Así mismo, comenzar a incluir temas propios de la cultura popular es una idea que tienen su sustento si se observan las políticas culturales de la época respecto a estos temas. Cómo señala Silva (2000) los intelectuales de la República Liberal, en especial quienes controlaban el Ministerio de Educación Nacional entre 1934 y 1946:

forjaron un conjunto de temas ideológicos, elaboraron un programa de trabajo, crearon un entable institucional y difundieron a través de los medios de comunicación una serie de propuestas que desembocaron en la designación de una configuración cultural determinada como cultura popular. (p.5)

Lo que para Silva va significar entonces que fue la República Liberal la que inventó de manera reciente el tema de la cultura popular en nuestro contexto (5). Con lo cual no desconoce la existencia de antecedentes, sino que fue ella quien “concretó, sintetizó y desplegó bajo nuevas significaciones una evolución en curso cuyo resultado no era, por lo demás, necesariamente y de manera previamente determinada, ese proceso de designación” (p. 5).

Aunque esta intención no subsiste en la segunda época de la revista, valga anunciar que el interés por llegar a todos los sectores continuará más adelante y será un tema recurrente en otras publicaciones. Así como un incremento del interés por las culturas populares y el folclor. Pero, antes de abordar estos temas, es preciso mirar los cambios dados en la segunda época, con una variación expresa y notoria en su intención, que la convierten –o por lo menos es su anhelo– en una revista de y para la élite intelectual.

2.2 Revista de las Indias, segunda época: la revista de los hombres de letras

El paso a la segunda época de la *Revista de las Indias* (1938–1950) respondió a un proceso de reestructuración, en el cual se tuvo como objetivo fundamental lograr un intercambio entre los hombres de letras de España y de América (1938, p. 160), lo que puede hacer referencia a que la hispanofilia como guía cultural continuaba en aquel periodo. En este

caso se hace referencia a la publicación como un “vehículo de cultura” (1938, p. 161), ya no de alta cultura. La única mención que se hace a este concepto es para resaltar que era lo que venía haciendo el Ministerio acertadamente (1938, p. 160).

Se señala, asimismo, que la publicación debe servir para lograr un mayor acercamiento de los escritores y artistas, quienes en América suelen estar aislados (1938, p. 162). La revista buscó, así, ser un órgano para este grupo e informar de temas como la actualidad bibliográfica y las noticias sobre las manifestaciones culturales y artísticas (1938, p. 163). Esto no parece dar lugar a la intención de llegar a todas partes, como lo proponía en su primera época, así como las demás publicaciones de iniciativa gubernamental.⁶⁹

Un poco más adelante, en la publicación, Baldomero Sanín Cano señala el interés de la asociación de escritores y artistas americanos en publicar, en Bogotá,⁷⁰ una revista destinada a realizar el contacto entre los colombianos de letras y la gente americana de igual profesión y promover la unión y el contacto entre todos los americanos. Lo que alude entonces a un público más amplio, ya no solo a los escritores y artistas, pero que continúa refiriéndose a una élite. En ella, continúa el ensayista, se invitó a todos los escritores de América, sin excluir ningún tema, pero entre los que incluyen expresamente el folclor (1939, pp. 485-486). Otro cambio, frente a lo que sucede en la primera época, donde nunca se manifestó expresamente interés por este tema y solo se encuentra reflejado en el artículo de Arciniegas. Cabe señalar, un tema que no se entiende tradicionalmente como propio de la alta cultura.

La idea de buscar una relación entre los artistas y hombres de letras de América, e incluso el interés por el folclor, puede fundarse, al menos en parte, en el americanismo. A partir de los años veinte es posible evidenciar, en las revistas, cuestionamientos sobre lo que significa ser americano. Por ejemplo, Sanín Cano habla del estar aislado, y del encuentro entre culturas, incluso lo plasma como una necesidad (1939). Pero, no parece que se haga un intento de poner una de ellas por encima de la otra sino, por el contrario, en un mismo nivel.

Es importante la influencia que tuvo en los intelectuales latinoamericanos, entre otras grandes obras, como ya se mencionó, el *Ariel* de Rodó (1900). Este ensayo logró atravesar

⁶⁹ Cabe aclarar que, aunque en la segunda época la revista recibe aportes gubernamentales, no se puede señalar que sea una iniciativa gubernamental, por lo menos mientras coincidió con los gobiernos liberales.

⁷⁰ En la misma publicación se hace referencia a la posibilidad de publicar en otro lugar, como España, y cómo fue descartada por la situación del país en ese momento y las dificultades que esto podía conllevar.

toda América, proponiendo una nueva aristocracia, la del saber o el conocimiento. En este se lee una crítica al pragmatismo norteamericano, incluido en varios textos de la publicación.⁷¹

Sobre España se reconoce, a pesar de sus culpas, que es finalmente la que otorga la lengua (Rodó, 2000). Esto da, al menos en parte, sentido a la idea de plantear una unidad con España y dejar a un lado a Norteamérica en los intereses de la publicación que, aunque no se señale expresamente, no parece que se incluya.

Asimismo, la relación entre el *Ariel* y la publicación se puede rastrear, aunque no se limita a ello, en el grupo *Los Nuevos*, que surge en la década de los veinte en Colombia, inspirados en esta obra. Algunos de sus miembros hicieron, posteriormente, parte de la *Revista de las Indias*.

Al retomar la intención de la revista, de acuerdo con lo expuesto por Sanín Cano, queda claro que se trata de una publicación dirigida a un público culto. Pero, no se desarrolla en la publicación qué se entendió por ello, más allá de referirse a los hombres de letras y a artistas y la idea de que, probablemente, se trató de un público con ingresos y formación suficiente para tener acceso a una revista de este tipo. Esto refuerza la idea de que no es para todos y remite de nuevo a la ya mencionada diferenciación. Una diferencia no solo en relación con su primera época, sino frente a las publicaciones de iniciativa gubernamental,⁷² que tienen en común la idea de llegar a un público amplio, no limitado a las personas cultas. En estas, incluso, en algunos casos, se hace manifiesta la intención de dejar cualquier pretensión académica. Más que la función divulgativa y formativa de las demás publicaciones gubernamentales, la *Revista de las Indias*, en su segunda época, se constituye en una publicación de un grupo de intelectuales, o al menos que intenta serlo.

Así, en la segunda época de la *Revista de las Indias*, está implícita la idea de grupo y de élite intelectual.⁷³ Al ser una revista por y para los hombres de letras y los artistas –y por la forma como establecen que tratarán algunos temas, es decir, desde un punto de vista elevado– no parece que haya duda de su intención. Cuando se hacen estas referencias se

⁷¹ En algunos textos de las revistas se hace referencia a Estados Unidos de manera crítica, directa o indirectamente, como: “La guerra y el dólar, agentes revolucionarios”, de 1939 y “Selecciones del *Reader's digest*”, de 1941.

⁷² Cabe aclarar que la *Revista de las Indias* tuvo apoyo gubernamental en su segunda época, pero conservó, como se verá, independencia en cuanto a la dirección y la selección de textos hasta el cambio que se da en sus últimos números.

⁷³ Entiendo esta como un grupo o círculo restringido que comparten una visión o una representación del mundo en común. (Roderic, 1995).

vuelve, una vez más, a la existencia de dos culturas, a la idea de lo elevado o no, de lo culto o inculto:

No se excluye ningún tema, siempre que esté tratado de forma literaria asequible a las inteligencias cultas: la literatura, la ciencia, tratada de forma sencilla y discreta; la filosofía, la política estudiada desde puntos de vista elevados, las ciencias naturales, la historia, el folklore y todas las formas amenas a la literatura. (Sanín, 1939, p. 486).⁷⁴

Con respecto al enfoque de la revista, adicionalmente, se encuentran las declaraciones de Germán Arciniegas, su director desde 1939 hasta 1946. En ellas afirma, por ejemplo, qué debe ser una revista fundamentalmente literaria y que su público es un público de élite. Como señala Alexander Betancourt “estas declaraciones dan precisión a un hecho central [...] que la cultura [en la revista] corresponde al ámbito letrado (2016, p. 140).

Resulta importante resaltar, en este punto, la idea que se mantiene en *la Revista de las Indias* sobre la forma en que deben ser escritos sus textos: “en forma literaria asequible a las inteligencias cultas” (Sanín, 1939, p. 486). Un aspecto que encuentra relación con la crítica de arte y las ideas sobre su escritura y evolución. En las diversas revistas, además de favorecerse el ensayo, se encuentra en algunos textos un lenguaje mucho más poético, literario.⁷⁵

Los dibujos cautivan por la sagrada pureza de las líneas y la soberbia virtud de la realidad encarnada en colores discretos, ardientes como una vida que surge del choque vibrante con la realidad. (Revista de las Indias, 1939, pp. 310-311)

Una tendencia que se ve a atenuando con el paso del tiempo, incluso dentro de esta publicación:

⁷⁴ El subrayado es nuestro.

⁷⁵ Entre los textos con una escritura más literaria se pueden encontrar en la Revista de las Indias: “La exposición de Víctor Macho” (1939), “La exposición de Carlos Correa” (1940), “La exposición de Víctor Mideros” (1940), “La exposición de Wiedemann” (1940) “Los niños pintores” de 1945 o “Palabras para un joven pintor” (1947).

En las recientes acuarelas se refleja una nueva y profunda inquietud, [...] una individualidad pictórica que seguramente no ha llegado a la madurez, pero que comienza a cristalizar, sostenida por el más serio y sólido esfuerzo artístico. (Engel, 1946, p. 284)

Históricamente, en el caso de la crítica de arte en Colombia y en Latinoamérica, la escritura literaria se ha asociado con la falta de profesionalismo de los críticos. Por ejemplo, Víctor Quinche califica la utilización de un lenguaje poético como una deriva resultante de la no profesionalización, críticos que se ocupan al mismo tiempo de poesía, política y actualidad (2006, p.284). Esto se basaba, a su vez, en lo señalado por Fermín Fevre, que habla de críticos temerosos y mal informados que escondían su desconocimiento de temas pictóricos en apoyos literarios (1989, p. 50).

La no profesionalización de los críticos en Colombia, especialmente antes de mediados del siglo XX, es un hecho constatable.⁷⁶ La mayor parte de los intelectuales que hablaron sobre arte no tenían una formación profesional en ninguna área relacionada con este tema. Sin embargo, no es claro que una escritura literaria esté, necesariamente, ligada a la calidad de la crítica, o que a ella acudan solamente quienes no son profesionales. Un ejemplo de esto es la utilización de escritura de este tipo por parte de grandes críticos latinoamericanos, como Marta Traba

Juan Acha, reconoce que, en Latinoamérica, es larga y fecunda la trayectoria de una crítica de espíritu poético y a partir de esta se enfrentaron las actividades plásticas surgidas desde 1850 (2016, p. 114). Sin embargo, hace referencia a los pseudocríticos, quienes esconden su falta de cultura visual y conceptual con un buen escribir (2016, p. 58). No se trata, pues, de que el lenguaje literario por sí mismo sea un problema, o que se limite a la falta de profesionalización. Ni este tipo de escritura estuvo solo en manos de los críticos no profesionales, ni por acudir a ellas se puede determinar que la crítica haya sido mala. Pero resulta problemática cuando, en lugar de servir para la comprensión, la dificulta e impide un acercamiento especializado (Acha, 2016).

⁷⁶ Al respecto puede encontrarse una información más detallada en la primera parte de esta investigación donde se abordan los intelectuales y la tabla de autores en los anexos.

Así, la utilización de un lenguaje literario ha sido ampliamente discutido y utilizado en el contexto latinoamericano y colombiano, no únicamente en la crítica de arte. Si bien en este ámbito se presta a apreciaciones negativas y se ha ligado especialmente con la falta de profesionalización, el manifiesto interés por acudir a este en la *Revista de las Indias* puede tener su origen en otros factores. Por un lado, el valor que adquieren formas literarias como el ensayo y la literatura como el producto más cercano, visible e inmediato de la actividad intelectual y, por otro lado, como la forma en que la literatura y sus distintos productos se equipararon a la alta cultura y a la concreción del espíritu letrado (Betancourt, 2016, p. 140).

Así, más que determinar si existió o no crítica de arte en la publicación y si se trató de verdaderos críticos de arte o pseudocríticos, en palabras de Acha, lo que se va a poder identificar es el interés por hablar de arte en varias de las publicaciones. En ellas coexistieron breves reseñas, sin mayor desarrollo, en las cuales solo hay un interés informativo, más propio del periodismo, con textos de mayor desarrollo. Estas dan muestra de un conocimiento teórico y de un interés mucho más amplio, que va a tener la intención de impactar diversas esferas en el campo del arte, desde el productor hasta el receptor.

Otro aspecto importante en la segunda época de la *Revista de las Indias*, y sobre el cual se hacen aclaraciones constantes en ella, es la forma de financiación de la misma y el pago de sus escritores. La primera vez que se habló del tema fue en 1938 en “Economía de la revista”. En este artículo se señala que los ingresos por el costo de la revista y la publicidad sirve para pagar a los colaboradores, a pesar de que en la ciudad no suele hacerse, ya que se “ha tenido tan en poco el oficio de quienes viven de su pluma” (1938, p. 1).

En febrero del año siguiente se vuelve sobre el tema:

La revista está apoyada económicamente por el gobierno con la mira de que ella pueda pagar equitativamente la colaboración; pero será absolutamente independiente para expresar el pensamiento y discutir con serenidad todos los temas, sin excluir las graves cuestiones que agitan nuestro tiempo. (1939, p. 486).

Tema que se retoma en octubre del mismo año, cuando se hace una nueva aclaración sobre las intenciones de la publicación porque, según señalan, a algunas personas no les ha quedado claro:

Se pregunta si nuestra revista paga a sus colaboradores. Hasta hace cincuenta años en Bogotá los periodistas se contentaban con el honor de ver su nombre en letras de molde y no exigían retribución pecuniaria. Entonces se pensaba que escribir no era un oficio y no era, por tanto remunerado. Con la corrupción de las costumbres ha llegado a suceder que el escritor pretende ser pagado como los carteleros, linotipistas, repartidores y fabricantes del papel. No sé si algunas revistas viven de humilde ambición del prójimo, disfrazada con el deseo de verse en letras de imprenta. REVISTA DE LAS INDIAS se ve obligada a pagar, módicamente es verdad, a sus colaboradores. (1939, p. 438).

Este aspecto resulta de gran importancia frente a la profesionalización de los escritores de la revista. El hecho de comenzar a reconocer el trabajo de los colaboradores va a allanar el camino para que se empiecen a formar especialistas dedicados a la actividad periodística y crítica.

Sumado a ello, más adelante se va a dar la fundación de escuelas en las universidades como periodismo e historia. Un fenómeno impulsado, en cierta medida, por los mismos intelectuales que hicieron parte de las distintas publicaciones. Algunos de ellos impulsaron la creación de nuevas instituciones educativas o la aparición de nuevos programas académicos. Entre ellos se pueden mencionar a Abel Naranjo Villegas en Universidad de los Andes (1948); Héctor Fabio Valera, uno de los fundadores de la Universidad Santiago de Cali (1958) o F. Gil Tovar, quien jugó un papel fundamental para formulación y aprobación de la Escuela de Periodismo de la Universidad Javeriana (1963).

Ahora bien, con respecto a lo que realmente se incluyó sobre arte en la segunda época de la *Revista de las Indias* es posible afirmar que él y sus diferentes manifestaciones tuvieron un fuerte espacio. En esta publicación aparece por primera vez, dentro de las revistas que nos ocupan, el formato de reseña o comentario. Un formato utilizado tanto para referirse a películas, como a las actividades culturales, como se verá más adelante, y que se mantienen en muchas de las publicaciones posteriores. Junto a ellos se publicaron artículos de mayor extensión.

Teniendo en cuenta esta distinción, es importante señalar que la segunda época de la *Revista de las Indias* es la publicación que incluyó la mayor cantidad de textos sobre arte.⁷⁷ A diferencia de lo que sucedió en la primera época, si bien no son textos que se limitan a lo enciclopédico, tampoco apuntan solo al especialista. Su lectura es de interés y son textos aptos tanto para quienes comienzan a acercarse de manera aficionada a las diversas manifestaciones artísticas, a la estética o la historia del arte, como para quienes poseen conocimiento sobre el tema. En todo caso sí apuntan a personas con un buen nivel educativo.

Ahora bien, además de la forma que se prefirió en la revista, vale la pena revisar qué temas se trataron en ella. El último de los textos de la *Revista de las Indias*, ligado al tema que nos ocupa, da luces sobre este aspecto. Publicado en agosto de 1946. Este texto se ocupa de la decisión de unir la *Revista de las Indias* y la *Revista del Folklore Colombiano* a partir de la solicitud que hizo la Comisión Nacional de Folklore⁷⁸ al Ministro de Educación Mario Carvajal.⁷⁹

“Esta decisión causó todo tipo de reacciones. Quienes estuvieron en contra, pero no se manifestaron en público”, afirma Quiñones, presidente de la Comisión Nacional de Folklore, “opinaban que se trata de una afición de gente mediocre, un tema que nadie lee” (1946, p. 87) y poco elegante (p. 89). Sin embargo, señala, hay gran entusiasmo por parte de Germán Arciniegas, fundador de la *Revista de las Indias* y ex ministro de Educación, así como un renovado interés de los intelectuales colombianos por el estudio y la investigación de temas autóctonos, populares o folclóricos (p. 89).

Renán Silva hace referencia a que los intelectuales que estuvieron en el Ministerio de Educación y en la *Revista de las Indias* denunciaron estas actitudes de desprecio hacia lo autóctono “como producto de una ausencia de fe en el país, o simplemente de la vanidad o

⁷⁷ En los anexos se puede ver una tabla con los textos sobre arte ([Tabla textos sobre arte](#)). En esta no se incluyen los textos sobre cine que se encuentran más adelante.

⁷⁸ Tanto la revista como la comisión escribían su nombre Folklore, misma que se utilizó en las publicaciones de la revista.

⁷⁹ En 1943 el Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación constituyó La Comisión Nacional de Folclor con el fin de fomentar el estudio, la clasificación y la difusión de las manifestaciones típicas del pueblo colombiano. Según Resolución 694 de 29 de abril de 1946, del Ministerio de Educación, formaron parte como miembros activos de la Comisión Nacional de Folclor, los siguientes señores: Andrés Pardo Tovar, Aristóbulo Pardo, Antonio García, Presbítero Enrique Pérez Arbeláez, Antonio Bruges Carmona, Daniel Mesa Bernal, Daniel Zamudio, Diego Castrillón Arboleda, Hernando Márquez Arbeláez, Presbítero José Rafael Arboleda, S. J., José Antonio León Rey, José Joaquín Casas, José Roza Contreras, Lucio Pabón Núñez, Luis David Peña, Luis Alberto Acuña, Luis Duque Gómez, Octavio Quiñones Pardo, Daría Mazo, Luis Flórez, Milciades Chaves y Roberto Pineda Giraldo. (Márquez, 1963: 156-157). Dos de los miembros iniciales hacen parte de los escritores de la *Revista de las Indias* en el corpus de textos de esta investigación: Andrés Pardo Tovar y Luis Alberto Acuña y entre los miembros que posteriormente eligió la comisión se encuentra Darío Achury Valenzuela.

del esnobismo” (2002, p. 13). Aclara, sin embargo, que en muchos casos se trató de una situación sin salida, una tensión sin resolver entre la actitud nacionalista que se percibía en la década de los cuarenta y el cosmopolitismo europeo arraigado en algunos intelectuales. No se trató, pues, de un rechazo a toda influencia europea o un cierre de fronteras, pero en algunos casos sí fue una lucha sin salida (p. 13).

En los textos sobre el Salón de Artistas Colombiano, que se verán más adelante, se encuentran muestras de las actitudes a las que se refiere Silva, no solo en la *Revistas de las Indias*, si no en varias de las publicaciones. Discusiones que van desde el rechazo al academismo europeo en el arte, en pro de un arte que abandone el canon, hasta las críticas de Marta Traba por el deseo desmedido de encontrar a toda costa un arte nacional.

Es importante resaltar que la forma de unir las publicaciones consistió en incluir en la *Revista las Indias* la sección “Folklore colombiano”. Un espacio que ya hacía parte de la revista desde el número 92-93⁸⁰ (Quiñones, 1946, p. 92). Además, al señalar esta inclusión se afirma nuevamente que la *Revista de las Indias*, por disposición legal, es el órgano de propaganda cultural del Ministerio. Una afirmación que resulta sorprendente en tanto en la segunda época de la publicación no se había señalado que se tratara de una publicación de este tipo. Por el contrario, como se mostró, se consideró una revista de los hombres de letras que, a pesar de tener apoyo gubernamental, mantenía su independencia. Como se verá, sin embargo, en los siguientes números de la publicación el papel de órgano oficial se va a reafirmar, hasta que es reemplazada por la revista *Bolívar*.

2.3 El retorno de las publicaciones gubernamentales

Con respecto a la *Revista de las Indias* como órgano de propaganda cultural del Ministerio, es necesario recordar que, en octubre de 1946, momento en el que se hace esta afirmación en la publicación, los gobiernos liberales habían terminado. Había sido electo como presidente de la República el conservador Mariano Ospina Pérez (1946–1950), lo que explica algunos cambios en el funcionamiento de las revistas de iniciativa gubernamental, o que tuvieron apoyo económico del gobierno. Aunque no se puede determinar el momento exacto en que sucede el cambio, se puede establecer que es durante el Gobierno de Laureano

⁸⁰ La publicación de la *Revista de Folklore* en su primera época va de 1947 a 1951, en esta se publicaron siete números. En el último de ellos apareció el Diccionario de Bogotanismos de Luis Alberto Acuña.

Gómez.⁸¹ A partir de lo cual no solo reaparece la idea de órgano gubernamental, sino que deja de estar a cargo del grupo de intelectuales que habían asumido la revista desde la segunda época.

Tras la supresión de la *Revista de las Indias* aparece la revista *Bolívar*. Sin embargo, antes de ello, ya había comenzado la publicación de *Hojas de Cultura Popular Colombiana* por parte del gobierno. Por algunos periodos ambas van a coexistir, cada una de ellas con intenciones definidas y particulares por lo que no sorprende la existencia de ambas.

Tanto en *Hojas de Cultura Popular Colombiana* como en la *Revista Bolívar*, se van a encontrar temas o alusiones que no se habían mencionado hasta el momento. Así, en *Hojas de Cultura Popular Colombiana* se hará referencias a las masas obreras y a las efemérides Nacionales y en *Bolívar* a la labor de difusión de la obra del libertador.

2.3.1 Hojas de Cultura Popular Colombiana.

En el primer número de *Hojas de Cultura Popular Colombiana*⁸² se aclaran las intenciones de su publicación. En 1947, se señala que el propósito de la Revista es dar a conocer el movimiento artístico del país, los acontecimientos culturales y todas empresas que tiendan a elevar a las masas a un nivel de superación artística (1947). Esto se identifica con la propuesta de la primera época de la *Revista de las Indias*, pero, en este caso, aparece, de manera expresa, y una remisión directa a la inclusión del arte en sus páginas como mecanismo para la superación. En cuanto a sus textos, la publicación es enfática en señalar que no tendrá “densidad académica”, pero que busca conectarse, también, con los lectores cultos. Es decir, se alude y reconoce la existencia de diversos públicos, pero no se excluyen.

En *Hojas de Cultura Popular Colombiana* se hace referencia a la existencia de la masa, que, más adelante, se va a nombrar por sectores y de élite, así como menciona la posibilidad que tiene la primera de elevarse cuando se empapa de temas como el arte y su disfrute. Es decir, se entiende que la masa es inferior y que el anhelo es que logre superarse.

Otra de las referencias constantes en esta publicación es el interés por el folclor, el cual se ve no solo en las intenciones sino en el contenido. Gran parte de los textos que en ella

⁸¹ En 1951, mediante el decreto 727 se suprimen los cargos que dependían del gobierno en la *Revista de las Indias* y se crea la *Revista Bolívar*. Como se señala, publicación que pasa a reemplazarla como órgano del Ministerio de Educación Nacional.

⁸² Debe tenerse en cuenta que las referencias de esta publicación no incluyen número de página en tanto se trató de hojas no paginadas.

se publicaron tratan sobre las manifestaciones populares y folclóricas, especialmente en la música y la literatura. Esto, cabe recordar, cobra sentido teniendo en cuenta el auge que en años anteriores se presentó en proyectos encaminados al folclor como la Encuesta Folclórica Nacional de 1942, o la conformación de grupos de estudio sobre el tema. Así, a través de estos se recopila gran cantidad de información que va a llevar a la producción de conocimiento a partir de sus hallazgos.⁸³

La forma en que se compaginan los dos temas fundamentales de la publicación, es decir, la idea de llegar a las masas y el marcado interés por el folclor responde a concepciones existentes desde tiempo atrás. Por un lado, el pueblo, a diferencia de la élite, es maleable y por ello se debe educar. Por otro lado, el pueblo es el poseedor de una cultura que se quiere conocer, la cultura popular, pero al mismo tiempo es objeto de la cultura que se quiere difundir, por ser vista como la base de la identidad y la cultura nacional. Dos aspectos que se verán a continuación.

Una de las primeras alusiones a la maleabilidad se encuentra en Baldomero Sanín Cano. Sanín alude al concepto del hombre “promedial” o a “la gran masa del público”, opuesta a la “mesocracia intelectual” (1906). Esta distinción que, como señala David Jiménez (2009, p.135), se retoma del romanticismo europeo, alude a una masa que carece de dogmas retóricos; masa que no lee, pero que constituye una esperanza para el futuro. Esperanza que radica en la posibilidad de ser moldeado.

En 1936, Gustavo Santos, director de la sección de Bellas Artes del Ministerio de Educación, aclara que la formación del gusto artístico se debe comenzar en el niño y el pueblo, ya que sobre las clases dirigentes no se puede ejercer acción purificado alguna (1936, pp. 18-19). Santos ya había adelantado una encuesta con la que buscaban conocer la cultura popular, centrado en la formación y educación artísticas en los distintos municipios (Silva, 2002, p. 152), incluso antes de la Encuesta Folclórica Nacional. Esto, de nuevo, permite observar una simbiosis entre la cultura popular y la formación:

⁸³ Un ejemplo de ello fue la Comisión Nacional de Folklore, adscrita al Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, de la que ya se hizo que se mencionó en relación con la *Revista de las Indias*, y que en 1947 fundó la *Revista de Folklor* como medio de difusión.

Necesitamos que al pueblo se le haga cantar; que al niño se le haga cantar y dibujar; que a la escuela se lleve la noción de belleza. No nos interesan los productos de los conservatorios y escuelas de bellas artes tal como hoy los concebimos. En cambio nos interesa sobremanera que [en] el último pueblo de Boyacá o en una vereda de Santander, el niño salga de su escuela cantando una canción alegre, y el labriego regrese a su rancho con la visión o el recuerdo de un bello coro oído en el pueblo. (Santos, 1936, p. 18-19).

Ahora bien, en la publicación se señala un poco más adelante quién es el público al que pretenden llegar, de manera más clara que la masa a la que se refieren en principio. Con la llegada de lo que será una nueva etapa de la revista, todavía en 1947, lo que coincide con el cambio de la República Liberal (1930–1946), a la época de La Violencia (1946–1958) y con gobiernos conservadores desde mediados de 1946. Así, se establecen nuevas intenciones para la publicación, pero se mantienen las mismas ideas fundamentales: educación y conocimiento del pueblo.

Así, la pretensión de *Hojas de Cultura Popular Colombiana* será, a partir del siguiente número, vulgarizar aún más las entregas, buscando no solo llegar a los intelectuales sino “al obrero de la fábrica y al labrador y pequeño empresario de toda la república” para informar de “las campañas artísticas que acometa el Estado” (1947).

Aunque es un cambio sutil, implica dos aspectos. Por un lado, la mencionada especificidad de las personas a las que se pretende llegar. Por otro lado, la calificación de las actividades que se van a incluir: ya no se trata del arte y de las actividades culturales en general, sino las que se derivan de iniciativas del Estado. Se ve, así, cómo la revista alcanza un tinte más estatal. En sus páginas esto se verá reflejado, directamente, en el balance que se hace de las actividades que el Gobierno ha adelantado, como un recuento de los logros de la administración en materia cultural. Sobre esto, se volverá un poco más adelante cuando se aborden las actividades culturales. Mientras en otras revistas se reseñaron exposiciones, en esta se dieron cifras de la actividad gubernamental.

En 1951 se ve la idea de la visión estatal nuevamente plasmada. Se señala que se trata de una publicación oficial y que se dará especial importancia a cosas nacionales y efemérides patrióticas, con el fin de divulgarlas a las masas obreras y estudiantiles. Aquí se retoma la idea

de que no es una publicación con pretensiones académicas y se refuerza la intención de eliminar toda densidad científica, de mostrar el folclor y tener una fuerte presentación gráfica (1951). Así, se va estableciendo la idea de consolidar la cultura y la identidad nacional, a través de la mencionada idea de educar por medio de la revista. Esta idea se repite en la publicación en los años siguientes.

Ahora bien, ligado a que se aluda a las masas obreras y estudiantiles como público objetivo de la publicación, además de la intención de abordar el folclor en ella, es importante revisar si son estos públicos también la fuente de estudio para ello, es decir, si son los poseedores del conocimiento folclórico que tanto interesa a la revista. Para ello, resulta necesario abordar el concepto de folclor y su relación con lo popular.

Peter Burke (2004) sitúa el origen del folclor⁸⁴ como concepto a mediados del siglo XIX en Inglaterra y señala que cuando esto ocurre no hay un límite claro entre los diversos campos de estudio. En este entonces, lo mismo podía hacer referencia a un historiador que a un folclorista (p. 134). Entre 1920 y 1970 los límites comienzan a desarrollarse y en ese momento el folclor comienza a ser absorbido por los antropólogos, especialmente como estudio de lo tribal en Europa (p. 135).

En el contexto latinoamericano, Néstor García Canclini (1987) señala la relación con el término popular y las dificultades que conlleva. Afirma que, cuando el término “popular” era utilizado por los folcloristas se referían a lo primitivo, a las costumbres que eran populares por su tradicionalidad, a lo oral y a lo manual (p. 1). Así, el folclor se asociaba con los elementos culturales que se transmitían de forma directa y, generalmente oral, propio de determinados grupos, como en el contexto de la revista y de los proyectos anteriores, asociado con lo campesino o lo rural. Pero, con el paso del tiempo, lo popular se asocia con otros sectores de la población más amplios, que pueden incluir lo urbano.

Como afirma Burke (1996), la noción de lo popular y de cultura también han sido reconocida como problemáticas. Uno de los aspectos por los que se insiste en ello es porque el término “cultura popular” suele implicar una falsa noción de homogeneidad (19) y por ello, sería más adecuado utilizar expresiones como “la cultura de las clases populares”

⁸⁴ En cuanto al folclor como término, se puede señalar que tiene sus raíces en la idea de la identidad de pueblo, *Volk*. William John Thoms en 1846, acuñó el término Folk-lore, asociada a la traducción del término alemán *Volkskunde*.

(Burke, 1996, p. 20). Incluso, el concepto de cultura presenta dificultades mayores. Con los años pasa de ser usado para referirse al arte, la literatura y la música, para incluir “muchos más aspectos, es decir, para todo aquello que pueda ser aprehendido de una determinada sociedad” (pp. 25-26).

Para García Canclini, la dificultad en estos términos está asociada al desarrollo de la modernidad, las migraciones, la urbanización y la industrialización (1987, p. 1). Ya que esto genera que se hable de lo popular en espacios diversos como el indígena, el obrero o el campesino. Lo popular ya no es entonces igual a cultura indígena o folclore (p. 2).

Sobre este punto es importante tener en cuenta que el campesinado colombiano, debido al éxodo hacia las ciudades, va a convertirse en parte del proletariado, aunque se trate de un proceso lento y no siempre logren incorporarse al sector formal de la economía. Como señala Lina María Sánchez Steiner (2008), la población campesina, desde principios del siglo XX, protagonizó la colonización agraria y se dirigió hacia los centros urbanos, generando un proceso acelerado de urbanización. Dos periodos fueron fundamentales para el poblamiento territorial del país: 1840–1850 y 1930–1959 (Aprile-Gnisset, 2007),⁸⁵ este último de especial interés para entender algunos de los objetivos de *Hojas de Cultura Popular Colombiana*. Así, las masas de obreros tienen, en cierta medida, su origen en los campesinos. Pero no queda claro, aún, si es esta la cultura que el Gobierno quiere conocer o existe una diferencia entre los poseedores de lo que se quiere incluir y el público al cual se espera llegar.

Al respecto se puede agregar que la intención de conocer, mantener y comunicar el folclore está ligada, en algunos periodos en Colombia, a la idea de que la ciudad corrompe y la lucha por mantener la verdadera identidad campesina. La idea de la ciudad como causante de la pérdida o corrupción de la identidad campesina resultó menos frecuente en los gobiernos liberales, aunque Gustavo Santos alude a ella, pero, es más clara en los gobiernos conservadores (Silva, 2002, p. 178). Los representantes de este partido estimaron en alto grado el folclore, pero no lo popular en el sentido que adquiere el término, buscando mantenerlo en la “burbuja de la tradición, dejando de lado el núcleo de revalorización de la

⁸⁵ Estos movimientos en parte fueron productos de la guerra civil a finales de los cuarenta y que se extiende hasta la década de los sesenta, periodo conocido como La Violencia. Un fenómeno que motivó migraciones de campesinos hacia otras zonas rurales, como nuevos frentes de colonización, pero también hacia las ciudades (Sánchez Steiner, 2008). En 1938, Colombia contaba con 8,7 millones de habitantes, de los cuales el 31% se ubicaba en centros urbanos; en 1951 la población total llegó a 11,5 millones, con un 39% urbano (Sánchez Steiner, 2008, p. 60)

vida y las costumbres populares que había en el proyecto liberal” (Silva, 2002, p. 185). Una revalorización que se da en las ciudades especialmente.

Esto lleva a concluir que, en la revista, el ámbito de la cultura popular que se quiere conocer apunta a la idea más tradicional, especialmente a partir de los gobiernos conservadores, ligado a las tradiciones que no han sido modificadas o “contaminadas” por la cultura de la ciudad. Esto queda claro en el contenido de la revista, a través de la inclusión de textos sobre las manifestaciones propias de los pueblos, sobre los sectores rurales, su música o su arquitectura y muchas menos alusiones a los centros urbanos más grandes. Al mismo tiempo, esta cultura se quiere llevar a todos los públicos, buscando una difusión amplia y parte de su objetivo está en las ciudades, como una estrategia para evitar la pérdida de lo que se consideró la verdadera identidad del campesinado.

Esta idea de difusión puede estar relacionada, asimismo, a la forma como se entendieron los estudios folclóricos, tanto en Latinoamérica como en Europa. Estos se encontraban ligados a la idea de nación y de conformación de lo nacional (Burke 1996), junto a la necesidad de definir los sectores populares y los intelectuales que se ocuparon de conocerlos (Canclini, 1987, p. 2).

Así, se trata de una idea de folclor que se identificó con lo campesino, mucho menos con lo indígena en el caso de esta publicación, para encontrar la identidad nacional a través de las manifestaciones que le son singulares. De esta forma, aquello contra lo que se busca luchar, o lo que se opone a ello, no es la alta cultura, sino la pérdida del ideal campesino que se corrompe en la ciudad, que modifica y cambia estas manifestaciones.

En palabras de Canclini el folclor es un intento melancólico por sustraer lo tradicional al reordenamiento industrial del mundo simbólico y fijarlo en las formas artesanales de producción y comunicación (1987, p. 3). Lo que responde, además, a los intereses de los gobiernos conservadores de este periodo, de volver a lo tradicional sin la resignificación de lo popular, en particular en el ámbito urbano. Aspecto que se evidencia en algunas declaraciones del periodo.

En *Hojas de Cultura Popular Colombiana*, un ejemplo de ello se encuentra en las palabras de José Antonio León Rey (1903–1994),⁸⁶ recogidas en la revista tras su discurso en el Teatro Colón. En ellas no solo retoma la idea de lo folclórico libre de la influencia de la ciudad, sino que además agrega la importancia de mantener la tradición impoluta para garantizar la moral cristiana. El discurso se da con motivo de la celebración de la fiesta de la raza del Instituto Hispánico de Cultura, el cual promueve el acercamiento entre Colombia y España. Para esta celebración se programaron una serie de presentaciones folclóricas de danzas y canciones populares de ambos países “con sabor auténticamente popular y sin pretensiones cosmopolitas” (1953). Un acto de suma importancia como expresión de un pensamiento educativo integral, pero que además tiene una significación patriótica particular, la de “cultivar nuestro folclore nacional y el de la raza hispana, madre fecunda de pueblos, fautora de civilización cristiana y polo de nuestro filial afecto” (1953).

Discurso en el que, además, se recalca la pérdida que ha tenido el folclore debido a las migraciones hacia las ciudades. Esto genera una relegación de lo netamente colombiano, señala León Rey, “cuando esa invasión no se detiene [...] se adentra más hondo” y llega a destruir el sentido cristiano y agrega, citando a Rafael Jijena Sánchez: “La urbe invade el campo a sangre y fuego e impone su ley. El campesino, entonces, pierde sus normas subjetivas; [...]cae en una indiferencia moral, religiosa y jurídica y en una esterilidad artística que son las notas características de la sociedad campesina criolla de hoy día” (1953, p. 2).

Estas ideas, si bien reafirman lo ya mencionado, no dejan de ser contradictorias. Se está frente a un deseo de rescatar lo colombiano: ligado a lo campesino y lo indígena, pero se abraza al mismo tiempo lo español y el cristianismo, mostrando así que no es tampoco rescatable todo lo indígena. En cualquier caso, sí se trata de aquello separado del influjo de la ciudad y los tiempos modernos.

Así, se puede establecer que no se trata de una revalorización de lo popular y se alude, por el contrario, a su acepción más tradicional. Por lo tanto, se puede concluir que, si bien la revista busca llegar a la masa, y esto incluye a los obreros y estudiantes en el ámbito urbano,

⁸⁶ Reconocido folclorista y abogado, miembro, entre otras de la Academia Colombiana de la Lengua, de la Jurisprudencia, de la Historia de Cundinamarca, de la Academia Real Española de la Historia y de la Lengua. Fue Secretario Permanente en España, de la Real Academia de la Lengua, en representación de las academias de Latinoamérica. Entre sus cargos públicos fue elegido concejal de Bogotá y representante de la Cámara y Senado.

se trata de que estos conozcan no su nueva cultura, sino la que han perdido en la migración a la ciudad.

Si bien es claro el énfasis de la revista y su interés por el folclor y la cultura popular en el sentido que se mostró, el tratamiento que se dio a las artes plásticas no responde a ello. Gran parte de los textos sobre artes plásticas en esta publicación se ocuparon del arte colonial⁸⁷. Lo folclórico se abordó en otros escenarios como la música y la literatura, salvo escasas excepciones. Los únicos textos que se refieren a manifestaciones populares por fuera de la música y la literatura son: “Marionetas” de 1947 y “El Pesebre santafereño” de 1951.⁸⁸

Sin embargo, cabe mencionar una característica particular de la revista ligada, aunque de manera tangencial, a las artes plásticas. *Hojas de Cultura Popular Colombiana*, sobresale frente a las demás revistas por la calidad de su publicación y su riqueza gráfica. Un aspecto que se resalta en varias ocasiones en la publicación. En 1951 hablan de tener una fuerte presentación gráfica y en 1952 de la intención de superarse en presentación, calidad y cantidad del material, buscando adquirir lo duradero y lo perdurable.

Esta característica de la publicación, con el tiempo, se ha convertido en una de las más fuertes y conocida. Hoy es recordada especialmente por su contenido gráfico y es el aspecto que más se resalta en las hemerotecas que la conservan. Si bien otras de las publicaciones incluyeron en sus páginas imágenes y reproducciones, como ilustración de algún tema o en la carátula, ninguna llegó al nivel de calidad ni a la cantidad que se encuentra en *Hojas de Cultura Popular Colombiana*. En ella, además de la propia presentación de la revista tipo cuadernillo, se incluyeron ilustraciones para acompañar los artículos, reproducciones facsimilares, fotografías y dibujos o grabados que se retocaron individualmente, con coloreado o iluminación, por el autor. Una estrategia que posiblemente ayudó a llegar a un público más amplio y que, ciertamente, logró ser un diferenciador y un fuerte factor para su recordación.

Es posible concluir así que *Hojas de Cultura Popular Colombiana* se sitúa como una de las revistas más ricas visualmente, y era quizás la que más atraía y sigue atrayendo gracias a su belleza. A través de ella se buscó llegar especialmente a las masas, pero resultó ser igualmente apreciada por las élites, gracias a su calidad. Esto de paso ha significado que

⁸⁷ Al respecto puede verse la tabla con los textos de artes en las revistas en los anexos. [Tabla de textos sobre arte.](#)

⁸⁸ Se trata del mismo texto de German Arciniegas publicado en la primera época de la *Revista de las Indias*.

históricamente reciba también menos críticas negativas que otras publicaciones y que, a diferencias de otras iniciativas gubernamentales, no se haya asociado directamente con intenciones partidistas.

Sin embargo, en materia de arte y manifestaciones populares, salvo música y literatura, es una de las que menos desarrollo tuvo. En sus páginas no hacen referencia al arte que se produce al momento de su publicación, muchos de sus escritos no se crearon directamente para ella misma. Se trató de reproducciones de textos de otras publicaciones casi siempre de años anteriores, y la información en esta materia se limitó, en general, al arte canónico nacional, sin lograr un impulso para las manifestaciones artísticas o la crítica nacional. Lo que implicó además una limitada participación de los intelectuales de la época en sus páginas.

2.3.2 La revista Bolívar, el arte y su asociación partidista.

Como se señaló, durante algunos años se publicaron de manera conjunta, como iniciativas gubernamentales, *Hojas de Cultura Popular Colombiana* (1947–1957) y la *Revista Bolívar* (1951–1963). Es esta última una de las menos estudiadas y, generalmente, asociada con contenidos ligados a gobiernos conservadores y católicos, las manifestaciones de intención son muy pocas y en ninguna de ellas se alude al arte. Sin embargo, un acercamiento a su contenido permite evidenciar que del tema sí se ocupó.

Creada mediante decreto por el entonces presidente Laureano Gómez,⁸⁹ la revista en su primer número, julio de 1951, señala que “servirá como órgano de expresión del Ministerio de Educación Nacional⁹⁰, para difundir entre las gentes de América Hispana el pensamiento colombiano, fuertemente, anclado en los ideales y programas del Padre de la Patria” (1951, s.p.). Alusión que hace referencia a Simón Bolívar y que da nombre a la publicación.

Para el momento de la creación de la revista, ocupaba el cargo de Ministro de Educación Rafael Azula Barrera, quien perteneció a *Los Bachués*. Este grupo de artistas y escritores, desde finales de la década de los veinte, impulsados por sucesos como la Masacre

⁸⁹ Decreto 727 de 1951.

de las Bananeras, buscó resignificar lo autóctono con una especial exaltación de lo indígena y lo campesino.⁹¹ Ideas que se encuentran en sintonía con lo que ya se desarrollaba en las publicaciones gubernamentales, en especial desde la llegada de los gobiernos conservadores. Como se pudo evidenciar, a finales de la segunda época de la *Revista de las Indias*, en 1951, se vuelve a considerar las publicaciones como órganos de difusión del Ministerio, además, se incluye un interés declarado por temas de este tipo, comenzando por el folclor nacional.

Sin embargo, en la revista *Bolívar*, si bien se expresa claramente la idea de un énfasis en lo nacional, este no se identifica con el folclor, como sucedió en *Hojas de Cultura Popular Colombiana*. Puede entenderse, más bien, como un deseo de volver a lo tradicional y un rechazo a las estructuras culturales extranjeras, es decir, una idea de rescatar lo nacional, entendido como ideas tradicionales ligadas al pensamiento bolivariano, sin llegar a desarrollar qué entendieron por este en la publicación de manera puntual. Sin embargo, en lo que a sus intenciones respecta, y en los textos sobre arte, nunca se asoció con manifestaciones populares.

Intereses declarados de este tipo han llevado a que se señale que la revista, además de ser un órgano oficial, era vocera de gobiernos que se definieron como “católicos, bolivarianos, tradicionalistas e hispanistas”, cerrando así sus páginas a vertientes de la literatura contemporánea y “dándole cierto aire moralista” (Melo, 2008, p. 7). Sin embargo, por lo menos en los textos sobre arte, no es tan claro este sesgo como se podrá ver más adelante.

La idea de la revista *Bolívar* y el momento de su surgimiento coinciden con el periodo que se ha denominado La Reconservatización del país. Al igual que en La Regeneración (1885), se dio un extremado dogmatismo político y religioso y se buscó desmontar los cambios de La República Liberal (Rueda Encino, 2015, p. 190). Como parte de ese proyecto apareció la publicación. El gran gestor de La Reconservatización era precisamente Laureano Gómez, quien a través de un decreto crea la publicación, y tuvo entre otros objetivos instaurar el hispanismo y el pensamiento bolivariano.

⁹¹ En parte de la “Monografía Bachué” señalaban en la década de los 30 “Ya es hora de que le demos un adiós a Europa y enfoquemos toda nuestra atención hacia el trópico, porque solo reencarnando el ayer, y defendiéndolo con un crudo nacionalismo, podremos salvarnos de la europeización que acabará por mediatizarnos y reducirnos a un vasallaje ignominioso”. Este texto fue firmado entre otros por Darío Achury Valenzuela y Rafael Azula Barrera, quienes participaron posteriormente en el Gobierno en programas culturales y de difusión (Parra, Valenzuela, Azula Barrera, Samper, González y Varela, 1930).

Como señala Rubén Sierra (2012) la idea del pensamiento bolivariano se ha prestado para diversos tipos de interpretaciones, entre los cuales se ha tratado de mostrar a Simón Bolívar bajo parámetros conservadores y como un caballero cristiano. Así, la revista *Bolívar*, aparece como un bastión para lograr este imaginario o re significación de la figura de “El libertador”. Así mismo, en el análisis que realiza Iván González Puccetti sobre la publicación y su papel en los gobiernos conservadores de la época, señala que con ella se buscó crear y simbolizar un imaginario conservador en la lengua, la religión y la familia, y rescatar figuras ligadas a la causa hispanista (2012).

Así, si bien son entendibles algunas de las críticas realizadas a la publicación como vocera de ideologías conservadoras únicamente, también es cierto que es una publicación poco estudiada si se compara con otras de las revistas culturales. Un análisis detallado de algunos de sus contenidos permite rescatar textos que van más allá de esta imagen.

Por ejemplo, la idea de rescatar lo nacional con un énfasis en la identidad campesina, es un factor de gran importancia. Pero esta se encuentra en consonancia con los movimientos nacionales y latinoamericanos, no solo con la idea de los conservadores colombianos o con pensamientos bolivarianos.⁹² Y, más importante aún, como se verá, en los textos y en el tratamiento que se dio al arte, la revista resulta incluso mucho más incluyente que otras publicaciones, con aportes que no pueden limitarse a ideas partidistas.

Bolívar, al igual que la *Revista de las Indias*, tuvo dos épocas. En su caso, la segunda comienza con el número 46 de 1957. Entre ellas, no parece haber un cambio radical. El paso de una a otra responde al reinicio de la publicación tras la suspensión que tuvo durante un año y medio. Para el momento en que la revista vuelve a circular el gobierno se encontraba a cargo de la Junta Militar (10 de mayo de 1957 al 7 de agosto de 1958), como Ministro de Educación ejercía Próspero Carbonell y como director de la publicación Roberto Herrera Soto. Hasta antes de la suspensión el director de la publicación era Rafael Maya.⁹³

⁹² Con respecto al primero de estos temas cabe mencionar algunos ejemplos que muestran la preocupación por la identidad latinoamericana. Leopoldo Zea, por ejemplo, se refirió a la búsqueda de modelos de identidad latinoamericana como sustitutos del pasado colonial y nativo. Para muchos de los pensadores latinoamericanos del siglo XX que se ocuparon de esta identidad, se trató de una visión integrado. Como señala Clara Jalif (1990), Vasconcelos, Alfonso Reyes, Antonio Caso, Manuel González Prada, César Zumeta, Manuel Ugarte y Pedro Henríquez Ureña entre otros, buscaron una visión integradora, basados en la latinidad que busco una suma de razas sin atomizarlas (280).

⁹³ Poeta y ensayista con formación en derecho. Colaborador de la revista *Los Nuevos*, fundada por Germán Arciniegas que contó con colaboradores, durante sus seis números, como León De Greiff, Alberto Lleras Camargo, Felipe Lleras Camargo, Luis Vidales, Jorge

Con respecto a las intenciones de la revista, en esta nueva época no se perciben grandes diferencias. En su primer número se señala que será “órgano de expresión cultural” del Ministerio, tal y como venía sucediendo; además, que se va a encargar de difundir el pensamiento colombiano e iberoamericano, siguiendo las orientaciones del patrimonio espiritual de Simón Bolívar (1957). Así pues, la única diferencia está en que se amplía el ámbito de lo que se quiere difundir, ya no limitado a lo colombiano sino incluyendo lo iberoamericano.

Aunque en la revista no se señala nada al respecto, la suspensión probablemente se haya debido a la inestabilidad que experimentaba Colombia en materia política. La década de los cincuenta estuvo marcada por el golpe de Estado de Gustavo Rojas Pinilla (13 de junio de 1953) y la posterior Junta Militar, durante la cual se reinicia la publicación. La pausa se da justamente durante el cambio de Gobierno, mientras se acomodaba la junta militar.

A diferencia de lo que había sucedido hasta el momento con las publicaciones gubernamentales, y como va a suceder también en las de iniciativa privada. Estas estuvieron ligadas a proyectos o grupos culturales mucho más definidos. En *Bolívar* no se percibe una asociación tal, más allá de la suscripción como órgano de una entidad nacional que hace parte de la rama ejecutiva. Esto explica también porque la revista *Bolívar* se ha relacionado únicamente con la idea de gobiernos conservadores.

Si bien es cierto que la revista, como en ella misma se señala, es un órgano del Ministerio y responde a gobiernos conservadores y tradicionales, en lo que al tratamiento del arte respecta, como se señaló, esta adscripción no afectó ni la calidad de sus textos, ni significó un sesgo estrecho. En ella, no solo hay una importante cantidad de artículos, sino que es posible encontrar textos y de autores que no responden a la ideología conservadora, católica o al pensamiento bolivariano.⁹⁴ Un claro ejemplo es Marta Traba.

Si bien en *Bolívar* no se manifestó un interés expreso por el arte, tan solo en su primera época se encuentran 49 textos, un número que supera al de revistas como *Mito*, si se excluyen los artículos sobre cine, considerada una de las más importantes del periodo para el estudio de la crítica y de la literatura sobre arte en Colombia. Además, llama la atención que,

Zalamea y Luis Tejada. Mientras ejerció como director de la revista *Bolívar*, aparece la Colección de Autores Colombianos, bajo su cuidado. Fue director de la Crónica literaria, suplemento del periódico *El País*, de Bogotá.

⁹⁴ Los textos y los autores publicados en la revista se pueden encontrar en los anexos. [Tabla de autores](#), [Tabla de textos sobre arte](#).

junto al arte nacional, también hay traducciones y artículos de periódicos españoles, de temas como la estética, la historia del arte, las reseñas de exposiciones y los museos.

Durante la segunda época, aunque la cantidad de textos es menor, se puede señalar que el interés continúa visible y el tratamiento es similar. Sin embargo, y a pesar de la expresa idea de incluir lo iberoamericano, no vuelven a aparecer textos de origen español y hay un mayor foco en el arte colombiano. Durante esta época aparecen autores como F. Gil Tovar, Marta Traba y Jorge Gaitán Durán. Con la inclusión de autores como estos dos últimos se observa que, a pesar del rótulo que se le ha dado a la publicación, se publicaron intelectuales que no comulgaron con las ideas del gobierno de la época. Escritores que crearon textos expresamente para la publicación, mostrando una mayor pluralidad de la que se ha señalado por en la mayoría de estudios sobre la revista.

Cabe agregar que, si bien sus textos sobre arte no son únicamente asequibles para el conocedor, sí son más especializados que los que se incluyeron en las publicaciones anteriores. Se trata, sobre todo, de textos más extensos, con una mayor profundidad. Por ejemplo, los artículos de Marta Traba o traducciones como las de Wölfflin,⁹⁵ probablemente de difícil acceso en español, y en general textos críticos con problemas y visiones del arte no tratados antes de la década de los cincuenta.

Algo que sí responde a una mirada más tradicional en la revista *Bolívar* es que la mayoría de sus textos apunta a la pintura, mientras que en otras publicaciones es evidente, e incluso expreso, el interés por otras manifestaciones artísticas como el cine⁹⁶ y, en todo caso, no se limita a la pintura. Esto puede considerarse una visión más tradicional, porque solo incluye las manifestaciones que, tradicionalmente, hicieron parte de las Bellas Artes y que no generaron discusiones sobre sus estatutos de arte, a diferencia de la fotografía o el cine.

2.4 Las iniciativas privadas: *Mito* y *Eco*

Pasando a las publicaciones de iniciativa privada, en 1955 nos encontramos con la revista *Mito*. Las referencias incluidas en sus páginas no son muchas y solo dos de ellas permiten asociar sus intenciones con el arte. La primera de ella se encuentra en el primer

⁹⁵ Heinrich Wölfflin (1864 –1945) considerado por algunos como uno de los críticos más importantes de la primera mitad del siglo XX. Una de sus obras principales es *Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte* (1915).

⁹⁶ En esta publicación solo se incluyen dos textos sobre este tema.

número, donde se señala que, aunque son muchos los temas y problemáticas de las que podrían ocuparse, se van a limitar por el momento a:

Poner en estado de servicio una herramienta eficaz: las palabras. Intentaremos presentar textos en donde el lenguaje haya sido llevado a su máxima densidad o a su máxima tensión, más exactamente, en donde aparezca o una problemática estética o una problemática humana. (1955, p. 1).

Aunque no encontramos una alusión exacta al arte, y los problemas estéticos y humanos pueden estar referidos a manifestaciones exclusivamente del lenguaje, no al contenido de los textos, lo que se encuentra en la revista parece mostrar que se refieren a estos problemas de una manera amplia, sin limitarse. Desde el comienzo de la revista aparecen textos de gran calidad literaria, pero también un interés por el arte, el cual se ve reflejando especialmente en una manifestación particular: el cine.

Unos cuantos números más adelante, en la nota titulada “Chaplin y Eisentein” (1955), se precisa el énfasis de la revista en el cine. Si bien desde la primera publicación esto es evidente, solo durante el primer año hay alrededor de diecisiete textos sobre el tema. Se aclara que, a partir de ese momento, “Mito se propone prestar a cada entrega mayor atención al cine” (1955, p. 277). Incluso se propone reunir fondos para ayudar a la filmoteca del Cine Club Colombia a adquirir una obra de Eisenstein (1955, p. 277).

Con respecto a otras manifestaciones artísticas, no se expresó en la revista un interés explícito. Sin embargo, y a pesar de que el grueso de textos se ocupa del cine, esto no quiere decir que no se hayan incluido. Aunque son bastante menos, cuantitativamente, hay entre ellos textos de gran relevancia en la tradición de la crítica de arte colombiana⁹⁷, ejemplo de ellos son los artículos de Traba sobre el arte americano. Igualmente, la revista, aunque no incluyó reproducciones de obras en sus páginas, contó en varias ocasiones con portadas realizadas por artistas, a partir de las cuales se incluyeron reflexiones en el respectivo número.

⁹⁷ Los títulos de los textos sobre el tema, publicados en *Mito*, se pueden ver en la tabla incluida en los anexos. [Tabla de textos sobre arte](#)

Estos aspectos pueden explicar por qué, a pesar de tener en comparación menos textos de arte, *Mito* se ha consagrado como un referente. Las discusiones que en ella se presentaron y la participación de críticos profesionales la convierten en un valioso aporte para la historia del arte y de la crítica en Colombia.

Por último, encontramos la revista *Eco*. Aquí el análisis se limitó en la investigación a sus primeros años (1960-1962), donde se evidencia un claro énfasis en la cultura europea y, de manera más particular, la alemana. En esta publicación no se hace ninguna declaración sobre el contenido o sus aspiraciones ligadas al arte de manera expresa. Sin embargo, cabe señalar que ella misma se denominó “Revista de la Cultura de Occidente”. Un título que permite deducir que incluye el arte, en tanto este hace parte integral, como se vio al comienzo, de la concepción de cultura.

Como ya se mencionó en las características de la revista, esta publicación, en sus primeros años, salvo contadas excepciones, no incluye intelectuales colombianos o latinoamericanos. Con respecto al arte, como se verá más adelante en un aparte dedicado al tema, se limitó a tratar el arte alemán, en especial al arte moderno no figurativo, y las reseñas sobre actividades culturales se ocuparon únicamente de Alemania.

Así pues, en cada una de las revistas se puede evidenciar que el arte estuvo presente sin importar que se haya proclamado su interés en él. En cada caso se dieron énfasis particulares que van a responder a las intenciones o proyectos de sus creadores o promotores y al contexto en el cual aparecieron y se desarrollaron y a la evolución del mismo campo cultural. Una vez vistas las manifestaciones de intención se analizarán algunos temas desarrollados en ellas.

3. ¿Cómo se incluyó el arte en las publicaciones?

Como se pudo observar, en algunas de las publicaciones se manifestó de manera expresa el interés por determinadas expresiones artísticas, como en *Mito* y el cine u *Hojas de Cultura Popular Colombiana* y el folclor. En otras de ellas, se puede deducir este interés cuando señalan que se abordará la cultura y el contenido en sus páginas. Sin embargo, resulta necesario revisar qué tanto se cumplieron estas manifestaciones en las páginas de cada una

de las publicaciones. Así como evidenciar si, además de lo señalado, es posible encontrar énfasis o preferencias en sus páginas.

Igualmente, se encuentran contenidos trabajados en varias de las publicaciones, tales como: la labor de la crítica, aunque la producción no es muy abundante, el folclor, el americanismo y el indigenismo, el interés marcado por determinados tipos de arte o las relaciones de las actividades culturales. Además, de expresiones artísticas determinadas como el caso del cine, en la *Revista de las Indias* y la revista *Mito*, al cual se dedica un capítulo independiente, debido a la abundancia de textos sobre este tema, o intereses en movimientos o periodos particulares, como sucede en *Eco*.

Teniendo en cuenta esto, se va a partir por el caso de la revista *Eco*, que presenta una marcada particularidad frente a las demás. Así, se diferencia tanto en el tipo de arte que abordó, como por las actividades culturales que reseñó. Por ello, se abordará de manera independiente para, luego, tratar algunos aspectos comunes con las demás revistas.

3.1. Eco y el arte moderno alemán no figurativo

Como ya se pudo observar, *Eco: Revista de la Cultura de Occidente* aparece, con posterioridad al inicio de las demás publicaciones (1960). Al igual que las demás revistas, está se publicó en Bogotá, en este caso por parte de la Librería y Galería Buchholz. En sus tres primeros años (1960–1962) estuvo bajo la dirección de Elsa Goerner,⁹⁸ periodo en el cual no era un escenario de debate sobre el arte en Colombia, no desarrolló discusiones de intelectuales colombianos ni respondió a las preocupaciones características de los mismos en este periodo.

Por el contrario, en este lapso, se puede observar un marcado interés, casi exclusivo, en el arte moderno alemán, en especial el no figurativo. Particularidades que pueden explicarse teniendo en cuenta que la publicación parte de un interés editorial distinto, como va a mostrarse, al de las demás. Así, la llegada de la revista *Eco* significó un cambio en el tratamiento que hasta ese momento se había dado al tema del arte en las revistas culturales.

Para entender de dónde surge el interés editorial vale la pena retomar algunos aspectos sobre la publicación que ya fueron mencionados. *Eco* fue fundada y mantenida por Karl

⁹⁸ En la revista no aparece como directora sino como editora.

Buchholz, con ayuda del gobierno alemán, quien adquiriría ejemplares para ser distribuidos en las embajadas alemanas de países hispanohablantes (Cobo Borda, 2004, p. 233).

La revista tuvo como interés inicial la divulgación de escritores alemanes de difícil o nulo acceso en español, lo que la convierte, en sus primeros años más en una revista de propaganda de algunos aspectos de la cultura alemana que en una revista cultural colombiana, aspecto que se declara desde el primer número, en el cual se señala la aspiración de “constituir un eco de las más nobles y verdaderas voces de Occidente, en particular del ámbito alemán” (*Eco*, 1960, p. 2) en Hispanoamérica. Una idea que asocia el pensamiento y la cultura occidental a Europa y en particular a Alemania y que ya se había dado en publicaciones anteriores, como la *Revista Occidente* de Ortega y Gasset en España.

Frente a estas dos publicaciones es importante aclarar que, si bien comparten un mismo anhelo, surgen en dos contextos disimiles: *Eco* en los sesenta y *la Revista de Occidente* en los veinte. Si bien no es el tema del que nos vamos a ocupar, está mirada eurocéntrica en una revista publicada en América Latina, en los sesenta, termina por percibirse anacrónica y llevará a que en los siguientes años *Eco* tenga que reinventarse, incluyendo otros temas, sin limitarse a la cultura alemana. Gracias a ello, *Eco* va a adquirir un gran reconocimiento, que hace que hoy se siga identificando como uno de los hitos de las revistas culturales colombianas, al lado de *Mito*.

A diferencia, entonces, de lo que sucedió con la *Revista Occidente*, *Eco* aparece como una avanzada cultural alemana, en un periodo difícil después del nacionalsocialismo alemán y la Segunda Guerra Mundial, posiblemente como un medio de expandir la política cultural alemana en el mundo, enfocándose en el ámbito cultural. Así, son entonces los ideales modernos del hombre europeo occidental, los que se van a resaltar en esta publicación, con miras a lograr estos fines.

El enfoque de la revista estuvo en textos alemanes y en ella la cultura tuvo un énfasis especialmente europeo, capitalista. Pero ¿a qué se debe que en Colombia una publicación de los años sesenta apunte a una mirada de este tipo? Probablemente, a que era una publicación que no surgió ni de una iniciativa gubernamental o de programas culturales que buscaban llevar la cultura a través de medios masivos, como sucedió con la *Revista de las Indias* u *Hojas de Cultura Popular Colombiana*, ni de los intereses de grupos de intelectuales colombianos, como *Mito*. La revista *Eco* surge, por el contrario, del interés privado y

particular de Karl Buchholz, librero y marchante alemán que llegó a Colombia en la década de los cincuenta. En palabras de Jaramillo Zuluaga:

A diferencia de tantas revistas que parecen escritas por escritores y para escritores, *Eco* era realizada por lectores y para lectores. En ella, la traducción y la reseña eran más frecuentes que la colaboración a título personal y enseñaban una pasión por la lectura que no ha vuelto a manifestarse de una forma tan clara. (1989, p. 8).

Esto permite entender por qué hay una ausencia, en los primeros años, de participación de los intelectuales colombianos; por lo tanto, en ella no podemos encontrar textos en los cuales se definan como tales, se otorguen funciones y responsabilidades como grupo. Como señala Jorge Eliécer Ruiz (1967), “en ella no aparece el intelectual que se siente responsable de su actuación pública, de su participación inmediata en las situaciones sociales y políticas del país; en *Eco* se defiende ‘la idea y su expresión’, no la repercusión de esta en la esfera social” (1967, p. 236). Así, vemos también cómo el contexto de la revista no será en principio el colombiano o el de los intelectuales latinoamericanos, propio de otras publicaciones, sino, más bien, el de los exiliados europeos que anhelaban la cultura de su continente.

Siendo así, el contexto en el que surge *Eco* debe mirarse no solo en el panorama colombiano sino también en el internacional. En el caso colombiano, el país acababa de superar el periodo de La Violencia (1946–1958) y había derrocado al general Rojas Pinilla. El mundo entero todavía se enfrentaba a las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial y Alemania, en particular, a las secuelas del régimen Nazi y la derrota en la guerra. Lo cual, sin embargo, es poco mencionado en la publicación.

Jaramillo Zuluaga hace referencia a ello, al señalar que cuando aparece el primer número de *Eco*:

[...] aún no habían transcurrido veinte años de la Segunda Guerra Mundial y lo poco que restaba del humanismo alemán todavía no salía de su desconcierto: ¿cómo pudo ocurrir ese fenómeno llamado Hitler en un país como Alemania? La

revista *Eco* no abundó en el tema y, cuando le dedicó algunas páginas, lo trató con una discreción que resulta comprensible (1989, p. 5).

La Alemania de Hitler es un tema que la revista parece querer dejar atrás. Aunque en sus artículos aparecen algunas menciones, no son abundantes y están relacionadas con la influencia que tuvo en el arte y, sobre todo, del que esta publicación se ocupó. De los artículos que se refieren directamente o hacen mención del arte alemán solo el 14% hace alusión a Hitler y dentro del contexto señalado.

En los primeros años la publicación se ocupó de realizar traducciones de textos europeos y de la cultura alemana. Cuando se incluía algo sobre Colombia o América Latina era a través de la mirada europea igualmente, con muy pocas excepciones a partir de 1961. En este año aparece el primer artículo sobre Colombia: “Formas y vicisitudes del liberalismo colombiano en el siglo XIX” de Jaime Jaramillo Uribe,⁹⁹ en el número de 6 de abril.

En cuanto a los textos sobre arte, muchos de ellos son reseñas de actividades culturales en Alemania, los cuales se incluyeron en la sección “Noticias culturales”. De entre los demás textos sobre el tema, artículos de mayor extensión, la mitad son traducciones. Entre ellas se encuentran: “La imagen del hombre en el arte moderno” de Herbert Von Einem, “Arte e inteligencia” de K. H. Volkman-Schluck o “El reflejo de la realidad en el arte” de George Lukacs, por solo mencionar algunos.

En los tres primeros años de publicación de *Eco* (1960–1962) se encuentran veintidós textos que hacen referencia al arte.¹⁰⁰ Son menos, en comparación, que en publicaciones como *Mito* o la *Revista de las Indias* en su segunda época; en *Eco*, sin embargo, encontramos una crítica de arte realizada, en la mayoría de los casos, por autores dedicados a esta de manera profesional.

Al hablar de profesionales en este caso no se hace referencia, necesariamente, al poseedor de un título profesional en arte o áreas afines, aunque muchos de los escritores de *Eco* la tuvieron. Con ello, en este escenario, se hace referencia a la dedicación concreta en su ejercicio y a textos en los cuales se acude a elementos de la estética y la historia del arte,

⁹⁹ Jaime Jaramillo Uribe (1917–2015) era uno de los grandes artífices del desarrollo y profesionalización de la historia en el país. Tras graduarse de la Normal Superior, como Licenciado en ciencias sociales, cursó estudios de derecho en la Universidad Externado y la Universidad Libre, además de algunos cursos de historia y sociología en la Sorbona.

¹⁰⁰ Los títulos de los textos que se incluyeron en *Eco* se pueden ver en la tabla incluida en los anexos. [Tabla de textos sobre arte](#)

entre otras áreas, para hacer una reflexión basada en un criterio formado con elementos que no se limitaban solo al gusto.

Así, se puede hablar en *Eco* de una crítica que responde a características diferentes a la mayoría de la que se encuentra en las demás publicaciones. Si bien la crítica puede entenderse, de manera amplia, como la producción de textos informativos, interpretativos y valorativos sobre arte o la actividad crítica, esta ha sufrido transformaciones con el tiempo. Aunque no hay un acuerdo ni sobre el momento en el que aparece o desde cuándo se puede hablar de la misma, autores como Giraldo (2007), hablan de la existencia de una crítica de arte moderna en Colombia a partir de la década de los cincuenta. Con ella, el autor hace referencia a aquella que buscó “racionalizar la apreciación estética y escribir justificaciones para los desarrollos particulares del nuevo arte” (p. 25).

A diferencia de lo que sucede en la mayoría de la crítica que se encuentra en el grueso de las demás publicaciones, no solo en *Eco* hay críticos formados, sino que en sus textos se ve la inclusión de conceptos como la autonomía, el conocimiento de la técnica, de las tendencias del arte y, en general, de diversas teorías. No se basan pues, únicamente, en criterios subjetivos, ni se limitan a la belleza como el valor determinante de la calidad del objeto artístico.

Además, en *Eco*, se encuentran nombres reconocidos dentro de la tradición crítica latinoamericana, como Marta Traba y Juan Acha.¹⁰¹ Sin embargo, aunque en *Eco* es característica la presencia de una crítica moderna, no es la primera publicación en la cual se encuentra este tipo de crítica. En otras de las publicaciones, en menor medida, se habían publicado textos con estas características, a partir de los cincuenta, y se ve la participación de críticos formados, especialmente inmigrantes.

Ahora bien, lo que permitirá definir el énfasis de la revista *Eco* en sus primeros años, más que los tipos de textos son los temas que en ellos se abordan. La mayoría de ellos se ocupan del arte alemán. En términos porcentuales, alrededor del 75% de los textos abordan el tema, ya sea haciendo referencia a exposiciones, a artistas alemanes o al arte en general.¹⁰²

¹⁰¹ Si bien la formación profesional de Juan Acha era en ingeniería, es reconocido como uno de los críticos latinoamericanos más importantes del siglo XX.

¹⁰² De la totalidad de textos sobre arte, un 25% no hace mención alguna al arte alemán, en un 60% es el tema central y en el 15% restante se hacen referencias a él. En cuanto a las temáticas específicas un 24% de los textos son sobre artistas y un 33% sobre exposiciones.

Por fuera de las artes plásticas encontramos algunas referencias al teatro y un único artículo referente a la arquitectura¹⁰³. Este es, además, el único de los artículos que habla del arte en Colombia. Lo que una vez más muestra las diferencias entre *Eco* y las demás revistas culturales en lo que al arte respecta. Tampoco es posible observar un interés similar de difusión, ni mucho menos la idea de ser un escenario de discusión para los intelectuales latinoamericanos, como sucede en mayor o menor medida en las demás. Esto lleva a concluir que, con la publicación, se buscó, más bien, una promoción de Alemania¹⁰⁴ y una difusión no solo del pensamiento germano sino, en general, del europeo occidental, sumadas a un particular interés por el arte de ese país y particularmente el arte moderno.

Respecto a los textos de arte en la publicación, uno de los primeros que aparece es “Arte actual alemán en Caracas”, de Rafael Bosch (1960, pp. 218–221). Este, se ocupa de mostrar cómo el arte alemán ha sido, desde comienzo de siglo, la influencia más poderosa en el desarrollo del arte moderno y cómo, a pesar de que se puede creer que estuvo rezagado tras la persecución de Hitler al *arte degenerado*, la realidad prueba lo contrario. Todo esto con motivo de la exposición de arte alemán, organizada por la Galería Buchholz en Caracas,¹⁰⁵ la cual más tarde se presentará en Colombia y en México y que se promociona en la misma publicación.

¹⁰³ Este texto es “El Mudejarismo en Colombia: La torre de Santiago de Cali” de Santiago Sebastián, publicado en septiembre de 1962.

¹⁰⁴ Como se mencionó, en la revista se hace referencia a la República federal alemana, en la mayoría se habla de Alemania sin aludir a la división.

¹⁰⁵ Esta exposición se presentó en los diferentes países desde 1960 hasta 1962. Antes de ella en Bogotá a través de la galería ya se había hecho otras muestras de arte alemán contemporáneo desde 1958.

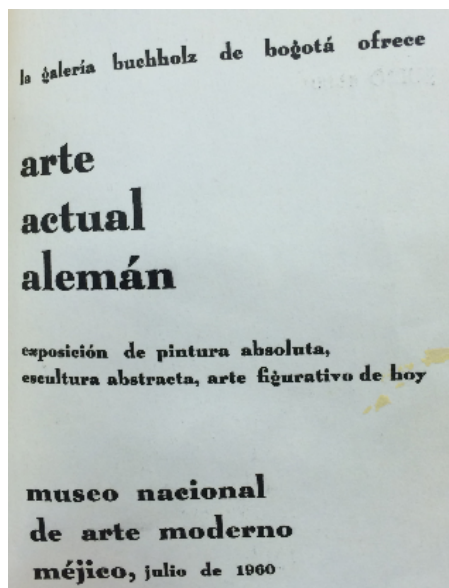


Imagen 1: Fuente: *Eco* (1960).

Algo similar se encuentra un poco después en el texto “La actual pintura alemana” (1960), del crítico Juan Acha, transcripción de la conferencia presentada en el museo de Lima, con motivo de la exposición ya mencionada. Allí se hace alusión de nuevo al *arte degenerado* para pasar a la pintura alemana actual y, posteriormente, se refiere a algunas de las obras incluidas en la exposición.

Ningún otro país de Europa presenta la situación de las artes plásticas con tanta claridad histórica como Alemania. Y es que los 12 años transcurridos bajo el yugo nazi, hicieron un tajo profundo en el desarrollo artístico. [...] No solamente se proscribió el arte moderno de las galerías y museos, sino que se llegó a inconcebible prohibición, bajo pena de cárcel, de la práctica del arte llamado en aquel entonces, degenerado. (Acha, 1960, p. 650)

Esto se repite a lo largo de la publicación, se haga o no mención a la relación con el régimen Nazi, y ya sea a través de la reseña de exposiciones, de la obra de un artista en particular o del arte en general. Esto permite observar que el tema al que se apunta es el arte moderno alemán no figurativo. Como referencia directa, se encuentra otro artículo de Juan Acha: “Está aún vigente la pintura figurativa” (1961). En este artículo, el crítico concluye

que tanto el abstraccionismo como la pintura figurativa tienen valor y cabida en el panorama actual y no se debe considerar uno por encima del otro.

Entre otros de los textos que abordan de alguna forma el tema del arte moderno se puede mencionar, además de algunas de las reseñas, textos que hacen referencias a artistas puntuales como: “Marc Chagall y su obra” de Georg Schmidt y “Paul Klee” de Will Grohmann; o al arte en general: “La imagen de hombre en el arte moderno” de Herbert Von Einem; “Arte e inteligencia” de K.H. Volkman-Schluck; “Arte contemporáneo alemán en Bogotá” de Marta Traba; “Henrich Woelfflin y el arte moderno” de Joseph Gantner o “La palabra expresionismo” de Fritz Schmalenbach.

El criterio editorial de la revista, en lo que respecta al arte, es bastante definido y existe una correspondencia entre la actividad de la galería y la creación de una idea de cultura occidental ligada a lo alemán, las obras y el tipo de arte con el cual comerció su fundador, como se verá a continuación. Esto diferencia a *Eco*, en sus primeros años, de las demás publicaciones y programas culturales de la época, en los cuales se puede apreciar más un espacio de difusión sobre el arte colombiano y las actividades culturales del país y de interacción de los intelectuales colombianos.

Que el énfasis en los artículos de *Eco*, traducciones o no, haya sido el arte moderno alemán se puede explicar teniendo en cuenta las preferencias y preocupaciones del fundador de la revista, así como sus intereses comerciales. Buchholz, como se verá, desde décadas atrás, se había encargado de comerciar el *arte degenerado* (*Entartete Kunst*) de Hitler y de exponerlo en sus galerías.

Para entender el papel del fundador de la revista como marchante de arte del régimen Nazi es necesario partir de la ruptura que implicó la Segunda Guerra Mundial, y en especial el poder de Hitler en Alemania, para el arte y cómo se aprovechó la censura para el manejo de las masas. Por ello, se debe mirar la idea de *arte degenerado*.

El término *arte degenerado*, se acuñó en Alemania en 1930 con el fin de desacreditar el arte que no correspondía con la ideología del partido Nazi. Un arte que incluyó, entre otros, el producto de Las Vanguardias.¹⁰⁶ Sin embargo, este calificativo no se limitaba a ellas,

¹⁰⁶ Las vanguardias, como serie de movimientos artísticos surgidos a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, buscaron influir y transformar los cánones artísticos y socio políticos (Fajardo, 2004, p. 26), al comienzo cuestionando especialmente el mundo artístico academicista que buscaba basar la estética en cánones establecidos. Durante el siglo XIX, las vanguardias estuvieron asociadas a

incluyó asimismo al arte que, aunque respondió a los ideales estéticos o representativos que el partido quiso mantener, era producido por artistas que no coincidieron con la pureza racial establecida por el régimen.

El arte que el partido Nazi buscó eliminar comenzó a ser sistemáticamente difamado y suprimido durante el periodo que el Nacionalsocialismo estuvo en el poder (1933–1945). Adolf Hitler y Alfred Rosenberg ligaron este tipo de arte con doctrinas políticas y teorías racistas, atacándolo como “anarquía política y cultural” (Chilvers, 2004, p. 197). Una campaña que comenzó en Núremberg en 1934 y cuya cúspide se dio en 1937.

En 1937, Hitler inaugura dos exposiciones en Múnich: una de ellas, la de La Casa de Arte Alemán, con “las manifestaciones más pulcras y ortodoxas de un arte neoclásico símbolo de la Nueva Alemania” (Salmerón Infante, 2013, p. 188), donde se incluyó arte neoromántico y neoclásico, definiéndolo como puro racialmente, un arte que podía ser entendido fácilmente y cuyas representaciones de hombres y mujeres ejemplificaban la raza germana (Mosse, 1991, p. 25).

La segunda exposición, la *Entartete Kunst*, o *arte degenerado*, era una exposición itinerante, con la finalidad ridiculizar el arte moderno y, sobre todo, las propuestas de las vanguardias estéticas, especialmente la más alemana: expresionista (Salmerón Infante, 2013, p.188). En esta exposición se mostraron 700 obras de artistas reconocidos, de las 16.000 que habían sido confiscadas de museos de toda Alemania; junto a trabajos realizados por enfermos mentales, como una forma de burla hacia el arte que no seguía los preceptos del partido. La muestra resultó un éxito en propaganda, más de dos millones de personas asistieron únicamente en Múnich (197–198), ya que la exposición era itinerante.

Aunque existieron diferencias, incluso al interior del partido, con respecto a lo que debía considerarse *arte degenerado*, éste, como se dijo anteriormente, incluía las vanguardias, al considerar su arte como frutos podridos de mentes degeneradas (Piñel López 2017, p. 230). Pero, en todo caso, la idea del *arte degenerado* se aprovechó como un instrumento para el control de las masas. Para ello, se mostró como un arte de difícil

pensamientos políticos radicales, pero desde comienzos del siglo XX era un término más neutral, utilizado para denotar innovadores culturales (Chilvers, 2004, p. 42). Esto significó que los representantes de las vanguardias fueron perseguidos en más de una ocasión ya por su interés en influir en la sociedad o por el hecho de romper cánones y la oportunidad de usarse como cartas de batalla.

En este apartado se hace referencia a las vanguardias artísticas del siglo XX, principalmente, que se pueden enmarcar dentro del arte moderno, término utilizado por Buchholz en sus exposiciones y que se puede entender como opuesto al académico.

comprensión; en la exposición se incluyeron notas explicativas de las obras y, además, se mostraron precios exorbitantes que supuestamente habían sido pagados por las administraciones alemanas anteriores, mientras el pueblo sufría hambre, generando así un mayor rechazo (Wojcik, 2017).

Aunque, como se mostró, la idea de *arte degenerado* sirvió para incluir mucho más que las vanguardias, la gran mayoría de obras que sufrieron de la censura se enmarcan en ellas. Tratándose, así, de producciones artísticas en las que se dio una ruptura radical con los cánones de la academia, con una nueva visión del arte, una nueva estética, implicando, entre otros, un abandono de la imitación a la naturaleza. Esto significó que fuera un arte comprendido por un número menor de espectadores.

Por el contrario, el arte académico, al cual se contraponen las vanguardias, propio de la clase dominante burguesa, ofrecía las ventajas de la pureza racial y de la representación germana que le interesaba al partido. Así, resultaba ventajoso para los intereses nazis considerar el arte producto de las Vanguardias como vulgar y enfermo para suprimirlo, en lugar de utilizarlos para elevar el nivel cultural de las masas (Salmerón Infante, 2013, p. 191), esto lleva a la persecución y eliminación del *arte degenerado*. Todo lo contrario a lo que va a suceder en la revista *Eco*, que va a fomentar este tipo de arte, con el interés de difundirlo, hacerlo comprensible y deseable.

Las dificultades dadas dentro del partido en la definición del *arte degenerado* y limitarlo a un tipo particular de expresiones artísticas, se reflejará en la regulación sobre el mismo, lo que facilita su uso con intereses políticos. En el decreto del *Reich* del 2 de agosto de 1937 se señala:

Deben considerarse incluidas en el ámbito del arte degenerado obras que, o bien ofendan el sentimiento nacional alemán, o bien destruyan o distorsionen las formas naturales, o bien que manifiesten de un modo evidente la carencia de facultades manuales y artísticas de quien las ha llevado a cabo. (Bussmann, 1986, p. 108).

Una definición que permite incluir no solo a Las Vanguardias, sino incluso aquel que, a pesar de representar los cánones tradiciones, resultaba ofensivo.

Si está claro entonces que, de manera amplia, el *arte degenerado* se trató de eliminar de la Alemania Nazi ¿por qué se habla de comercio de estas piezas y qué relación tiene esto con un galerista asentado en Colombia? Pues bien, para entender esto hay que recordar el destino que tuvieron las obras catalogadas como degeneradas. Muchas de ellas, provenientes de las exposiciones, terminaron quemadas, el caso más representativo fue el incendio en el Parque de Bomberos, en Berlín el 20 de junio de 1939. Sin embargo, parte de esta colección se vendió en Suiza.

Así, la Exposición de Arte Degenerado, como se verá, representó solo el comienzo de una operación más grande. En un segundo momento, alrededor de 20.000 obras de cerca de 14.000 autores que habían sido decomisadas, se quemaron o vendieron en el extranjero (Wojcik, 2017), para lo cual se requirieron colaboradores que hicieron las negociaciones de las obras.

De acuerdo con la investigación realizada por la organización Connectas, Laboratorio de distribución para América Latina y el Caribe, y con base en documentos de agencias de investigación de Estados Unidos que se han desclasificado¹⁰⁷ en los últimos años, Karl Buchholz era uno de los cuatro marchantes autorizados por el régimen Nazi para comprar y vender obras del llamando *arte degenerado*. Operaciones que continúan siendo descubiertas hasta los últimos años.¹⁰⁸

Afirmaciones que coinciden con lo que *El País* de España desde 1998, de acuerdo con los informes de la CIA señaló, y lo divulgado por el Congreso Mundial Judío (CMJ). Según el diario español Buchholz vendió obras de arte confiscadas y abrió cuentas en países seguros para ser utilizadas por colaboradores directos de Hitler, como Joseph Goebbels (Ministro de Propaganda) y Joachim von Ribbentrop (Ministro de Exteriores) (García, p. 1998).

El trabajo de Buchholz como librero y galerista no comienza en Colombia, esta labor ya la había desempeñado en países como Portugal y España, o ciudades como Berlín y Nueva York con establecimientos comerciales de su propiedad. El hijo de Buchholz, Alberto,

¹⁰⁷ Los documentos desclasificados se encuentran en los Archivos Nacionales de Estados Unidos. Fragmentos de algunos de ellos pueden verse en la página de la web de la investigación especial, en el texto “Las últimas prisioneras de los nazis en América Latina” (2020). Consultar la página web <https://www.connectas.org/arte-robado-por-los-nazis/inicio.html>

¹⁰⁸ En el 2013, en el apartamento del hijo del Hildebrand Gürlitt, otro de los marchantes cercano a Buchholz, se descubrieron más de 1.500 obras de arte robadas durante la guerra.

reconoció a la agencia de noticias Lusa, en Portugal, que su padre: "manejó muchas obras de arte procedentes de diversos artistas judíos perseguidos por el régimen Nazi", sin embargo, desconocía que hubieran sido adquiridas por él (García, p. 1998).

La correspondencia del marchante, sin embargo, da cuenta de la relación directa con la adquisición de las obras: “por medio de la presente solicito que me sea informado cuando las piezas separadas de los museos hayan sido puestas a la venta”, “también estoy interesado en un registro de todas las existencias, pues dada mi actividad como comerciante de arte moderno conozco a los interesados en obras de este tipo en el exterior” (Semana, 2013), le escribió a Joseph Goebbels en agosto de 1938 Karl Buchholz .

Más pruebas sobre la actividad de Buchholz, su conocimiento directo del negocio y la relación con el régimen Nazi se pueden encontrar en la investigación de la historiadora Susan Ronald, en el libro *Hitler's Art Thief*, uno de los más completos sobre el tema de los marchantes del arte degenerado del régimen Nazi. Ella señala que, a pesar de las docenas de marchantes que participaron alrededor del mundo, cada uno de los cuatro que tuvieron permisos especiales del régimen Nazi, cumplieron roles particulares y bien definidos:

Disease, War, Famine, and Death would descend, first upon Germany, then upon the world in the coming war. The four official riders of the apocalypse that befell Germany's contemporary art in 1937 were Hildebrand Gurlitt, Karl Buchholz, Ferdinand Möller, and Bernhard A. Böhmer. (2015, p.174).

Y afirma que el trabajo de los cuatro comenzó inmediatamente después de la exposición de Múnich, incluyendo la compilación de una lista de obras para ser explotables en el mercado internacional y contactos ya acordados con comerciantes (Ronald, 2015, p. 180). Así pues, aunque parezca extraño que nadie se hubiera dado cuenta o no hayan salido a la luz las relaciones del respetado librero en Colombia, solo se comienza a relacionar con el régimen Nazi, tiempo después de su muerte en la primera década de este siglo.

Ahora bien, el énfasis que aparece claro en los primeros años de su revista, *Eco*: el arte degenerado Nazi, resulta premeditado, teniendo en cuenta la labor desempeñada por Buchholz. Un interés que se puede verificar al revisar los textos y la propaganda sobre las demás actividades de la galería incluidos en la revista.

3.2. Las actividades culturales, el arte nacional y la crítica

Si bien es cierto que en algunas de las revistas se puede identificar un claro énfasis en determinadas manifestaciones artísticas, no en todas ellas es tan visible. Además del caso de *Eco*, con el arte moderno alemán, y el caso de *Mito* y la *Revista de las Indias*, con el cine, no son muchos más. Sin embargo, aparecen algunos puntos en común o tendencias dentro de ellas. En varias de las revistas aparecen relaciones de las actividades culturales como un espacio para abordar el arte, especialmente a través de reseñas cortas. Junto a ellas, artículos de mayor extensión sobre diversos temas como: el Salón Nacional de artistas, el arte nacional y la actividad crítica.

Es importante señalar que en la mayoría de las revistas incluyeron alguna sección que se ocupó de mostrar los eventos culturales, exposiciones, sobre todo, que se estaban realizando alrededor de las fechas de publicación de cada número. En algunos casos, se trató de una relación sin mayor desarrollo o una mera transcripción de cifras, en otros casos era un espacio para desarrollar la actividad crítica.

En la mayoría de los casos, estos espacios incluyeron notas cortas de no más de una página, pero junto a ellas coexistieron textos de mayor extensión. Entre quienes se han ocupado de las formas de escribir sobre arte, no hay definiciones únicas sobre los formatos que se incluyen en las publicaciones periódicas, ni hay un solo término para cobijar cada uno de ellos. Incluso sus fronteras no son claras.

Como señala Juan Antonio Ramírez, al hablar sobre las formas de escribir sobre arte y arquitectura, los artículos pueden entenderse como textos breves, pero se trata de una brevedad que será relativa, por lo que es necesario determinar el lugar de la publicación para concretar estos aspectos. Así, de manera general, tanto las reseñas como los textos de mayor extensión, pueden agruparse dentro del genérico: artículos. Sin embargo, van a aparecer varios subgéneros relativamente diferenciados en razón de su brevedad y contenido (2005).

Así, surge entonces la necesidad de construir la diferenciación entre los textos que se encontraron en las publicaciones. En tanto el objeto con el estudio de los textos de arte en las revistas no es crear una noción unívoca, ni establecer una clara distinción entre ellos, sino, por el contrario, establecer algunas características y tipos comunes, para el desarrollo de este

trabajo se utilizan términos como reseñas, comentarios y artículos. Los dos primeros para hacer referencia a textos más cortos que se ocupan de una obra o exposición o, en general, de actividades culturales, y los segundos, como textos de mayor extensión y variedad en cuanto a su contenido, teniendo en cuenta algunos factores que se verán a continuación.

Vale la pena comenzar con la acepción que, para el momento de las publicaciones, se incluyen las reseñas o comentarios y luego se observa lo que algunos críticos de arte han señalado. Desde 1925, de acuerdo con el *Mapa de diccionarios* (2013) del Instituto de Investigación Rafael Lapesa, la reseña es una narración sucinta que, en otra de sus acepciones incluye, da a entender o anuncia una cosa. Una definición que resulta adecuada para el fin de estos textos, en la publicación. Más preciso, resulta incluso el concepto de comentario que, desde 1817 y hasta 1992, se definió como un escrito que sirve de explicación de una obra para entenderla más fácilmente.

A partir de la segunda época de la *Revista de las Indias* es posible encontrar textos cortos que, de alguna manera, enunciaron y/o explicaron obras de arte, exposiciones, artistas o filmes. No en todos los casos se les dio una denominación especial, pero se incluyeron generalmente en las notas, noticias, reseñas o comentarios.

Por ello, para hacer alusión a este tipo de textos, vamos a referirnos a estos como reseñas o comentarios, entendidos como escritos cortos que, en la mayoría de los casos, abordan actividades llevadas a cabo en el país, filmes o exposiciones, y cuya extensión común va desde unos pocos renglones hasta media página y que rara vez supera las dos páginas. Así, se van a diferenciar de los artículos, término que se usará para los textos de mayor extensión, diversos en contenido, longitud y forma. Estos se encuentran en las publicaciones en gran variedad: ensayo, traducciones, discursos, transcripciones de diarios o películas, entre otros.

Ahora bien, como se señaló, no existe un acuerdo, un término único ni una frontera definida entre las diversas publicaciones en que se escribió sobre arte. A lo cual cabe agregar que el ejercicio realizado en las publicaciones no era en su mayoría profesional. Por ello, no se encuentra asentada en la teoría, sino que responde, por el contrario, a horizontes promocionales, pedagógicos y periodísticos (Giraldo, 2008). Y de nuevo cabe recordar que el objeto no es identificar o ni clasificar en géneros la labor realizada, sino identificar cómo se trató el arte en estas publicaciones. Sin embargo, de manera amplia se pueden enmarcar

estos textos como ensayos. En ellos, no se identifican rasgos estructurales fijos, convirtiéndose cada uno en una propuesta para la transmisión de una información (Gómez Martínez, 1992).

Señalar que estos textos son ensayos resulta igualmente problemático. Como afirma Liliana Weinberg (2012), el ensayo entra tarde al mundo de los géneros y se sigue considerando por algunos un “territorio colonial” (p. 15). Esta entrada tardía y la prevalencia que ha tenido el carácter ficcional en las poéticas occidentales, sobre otras características como la argumentativa, propia del ensayo, hacen que su definición estética y literaria tenga una serie de dificultades (Giraldo, 2009, p. 11).

Autores como Claire de Obaldia (1995) y María Elena Arenas Cruz (1997) al abordar el ensayo, se han referido, incluso, al problema que representa clasificar algunos textos dentro de un género, o dotarlos de características estáticas, al resultar insuficientes para entenderlos.

Lo que se puede, entonces, señalar sobre el ensayo, y en lo que parece existir acuerdo, es en la capacidad que posee de guiar por el pensamiento del autor. En palabras de Liliana Weinberg:

El estilo del ensayo es capaz de guiarnos por el universo mental del escritor: se trata así de un estilo de escribir que conduce a un estilo de pensar; de un estilo de pensar que conduce a un estilo de escribir, ya que el propio género surge como proyecto escritural en el momento de expansión de la imprenta, y su propia representación de ese estilo escritural de captar el mundo nos pone en relación tanto con el universo mental del escritor y su escritura como con el mundo que está más allá del texto. (2012, p. 19).

Este aspecto aparece reflejado en los textos de las revistas. Aunque no se puedan observar características formales comunes, van desde breves comentarios hasta textos de mayor extensión y desarrollo, con variadas calidades estéticas y literarias. Así, es posible encontrar o rastrear las características mencionadas por Weinberg. Como textos que establecen un juego de permanente remisión al aquí y ahora de sus condiciones de enunciación, convertido en un lugar de diálogo y de amistad intelectual (Weinberg, 2012, pp. 26-29).

Ahora bien, con respecto a la actividad crítica desarrolla en los textos, cabe retomar lo que señala Juan Acha, para entender que en estas publicaciones no se cumplen todas las funciones atribuidas en la actualidad. De nuevo, sin que sea el objeto probar la existencia de está en los textos seleccionados. Para Acha, cabe esperar una verdadera materialización de todos los anhelos de la labor crítica, las revistas y libros especializados, ya que esta requiere una dedicación completa, mientras en otros espacios habrá lugar más a una actividad periodística (Acha, p. 2016).

Para Acha, mientras el crítico de arte no es simplemente un amante del arte, sino un profesional acostumbrado a imponer objetividad a sus preferencias (Acha, 2016, p. 63), no se podrá hablar en todos los casos, en estas publicaciones, de la existencia de críticos, especialmente, antes de los cincuenta. Por el contrario, será más común encontrar periodismo:

El crítico auténtico conceptúa y enseña; a veces produce conocimientos de arte. Funge de agente ideológico y, como parte de la distribución, utiliza y produce medios intelectuales de consumo, con la inevitable intervención de ideologías. El crítico aplica y produce, mientras el periodismo difunde. (Acha, 2016, p. 63).

Así, la labor del crítico tendrá intenciones que superan las del periodismo. Sin embargo, tampoco se puede señalar que, en las revistas, no se encuentre nunca actividad crítica en el sentido que define Acha. Ahora bien, esta actividad se puede encontrar en diversos productos que varían en cuanto a su extensión o tipo, sin que esto vaya ligado necesariamente a la calidad del mismo.

Teniendo en cuentas estas precisiones, a continuación, se profundizará en algunos de los textos de las revistas. Para ello se hará una división que responde, en parte, a las actividades culturales llevadas a cabo en el país, así como a cambios en las propias publicaciones.

3.2.1. Los primeros años: crónicas de exposiciones y la aparición del Salón Nacional.

Como ya se señaló, la primera de las publicaciones del periodo era la *Revista de las Indias*, la cual tuvo dos épocas. En la primera de ellas, aunque aparecen algunos textos sobre arte, estos eran de tipo enciclopédico¹⁰⁹ y no se hizo alusión a ninguna actividad cultural. Por el contrario, en su segunda época, las reseñas eran constantes, desde el momento en que aparece la primera de ellas en 1939 y hasta 1947. Estas reseñas, en los primeros números, están en la sección de “Notas”, como textos breves sobre algunas de las exposiciones que se presentaron, especialmente en Bogotá.

En los primeros años, las reseñas no estuvieron firmadas y, cuando sus autores tuvieron algún tipo de identificación era a través de iniciales: C., C.M, V, E.C o A.H. Un fenómeno que, como se verá, también se evidencia en las reseñas de cine. A partir de 1943 las reseñas comienzan a ser escritas por Walter Engel, al comienzo W.E. y desde 1944 con su nombre completo.

La llegada de Engel implicó un cambio en esta sección, aunque continúa en “Notas”, va a comenzar a aparecer con el nombre de “Crónica de Exposiciones”. Un espacio en el cual, bajo un mismo título, por regla general, aparecieron varios textos independientes, dedicados a las diferentes exposiciones. Si bien continúan siendo textos breves, se vuelven más elaborados e incluyen elementos críticos, que van más allá de los gustos personales del autor o de la simple calificación de una obra como buena o mala.

Durante todo el tiempo que aparecieron las Crónicas de exposiciones, estas estuvieron a cargo de Walter Engel.¹¹⁰ Si bien en algunos casos se continuó simplemente anunciando la exposición, se hace más frecuente un mayor grado de información, la aparición de un criterio formado y, en algunos casos, elementos encaminados a la formación del público. En la “Exposición de arte chileno” incluida en Crónica de Exposiciones, por ejemplo, Engel no se limita a la exposición, por el contrario, incluye información sobre los proyectos realizados en diferentes países para dar impulso al arte nacional:

¹⁰⁹ Textos en los cuales se hace una muestra panorámica de los temas, sin detenerse en teorías o conceptos. En ellos no se evidencia una visión subjetiva, limitándose únicamente a brindar información de carácter general.

¹¹⁰ En un único número de la revista, febrero de 1946, aparecen firmadas por Fernando Guillén Martínez.

Muy diferente fue el criterio aplicado por el ministro de educación de México, José Vasconcelos, para impulsar la creación artística en la república azteca, a partir de fines de 1920: se estimuló con todos los medios el arte popular, se activaron las excavaciones y los estudios arqueológicos, y se encargaron murales en edificios públicos, poniéndoles como única condición la de interpretar temas mexicanos. (Engel, 1946, p. 136)

De manera paralela a las reseñas, aparecen en la *Revista de las Indias* otros textos de mayor extensión, los que hemos denominado artículos, en los cuales se abordaron temas como la crítica, el arte nacional y el Salón Nacional de artistas. Este último casi como un hilo conductor para rastrear el interés por el ser del arte colombiano.

El Salón Nacional de artista era uno de los eventos más importantes del arte nacional en Colombia, especialmente en sus primeros años. Por lo que no sorprende que aparezca de manera repetida y a lo largo de las publicaciones. En su primer año, el Salón no solo fue una muestra de la producción de artistas nacionales, la primera en su tipo, aunque se había intentado antes, sino que en ella se incluyó, además, el interés por determinar la existencia o no de un arte nacional, tema que abordan algunos de los textos.

La historia del Salón Nacional comienza mucho tiempo antes de que lograra realizarse efectivamente. Los intentos por realizar una muestra de arte nacional en Colombia, a manera de lo que sucedía en Europa, comienzan en 1841 con las exposiciones y ferias nacionales, en las cuales se buscó presentar el progreso de la nación, pero allí el arte tuvo un papel limitado o inexistente. Solo es en 1886 cuando se da en Colombia la primera gran exposición de arte, organizada por Alberto Urdaneta¹¹¹ y denominada “Primera Gran Exposición Anual de Pintura, Escultura, Arquitectura, Grabado, etc.”. Esta muestra contó con más de mil doscientas obras expuestas y con la participación de los grandes maestros del momento (Colcultura, 1990).

En 1931 se dio el primer intento por crear un Salón propiamente dicho: el Primer Salón de Artistas Colombianos. Sobre este evento Camilo Calderón Schrader señala que se trató de un salón “tradicionalista y no revolucionario” (1990, p. XIX). De este salón solo se

¹¹¹ (1847–1887). Además de pintor, dibujante, caricaturista y periodista entre otros era un importante promotor cultural. Fundador y rector de la Escuela de Bellas Artes y editor del *Papel Periódico Ilustrado*.

hizo una edición. Sin embargo, nueve años más tarde aparecerá, conservando el nombre, el Primer Salón de Artistas.

Así, en octubre de 1940 se realizó el primer Salón Anual de Artistas Colombianos, evento que se mantiene hasta la actualidad, durante el mandato de Eduardo Santos y con Jorge Eliécer Gaitán como ministro de Educación Nacional. La intención con este salón, impulsado por el Gobierno, era lograr una mejor difusión del arte nacional. En palabras del ministro Gaitán, el salón debería cumplir varias funciones. Por un lado, “provocar [...] una sana agitación que reintegre, dentro de nuestra incipiente vida espiritual, la preocupación estética”. Pero, además, se esperaba que el pueblo no solo actuara de manera pasiva como mero espectador, sino que se situara como juez en la determinación, en última instancia, de la existencia o no de un arte propio (Gaitán, 1940).

Para Beatriz González, los primeros años del salón hace parte de lo que ha denominado “primera etapa”, de cuatro, y que corresponde a los salones I al IX, realizados de 1940 a 1952 (1990, p. XXVII). Un periodo en el que se presentarán las interrupciones del salón entre 1947 y 1950. Al igual que la etapa ubicada entre 1953 y 1957, correspondieron a periodos complejos en materia política, es decir, el periodo de la Violencia y la dictadura militar correspondientemente.

Sobre este primer periodo, aunque no son muchos los textos encontrados, ni están en todas las publicaciones, se puede señalar que se trata de artículos de mayor extensión y sorprende que sean varios sobre un mismo evento, situación que solo se verá en un par de casos más.¹¹² Adicionalmente, es importante aclarar que la única, de las revistas que estudiamos, publicada en los primeros años del Salón era la *Revista de las Indias*, en su segunda época. Publicación que, si bien contaba con cierta autonomía, tenía financiamiento estatal, y el Salón, cabe recordar, era un proyecto gubernamental.

El primero de los textos sobre el Primer Salón de Artistas Nacionales data de 1940, escrito por Luis Vidales.¹¹³ En él, antes de referirse al Salón, lamenta la ausencia de una buena guía periodística, sin desarrollar qué entendió por ella. Vidal, tampoco hace referencia

¹¹² Como el caso de la Bienal de Arte de Madrid y la colección de la *International Bussiness machine*.

¹¹³ Poeta y ensayista colombiano. En la *Revista de las Indias* publicó varios artículos que abordan el tema de las artes y las artes plásticas, en varios de ellos ligados a lo social o al arte como hecho social. Esto puede explicar el tipo de artículo que desarrolla sobre el salón, no solo por proceder del mundo de las letras sino por sus intereses, como lo social y lo nacional.

a la crítica, lo cual puede ser muestra de la conciencia sobre la falta de una labor especializada, por estar a cargo de los periodistas. Su queja se basa en el poco interés mostrado por quienes escriben en los medios de comunicación sobre el Salón, algo menor en quienes se ocupan de informar que en el público (p. 239):

Un lector de mediana cultura buscará inútilmente en la prensa de estos días la confrontación de las obras que le interesan. Digamos solamente un asiduo lector de diarios [...] porque en cuanto se refiere a los artistas es indudable que, en todas partes del mundo, necesitan [...] de un clima intelectual favorable. [...]

Bueno es decir que nuestros artistas carecen de este clima y que los visitantes a exposiciones de arte no encuentran ni siquiera la buena guía periodística. (Vidales, 1940, p.239)

Un año antes, en la misma publicación, Baldomero Sanín Cano, en 1939, se había referido justamente al papel del crítico y de la crítica. En “El ocaso de la crítica”, Sanín aborda el problema de la falta de una verdadera crítica en todos los campos del arte en Colombia, aunque se va a centrar en la literatura, y en las características que debería tener un verdadero crítico:

Es natural que haya primero poetas, novelistas, historiadores, artistas del pincel y de la paleta antes de que haya crítica y críticos para su obra. Con las obras de arte debería surgir inmediatamente el crítico si entendemos por tal el hombre que comprende y explica. Más no siempre aparece ante la obra de arte el hombre que la comprenda (1939, p. 193).

En el caso de la literatura, señala Sanín, no sorprende que haya pocos críticos, ya que la crítica como género literario es posterior a las demás manifestaciones. En el caso hispanoamericano y colombiano, la literatura no llega a dos siglos (Sanín Cano, 1939, p. 194). Una idea que, como se verá, Andrés Pardo Tovar retomará sobre la producción plástica en 1941, con un enfoque algo diferente.

Para Sanín la idea de la crítica, y un buen crítico, está ligada al buen gusto. Una cualidad que no puede adquirirse y que está por encima de los conocimientos. “Hay una virtud espiritual susceptible de cultivo cuando existe orgánicamente, pero de imposible

adquisición cuando no se ha recibido como dote de la naturaleza. Es el buen gusto” (Sanín Cano, 1939, p. 194). Sin esta condición, señala, no es posible ejercer la crítica. Es decir, es una actividad vetada para quien la naturaleza no favoreció. Sanín, sin embargo, no desarrolla qué es el gusto, ni cuando este es “bueno”.

Ahora bien, consideraciones de este tipo, ligadas a la profesionalización del crítico, nos llevan a distinciones hechas entre la labor de estos y otro tipo de comentarios de arte. Así, el crítico se diferencia del diletante o del aficionado, de acuerdo con Iván de la Torre Amerighi, por tres aspectos. En primer lugar, se encuentra libre de coerciones externas y perjuicios internos; en segundo lugar, posee conocimientos suficientes y profundos para lograr argumentar de manera válida y, en tercer lugar, la idea de que el objetivo del proceso crítico estriba en la posibilidad de difusión universal (De la Torre, 2012).

Aunque algunas de estas características no podrían comprobarse de manera sencilla porque depende de aspectos internos, De la Torre concluye que el crítico debe ofrecer una mirada panorámica (2012). Por ello, puede resultar más sencillo identificar aspectos que debe incluir la crítica. Pero, como se ven en los textos de las revistas, se continúa aludiendo al crítico más que al contenido. Sanín, habla incluso de condiciones intrínsecas que solo algunos poseen.

Ahora bien, con respecto a lo necesario en una crítica, Sanín es claro al señalar que no basta con determinar si una obra de arte es mala o buena, esto no denota ni comprensión ni capacidad explicativa, solo una indicación sobre la inteligencia de quien lo señala (Sanín Cano, 1939, p. 201). Un crítico debe analizar y describir y ocuparse de producciones que tengan sentido humano y relación con la conciencia de su tiempo (Sanín Cano, 1939, p. 201).

En el texto sobre el Primer Salón, Luis Vidales tampoco hace un desarrollo mayor sobre la crítica. Tras mencionarla pasa a ocuparse de las obras presentadas. Al respecto, señala que no se encuentran todas las “corrientes pictóricas modernas, con una ausencia especial de las tendencias “subrealistas” (sic)” (1940, p. 240). A partir de allí, se dedica a presentar el Salón a través de la comparación entre los maestros consagrados, que califica como academistas, y los jóvenes, que denomina post impresionistas (p. 240), para concluir que Colombia no ha logrado salir del todo de la academia (p. 241). Así, continúa intentando una clasificación de varias de las obras, ya sea en el academismo o en el modernismo, sin desarrollar de fondo un criterio claro y, en algunos casos, limitándose al gusto, en especial

en los apartes que dedica a la escultura. En la pintura se refiere a aspectos como la elegancia, el color, la técnica o la forma. No se trata pues de un texto que trate siquiera de explicar al público estos criterios. Así, se limita básicamente a informar su criterio del Salón.

Este artículo se cierra con un comentario sobre el lugar donde se encuentran los artistas colombianos, en comparación con lo sucedido en otros lugares. Este aporte resulta en sintonía con las mencionadas intenciones del Salón, sobre el deseo de determinar la existencia de un arte nacional. Un tema que se abordará en otros artículos, especialmente a partir de 1942 y que, con mayor desarrollo en la década de los cincuenta, se ligará en algunos casos con el indigenismo y el americanismo.

En el mismo número de la revista aparece otro texto, un poco más corto, sobre el Primer Salón, del autor identificado como A.D.L.¹¹⁴ Este texto, con un énfasis diferente, aborda la relevancia que tiene para el arte y para los artistas nacionales y que tendrá el Salón en la historia de las artes plásticas colombianas:

Otras grandes muestras han de suceder, sin duda; mas ninguna tendrá el alcance de ésta, primera en su género. Viene ser la anhelada realidad que todos nuestros artistas has perseguido a través de su pasión, de su miseria y de sus sueños. Ningún país del mundo tenía más relegado al artista: al pintor, al escultor, al músico. (1940, p. 297).

Con respecto a las obras, de las que hace un breve recorrido, el autor señala su sorpresa porque no hay nada nuevo o extraordinario, se trata de obras que ya han sido presentadas en exposiciones anteriores. Similar a lo que señala Vidales, aunque en este texto aparece de manera más explícita, se alude también a la falta de obras revolucionarias y sorprendentes que se salgan de las “buenas maneras” (p. 297). Estas, señala el autor, se pueden ver en los salones europeos.

Además de la decepción por no encontrar la mencionada ruptura con lo tradicional, se hace referencia a la gran cantidad de paisajes, aspecto que liga con el hecho de estar en un país como Colombia (A.D.L, 1940, p. 298). Un tema, el de los paisajes y su exceso, que va

¹¹⁴ Presumiblemente Alberto Durán Laserna.

a aparecer en varias de las reseñas de los salones nacionales. Pero que no identifica puntualmente con la existencia o no de un arte nacional.

Con respecto al II Salón Nacional de artistas, se incluyeron dos textos en la *Revista de las Indias*. El primero de ellos, una reseña más corta que los anteriores, de autor desconocido. En este texto se reconoce la labor gubernamental y el papel logrado al resaltar la obra desconocida de los artistas nacionales. Una afirmación que sorprende, ya que varios de los textos del año anterior, así como de muestras subsiguientes, apuntarán a que en la muestra suelen estar los trabajos más conocidos de los artistas nacionales. Contrario resulta también a los demás textos, cuando señala que el público está “dotado del más exigente criterio estético” (1941, p. 126).

Con respecto a las obras presentadas lo que se señala es poco. Se hace referencia a la muestra de muy buenas obras, en las que hay gran esfuerzo y maestría, sin desarrollar por qué. Al aludir a las cualidades, el criterio para determinar que sea sobresaliente es la belleza. De nuevo, una crítica que, en palabras de Acha (2016), corresponde más al trabajo periodístico, cuya labor es difundir, más no a la del crítico.

El segundo de los textos sobre este Salón, de Andrés Pardo Tovar,¹¹⁵ condena el desinterés de los periodistas. Así, se refiere a la falta de una labor crítica, reflexiva e impersonal, basada en valores artísticos y lo relaciona con las características colombianas:

Y no el clima físico, el intelectual de este altiplano continúa siendo típicamente tropical, en cuanto nuestra sensibilidad prima frecuentemente sobre las facultades superiores del espíritu, impidiendo la marcha serena del análisis y la elaboración de una crítica constructiva [...] No existe en nuestro país un solo artista que no haya sido exaltado por sus amigos a vertiginosa altura y condenado por aquellos que no simpatizaban con su obra a la pérdida de todos sus derechos de artista. En nuestro medio y en nuestro tiempo no es posible establecer una escala de valores artísticos, en cuanto a la apreciación de la obra de arte muy pocas veces predomina el análisis reflexivo e impersonal (1941, p. 253).

¹¹⁵ Pardo tuvo formación en ciencias sociales y se dedicó al estudio de la música y el folclor, con algunas publicaciones sobre pintores colombianos del siglo XX.

Paisajes en la pintura como efecto del país, sensibilidad sobre el espíritu o pobreza del carácter, serán temas frecuentes en los ensayos de las revistas de este periodo, así como comparaciones entre las diversas regiones colombianas.

Llama la atención en este artículo, que el autor señale la ausencia de crítica, debido a que no hay producción artística. Para el autor, “en nuestro país no se ha producido nunca [...] en número o calidad suficientes para que pueda aparecer crítica (Pardo Tovar, 1941, p. 253). Para 1941, cabe recordar, había artistas consagrados, como se menciona incluso en los textos sobre el Primer Salón, obras y manifiestos reconocidos. Por nombrar algunos casos, se puede señalar a: Andrés Santamaría, o algunos maestros como Ricardo Acevedo Bernal y Francisco Antonio Cano; a *El Bachuismo* de la década de los treinta y los cuarenta con representantes como Luis Alberto Acuña y Rómulo Roza, este último con obras como “Bachué” de 1935; además de otros artistas que ya habían comenzado su carrera y que continuarán produciendo, como Pedro Nel Gómez, Enrique Grau o Débora Arango.

Ahora bien, la idea de inexistencia de producción nacional, a pesar incluso del reconocimiento internacional de algunos artistas, se puede originar en la expectativa de una producción mayor o de obras de otras características. En ambos casos, puede tratarse del resultado de una mirada eurocéntrica. Sin embargo, Pardo no hace más desarrollo sobre el tema; por lo cual no podemos señalar en qué basa o a qué se debe su apreciación.

Lo que sí es posible identificar son algunas ideas del autor sobre el arte como una manifestación de la alta cultura (Pardo Tovar, 1941, p. 253). Además de abordar las diferencias entre el hombre que solo acumula conocimientos y aquel que es realmente culto, es decir, aquel que incorpora aquello que adquiere:

La confusión nos lleva a identificar al erudito y al hombre culto, considerando la cultura y la simple erudición como conceptos equivalentes e inclusive como términos sinónimos. Olvidamos a menudo que la cultura no consiste en la simple acumulación de conocimientos, sino en su incorporación a la propia conciencia, en su elaboración mental y en su orientación hacia la actividad creadora. (p.255)

Un tema que liga con la actividad crítica y las opiniones de los críticos en Colombia.

Pardo termina su artículo reconociendo la importancia de que en el Salón solo se hayan presentado pocos artistas consagrados (p. 256).

En el año siguiente, 1942, que corresponde al III Salón Nacional de Artistas Colombianos, aparece en febrero un texto de Walter Engel en el que se refiere a la crítica. Sin embargo, este año no se publica nada sobre el Salón. Una ausencia que se puede explicar por el escándalo que suscitó una de las obras en concurso. Antes de pasar a ello revisemos las ideas de Engel.

En “El público contrario al arte moderno”, Engel hace un recorrido histórico, mostrando el rechazo que, en diferentes periodos, ha tenido el arte en el público, para terminar con el caso colombiano, es decir, la época en que escribe. El texto comienza con una aseveración sobre los límites que deben tener los juicios a pesar de la libertad:

La libertad de pensamiento implica la libertad de cada persona para juzgar las obras de arte según su propio gusto y entender. Pero esta libertad tiene límites; límites que con demasiada frecuencia y ligereza son sobrepasados. Es que a gran falta del público falta el sentido de la responsabilidad para emitir juicios acerca de las obras modernas de artes plásticas. (1942, p. 381).

Situación que, señala, se da específicamente con el público y las artes plásticas. En la música o la literatura, afirma, las personas dicen no entender algo, o ser difícil, mientras en el arte sencillamente se emite un juicio: “eso no es arte” o “eso lo sabría hacer yo mismo” (Engel, 1942, p. 381). Lo que muestra, pues, una vez más, una crítica al público que, como se vio, ya ha aparecido en algunos artículos y en los textos de cine será un tema frecuente.

Engel hará un recorrido por las relaciones entre el público y el arte en la historia. Específicamente, por los momentos en que el primero ha podido ser dueño de los destinos del segundo, comenzando en el siglo XVII. La conclusión del crítico es la diferencia que puede tener el destino del arte cuando no está en manos de un público inculto, sino de “personajes de educación profunda y criterio avanzado e independiente” (1942, p. 383).

En el texto, agradece que el arte siempre termine imponiéndose a los “escrúpulos moralizantes” (Engel, 1942, p. 388), a pesar de que la incomprensión del público e inadmisión de obras por los jueces resulta casi una regla. Una afirmación que resulta

apropiada, aunque no se esté refiriendo puntualmente al Salón, teniendo en cuenta situaciones que se venían presentando y que se desencadenarán en ese año. Así, el autor concluye que existe la obligación de educar al pueblo para apreciar el arte. Este propósito se puede lograr implantando el amor por el arte en los niños, por medio de las exposiciones y museos, con la adquisición de las mejores obras de los salones nacionales, pero también instruyendo a la prensa (1942, p. 390). De nuevo, una crítica a la formación de los periodistas, en lo que a crítica de arte se refiere, que ya se había hecho con ocasión de los salones anteriores.

Por último, Engel señala la buena labor que se ha hecho con el Salón Nacional y otras actividades culturales para observar un panorama positivo. A pesar de ello, su texto parece casi profético de lo que va a suceder ese año con el Salón Nacional y es el único en la *Revista de las Indias*, en 1942, que hace referencia al evento, aunque se publica meses antes de la realización del III Salón.

Si bien en años anteriores se habían dado casos de censura a algunas obras,¹¹⁶ tanto en el Salón como en otros eventos, en 1942 la situación adquirió una dimensión mayor y pública, razón por la que, presumiblemente, teniendo en cuenta el apoyo gubernamental, no se incluye ni reseña, ni mención alguna al III Salón de Artistas Nacionales en la *Revista de las Indias*. Sin embargo, esta ausencia de crítica no se presentó únicamente en esta publicación, el escándalo del Salón impidió todo juicio crítico objetivo acerca de las obras que lo conformaron, resultó un salón “sin crítica y en crisis” (Schrader Calderón, 1990, p. 22). Los pocos textos que se encuentran en otras publicaciones sobre el evento, no sobre el escándalo o el cuadro objeto de este, son abundantes y solo se refieren a la pobre calidad de este y a cómo esta muestra no representa el estado actual del arte colombiano.¹¹⁷

Para entender lo sucedido en el III Salón hay que comenzar por los eventos del año anterior y tener en cuenta que funcionaba con la existencia de dos jurados: un grupo para la admisión y otro para la premiación. En 1941, en el II Salón, “La anunciación” de Carlos Correa¹¹⁸ se rechazó por el jurado de admisión y se retiró del certamen. Al año siguiente, sin

¹¹⁶ En el Salón de 1940 Débora Arango fue una de las admitidas y debía presentarse con 3 obras. Sin embargo, y a pesar de la decisión del jurado, conformado Rafael Maya, Luis Vidales, Rafael Uribe Duque, José Prat y Pierre Daguet, un empleado anónimo de la Biblioteca Nacional, donde se presentó el certamen, decidió no incluir el desnudo presentado por la artista.

¹¹⁷ Al respecto puede verse: “¿Será Arte?” De Emilia Pardo Umaña, *El Espectador* octubre 14 de 1942 o “El III Salón de Artistas” de Eduardo Zalamea Borda, publicado en *El Tiempo*, publicado el 16 de octubre de 1942

¹¹⁸ Carlos Correa (1912–1985) pintor, grabador y ceramista colombiano. Además de su actividad artística fue docente en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá y en otras instituciones en Medellín y Cali. Sus obras representaron a Colombia en muestras como la Bienal de Madrid de 1951.

embargo, se presentó nuevamente con un nombre distinto “Desnudo”. A pesar de ser rechazada por el jurado de admisión, y gracias a una argucia de los jurados de premiación, fue colgada y además premiada.



Correa, Carlos. (1941), *Desnudo*.

Alrededor de una semana después de inaugurado el Salón, el entonces Ministro de Educación Absalón Fernández de Soto, retiró el cuadro ganador: “Desnudo” de Correa. Un hecho dado por la presión que ejerció la prensa, la iglesia y las ligas de decencia. La ofensa, como quedó consagrado en algunos periódicos de la época, no solo estaba en ser un desnudo, sino en la falta de técnica, visible en las luces mal utilizadas, la falta de armonía y la desproporción anatómica (Caicedo Garzón, 1992). Algo similar a lo que sucedió, como ya se vio, en el caso del Nacionalsocialismo y la revista *Eco*, al intentar ligar la moral con determinadas formas en el arte.

La actitud de los periodistas permitió que una vez más aparecieran pronunciamientos sobre la falta de conocimientos de quienes ejercen la crítica. Gustavo Santos, jurado del certamen señaló:

Los críticos de los diversos periódicos, y que son los mismos que con la misma mano y la misma pluma y tinta y papel escriben sobre el último crimen,

el último desastre ferroviario o el último baile del Colón, resolvieron, en una pintoresca ofensiva de moral primaveral, que el cuadro de Correa era un atentado contra la moral, el arte, la religión y no sé cuántas cosas más (Caicedo Garzón, 1992).

Adicionalmente, que el Ministro dispusiera de una nueva convocatoria a los jurados de premiación para darle el premio a otra obra de Correa, agravó aún más la situación y llevó a la renuncia como jurado de Gustavo Santos. Tras su salida señalará la escasa calidad de las nuevas obras expuestas y evidenciará las relaciones entre el Estado y la Iglesia, es decir, su incidencia en los certámenes y exposiciones artísticas.

Los efectos de los problemas que se presentaron en los Salones II y III se reflejaron en 1943, año en el que se debía realizar el IV Salón Nacional de Artistas, pero que se suspendió. Los artistas en esta ocasión se negaron a participar, ocasionando así el fracaso del evento.

Álvaro Medina señala, sobre este Salón, que no pudo encontrar registro sobre la cantidad de obras presentadas, que parecen escasas. Solo hay constancia del nombre de cinco participantes: Luis Alberto Acuña, Carlos Reyes Gutiérrez, Miguel Sopó, Luis Alfonso Pino y Marco Ospina (Medina, 1990). Para Medina, la negativa de los artistas a participar en el Salón se debió a la falta de garantías frente al proceso de premiación y las nuevas directivas del evento. Estos aspectos se suman al desprestigio señalado por algunos de los autores que se refirieron al evento. Este Salón, además, no estuvo a cargo de Darío Achury Valenzuela, organizador de los salones I, II y III, sino de Miguel Díaz Vargas. Un aspecto que, de acuerdo con Medina, pudo haber influido también, ya que no es “difícil adivinar las ‘diligencias’ de Díaz Vargas entre bambalinas para manipular los premios” (Medina, 1990, p. 32).

En la *Revista de las Indias* aparece un texto que interesa revisar, antes de pasar al artículo sobre el fallido Salón, ya que ambos se refieren a las actividades gubernamentales. En “Un movimiento de arte nacional” (*Revista de las Indias*, 1943), incluido en la sección de “Notas”, se reconoce el esfuerzo que ha venido realizando el Gobierno en los sectores de cultura popular. Una denominación que, en este caso, no hace referencia al arte popular, sino que parece encaminado a reconocer iniciativas para un público amplio. Así, se habla de la creación del Teatro Nacional y de la Compañía Nacional de Ópera. Estos esfuerzos, señala

el autor, demuestran que, con interés del sector dirigente y la participación del pueblo, es posible la creación de un arte nacional colombiano. Texto que, aunque no se refiere específicamente a los sucesos acaecidos en el Salón, da muestras del interés por recalcar la actividad del gobierno para el impulso del arte, del arte nacional específicamente.

La referencia a este salón aparece en la revista en la sección “Notas”, titulado “El IV Salón Anual”,¹¹⁹(*Revista de las Indias*, 1943). En este texto, el autor hace una crítica a los artistas, al encontrar inexplicable el desvío con que han asumido el esfuerzo del Gobierno a favor de la realización de los Salones Nacionales y pasa a explicar el riesgo en que está el evento, porque los artistas reconocidos se han abstenido de enviar sus obras, “divorciándose de toda acción oficial”, actitud que no encuentra justificable y que va en contravía de sus propios intereses.

No es posible explicarse el notorio desvío con que los artistas nacionales han mirado en esta ocasión el empeñoso esfuerzo que el gobierno nacional ha venido realizando en su favor con los salones anuales. La exposición del presente año está al borde del fracaso porque, por cualquier circunstancia respetable, pero no justificable, los artistas de prestigio se han abstenido de enviar sus obras, con extraño desconocimiento del perjuicio que a sí mismos se causan, divorciándose de toda acción oficial. (p. 113)

Tras ello, el texto pasa a mostrar una serie de esfuerzos gubernamentales, nuevamente y, en especial, los estímulos dados a las artes plásticas, para una vez más hacer un reproche a los artistas, por la falta de comprensión frente a las dificultades que puede sufrir la organización de los eventos.

Las dificultades de este Salón propiciaron que, para el año siguiente, 1944, la forma de selección de los premios cambiara. Así, en el V Salón, fueron los propios artistas quienes decidieron la admisión de las obras, a través de un jurado conformado por cinco maestros. Igualmente, un jurado de artistas entregó los premios.

¹¹⁹ El nombre de este texto se debe a que, tras el fracaso del Salón, se trató de denominarlo de otra forma, como si de otro evento se tratara. Este año fue también el primero en el que se intentó descentralizar el Salón, por lo que se iba a llevar a cabo en Medellín.

En la *Revista de las Indias* las opiniones sobre el salón se incluyeron en “Crónica de Exposiciones” de Engel. Los comentarios del crítico sobre el salón son muy alentadores y lo opone a lo sucedido el año anterior, sin mencionarlo directamente, al reconocer las virtudes de esta nueva versión:

Y en nuestra opinión, que es rigurosamente personal y no pretende sentar ningún juicio de validez absoluta ni crear ningún “ambiente interesante, en nuestra opinión este salón fue un éxito rotundo, una demostración irrefutable del estado avanzado en el cual ha entrado el arte, y de modo particular la pintura, en Colombia (Engel, 1944, p. 39).

El texto continúa mostrando algunas de las mejores piezas, en opinión del crítico, y entre ellas se refiere a dos nuevos artistas con un gran futuro: Alejandro Obregón y Miguel Sopó Duque. Finaliza señalando cómo, a pesar del éxito del Salón, no brindó un panorama completo del campo artístico colombiano, ante la ausencia de los escultores y pintores destacados que no participaron con sus obras. Sin embargo, señala, es alentador que se haya logrado acreditar la institución de los salones (Engel, 1944, p. 40).

Ese mismo año había aparecido, en la *Revista de las Indias*, un texto que abordó, justamente, el problema de la participación en los concursos. Al igual que en otros casos ya mencionados, en esta nota se hace referencia a la labor gubernamental, a pesar de que muchos critican la falta de iniciativa:

Periódicamente, aparecen en diarios y revistas insistentes comentarios sobre la carencia de apoyo oficial a determinadas actividades artísticas que tratan de llevar a las gentes el convencimiento de que los organismos del gobierno encargados de estimular estos movimientos, permanece alejados e indiferentes [...] Y así nuestros artistas y nuestros pseudo-artistas de todo género viven gritando sus quejas, convencidos de que el desamparo al que se les somete es la causa de inexistencia de su obra. (*Revista de las Indias*, 1944, p. 131).

Como queja frente a la actitud de los artistas, continúa señalando que cuando se realizan los certámenes y concursos estos no aparecen (p. 131). Actitud que tiene bases en los fracasos del Salón en los años anteriores y en la imagen formada sobre la falta de garantías en los mismos para la selección de obras y entrega de premios. Aunque, como ejemplo, el autor se refiere a un certamen de música, sus conclusiones son sobre los artistas en general.

El salón de 1945 implicó un cambio. Por primera vez se presentó en este año una exhibición de las obras rechazadas en una sala diferente, buscando un proceso más transparente. Sin embargo, algunos artistas manifestaron, nuevamente, su desacuerdo frente al proceso de entrega de premios. En este año no hay especiales referencias ni al Salón ni a la labor crítica en la *Revista de las Indias*.

El año siguiente, 1946, antes de que llegue el momento del Salón, la *Revista de las Indias* se ocupa de otro evento en varios de sus textos: la colección de la *International Bussiness machine*.¹²⁰ Ignacio Gómez Jaramillo y Walter Engel se refieren a esta colección y a los criterios de selección del jurado, lo que los lleva a referirse a la crítica.

Para Gómez Jaramillo (1946), la colección no representa lo mejor del arte latinoamericano. Para el artista, el criterio de selección se basó en “un tipo de arte medio moderado y bonito que no fuese a provocar la menor resistencia en el público” (p. 19), lo que lleva a señalar que el criterio resultó académico, convencional y neorromántico (p. 19). Un criterio de este tipo ya se había mencionado en la revista, al hablar del Primer Salón y considerar el academismo. Y, aunque no se había señalado de manera directa en las publicaciones, parece ser considerado obsoleto, opuesto al arte que se espera producir y mostrar en Latinoamérica.

En este texto, sin embargo, Gómez Jaramillo aborda el desencanto por las academias y lo que han hecho con los pintores educados en ellas. Si bien no se refiere a los motivos para esta afirmación, para la década de los cuarenta estos cánones ya habían sido cuestionados de manera constante, por ejemplo, por Las Vanguardias. A partir de allí, se dedica al arte indoamericano y, finalmente, al nacionalismo en el arte y cómo, aunque no desarrolla lo que este es, las obras de la exposición no lo representan.

¹²⁰ Colección de escultura, pintura y grabado, adquirida para esta compañía, con representación de cada uno de los países del mundo.

Si bien Engel, en la *Revista de las Indias*, se ocupa normalmente de la sección “Crónica de Exposiciones”,¹²¹ a la Colección de Arte Contemporáneo le dedica un artículo aparte, de mayor extensión. En este texto comienza agradeciendo la labor realizada por la compañía y el hecho de que haya llegado a Colombia la colección completa, no solo una parte como suele suceder. Señala las dificultades de seleccionar siguiendo el criterio geográfico y resalta que es mucho más sobresaliente la muestra en grabado que en pintura. Se dedica a hacer un recorrido por algunos países en los que encuentra una selección irreprochable y, aunque encuentra algunos aspectos que pueden mejorarse, no es una crítica tan dura como la de Gómez Jaramillo.

Sobre el Salón Nacional, Engel dedica la siguiente “Crónica de exposiciones”, en su totalidad. Comienza por hablar brevemente de algunas de las fallas en las obras del salón, pero continúa afirmando que no es lo malo lo que debe definirlo, sino lo bueno y lo meritorio. Como, por ejemplo, que, para él, este salón es uno de los más notables, especialmente en lo que respecta a la pintura contemporánea (1946, p. 137). Tras ello, se refiere a las influencias de otros lugares y cómo se ha decantado la muestra del salón. Así, concluye que se percibe, sobre todo, en las mejores obras, un influjo mexicano más que europeo:

mientras la pintura chilena en su abrumadora mayoría es claro reflejo de las tendencias europeas, el arte colombiano demuestra una personalidad americana cada vez pronunciada, más consciente, más fecunda. Para prevenir malas interpretaciones no proclamamos como buen arte americano un falso y pueril indigenismo, como lo ostenta el cuadro Cazador indígena, cuya admisión en el salón consideramos como verdadero exceso de benevolencia. (Engel, 1946, pp. 137-138).

Así pues, se retoma la idea de un arte nacional. En este caso ligado al americanismo, ya mencionado con respecto de las ideas de los intelectuales y a algunos de los grupos que

¹²¹ Crónica de exposiciones es una sección de la *Revista de las Indias*, que estuvo a cargo, en la mayoría de sus números, de Walter Engel, en la cual se reseñaron las exposiciones que se presentaban especialmente en Bogotá. Secciones dedicadas a las actividades culturales se incluyeron en otras de las publicaciones, pero la más completa y continúa fue esta.

formaron. Pero, en este caso, señala Engel, no asociado con el indigenismo. Un aspecto que en las revistas se retomará en la década de los cincuenta, como se verá más adelante.

Entre 1947 y 1950 el Salón no se realizó de manera oficial. Pero, en este periodo, se llevaron a cabo dos importantes muestras colectivas: la Exposición de Pintura Contemporánea, en octubre de 1948, conocida como Salón de los Veintiséis y el Salón Nacional de Arte Moderno, en noviembre de 1949. En este periodo se da también una suspensión en las revistas. Lo que deja solo unas reseñas en “Crónica de exposiciones” sobre estos eventos y un texto de Juan Friede sobre el Salón de Jóvenes pintores colombianos.

Sobre los primeros años del Salón y la aparición, en las revistas, de reseñas y artículos de arte, es posible señalar que, en la *Revista de las Indias*, la única de las revistas publicada en este periodo, hay un interés por el arte nacional actual, producido y exhibido para el momento de la publicación, y las actividades gubernamentales. Un espacio que sirvió, además, para hacer algunas reflexiones sobre la crítica y, en la mayoría de los casos, sobre las faltas de la misma.

Sin embargo, y a pesar de que no se ha señalado la *Revista de las Indias* como una publicación esencialmente ligada a una ideología partidista, en varios de sus textos, especialmente en los que no están firmados por críticos o artistas, se ve una clara posición a favor de la labor gubernamental y el error de los artistas, al no participar y apoyar sus iniciativas. En algunos casos como una amenaza incluso, desconociendo la obligación gubernamental y asumiendo el impulso al arte, como si de un favor a los artistas se tratase.

Se observa cómo, paulatinamente, a pesar de la autonomía que se supone tuvo la revista en su segunda etapa, existe una posición editorial marcada en estos temas. Así, los textos terminan, en algunos casos, mostrando al Salón más como iniciativa gubernamental que como una muestra de arte, sobre todo a medida que va pasando la década de los cuarenta y disminuye el interés que suscitó en los primeros años. Además de una tendencia a criticar la actitud de los artistas por su actuar censor frente a lo que sucede en los concursos y una exaltación a la labor gubernamental. En ninguno de los textos se tuvieron en cuenta o se examinaron las razones para la no participación de los mismos o los fallos de las organizaciones.

3.2.2. *La década de los cincuenta: el salón y la crítica.*

Durante la primera década del Salón (1940–1949), que tuvo como sede la Biblioteca Nacional y estuvo a cargo del Ministerio de Educación, las reseñas y críticas que aparecieron en la *Revista de las Indias*, y en algunos suplementos y periódicos, se interesaron, en especial, en el hecho de que finalmente se hubiera logrado un evento de este tipo en Colombia y que se reuniera el arte nacional. A partir de allí, se pasa a los percances ocurridos mientras se estabilizó el Salón y una serie de textos que se ocuparon de apoyar la labor gubernamental o juzgando la falta de apoyo a estos esfuerzos. En todo caso, es un interés que va decayendo hacía el final de los cuarenta, ligado a la dinámica del Salón y a sus suspensiones. Esto genera que los artículos sobre este evento disminuyan significativamente y se comiencen a abordar otros temas.

Así mismo, con la llegada de la década de los cincuenta y la reanudación del Salón, encontramos un panorama distinto. No solo van a aparecer o a consolidarse nuevas revistas y medios en que se desarrolla la crítica de arte, con críticos como Casimiro Eiger, Marta Traba y Walter Engel, sino también, nuevos eventos y espacios para los artistas nacionales. Así, comienza a tomar importancia el desarrollo que se da para el arte en galerías como Buchholz o El Callejón y la oportunidad de nuevos escenarios para los eventos artísticos.¹²²

En esta década, la *Revista de las Indias* fue reemplazada por la revista *Bolívar*, pero surgen, como iniciativa gubernamental *Hojas de Cultura Popular Colombiana* y, más adelante, *Mito* y *Eco* a partir de proyectos privados. Aunque en ellas se harán algunas referencias al Salón, a la labor crítica y al arte colombiano, el foco no estará en estos temas.

En todas ellas se van a incluir reseñas o comentarios con referencias a las actividades culturales. En la revista *Mito*, las reseñas, sin embargo, se dedicaron casi de manera exclusiva al cine y en particular a las películas presentadas en las Salas de Bogotá¹²³. Así, frente a las

¹²²En la década de los cincuenta se funda también el Museo de Arte Moderno de Bogotá, en 1955 mediante acta de fundación del entonces Ministro de Educación Nacional Aurelio Caicedo Ayerbe. En 1962 asume su dirección Marta Traba.

¹²³ Cabe anotar que en las publicaciones es muy escasa o incluso nula la referencia a actividades culturales realizadas en otras ciudades y regiones del país. Esto no es de extrañar teniendo en cuenta que, para la época, las exposiciones, muestras de arte y galerías se encontraban en la capital. En algunos casos se hace referencia a Medellín ciudad donde se intentó realizar el Salón de Artistas, pero las demás ciudades solo se tienen en cuenta cuando se abordan obras, pictóricas o arquitectónicas que se encuentran en ellas. Esto último sucede especialmente en *Hojas de Cultura Popular Colombiana*.

demás manifestaciones artísticas, es necesario mirar cómo se abordaron en las demás publicaciones.

Para comenzar, observemos el caso de *Hojas de Cultura Popular Colombiana*. En ella se incluyeron varias secciones sobre arte, pero ninguna estuvo dedicada a reseñar las actividades culturales que se presentaron en el momento en que circuló. Así, lo más cercano a las reseñas de exposiciones era la sección “Cultura Popular” que apareció desde 1947 hasta 1952, aproximadamente. Más que hablar de las actividades culturales, en esta sección se hicieron recuentos de las actividades gubernamentales, así como de los proyectos desarrollados. Es posible encontrar, por ejemplo, el número de los libros vendidos en las ferias del libro, la cantidad de funciones de teatro o del cine educativo. Además de ello, fue común que en este espacio se incluyeron las cartas en que se alababa la actividad desarrollada en la publicación:

De la correspondencia recibida en HOJAS DE CULTURA POPULAR COLOMBIANA, y de los comentarios en la prensa nacional, destacamos las siguientes frases de estímulo, con los debidos agradecimientos: “En estas tan sencillamente tituladas Hojas, la pintura, la música, la literatura, el folclore colombiano han sido tan maravillosamente combinados, que no hay publicación que esté haciendo actualmente tanto (sic) por el nombre de Colombia como está” [...] “Hojas de Cultura Popular Colombiana hace más por el prestigio del país que muchos cónsules costosos” (*Hojas de Cultura Popular Colombiana*, 1952).

Con respecto a los temas abordados en esta publicación sobre arte, por fuera de las actividades culturales, hay una característica que llama la atención y crea una diferencia frente a las demás. La gran mayoría de textos incluidos son de arte colonial, ninguno de ellos se dedica al arte actual, o producido para el momento de su publicación, e incluye varias referencias a la arquitectura. Es decir, aunque las manifestaciones artísticas, plásticas, se incluyeron, el enfoque no resultó contemporáneo al del momento de la publicación. Además de ello, cabe resaltar que muchos de estos textos son reproducciones de otras publicaciones, de autores enfocados en la historia, y en muchos casos fallecidos para aquel entonces. ([Tabla de autores](#)).

Se trata pues de ensayos con corte histórico. En ellos la gran figura, representante del arte nacional, es Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos¹²⁴. La idea de la identidad nacional no se va a observar desde lo que se está produciendo, sino de los productos históricos, tanto en el arte canónico como en las representaciones populares, las cuales se evidencian más en textos de otras artes como la música. Así, el arte fue abordado desde la historia para desarrollar un contexto histórico nacional, más que buscando abordar la producción artística o el arte como objeto mismo.

En esta publicación encontramos, no tanto una tendencia partidista expresa, como sí una clara labor de propaganda frente a la actividad gubernamental; además de una clara preferencia por tipos de arte determinados que, como se vio, responden al interés por el folclor y lo popular, por la identidad nacional ligada a lo campesino sin influencias urbanas o resignificaciones.

Por el contrario, la revista *Bolívar*, a pesar de estar ligada históricamente con intereses partidista, presenta un llamativo escenario en cuanto a publicaciones de arte. Entre las secciones que aparecen en varios de sus números se encuentran reseñas de las actividades culturales del momento, además de artículos de mayor extensión.

Aunque algunas de las secciones solo duraron un par de números, encontramos algunas como “Crónica de arte”, “Pinacotecas colombianas”, “El arte y su crítica” y “Los días en la cultura”: En esta última se hizo referencia a las exposiciones actuales y a temas ligados a las artes plásticas. Por ejemplo, en un par de números se ocupó de la ley que obligó a los edificios a tener obras de arte, la creación de museos y, claro, la labor gubernamental. No se abordaron siempre las exposiciones, pero sí la actividad cultural en general. Esta sección estuvo a cargo de José Hurtado García.

De manera paralela, por algunos números, se publicó en la misma revista “El arte y su crítica”. Sección a cargo de F. Gil. Tovar, en la cual se señala, expresamente, que se hará crítica. Estas reseñas no eran muy extensas, de unos tres párrafos en promedio, y en ellas se señalaron las características de la obra o del artista, sin profundizar demasiado, acudiendo a criterios como la mimesis, la belleza o la habilidad técnica.

¹²⁴ Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638–1711), fue uno de los pintores más importantes del Nuevo Reino de Granada. El tema de sus pinturas es religioso, de estilo barroco hispanoamericano.

Este periodo significó también cambios importantes para el Salón Nacional de Artistas, y del campo artístico en general en Colombia. El Salón reinició en 1950 y pasó a realizarse en el Museo Nacional, además, se amplió la muestra a otros medios que antes no se contemplaban, como el dibujo, el grabado y la cerámica. Sin embargo, sobre el VIII Salón de Artistas Nacionales, el primero de esta década, críticos como Eiger y Engel¹²⁵ lo califican de agónico y no representativo del arte nacional; lo anterior, en la medida en que lo están haciendo otros eventos con un grado de calidad mucho más elevado.

Tras el reinicio del Salón en 1950, hay una nueva interrupción. Así, en 1951, al único evento al que se dedica especial atención en las revistas es a la Bienal de Arte en Madrid. Eduardo Mendoza Varela, en la revista *Bolívar*, se refiere esencialmente a la contribución colombiana. Con un tinte mucho más oficial que en los textos anteriores, resalta los estímulos del órgano oficial para la cultura. Señala cómo el interés del Estado estuvo en estimular el arte, hacerlo viable y enviar un mensaje al viejo mundo (1951, p. 519), a pesar de esto, los artistas no presentaron sus mejores obras, vistas en las muestras individuales.

De nuevo, se ve la intención de resaltar la labor gubernamental y, aunque no lo hace de manera directa, se evidencia un llamado de atención a los artistas que no responden como se espera a las oportunidades que les da el Gobierno. Sus apreciaciones se basan, como se vio en algunas publicaciones de la década anterior, principalmente en el gusto personal y en la belleza como criterio.

En 1952, año en que se realizó la IX versión del Salón, solo hay un artículo sobre el mismo en la revista *Bolívar*. Javier Arango Ferrer retoma el problema del público y la crítica en Colombia. El texto comienza por las dificultades de seleccionar obras para un salón y escoger ganadores. Este asunto se aborda a partir de lo sucedido con el denominado Salón de “Los otros”,¹²⁶ creado con obras rechazadas con o sin razón (1952, p. 363). Una idea que

¹²⁵ Las palabras de Engel, encargado de “*Crónica de exposiciones*”, las encontramos en otra publicación, *El tiempo*. Periódico en el cual califica este salón como un certamen agónico, ya que a diferencia de lo que ocurrió en los salones del 48 y de 49 que fueron modernos, en el de este año abundan las obras que si no malas son insignificantes (1950, p. 64). Como señala, habrá que esperar que el salón vuelva a acreditarse ya que esto es solo un nuevo principio (64). Un artículo en el que coincide con Eiger, que señala que no es una muestra representativa del arte nacional que es muy superior, y que convierte al Salón en tan solo una exposición más, incapaz de modificar las nociones sobre el arte colombiano (1950, p. 60).

¹²⁶ En 1952 se inauguró en Bogotá “El Salón de los rechazados”, una idea que pudo haber surgido del comentario de Walter Engel en el que sugirió conocer las obras que no habían sido seleccionadas. Sumado a la inconformidad de algunos artistas por los criterios del jurado de selección.

alaba porque responde a criterios que no están establecidos, como sucede con la selección del salón oficial. Al referirse a la crítica señala que:

como fenómeno existencial, ni precede a la creación ni coexiste con ella: al contrario: la revolución siempre escandaliza al medio en que nace, mientras la crítica indaga el nuevo arcano o el nuevo caos, y el ojo del vulgo se acostumbra a la nueva morfología. (1952, p. 364).

A lo que suma el problema de que mientras el colombiano, y el americano en general, son eruditos en literatura y entendidos en música, son analfabetos en artes plásticas (1952, p. 364). Estos asuntos ya se habían ligado antes, es decir, la crítica y el público que hay en el país, y sobre los que afirma que no habrá un cambio mientras no se eduque en el arte. Es decir, condiciones con las cuales solo podrá existir una “crítica ortopédica” (1952, p. 364).

Tras estas consideraciones, el autor habla de algunas de las obras del salón. Se trata de un texto en el que acude a elementos de la estética y la historia del arte, donde se compara desde el conocimiento teórico y se alude a criterios que van más allá de la belleza para determinar la calidad de la obra.

Este texto va a ser el primero que permite identificar cómo en la revista *Bolívar* los textos de arte no responden, necesariamente, a la ideología partidista o gubernamental, con la cual se ha asociado la publicación. En este artículo, a diferencia de lo que pasaba, especialmente en los últimos textos de la década anterior sobre el Salón, no hay una apología a la labor gubernamental, ni una crítica a los artistas por no estar de acuerdo o perdonar sus fallas.

Durante la interrupción del Salón, solo hay un evento al que se le dedica particular atención en las revistas y que retoma la idea de un arte latinoamericano: La primera Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte.¹²⁷ Además del artículo ya mencionado de 1951 de Eduardo Mendoza Varela, donde aborda las obras que van a participar, se publicaron en 1952 dos artículos más en la revista *Bolívar*, pero provenientes de publicaciones

¹²⁷ Esta muestra internacional de arte contemporáneo fue organizada por el Instituto de Cultura Hispánica, y estuvo abierta a países que tuvieran algún vínculo hispano. Se llevó a cabo en Madrid entre octubre de 1951 y febrero de 1952 y terminó una exposición antológica sobre la misma en Barcelona.

españolas: “La Pintura en la bienal Hispanoamericana de arte” de José María Jove, publicada en *Arbor*, en Madrid en diciembre de 1951, y “Primera exposición bienal hispanoamericana de arte” de F. Y R. de Hornedo, S. J., tomado de *Razón y fe* de Madrid febrero y marzo de 1952.

Mientras Mendoza Varela hablaba, desde Colombia, del mensaje que se iba enviar al Viejo Mundo con las pinturas para la bienal, por lo demás un mensaje optimista sobre el estado del arte colombiano, la recepción del mensaje era muy distinta a la esperada. Jove, en España, señala que si bien es admirable que se haga en España un evento que vaya más allá de las exposiciones individuales, es una lástima que la pintura en los países hispanoamericanos no hayan conseguido una madurez y una altura que permita medirse con las telas de nuestros pintores (1952, p. 406). Ideas que, es posible, respondan a la mirada eurocéntrica del crítico y al desconocimiento del arte latinoamericano. Sin embargo, en el texto no se desarrolla por qué no se encuentran a la altura de las obras españolas.

Por su parte, de Hornedo, en un texto mucho más extenso, dedica solo un par de páginas a América. Señala la disparidad entre los diferentes países y la difícil clasificación de las obras presentadas. A Colombia la ubica por debajo de lo presentado por países como Argentina y Chile, sin desarrollar mucho más (1952, p. 830).

Si bien son pocos los eventos que se incluyen en estas revistas sobre exposiciones particulares en los años de ausencia del Salón, se incluyeron textos sobre el arte nacional y algunos sobre la labor crítica. La mayoría de ellos de F. Gil Tovar, publicados entre 1953 y 1955 en la revista *Bolívar*.

En el primero de los textos, “Para un breviario de la crítica artística”, Gil Tovar realiza un decálogo de principios sobre lo que es o no la crítica. En ellos incluye aspectos sobre lo distinto que es esta labor a la crítica literaria, la belleza como único significado de una pintura e ideas puntuales, como lo innecesario que resulta de hablar de la composición porque, según él, si no la posee no es un cuadro, además del gusto personal y el proceso para hacer crítica de arte. Para sustentarlo retoma críticos como Hipólito Taine. Una vuelta a la crítica que se vio en los años anteriores y que aparece menos a partir de los cincuenta.

Estos principios los va a aplicar en la sección que tienen a su cargo en algunos números de la revista *Bolívar* “El arte y su crítica”. Como se señaló, en esta sección Gil Tovar, hace lo que él denomina crítica. Se trata, sin embargo, de textos donde acude a

conceptos como la belleza o la mimesis, a diferencia de los que se va a encontrar en críticos como Traba o Engel en las publicaciones, o Eiger en la radio. En estos se ve una crítica de arte que parte de bases teóricas, argumentada y que no se limita a considerar como elementos fundamentales para una buena obra su belleza, en el sentido clásico, la necesidad de seguir cánones o una imitación fiel de la naturaleza.

En 1957, cuando se retoma el Salón Nacional de artistas, es también Gil Tovar quien va a referirse al evento. En su texto, que no se incluye en “El arte y su crítica”, se refiere de manera breve a las obras y los artistas que obtuvieron premios, con un énfasis en los temas más que a la forma de las obras.¹²⁸ Sobre el Salón, en general, señala que muestra el pulso de la pintura en el país, pero no se logra con la escultura, el grabado y el dibujo. Estas dos últimas con escasa representación (1957, p. 573).

Para este año, la revista *Mito*, que surge de la iniciativa de un grupo de jóvenes intelectuales, ya se encontraba en circulación, pero no incluye nada sobre este Salón. Sin embargo, apareció en ella uno de los textos de Marta Traba, que ha mantenido gran trascendencia y continúa siendo estudiado, sobre el arte en Latinoamérica.

En este texto, como señala la propia crítica, va a intentar un balance distinto de las artes plásticas para terminar el año, y propone hacerlo a través de la revisión de algunos problemas. El primero de ellos, comienza, es el nacionalismo, no solo en Colombia sino en Latinoamérica:

Quizás el nacionalismo sea el padre y la madre común, a cuyo imperio no resisten ni siquiera los intelectuales progresistas que, intempestivamente, en medio del fárrago de las ideas sartriana, se lanzan a defender a capa y espada los pesebres santafereños y ven en los copos de nieve un gran atentado [...] El entusiasmo de su adopción impidió comprender hasta que punto cambiar el traje prestado por el poncho o la ruana no podía otorgar una cultura propia. (Traba, 1957, p. 428).

Un problema que reside, afirma, en que se sigue siendo deudor de la cultura europea. En la práctica, este problema es visible en la explotación de temas autóctonos, en el cierre a

¹²⁸ Cabe recordar que la interrupción del Salón entre 1952 y 1957 se debió al clima político nacional, cargado de violencia. Así, en el X Salón este fue un tema que estuvo plasmado en muchos de los trabajos presentados.

la cultura extranjera y en la pretensión de producir formas culturales. Sumado al problema de desterrar toda comparación con obras de arte de validez universal en la búsqueda de defender una causa perdida: “la cultura propia” (Traba, 1957, p. 429).

Traba continúa abordando el nacionalismo y los problemas que evidencia en esta tendencia, que parece adoptarse a la fuerza, para llegar a la pregunta de ¿qué hace la crítica? (Traba, 1957, p. 435). Para la autora, la crítica se ve igualmente afectada cuando se eliminan todas las “saludables confrontaciones” para volverse benévolo y absolutorio en pos de las fuerzas culturales del país. Así, se espera que el crítico no sea duro frente a la inexperta sociedad cultural (p. 435).

Un año antes y ligado al tema del que se ocupa en este artículo, Traba, también en *Mito*, abordó el problema de lo que puede ser un arte americano. En “¿Qué quiere decir ‘Un Arte Americano’?”, la crítica afirma que el “arte americano moderno” no tiene un significado preciso, más allá de los anhelos de artistas y críticos de “tener un hijo con personalidad propia” (Traba, 1956, p. 474). En el texto aborda así mismo ideas que desarrollará en la revista *Bolívar* en 1957, como, por ejemplo, que se trata de un interés por dejar, sin razón alguna, de separarse de las conexiones con el arte en general. Una tesis que, señala, no es suya únicamente sino de varios críticos, y que responde al interés por encontrar un espíritu americano de manera forzada.

En este tema, que en su exposición va a estar ligado a la idea de folclor, “parece fuera de la discusión que el arte americano no reside en la explotación plástica del folclore” (1956, p. 475). Sin embargo, en las revistas suele aparecer, como se vio, como una forma de reivindicación de la cultura nacional, y, en algunos periodos, como el ser nacional impoluto, el campesino sin la influencia de la ciudad.

Otra de las críticas que realiza Traba frente algunas actitudes ligadas al arte nacional, se basa en las relaciones establecidas a partir del proceso de la Revolución Mexicana que dio sustento, en el arte, al movimiento muralista. Con este ejercicio, según la crítica, se les atribuyen funciones a los artistas y se asimila el arte nacional a este tipo de prácticas, sin un fondo que vaya más allá, como producto de considerar lo indígena en el proceso de formación de la identidad nacional y como una forma de superar el colonialismo. Como se vio, en las revistas culturales colombianas, el papel de la cultura indígena no fue preponderante, pero sí la del campesino. Aspecto que, sin embargo, sí se vio en el arte, como señala Traba.

Estos textos de Marta Traba marcan una posición distinta de las que hasta el momento se había evidenciado en las revistas, especialmente en aquellas de iniciativa y financiación gubernamental. No solo se trata de una crítica de arte mucho más elaborada y con mayor desarrollo teórico, donde se acude a criterios como la autonomía del arte, se teoriza y van más allá del gusto, sino que muestra una ruptura clara con la afiliación a intereses gubernamentales. Los cuales, varios de los demás autores demuestran, así como buscan demostrar la existencia de un arte nacional y su exaltación.

Estos textos marcan, asimismo, una etapa final en los artículos sobre la idea del arte nacional y los eventos que lo aglomeran en las publicaciones que nos ocupan. Ni en *Mito* ni en *Eco*, las últimas revistas de este periodo, se incluyó ningún tema sobre el Salón o el arte nacional, salvo las menciones ya realizadas en la primera de ella. En *Mito* hay algunas alusiones al nacionalismo, cuando se aborda el cine, pero en *Eco*, limitado a otro tipo de arte y a las actividades culturales en Alemania, no hay ninguna.

El recorrido por parte de los textos de arte en las publicaciones permite observar que, si bien coexistieron diferentes formas de la actividad crítica, es a partir de los cincuenta que encuentra una actividad que va más allá del juicio arbitrario, para asumir conocimientos estéticos, objetivamente argumentables. La aparición de esa crítica, en manos de inmigrantes formados en arte, crítica e historia del arte, no significó tampoco la desaparición de las formas ni de los autores anteriores.

Lo que se puede ver es un progresivo abandono en el interés de algunos temas, así como la aparición de la figura de críticos que son identificados como tales en las revistas y que comienzan a ser referentes en el campo del arte. Este abandono y surgimiento pueden estar ligado a la aparición de otro tipo de publicaciones dedicadas de manera especializada al arte, sobre todo a partir de la década de los cincuenta. Así, aparecen otras publicaciones como *Prisma* (1957) y *Plástica* (1956/1960), con los críticos más reconocidos del periodo, que van a coexistir con la prensa, las revistas culturales, la radio y la televisión. Estas publicaciones estaban interesadas en eventos que van más allá de los intereses gubernamentales, que ocupan parte de las publicaciones, o a los cuales deben referirse por su financiación.

A pesar de ello, se puede ver que no siempre en las publicaciones hay una correspondencia entre los intereses manifestados y lo que realmente se publicó. Asimismo,

en algunos casos como el de la revista *Bolívar*, es posible hacer una reinterpretación del ideario que la liga, únicamente, a textos de conservadores católicos.

TERCERA PARTE

CINE: EL ARTE DEL HOMBRE DEL SIGLO XX

Tanto el cinematógrafo como el cine¹²⁹ interesaron a los intelectuales colombianos desde las primeras décadas del siglo XX.¹³⁰ Sin embargo, a finales de los años treinta se puede encontrar un aumento en la producción de textos sobre el tema, en las revistas culturales, especialmente a través de reseñas o comentarios. Como se pudo ver, las reseñas o comentarios son textos cortos donde, generalmente, se relacionan las actividades culturales que se llevan a cabo en el momento de la publicación;¹³¹ en el caso del cine, a los filmes que se presentan o se van a presentar en el país.

Pero, los textos de estas publicaciones no se limitaron únicamente a reseñar filmes. En algunas de ellas, por ejemplo, se retomó una pregunta fundamental en las décadas anteriores: ¿Es el cine una de las bellas artes? Pregunta asociada a fenómenos como la clasificación de las artes, la utilización de diversos medios, la autonomía del arte y la producción y reproducción técnica, entre otros. En contraste, en la mayoría de los textos esta discusión aparece como superada. Probablemente, por tratarse de una generación de escritores, la mayoría de ellos, que creció con el cine y vio sus avances y posibilidades; más que una amenaza para otras artes, aceptando, como se verá, que es un arte. Así, se encuentran otras cuestiones como la calidad de las producciones cinematográficas, sus valores estéticos o el papel de la industria en su desarrollo y, en muchos casos, la idea del cine como el arte del hombre del siglo XX.

El énfasis y el interés por el cine es claro en dos de las publicaciones. El grueso de los textos sobre este tema se encuentra en la *Revista de las Indias* y la revista *Mito*.¹³² Incluso, en esta última se señala, de manera expresa, su intención de ocuparse en mayor medida del cine, diferente a las demás publicaciones. Este interés aumenta y permite evidenciar que, a

¹²⁹ Se hace referencia al cinematógrafo y al cine de manera diferenciada en tanto el primero alude al descubrimiento científico, al dispositivo, por el contrario, se habla de cine cuando se pasa de solo documentar a la posibilidad de contar historias, de narrar y convertirse en arte.

¹³⁰ Una de las primeras referencias que se encuentran entre los intelectuales colombianos sobre el cinematógrafo está en “Cadenas de Estuco” de Baldomero Sanín Cano publicado en 1918 en *La Nación* de Buenos Aires. En este texto se hace alusión al cine al hablar del teatro y se ve como una amenaza. Las relaciones entre el cine y el teatro es un tema que va a seguir ocupando a los intelectuales colombianos. (Sanín Cano, 1998)

¹³¹ Para algunos autores estos son un género periodístico eminentemente en tanto se difunden y se reciben a través del formato escrito en secciones específicas de revistas, prensa o suplementos (Santos Torroella, 2004, pp. 272-273), mientras para otros corresponden a formas menores del ensayo y se pueden considerar parte de la crítica de arte. Este tema se desarrolló en el aparte sobre el arte y las revistas culturales.

¹³² Al respecto pueden verse las tablas sobre los textos de cine y relaciones con el tema.

pesar de que no existía una fuerte industria cinematográfica en Colombia, sí se escribía sobre el arte cinematográfico.

Como se señaló, los temas que se abordaron fueron diversos. En algunos casos las publicaciones se ocuparon, incluso, del origen y el desarrollo del cinematógrafo. Por ello, para una mejor comprensión del tratamiento dado a estos, es importante tener en cuenta, aunque sea de manera amplia, la historia del cine.

Mark Cousins (2013, p. 32) sitúa el nacimiento de esta invención en Inglaterra, en la ciudad de Leeds. La primera filmación realizada, de la que se tenga noticia, se proyectó a través de máquinas en las que solo un espectador podía ver a la vez. Sin embargo, la fecha que normalmente se establece como el momento en el que se originó el cine es 1895, siete años después. La fecha corresponde a la proyección de los hermanos Lumière, un 28 de diciembre, de un programa corto de sus filmes, principalmente documentales (Gubern, 1973, pp. 23-24). Veinte años después el cine se había expandido y los filmes eran proyectados alrededor del mundo.

En los primeros años, la principal limitación representó el silencio, el cine era mudo. Esto hacía que las historias fueran relativamente sencillas, en comparación con lo que vemos hoy, y la forma de narración bastante diferente; acudiendo, por ejemplo, a elementos como la iluminación para enfatizar diferentes aspectos. Sin embargo, el cine ya era imaginado como un espectáculo, o más tarde un arte, para todos los sentidos, impulsando su desarrollo. El sonido siempre acompañó al cine a través de la música en vivo, pero en 1927 aparece el primer filme con voz: *El cantante de Jazz*.¹³³

Para quienes vieron en el cine una amenaza para el teatro, la llegada del cine sonoro la acentuó aún más. La idea de proteger al teatro y su relación con el sonido, no obstante, apareció mucho antes de la llegada del cine y del cine hablado. En Francia e Inglaterra, en el siglo XVII, se prohibió la existencia de teatros populares, reservándolo para las clases altas; solo se permitió para el pueblo representaciones sin diálogos, ni hablados ni cantados.

Esta prohibición, que solo hasta 1806 se levantó en Francia, sirvió para que posteriormente la pantomima se utilizara para ridiculizar a la nobleza. Esto va a derivar en el melodrama como “espectáculo total” (Martín-Barbero, 1991, pp. 124-125). Así, vemos cómo

¹³³ El cine sonoro llegó a Colombia diez años más tarde, con el filme *De la cuna al sepulcro* de Gonzalo Acevedo y Carlos Schroeder (Ministerio de Cultura, 2015, p.5).

dentro del drama va a presentarse una diferenciación entre el perteneciente a la clase alta y el del pueblo, un espectáculo, inicialmente silente. Lo mismo va a pasar después con el cine y el teatro, al identificar un ameno entretenimiento para las masas en el primero. Un pensamiento propio de los textos de las primeras décadas del siglo XX en el ámbito colombiano, previo a las publicaciones de las revistas que nos ocupan:

Ahora sucumbe el teatro oprimido por la competencia diaria, tenaz, inmisericorde del cinematógrafo. [...]. La escena dedicada al genio más generosamente equipado por la naturaleza para crear personajes y disecar las pasiones humanas,¹³⁴ cambia el telón por la pantalla, sin pedirle excusas a la civilización (Sanín Cano, 1975, p. 156).¹³⁵

Si bien el sonido, entendido como la voz y no como el acompañamiento sonoro, aparece entonces como un avance, aunque para algunos sea una amenaza, como señala Walter Benjamin (1989), esto, al mismo tiempo, implicó un retroceso. Como señala el autor, el cine tiene inmersa la difusión masiva, a diferencia de otras obras en que es una condición extrínseca. Esta se impone a la fuerza no solo por la forma de producción, sino por los costos derivados de las producciones cinematográficas, haciendo necesario que sea exhibido masivamente para hacerlo rentable. Este tema, como se verá más adelante, estará ligado al cine como industria. Al aparecer en el cine sonoro, señala, hay entonces una retrocesión en tanto el público va a estar limitado por las fronteras lingüísticas, lo que aclara cómo sucede, al mismo tiempo que el fascismo subrayó los intereses nacionales (p. 6). Este problema va a superarse a través del doblaje.

En el caso de Colombia, el cine llegó en 1897, dos años después de que los hermanos Lumière lo presentaran en París. Las primeras presentaciones cinematográficas se realizaron en Barranquilla y Bucaramanga y posteriormente en Bogotá. Unos de los primeros realizadores en Colombia fueron los Hermanos Di Domenico, propietarios del Salón Olympia en Bogotá. Además, para la década de los veinte, existían otras compañías, como la *Colombian Film Company* en Cali (Ministerio de Cultura, 2015).

¹³⁴ William Shakespeare. En el texto Sanín se ocupa de comparar al dramaturgo con Charles Chaplin

¹³⁵ Publicado originalmente en *La Nación* de Buenos Aires en 1921.

Así, para el momento en que aparecen los primeros textos en la *Revista de las Indias* (1939) el cinematógrafo se había establecido en Colombia y había salas de proyección en las principales ciudades. Ya no se trataba de una novedad, ya había cine sonoro, y así se ve reflejado en los escritos sobre cine en ambas publicaciones.

Aunque con años de diferencia, pues la *Revista de las Indias* comienza en 1936 y *Mito* en 1955, en ambas publicaciones se abordan, respecto al cine, algunos temas en común. Entre ellos se pueden encontrar referencias a aspectos como: la llegada del cinematógrafo, la adaptación de las obras literarias y la relación con otras manifestaciones artísticas. También, la idea de cine como arte y como industria, su público y el cine como propaganda y herramienta educativa. A continuación, se verá cómo se trataron estos temas, así como algunos de los cambios que se pueden identificar en las reseñas y artículos. Para esto, en algunos casos se hará referencia a los antecedentes sobre dichos temas en las publicaciones colombianas.

1. Del cinematógrafo al cine

El texto que inicia las publicaciones sobre el cine en las revistas es, justamente, sobre la llegada del cinematógrafo. Se trata de un artículo de Antonio Arriaz titulado “El cinematógrafo”, publicado en la *Revista de las Indias* en 1939 en el cual señala:

- ¿No lo saben ustedes señores? Un mozo de la capital, un tal Asdrúbal González va a traer la semana que viene un cinematógrafo, y va a dar unas funciones.

-¡Al fin! - exclamó el bachiller, secretario de la jefatura civil-. Ya no era posible tolerar más este aislamiento en que vivimos: es necesario que la civilización llegue a nuestro pueblo, que nos abramos a las grandes corrientes culturales que circulan por el mundo. Nos estamos idiotizando. (p. 211)

En el texto vemos cómo se asocia la llegada del cinematógrafo con la idea de civilización. Como ya se mencionó en capítulos anteriores, la intención de civilizar estuvo presente en varios de los proyectos culturales gubernamentales. Estos buscaron llevar, en principio, los elementos básicos de la sociedad civilizada, como la higiene, a las zonas

rurales. Intenciones que se mantenían, en cierta medida, para el periodo en que aparecen estas publicaciones, aunque se ampliaron para integrar otros fines.

El texto continúa explicando qué es el cinematógrafo y lo considera como una ciencia. Parte del interés de los textos que abordan el cinematógrafo, es decir la tecnología como tal y no sus posibilidades como manifestación artística, está en mostrar que aquel, en sus orígenes, no se concibió como un medio para crear arte sino, más bien, como el resultado de un desarrollo científico con fines utilitarios como la educación. Lo anterior, como se verá, puede lograrse a través de producciones dirigidas a enseñar, a través de filmes con intenciones de propaganda o incluso a través de la censura.

Volviendo al desarrollo del cinematógrafo, para entender esta invención, y las funciones otorgadas, es necesario señalar que requirió de creaciones y desarrollos aislados. Así, en 1884 el manufacturero Georges Eastman creó, en Nueva York, la película en rollo. Edison y Dickson descubrieron la manera de poner a girar imágenes, dando la ilusión de movimiento al inventar el kinetoscopio. En 1880 Louis Le Prince patentó la máquina con que realizó la primera filmación; Georges Eastman tuvo la idea de poner orificios en los bordes de las películas y los hermanos Lumière, un poco más tarde, lograron grabar y proyectar imágenes. Así, el cinematógrafo se desarrolló, finalmente, no como un esfuerzo individual sino gracias a los esfuerzos de muchos (Cousins, 2013, pp. 40).

Como lo explica Edgar Morín:

Este fenómeno asombroso apenas llama la atención de los historiadores del cine, que consideran, según una cándida finalidad, el tiempo de génesis del cine como una época de aprendizaje en la que se elabora un lenguaje y los medios predestinados, supuestamente, para constituir el séptimo arte. Nadie se asombra de que el cinematógrafo, desde su nacimiento, se haya apartado radicalmente de sus fines, aparentemente, técnicos o científicos, para ser aprehendido por el espectáculo y convertirse en cine (1972, pp. 14–15).

El paso del cinematógrafo al cine se da en el momento en que se abandonan las pretensiones científicas y se utiliza para narrar, es decir, comienza a utilizarse como forma de transformar la experiencia. Este proceso es abordado en varios de los textos de las revistas, pero se dará un poco más adelante. En el mismo artículo de Arraiz que nos ocupa, encontramos como, al terminar, señala que en realidad el cinematógrafo “está tratando de

crear la vida a su imagen y semejanza” (1939, p. 221). Así, aún no se entiende el cine como una manifestación artística, ni se asocia con posibilidades distintas a la mimesis. Por el contrario, todavía se hacen más alusiones a sus capacidades tecnológicas.

Más adelante, en la *Revista Mito*, varios textos van a referirse a este cambio. En 1955 Antonio Montaña retoma la historia del cine, en el texto “Boceto para una interpretación de Chaplin”, donde señala que el cine ha pasado de ser “una curiosidad científica sin porvenir alguno, como lo llamaba Lumière”, para convertirse en un arte con sus fronteras definidas, limitaciones y estética propia (1955, p. 249). No solo reconoce que se trata de cine, más allá del cinematógrafo, sino que le da la categoría de arte.

Jorge Gaitán Durán sigue la misma línea, en “Notas sobre la Strada” da cuenta del desarrollo del cine. Señala cómo su crecimiento ha sido tan vertiginoso, que no nos damos cuenta de que al realizarse una unidad entre los avances del arte y la industria se resume nuestro presente y nuestras posibilidades (1956, p. 127). Así, retoma la idea de que se trata de una industria y, como tal, avanza a partir de sus desarrollos, sin estancarse, hasta ser un arte.

Algunos de los historiadores del cine, al referirse al paso que se dio del cinematógrafo a este, aventuran sobre el momento en que pudo haber sucedido:

Es imposible localizar la paternidad del cine en un nombre, país u hombre [...] En todas partes se producen películas, surgen poco más o menos los mismos inventos [...] Pero en cuanto pasó de las manos de Méliès, de los fotógrafos de Brighton y de los directores de la Zecca, al recinto reservado de los artistas, el cine, ignorado hasta entonces se vio anexionado por las vanguardias de la estética. Es cierto que ha nacido un arte, pero al mismo tiempo que un arte, algo mucho más que un arte. Para reconocerlo hay que considerar lo que procede anuncia y da lugar a su nacimiento: para comprender el cine hay que seguir el paso del cinematógrafo al cine (Morin, 1972, pp. 51–52).

Aunque no se pueda hablar de un momento definitivo, sí parece claro el cambio dado cuando se encuentra la posibilidad de narrar, llevando la máquina, como avance tecnológico, a alejarse de la ciencia. Este paso puede ser considerado como el momento en el que se pasa de documentar, propio de las primeras películas, a ir más allá. Momento que puede haber

surgido con las películas fantásticas de Méliès. Sin embargo, la verdadera diferencia la hace es la creación de una técnica y una estética propias.

En estos primeros textos que hacen referencia a la máquina, se puede evidenciar que hay conciencia de la existencia de una producción artística y va más allá del invento. Sin embargo, no se establece o se intenta establecer el momento en que se pasó del cinematógrafo al cine. Lo que se va a encontrar en otros de los textos –y resulta una preocupación más importante para los autores– es el cine como arte y los temas que de ellos se desprenden. Así, aparecen preguntas sobre su autonomía, sus valores estéticos y la existencia de buenos y malos filmes.

2. El cine como arte

De esta manera, se percibe que –incluso en algunos de los textos referidos solo al cinematógrafo– las manifestaciones producidas se consideran superiores al invento mismo. Como se verá, en algunos de ellos se retoma una pregunta ya abordada por los intelectuales colombianos en las primeras décadas del siglo XX: ¿puede el cine ser arte? Interrogante que tiene sus raíces en problemas como la clasificación de las artes, la utilización de diversos medios o la autonomía entre otros. En otros textos publicados en las revistas culturales se asume, sin duda alguna, que el cine es un arte, sin abordar siquiera la discusión.

Para entender un poco sobre esta discusión presentada en décadas anteriores, se puede tomar como ejemplo a quien, en el caso colombiano, puede considerarse como uno de los grandes exponentes de la discusión sobre el cine, en especial sobre su imposibilidad como manifestación artística, Baldomero Sanín Cano.¹³⁶ En parte de sus ensayos se ocupó de señalar por qué el cine no debe ser considerado arte, basándose en la clasificación de las artes de diversos autores, pero con alusión directa en varios de ellos a Hermann Bahr.

Según esta clasificación, la música es la más elevada de las manifestaciones artísticas mientras el arte histriónico y la representación están en la escala más baja. Esto responde a la materialidad o solidez del objeto utilizado, siendo el hombre el más evidente y material (Sanín Cano, 1998, pp. 310).

¹³⁶ Sobre el cine y la clasificación de las artes en Baldomero Sanín Cano véase: “Los límites artísticos en los ensayos sobre arte y estética de Baldomero Sanín Cano” de Efrén Giraldo (2015) y “Film, aesthetics and critique in the work of Baldomero Sanín Cano” de Adelaida Acosta (2016).

Si bien en Sanín se observa una posición fluctuante entre las visiones más radicales hasta unas moderadas, en sus últimos textos, en general, no se ve nunca una aceptación total del cine. A diferencia de lo que pasa con la mayoría de los textos de las revistas culturales, donde, además, se observa una tendencia marcada a la valoración de filmes específicos, con una función crítica en el sentido que refiere Hosper, como encaminada a fomentar el aprecio y facilitar la comprensión de la obra (1997, p. 98). Por el contrario, las preocupaciones de Sanín Cano, aunque en algunos de sus textos se ocupa de ello, contienen más carácter estético y se refieren al cine en general.

Adicionalmente, Sanín en “¿Es literatura el teatro?” se refiere a dos aspectos que hacen que el cine no pueda ser arte: la explotación y la producción en masa. Este texto, no solo refleja la idea que del cine tenía Sanín más de 50 años después de su aparición, sino que es donde más categóricamente expresa la imposibilidad de considerarlo arte (Acosta, 2016):

Éste es otro de los aspectos por donde el cine se aparta orgánicamente y por su origen de las características del arte. En su forma ordinaria es un ejemplo palpitante y admirablemente logrado, del punto de vista económico, de la producción en masa. Ahora, la producción en masa se aparta del arte que es por lo común, a más de la expresión de un individuo, el reflejo de influencias nacionales y en ciertos eventos de mera región. (1955, p. 67).

Este antecedente resulta relevante para observar varios aspectos frente a las reseñas cinematográficas de la *Revista de las Indias* y de la revista *Mito*. Por un lado, Sanín Cano significó una figura de gran relevancia tanto en las décadas anteriores como en el momento en que se publican las revistas.¹³⁷ A pesar de ello, se puede observar cómo los intelectuales comienzan a otorgar un estatus diferente al cine, alejándose de las concepciones anteriores. Por otro lado, se puede ver así una evolución en los problemas abordados, un aumento en la

¹³⁷ La influencia y el papel que significó para los intelectuales se puede observar en la gran cantidad de artículos suyos, publicados en las revistas, pero, además, en los textos que sobre el mismo se escribieron en las publicaciones y los homenajes rendidos. Un ejemplo de ello es el texto “Baldomero Sanín Cano y los intelectuales”, publicado en la revista *Mito* en 1956. En este aparece Sanín Cano a la cabeza de los intelectuales y se señalan sus responsabilidades como grupo. O el texto “Influencia de Sanín Cano”, donde se hace una apología a su labor.

cantidad de textos que se publican y, como ya se mostró, un cambio en el perfil de quienes escriben, especialmente en la revista *Mito*.¹³⁸

Así, en los textos de estas publicaciones, es decir desde finales de los treinta y hasta la década de los cincuenta, la discusión sobre el cine como arte, su autonomía o el que se trate de una diversión, es poco abordada. Las menciones sobre estos temas son, pues, pocos y generalmente solo tangenciales. Es decir, se acepta sin discusión que el cine es arte.

En la *Revista de las Indias* no hay ningún texto que sugiera el problema. En *Mito* Jorge Gaitán Durán se refiere a lo bizantina de esta discusión, sobre todo cuando lo menciona como un impedimento para que sea arte el que se trate de una industria. Uno de los puntos fundamentales que en el pasado había incluido la discusión sobre el cine:

Tampoco es cierto que se quiera reivindicar el cinema como arte puro en detrimento del cinema como industria, esta es una diferenciación bizantina. La película es una expresión artística que requiere para manifestarse de un proceso industrial, del mismo modo que esta concreción del pensamiento humano que es el libro exige para hacerse objeto de una industria editorial. (1955, p. 120).

Por el contrario, se da mayor relevancia a la idea de la esencia del cine, es decir aquellos rasgos que lo distinguen y lo hacen único, así como a los valores estéticos que pertenecen a un filme, asunto que antes no era un tema común en los textos sobre cine, al no ser considerado arte.

Así, los textos de ambas revistas, en especial las reseñas y comentarios, van a centrarse en determinar si un filme es bueno o malo. En la mayoría de los casos acudiendo a aspectos técnicos, estéticos y a resaltar las virtudes de directores y actores y, en una pequeña medida, a elementos ligados a la moral. Sin embargo, no puede señalarse que a través de ellos se pueda identificar una clara teoría de lo que para los autores son los rasgos esenciales de una buena o mala producción, ya que se trata de menciones y no hay un desarrollo amplio

¹³⁸ Varios de los intelectuales que escribieron sobre cine en la revista *Mito*, y entre ellos sus fundadores, tuvieron un especial interés en el cine e, incluso, algunos realizaron estudios relacionados con él. Por ejemplo, Jorge Gaitán Durán estudió en Europa cine y crítica cinematográfica; Hernando Valencia Goelkel se dedicó a la crítica de cine, fue director de la Cinemateca Distrital en Bogotá entre 1977 y 1979 y en 1976 publicó el libro "Crónicas de Cine" y Hernando Salcedo Silva, reconocido especialmente por sus críticas de cine en diversos medios, publicó en 1982 "Crónicas del Cine Colombiano 1897-1950".

de los temas. Este aspecto no sorprende en tanto se trata especialmente de reseñas, donde no hay lugar a un fuerte tratamiento teórico, y mucho menor cantidad de artículos.

Sin embargo, para la discusión del cine como arte, aunque se trate pues de un tema que parece superado, es importante retomar los fundamentos de esta discusión y entender algunos de los demás temas abordados en los textos. Así, surge la necesidad de volver a la clasificación de las artes y luego a los medios propios de cada una de ellas.

La idea de clasificar las artes apareció en la antigüedad. Los griegos diferenciaban entre poesía y arte; la primera pertenecía a la inspiración mientras la segunda se encontraba sometida a reglas. Diferencia que se mantiene hasta reconocer en las dos la existencia de ambos factores. Esto lleva a que sean necesarias otras maneras de clasificación, como las que plantearon Platón, Aristóteles, Galeno y Séneca entre otros (Tatarkiewicz, 1963, p. 231). Sin embargo, la idea de las bellas artes no aparece hasta el siglo XVI, con Francesco de Holanda.

Más tarde, con Gotthold Ephraim Lessing en 1766 (1960) y Emmanuel Kant en 1790 (1999), aparece un nuevo concepto, el del medio artístico. Así, se entiende que la pintura es un arte espacial, ya que se constituye en el espacio, mientras la poesía es temporal, ya que se desarrolla a través de sonidos y silencios en el tiempo; por ello, la pintura no puede representar un curso de acontecimientos como lo hace la poesía y solo puede presentar escenas aisladas (Tatarkiewicz, 2010, p. 148). Desde allí van a partir nuevos desarrollos para buscar la especificidad o esencia de cada arte. Como se va a intentar con el cine.

Clement Greenberg señala que en la Edad Media el artista tuvo toda la posibilidad de centrarse en los problemas formales del arte, en tanto no tenía libertad para seleccionar los temas (1979, pp. 28-29). Por el contrario, con las artes modernas sucede un fenómeno distinto, en el cual el artista se vuelve al medio:

Y ha sido precisamente en su búsqueda de lo absoluto cómo la vanguardia ha llegado al arte “abstracto” o “no-objetivo” y también a la poesía. En efecto, el poeta o el artista de vanguardia intenta imitar a Dios creando algo que sea válido exclusivamente por sí mismo, de la misma manera que la naturaleza misma es válida, o es estéticamente válido un paisaje, no su representación; algo dado, increado, independiente de significados, similares u originales. El contenido ha de disolverse tan enteramente en la forma que la obra de arte o de literatura no

pueda ser reducible, en todo o en parte, a algo que no sea ella misma [...]Al desviar la atención del tema nacido de la experiencia común, el poeta o el artista la fija en el medio de su propio oficio. (Greenberg, 1979, p. 18).

Ahora bien, con la aparición de nuevas artes, como la fotografía o el cine, se presenta un problema en relación con el medio. Que se acuda a varios medios,¹³⁹ va a significar para algunos, de nuevo, que el cine no pueda ser considerado como arte. Implica, además, que ya no consiga encuadrarse dentro de las clasificaciones anteriores. En el caso del cine, por ejemplo, tiene la posibilidad de representar como la pintura, pero también de narrar como sucede con la poesía.

Al referirse a esta situación, Tatariewicz señala que en el siglo XIX aparecieron un número de áreas problemáticas, en tanto podían incluirse o no en el arte. Se ejemplifica con la fotografía, pero lo mismo sucede con el cine: “¿es la fotografía un arte? Las fotografías son evidentemente productos tanto de una máquina como de un hombre. Pero el arte se supone que es exclusivamente una actividad humana, el resultado de productos puramente humanos” (2010, p. 53).

Va a ser con Ricciotto Canudo, quien señaló claramente al cine como arte. En “*Le Manifeste des sept arts*”, “El manifiesto de las siete artes”, publicado inicialmente en 1914, desarrolla la tesis del cine como una culminación y epicentro de las demás artes. Teniendo en cuenta que en él se pueden reunir la pintura, la arquitectura, la escultura, la poesía, la danza la y música. En este aparece también, el problema del cine como industria y su relación con el arte y la idea de que el arte debe servir para fijar aquello que es efímero:

Y aquí va a ser necesario explicar una vez más, rápidamente, aquella teoría ya conocida en los círculos más iniciados como la «Teoría de las Siete Artes». La fuente que hemos encontrado nos la revela en toda su claridad. Descubrimos que, en realidad, dos de estas artes surgieron originariamente del cerebro humano para permitirle fijar todo lo efímero de la vida, en lucha contra la muerte de las apariencias y de las formas, enriqueciendo a las generaciones con la experiencia estética. Se trataba, en los albores de la humanidad, de algo que completase la

¹³⁹ El medio puede entenderse como el sustrato, los materiales o incluso el medio físico en el cual se produce la creación artística.

vida, elevándola por encima de las realidades fugaces, afirmando la eternidad de las cosas ante las que los hombres experimentaban una emoción. Así se crearon los primeros focos de emoción, capaces de irradiar sobre todas las generaciones lo que un filósofo italiano llama «el olvido estético», es decir, el goce de una vida superior a la vida, de una personalidad múltiple que cada uno puede crearse al margen y por encima de la propia. (1993, p.15).

Otra de las tesis de Canudo es la del cine como obra de arte total: “este arte de síntesis total que es el Cine, este prodigioso recién nacido de la Máquina y del Sentimiento” (1993, p. 15). En su caso, el cine se entiende como síntesis de las demás artes: “Finalmente el “círculo en movimiento” de la estética se cierra hoy triunfalmente en esta fusión total de las artes que se llama ‘Cinematógrafo’” (Canudo, 1993, p. 17). Tema que va a ser retomado por varios teóricos y cineastas, como Federico Fellini, Peter Greenaway, Los futuristas, Louis Delluc o Eisenstein, y del que aparecen constantes referencias en las reseñas cinematográficas.

Jorge Gaitán Durán, hace una referencia directa al cine como arte total en 1955, al comentar el filme *Nido de Ratas* cuando señala que: “Kazan¹⁴⁰ demuestra las posibilidades como arte autónomo y total” (1955, pp. 56-57). Noción que le servirá, además, para definir el cine como el arte propio del hombre del siglo XX y qué repite constantemente en su artículo del mismo año “Tiempos modernos”. En este se refiere a la película de Chaplin y su genio como director “una tentativa de comunicación que significa **un absoluto dentro de la época**. Nace así el arte de **los tiempos modernos**, el cine como lo entendemos hoy” (1955, p. 246).¹⁴¹

En este texto sobre Chaplin, que está incluido en el número especial sobre el actor y director, Gaitán Durán refuerza también la idea del cine como arte absoluto, al recalcar el efecto que produce sobre los diferentes sentidos. Afirma, por ejemplo, cómo no solo “invade la percepción, sino que la fascina” (1955, p. 247). Además, se trata de un medio que permite:

¹⁴⁰ Hace referencia a Elías Kazan director del filme.

¹⁴¹ La negrilla es del texto original.

Comunicar sin intermediarios, llegar hasta otras conciencias, convencer directamente. Siendo el cine una creación de la vida moderna, es decir, el reflejo de la complejidad de la historia, es decir, un modo de expresión que surge del equilibrio entre industria y arte [...] Si cada época crea sus artes y sus técnicas, es, desde luego, para expresarse y manifestarse preferentemente a través de ellas. (1955, p. 248).

Lo cual se puede lograr, según Gaitán Durán, porque retoma elementos de distintas artes:

Chaplin es quien da al cine su dimensión de expresión artística. Para ello parte de una arte antiguo, pero de efecto inmediato, la mímica. Luego advertimos que están superpuestos sobre una extraordinaria ciencia de la composición, de la imagen y del movimiento que a la vez se basan sobre un invisible aparato industrial. (1955, p. 249).

El hecho de que en las revistas culturales se denomine al cine como la manifestación artística propia de la época o del hombre del siglo XX, tiene que ver igualmente con la idea de que el cine es el arte absoluto o total. Esto tiene que ver con que la creación de la obra de arte total es uno de los anhelos de las manifestaciones artísticas del siglo XX,¹⁴² el poder lograr una fusión de las diferentes artes, buscando un efecto de sinestesia; es decir, la producción de una sensación a través de un estímulo, que no corresponde o no se encuentra ligado al sentido en el que se produce. Tema del que, como veremos, se ocupan al hablar de las sensaciones que se producen en el público del cine.

La idea del cine como síntesis de todas las artes, no solo se encuentra en Canudo. El movimiento italiano de Los Futuristas,¹⁴³ en su texto “La Cinematografía”, publicado en 1916 (dos años después del manifiesto de Canudo), firmado por Marinetti, Bruno Corra, Emilio

¹⁴² Una idea que ya se había presentado en el siglo XVII con la ópera.

¹⁴³ Vanguardia artística italiana fundada en Italia por Filippo Tommaso Marinetti. Como las demás vanguardias, buscó romper con la tradición. En su caso abogaban, entre otros, por la adoración de la máquina y el movimiento, a la sociedad masificada de las grandes ciudades.

Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla y Remo Chiti, definen el cine también como un arte sintético:

El cinematógrafo futurista que estamos preparando, deformación jocosa del universo, síntesis alógica y fugaz de la vida mundial, será la mejor escuela para los jóvenes: escuela de alegría, de velocidad, de fuerza, de temeridad y de heroísmo. El cinematógrafo futurista agudizará, desarrollará la sensibilidad, acelerará la imaginación creativa, dará a la inteligencia un prodigioso sentido de simultaneidad y de omnipresencia. El cinematógrafo futurista contribuirá así a la renovación general, reemplazando a la revista (siempre pedantesca), al drama (siempre previsible) y matando al libro (siempre tedioso y opresivo). (1993, p. 20).

En este texto además se expresan en contra de la representación realista. Como se verá, es otro de los puntos que, sobre el cine, generó discusión.

Además de las ideas ya mencionadas y la concepción como obra de arte total, la relación con las diversas artes también llevó a que se hicieran definiciones del cine evocándolas o haciendo referencias a ellas. David Wark Griffith, por ejemplo, sostuvo haberse basado en Charles Dickens para el montaje paralelo de la narración (Eisenstein, 1977) y Sergei Eisenstein buscó antecedentes literarios para los recursos cinematográficos (1977).

Así mismo, en algunos textos se alude al cine haciendo una evocación a distintas artes. Por ejemplo, encontramos afirmaciones como: “cine que se acerca al teatro” (*Revista de las Indias*, 1941, p. 124), “Suprema realización artística de una calidad fundamentalmente poética” (M.E., 1942, p. 281) o “cine–cine”, “cine–poesía”, descrito como un lirismo de cámara o en otras palabras cine y literatura. (Montaña, 1955, pp. 57-58).

En la reseña de 1940, “Hombres del mar”, se hace referencia al papel de la música en la producción cinematográfica, elogiando la importancia de esta para un buen filme, además de definir esta producción como “auténtico arte cinematográfico” y de referirse al “ballet fantástico” del comienzo (B., 1940, p. 325). Lo que permite de nuevo reconocer la

importancia de la relación con las distintas artes. Además, cabe resaltar el estilo del texto, el cual al describir la película lo hace como si se tratara de una de obra pictórica:

El comienzo cortado, rápido, sobre un fondo negro, luego un plano violeta y al final el cielo nocturno, recortado por la bronca silueta de los marineros, su burilado rostro, los ojos encendidos, de pie sobre el lomo del navío que reposa anclado, envuelto en sombras, oteando la callada playa y los árboles enlunados y los hombros frutales de las mujeres agitadas, estremecidas por la noche, por el mar, por la presencia silenciosa de los marineros [...]. (B., 1940, p. 325).

Textos que muestran entonces una conciencia de la idea del cine como arte y como un arte total. En ellos es clara la identificación de elementos de distintas artes y cómo es justo esta presencia la que, para el autor, hace que esta producción sea significativa. Elementos que no están al alcance de cualquier espectador, ya que, como señala al final de la reseña, “esta obra posee una calidad artística inapreciable para un público corriente de cine” (B., 1940, p. 325). Volviendo a la idea de distinción que, como ya se mostró, existe en las diferentes publicaciones.

Por el contrario, otros abogaron por la idea de un cine puro o autónomo. Una discusión que, se centrará en la independencia frente a las demás artes, a la pureza y esencia del medio (Stam, 2001, p. 50). Es decir, no necesariamente enfocada a que el cine requiera estar libre de cualquier fin, aunque en algunos casos se aluda, como en las demás artes, a la ausencia de una finalidad, al “arte por el arte”.

Otros textos hacen algunas referencias más limitadas, pero se puede concluir que en todos ellos se le da tratamiento de arte al cine. Lo que se pone en duda en algunos casos ya no es el cine como tal sea arte, sino que algunas películas puedan serlo, especialmente, porque responde a la necesidad de una industria y no un interés artístico, tema que se verá más adelante. Sin embargo, ligados a la problemática del cine como arte y su relación con otras artes, aparecerán en las revistas, de manera más continúa, dos temas: las adaptaciones de obras literarias al cine y, de manera colateral, el formalismo y el realismo.

3. La literatura y el cine: las adaptaciones

Con respecto a otras artes y su relación con el cine, es la literatura quien tuvo un papel predominante en las revistas. El primero de estos textos aparece en 1940 en la *Revista de las*

Indias. En la reseña “Lo que el viento se llevó”, se empezó a hablar de la adaptación de textos literarios al cine y se argumenta que es una buena adaptación, en tanto la consideran fiel a la novela. Además, se destaca la imponente creación de escenarios, clara relación con la arquitectura, haciendo que la película sea una epopeya (D.A., 1940, p.138). Una descripción que resulta interesante, en tanto acude a la idea de un género literario justamente para referirse a la trascendencia del filme. Temas que, sin embargo, no tienen ningún desarrollo adicional, ya que el resto del texto se ocupa de las actuaciones.

Si bien hay otros textos que abordan el tema de las buenas y malas adaptaciones, solo es hasta “Tabacco road”, de 1941, donde se encuentra nuevamente una referencia directa. En esta reseña se enfatiza que el filme es una adaptación de la obra teatral, que a su vez es una dramatización de la novela original. Para el autor, el cine no logra reemplazar la obra original, que solo se entiende completamente si se conoce la obra de Erskine Caldwell, es decir la novela, y preferiblemente también su representación teatral. Esto, sin embargo, no significa que la película sea mala; más bien se trata de un filme realizado de esta manera, premeditadamente por el director (*Revista de las Indias*, 1941, p. 451), y que requiere un conocimiento determinado del público. Así, al establecer o solicitar ciertos conocimientos del público de nuevo se plantea la distinción entre el público culto e inculto, entre lo que está en los alcances de la masa o solo de una élite. En este caso se marca, además, una diferencia en tanto más que una idea de obra de arte total, se alude a la existencia de varias manifestaciones artísticas complementadas entre sí.

En la revista *Mito*, Jorge Gaitán Durán, Hernando Valencia Goelkel y Antonio Montaña son quienes se ocupan principalmente del tema de la adaptación de la literatura al cine. En ellos se aprecia un desarrollo un poco más profundo que el encontrado en la *Revista de las Indias*. Lo que puede entenderse en tanto los tres, además de mostrar interés en el cine, se desarrollaron como escritores y críticos literarios.

En 1955 Antonio Montaña, en la reseña que realiza del filme *Trigo joven*, del director Claude Autant Lara, aborda los problemas que se pueden presentar al trasladar una obra de un medio a otro:

La literatura trasladada al idioma cinematográfico como simple literatura, encierra dificultades técnicas casi siempre de carácter insalvable. “le Blé en

Herbe”, por ejemplo, es una novela cuyas imágenes no responden al hecho visual que exige para sí el cine. La novela como la generalidad de la producción de Colette, está llena de diálogos y descripciones de carácter estrictamente subjetivo. Ni una ni otras pueden trasladarse al cine sin que éstas pierdan sus características de arte independiente. (1955, p. 57).

Podemos ver como en este texto se hace referencia a un asunto que no se había tratado en estas revistas: cómo cada arte tiene sus particularidades que lo hacen propio, referencia al cine como arte puro. Sin embargo, Montaña en este texto, cuando continúa, aclara que “Trigo joven” resulta una adaptación excepcional porque es hecha por un director que sabe hacer cine y logra trasladar la obra a la cámara (1955). Es decir, se logra pasar del idioma literario al idioma cinematográfico.

En el mismo año Hernando Valencia Goelkel se refiere a las adaptaciones en dos de sus reseñas: “Shane- Director Georges Steven” y “Robinson Crusoe - Director: Luis Buñuel”. En la primera de ellas resalta cómo una mala novela se vuelve memorable al ser “llevada al cine por el fotógrafo, el director musical, el guionista” y el director (1955, p. 199). Lo que permite evidenciar de nuevo la opinión de la grandeza del cine en relación con la síntesis de las demás artes. Valencia, agrega que esto es “una prueba adicional de una realidad que mucha gente insiste en ignorar o refutar: la existencia de un modo de expresión artística llamado cine, cuyas manifestaciones son enteramente propias y, por lo tanto, intraducibles e insustituibles” (1955, p. 119). El texto continúa con afirmaciones en la misma línea y llevan a concluir, de manera inequívoca, que para el autor el cine es arte, pero, además, un arte autónomo, en tanto posee sus propias formas de expresión.

En el 1955 vuelve a aparecer una reseña de Antonio Montaña para el especial sobre Chaplin. En este texto, al hacer un recuento de la historia del cine, concluye quiénes han sido aquellos creadores que han logrado hacer un verdadero arte y cómo se ha convertido en una manifestación artística con fronteras definidas y estética propia.

En otros dos textos: “Las hazañas del cabo Asch” y “Alrededor del que debe morir”, ambos de 1957, Jorge Gaitán Durán hace nuevas referencias al tema. No solo se retoma la idea de que el cine es arte y su relación con la literatura a través de la adaptación, sino que: “Las grandes novelas parecen ser la materia privilegiada en donde el cine- asediado por la

banalidad- busca la trascendencia” (p. 378). Para él, solo las novelas excepcionales son capaces de crear mundos y es en el cine donde se puede encontrar el complemento necesario:

La adaptación cinematográfica resulta ser entonces el encuentro feliz de dos universos, destinados a compenetrarse y complementarse. El cine surge como dimensión figurativa y vertiginosa de la novela; la novela como categoría original en donde el cine, ese instante plástico, va a operar sobre la eternidad. (p. 378).

Estos textos permiten entonces concluir que quienes escriben en las revistas no reclaman una separación de las distintas artes, ni abogan por la necesidad de hacer una diferenciación entre los medios utilizados, a pesar de que en algunas de ellas sí se establece cómo el cine tiene su propia estética y fronteras definidas. Por el contrario, encuentran como una riqueza la posibilidad de tomar elementos de distintas artes, lo que los acerca a la idea del cine como obra de arte total.

Asimismo, no se encuentra en ninguna de las dos revistas un texto que haga un rechazo absoluto a la posibilidad del cine como arte. Esto, como ya se mencionó, indica un abandono de las ideas predominantes en las décadas anteriores, con las que no era posible entenderlo como tal por la utilización de diversos medios, por no ser una creación única del hombre y por tratarse de una industria destinada al entretenimiento. Por el contrario, hay algunas referencias a la idea del arte absoluto, aunque indirectas, y, en definitiva, la relación con las distintas artes sería un tema que interesó a los intelectuales.

4. Realismo y formalismo

Otro de los asuntos tratados en las revistas, y que es consecuencia de considerar al cine como arte, es si parte de su esencia es representar la realidad. Esto lleva a que se identifiquen dos corrientes, desde donde van a surgir los extremos entre los que se moverá en adelante la historia del cine: realismo y fantasía. Identificado, por una parte, con los filmes de carácter documental de los hermanos Lumière y las creaciones fantásticas, y por otra, de Georges Méliès.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Las películas más representativas de los hermanos Lumière eran de carácter documental como *La salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon* (1895) y *Llegada de un tren a la estación de la Ciotat* (1895). En algunas de sus producciones acudieron a la fantasía y

Los Lumière, científicos de severa estirpe positivista, habían hecho nacer al cine como aparato reproductor óptico de la realidad, ignorando que más allá de sus sobrias escenas documentales, podía haber un mundo de dislocada fantasía. Al realismo y naturalidad del aire libre, Méliès opuso la elaboración artificiosa del estudio, la puesta en escena teatral y el trucaje de ilusionista [...]. Entre estos dos caminos radicalmente opuestos había una síntesis, una simbiosis superadora. Fruto del encuentro entre el naturalismo de Lumière y la imaginación creadora de Méliès nacerá en otras latitudes, como superación dialéctica, una nueva y prometedora forma expresiva. (Gubern, 2014).

En los textos de las revistas culturales no encontramos grandes desarrollos sobre esta discusión, solo algunas menciones al cine como fantasía o como manifestación de la realidad, a pesar de la gran acogida que esta discusión tuvo entre los teóricos del cine. Discusión que, en parte, retoma su fuerza ligada a la necesidad de volver a mostrar la cotidianidad tras las dos Guerras Mundiales.

El concepto de realismo tiene sus raíces en la concepción griega clásica de *mimesis*,¹⁴⁵ pero, como señala Robert Stam (2001), no adquirió importancia programática hasta el siglo XIX, cuando empezó a designar un movimiento en las artes figurativas y narrativas dedicadas a la interpretación y presentación fiel del mundo. El cine heredó estas pretensiones realistas a pesar de que ya había sido abandonado en la pintura y en la literatura (p. 29).

Así, quienes defienden la necesidad de que el cine muestre la vida tal y como es, parten de la idea de que el cine, en sus comienzos, estuvo asociado a la pretensión documental. Esto puede evidenciarse en las primeras filmaciones, como lo intentaron los hermanos Lumière a fines del siglo XIX, con sus filmes documentales, y consagraron manifiestos como el de Dziga Vertov.¹⁴⁶ Esta idea va a tener entre sus principales representantes a André Bazin, Siegfried Kracauer y Cesare Zavattini.

al uso de trucaje, pero este no significó su carácter representativo. Los filmes de Méliès, por el contrario, se caracterizaron por el uso de efectos especiales para lograr transformar la realidad. El ejemplo más recordado de entre ellos, *Viaje a la luna* de 1902.

¹⁴⁵ Para la estética clásica la *mimesis* alude a la imitación de la naturaleza como finalidad del arte. En el cine, como señala Philippe Dubois, la *mimesis* incluye tanto el carácter diegético (el contenido, la temática), como su carácter discursivo (como soporte técnico), actuando no solo como copia del mundo sino como creador de analogías (2001, p. 3).

¹⁴⁶ Director ruso, pionero del cine documental soviético. Creador del grupo *Kinoki* (Cine- Ojo) donde elaboraron una nueva concepción del cine documental que rechazaba las ideas tradicionales del cine como guion y buscaba captar la realidad, entre otros a través de actores naturales y no profesionales.

El carácter documental de las primeras películas se convirtió, inconscientemente, en una exigencia. Si el cinematógrafo reproducía la vida, registrando la crónica de las ciudades donde empezó a exhibirse hacia finales del siglo XIX y animando con su movimiento las fotografías del álbum familiar, la ficción no era otra cosa que una farsa la que se desvirtuaba el propósito del testimonio. (Chaparro, 2006, p. 34).

Por otro lado, aparecieron teóricos como Hugo Munstemberg, Rudolf Arnheim, Sergei Eisenstein y Béla Balasz, defendiendo una postura formativa del cine, según la cual los elementos propios del cine, el lenguaje cinematográfico, deben primar sobre lo que se narra. En este caso, el interés se centra en la forma más que en el contenido, dando prevalencia a la capacidad de transformar la realidad. Así, lo que se busca no es una intención documental. Rudolf Arheim, en 1932, por ejemplo, indagó en las características que debía poseer el cine y señaló que su posibilidad como arte está en generar una ilusión de la realidad y no la realidad misma, es decir, que no se limitaba a reproducirla mecánicamente (1996, p. 19).

La discusión sobre la esencia del cine se intensificó con la llegada del cine sonoro, en tanto comenzó a acercarse aún más a la realidad:

Las décadas posteriores a la llegada del cine sonoro estuvieron dominadas por discusiones acerca de la “esencia del cine” y, en concreto, por las tensiones entre los teóricos “formativos”, quienes consideraban que la especificidad artística del cine consistía en sus diferencias radicales respecto a la realidad, y los “realistas”, para quienes la especificidad artística del filme (y su *raison d’être* social) era la representación fiel de la vida cotidiana. (Stam, 2001, p. 93).

Como se señaló, en los textos de las revistas no se desarrolla, de manera amplia, una discusión sobre la teoría formativa o realista, pero sí algunas pistas sobre la opinión de quienes escriben los textos. En el artículo de Arraiz, de 1939, que ya se mencionó, el autor señala sobre la intención del cinematógrafo: “está tratando de crear la vida a su imagen y semejanza” (1939, p. 221), asociándolo con el problema de la *mimesis*, y ligando así la esencia de este a la realidad. Un poco más adelante, en sentido contrario, en 1940, se resalta

el cine de fantasía y se denomina a Walt Disney, con sus películas animadas, como el poeta del cine, aclarando que este papel indudablemente lo posee por “sus creaciones estéticas que siguen las más altas y puras normas de la belleza”:

Cuando se estudie la historia del arte de los años que han corrido de este siglo se tendrá que escribir un capítulo decisivo en el que se fije la importancia del cinematógrafo con relación al arte contemporáneo. La expresión de los nuevos poetas del mundo es el cine. (E.C. 1940, p. 464).

En la misma línea encontramos cómo, también en la *Revista de las Indias*, se resaltan los valores de las películas que incluyen relatos fabulosos, como los de la literatura fantástica, permitiendo que “el hombre moderno sitiado por la civilización técnica, agobiado de infortunios” se pueda evadir (*Revista de las Indias*, 1941, pp. 467-468).

Jorge Gaitán Durán, más de una década después, al hablar sobre el filme *Nido de Ratas* señala: “Kazan demuestra las posibilidades como arte autónomo y total. Muestra la vida de manera real pero válidamente estética” (1955, pp. 56-57). Acá, se ve de nuevo la idea de que el cine debe mostrar la vida de manera real, aunque, agrega, válidamente estética. Esto permite ver cómo, para ese momento, ya se encuentra presente en los textos una pregunta por los valores estéticos de los filmes.

Hernando Salcedo, también en 1955, resalta los valores del cine documental en “Lousiana Story”:

El documental cinematográfico es un género especialmente objetivo: presenta al espectador la realidad cotidiana de los pueblos o de los paisajes, sin tratar de interponer ningún obstáculo en la sensación de esa realidad. Por eso el documental es la parte más pura del cine, la única en verdad de esencia filmica. Las primeras películas de Lumière y Edison fueron documentales que registraron el movimiento de la vida que rodeaba a los famosos inventores. Después la imaginación lo hizo todo en el ilimitado campo del cine que permite al hombre la expresión infinita de la fantasía. (1955, p. 121).

Pero, después señala las diferencias con un documental común que es simplemente un libro de estampas. Distinto al verdadero documental cinematográfico que conforma un género.

Otras de las reseñas se basan en comparaciones entre el cine norteamericano y otros que tienen, según los articulistas, mayores cualidades, ya que representan de manera más fiel la realidad. En la reseña “Películas mediocres”, por ejemplo, se resaltan las diferencias con el cine francés. Aunque no llegan a desarrollar a profundidad qué es aquello que hace al cine francés superior, en este caso se alaba el que represente una visión compleja y realista de la vida, mientras el norteamericano solo roza la superficie de la vida (A.H., 1941). Comentarios que como se verá son frecuentes frente al cine estadounidense, que muestra “la vida en Rosa”, al tratar de responder a los intereses del mercado, la producción en serie y a la censura. Sin embargo, también pueden deberse a prejuicios que, como se vio, aparecen en general en muchos de los intelectuales frente a la cultura norteamericana.

En “Doña Bárbara en el cine”, se alaba el cine mexicano porque ha logrado ser auténtico, sin tener los amaneramientos de los actores norteamericanos, tan artificiosos, alcanzando una tendencia a la realidad (*Revista de las Indias*, 1944). Sobre esto cabe recordar que, desde la década de los veinte, como se pudo observar al referirnos a los intelectuales y a las revistas culturales, se presentó un rechazo, por algunos grupos de intelectuales, al pragmatismo norteamericano y una tendencia marcada por rescatar lo nacional y lo americano. Aunque esto no implica una preferencia por el realismo necesariamente. Estos elementos aparecerán en algunas producciones mexicanas y se las distinguen de ser simple espectáculo, incluso cuando buscan entretener.

Por último, encontramos en repetidos textos, sobre todo en la revista *Mito*, una constante alabanza a las capacidades artísticas de Chaplin. Para muchos el gran mérito del actor y director está en su capacidad de realismo:

La fórmula de Charles Chaplin fue llevar al cine una comicidad basada sobre los hechos reales. Abandonar la llevada del circo a las cámaras, donde los saltos, los golpes y la estrambótico marcaban el compás, para buscar el contraste de lo real, de lo cotidiano. Salir de lo artificioso, para encontrar la risa en el campo del realismo. Esa fue su aventura y su descubrimiento. (Gaitán Durán, 1955, p. 245).

Se puede ver entonces, en los textos, la idea de que el cine representa la realidad y esto se entiende como una cualidad, aunque se reconoce en algunos casos también la calidad de películas de fantasía o ficción. Sin embargo, no se encuentra en las revistas una marcada discusión entre formalismo y realismo o la preferencia de los autores por una de estas corrientes. Así, ligar la calidad a la realidad puede deberse, más que a una elección o toma de posición, a que muchos de los textos se escribieron tras la Segunda Guerra Mundial, momento en que se fortalece la idea de que el cine debe ocuparse de la vida, con movimientos como el Neorrealismo Italiano. Estas corrientes, además, estuvieron ligadas a filmes de calidad, reconocidos por la crítica por contraposición a algunos filmes norteamericanos, constantemente criticados, en especial por responder únicamente a los intereses del mercado.

Así, en ambas revistas, se hacen menciones a que el cine no siempre se consideró arte, pero, de manera generalizada, se reconoce su carácter como parte de las Bellas Arte. Un cambio de posición frente a lo que se encuentra en décadas anteriores, tratando así más bien asuntos ligados a su estatus como arte. Por otro lado, se observa que se trata de una posición mantenida con el paso del tiempo, sin que se encuentren variaciones notables en los textos de los mismos autores.

5. Industria y educación

Como ya se ha mostrado en algunos ejemplos, en los textos sobre cine se encuentran alusiones al cine como industria, y a las implicaciones de ello, así como de sus posibilidades como herramienta educativa. Para entender las discusiones derivadas de relaciones de este tipo, es necesario acudir al concepto de la autonomía en el arte en general, no únicamente en el cine, y a la idea del “arte por el arte”.

La idea de autonomía en el arte puede ser entendida de diversas formas e implica una revisión histórica del concepto. Sin embargo, en tanto no es el objeto de este trabajo, y solo se pretende entenderla en relación con las ideas que aparecen en algunos de los textos, se verá de manera sucinta, para ser relacionada con la idea del cine como industria y, un poco más adelante, relacionar “el arte por el arte” con la idea de educación en los filmes.

Si se parte del Renacimiento, hablar de autonomía implica el comienzo de un proceso de liberación de los artistas de una serie de reglas y prácticas ligadas a los gremios, con lo

que lograron que el arte y el artista se consideraran algo particular, independiente y respetable. Una autonomía que, más adelante, se va a plantear frente a la estética misma, que en la modernidad significó otra fuente externa de prescripciones al arte (Domínguez Hernández, 2000). Asimismo, si se parte de las raíces del término autonomía, se va a entender como la posibilidad de otorgarse sus propias normas, y esta será una primera forma de entenderla.

Ahora bien, en la práctica la autonomía en el arte se va a manifestar, en primer lugar, mediante la posibilidad para el artista de usar libremente la técnica y el material. Una libertad que permite dar al arte un tratamiento diferente a lo sucedido en la producción industrial, es decir, una normalización de la misma. Este elemento permite apreciar por qué hubo cuestionamientos frente a la idea del cine como arte, en tanto depende de la producción industrial, además de su reproducción masiva.

Con respecto a la producción masiva Benjamin en 1936 en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, desarrolla el concepto de aura. Con éste se contraponen el aquí y el ahora que ostenta la obra de arte original a lo que sucede en las copias. El aura produce un efecto de distanciamiento, de lejanía, que da a la obra de arte un carácter único e irrepetible que está en la existencia singular de la obra pero que falta incluso en las copias mejor logradas (Benjamin, 1989):

Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra. En dicha existencia singular, y en ninguna otra cosa, se realizó la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración. (Benjamin, 1989, p. 2).

Esto en la reproducción masiva, como sucede en el caso del cine, puede llevar a la pérdida de la identidad y lo mismo sucederá con la autonomía del individuo de auto pensarse. Este tema, como se verá más adelante, se retoma por varios autores en cuanto a los efectos del cine y lo que se busca con él.

Así pues, para Benjamin, la obra de arte original genera en los espectadores una experiencia ligada al aura de esta, en razón de los valores en las que se fundan y ligada a la contemplación estética individual, como se concibieron. Esto requiere de la introspección y

la reflexión del espectador. Por el contrario, manifestaciones como el cine logran un conflicto, en tanto que el público no recibe esta obra bajo los valores en los cuales se fundó (Benjamin, 1989, p. 17). Por ello, Benjamin cuestiona cómo muchos teóricos del cine se apresuraron a reconocerlo como arte, sin haber reflexionado sobre los cambios que esto generaba en el carácter del arte mismo (1988, p. 8). El cine conmociona a través de todos los sentidos a los espectadores y esto lo hace de manera masiva y simultánea.

Un poco más adelante, en la década de los cuarenta, Theodor W. Adorno junto a Max Horkheimer, y posteriormente en solitario, comienzan a desarrollar otra idea de la autonomía. Aunque ellos, al igual que Benjamin pertenecieron a la escuela de Frankfurt, la posición respecto a la producción masiva y la obra de arte no va a coincidir

El trabajo de Adorno implicó una revisión también del concepto de autonomía, el cual consideró como una categoría fundamental de la estética y de la filosofía. Adorno habla de una separación frente a los cánones pre establecidos y de la necesidad de que sea el artista quien determine los medios y las técnicas. Asimismo, en su trabajo con Horkheimer (2013), como se verá más adelante, se ocupará de los efectos que en los espectadores producen las producciones como el cine.

La idea de Adorno con respecto a la autonomía retoma los planteamientos de Hegel. En él es posible identificar cómo el verdadero valor de las obras de arte está en ser un espejo de la realidad del mundo; el arte verdadero asume las contradicciones sociales y permite conocer realmente a la sociedad (Adorno, 2004). En la industria cultural, por el contrario, se encontrarán obras pseudo artísticas (Adorno y Horkheimer, 2013).

Una de las principales diferencias entre ellos estará en los cambios producidos frente a la recepción y los valores. Para entenderlo, cabe recordar que la autonomía en el arte estuvo ligada a la burguesía. Antes de que se instaurara la sociedad burguesa, especialmente gracias a las revoluciones liberales, la función del arte estaba estrechamente ligada al poder. Así, el arte comienza a definirse por su contenido como obra, pero regido por la lógica económica.

En cuanto a los postulados de Benjamin y Adorno pueden señalarse algunas diferencias. Sin embargo, solo tendrán un carácter fragmentario, en tanto la obra de ambos es mucho más compleja y extensa de lo que se puede señalar en apenas unas líneas, limitadas al cine. Para Benjamín, la situación desencadenada a partir de manifestaciones como el cine implica un cambio, generando que ya no pueda encuadrarse en los valores burgueses, un

problema que se va a centrar en la recepción pero que no necesariamente implica una idea negativa frente a la democratización del arte. Para Adorno, manifestaciones como el cine se asociarán a un embotamiento de los sentidos, generando una invasión de la lógica del mercado, en el campo autónomo del arte. Esto afectará los resultados de las creaciones estéticas, al responder a un mercado asociado a la cultura de masas.

Así, mientras para Benjamin el punto central y positivo, el valor como obra de arte se da en la recepción, para Adorno este se encuentra en la producción. La obra de arte para el primero encuentra el aura al componer un espíritu único, dentro de un momento y una estructura social. Para el segundo, el valor se encuentra en la posibilidad de creación por fuera de los condicionamientos del mercado, ya que de lo contrario se convierte en mera mercancía. Esta idea se encuentra en algunos de los textos sobre cine, con la que se cuestiona el valor de los filmes cuando estos responden únicamente a los intereses de la industria, como por ejemplo el cine de Hollywood.

Asociado a esos problemas frente a la autonomía del arte y la producción masiva, aparece además la idea del arte con funciones que lo sobrepasan. Una problemática que va a estar ligada, en el cine, con sus posibilidades como herramienta educativa. Así, “la pretensión de autonomía, sea que se la defienda o se la ataque, involucra de entrada un concepto de arte con funciones que lo trascienden, y le dan una eficacia mucho más amplia que la del mero efecto estético” (Domínguez Hernández, 2000, p. 94). Esto lleva a cuestionamientos frente a la posibilidad de ser arte cuando es, por ejemplo, un vehículo de propaganda o cuando se encuentra al servicio de ideales políticos. Esta pregunta, como va a aparecer en las publicaciones, es especialmente relevante, en cuanto al arte, cuando a pesar de ello se crean obras de gran calidad con lo que cumplen con ideales estéticos.

Esto lleva entonces a la idea del “Arte por el arte”, derivada de la expresión latina *ars gratia artis*. Si bien en sus inicios estuvo ligada a la autonomía, como la superación de las reglas o cánones establecidos y la separación de la idea de mimesis, más adelante se va a relacionar con el arte puro, como libre de una función o desligado del objeto utilitario. El arte se va a entender de esta manera como un fin en sí mismo. También, el “arte puro aparece como un principio de la estética idealista contrapuesto a la exigencia realista de que el arte posea un contenido ideológico o un espíritu de partido, procurando un arte que solo está al servicio del goce estético (Rosental y Iudin, 1965, p. 25-26).

Cuando se habla del arte por el arte, o del arte puro se sugiere entonces la separación de cualquier contenido ajeno a él, por ejemplo, un contenido ideológico o el factor monetario. Es decir, el arte como un fin en sí mismo y no como un medio para otros propósitos, idea que se encuentra asociada a la modernidad y en especial a la definición moderna de artista.¹⁴⁷

Al respecto, Bourdieu señala que el arte va a tener dos facetas. Por un lado, se encuentra su característica meramente simbólica, ligada con la idea de “arte por el arte” y, por otro lado, la que se asocia con el campo económico, en tanto el arte se comercia como bien cultural (2011). Como ya se señaló, Bourdieu alude a la autonomía referida al campo del arte moderno en oposición a la producción de consumo masivo. En este caso, la consagración del artista es inversamente proporcional a los beneficios económicos ya que se trata de una producción autónoma que no responde a las necesidades del mercado, ni a los campos de poder (Bourdieu, 2011, p. 186-189).

6. La industria cinematográfica, espectáculo y público

Ahora bien, en los textos de las publicaciones la primera referencia a la oposición entre arte e industria está en “El poeta del cine” de 1940, en él se pone de manifiesto el peligro en el que están las producciones artísticas al tener que responder a factores económicos:

Extensamente se ha estudiado ya el peligro que afronta el cine en su indudable condición de creación artística, por el hecho de ser a un tiempo arte e industria. Frecuentemente los propósitos de los productores están sujetos tan solo a miras de orden económico. Así se explica la inundación de films mediocres que soportan el paciente cineasta. Sucede que existe en el hombre contemporáneo una verdadera hambre de cine. El cine es una fórmula de evasión para su vida asaltada por las tremendas realidades y los agudos conflictos de la civilización técnica. El cineasta, como el hambreado, recibe lo que le den. De año en año las casas productoras, en salvaguardia de su dignidad estética y bajo la presión de los críticos y de los más exigentes directores, crean aquellas películas que van

¹⁴⁷ El término artista, hasta mediados del siglo XIX, se había utilizado indistintamente para referirse a artesano, científicos o poetas. Después, se comienza a asociar con la creatividad y la inspiración, deja así de ser quien ejerce una profesión como el científico o quien hace parte de una agremiación, como el artesano, para ser un hombre de sensibilidad y gusto refinado (Shiner, 2001, p. 197).

quedando como guiones indudables en la historia del cine–arte. Lo demás en general es un equivalente en imágenes, del truculento folletón, de la insulsa novela rosa, o del idilio azucarado a que es tan afecto el público anglosajón. (E.C. 1940, p. 464-465).

En esta reseña encontramos varios temas que reaparecerán en otros textos. Por un lado, se alude a la idea de que el cine es arte, no se pone en duda esta calidad, pero, por otro lado, cómo al tener que responder a factores económicos no siempre es posible crear verdaderas manifestaciones artísticas.

Cuando la producción no es autónoma, sino que implica la generación de ganancias, el resultado suele ser un filme de menor calidad, que solo busca satisfacer los anhelos de las masas y responder a la industria. Lo que se critica es, entonces, que el arte deba responder a factores ajenos a él, por un lado, al factor económico y, por otro, a la satisfacción del público; aspectos ligados entre ellos al ser dependientes el uno del otro. En otras palabras, una clara referencia a la autonomía del arte.

En el caso del cine, la autonomía se puede entender también unida a la figura de autor. Con el nacimiento del culto al *auteur*, el director, en el caso del cine, ya no estará sometido a un texto dado, sino que podrá ser un verdadero creador, un artista por derecho propio (Stam, 2001, p. 106). Opuesto a lo que sucedía en Hollywood, para algunos, una máquina de sueños que había aniquilado grandes talentos (Stam, 2001, p.107),¹⁴⁸ donde no hay libertad al primar la necesidad de producir y generar ganancias. En los textos producidos a partir de los cincuenta, aproximadamente, es posible analizar cómo en las reseñas, además del nombre de la película, se incluye en el título el nombre del director. Incluso, cuando no es así, en la reseña se hace referencia a él. Asimismo, es posible evidenciar cómo se hacen especiales sobre algunos directores en las publicaciones y se incluyen textos, traducción de ellos.

Sin embargo, como señaló en 1955 Jorge Gaitán Durán, no se trata de: “reivindicar el cinema como arte puro en detrimento del cinema como industria” (p. 120). Está claro que la industria es necesaria para la producción de filmes, sin ella el cine no puede existir y por el solo hecho de ser una industria el cine no deja de ser arte *per se*. El problema radica en las películas, especialmente norteamericanas, que se producen siguiendo una misma línea y que

¹⁴⁸ Si bien la teoría del *auteur* cobra especial relevancia a partir de los cincuenta, existen algunos antecedentes.

buscan mostrar “la vida rosa”. Películas que no se basan en la figura del director, sino que responden a los intereses de una casa productora, las cuales son, generalmente, mediocres (E.C.1940); películas hechas en serie. Problema que pone de manifiesto Hernando Salcedo cuando demuestra que hay películas que rompen con este esquema:

La ola crítica [...] ha llegado al cine como lo demuestran una serie de películas que no tienen ningún temor en sembrar en el desprevenido espectador la sospecha de que “la vida en rosa norteamericana”, no es tan rosa como ordinariamente se ve en las miles películas fabricadas en Hollywood, en el mismo plan de las botellas de Coca-Cola. (Salcedo, 1956, p. 131).

Fenómeno que explica por los cambios que se han dado en la organización de las industrias:

No olvidemos que ciertos sistemas de Hollywood considerados sagrados por lo rutinario se han acabado poco a poco. Ante todo el aporte del capital individual (no el de las organizaciones capitalistas: bancos, grandes compañías, etc.) al magnífico negocio que es el cine, acabó, en cierta forma con la producción en serie de las gigantescas fábricas de películas que por estar dirigidas por el mismo grupo de que imponían a los directores sus gustos y reservas, dio al cine norteamericano una marca muy especial, muy de acuerdo con la MPAA (Asociación de productores y distribuidores norteamericanos) [...] Dentro de este sistema era ya muy fácil distinguir una película no por su director o sus técnicos sino por la casa productora que la lanzaba. (Salcedo, 1956, p. 131).

Ligado a ello aparece la idea de cultura de masas y su situación particular en este arte. En las reseñas de estas publicaciones no se entiende que por el solo hecho de ser masivo sea malo o no pueda ser arte. Se trata, por el contrario, de un tema que va estar en la calidad y en los valores de las distintas producciones. Valores que no llegan a desarrollarse en las reseñas salvo de manera parcial o como simples menciones.

Esta relación no solo se ha entendido problemática en el cine. El arte, como señala Andreas Huyssen, desde mediados del siglo XIX, se ha caracterizado por una relación volátil

con la cultura de masas. El modernismo se construyó a partir de una estrategia consciente de exclusión derivada de la angustia de ser contaminado por otro, por una cultura para la masa, creciente y consumista. Así, el modernismo insistió en la autonomía de la obra de arte y desarrolló una “hostilidad obsesiva hacia la cultura de masas”, una separación radical entre la cultura y la vida cotidiana, así como de los asuntos políticos (Huyssen, 2006, p. 5).

Así, se critica en la producción de filmes que responden a los intereses económicos de las casas productoras y que desencadenan un mal cine, buscando satisfacer el interés de las masas de asistentes a los cines. A esto se opone la producción autónoma que no responde a las necesidades del mercado, ni a los campos de poder.

La nueva generación [...] se encontró frente a dos tendencias: la ideal, “la color de rosa”, la fácil que les aseguraba automáticamente el éxito pecuniario al seguir la rutina de los viejos directores o la real, la peligrosa, la difícil de mostrar a un público pervertido por el cine conformista situaciones y personajes que no son ni se mueven en ese marco de “paraíso made in the U.S.A”, hombres a quienes ahoga con más o menos violencia una vida condicionada por una multitud de prejuicios más mecánicos que morales. Mostrar lo duro, lo feo, lo cruel, lo negativo en un cine para el cual el mal es puramente anecdótico o solo recurso dramático. (Salcedo, 1956, p. 133).

Como se ve, el cine para estos autores es arte, aunque esté ligado a una industria, pero, como sucede con el arte en general, hay buenas y malas producciones. Estas últimas en muchos casos son el fruto de las necesidades de la industria y del público masivo y no de la verdadera creación del artista.

Así, la verdad del arte se presenta diametralmente opuesta a la identidad dominante en la lógica de la industria cultural, ya que apunta a algo inexistente, plural, y diferente de lo que es. El contenido de verdad de las obras, construido a partir de su ser fáctico, señala una trascendencia, esto es, una promesa. De manera antitética, la industria cultural promete la felicidad instantánea por los medios prescritos dentro de la sociedad de consumo. Mientras que la esencia y la apariencia simulan coincidir en las obras de arte de la industria cultural, la verdad de las genuinas obras de arte no tiene apariencia (Merita Blat, 2016, p. 5).

Ligado a las producciones masivas, al cine como industria y el interés económico que subyace aparece la idea del público y su reclamo. La asistencia masiva del público es lo que ya representa una producción exitosa económicamente. Y, en este punto, como se verá en varios de los textos, aparece de nuevo una idea de distinción que ya se ha señalado. Existen filmes para las masas, más exitosos del punto de vista económico y, por oposición, creaciones dirigidas a un determinado público selecto.

Para Greenberg, con la aparición de Las Vanguardias, con quienes el arte se vuelve “arte por el arte” o “arte puro”, muchas personas que antes apreciaban un arte o una literatura ambiciosa no pueden o no quieren iniciarse en él,¹⁴⁹ ya que requiere esfuerzos y conocimientos adicionales. Frente a ello aparece una retaguardia, que lleva al fenómeno social que los alemanes han llamado *Kitsch*: un arte y una literatura populares y comerciales, del cual son ejemplo las películas de Hollywood (1979). Un producto de la revolución industrial que urbanizó las masas y estableció el “alfabetismo universal” y no únicamente para quienes saben leer y escribir y se pueden permitir el ocio y el confort (Greenberg, 1979).

La toma de posición frente a la cultura de masas, señala Eco (2011), puede rastrearse hasta intelectuales como Frederich Nietzsche y José Ortega y Gasset y en ellos es posible identificar el punto central de la polémica: “la desconfianza hacía el igualitarismo, el ascenso democrático de las multitudes, el razonamiento hecho por los débiles y para los débiles, el universo construido no a medida del superhombre sino a la del hombre común” (Eco, 2011, p. 53). Lo que identificará el mismo autor como una posición apocalíptica y frente a la cual aparecerá la reacción de los integrados, quienes ven la cultura de masas como un hecho positivo que permite que los bienes culturales lleguen a todos. En este caso, cultura no es igual a alta cultura, no es identificada únicamente con una élite y, por ello, es posible la existencia de otra cultura.

Para los apocalípticos, la cultura es un hecho aristocrático, refinado y por ello opuesto a la vulgaridad de la muchedumbre; de allí, el contrasentido que implica una cultura para las masas, compartida y adaptada para todos. El desarrollo de la cultura de masas, que coincide con la participación de estas en la vida social, cultural y política, es la muestra de la caída irreparable del hombre y su cultura: el apocalipsis (Eco, 2011).

¹⁴⁹ La misma idea que, como se mostró, fundamentó la política Nacional Socialista frente al arte en Alemania, limitando el arte a aquel de fácil comprensión para el pueblo.

Para el apocalíptico, el problema radica en que los medios logran poner los bienes culturales al alcance de todos, lo cual solo es posible si el contenido se adecúa al nivel del receptor, la masa. Esto se traduce en una extensión del campo cultural, que implica sacrificar la calidad, al volverse simple y superficial. Como señalaba Greenberg, el público ya no está interesado en el arte real (1979).

Los integrados, al igual que los apocalípticos, parten de la existencia de medios que posibilitan que los bienes culturales estén al alcance de todos, pero, para ellos, esto es un hecho positivo. El campo cultural se amplía, pero deja de ser fundamental si la cultura surge desde arriba o es creada a medida de la masa.

Si los apocalípticos, para Eco (2011), descartan cualquier manifestación de la cultura de masas y niegan la posibilidad de que esta sea “cultura”, los integrados hacen algo similar al defenderla al extremo, creyendo que es buena en sí, sin adoptar una posición crítica. Como el mismo autor señala, si bien la cultura de masas ostenta beneficios como las posibilidades de divulgación o la renovación cultural, no deben ser ignorados problemas como el hecho de que se trata de modos y formas de diversión y cultura impuestos desde la clase dominante o que se alimentan de emociones superficiales e inmediatas, alejándose de la reflexión.

En las reseñas cinematográficas encontramos una serie de menciones al público y al nivel que éste debe tener, así o hace parte de la masa que visita los cines, o hace parte de un grupo más selecto, comprendiendo los filmes que no son para todos. En las reseñas generalmente va a aparecer una crítica por aceptar y ser los receptores de las malas producciones. También en algunas se hará referencia a una minoría capaz de apreciar las películas de mejor calidad, el verdadero arte. Así, se ve una diferenciación como la que se ha podido observar, que está presente en muchos aspectos alrededor de las revistas, donde existe una élite cultural y una masa que no alcanza a comprender, en este caso, todos los filmes. Sin embargo, no se ve una oposición marcada al cine por el hecho de ser masivo, ni esto obsta para que pueda ser arte.

Una de las primeras menciones al público es de 1940, en el cual se señala: “Esta obra posee una calidad artística inapreciable para un público corriente de cine” (B, 1940, p. 325). Lo que muestra, desde ese momento, es la existencia de dos públicos: el corriente, que se puede asociar a la masa y otro que posee las cualidades necesarias para la apreciación de la

obra. Una vez más la idea de distinción que, como ya se mostró, aparece en las publicaciones y en los proyectos culturales.

Posteriormente, en “Películas mediocres” publicada en la *Revista de las Indias* en 1941, se escribe:

Ni la guerra, ni el ambiente, ni el hecho de que sea un espectáculo para mayorías, ni la necesidad de presentar por semana varias producciones, justifica la crisis que actualmente experimenta el cinematógrafo en Bogotá [...] O el público se resigna a no asistir al nuevamente al cine, único espectáculo a que los bogotanos concurren en masa, o se resignan a que antes sus ojos pase primero un noticiero que ya vio y después, una película sin color, sin profundidad ni gracia verdadera. (A.H., 1941, p. 273-274).

En este texto, que todavía no da mucha información sobre el público, aparece un aspecto importante desarrollado más adelante: el cine como espectáculo. Sin embargo, en la reseña hay una crítica a la impasividad del público, por un lado, y a las decisiones de empresarios y gerentes que optan por el cine norteamericano en lugar de proyectar verdaderas obras artísticas, como las del cine francés. Una referencia nuevamente al rechazo del pragmatismo norteamericano y a la idea de las bondades del cine francés, más real en sus representaciones. En el caso del cine fundamentado por el desarrollo que tuvo en Francia, y en Europa en general, la figura del director autor.

La reseña termina con el anhelo de que el cine no se convierta espectáculo solo para la gente desocupada: “Esperemos que no se siga convirtiendo el cine, poco a poco, paso a paso, en un espectáculo cada vez más mediocre, en un pasatiempo incoloro, casi en una obligación de gentes desocupadas” (A.H., 1941, p. 275).

En 1943 en *Revista de las Indias* se aborda el tema del público colombiano particularmente. Sobre él se señala que es un problema que se suma a las dificultades técnicas para la producción en el país. No es, indican, que se trate de un público malo *per se*, sino que es un público que no cree en sus capacidades. El mismo fenómeno que, para el autor, ocurre en la industria nacional:

Desde varios puntos de vista el ambiente artístico en Colombia es, por fuerza, rudimentario y solamente se hacen tímidas demostraciones de actividades que en otros países de nuestra América han alcanzado un desarrollo de mayor significación. Así, por ejemplo, el teatro, la música, el cine. Dificultades de orden técnico, la afianzada indiferencia de un público que desconfía de su propia validez intelectual. (*Revista de las Indias*, 1943, p. 417).

Vemos pues cómo, en este caso, no hay un prejuicio acerca del público. No se hace referencia a él como a una masa incapaz, el problema está en sus dudas, en el hecho de que él mismo se invalide. Posturas de este tipo no se ven en ningún otro texto sobre cine, en los demás se ve de manera más clara la existencia de un público culto y otro que solo puede apreciar el espectáculo sin valor artístico. Sin embargo, esta idea sí se encuentra en algunos de los textos sobre artes plásticas, en los cuales se señala la ausencia de crítica, por falta de artistas y de arte nacional por falta del público.

Otro ejemplo, está en Hernando Salcedo. El autor comienza a hacer referencia al público, en especial al hablar del indigenismo en las producciones mexicanas:

El indigenismo en el cine mejicano casi siempre ha sido tratado con una superficialidad increíble, y sin embargo, cuando se investigue seriamente la expresión del cine mejicano, quizá llegue a descubrir que ha sido uno de los espectáculos más populares en la historia de la humanidad. Y no porque el cine de por sí ya sea un espectáculo popular, sino porque las películas mejicanas, buenas o malas, tienen una fuerza especial que no tiene ningún otro cine (a excepción del ruso entre 1920 a 1930), fuerza que radica en la facilidad de su concepción temática y técnica (fuerza de la misma facilidad del idioma), que lo hace especialmente agradable para toda clase de públicos, con preferencia los llamados “populares”. En este tipo de películas fáciles, el indigenismo se diluye en fórmulas argumentales casi siempre exactas e igualmente convincentes para “su” público. (Salcedo, 1956, p. 265).

Se aprecia la idea de un público que requiere, que pide un determinado tipo de filmes, aptas para ellos. Y, de nuevo, la idea de cine como espectáculo. Si bien este término pareciera que se utiliza de manera casual se puede ver una tendencia en las reseñas y, cómo se verá más adelante, se puede ver en teorías como las de Adorno y Horkheimer. Cuando se habla de filmes dirigidos a un público masivo o popular se acude al término espectáculo, mientras que aquellos que se consideran de calidad, u obras de arte, no se ligan a este concepto. Martin Barbero hace referencia a este fenómeno en el cine mexicano:

La expresión más nítidamente identificable como nacionalista y a la vez más entrañablemente popular – masiva de lo latinoamericano [es] el cine mexicano. Según Edgar Morin, el cine fue hasta 1950 el medio que vertebra la cultura de masas; y bien eso lo es y de un modo muy especial para la cultura de masas en Latinoamérica el cine mexicano. Él es el centro de la nueva cultura porque “el público mexicano y el latinoamericano no se resistieron al cine como fenómeno específico de la industria cultural. La razón generativa del éxito fue estructural, vital; en el cine este público vio la posibilidad de experimentar, de adoptar nuevos hábitos y de ver reiterados y (dramatizados con las voces que les gustarían tener y oír) códigos de costumbres. No se accedió al cine a soñar: se fue a aprender [...]” Esa cita contiene la síntesis de lo que intentamos plantear [...] el modo como el público mayoritario de ese cine lo resintió. (1991, p. 180).

El efecto en el público y algunas de las relaciones a las que apunta Martín-Barbero se encuentran en otras de las reseñas. Ya en 1939, se habla sobre el efecto en el público. Arraiz señala cómo el éxito del cine se debe a la cercanía que hay con las estrellas de la pantalla y a la proximidad que produce, lo cual sirve para que cada quien lo construya para su uso personal (Arraiz, p. 1939).

En otras reseñas se hace aún más evidente la existencia de un público que sí comprende o está en posibilidad de comprender las buenas producciones, las verdaderas obras de arte. Por ejemplo, el ya mencionado caso de “Tabacco road”, el cual solo se puede apreciar en su totalidad si se conoce la obra y preferiblemente su representación teatral (*Revista de las Indias*, 1941, p. 451). Quienes no la entienden, se señala, se ríen y este es el

“público inculto que frecuenta las salas de cine” (*Revista de las Indias*, 1941, p. 452). Una muestra más de la diferencia entre culto e inculto, ligado a la élite y la masa. Un aspecto que como se mostró está presente de manera transversal en las publicaciones.

La idea del público, especialmente ese que se ha identificado como popular y lo que éste reclama del cine, como ya se mencionó, aparece en las reseñas ligado a la idea de espectáculo. Sin embargo, para poder entender este fenómeno es importante identificar qué es aquello que en las reseñas se entiende qué busca el público.

En “El ladrón de Bagdad” en 1940, se señala que el hombre moderno, al estar agobiado de infortunios sitiado por la civilización técnica, busca la evasión. Esta puede ser encontrada en los relatos fantásticos, especialmente cuando se presentan en la pantalla donde se mueven las imágenes de los sueños y los fantasmas de nuestros deseos (*Revista de las Indias*, 1941, p. 467).

Años más tarde en “Lousiana Story” se va a señalar la importancia que para la historia del cine tiene el hecho de que de las salas se salga contento, gracias a que es una atracción. Para Salcedo se trata de una atracción en tanto que “nunca se ve más allá de la superficie ni se penetra en la vida misma que se trata de describir. Es solamente un montaje [...] muy bien dosificadas para que el espectador salga contento” (1955, p. 122). Así mismo, al relacionarlo con otros de sus textos se puede entender que esta es la sensación que el público busca en el cine. Por ende, cuando se satisface se van a alcanzar los intereses económicos de la industria, pero se va a afectar al cine verdadero, de calidad.

En las reseñas de las revistas se puede encontrar entonces que la idea del disfrute del público mayoritario se asocia con el ser un espectáculo y esto se relaciona con que sea poco reflexivo y que permita la evasión. Por el contrario, el cine de mayor profundidad implicará el cuestionamiento y estará ligado a la realidad, o a la representación de la realidad, mostrada de una manera más cruda. Esta diferencia se puede ver en otras reseñas, como en “Festival de Chaplin”, donde está ejemplificado lo que es el cine superficial y el buen cine y se nombra a Chaplin como el único clásico del cine:

No ha de confundirse el genio humorístico de Chaplin con el talento cómico de Harold Lloyd o de los hermanos Marx, por ejemplo. Estos realizan un arte intrascendente que nunca rozan las zonas de lo permanentemente humano, de

lo dramático, de lo lírico. Ellos expresan la comicidad, manera superficial de lo bello, a base de trucos elementales. Chaplin suma el lirismo y la comicidad. De tan extraña mezcla surge, en genial precipitado, el humor. De aquí que la obra de Chaplin no permanezca en la superficie, externa a nuestro corazón. Ella afecta profundamente nuestra sensibilidad. Ella nos deja una agridulce emoción de risa y de llanto (E.C. 1941, p. 436).

Sanín Cano, como ya se mostró, es el gran antecedente y se refirió también a la diferencia entre espectáculo y arte, cine y drama. Para él, en el grueso de sus ensayos sobre el tema, el cine es un espectáculo y no puede ser arte, contrario a lo que sucede con el teatro. Sin embargo, no hace una distinción entre las obras que van más allá y las que son superficiales (Acosta, 2016). Por ejemplo, señala: “El cine, una diversión, una muestra continua de movimiento diseñado para el público promedio, el drama un arte que lleva al cuestionamiento” (1998, p. 55).

Estas diferencias entre el arte y las producciones propias de la industria cultural, así como la diversión ligada a la no reflexión, son temas que ocuparon a teóricos como Adorno, Horkheimer y a Greenberg, entre otros. Los primeros, al referirse al *amusement* producto de la industria cultural, lo contrapusieron al arte. Para ellos, el *amusement* está diseñado para entretener a las masas, sin exigirles un trabajo intelectual. Es una forma de escape de la mecanización, que solo lo logra al volverse mecánico; para lograr el placer no deben requerirse esfuerzos (Adorno y Horkheimer, 1969):

El amusement es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío. Es buscado por quien quiere sustraerse al proceso de trabajo mecanizado para ponerse de nuevo en condiciones de poder afrontarlo. Pero al mismo tiempo la mecanización ha conquistado tanto poder sobre el hombre durante el tiempo libre y sobre su felicidad, determina tan íntegramente la fabricación de los productos para distraerse, que el hombre no tiene acceso más que a las copias y a las reproducciones del proceso de trabajo mismo. (Adorno-Horkheimer, 1969, p.165).

Greenberg, igualmente, habla de la ausencia de esfuerzo y de la mecanización, pero lo hace al referirse al *Kitsch*, el cual es mecánico y opera mediante fórmulas, como una experiencia vicaria con sensaciones falseadas. Como señala: “El kitsch es el epítome de todo lo que hay de espurio en la vida de nuestro tiempo. El kitsch no exige nada a sus consumidores” (1979, p. 22). Lo mismo que se planteaba antes, en las reseñas con el cine-espectáculo, la pasividad de los espectadores que solo deben limitarse al disfrute.

Ambas tesis van a estar ejemplificadas con las producciones masivas de Hollywood. Producciones de una industria que ha buscado estandarizar los filmes y mostrar una vida idílica. Postura que también se adopta en las reseñas.

Para concluir, en lo que respecta al cine y al público, se debe aclarar que, en las reseñas, lo popular parece asimilarse a la cultura de masas, lo cual no sucede en las reseñas de las artes plásticas, ni se ve en los intereses de las revistas ni algunos de los proyectos culturales enfocados en lo popular y en el folclor. No existe una reivindicación de lo popular y se usan como dos términos similares para quienes escribe sobre cine. Evocando, en ambos casos, un pesimismo cultural donde el público disfruta de “monadas narcotizadas” (Stam, 2001, p. 351).

No se trata pues de lo popular entendido como lo folclórico o como las manifestaciones propias del pueblo, como se vio, de interés para las publicaciones. En este caso lo popular adquiere una connotación negativa, como el cine de baja calidad destinado a un público amplio que solo busca el entretenimiento.

Este tema, sin embargo, no se opone a que en las publicaciones estudiadas el cine sea considerado y se exprese como arte. Como en las demás artes, con producciones de diversas calidades, un aspecto en el que será relevante el papel que ejercieron las reseñas y los comentarios, especialmente, como guías, aunque no se desarrollen, casi nunca, hacia la comprensión de los filmes.

7. Cine como mecanismo de educación, censura y propaganda

Como ya se señaló, la labor de los intelectuales estuvo ligada en muchos casos a proyectos culturales en las primeras décadas del siglo XX y en algunos de ellos el cine significó una herramienta para su desarrollo. En parte, el interés en el cine radicó en el

potencial como herramienta educativa. Este potencial aparece mencionado en algunos de los textos de las revistas, asociado no solo a la producción de filmes educativos o con un carácter más documental, los que pueden denominarse filmes propiamente educativos, sino también, con la posibilidad de educación a través de la propaganda y de la censura.

Aunque los límites entre un filme educativo y la propaganda no son muy claros, es posible hacer algunas consideraciones. En primer lugar, se debe tener en cuenta que cualquier filme puede ser utilizado, en un contexto educativo, como herramienta para el desarrollo de interés, por ejemplo, pedagógico. Sin embargo, algunos filmes, sobre todo de carácter documental, son creados específicamente con este fin. Así, en los filmes educativos es más clara la intención que se busca para sus receptores. Con la propaganda, al igual que pasará con la censura, se logra una educación, pero de manera velada; no es claro para todo el público que se busca ideologizar.

Bertrand Russell señala, al respecto, que la propaganda, a diferencia de la educación, busca generar sentimientos partidistas, en ella se dirige la información en una determinada dirección y se excluyen las tendencias contrarias (1988, p. 167). El fin, en este caso, será lograr seguidores, en la educación no (Lumley, 1933, p. 316) aunque, claro está, la educación puede tener igualmente una intención ideologizante o estar ligada a intereses de partido. Pero, idealmente, debería mostrar diversas perspectivas y lo mismo sucede con el cine verdaderamente educativo.

En el caso colombiano, desde décadas anteriores a las publicaciones, casi desde su inicio, existió un reconocimiento del cine como vehículo para la educación. Si el cine como arte estuvo en medio de arduas discusiones en la época, el cine como producto masivo, sus cualidades como medio de educación, por el contrario, se alabaron en numerosas ocasiones. Sanín Cano, por ejemplo, se refirió a él como una diversión honesta de la que puede hacerse uso para educar al pueblo y por ello: “ningún Estado ha debido consentir en que la iniciativa particular se apoderase de ese formidable instrumento de cultura e hiciera de él únicamente un objeto de explotación (1998, p. 55).

El primer texto sobre cine que encontramos en las revistas del periodo analizado se refiere al tema. En “El cinematógrafo” se señala cómo las capacidades que tiene el cine, de recrearla vida a su imagen y semejanza, logra efectos en el público, que no se alcanza con

otros medios como la radio. Esto, como señala el autor, lo convierte en un medio eficaz de propaganda, de civilización de adoctrinamiento y de educación (Arraiz, 1939).

En este texto el autor no se detiene a explicar cómo logra cada uno de estos fines el cinematógrafo o cómo se estaban implementando en Colombia. Sin embargo, es claro que, para la década de los treinta, ya existían políticas culturales del gobierno¹⁵⁰ que incluían medios de comunicación masivos. Estos proyectos, que acudieron a la radio y más adelante al cinematógrafo, buscaban hacer de Colombia un país moderno (Silva, 2000). El Estado, a través del Ministerio de Educación, comenzó a desarrollar proyectos que, en principio, buscaron “civilizar” al pueblo pero que más adelante intentaron conocerlo y llegar más allá de lo que se consideró como básico para llevar la cultura occidental a las zonas rurales.

Pero, lejos de un ideal de homogenización cultural a través de una distribución equitativa, en ellos hubo un “interés deliberado en construir diferencias” y el concepto de cultura fue uno de los iconos sobre los que estas se fundamentaron (Figueroa, 2000, p. 66). A la vez que implicaron, como ya se vio, la comprensión de la cultura como un elemento diferenciador entre las élites políticas e intelectuales y el pueblo. No solo porque aquellos son quienes la ostentan, sino porque son quienes deciden qué es aquello divulgable.

Asimismo, estos proyectos partieron del convencimiento de la obligación del Estado “de garantizar las condiciones para la participación y acceso de toda la población a los bienes culturales” y una comunicación masiva entre el Estado y las masas (Uribe Sánchez, 2004, p. 30). De allí, la utilidad del cinematógrafo. Al respecto Luis López de Mesa, sobre el proyecto de Cultura Aldeana y Rural, señaló:

La intención de las disposiciones es la de facilitar al campesino colombiano la mayor suma posible, de bienestar material y de dignidad espiritual, para que ame la vida que le cupo en suerte, y la sirva con efectiva estimación y gratitud. Irán frecuentemente comisiones nacionales y departamentales a informarles de cuanto sea útil a sus comodidades y progreso, a su bienestar y alegría. Les enviaremos equipos cinematográficos para su distracción e ilustración, peritos también en higiene, en agricultura, etc., para que siempre estemos en íntimo contacto, y la

¹⁵⁰ Como los derivados del Proyecto de Revolución en Marcha, por ejemplo, el de Cultura Aldeana.

República sea, como debe ser, un verdadero hogar de todos y para todos (1935, p. 61).

Respecto al cine educativo y su relación con estos proyectos Marcela Uribe Sánchez (2004) señala que, desde sus inicios, fue clara la necesidad de producir películas documentales sobre temas nacionales, tales como: propaganda agrícola, higiénica, geografía, industria o historia natural. Y, agrega, se privilegió el género documental para lograr estas tareas, en tanto se pensaba que era el que tenía un carácter más educativo y, además, entregaba una visión de pueblo. Es decir, “permitía ver, pero sobre todo experimentar la realidad de nación” (Uribe Sánchez, 2004, p. 33). Así, el cinematógrafo se considerará una institución de educación cultural, al servicio del Estado. Por lo tanto, se comenzó a pensar, como ya se había visto con Sanín Cano, como necesaria una legislación que controlara el uso de las iniciativas privadas para evitar conflictos entre los intereses de estas y los del Estado.

Con el cine se buscó, en resumen, garantizar un entretenimiento honesto y educativo. Sin embargo, se partió, en muchos casos de una visión peyorativa del pueblo, como carente de capacidad intelectual, ética y moral. En principio, a través de él se intentó lograr un proceso de higienización y un acercamiento entre la cultura de las ciudades y las zonas rurales, a través principalmente, de filmes documentales. Proyecto que, si bien permaneció durante los gobiernos conservadores, en muchos casos tuvo problemas de financiación. Esto impidió que se llegara a la consecución de los fines deseados o a tener un alcance como el de la radio.

En la *Revista de las Indias* se encuentra otro texto que aborda la idea de cine como herramienta para la educación: “El cinematógrafo como educación”. En él se plantea cómo el cine es un vehículo de educación popular, a partir de la publicación, en el diario *El Comercio* de Lima, de un estudio sobre el tema de Ernesto Ego- Aguirre. Uno de los aspectos principales del libro, que retoma la reseña, es la preocupación frente a la exhibición de películas inapropiadas para niños, encaminándolos a la delincuencia juvenil. El problema radica, según el autor, en que el cine habla a todos por lo que insta al gobierno para que se produzcan películas con enseñanzas cívicas (L.D.P, 1944). En este texto, aparecen ideas que, como se verá, coinciden con algunos de los fundamentos que se utilizarán para la censura.

Ligado a la idea de educación, en el cine aparecen sus posibilidades como propaganda, término que procede del latín *propagare*, que aludía a la práctica de los jardineros de introducir en la tierra esquejes de una planta para reproducirlos (Brown, 1991, p.10). En otras palabras, a una transformación a través de medios artificiales (Rodero, 2001, p. 1).

La idea de propaganda estará, en muchos casos, unida a películas que son pensadas y producidas para difundir determinadas ideologías políticas, un cine hecho de manera premeditada, al servicio del gobierno, para ideologizar. Que en muchos casos se utilizó de manera conjunta a la censura, limitando así aquello a lo que podían acceder los espectadores.

La propaganda puede entenderse como la acción sistemática y reiterada, que se ejerce a través de medios escritos, orales o icónicos, sobre la opinión pública. El fin de ella es persuasivo y busca imbuir una ideología o incitar a la acción, utilizando técnicas como la sugestión. La propaganda se mueve en una estructura determinada, lo que permite comprender sus repercusiones psicológicas y culturales (Rodero, 2001, pp. 2-3).

Sumado a ello, se debe tener en cuenta que la historia de la teoría cinematográfica está ligada a la historia de las artes y del discurso artístico, pero también, desde sus inicios, estuvo ligada a la historia del nacionalismo. En él, el cine se convirtió en el instrumento estratégico para proyectar idearios nacionales, lo mismo sucede después en el colonialismo (Stam, 2001). Razón por la cual se podría señalar, entonces, que el cine dominante, las vanguardias serían la excepción, ha estado ligado a una agenda política.

Al respecto, Serge Tchakhotine (1985), militante contra el fascismo que se ocupó extensamente de la utilización de la propaganda, señala que esta puede detentar dos formas: la persuasiva, utilizando el razonamiento (ratio-propaganda), y la emotiva, consiguiendo sus fines a través de las emociones (senso-propaganda). Para él, el motor del sistema fascista es la propaganda política.

Por otro lado, en *Mi Lucha* Adolf Hitler hace varias referencias a la propaganda. Entre ellas señala que “el segundo deber de la propaganda es el de derribar la situación existente por medio de la nueva doctrina” (1984, p. 281). esta debe ser popular, adaptando el nivel para que sea apta, incluso, para el menos inteligente de los individuos al que vaya dirigida, así, la propaganda debe limitarse “a muy pocos puntos, presentándolos en forma de gritos de

combate hasta que el último hombre haya interpretado en significado de cada uno” (1984, p. 91).

El uso del cine como propaganda en la URSS, o en el Nacional Socialismo alemán, es claro y resulta casi una obviedad, al estar ligado a los intereses nacionalistas y ser el instrumento propicio para el logro de algunos de sus fines. Sin embargo, esta práctica también se utilizó en sistemas democráticos, como el estadounidense. Donde, además, se presentaron fuertes movimientos de censura, que incluyeron los temas posibles o no de estar presentes en las producciones cinematográficas.

Como claro ejemplo en el cine de propaganda de Estados Unidos se encuentran las películas bélicas, especialmente de la Segunda Guerra Mundial y, posteriormente, las de la Guerra Fría. Así mismo, en este país aparecen asociaciones como la *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals* (MPA), que durante la década de los cuarenta se ocupó de alertar sobre el peligro de la infiltración en Hollywood de comunistas o fascistas que amenazaban el ideal de vida norteamericano.

Benjamin criticó estos usos del cine al señalar que “en lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber, en la política” (1989, p. 6). Ligado a ello van a surgir cuestionamientos sobre la calidad de los filmes que se fundamentan en estas prácticas políticas. Así, uno de los asuntos que se indagará, en relación con el cine como propaganda en las revistas, es si el hecho de ser un filme de este tipo significa un menoscabo en su calidad. En algunas de las reseñas se acepta que se puede compaginar una buena producción con el hecho de tener este fin y no se reclama autonomía. Aunque en ningún caso se desarrolla una reflexión acerca de qué hace de un filme de este tipo un verdadero arte y no solo un producto.

La idea del arte para reforzar el poder de los Estados o de los gobernantes políticos no es una idea que surge con el cine. Desde los egipcios se pueden evidenciar relaciones entre el arte y el poder, hasta llegar a las exigencias descomunales para el arte de algunos regímenes fascistas (Hobsbawn, 2013). Pero, es con el cinematógrafo que se adquiere la facilidad de llegar a las masas a través de diversos sentidos, lo cual parece mucho más eficaz.¹⁵¹ Entre las exigencias que el poder ha hecho al arte está el de prestar servicios de índole educativa y/o propagandístico y el cine lo logró con más éxito.

¹⁵¹ Algunas reseñas se refieren a la capacidad de conmover como característica de las películas con un verdadero valor estético.

Así pues, educación o filmes educativos y propaganda, en el contexto de las revistas, son identificados como fenómenos diferentes. Cuando en ellas se habla de propaganda está referida a películas que no serán documentales necesariamente y en todo caso comerciales, exhibidas de manera masiva.

Con respecto a la idea del cine como propaganda, en este caso en los sistemas democráticos, y cómo logra ideologizar gracias a los efectos que produce, aparece en la *Revista de las Indias* en 1941 un texto donde se muestra, además, a Estados Unidos como uno de los principales representantes del uso del cine como propaganda gubernamental:

En el cine tiene Estados Unidos su mejor vehículo de propagada. Ningún otro arte logra impresionar de manera tan general como éste que reúne en sí la imagen, el sonido, lo literario y penetra con efectiva facilidad en el espíritu moderno. Una película de intención ideológica, hecha con inteligencia, equivale a toda la propaganda corrosiva que pueda hacerse con esta misma intención. (D.A. ,1941, p. 288).

Esto, sin embargo, como se señaló, no va necesariamente en contravía de la calidad artística: que las casas cinematográficas hayan aprovechado el cine para “batallar por ideas democráticas, intensificar su compenetración con América Latina y ridiculizar los sistemas totalitarios” no lleva a que el cine pierda sus valores estéticos (D.A., 1941, p. 289). Una idea que también se rastrea, de manera más común, en el cine ruso, donde se reconocen grandes calidades artísticas sin importar su función. Así como los avances que lograron estos cineastas, como el caso de Serguéi Eisenstein.

En “Rosa de Abolengo”, de 1942, se ve el caso puntual del cine en tiempo de guerra. En esta reseña vemos, claramente, cómo no se excluye la posibilidad de que, aunque exista un interés de propaganda, pueda ser una buena producción:

Esta guerra del mundo ha dado la oportunidad de que el cine se explote como arma muy eficaz de propaganda, como periódico en imágenes y como un poderoso instrumento proselitista. Mientras el cine no desborda las pretensiones de agente informativo no puede exigirse a las películas de este orden un valor

especial desde el punto de vista estético. Pero acontece que nuestro público – y el público de toda América-, suponemos- asiste de dos años a esta parte a una serie casis ininterrumpida de películas en las cuales hay un mínimo de substancia estética que desaparece ante la casi absoluta intención de propaganda que mueve las acciones y las palabras. Esta clase de films, que muy posiblemente tenga eficacia suatoria en algunas zonas del público, en otras ejerce evidentemente un influjo con frecuencia adverso al que buscan los productores [...] Rosa de Abolengo sin embargo, es una película de guerra, pero también una obra de arte. (*Revista de las Indias*, 1942, p. 124).

Las alusiones a la propaganda aparecen más en la *Revista de las Indias*. Esto se puede explicar teniendo en cuenta que coincide con la Segunda Guerra Mundial. Para este momento, los distintos Estados se preocupan por las producciones cinematográficas como medio para legitimar actuaciones, para impulsar o buscar apoyo a sus actuaciones y para mostrar su grandeza.

En Alemania, por ejemplo, desde 1916 se prohíbe la importación de películas extranjeras y, para la década de los treinta, se observa una estetización mayor de la política. En el cine se encuentra la idea de hacer obras de arte de las películas de propaganda, como lo que sucedió con las producciones de Leni Riefenstahl. Este fenómeno, si bien se vivió en diferentes estados no encuentran, en la mayoría de los casos, una estética propia que haya pasado a la historia o sean asociadas a una estética particular de manera tan clara, como es el caso de *El triunfo de la voluntad* (1935) o *Olympia* (1938) y el Nacional Socialismo alemán. Y no una propaganda más o menos disimulada como señala Hernando Salcedo que va a suceder en Rusia y Estados Unidos:

Uno de los muchos vehículos de propaganda más o menos disimulados de los países que quieren que se les conozca. (Caso muy particular de los Estados Unidos y Rusia). De ahí el que la mayoría de las películas de Hollywood sean productos idealistas, “la vida en rosa”. (Salcedo, 1956, p. 132).

Este tema se retoma en “El cuarenta y uno” un año después. Reseña en que se muestra cómo las películas rusas, a pesar de estar destinadas a ser propaganda, se vuelven universales y poseen una técnica perfecta (Salcedo, 1957).

Aunque en la revista *Mito* se ven algunas alusiones a la propaganda, los problemas que se van a tratar en ella estuvieron más relacionados con la producción de filmes en serie y no tanto con la propaganda ni con la propaganda política en particular. Por el contrario, sí abordan en varios casos la censura. Para la mayoría de los intelectuales, está mal vista la censura que se hace a las películas, salvo casos excepcionales en los que se reclama la actuación del censor.

En las reseñas se hace referencia a la adaptación de las películas norteamericanas al código Hays y la función de la Acción Católica. Para entender a que se refieren con el código Hays y la acción católica se debe revisar la historia de la censura en Estados Unidos, la cual terminó afectado lo exhibido en Colombia.

Uno de los primeros casos relevantes de censura cinematográfica en Estados Unidos, por ley, ocurrió en 1927. Entonces, las peleas de boxeo en las que había retribución económica eran ilegales en todos los Estados salvo en Nevada, pero esta restricción no cobijaba libros o filmes narrando peleas de boxeos. A esta laguna legal se acude para filmar la llamada “Pelea del siglo” realizada en Nevada, y luego exhibida en otros Estados. En respuesta a ello, tres días después, se sanciona la ley que imponía una multa a todos los teatros donde se exhibiera. Antes de este hecho, desde 1907, ya existía la primera junta de censura en Chicago y luego se replicó en distintas ciudades.

Como respuestas a los primeros intentos de censura se trató de acudir al derecho a la libertad de expresión. Intento que no tuvo éxito, pues en 1915 la Corte Suprema de los Estados Unidos señaló que las películas, al ser un negocio, se exhiben para conseguir ganancias y no están protegidas por la libertad de expresión consagrada en la Primera Enmienda. Con cientos de propuestas en el Congreso para censurar el cine, y Hollywood envuelto en numerosos escándalos, los estudios se unen y forman el MPPDA en 1922 (*The Motion Picture Producer and Distributors of America*) para evitar la presión y la censura desde el Congreso. A través de William H. Hays, en Washington, lograban presionar y llegar a acuerdos para la producción y la distribución, evitando la censura.

Posteriormente, en 1927 se crea la lista de *Don't's and be Carefuls*. En ella se establecieron indicaciones de contenidos para los filmes con el fin de evitar ser censurados, basados en lo que normalmente las juntas censuraban. La lista no funcionó muy bien, sumado a lo cual aparece un nuevo problema: con la llegada del cine sonoro, se abre la posibilidad de que todo el público pueda acceder al cine, incluso los niños.

Todo esto lleva a que en 1930 aparezca el *Motion Picture Production Code*, conocido como el código Hays (1930). Con el cual se crea un pequeño comité encargado de revisar las películas en cuanto a contenido. Un comité desinteresado que, generalmente, era burlado por los estudios. Pero, el panorama cambió cuando un arzobispo de la Iglesia Católica crea la Liga de la Decencia en 1934, contando con el apoyo de judíos y protestantes y que se encargó de boicotear los filmes indecentes.

En el caso colombiano para la década de los veinte del siglo pasado ya se hablaba de la protección que debía hacerse al público impresionable, las mujeres y los niños. Así, se les prohíbe la asistencia a películas que mostraran la realidad del mundo, sus pecados y pecadores (Arboleda y Osorio, 2003). En 1926, a causa de la película *Garras de oro*¹⁵², considerada como la primera película antiimperialista de la cinematografía mundial, Estados Unidos solicita a Colombia que se prohíba su exhibición. Esto lleva a que se empiecen a desarrollar en Colombia dos tipos de censura: la censura oficial y la censura moral.

Con respecto a la censura oficial, la primera Junta de Censura Nacional aparece el 22 de junio de 1955 con el decreto 1727,¹⁵³ con el objeto de “censurar todas las películas de cine que se importen al país o que se produzcan en él, que estén destinadas a exhibiciones públicas” (Presidencia de la República, 1955). Antes de ella ya existían una serie de juntas a niveles locales pero que no estaban relacionadas entre sí, lo que generaba desorden a falta de un criterio uniforme (Suárez Melo y Uribe Villaquirán, 1988). Así, en algunos municipios se censuraba y en otros no.

Por otro lado, la censura moral aparece, de manera mucho más organizada, en la década de los treinta centrada en la figura del papa.¹⁵⁴ En ella es posible encontrar tres

¹⁵² Esta película aborda el tema del Canal de Panamá a través de una crítica contra Estados Unidos.

¹⁵³ Censura que va a coincidir con la realizada a los medios de comunicación y sobre la cual hay diversas manifestaciones en las revistas. Al respecto puede verse el capítulo sobre los intelectuales y las revistas.

¹⁵⁴ Aunque la censura por parte de la Iglesia a los medios de comunicación se encuentra desde 1832, con la realizada al periódico *L'Avenir* por Gregorio XVI.

periodos: el moralismo defensivo, con un rechazo absoluto a los medios de comunicación (1831–1903); la social pastoral, con una apropiación de los medios como instrumentos y censura (1903– 1958) y la reflexión teológica del Concilio Vaticano II, sobre los medios de comunicación (Simanca Castillo, 2004). Para los periodos en que se escribe sobre cine en las revistas culturales interesa el segundo de estos.

La llegada del cine sonoro se identificó como un peligro mayor por la posibilidad de ser comprendido por un público más amplio, de todas las edades, llevando a que las preocupaciones de la Iglesia se acentuaran. Así, a partir de la década de los veinte, se buscan nuevos mecanismos de control. En la *Vigilanti Cura* de 1936, sobre el cine, Pio XI expone tanto los peligros que trae el cine como las directivas para poder controlarlo. Lo anterior ocurre de manera similar a lo que se había realizado en Estados Unidos con los códigos de producción y la Liga de la Decencia. Para ello, se refiere a 4 puntos fundamentales: primero, abstenerse de ver películas inmorales; segundo, clasificación de las películas, tercero, creación de oficinas nacionales y, cuarto, relación e intercambio entre las oficinas (Pio XI, 1936).

Un par de décadas después, en 1955 Pio XII, en el discurso sobre el filme ideal, señala las pautas que deben seguir los productores para lograr en el cine una diversión moral y sana, además de abordar la posibilidad del cinematógrafo para llegar a las masas y producir efectos psicológicos (Pio XII, 1955). Dos años después, en 1957, en la encíclica *Miranda Prorsus*, al referirse al cine, la radio y la televisión, señala que los medios de comunicación deben estar al servicio de Dios (Pio XII, 1957).

En Colombia, la censura estuvo, al comienzo, a cargo de párrocos y periódicos locales, que partieron de la idea de que la gran influencia que el cine ejercía en las personas podía llevarlas a delinquir o, por el contrario, lograr un efecto positivo. En todo caso, implicaba que debía ser controlado. En los años cincuenta cambia un poco la concepción para pasar a la idea de que el público debe ser educado y aparecen espacios como los foros del Centro Católico cinematográfico de Medellín. A partir de ello, la iglesia ejerció en Colombia la censura desde varios frentes: a través de la propaganda moral en el púlpito y los medios católicos como prensa y radio; la clasificación cinematográfica, que si bien no tenía el poder de la censura oficial lograba influir y mantener a los fieles alejados; la Liga de la decencia que se trató de crear en 1942 y 1949 y que finalmente se logra crear en 1952; la creación de

La Oficina Nacional, con sustento en la *Vigilanti Cura*, en 1951; la creación de salas parroquiales, que se enfrentaron al problema de la falta de filmes para presentar al no existir producción de cine católico en Colombia y, finalmente, el cine club (Simanca Castillo, 2004).

En 1955 Antonio Montaña criticó la censura que se hizo en Colombia al filme “Trigo Joven”, que calificó como una excelente adaptación, a pesar de que no ser vista con buenos ojos por los ministros de la Iglesia Católica. Una clara alusión a la censura moral. Este filme, no cumplía con los lineamientos del código Hays. Para Montaña, los censores hubieran preferido quitar la poesía que se encierra en ella para ver castigado al pecador (Montaña, 1955).

En el mismo año Salcedo también se refiere al proceder de la Acción Católica.¹⁵⁵ En este caso se trata del filme “Monsieur Verdoux” de Chaplin, el cual para él es una excelente radiografía de la cultura moderna. De allí que critiquen las Liga de la decencia, tildándola de “Alegato a favor del crimen”, convirtiéndola en una película maldita (Salcedo, 1955, p. 259).

Finalmente, encontramos en 1958 el último texto que hace referencia de manera negativa a la censura. Guillermo Ángulo se refiere a los estudiantes que gracias a su lucha lograron que se presentara “Patrulla infernal”. Esta película se había prohibido en Francia, y se solicitó el mismo tratamiento en Bélgica, ya que ofendía el honor militar francés (Angulo, 1958).

Extrañamente, en una revista como *Mito*, que en varios de sus textos se ocupa de criticar la censura en general, no solo la cinematográfica, aparece un texto que pondrá en duda la falta de acción de los censores. En este texto, a pesar de que se critica la censura que se hace a películas donde se muestran “aspectos reales y vigorosos del amor entre hombre y mujer” o se mutilan desnudos femeninos, llama la atención sobre la falta de censura a “Beau Brummel” (*Mito*, 1955, p. 198). La crítica se hace en tanto se trata de un filme que, además de malo, es una “alabanza al amor contra natura”, porque se muestra a una pareja homosexual y, además, hay pederastia. Incluso, cabe resaltar que en el título de esta reseña se señala

¹⁵⁵ La Acción Católica apoyó el proceso de la censura moral en Colombia y otros países. Esta se crea a finales de 1933, siguiendo la encíclica *Quadragesimo Anno* (1931). Para el Cardenal español Pedro Segura se consideraba como un ejército de la Iglesia Católica, eficaz para contrarrestar a los enemigos de la Iglesia. El principal Objetivo de la Acción Católica era lograr la cristianización, ya que los males del mundo se consideran resultados de la crisis moral en la sociedad moderna (Cáceres Mateus, 2011).

“Director sin importancia”, negando así la importancia del autor como un llamado de atención a la falta de criterio de la producción.

Así, es posible concluir que en ambas revistas se incluyeron asuntos como la educación, la propaganda y la censura. En general, se acepta que la existencia de finalidades de este tipo no obsta para considerar al cine arte, aunque la producción con un fin, al igual que se mostró en cuanto a los objetivos económicos, puede afectar la calidad de la producción. Aunque se reconocen las posibilidades educativas, salvo un par de excepciones ya señaladas, se advierte que es necesario proteger la libertad de expresión más que abogar por su uso para estos fines, ya sea a través de la producción de películas o del control sobre lo que el público puede ver.

8. El cine colombiano, el teatro y otras publicaciones

Si bien el grueso de los textos sobre cine en las revistas culturales se ocupó de los temas expuestos, van a aparecer algunas reseñas y artículos con problemáticas adicionales, sin que se desarrollen de manera tal que permitan encontrar una muestra significativa de las ideas de los intelectuales. Por un lado, se encuentran unos pocos textos que abordan el cine en Colombia, enfocados más en lo sucedido con el cine extranjero y, por otro lado, los que abordan el cine al referirse al teatro. En estos últimos, por regla general, el tema central es el teatro y el cine se aborda solo de manera tangencial.¹⁵⁶

Así, las menciones al cine suelen ser cortas y, en casi todos los casos, se ocupan de las relaciones entre él y el drama. Solo en uno de los textos, el primero de ellos, de 1939, se hace referencia al cine como enemigo del drama. Discusión proveniente de décadas anteriores y que cobra relevancia a partir de la aparición del cine sonoro. En los demás artículos este tema ha sido superado.

En cuanto al cine en Colombia, tanto en la *Revista de las Indias* como en la revista *Mito* se encuentran algunos textos. En ellos, no se habla específicamente del cine producido en el país sino, en general, de lo sucedido en Colombia con la producción, la distribución y las salas de cine. Como ya se señaló, el primer texto en aparecer en las revistas es una crónica sobre la llegada del cinematógrafo a un municipio colombiano y las reacciones que esto

¹⁵⁶ En los anexos se encuentra la relación de los textos que abordan el cine como tema central y que hacen alusión al tema, página 255.

produce en sus habitantes. Desde allí, muestra la situación en que se encuentra un cuarto de siglo después de su aparición (Arraiz, 1939). Los siguientes textos no harán un énfasis en la historia, pero sí se ocuparán, en varios casos, de la mala calidad de las películas extranjeras.

En 1941 se dedica toda una reseña a la crisis de las películas presentadas en Bogotá. Señala el autor que no hay explicación para que se haya optado por preferir el mal cine norteamericano sobre producciones como las francesas. Esta decisión deja al público sin opción (*Revista de las Indias*, 1941). La crítica negativa hacia el cine estadounidense puede deberse a varios factores ya mencionados. Por un lado, este cine responde a los intereses económicos, más que a la producción de verdaderas obras de autor y, por otro lado, el rechazo al ya abordado pragmatismo norteamericano, contrapuesto a la exaltación de lo nacional. Como en el ámbito colombiano no se presentó una fuerte producción cinematográfica, comparado, por ejemplo, con países como México, esto último no se verá en los textos. Sin embargo, sí se encuentra una preferencia de los autores por el cine europeo y una constante comparación de este como paradigma positivo, frente al de menor calidad de Estados Unidos.

Años más tarde, respecto a las películas norteamericanas y las extranjeras en general, Gaitán Durán, en sentido contrario, va a afirmar que es injusto pensar que haya un prejuicio contra estas películas. Aduce que, cuando se sabe que llegará una gran producción, se espera con entusiasmo porque se piensa en los grandes directores (1955).

Sobre las producciones colombianas solo se encuentran dos reseñas. La primera de ellas: “Tunja en la pantalla”, habla del cortometraje realizado sobre la ciudad de Tunja que se está exhibiendo en Bogotá, realizado por la empresa *Ducrane films S.A.* En la reseña no se califica la producción, ni se destacan ninguno de sus aspectos, limitándose a mencionar que no se trata de una de esas películas realizadas para impulsar el turismo (J.J.U, 1942).

La segunda de ellas, de 1943, aparece también en la *Revista de las Indias*. En “Una película colombiana” se hace referencia al filme *Allá en el trapiche*, la primera película nacional. Más que exaltar los valores de la producción, se enaltece el alto esfuerzo que implica producir en el país. La crítica va dirigida al gobierno por la falta de un esfuerzo suficiente y al público, que desconfía de sus capacidades y de lo que puede producirse en el país. En el texto se hace, además, una comparación con industrias de cine, como la mexicana, que han podido florecer gracias al impulso nacional (*Revista de las Indias*, 1943).

En el año siguiente se retoma la crítica al gobierno de nuevo por su poca iniciativa. En el “El cine nacional” se denomina al cine como una de las actividades más importantes del arte nacional, pero se muestran las dificultades que debe afrontar, en parte porque el gobierno no ha podido protegerlo eficazmente. A pesar de la labor que han logrado realizar algunas productoras, señala, existe la oposición a mostrarlas de quienes controlan las casas cinematográficas en el país, aunque se haya expedido una ley de exención de impuestos. Si bien en el texto se quiere resaltar el esfuerzo del cine nacional, se termina mostrando que, en general, es de baja calidad (*Revista de las Indias*, 1944).

Cabe recordar que para ese momento en Colombia el cine se encontraba en una condición desigual, en cuanto a producción, frente a países como México, Brasil y Argentina, pero se habían realizado algunos avances. En 1941 se realizó la primera película argumental sonora *Flores del Valle* de Máximo Calvo. Y “entre 1943 y 1945 se produjeron nueve películas, en pobres condiciones técnicas, con tendencia a imitar las comedias con canciones de los mexicanos” (Ministerio de Cultura, 2015, p.7). Esto parece explicarse no tanto en el interés de imitar otros Estados, sino en el vacío de los productores sobre conceptos como la dramaturgia, la construcción de personajes y de contextos (Ministerio de Cultura, 2015).

Esto puede explicar tanto las críticas que se encuentran en los textos al gobierno nacional, como la falta de contenido sobre las producciones nacionales. Si no existía una amplia producción cinematográfica en el país y, además, era de escasa calidad, se puede entender porque el interés de los intelectuales, varios de ellos con formación en cine, se centró en reseñas de producciones extranjeras. Estas, adicionalmente, se presentaban de manera más amplia que las nacionales. A pesar de ello, es claro que existe una ausencia de textos que reseñe o aborde la producción nacional y las que abordan la problemática afrontada por los creadores nacionales resultaron bastante limitadas.

Ahora bien, con respecto al cine y cualquiera de sus temáticas, sorprende que en las demás Revistas culturales prácticamente no se publiquen textos. En las publicaciones de iniciativa gubernamental, *Hojas de cultura popular colombiana* y *Bolívar*, solo aparecen mencionados en un par de textos. Esto se puede explicar, en el primero de los casos, en que se trató de una publicación enfocada a la divulgación de la cultura popular, haciendo una reivindicación de la misma ligada al folclor. Allí no hubo un énfasis en las manifestaciones

artísticas masivas. En ella solo se hace una mención al cine educativo en la sección “Cultura popular”.

El caso de la revista *Bolívar*, no parecen claras las razones de por qué el cine tuvo un espacio mínimo. Cabe recordar que, aunque en esta publicación sí existen artículos sobre arte en general. Sin embargo, y aunque en secciones como “Los días en la cultura” se reseña lo presentando en el país en materia cultural, nunca se incluyó el cine.

En ella solo se encuentran dos textos sobre el cine como tema central. “A dónde va el cine” de F. Gil Tovar en 1955, tratando el problema del cine de buena calidad y el cine comercial como obstáculo para ser el arte del siglo XX (Gil Tovar, 1955), y en 1957 “Biografía apasionada del cine”, de Demetrio Aguilera Malta, que se ocupa del nacimiento del cine. Esto puede servir para suponer que el cine solo se vio, de manera más marcada, como parte de la cultura en las revistas de carácter más progresivo, donde la dirección estuvo a cargo de intelectuales con especial interés en los filmes, y con ninguna o muy poca participación estatal o control gubernamental.

La revista *Eco* representa un fenómeno distinto. Esta publicación, por lo menos en el periodo del que se ocupa la investigación, como ya se vio, se enfocó en el arte moderno alemán. En ella no hay ninguna referencia al acontecer cultural colombiano. Si bien hace referencia a lo que sucede en Alemania, el cine no parece tampoco estar dentro de sus intereses. Lo mismo puede señalarse respecto del arte clásico, academista, figurativo o, en general, a las manifestaciones que interesaron al Gobierno Nazi, dentro de las cuales está el cine. Por ello no parece propio deducir que se trate de un indicio de que el cine no sea considerado como arte o como parte de la cultura., Por el contrario, se trata de una situación que refuerza la tesis sobre el foco particular que tuvo esta publicación durante sus primeros años.

CONCLUSIONES

Abordar el tema de los intelectuales, el arte y las revistas culturales, implicó identificar qué se puede entender, en el contexto de la investigación, por intelectuales, y, especialmente, determinar si quienes participaron en las publicaciones se denominaron como tales y se apropiaron de este término. Fue posible concluir, después de esta revisión, que el término intelectual, efectivamente, se utilizó en las revistas culturales colombianas, aunque un poco más tarde que lo se a señalado como uso generalizado en el contexto latinoamericano.

Su uso se presentó de manera progresiva y estuvo ligado al abandono gradual de otros términos propios del siglo XIX y principios del XX, tales como letrado, pluma, hombre de letras, ilustrado, etc. Un uso que se evidenció, especialmente, en publicaciones que eran más críticas con la labor de los intelectuales como la revista *Mito*. Sin embargo, es posible comprobar que se dio, incluso aunque las publicaciones no se denominaran como tales, el cambio mencionado por Alexander Betancur en el cual pasaron de ser “funcionario – escritor” a “escritor – funcionario” (2014, p.148). Un cambio puede explicarse por fenómenos como la paulatina profesionalización y la posibilidad de remuneración por sus actividades como escritores. En algunas publicaciones esto se hace evidente al reconocerse pagos monetarios por todas las colaboraciones.

Ahora bien, el uso del término en las revistas, como pudo verse, comienza más delante de lo que se ha señalado en algunos estudios sobre los intelectuales latinoamericanos. En las publicaciones, solo se rastrea a partir de 1942 y desde 1945 de manera frecuente. Y solo un abandono progresivo de otros términos como los señalados anteriormente. Además, es necesario concluir que no en todas las publicaciones hubo un interés por este tema. En revistas tan disímiles como *Bolívar* o *Eco* no se encuentran muestras de su uso, por lo menos en el corpus de textos revisados. Lo que en parte responde a los intereses de cada publicación y al foco que tuvieron en determinados temas, más que a la discusión de los intelectuales en sus páginas.

Sin embargo, es posible señalar que la utilización del término por parte de los propios intelectuales muestra la existencia de un grupo con funciones definidas, que era crítico de su

labor y que, asimismo, era juzgado por sus actuaciones. Más allá de que no en todas las revistas se encuentren discusiones sobre su papel como grupo.

Así mismo, una revisión histórica de los conceptos ligados a los intelectuales en el contexto europeo, latinoamericano y colombiano y la identificación del perfil en las revistas culturales permitió crear una definición particular para quienes publicaron en este periodo, en las revistas seleccionadas, y se interesaron en el arte: críticos de arte, aunque no todos acepten la existencia de esta labor crítica en el periodo, sino, más bien, sus antecedentes. El uso del término permitió identificar a un grupo con intereses por el conocimiento, pero que va más allá de ello, generándolo y creándolo y que logró difusión a través de diversos medios como las revistas culturales. No se trató, pues, de personas aisladas sino, por el contrario, de un grupo que se identificó como tal, en relación con la sociedad y el Estado. Que, en algunos casos, actuó como vínculo entre los gobernantes y los gobernados. Estos eran extraños a ambos grupos, al no pertenecer ni identificarse totalmente con ninguno de ellos. Es decir, en la condición de exiliados de la que habla Edward Said.

Esta doble postura se encontró en los escritos de algunos de los intelectuales colombianos, quienes en muchos casos presentaron ambas caras del exilio, la real y la metafórica. Miembros de una sociedad, pero marginales, al no lograr pertenecer totalmente a ella. Una postura que, igualmente, estuvo presente en muchas de las críticas que se hicieron a la labor de este grupo.

Con respecto al exilio, en el sentido real del término, se identificaron dos grupos dentro de los intelectuales de este periodo. Por un lado, los que inmigraron a Colombia, precursores de la crítica de arte moderna, y que hoy son identificados de manera generalizada como críticos de arte, que contaron con una formación inexistente en Colombia para ese momento, y que jugaron un papel fundamental para la forma en que se abordó el arte en las publicaciones. Por otro lado, los colombianos que de manera permanente o temporal abandonaron el país. Como parte del primer grupo se puede señalar a Walter Engel o Marta Traba, esta última doblemente exiliada, al ser expulsada del país. Entre los colombianos que estuvieron en el extranjero están Baldomero Sanín Cano, Jorge Zalamea o Álvaro Mutis, quienes enfrentaron una lucha constante por compaginar su formación y sus ideas, ligadas a la cultura europea, con los fenómenos nacionales y latinoamericanos.

Los intelectuales se identificaron con la labor de crear conciencia, tomar posición y actuar conforme a ello. Estuvieron ligados a un ideario particular y, al menos en su visión, comprometidos con el pueblo, aunque no sean sus representantes realmente y sean criticados por ello, o su interés no esté en la totalidad del mismo. Así, podemos concluir que los intelectuales de este periodo que hablaron de arte pueden ser fueron poseedores y creadores de conocimiento, interesados en difundirlo a través de medios como las revistas culturales. Pero no es posible limitarlos a un único perfil o categorizarlos por periodos ya que no se pudo evidenciar una homogeneidad, más allá de las generalidades vistas. Tratar de señalar que se trató de maestros, artistas o literatos según la década, resulta en quienes hablaron de arte, limitante y simplista. Así como puede serlo hablar de ellos como escritores, sin reconocer un papel que excedió la escritura, al conjugarse con una función social y con la política, bien desde el ejercicio de cargo públicos o desde la oposición, la resistencia y la crítica.

Sin embargo, es posible señalar que, para los intelectuales, las revistas culturales se convirtieron en un lugar propicio para la concreción de anhelos de diversa índole y para el desarrollo de algunas de sus funciones, del deseo de comunión con sus pares y la necesidad de expresión. Aunque algunas de ellas hayan sido órganos o mecanismo de difusión gubernamental, se formó un espacio para quienes en ellas escribieron. Un lugar de encuentro para personas conectadas entre sí, que eran parte de las élites culturales.

Aunque en esta investigación los textos seleccionados se centraron en el arte, fue posible ver que los intelectuales que se ocuparon de este tema, en muchos casos, no se limitaron a ello. La voz de los intelectuales no se restringió a transmitir información sobre los eventos culturales. Se trató, por el contrario, de expresiones legitimadas y reconocidas para pronunciarse sobre asuntos socialmente relevantes. Por ejemplo, la censura o la necesidad de incidir en el devenir cultural del país.

El papel de los intelectuales no puede, en este caso, observarse aislado del desarrollo de las revistas culturales, que, si bien no fueron en sí mismas el objeto de la investigación, fueron indispensables como continentes de los textos y punto de partida para el análisis del contexto a través del surgimiento de cada una y sus manifiestos. Cada una de ellas germinó en un ámbito particular y con propósitos propios que van ligados al contexto social, político y cultural del momento de su creación. Sin embargo, un rasgo común es la intención de

promover ideales culturales, ser un espacio para la promoción de intereses gubernamentales o privados y un medio de diálogo, con algunas excepciones, para los intelectuales.

Ligado a ello, debe tenerse en cuenta que la existencia de las revistas culturales, y en general de los medios masivos en Colombia, no estuvo separada de intereses estatales. En varios casos sirvieron como instrumentos del Estado y como órganos de divulgación del mismo. Varias de ellas surgieron como parte de proyectos educativos más amplios y vinculados a aspectos como la formación de una idea de nación. En los casos que surgieron producto de iniciativas privadas, igualmente, como se pudo evidenciar responden a intereses que van más allá de la publicación misma, como fue visible en el caso de *Eco* en sus primeros años.

Ahora bien, frente a los proyectos estatales, y partiendo de los primeros años que se abordaron en la investigación, resultó evidente la relación de las publicaciones con el contexto político. En La República Liberal se dio no solo una “profunda originalidad en el campo de los proyectos de extensión cultural” (Silva, 2002, p. 7), sino una alta integración entre los intelectuales y las políticas de Estado. Durante este periodo parte de los proyectos adelantados fueron elaborados por los grupos de intelectuales que ocupaban puestos estatales pero que, además, “dominaban en el escenario cultural, sobre todo en la prensa, en el radio y en el precario mundo del libro, lo que les garantizaba una posición directiva en cuanto a la orientación espiritual del país” (Silva, 2000, p. 7).

Este periodo coincide, además, con el auge de las revistas culturales y con una serie de iniciativas ligadas al proyecto de construcción y consolidación de la nación moderna. En ella los medios ponen en relación con el Estado y la masa y son usados por el primero para interpelar al segundo. Entre estas iniciativas aparece el “Proyecto de Cultura Aldeana y Rural” (1934–1936) y “La Cinematografía Educativa” que comienza en la década de los treinta.

Una época en la cual se ve manifiesta la distinción, y esta idea se va a mantener en varias de las publicaciones, entre una élite, de la cual hacen partes los intelectuales, y una masa, el pueblo. Las élites se consideraron como los únicos sujetos modernos, con la función de la dirección cultural, mientras el pueblo, su antítesis, debía ser liberado de su condición de atraso e ignorancia. Los intelectuales creyeron en la responsabilidad, y posibilidad de lograrlo, que tenían para con el pueblo.

Esto, a su vez, lleva implícita la distinción entre personas con cultura y sin cultura o cultas e incultas, suponiendo la perfección intelectual solo en las primeras (Grimson, 2008, p. 48). A lo que cabe agregar que, al hablar de cultura Occidental, lo que hace entre otras publicaciones *Eco*, se alude a dos culturas: la cultura tradicional o alta cultura y la cultura de masas o *masscult*. Una división que surgió junto con la aparición de los medios de reproducción técnica y que se acentuó durante el siglo XX, con la expansión de las formas industriales de producción y el desarrollo de medios masivos de comunicación.

Así, si se pudo observar que se mantienen en ellas la idea de que la cultura se entiende como propia de la aristocracia, de una élite refinada y, aunque cada una de ellas tuvo características propias en ninguna de ellas se abandonó la idea de una dirección o guía cultural. Por ejemplo, la *Revista de las Indias*, primera en ser publicada en este periodo, se afirmó como una cátedra de alta cultura en su primera época y entendió a la élite intelectual como fundamental para la dirección de la formación cultural. En sus páginas, mientras hizo parte del proyecto de los gobiernos liberales y después, cuando contó su apoyo económico, tanto sus directores como sus colaboradores fueron intelectuales reconocidos. Situación que solo cambia en sus últimos números durante los gobiernos conservadores.

Sin embargo, la idea de una cátedra de alta cultura, como ésta se ha entendido tradicionalmente, no se dio en la primera época de la revista. Sus textos no respondieron a un determinado tipo de arte, ni fueron de un nivel elevado. Por el contrario, se trató textos adecuados a un nivel general, que presentaron de manera sencilla conocimientos generales. Incluso, a costa de la calidad o el interés de estos, pero siempre acorde con la intención de sembrar en todos los sectores una vasta inquietud. Una intención que no subsistió en la segunda época de la publicación, pero que sí fue un tema recurrente en otras publicaciones. Sobre todo, en las de iniciativa gubernamental.

Ahora bien, sin importar si las revistas estuvieron dirigidas a un público culto, con formación, o a la masa, el arte resultó un tema que se incluyó de alguna forma en todas ellas. Y a través de lo que se incluyó en las páginas de cada una fue posible evidenciar, no solo cómo se abordó este, sino aspectos que sobrepasan el arte mismo. Desde los intereses particulares de cada revista y su relación con proyectos mayores, hasta discusiones ligadas con el ideario de nación. Desde aspectos que preocuparon de manera amplia a los intelectuales latinoamericanos y los llevaron a preguntarse por sus relaciones con otros

territorios y su lugar en el mundo, hasta intereses netamente privados de tipo puramente comercial.

Una revisión de los textos de arte permitió también abordar de manera crítica ideas existentes sobre algunas de las publicaciones. Varias de ellas han pasado a la historia como grandes hitos de la cultura, han sido reconocidas por su labor crítica y por el valor gráfico o, por el contrario, se han reducido a publicaciones partidistas sin valor adicional. Así, por ejemplo, la revista *Bolívar* suele considerarse una publicación con poco o ningún interés más allá de su filiación conservadora y católica. Sin embargo, en el arte muestra un escenario muy diferente y difícilmente ligado al pensamiento conservador. *Eco*, en sus primeros años se evidencia totalmente desconectada de Colombia, a pesar de ser identificada como una de las más importantes revistas culturales del país. O si observamos el caso de *Mito*, a pesar de textos que continúan siendo estudiados hoy, en materia de crítica y artes plásticas, incluyó relativamente poco contenido sobre este tema, centrándose en el cine.

Así, no siempre, por lo menos en lo que al arte respecta, los idearios que han pasado a la historia sobre ciertas publicaciones corresponden con la realidad. Lo que mostró la necesidad de continuar estudiando éstas y otras publicaciones culturales y desmontar ideas basadas en una visión general.

Una revisión de cada uno de los textos y el contexto en el que se produjeron, filiación y afiliación, mostró pues, especificidades de cada una de las revistas y coincidencias en varias de ellas. Entre las revistas que se vieron mayores diferencias frente a las demás están *Hojas de cultura popular colombiana* y *Eco*. Ninguna de éstas dos, a diferencia de las demás publicaciones, se interesó por el acontecer colombiano en materia cultural, ni por el arte en Colombia, actual para el momento de las publicaciones.

En *Hojas de cultura popular colombiana*, solo se habló del arte colombiano desde una perspectiva histórica. En ninguno de sus números, a pesar de su interés en otras manifestaciones culturales, se hizo referencia a la situación del arte colombiano del momento de la publicación, ni se reseñó ningún tipo de actividad cultural o artísticas. Las únicas referencias que fueron actuales se ocuparon de mostrar, brevemente, con cifras, las actividades gubernamentales, lo que le dio un tinte más estatal. Cuando se hizo un mayor desarrollo sobre las artes plásticas, se limitó a la pintura y en especial al arte colonial.

Lo anterior permite ver que, aunque está publicación ha llegado hasta nuestros días como el gran ejemplo de la cultura popular y es reconocida por su cuidada producción gráfica y belleza, en el fondo, las artes plásticas no fueron de interés. Se trató de una publicación desconectada de la realidad social y cultural, que tuvo un papel mucho más preponderante como órgano de propaganda y de difusión de contenidos culturales pasados, que otras publicaciones que suelen ser criticadas por su filiación partidista. Y, en definitiva, no se sirvió como escenario de debate para los intelectuales.

Lo mismo puede señalarse sobre los primeros años de *Eco*, en los cuales no hubo participación de los intelectuales colombianos. Durante esos años es claro el énfasis que tuvo, en el arte degenerado Nazi. Como una decisión editorial premeditada, producto de la labor y los intereses de su creador Karl Buchholz. En ella no se abordó el arte desde ópticas diferentes y las actividades culturales que se reseñaron fueron las alemanas. Aspecto que llevó a que en los años siguientes la revista diera un giro editorial para responder a los intereses del público del país.

Ahora bien, dejando de lado estos casos puntuales, se encontraron como temas comunes las reseñas de las actividades culturales actuales del país, las discusiones sobre el arte nacional, la labor de la crítica y el cine, entre otros. Aunque cada revista presentó un mundo propio y específico los puntos en común en materia de arte se observan como un reflejo de los temas que preocuparon a los intelectuales, el nacionalismo, el objeto del arte, la censura y la educación. Presentes en discusiones sobre la posibilidad de un arte nacional, el americanismo, el indigenismo y lo popular. Temas que en muchos casos se desarrollaron ligados al folclor.

En las publicaciones gubernamentales o con apoyo del mismo, el folclor se desarrolló mucho más. En la revista *Bolívar*, por ejemplo, hay muestras claras de que lo folclórico se identificó especialmente con lo campesino, mucho menos con lo indígena, para encontrar la identidad nacional a través de las manifestaciones que le fueron singulares. En ella se buscó la identidad del campesino en estado puro, que no se ha corrompido en la ciudad, que modifica y cambia. No se trató pues, de una revalorización de lo popular ni se trató, cuando intentaron llegar a todos los sectores del pueblo, de que conocieran su nueva cultura, sino la que perdieron en la migración a la ciudad.

Pero, al mismo tiempo, en la publicación se identifica lo nacional desde los problemas del arte. En este caso con una mirada mucho más moderna y crítica, de la mano de intelectuales como Marta Traba. Un aspecto que pone en duda que se haya tratado de una publicación que solo respondió a ideas conservadoras.

En el caso de *Hojas de Cultura popular colombiana*, la inclusión de lo popular y lo folclórico fue constante, aunque no en las artes plásticas, a través de la música y la literatura. En *La Revista de las Indias*, se intentó incluso una unión con la revista de folclor nacional.

En algunos casos el deseo de encontrar lo nacional pudo entenderse como un anhelo por lo tradicional y un rechazo a las estructuras culturales extranjeras. Un aspecto que también estuvo presente en las reseñas de arte y la búsqueda de un arte nacional. Un tema que poco se presenta en *Mito* y sobre el que no hay ninguna referencia en *Eco*.

Sin embargo, no se puede concluir que una sola idea haya primado en las revistas sobre la nacional y su vinculación con el folclor. Los puntos de vistas son variados y esto muestra la riqueza de las discusiones en las revistas que sirvieron en mayor medida como lugar de encuentro de los intelectuales. Así aparecen desde las ideas más tradicionales y bucólicas hasta el rechazo de Traba a la posición de la mayoría: “parece fuera de la discusión que el arte americano no reside en la explotación plástica del folclore” (Traba, 1956, p. 475). Sin embargo, eran más fuertes las ideas reivindicatorias de la cultura nacional, y, en algunos periodos, como el ser nacional impoluto, libre de influencias. Así mismo, la idea del arte nacional estuvo ligado al americanismo y a algunos grupos que se formaron alrededor de este y que se dan en Colombia desde los veinte.

Así como se mostró la idea simplista de hablar de la filiación partidista de algunas publicaciones y desacreditar toda su producción o el interés que puedan representar, tampoco se puede hablar de una desvinculación total al gobierno, salvo, y ni siquiera totalmente, en las de iniciativa privada.

En las reseñas de arte fue común encontrar una defensa a la labor gubernamental y una crítica a los artistas por la falta de apoyo a los esfuerzos hechos. Casi como si los artistas estuvieran en la obligación de participar y de un favor se tratara. En la *Revista de las Indias*, que no se ha entendido como una publicación esencialmente ligada a una ideología partidista, en varios de sus textos, especialmente en los que no están firmados por críticos o artistas, se ve claramente esta posición. Así, a pesar de la autonomía que en teoría mantuvo durante casi

toda su segunda época, se encontró una marcada posición editorial a favor de las iniciativas gubernamentales.

Ahora bien, en los textos sobre el cine, manifestación artística a la que se dedicó un espacio especial en las publicaciones y en la investigación, se puede apreciar la aparición de los mismos temas observados en las discusiones de los intelectuales y en los textos sobre las demás artes. De la misma manera que en las revistas, el arte, en general, era un reflejo de las preocupaciones de los intelectuales, el cine lo fue como manifestación particular. Con mayor difusión en *Mito* y en la *Revista de las Indias*.

Entre los treinta y los cuarenta, el cinematógrafo fue considerado como una institución de educación cultural al servicio del Estado, al igual que las revistas. Esto implicó no solo crear legislación para controlar el uso de las iniciativas privadas y así evitar un conflicto entre los intereses de estas y los del Estado sino también garantizar un entretenimiento honesto y educativo y ayudar a la higienización como parte del proceso de civilización. Pero, también, que en las décadas posteriores se reflexionara sobre el cine más allá de estas funciones y se criticara la censura y la intervención de intereses de este tipo. Lo que se ve reflejado en los textos sobre el cine que van desde mediados de los treinta hasta los sesenta.

El cine fue significativo en las publicaciones, no solo por el número de textos, sino la variedad de temas abordados en relación con él, la actualidad con se escribió y los estudios de los intelectuales, en varios casos con formación en este tema en particular. Era, además, la manifestación artística en la que se pudo evidenciar un desarrollo más lineal, las reseñas evolucionaron en cuanto a contenido y profundidad, a diferencia de lo que paso en las artes plásticas, donde coexistieron distintas formas de hacer crítica y variaron en un mismo periodo en calidad.

Quienes escribieron de cine en las revistas generalmente tuvieron conocimientos, más allá de la afición al mismo, y mantuvieron un interés en el tema por fuera y posterior a las publicaciones. Especialmente a partir de la década de los cincuenta. Esto significó que no se limitaron únicamente a reseñar filmes. Por el contrario, abordaron una serie de cuestiones como la idea del cine como una de las bellas artes, la utilización de diversos medios, la autonomía del arte y la producción y reproducción técnica, entre otros.

A diferencia de lo que pasó en década anteriores, sin embargo, la discusión sobre el cine como arte no fue fundamental. En la mayoría de los textos esta discusión aparece como superada. Probablemente, por tratarse de una generación de escritores, la mayoría de ellos, que creció con el cine y vio sus avances y posibilidades; más que una amenaza para otras artes. Así, se pudo ver su interés en cuestiones como la calidad de las producciones cinematográficas, sus valores estéticos o el papel de la industria en su desarrollo y, en muchos casos, la idea del cine como el arte del hombre del siglo XX.

En la mayoría de los casos se acudió para hablar de cine a aspectos técnicos, estéticos y a resaltar las virtudes de directores y actores y, en una pequeña medida, a elementos ligados a la moral. Sin embargo, no puede señalarse que a través de ellos se pueda identificar una clara teoría de lo que para los autores son los rasgos esenciales de una buena o mala producción, ya que se trata de menciones y no hay un desarrollo amplio de los temas. Este aspecto no sorprende en tanto se trató especialmente de reseñas, donde no hay lugar a un fuerte tratamiento teórico.

La idea de rescatar lo nacional y la referencia a visiones eurocéntricas no fue ajena, a estos textos. Cabe señalar que la producción cinematográfica colombiano para ese periodo no era abundante y, así, el punto de referencia era especialmente México. Esto llevó a que más que buscar la existencia de un cine nacional, aunque un par de textos aluden a él, se encontraron presentes el americanismo y el indigenismo.

Por otro lado, en los textos sobre el cine aparece de manera más clara la visión eurocéntrica. Para quienes escribieron sobre cine, casi como una constante, el ejemplo del buen cine es el europeo. Por contraposición, está el cine norteamericano, que con pocas excepciones se considera malo, en especial por mostrar una visión rosa de la vida y uniformizada. Pero, ideas de este tipo también aparecieron en las revistas en general, donde a pesar de haber una búsqueda por lo que definió a los americanos y lo nacional, no se abandona a Europa, pero se rechaza lo norteamericano.

Así mismo, las reseñas cinematográficas nos permiten analizar los cambios en el tratamiento que se dio a manifestaciones culturales tan importantes en el siglo XX como el cine. No en vano es constante la alusión hecha en los textos, en *Mito* especialmente, a este como el arte propio del hombre del siglo XX, o como la forma de arte que verdaderamente representa la época actual.

La relevancia dada en las publicaciones al cine muestra un interés por acceder a una cultura en boga, a estar en línea con concepciones del arte más actuales, mostrando un rompimiento con antiguos cánones que relegaban al cine. En *Mito* se manifiesta, incluso, un especial interés dado dar al mismo en la publicación: “MITO se propone prestar a cada entrega mayor atención al cine”. A su vez, se pide a los lectores unirse al esfuerzo de la revista para conseguir los fondos necesarios para la adquisición, por parte de la filmoteca del cine club de Colombia, de una de las obras de Eisenstein (*Mito*, 1955, p. 277). Un interés que no se ve claro frente a las demás manifestaciones artísticas en las publicaciones. En las cuales se ve desde un interés por periodos particulares hasta las muestras más contemporáneas.

El especial interés en el cine que se observa en *Mito* se debe en parte al perfil de quienes escriben en ella sobre el tema que, en algunos casos, al mismo tiempo, hacen parte de la dirección de la publicación. Entre ellos encontramos a Jorge Gaitán Durán, Hernando Valencia Goelkel y Hernando Salcedo Silva.

Valencia Golekel y Salcedo Silva dieron muestra de su interés por el cine más allá de sus reseñas en *Mito*; ambos escribieron libros dedicados al tema. Valencia Goelkel publicó en el 1976 *Crónicas de cine* y se desempeñó, además, como director de la Cinemateca Distrital entre 1977 y 1979. Salcedo se dedicó a hacer reseñas de cine desde 1952 en distintas publicaciones y en 1981 publicó el libro *Crónicas del cine colombiano*. Esto nos permite ver cómo, si bien no podemos hablar de una formación profesional, sí se observa un mayor grado de especialidad en el tema que tratan, en este caso el cine. Esto se reflejará en un conocimiento más amplio del tema. Lo que los empieza a separar de quienes hablan de cine en la *Revista de las Indias* y en las décadas precedentes.

Contrario a lo que sucede en las artes plásticas, donde coexisten los críticos con formación profesional, que realizan una verdadera crítica de arte, en el sentido más moderno, enfocada a incidir en el campo artístico, en relación con que se debería producir y mostrar y retroalimentar la producción de arte, con el diletante o amante del arte, que parte del gusto, sin criterios objetivos y que se limita en la mayoría de las cosas a la belleza como el valor determinante de la calidad del objeto artístico. Tratándose, pues, más de una actividad periodística que profesional

Como una excepción a esta coexistencia está el caso de *Eco*. En *Eco* no solo hay críticos formados, sino que en sus textos se ve la inclusión de conceptos como la autonomía,

el conocimiento de la técnica, de las tendencias del arte y, en general, de diversas teorías del arte.

Ahora bien, la actividad relativa a la crítica de cine no fue igual en ambas publicaciones que la tuvieron como manifestación privilegiada. Si bien tratan temas similares, el grado de profundidad en algunos casos varía. En *Mito* es común la utilización de un lenguaje técnico, poco presente en la *Revista de las Indias*. En esta, por el contrario, se ve un lenguaje, en algunos casos, más literario. Característica que, como se mostró en relación con los textos sobre artes plásticas, ha sido considerado, por algunos, indicio de menor manejo y profundidad del tema. Lo anterior, sin embargo, responde más bien al claro desarrollo del cine y de la crítica en los años que separan a ambas publicaciones.

Aspectos como el conocimiento de las tendencias en el cine, el interés por la reproducción de textos sobre cine, la evolución en la industria cinematográfica y la inclusión de fichas técnicas de los filmes son marcas propias de *Mito*, y dan cuenta de la relevancia que se le da al tema. Es, además, en esta publicación donde encontramos la única reflexión respecto al oficio del crítico de cine: “El cine, como toda vocación seria, tiene sus elegidos no solo en el campo de la producción en general, sino en el de la crítica” (Salcedo, 1956, p. 72).

El cine se trata entonces de un arte que interesó a los intelectuales colombianos, sobre el cual se llegó a reflexionar, si bien no de una manera muy profunda sí abundante, en la medida y de manera coherente con los temas discutidos en las principales teorías sobre el cine. Peculiar situación ya que se presentaban filmes con regularidad en Colombia, y la producción resultó poca comparativamente con la región y con pocas obras significativas. Esto nos permite evidenciar una situación disímil a lo sucedido en las reseñas de arte, en su mayoría abordando la producción artística nacional. Así, las reseñas de arte circularon en mayor medida, aunque en algunos de los textos se mencione lo contrario, con artistas consagrados y obra de gran nivel.

Aunque no podemos hablar, entonces, de una fuerte producción artística sí se presenta una importante muestra de actividad crítica. Actividad que no solo sirvió como un mecanismo de difusión para las producciones presentadas, sino también para informar sobre el funcionamiento de la industria, la evolución como medio artístico y como una forma de crítica a la industria y al propio Gobierno nacional.

Por último, después de ver de manera breve algunas de las conclusiones a las que se pudo llegar vale la pena hacer algunas consideraciones adicionales frente a un aspecto al cual no se ha hecho referencia. La labor de la crítica. Con respecto a ella, cabe señalar que no existe un acuerdo ni una definición única, así como no son claras las fronteras entre ellas y áreas como la historia del arte y la estética. Ni en los textos que se habla de la labor del crítico en las revistas se desarrolla qué puede entenderse por ella.

Sobre a existencia de crítica de arte en Colombia y el momento a partir del cual aparece existen diversos estudios que han abordado este problema. Algunos sostienen que puede encontrarse una labor de este tipo desde el siglo XVIII, para otros solo se dará desde mediados desde siglo XX. La cuestión está entonces en determinar qué se entiende por crítica, como el punto necesario para determinar su existencia desde un momento puntual.

En tanto la intención de está investigación no era determinar si existió crítica de arte o no, ni cuáles eran sus características en este periodo, no se abordó está discusión. Por ello, se entendió de manera amplia como un ejercicio valorativo de las manifestaciones artísticas. Y por lo tanto es posible señalar que un ejercicio de este tipo se presentó en las revistas culturales de este periodo, con diversos grados de profundidad y conocimiento técnico.

El ejercicio realizado en las publicaciones no fue en su mayoría profesional. Por ello, no es posible hablar de una crítica asentada en la teoría, sino que respondió en muchos casos a la labor de aficionados, que buscó la promoción y que se hizo más desde la labor periodística. Y, así mismo, tampoco se pudieron identificar, en cuanto a la forma, rasgos estructurales fijos, convirtiéndose cada uno en una propuesta para la transmisión de una información (Gómez Martínez, p. 1992).

Sin embargo, el recorrido por parte de los textos de arte en las publicaciones permitió observar que, si bien coexistieron diferentes formas de la actividad crítica, es a partir de los cincuenta que encuentra una actividad que va más allá del juicio arbitrario, para asumir conocimientos estéticos, objetivamente argumentables. La aparición de este tipo de crítica estuvo principalmente en manos de inmigrantes formados en arte, crítica e historia del arte, y no significó tampoco la desaparición de las formas ni de los autores anteriores.

En suma, lo que se puede ver es un progresivo abandono en el interés de algunos temas, así como la aparición de la figura de críticos que son identificados en las revistas y que comienzan a ser referentes en el campo del arte. Este abandono ligado a la progresiva

aparición de otro tipo de publicaciones dedicadas, de manera más especializada, al arte, sobre todo a partir de la década de los cincuenta.

Así, más que determinar si existió o no crítica de arte en la publicación y si se trató de verdaderos críticos de arte o pseudocríticos, en palabras de Acha, lo que se pudo comprobar fue el interés por el arte las publicaciones. Donde coexistieron breves reseñas, sin mayor desarrollo, en las cuales solo hay un interés informativo, más propio del periodismo, con textos de mayor desarrollo.

Además de los hallazgos de esta investigación, ya señalados, aparecen un aspecto que resultó notorio y que da cabida al tema de los desarrollados que pueden surgir de manera posterior. Para lo cual es necesario partir del hecho, que ya se ha hecho evidente de que en Colombia no son muchos los estudios que han abordado el trabajo de los intelectuales y aún menos su relación con las revistas culturales. Estas últimas tampoco han sido analizadas a profundidad y cuando se ha abordado la crítica y el arte en ellas se ha hecho, por lo general, o bien desde los textos de un autor o, sobre todo, y en esta área una mayor producción, se han ocupado de la crítica literaria.

El periodo que se abordó en esta investigación, 1936–1963, parece ser especialmente olvidado en las investigaciones. Solo algunas de las revistas publicadas han sido estudiadas. Lo cual puede deberse a que fue, en muchos aspectos, un periodo de transición, con grandes cambios políticos y culturales, que ha llevado a que el foco en las investigaciones esté en la política y en el poder. Y que representa así mismo un periodo de transición en la crítica donde coexisten, en la mayoría de los casos, distintas maneras de abordarla.

Con esta investigación se buscó, por lo menos como un punto de partida, mostrar una de las muchas relaciones y campos de estudio posibles que ofrecen los intelectuales y la forma como se abordó el arte en las revistas culturales. Así, esta investigación fue solo un punto de partida y un solo enfoque de muchos posibles.

Por solo mencionar algunos otros, desde el corpus de textos sobre arte, por ejemplo, surgen líneas de investigación sobre la crítica de arte y la forma cómo se desarrolló en estas publicaciones o el papel que jugaron los inmigrantes en su desarrollo. Al observar la forma como se organizaron las revistas culturales se puede apreciar el papel que jugaron los intelectuales en el impulso de la educación superior y el proceso de profesionalización de quienes escribieron en ellas y participaron en otros medios. O, desde el contexto social,

aspectos como la censura y el papel de los medios de comunicación independientes y gubernamentales. Así, como la necesidad de abordar las publicaciones de una manera más integral, como objeto mismo de estudio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Fuentes Primarias:

- A.B. (1947). Palabras para un joven pintor. *Revista de las Indias segunda época*. (95), 281-183. Ministerio de Educación.
- A.D.L. (1940). El primer salón anual de artistas colombianos. *Revista de las Indias segunda época*. (7), 297-300. Ministerio de Educación.
- A.H. (1941). Películas Mediocres. *Revista de las Indias*. 10 (31), 273-275. Ministerio de Educación.
- A.H. (1941). Selecciones del *Reader's digest*. *Revista de las Indias segunda época*. (29), 459-460. Ministerio de Educación.
- Acha, J.W. (1960). La actual pintura alemana. *Revista Eco*. (6), 645-669. Buchholz.
- Acha, J.W. (1961). Está aun vigente la pintura figurativa. *Revista Eco*. (4), 340-358. Buchholz.
- Achury Valenzuela, D. (1944). El porvenir de la cultura Europea según los pensadores de occidente. *Revista de las Indias Segunda época*. (21), 245-252. Ministerio de Educación.
- Aguilera Malta, D. (1957). Biografía apasionada del cine. Prehistoria: la edad del disco. *Revista Bolívar*. (47), 243-248. Ministerio de Educación.
- Angulo, G. (1958). Patrulla infernal. *Revista Mito*. (4), 82 – 83. Antares.
- Arango Ferrer, A. (1952). IX Salón de artistas colombianos. *Bolívar*. (12), 364 - 372. Ministerio de Educación Nacional.
- Arango, J. L. (1939). La guerra y el dólar, agentes revolucionarios. *Revista de las Indias segunda época*. (7), 431-441. Ministerio de Educación.
- Arciniegas, G. (1936). Caballitos de Ráquira. *Revista de las Indias Primera época*. (3), 2-13. Ministerio de Educación.
- Ariza Vélez, G. (1937). El teatro japonés. *Revista de las Indias Primera época*. (7), 29-33. Ministerio de Educación.
- Arraiz, A. (1939). El cinematógrafo. *Revista de las Indias*. 3(9), 211-224. Ministerio de Educación.

- B. (1940). Hombres del mar. *Revista de las Indias*. 8(25), 325-326. Ministerio de Educación.
- B. (1941). Tabacco road. *Revista de las Indias*. 9(29), 451-453. Ministerio de Educación.
- Betancur, C. (1961): El mundo alemán a través de la revista de Occidente. *Revista Eco*. III (4), 401-417. Buchholz
- Bolívar*. (1 de julio de 1951). Portada.
- Bolívar*. (1957). Contraportada. (46).
- Bosch, R. (1960). Arte actual alemán en Caracas. *Revista Eco*. (2), 218-22. Buchholz.
- C. (1940). La exposición de Carlos Correa. *Revista de las Indias segunda época*. (9), 459-460. Ministerio de Educación.
- C. (1940). La exposición de Wiedemann. *Revista de las Indias segunda época*. (20), 135-136. Ministerio de Educación.
- Carreño Varela, B. (1960). Contra los Intelectuales. *Mito*. VI, 394-397. Antares.
- Currea Restrepo, A. (1937). Orígenes de la imprenta. *Revista de las Indias Primera época*. (9), 33-50. Ministerio de Educación.
- D.A (1941). Desayuno para dos. *Revista de las Indias*. 9(28), 288–289. Ministerio de Educación.
- D.A. (1940). Lo que el viento se llevó. *Revista de las Indias*. 7(2), 138-140. Ministerio de Educación.
- Decreto 053 de 1949. Por el cual se suspende parcialmente el artículo 50 del Código Judicial y se dicta una norma. Noviembre 9 de 1955. D.O. No 27163.
- Decreto 1723 de 1953. Por el cual se adscribe al Ministerio de Guerra, Comando General de las Fuerzas Armadas, el control de la censura de la prensa y de la radiodifusión. Julio 2 de 1953. D.O. No. 28243.
- Decreto 1896 de 1953. Por el cual se adscriben unas funciones. Julio 21 de 1953. D.O. No. 28259.
- Decreto Legislativo 434 de 1956. Por el cual se reglamenta el Acto Legislativo número 6 de 1954. Marzo 1 de 1954. D.O. No. 28995.
- Decreto 1965 de 1938. Orgánico del Ministerio de Educación Nacional. Noviembre 3 de 1954. D.O. No 23924
- Decreto 727 de 1951. Por el cual se suprimen unos cargos, se crea el cargo de Director de la Revista Bolívar y se dictan otras disposiciones. Abril 2 de 1951. D.O. No. 27598.

- Decreto 1727 de 1955. Por el cual se crea la Junta Nacional de Censura. Junio 22 de 1955.
D.O. No. 28796
- Diario Oficial, febrero 13 de 1939. “Contrato entre el Gobierno y la Sociedad de Autores sobre la dirección y administración de la Revista de Indias”.
[https://sidn.ramajudicial.gov.co/SIDN/NORMATIVA/TEXTOS_COMPLETOS/94_DIARIO_OFICIAL/1939%20\(23962%20A%2024255BIS\)/DO.%2023970%20de%201939.pdf](https://sidn.ramajudicial.gov.co/SIDN/NORMATIVA/TEXTOS_COMPLETOS/94_DIARIO_OFICIAL/1939%20(23962%20A%2024255BIS)/DO.%2023970%20de%201939.pdf)
- De Hornedo, F y R. (1952). Primera exposición bienal hispanoamericana de arte. *Bolívar*. (9), 827-844. Ministerio de Educación Nacional.
- Diez Canedo, E. (1939). España en los umbrales del arte moderno: De Goya a Picasso. *Revista de las Indias segunda época*. (4), 80-94. Ministerio de Educación.
- E.C (1940). El poeta del cine. *Revista de las Indias*. 7(22), 464-465. Ministerio de Educación.
- E.C (1941). Festival de Chaplin. *Revista de las Indias*. 10(32), 464-465. Ministerio de Educación.
- Eco*. (1960). Propósito. *Revista Eco*. (I) 1. Buchholz
- Eiger, C. (1950). El VIII Salón de artistas nacionales. Audición radio Nacional agosto 4. 60. Colcultura.
- Engel, W. (1943). Crónica de exposiciones. *Revista de las Indias segunda época*. (54), 401. Ministerio de Educación.
- Engel, W. (1943). Crónica de exposiciones. En: *Revista de las Indias segunda época*. (56), 281-287. Ministerio de Educación.
- Engel, W. (1943). Crónica de exposiciones. *Revista de las Indias segunda época*. (55), 132-135. Ministerio de Educación.
- Engel, W. (1944). Crónica de exposiciones: El V salón de artistas colombianos. *50 años Salón Nacional de artistas*. 39- 40. Colcultura.
- Engel, W. (1946). Arte contemporáneo del hemisferio occidental. *Revista de las Indias segunda época*. (85), 138-142. Ministerio de Educación.
- Engel, W. (1946). Crónica de exposiciones. *Revista de las Indias segunda época*. (91) 135-139. Ministerio de Educación.

- Engel, W. (1946). Crónica de exposiciones. *Revista de las Indias segunda época*. (94) 137-144. Ministerio de Educación.
- Engel, W. (octubre 22 de 1950). Un certamen agónico. El VIII Salón de Artistas. *El Tiempo*.
- Engel, W. (1942). El público contrario al arte moderno. *Revista de las Indias segunda época*. (38). Ministerio de Educación.
- Fride, J. (1947). El Salón de los jóvenes pintores colombianos. *Revista de las Indias segunda época*. (96), 464-468. Ministerio de Educación.
- Gaitán Durán, J. (1957). Las hazañas del cabo Asch. *Revista Mito*. (3), 45-46. Antares.
- Gaitán Durán, J. (1955). Carmen de Fuego. *Revista Mito*. (1), 120-121. Antares.
- Gaitán Durán, J. (1955). Nido de Ratas-Elias Kazan. *Revista Mito*. (1), 56-57. Antares.
- Gaitán Durán, J. (1955). Revista bimestral de cultura. *Mito*. (I), 1-2. Antares.
- Gaitán Durán, J. (1955). Tiempos modernos. *Revista Mito*. (1), 245-249. Antares.
- Gaitán Durán, J. (1956). Notas sobre la Strada. *Revista Mito*. (2), 127-130. Antares.
- Gaitán Durán, J. (1957). Alrededor del que debe morir. *Revista Mito*. (3), 378-379. Antares.
- Gaitán Durán, J. (1957). Sanín Cano y la situación del intelectual colombiano. *Lecturas dominicales*. Intermedio.
- Gantner, J. (1961). Henrich Woelfflin y el arte moderno. *Revista Eco*. (6), 595-608. Buchholz.
- Gil Tovar, F. (1953). El arte y su crítica. *Bolívar*. (43), 597-600. Ministerio de Educación Nacional.
- Gil Tovar, F. (1953). Para un brevario de la crítica artística. *Bolívar*. (25), 890-895. Ministerio de Educación Nacional.
- Gil Tovar, F. (1955). A dónde va el cine. *Revista Bolívar*. (39), 825-828. Ministerio de Educación Nacional.
- Gil Tovar, F. (1955). El arte y su crítica. *Bolívar*. (43), 597-600. Ministerio de Educación Nacional.
- Gil Tovar, F. (1955). El arte y su crítica. *Bolívar*. (45), 1058-1062. Ministerio de Educación Nacional.
- Gil Tovar, F. (1955). El décimo salón anual de artistas colombianos. *Bolívar*. (48), 573-578. Ministerio de Educación Nacional.

- Gil Tovar, F. (1955). El arte y su crítica”. *Bolívar*. (44), 803-809. Ministerio de Educación Nacional.
- Gómez Jaramillo, I. (1946). Arte contemporáneo en América. *Revista de las Indias segunda época*. (85), 19-32. Ministerio de Educación.
- Grohmann, W. (1960). Paul Klee. En: *Revista Eco*. (1), 1-15. Buchholz.
- Guillén Martínez, F. (1946). Crónica de exposiciones. *Revista de las Indias segunda época*. (86), 309-331. Ministerio de Educación.
- Hojas de Cultura popular Colombiana, (1947). Cultura popular. *Hojas de Cultura popular colombiana*. (3). Ministerio de Educación Nacional.
- Hojas de Cultura popular Colombiana. (1947). Estas hojas. *Hojas de Cultura popular colombiana*. (1). Ministerio de Educación Nacional.
- Hojas de Cultura popular Colombiana. (1947). Estas hojas. *Hojas de Cultura popular colombiana*. (4) Ministerio de Educación Nacional.
- Hojas de Cultura popular Colombiana. (1947). *Hojas de Cultura popular colombiana*. (2). Ministerio de Educación Nacional.
- Hojas de Cultura popular colombiana. (1947). Marionetas. *Hojas de Cultura popular colombiana*. (3). Ministerio de Educación Nacional.
- Hojas de Cultura popular Colombiana. (1951) Estas hojas. *Hojas de Cultura popular colombiana*. (5). Ministerio de Educación Nacional.
- Hojas de Cultura popular Colombiana. (1951). Estas hojas. *Hojas de Cultura popular colombiana*. (5) Ministerio de Educación Nacional.
- Hojas de Cultura popular Colombiana. (1951). Estas hojas. *Hojas de Cultura popular colombiana*. (6). Ministerio de Educación Nacional.
- Hojas de Cultura popular Colombiana. (1951). Estas hojas. *Hojas de Cultura popular colombiana*. (5). Ministerio de Educación Nacional.
- Hojas de Cultura popular Colombiana. (1952). Estas hojas. *Hojas de Cultura popular colombiana*. (13). Ministerio de Educación Nacional.
- Hojas de Cultura popular Colombiana. (1952). Estas hojas. *Hojas de Cultura popular colombiana*. (14). Ministerio de Educación Nacional.
- Hojas de Cultura popular Colombiana. (1952). Estas hojas. *Hojas de Cultura popular colombiana*. (15). Ministerio de Educación Nacional.

- Hojas de Cultura popular Colombiana. (1952). Hojas de cultura popular. *Hojas de Cultura popular colombiana*. (13). Ministerio de Educación Nacional.
- Hojas de Cultura popular Colombiana. (1952). Cultura popular. *Hojas de Cultura popular colombiana*. (13). Ministerio de Educación Nacional.
- Hojas de Cultura popular Colombiana.(1952). Estas hojas. *Hojas de Cultura popular colombiana*. (16). Ministerio de Educación Nacional.
- J.J.U. (1942). Tunja en la pantalla. *Revista de las Indias*. 12 (38), 419-420.
- Jaramillo Borda, C. (1938). Los valores y una teoría sobre ellos. *Revista de las Indias Primera época*. (8), 6-11. Ministerio de Educación.
- Jarnes, B. (1945). Los niños pintores. *Revista de las Indias segunda época*. (73), 45-52. Ministerio de Educación.
- Jové, J. M. (1952). La pintura en la I bienal hispanoamericana de arte. *Bolívar*. (9), 406-410. Ministerio de Educación Nacional.
- L.D.P. (1944). El cinematógrafo y la educación. *Revista de las Indias*. 19 (61), 471-473.
- Latorre Cabal, H. (1957). Influencia de Sanín Cano. *Mito*. III, 313-319. Antares.
- Le Moyne, A. (1951). El pesebre santafereño. *Hojas de Cultura popular colombiana*. (12). Bogotá: Ministerio de Educación Nacional
- León Rey, J.A. (1953). El folklore nacional. *Hojas de Cultura popular colombiana*. (25). Ministerio de Educación Nacional
- Lukacs, G. (1962). El reflejo de la realidad en el arte. *Revista Eco*. (1), 77. Buchholz.
- M.E. (1942). Que verde era mi valle. *Revista de las Indias*. 14 (43), 281. Ministerio de Educación Nacional.
- Mendoza Varela, E. (1951). Contribución colombiana para la bienal de Madrid. *Bolívar*. (3), 519-524. Ministerio de Educación Nacional.
- Mesa, D. (1955). Mito”, Revista de clases moribundas. *Mito*. (I), 281-297. Antares.
- Mito. (1955). Sin título. *Mito*. (I), 1-2. Antares.
- Mito. (1955). Chaplin y Eisenstein. *Mito*. (I), 277. Antares.
- Mito. (1956). Baldomero Sanín Cano y los intelectuales colombianos. *Mito*. (II), 182-183. Antares.
- Mito. (1956). MITO y la tragedia húngara. *Mito*. (II), 233. Antares.
- Mito. (1957). MITO Revista bimestral de cultural. *Mito*. (III), 1-6. Antares.

- Montaña, A. (1955). Boceto para una interpretación de Chaplin. *Revista Mito*. (1), 249-259. Antares.
- Montaña, A. (1955). Trigo joven. En: *Revista Mito*. (1), 58 -59. Antares.
- Pardo Tovar, A. (1941). El segundo salón anual de artistas colombianos. *Revista de las Indias segunda época*. (34), 253-260. Ministerio de Educación.
- Pardo Tovar, A. (1941). El segundo salón de artistas colombianos. *Revista de las Indias Segunda época*. (11), 253-260. Ministerio de Educación.
- Quiñones Pardo, O. (1946). Folklore: defensa del patrimonio folklórico de Colombia. *Revista de las Indias Segunda época*. (30), 87-104. Ministerio de Educación.
- Restrepo Millán, J.M. (1941). Breve historia de la cultura colombiana. *Revista de las Indias Segunda época*. (9), 340 - 360. Ministerio de Educación.
- Revista de las Indias (1939). La exposición de Víctor Macho. *Revista de las Indias segunda época*. (3), 310. Ministerio de Educación.
- Revista de las Indias (1940). La exposición de Víctor Mideros. *Revista de las Indias segunda época*. (17), 149-150. Ministerio de Educación.
- Revista de las Indias (1944). Los concursos de arte. *Revista de las Indias segunda época*. (65), 131-132. Ministerio de Educación.
- Revista de las Indias. (1936). Revistas de las Indias. *Revista de las Indias Primera época*. (I), 1. Ministerio de Educación.
- Revista de las Indias. (1938). Dos viajeros. *Revista de las Indias Segunda época*. (I), 366. Ministerio de Educación.
- Revista de las Indias. (1938). Economía de la revista. En: *Revista de las Indias segunda época*. Tomo I. Ministerio de Educación
- Revista de las Indias. (1938). Revistas de las Indias. *Revista de las Indias Segunda época*. (I), 160-163. Ministerio de Educación.
- Revista de las Indias. (1939). Índole y carácter de esta revista. *Revista de las Indias Segunda época*. (3), 437-438. Ministerio de Educación.
- Revista de las Indias. (1939). Índole y carácter de esta revista. *Revista de las Indias segunda época*. (10), 437-438. Ministerio de Educación.
- Revista de las Indias. (1940). El segundo salón anual de artistas colombianos. *Revista de las Indias segunda época*. (33), 125-126. Ministerio de Educación.

- Revista de las Indias. (1941). Crónica de Filadelfia. *Revista de las Indias*. 10. (30), 124-125. Ministerio de Educación.
- Revista de las Indias. (1941). Doña Bárbara en el cine. *Revista de las Indias*. 20 (64), 429-430. Ministerio de Educación.
- Revista de las Indias. (1941). El ladrón de Bagdad. *Revista de las Indias*. 8(26), 467-468. Ministerio de Educación.
- Revista de las Indias. (1942). Exposición de Gonzalo Ariza y Erwin Krauss. *Revista de las Indias Segunda época*. (16), 125-126. Ministerio de Educación.
- Revista de las Indias. (1942). Rosa de abolengo. *Revista de las Indias*. 16 (48), 123-124. Ministerio de Educación.
- Revista de las Indias. (1943). El IV Salón anual. *Revista de las Indias segunda época*. (59-60), 113-114. Ministerio de Educación.
- Revista de las Indias. (1943). Un movimiento de arte nacional. *Revista de las Indias segunda época*. (50-51), 166-167. Ministerio de Educación.
- Revista de las Indias. (1943). Una película colombiana. *Revista de las Indias*. 16(50), 417-418. Ministerio de Educación.
- Revista de las Indias. (1944). El cine nacional. *Revista de las Indias*. 21(65), 133-134. Ministerio de Educación.
- Revista de las Indias. (1945). Encuesta a los intelectuales. *Revista de las Indias Segunda época*. (23), 118-126. Ministerio de Educación.
- Revista Mito. (1955). Beau Brummel – Director sin importancia. *Revista Mito*. (1), 197-198. Antares
- Revista Mito. (1955). Chaplin y Eisenstein. *Revista Mito*. (1), 197-198. Antares.
- Rodríguez Parra, H., Achury Valenzuela, D., Azula Barrera, R., Samper, D., González, T. y Varela J. P. (15 de junio de 1930). Monografía del Bachué. *Suplemento dominical del diario El Tiempo*.
- Ruiz, J. E.(1967). La lucha por la expresión. *Eco*, (81). Buchholz.
- Salcedo Silva, H. (1981). *Crónicas del Cine Colombiano 1897-1950*. Valencia editores.
- Salcedo, H. (1955). Lousiana Story. *Revista Mito*. (1), 121-122. Antares.
- Salcedo, H. (1955). Monsieur Verdoux. *Revista Mito*. (1), 259-261. Antares.
- Salcedo, H. (1956). Bibliografía cinematográfica. *Revista Mito*. (2), 71-74. Antares.

- Salcedo, H. (1956). Nuevas tendencias. *Revista Mito*. (2), 131-135. Antares.
- Salcedo, H. (1956). Raíces y el indigenismo. *Revista Mito*. (2), 264. Antares.
- Salcedo, H. (1957). El cuarenta y uno. *Revista Mito*. (3), 379. Antares.
- Sanín Cano, B. (1906). Carta de Baldomero Sanín Cano. *Revista Alpha*. (8 y 9), (357-363).
- Sanín Cano, B. (1939). Ocaso de la crítica. *Revista de las Indias segunda época*. (6), 193-201. Ministerio de Educación.
- Sanín Cano, B. (1939). Ponencia del delegado colombiano Baldomero Sanín Cano sobre la asociación de escritores y artistas americanos. *Revista de las Indias Segunda época*. (I), 485-487. Ministerio de Educación.
- Sanín Cano, B. (1955). *El humanismo y el progreso del hombre*. Editorial Losada S.A.
- Sanín Cano, B. (1975). *La civilización manual y otros ensayos*. Mediciones Tomás Carrasquilla.
- Sanín Cano, B. (1998). Cadenas de estuco. *Ideología y cultura*. Antología y prólogo Otto Morales Benítez Tomo I. Universidad externado de Colombia.
- Sanín Cano, B. (1998). *Ideología y cultura*. Antología y prólogo Otto Morales Benítez Tomo I Volumen I, II, III y IV. Universidad externado de Colombia.
- Sanín Cano, B. (1998). *Ideología y cultura*. Antología y prólogo Otto Morales Benítez Tomo I Volumen I, II, III y IV. Universidad Externado de Colombia.
- Sanín Cano, B., Rodríguez Piñeres, E., Téllez, H., Caballero Calderón, E., Zalamea Borda, E., Gómez Jaramillo, I.,... Fajardo, J.J. (1957). Declaración de los intelectuales durante el paro nacional. *Mito*. (III), 6-8. Antares.
- Sanín Cano, Baldomero. (1918) "Cadenas de estuco". *La Nación*, Buenos Aires, enero 1.
- Schmalenbach, F. (1961). La palabra expresionismo. *Revista Eco*. (4), 391 - 400. Buchholz.
- Schmidt, G. (1960). Marc Chagall y su obra. *Revista Eco*. (3), 317 - 333. Buchholz.
- Sebastián, S. (1962). El Mudejarismo en Colombia: La torre de Santiago de Cali. *Revista Eco*. (5), 533 - 542. Buchholz.
- Traba, M. (1956). ¿Qué quiere decir un arte americano?. *Mito*. (I), 474 -478. Antares.
- Traba, M. (1957). Problemas del arte en Latinoamérica. *Mito*. (III), 428-436. Antares.
- Traba, M. (1961). Arte contemporáneo en Bogotá. *Revista Eco*. (6), 584 - 3594. Buchholz.
- Umaña Pardo, E. (octubre 14 de 1942). ¿Será Arte? *El Espectador*.

- Uribe, J. J. (1961). Formas y vicisitudes del liberalismo colombiano en el siglo XIX. *Revista Eco*. (6). Buchholz.
- Valencia Goelkel, H. (1955). Robinson Crusoe - Director: Luis Buñuel. *Revista Mito*. (1), 194 – 196. Antares.
- Valencia Goelkel, H. (1955). Shane - Director Georges Steven. *Revista Mito*. (1), 118-120. Antares.
- Valencia Goelkel, H. (1974). *Crónicas de cine*. Ediciones Cinemateca Distrital.
- Valencia Goelkel, H., Gaitán Durán, J., (1961). Seis años. *Mito*. (VI), 404-405. Antares.
- Vidales, L. (1940). El primer Salón de arte colombiano. *Revista de las Indias segunda época*. (21), 239-246. Ministerio de Educación
- Volkman - Schluck, K.H. (1960). Arte e inteligencia. *Revista Eco*. (2), 113-123. Buchholz.
- Von Einem, H. (1960). La imagen del hombre en el arte moderno. *Revista Eco*. (2), 137 -154 Buchholz.
- Wölfflin, H. (1952). La explicación de la obra artísticas II. *Bolívar*. (7), 519 – 524. Ministerio de Educación
- Wölfflin, H. (1952). La explicación de la obra artísticas. *Bolívar*. (7), 359 – 368. Ministerio de Educación
- Zalamea Borda, E. (octubre 16 de 1942). El III Salón de Artistas. *El Tiempo*.

2. Fuentes Secundarias:

- Acha, J. (2016). *Crítica del arte. Teoría y práctica*. Trillas.
- Acosta, A. (2016). *Film, aesthetics and critique in the work of Baldomero Sanín Cano*. *Universum*. Editorial Universidad De Talca. (31), 17-30. DOI: 10.4067/S0718-23762016000100002.
- Acosta, A. (2018). Intelectuales arte y cultura de masas en Colombia 1936 / 1962: las reseñas cinematográficas. *Intersticios de la memoria*. Universidad EAFIT.
- Acosta, A. (2018). Los primeros años de eco la revista cultural de occidente, una aproximación distinta al arte. *De la pluma al internet. Literaturas populares latinoamericanas en movimiento (siglos XIX-XXI)*. Medellín: Universidad EAFIT.

- Acuña Rodríguez, O. Y. (2013). Censura de prensa en Colombia, 1949-1957. *Historia Caribe*. VIII (23), 241-267.
- Adorno, T. (2013). *Dialéctica de la ilustración*. Akal.
- Adorno, T. (2004). Teoría estética. *Obra completa*, vol. 7. Akal
- Adorno, T.W. y Horkheimer, M. (1969). *Dialéctica del Iluminismo*. Ed. Sudamericana, Bs. As. Título original: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, 1944. Traducción de H.A. Murena.
- Adorno, T y Horkheimer, M. (2013). La industria cultural. Ilustración como engaño de masas. *Dialéctica del iluminismo*. P.p.134-181. Akal.
- Aguilera Peña, M. (2016). La caída de Rojas Pinilla: 10 de mayo de 1957. *Credencial historia*. Septiembre. <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/caida-de-rojas-pinilla-10-de-mayo-de-1957>.
- Agudelo Ochoa, A. M. (2020). Ediciones Espiral y Editorial Iqueima (1944-1975): una apuesta por la literatura. *Estudios De Literatura Colombiana*, (46), 117-138. ISSN: 0123-4412 <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n46a06>
- Altamirano, C (2008). *Historia de los intelectuales América Latina I*. Katz.
- Altamirano, C. (2008). Élités culturales en el siglo XX latinoamericano. *Historia de los intelectuales América Latina: la ciudad letrada, de la conquista al modernismo*. Katz Editores.
- Altamirano, C. (2013). *Intelectuales. Notas de investigación sobre una tribu inquieta*. Siglo XXI editores.
- Aprile-Gnisset, J. (2007). Memorias del destierro y del exilio. Artículo de ponencia presentada en la Cátedra Jorge Eliécer Gaitán. p. 24. Página de la Universidad Nacional de Colombia. <http://www.catedras-bogota.unal.edu.co/gaitan/2007i/sesiones.htm>
- Arboleda Ríos, P. y Osorio, D. P. (2003). *La presencia de la mujer en el cine colombiano*. Ministerio de Cultura
- Arenas Cruz, M. E. (1997). *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.
- Arnheim, R. (1996). *El cine como arte*. Paidós.

- Baca Olamendi, L. (1996). La concepción del intelectual en Bobbio. *Análisis político* (24), 24-33.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento el contexto de Francois Rabelais*. Alianza Editorial.
- Bauman, Z. (1997). *Legisladores e intérpretes. Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales*. Universidad Nacional de Quilmes
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. *Discursos Interrumpidos I*. Taurus.
- Betancourt Mendieta, A. (2016). Revista de las Indias (1938-1950): La difusión cultural y el mundo letrado. *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*. 21(2), 125-147.
- Betancourt Mendieta, A. (2014). El pensador y el intelectual. Dos categorías para estudiar la cultura letrada en América Latina. *En torno a fronteras intelectuales. Conceptualizaciones, itinerarios y coyunturas institucionales*. 141-170. Editorial Ítaca.
- Bnf data. (s.f.). Gabriel Giraldo Jaramillo. Página web de Bnf Data. https://data.bnf.fr/fr/12716019/gabriel_giraldo_jaramillo/.
- Bobbio, N. (1978). Intellettuali. *Enciclopedia de Novecento*, Roman. p. 802.
- Bobbio, N. (1996). *Estado, gobierno y sociedad. Por una teoría general de la política*. Fondo de Cultura Económica.
- Bolívar-Meza, R. (2002). Un acercamiento a la definición de intelectual. *Estudios Políticos, revista de Ciencia Política*. (30), Sexta Época, mayo/ agosto 2002, 123-141. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bourdieu, P. (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Bourdieu, P. (1999). *Intelectuales, política y poder*. Eudeba.
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Montessor.
- Bourdieu, P. (2011). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama
- Brown, J.A.C., (1991). *Técnicas de persuasión*. Alianza Editorial.
- Builes, C., (2012). Los intelectuales, la violencia y el poder. El caso de Jorge Gaitán Durán (1924-1962). *Analecta polit.* 2 (3), 93-111.
- Burke, P. (1996). *La cultura popular en la Europa moderna*. Alianza

- Burke, P. (2004). Folklore. *History and Folklore: A Historiographical Survey.*, p. 133-139. Retrieved July 11, 2020, from www.jstor.org/stable/30035163.
- Burke, P. (2004). *What is cultural history*. Polity Press.
- Bussmann, G., Joachimides, C. M., Rosenthal, N., Schmied, W. (comps./ eds.) (1986). Entartete Kunst-Blick auf einen nützlichen Mythos. *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik*. Prestel.
- Cáceres Mateus, S. A., (2011). El Cine moral y la censura, un medio empleado por la Acción Católica Colombiana 1934–1942. *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*. 16 (1), 195-220.
- Caicedo Garzón, A., (1992). Clave 1942. Escandalo III salón artistas colombianos. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-80163>.
- Canudo, R. (1993). El manifiesto de las siete artes. *Textos y Manifiestos del cine*. Cátedra.
- Chaparro Valderrama, H. (2006). Cine colombiano 1915-1933: la historia, el melodrama y su historia. *Revista de Estudios Sociales*. (25). Recuperado de: www.scielo.org.co/pdf/res/n25/n25a05.pdf [marzo 15 de 2012].
- Charry, C.A., (2011). Los intelectuales colombianos y el dilema de la construcción de la identidad nacional (1850-1930). *Revista Europea De Estudios Latinoamericanos Y Del Caribe / European Review of Latin American and Caribbean Studies*, (90), 55-70.
- Chilvers, I. (2004). *The Oxford dictionary of art*. Oxford University Press.
- Cobo Borda, J, G. (1989). Prólogo. *El oficio de lector*. Biblioteca Ayacucho.
- Cobo Borda, J.G., (1995). *Historia portátil de la poesía colombiana 1880- 1995*. Tercer Mundo editores.
- Cobo Borda, J. G., (2004). Carta de Colombia. *Eco* (1960-1984). *Cuadernos Hispanoamericanos*. 653-654, disponible en: <https://goo.gl/CWxrbz>, consulta: 14 de abril de 2017.
- Colombi, B. (2006). La gesta del letrado (sobre Ángel Rama y La ciudad letrada). *Orbis Tertius*. 11 (12). Universidad Nacional de La Plata
- Connectas.org (s.f.). “Los marchantes del régimen”. *Las últimas prisioneras de los nazis en América Latina*. <https://www.connectas.org/arte-robado-por-los-nazis/inicio.html> [abril 2020].

- Coser, Lewis A. (1973). *Hombres de ideas. El punto de vista de un sociólogo*. Fondo de Cultura Económica.
- Cousins, M. (2013). *The Story of film*. Londres: Pavillion Books
- De la Torre Amerighi, I., (2012). *Aproximación a la crítica de arte. Definiciones, metodologías, problemáticas, debates y sinergias de una disciplina contemporánea en la frontera*. Sociedad Latina de Comunicación Social.
- De Obaldia, C. (1995). *The essayistic spirit: Literature, Modern criticism and the Essay*. Clarendon Press.
- Deas, M. (1995). *El Poder y la Gramática*. Tercer mundo editores.
- Deas, M. (2015). Las Claves del periodo. *Colombia mirando hacia adentro. Tomo 4: 1930 – 1960*. Fundación Mapfre y Penguin Random House.
- Desnoes, E. (1988). Edmundo Desnoes. *El intelectual y la sociedad*. Siglo XXI Editores. pp 12-13.
- Domínguez Hernández, J., (2000). La autonomía del arte y sus realidades. Purismo estético moderno y pluralismo artístico contemporáneo. En: *Colombia Estudios De Filosofía*. (21-22), 87–99. Editorial Universidad de Antioquia.
- Dubois. P. (2001). *Video, Cine, Godard*. Libros del Rojas.
- Eco, U. (2009). *Apocalípticos e integrados*. Tusquets.
- Eisenstein, S. (1977). *From Film Form: Essays in Film Theory*. Harcourt Inc.
- Enciclopedia Banco de la República. Hernando Salcedo Silva. Página del Banco de la República.
https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Hernando_Salcedo_Silva.
- Enciclopedia Banco de la República. Jorge Gaitán Durán. Página del Banco de la República.
https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Jorge_Gait%C3%A1n_Dur%C3%A1n
- Enciclopedia Banco de la República. Marta Traba. Página del Banco de la República.
https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Marta_Traba.
- Enciclopedia Banco de la República. Walter Engel.
https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Walter_Engel

- Fajardo Fajardo, C. (2004). Las vanguardias estéticas y la posmodernidad. *Universitas Humanística*. 52(52). Recuperado a partir de Página de la Universidad Javeriana. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/9786>.
- Fernández Uribe, C. A. y Arango, S. (2011). *Fundamentos estéticos de la crítica literaria en Colombia. Finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Fernández Retamar, R. (1989). Algunos usos de civilización y barbarie. *Revista Mexicana de Sociología*. 51(3), 291-325.
- Figuerola, J. A. (2000). Ironía o fundamentalismo: dilemas contemporáneos de la interculturalidad. *Antropologías transeúntes*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia -ICANH-.
- Fuentes Garzón, S. (2019). El caso Dreyfus: Intelectuales y prensa española de 1898. *Historia y comunicación social*. 24(2), 713-726. <https://doi.org/10.5209/hics.66310>.
- Gaitán, J. E. (2019). Discurso de inauguración primer salón de artistas palabras del doctor Jorge Eliecer Gaitán el tiempo noviembre 17 de 1940. *Primer Salón Nacional de artistas 1940. Catálogo visual 2019*. Página web de Issuu. https://issuu.com/johnfranklincaastroarevalo/docs/9._catalogo_de_obras_psaac_1940_201.
- Garay Celeita, A. (2006). El campo artístico colombiano en el Salón de Arte de 1910. *Historia crítica*. (32), 275-301.
- García-Canclini, N. (1987). Ni folklórico ni masivo ¿Qué es lo popular? *Revista Diálogos de la Comunicación*. (17). FELAFACS.
- García, J. (15 de noviembre de 1998). El librero Buchholz ayudó a los nazis en el tráfico de obras de arte en Portugal. *El país* de España.
- Giraldo, E. (2007). *La crítica del arte moderno en Colombia, un proyecto formativo*. La carreta editores-Alcaldía de Medellín.
- Giraldo, E. (2007). *Marta Traba: crítica del arte latinoamericano*. La carreta editores. Universidad de Antioquia.
- Giraldo, E. (2009). Apuntes para una estética del ensayo colombiano del siglo XX. *Estudios de Literatura Colombiana*. (25), julio-diciembre. Universidad de Antioquia.

- Giraldo, E. (2014). *La poética del esbozo. Baldomero Sanín Cano, Hernando Téllez, Nicolás Gómez Dávila*. Universidad de los Andes.
- Giraldo, E. (2015). Los límites artísticos en los ensayos sobre arte y estética de Baldomero Sanín Cano. *AISTHESIS*. (58), 145-171. Instituto de Estética-Pontificia Universidad Católica de Chile. Página web de Researchgate. https://www.researchgate.net/publication/289584005_Los_limites_artisticos_en_los_ensayos_sobre_arte_y_estetica_de_Baldomero_Sanin_Cano.
- Gómez Martínez, E. (2006). La "Gran pausa" de Eduardo Santos. *Revista Credencial historia*. N° 194. Página web del Banco de la República. <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-194/la-gran-pausa-de-eduardo-santos>
- Gómez Martínez, J. L., (1992). *Teoría del Ensayo*. UNAM.
- González Puccetti, I. (2012). La revista Bolívar y el discurso conservador sobre hispanidad y nación. *La restauración conservadora 1946–1957*. Universidad Nacional de Colombia.
- González-Rodas, P. (1972). Orígenes del modernismo en Colombia: Sanín Cano, Silva y Darío. *Cuadernos Hispanoamericanos*. (268), 62-92.
- González, B. (1990). El termómetro infalible. *50 años Salón Nacional de artistas. 50 años Salón Nacional de artistas*. P.p. XXVII – XXXII. Colcultura.
- Gramsci, A. (1967). *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Grijalbo.
- Gramsci, A. (1986). *Cuadernos de la cárcel*. Tomo 4. Ediciones Era.
- Greenberg, C. (1979). *Arte y cultura*. Paidós
- Grimson, A. (2008). Diversidad y cultura. Reificación y situacionalidad. *Tabula Rasa*. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.
- Gubern, R. (2014). *Historia del cine*. Anagrama. Edición Kindle. Página web de Amazon. www.amazon.com.
- Gubern, R. (1973). *Historia del cine*. Lumen.
- Hanno, E (2014). Introducción. *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica*. <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/hanno-ehrlischer-nanette-ri%C3%9Fler-pipka-eds-almacenes-de-un-tiempo-en-fuga-revistas>

- Hitler, A. (1984): *Mi lucha*. Antalbe.
- Hobsbawn, E. (2013). *Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura del siglo XX*. Barcelona: Planeta
- Hosper, J. (1997). Fundamentos. *Estética historia y fundamentos*. Madrid: Cátedra.
- Hoyos Vásquez, G., Millán de Benavides, C. y Castro – Gómez, S. (2008). *Pensamiento colombiano del siglo XX 2*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Hoyos Vásquez, G., Millán de Benavides, C. y Castro – Gómez, S. (2013). *Pensamiento colombiano del siglo XX 3*. Bogotá: Editorial pontificia Universidad Javeriana.
- Hoyos Vásquez, G., Millán de Benavides, C. y Castro – Gómez, S. Edts (2007). *Pensamiento colombiano del siglo XX 1*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Hoyos Vásquez, G., Millán de Benavides, C. y Castro – Gómez, S. Edts (2007). *Pensamiento colombiano del siglo XX 1*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Huysen, A. (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas y posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Instituto de Investigación Rafael Lapesa, (2013). *Mapa de diccionarios del Instituto de Investigación Rafael Lapesa* (2013). Real Academia Española. Página web de la Real Academia de la Lengua. <http://web.frl.es/ntlle>
- Jalif de Bertranou, C. A. (1990). Descubrimiento e identidad latinoamericana en Leopoldo Zea. CUYO. 7 (2). Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Filosofía Argentina y Americana.
- Jaramillo Zuluaga, J.E. (1989). Eco: Revista de la Cultura de Occidente (1960-1984). *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 26(18). Página web del Banco de la República. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/2712.
- Jenckes, K. (2005): Heavy beasts and the garden of culture: Remembering. *Eco: Revista de la cultura de occidente*. New Centennial Review, 5(2), 151-169. <https://experts.umich.edu/en/publications/heavy-beasts-and-the-garden-of-culture-remembering-eco-revista-de> [20 de octubre de 2017]
- Jiménez, D. (2009). *Historia de la crítica literaria en Colombia 1850-1950*. Universidad Nacional de Colombia.

- Kant, I., (1999). *Crítica del Juicio*. Editorial Espasa Calpe. Madrid.
- Krauze, E. (1976). *Caudillos culturales en la Revolución mexicana*. Siglo XXI Editores.
- Latorre Rueda, M. (1989). 1930-1934. Olaya Herrera: un nuevo régimen. *Nueva historia de Colombia*. Tomo I pp. 269-297. Editorial Planeta.
- Le Goff, J. (1986). *Los intelectuales en la edad media*. Gedisa.
- Lessing, G.E. (1960). *Laocoonte*. UNAM
- Lleras Figueroa, C. (2004). Politización de la mirada estética. Colombia, 1940-1952. *Arte, Política Y Crítica: Una Aproximación A La Consolidación Del Arte Moderno En Colombia*. *Textos*. (13).
- López de Mesa, L. (1935). *República de Colombia, Ministerio de Educación Nacional, Gestión Administrativa del Ministerio de Educación*. Imprenta Nacional.
- Lumley, F.E. (1933). *The Propaganda Menace*. D. Appleton-Century Company, Inc.
- Macdonald, D. (2011). *Masscult and Midcult. Essays against the american grain*. The New York Review of books.
- Mannheim, K. (1973). *Ideología y utopía. Introducción a la sociología del conocimiento*. Aguilar.
- Marinetti, Filippo., Corra, Bruno., Settimelli, Emilio., Ginna, Arnaldo., Balla, Giacomo. Y Chiti, Remo. (1993). *La Cinematografía. Textos y Manifiestos del cine*. Cátedra.
- Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones*. Ediciones Gustavo Gili, S.A.
- Medina, Á. (2010). *Procesos de arte en Colombia*. Recuperado de: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/procesos/indice.htm>. (visitado el 21 de abril de 2015)
- Medina, Á. (1990). Los salones del IV salón. *50 años Salón Nacional de artistas*. pp. 31- 32. Colcultura.
- Melo, J.O. (1990). Algunas consideraciones globales sobre “modernidad” y “modernización” en el caso colombiano. *Análisis político*. (10). Universidad Nacional.
- Melo, J.O., (2008). Las revistas literarias en Colombia e Hispanoamérica: Una aproximación a su historia. http://www.jorgeorlandomelo.com/bajar/revistas_suplementos_literarios.pdf.
- Merita Blat, L. (2016). Anotaciones sobre el concepto de autonomía del arte en el mundo administrado. *La torre del virrey. Revista de estudios culturales*. (19). Recuperado

de: www.latorredelvirrey.es/anotaciones-sobre-el-concepto-de-autonomia-del-arte-en-el-mundo-administrado

- Miller, N. (199). *In the shadow of the State. Intellectuals and the quest for National*. Verso.
- Ministerio de cultura, (2015). *Cartilla de historia del cine colombiano*. Ministerio de cultura. <http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/publicaciones/Documents/Cartilla%20Historia%20del%20Cine%20Colombiano%202015.pdf>.
- Morin, E. (1972). *El cine o el hombre imaginario*. Paidós
- Mosse, G., L. Barron. S. (ed.) (1991). “*Beauty without Sensuality*”. *Degenerate Art, The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. Catálogo de la exposición. Los Angeles Museum of Art, Harry N. Abrams Publishers.
- Museo Santa Clara. Los museos Colonial y Santa Clara lamentan el fallecimiento del profesor Francisco Gil Tovar (1923-2017). [http://www.museocolonial.gov.co/noticias/noticias/Paginas/Francisco-Gil-Tovar-\(1923-2017\).aspx](http://www.museocolonial.gov.co/noticias/noticias/Paginas/Francisco-Gil-Tovar-(1923-2017).aspx)
- Palacios, M. (1986). *Estado y Clases Sociales*. Procultura.
- Palacios, M. y Safford, F. R. (2012). *Historia de Colombia: país fragmentado, sociedad dividida*. Universidad de los Andes.
- Piñel López, R. (2017). Consequences of the Second World War for German art. *Revista de Filología Románica*, 33(0), 227-237. <https://doi.org/10.5209/RFRM.55875>.
- Pio XI (1936). *Encíclica vigilante*. Ediciones esplendor.
- Pio XII (1955). *Características del film ideal Discurso del papa a la industria cinematográfica italiana* (21 de junio de 1955). <http://www.filosofia.org/hem/dep/ecc/e150011.htm>
- Pio XII. (1957). *Miranda prorsus. Sobre el cine y la televisión*. http://www.vatican.va/content/piusxii/es/encyclicals/documents/hf_pxii_enc_08091_957_miranda-prorsus.html
- Pita González, A.; Grillo, M. (2015). Una propuesta de análisis para el estudio de revistas culturales. *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales*, 5 (1). <http://www.relmecs.fahce.unlp.edu.ar/article/view/relmecsv05n01a06>

- Polgovsky Ezcurra, M. (2010). La historia intelectual latinoamericana en la era del “giro lingüístico”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. URL: <http://nuevomundo.revues.org/60207>. DOI: 10.4000/nuevomundo.60207.
- Quin, A. (2008). Del modernismo al régimen gramatical: lecturas de Baldomero Sanín Cano en Colombia. *Literaturas, prácticas críticas y transformación cultural*. p. 39-53. Universidad Javeriana-Jalla.
- Quinche, V. (2006). La crítica de arte en Colombia: los primeros años. *Historia crítica*. ISSN 0121-1617. (32), 302-333.
- Rama, A. (1998). *La ciudad letrada*. Arca
- Ramírez González, I. (2001). *Arte, museo y ciudad una mirada retrospectiva en Medellín*. Universidad Eafit.
- Ramírez, J. A., (2005). *Como escribir sobre arte y arquitectura*. Ediciones del Serbal
- Real Academia de la Lengua (2020). “Arte”. Diccionario de la Real Academia de la Lengua. Página web de la Real Academia de la Lengua. <https://dle.rae.es/arte?m=form>.
- Restrepo Yusti, M. (1990). Revista de las indias: un proyecto de ampliación de fronteras. *Boletín Cultural Y Bibliográfico*, 27(23), 25-41. Página web del Banco de la República de Colombia. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/2488
- Revista semana (23 de noviembre 2013). Karl Buchholz y su pasado entre sombras. *Revista Semana*.
- Roderic A. (1995). *Los intelectuales y el Estado en el México del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica.
- Rodero Ánton, E. (2000). Concepto y técnicas de la propaganda y su aplicación al nazismo. *Actas del III Congreso Internacional Cultura y Medios de Comunicación*. Recuperado de: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/rodero-emma-propaganda-nazismo.pdf>
- Rodó, J.E. (2000). *Ariel*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En:<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc057f2>.
- Ronald, S. (2015). *Hitler's Art Thief*. St. Martin's Publishing Group. Edición de Kindle.
- Rosental, M. M. y Iudin, P.F. (1965). *Diccionario filosófico*. Ediciones Pueblos Unidos.

- Rubiano Muñoz, R. (2013). Baldomero Sanín Cano: Un intelectual Humanista en el siglo XX. Prensa, modernidad y masificación. *Diálogos-Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História*, 17(2),383-414. Página web de Redalyc. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=3055/305529170002>
- Rueda Enciso, J. E, (2015). La reconservatización del país. *Boletín cultural y bibliográfico*. (88), 190-192.
- Russell, B. (1988). *La educación y el orden social*. Traducción de José Vicuña y Ángeles Ortuño. Edhasa.
- Said, E. W. (1975). *The text, the world, the critic*. <http://www.jstor.org/stable/1314778>.
- Said, E. W. (2007). *Representaciones del intelectual*. Debate.
- Salmerón Infante, M. (2013). Entartete Kunst, El Final De Una Polémica. *Revista de Filosofía UIS*, 12(1), 181–195.
- Sánchez Gómez, G. (1998). Intelectuales...poder...y cultura nacional. *Análisis Político*, (34), 115-139. Recuperado a partir de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/78922>
- Sánchez Steiner, L. M., (2008). Éxodos rurales y urbanización en Colombia. Perspectiva histórica y aproximaciones teórica. *Bitácora* (13), 57 – 72. Universidad Nacional de Colombia.
- Santos f., G. (1936). Anexos II. *Memoria del ministro de Educación Nacional al Congreso de la República de 1936*. Imprenta nacional. 18-19. http://www.idep.edu.co/wp_centrovirtual/?page_id=2544.
- Santos Torroella, R. (2004). La crítica de arte y sus problemas. *La crítica de arte en España (1939-1976)* p.p. 272-273.Madrid: Istmo.
- Sarlo, B. (1992). Intelectuales y revistas, razones de una práctica. *Cahiers du CRICCAL*, n° 9-10. *Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970*. pp. 9-16; http://www.persee.fr/docAsPDF/ameri_09829237_1992_num_9_1_1047.pdf
- Schrader Calderón, C. (1990). Introducción. *50 años Salón Nacional de artistas*. P.p. XV – XXVI. Colcultura.
- Schrader Calderón, C. (Ed.) (1990). *50 años Salón Nacional de artistas*. Colcultura.
- Shils, E. (1976). *Los intelectuales y el poder*. Ediciones tres tiempos.
- Shiner, L. (2001). *The invention of art. A cultural history*. The University of Chicago Press.

- Sierra Mejía, R. (2012). La lectura conservadora de Simón Bolívar. *La restauración conservadora 1946–1957*. Universidad Nacional de Colombia.
- Silva, R. (2000). Ondas Nacionales, la política cultural de la República Liberal y la Radiodifusora Nacional de Colombia. *Análisis Político*, (41), 3-22. IEPRI.
- Silva R. (2000). *República liberal y cultura popular en Colombia, 1930–1946*. Cidse.
- Silva, R. (2001). Encuesta folclórica nacional, 1942. Presentación de la encuesta y esbozos de un primer resultado. *Anuario de Investigaciones*. (1), 375-391.
- Silva, R. (2002) *República Liberal y cultura popular en Colombia 1930–1946*. Cali: Universidad del Valle.
- Silva, R. (2002). *Los ilustrados de Nueva Granada 1760-1808. Genealogía de una comunidad de interpretación*. Fondo Editorial EAFIT-Banco de la República
- Silva, R. (2002). *Universidad y Sociedad en el Nuevo Reino de Granada*. Banco de la República.
- Silva, R. (2014). Encuesta folclórica nacional, 1942. *Historia y espacio*. (18), 43.
- Silva, R. (2015). La Cultura. *Colombia mirando hacia adentro. Tomo 4: 1930 – 1960*. Fundación Mapfre y Penguin Random House.
- Simanca Castillo, O. (2004). La censura católica al cine en Medellín: 1936–1955. Una perspectiva de la Iglesia frente a los medios de comunicación. *Historia Crítica*, (28).
Página web de Redalyc. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=811/81102804>
- Simmel, G. (1986). *Sociología: Estudios Sobre las Formas de Socialización*. Alianza
- Simmel, G. (2002). *Sobre la Individualidad y las formas sociales*. Prometeo libros
- Souriau, É. (2010). “Arte”. *Diccionario Akal de estética*. Akal.
- Stabb, M.S. (1969). *América Latina: en busca de una identidad*. Monte Ávila.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine. Una introducción*. Paidós.
- Strauss, A. L. & Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa: técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundada* (1. ed.). Editorial Universidad de Antioquia.
- Stripeaut Bourjac, M. (1999) *Los Nuevos como vanguardia: lenguaje generacional, historia e imaginario*. Thesaurus: boletín del Instituto Caro y Cuervo (54), 729-773.
- Suárez Melo, M. y Uribe Villaquirán, P., & Colombia. (1988). *Legislación del cine en Colombia*. Cámara de Comercio de Bogotá

- Tatarkiewicz, Wladislaw (1963). Classification of arts in antiquity. *Journal of the History of Ideas*. 24 (2), abril-junio, 231-240. Recuperado de: <https://ezproxy.eafit.edu.co:2174/stable/2707847> www.scielo.org.co/pdf/res/n25/n25a05.pdf [agosto 20 de 2017]
- Tatarkiewicz, W. (2010). *Historia de seis ideas*. Editorial Tecnos.
- Tchakhotine, S. (1985). El secreto del éxito de Hitler: La violencia psíquica. *Sociología de la comunicación de masas III. Propaganda política y opinión pública*. Gustavo Gili.
- Tirado Mejía, A. (1989). Rojas Pinilla: del golpe de opinión al exilio. *Nueva historia de Colombia*. Tomo II. pp. 105 -126. Planeta Colombia editorial.
- Tobón Giraldo, D. J. (2009). Arte y cultura: el pensamiento estético de Baldomero Sanín Cano. Página web de la Biblioteca Digital de la Universidad del Valle. [http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/3058/2/Rev.%20Poligramas, No.31,p.141-161,2009.pdf](http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/3058/2/Rev.%20Poligramas,No.31,p.141-161,2009.pdf).
- Uribe Sánchez, M. (2004). Del cinematógrafo a la televisión educativa: el uso estatal de las tecnologías de comunicación en Colombia: 1935–1957. <http://historiacritica.uniandes.edu.co/view.php/307/index.php?id=307>
- Urrego, M. (1991). *Intelectuales, Estado y nación en Colombia. De la guerra de los Mil Días a la constitución de 1991*. Siglo del Hombre Editores.
- Walter, B. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. *Discursos Interrumpidos I*. Taurus.
- Walzer, M. (2010). *Pensar políticamente*. Planeta.
- Weinberg, L. (2011). *Umbrales del ensayo*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Weinberg, L. (2011). *Umbrales del ensayo*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Weinberg, L. (2012). El lugar del ensayo. *CELEHIS–Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. (21) 24, 13-36. Mar del Plata.
- Wojcik, N., (2017). Arte degenerado. Cuando los Nazis censuraron el arte moderno. <https://www.dw.com/es/arte-degenerado-cuando-los-nazis-censuraron-el-arte-moderno/a-39778302>.
- Zermeño Padilla, G. (2003). El concepto intelectual en Hispanoamérica génesis y evolución. *Historia Contemporánea*. (27), 777-798. Universidad del país Vasco.

Zola, E. (2003). *Yo acuso*. Biblioteca virtual universal.
<https://www.biblioteca.org.ar/libros/656599.pdf>

ANEXOS

1. Tabla de autores

NOMBRE	REVISTAS	NÚMERO DE TEXTOS
A. B.	<i>*Revista de las Indias segunda época</i>	1
A. D. L.	<i>*Revista de las Indias segunda época</i>	2
Abel Naranjo Villegas	<i>*Bolívar primera época</i>	1
Alberto Urdaneta	<i>*Hojas de Cultura Popular Colombiana</i>	1
Alicia Salgar Pérez	<i>*Bolívar segunda época</i>	1
Álvaro Mutis	<i>*Bolívar primera época</i>	1
Andrés Holguín	<i>*Mito</i>	1
Andrés Pardo Tovar	<i>*Revista de las Indias segunda época</i>	2
Ángel Dotor	<i>*Bolívar primera época</i>	1
Ángel Martín Sarmiento C.M.F	<i>*Bolívar primera época</i>	1
Aníbal Currea Restrepo	<i>*Revista de las Indias primera época</i>	1
Anna Kipper	<i>*Revista de las Indias segunda época</i>	1
Antonio Arriaz	<i>*Revista de las Indias segunda época</i>	1
Antonio Bruges Carmona	<i>*Revista de las Indias segunda época</i>	1
Antonio Montaña	<i>*Mito</i>	2
Armando Romero Lozano	<i>*Bolívar primera época</i>	1
Baldomero Sanín Cano	<i>*Revista de las Indias segunda época</i>	2
Belisario Ruiz Wilches	<i>*Bolívar primera época</i>	1
Benjamín Járnés	<i>*Revista de las Indias segunda época</i>	1
C.	<i>*Revista de las Indias segunda época</i>	9
C.D.N.	<i>*Revista de las Indias segunda época</i>	1
Carlos Jaramillo Borda	<i>*Revista de las Indias primera época</i>	1
Carlos Martín	<i>*Revista de las Indias segunda época</i>	2
Carlos Medellín	<i>*Bolívar segunda época</i>	1
Clemente Manuel Zavala	<i>*Revista de las Indias segunda época</i>	1
Daniel Arango / Daniel Arango Jaramillo	<i>*Revista Mito</i> <i>*Revista de las Indias segunda época</i>	2
Darío Achury Valenzuela	<i>*Revista de las Indias segunda época</i>	1
E. Diez Canedo / Enrique Diez Canedo	<i>*Revista de las Indias segunda época</i>	2
E.C.	<i>*Revista de las Indias segunda época</i>	7
Eduardo Mendoza Varela	<i>*Bolívar primera época</i>	1
Eduardo Santa	<i>*Bolívar segunda época</i>	1
Emil Preetorius	<i>*Eco</i>	1
Eugenio Barney Cabrera	<i>*Bolívar segunda época</i>	1
F. Gil Tovar	<i>*Hojas de Cultura Popular Colombiana</i>	13

	<i>*Bolívar primera época</i> <i>*Bolívar segunda época</i>	
Fernando Guillén Martínez	<i>*Revista de las Indias segunda época</i> <i>*Hojas de Cultura Popular Colombiana</i>	3
Francisco A. Cano	<i>*Hojas de Cultura Popular Colombiana</i>	3
Francisco Ayala	<i>*Revista de las Indias segunda época</i>	2
Francisco Norden	<i>*Mito</i>	1
Francisco Pérez Navarro	<i>*Bolívar primera época</i>	2
Fray José María Vargas O.P.	<i>*Hojas de Cultura Popular Colombiana</i>	1
Fritz Schmalenbach	<i>*Eco</i>	1
G. C. R	<i>*Revista de las Indias Segunda época</i>	1
Gabriel Giraldo Jaramillo	<i>*Revista de las Indias Segunda época</i> <i>*Hojas de Cultura Popular Colombiana</i> <i>*Bolívar primera época</i> <i>*Bolívar segunda época</i>	12
Gabriel Marcel	<i>*Revista de las Indias segunda época</i>	1
Georg Schmidt	<i>*Eco</i>	1
George Lukacs	<i>*Eco</i>	1
Gerhard Masur	<i>*Revista de las Indias Segunda época</i>	1
German Arciniegas	<i>*Revista de las Indias primera época</i>	2
Gonzalo Ariza	<i>*Revista de las Indias primera época</i>	1
Gretel Wernher	<i>*Mito</i>	1
Guillermo Angulo	<i>*Mito</i>	3
Guillermo Hernández de Alba	<i>*Revista de las Indias Segunda época</i> <i>*Hojas de Cultura Popular Colombiana</i>	5
Gustav Hillard	<i>*Eco</i>	1
Gustavo Otero Muñoz	<i>*Hojas de Cultura Popular Colombiana</i>	1
H.V.G / Hernando Valencia Goelkel	<i>*Mito</i>	6
Héctor Fabio Varela	<i>*Revista de las Indias segunda época</i>	1
Herbert Von Einem	<i>*Eco</i>	1
Hernando Salcedo Silva	<i>*Mito</i>	15
Hernando Téllez	<i>*Mito</i> <i>*Revista de las Indias segunda época</i>	3
Ignacio Gómez Jaramillo / Gómez Jaramillo.	<i>*Revista de las Indias primera época</i>	4

Indalecio Liévano Aguirre	<i>*Revista de las Indias segunda época</i>	1
J. A. O. L	<i>*Revista de las Indias segunda época</i>	1
Jaime Posada / Jaime Posada Díaz	<i>*Revista de las Indias segunda época</i>	1
Javier Arango Ferrer	<i>*Bolívar primera época</i>	1
Jorge E. Correa	<i>*Revista de las Indias segunda época</i>	1
Jorge Gaitán Durán /J.G.D.	<i>* Mito</i> <i>*Bolívar segunda época</i>	9
Jorge Luis Arango	<i>*Hojas de Cultura Popular Colombiana</i> <i>*Bolívar primera época</i> <i>*Revista de las Indias segunda época</i>	4
Jorge Zalamea	<i>*Revista de las Indias segunda época</i>	2
José Antonio León Rey	<i>*Hojas de Cultura Popular Colombiana</i>	1
José Caicedo Rojas	<i>*Hojas de Cultura Popular Colombiana</i>	1
José Hurtado García	<i>*Bolívar primera época</i>	10
José Juan Arrom	<i>*Bolívar primera época</i>	1
José Manuel Groot	<i>*Hojas de Cultura Popular Colombiana</i> <i>*Bolívar primera época</i>	2
José Manuel Marroquí	<i>*Hojas de Cultura Popular Colombiana</i>	1
Joseph Gantner	<i>*Eco</i>	1
Juan Fride / Juan Friede	<i>*Revista de las Indias Segunda época</i> <i>*Bolívar primera época</i>	2
Juan W. Acha	<i>*Eco</i>	2
Julián Juderías	<i>*Hojas de Cultura Popular Colombiana</i>	1
K.H Volkman - Schluck	<i>* Eco</i>	1
Luis Alberto Acuña	<i>*Revista de las Indias Segunda época</i> <i>*Hojas de Cultura Popular Colombiana</i>	3
Luis Jaime Sanchez	<i>*Revista de las Indias segunda época</i>	1
Luis López de Mesa	<i>*Hojas de Cultura Popular Colombiana</i> <i>*Bolívar primera época</i>	3
Luis Vidales	<i>*Revista de las Indias Segunda época</i>	5
Manuel José Forero	<i>*Bolívar primera época</i>	3
Manuel Sánchez Camargo	<i>*Hojas de Cultura Popular Colombiana</i>	1
Marcelo Arroita Jauregui	<i>* Mito</i>	1

Marta Traba	*Revista Mito *Bolívar segunda época *Eco	7
Miguel Aguilera	*Bolívar primera época	1
Nicolás Delgado	*Revista de las Indias segunda época	1
Nicolás García Samudio	*Bolívar primera época	1
Octavio Quiñones Pardo	*Revista de las Indias segunda época	1
Pedro Gómez Valderrama	*Mito	1
Rafael Bosch	*Eco	1
Rafael Gómez Hoyos, Pbro.	*Bolívar segunda época	1
Rafael Gómez Picón	*Mito	1
Ramón Guerra Azuola	*Hojas de Cultura Popular Colombiana	1
Reymond Cogniat	*Revista de las Indias Segunda época	1
Roberto Pizano Restrepo	*Hojas de Cultura Popular Colombiana	2
Sixto C. Martel	*Revista de las Indias segunda época	1
V.	*Revista de las Indias segunda época	2
Virgilio Cabello	*Eco	1
Walter Engel / W.E.	*Revista de las Indias segunda época	30
Will Grohmann	* Eco	1
Willi Schuh	* Eco	1

2. Tabla de textos sobre arte¹⁵⁷

REVISTA	AÑO	TÍTULO	AUTOR
<i>Revista de las Indias primera época.</i>	1936	Caballitos de Ráquira.	German Arciniegas.
<i>Revista de las Indias primera época.</i>	1936	Escuelas de pintura al aire libre.	Gómez Jaramillo.
<i>Revista de las Indias primera época.</i>	1937	El teatro japonés.	Gonzalo Ariza Vélez.
<i>Revista de las Indias primera época.</i>	1938	Los valores y una teoría sobre ellos.	Carlos Jaramillo Borda.
<i>Revista de las Indias primera época.</i>	1938	La pintura al fresco.	Ignacio Gómez Jaramillo.
<i>Revista de las Indias primera época.</i>	1938	Orígenes de la imprenta.	Aníbal Currea Restrepo.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1939	Ocaso de la crítica.	Baldomero Sanín Cano.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1939	La guerra y el dólar, agentes revolucionarios.	José Luis Arango

¹⁵⁷ En esta tabla no se incluyen los textos sobre cine.

<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1939	Bogotá del pasado – exposición.	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1939	La exposición de Víctor Macho.	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1939	Goya Iniciador del arte moderno.	E. Diez Canedo.
<i>Revista de las indias segunda época</i>	1939	España en los umbrales del arte moderno: De Goya a Picasso.	E. Diez Canedo.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1939	Los museos.	Nicolás Delgado.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1939	De los espectáculos.	Baldomero Sanín Cano.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1940	Pintura francesa en Bogotá.	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1940	La exposición de Carlos Correa.	C.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1940	Una obra teatral de mérito.	C.M.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1940	Arte vienes en Bogotá	G. C. R.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1940	Un ciclo de pintura y una jornada musical en Colombia.	Clemente Manuel Zavala.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1940	Tito Salas en Bogotá.	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1940	La exposición de Víctor Mideros.	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1940	Exposición de Wiedemann.	C.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1940	El primer salón de arte colombiano.	Luis Vidales.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1940	El primer salón anual de artistas colombianos	A.D.L.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1940	Exposición Pedro Nel Gómez	C.
<i>Revista de las indias segunda época</i>	1940	Exposición de Débora Arango.	A.D.L.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1940	Exposición de Erwin Kraus.	C.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1940	La exposición de Sala Vega	C.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1941	La muerte de Alberto Arango.	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1941	Por un teatro colombiano.	Sin autor.

<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1941	La exposición de pintura española.	C.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1941	Misericordias y dificultades del teatro.	Hernando Téllez.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1941	Exposición de Gregorio Vásquez.	C.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1941	Exposición de Pedraza Casanova.	V.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1941	La dinámica del arte y de el artista en la vida social.	Luis Vidales.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1941	Exposición de Rodríguez Acevedo.	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1941	Exposición de arte fotográfico.	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1941	Nuevas reflexiones sobre el teatro.	Hernando Téllez.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1941	El arte colonial en América.	Jorge E. Correa
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1941	Meditación acerca del acto de grabado, un ejemplo en primer plano: Víctor Delhez.	Sixto C. Martelli
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1941	La exposición de pintura norteamericana.	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1941	Historia y fábula de la belleza: el periodo neolítico.	Jorge Zalamea
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1941	la exposición de Héctor Poleo.	V.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1941	El Greco y Berruguete.	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1941	De lo viril y lo femenino en el arte.	Jorge Zalamea
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1941	El segundo salón de artistas colombiano.	Berruguete
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1941	Acuarelas de la Villa de Leiva.	E.C.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1941	La exposición de caricaturas de Blas.	Sin autor
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1941	La exposición de pintura húngara	Sin autor
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1941	El arte Moderno e Europa y Frans Masereel.	Walter Engel

<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1941	El segundo salón de artistas colombiano.	Andrés Pardo Tovar.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1941	José Yepes Arteaga y el realismo pictórico.	Héctor Fabio Varela.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1941	El American ballet.	V.M.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1941	La exposición de fotografías de la biblioteca nacional.	C.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1941	la exposición del Padre Páramo.	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1942	El público contrario al arte moderno.	Walter Engel
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1942	Propiedad literaria y artística.	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1942	Fotografías.	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1942	Antonio Berni en Bogotá.	C.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1942	La exposición de grabado argentino.	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1942	La exposición de acuarelistas de la Biblioteca Nacional.	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1942	Concurso americano de carteles.	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1942	Donaciones al museo de arte.	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1942	Folklore colombiano.	E.C.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1942	La exposición de acuarelas de Santiago Velasco.	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1942	Exposición de pintura de Ignacio Gómez Jaramillo.	A. H.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1942	Las artes plásticas en Colombia en el siglo XX.	Luis Alberto Acuña.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1942	Homenaje a Kingman.	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1942	Exposición de Cañas Valenzuela.	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1942	Exposición de María Valencia.	E.C.

<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1942	Poesía y pintura de Jaime Ibáñez.	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1942	La pintura francesa del siglo XX.	Ignacio Gómez Jaramillo
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1942	La exposición de Vica Marotti.	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1942	La posición de Inglaterra en la pintura europea.	Walter Engel
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1942	Exposición de Gonzalo Ariza y Erwin Krauss.	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1942	La exposición de Kingman.	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1943	Individualismo y colectivismo en el arte del siglo XX.	Andrés Pardo Tovar.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1943	Dos pintores antioqueños.	Walter Engel.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1943	Julio Flórez y Pinto Maldonado.	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1943	Un movimiento de arte nacional.	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1943	David Alfaro Siqueiros.	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1943	Crónica de exposiciones.	W.E.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1943	Acuarelas de Mosquera Cordero.	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1943	El folklore nacional.	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1943	Crónica de exposiciones.	W.E.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1943	Crónica de exposiciones.	W.E.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1943	Crónica de exposiciones.	W.E.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1943	El IV Salón Anual.	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1943	Dos tendencias del teatro nacional.	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1943	Pintores mexicanos	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1943	Crónica de exposiciones.	W.E.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1944	Crónica de exposiciones	W.E.

<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1944	Los amigos del museo de arte colonial.	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1944	Luis Alberto Acuña.	Walter Engel
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1944	El arte por la guerra.	J.A.O.L.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1944	Crónica de exposiciones.	W.E.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1944	La Danza en Colombia.	Luis David Peña
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1944	La capacidad artística del indio.	Luis Alberto Acuña
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1944	Conferencias de arte.	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1944	El folklore nacional.	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1944	La exposición Rusa.	C.D.N.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1944	El ciclo de conferencias de arte.	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1944	Crónica de exposiciones.	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1944	Crónica de exposiciones.	Walter Engel.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1945	Los niños pintores.	Benjamín Jarnes
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1945	Crónica de exposiciones.	Walter Engel.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1945	El arte ante el hecho social.	Luis Vidales.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1945	Crónica de exposiciones.	Walter Engel.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1945	El arte como expresión de las fuerzas fundamentales de la cultura.	Indalecio Liévano Aguirre.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1945	La educación estética popular.	Luis David Peña.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1945	Crónica de exposiciones.	Walter Engel.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1945	Crónica de exposiciones.	Walter Engel.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1945	Crónica de exposiciones.	Walter Engel.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1945	Crónica de exposiciones.	Walter Engel.

<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1945	La colección Rosenwald.	Luis Vidales.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1945	Crónica de exposiciones.	Walter Engel.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1945	Crónica de exposiciones.	Walter Engel.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1945	Crónica de exposiciones.	Walter Engel.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1946	Arte contemporáneo en América.	Ignacio Gómez Jaramillo.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1946	Sentido popular del arte.	Daniel Arango.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1946	Sociología del arte.	Francisco Ayala.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1946	Las artes populares en Colombia.	Guillermo Hernández de Alba.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1946	Reflexiones sobre el arte popular.	Antonio Brúgés Carmona.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1946	Arte contemporáneo del hemisferio occidental.	Walter Engel.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1946	Sociología del arte III.	Francisco Ayala.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1946	Un museo del fresco.	Reymond Cogniat.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1946	Crónica de exposiciones.	Fernando Guillén Martínez.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1946	Psicología y estética del carácter en la obra de Goya.	Luis Jaime Sánchez.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1946	Crónica de exposiciones.	Walter Engel.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1946	Exploración al mundo de Goya.	Luis Vidales.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1946	Al margen de la exposición de Cecile Kalmanovith. Vida y pasión de los colores.	Anna Kipper.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1946	Crónica de exposiciones.	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1946	El arte de la miniatura.	Gabriel Giraldo Jaramillo.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1946	Jorge Franklin.	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1946	Panorama y síntesis de la pintura ecuatoriana.	Humberto Vacas Gómez.

<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1946	Crónica de exposiciones.	Walter Engel.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1946	Las formas particulares del arte.	Carlos Martín.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1946	Apuntes para una estética.	Fernando Guillén Martínez.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1946	Crónica de exposiciones.	Walter Engel.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1946	Inés Acevedo Biester.	Walter Engel.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1946	Divagaciones sobre el clasicismo.	Carlos Martín.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1946	El surrealismo y nosotros.	Gabriel Marcel.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1946	Folklore: defensa del patrimonio folklórico (sic) de Colombia.	Octavio Quiñones Pardo.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1946	Los caballitos de Ráquira.	German Arciniegas.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1946	Crónica de exposiciones.	Walter Engel.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1947	Palabras para un joven pintor.	A. B.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1947	Crónica de exposiciones.	Walter Engel.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1947	Crónica de exposiciones.	Walter Engel.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1947	Exposición de Acuarelas norteamericanas.	Sin autor.
<i>Revista de las Indias segunda época.</i>	1947	El salón de los jóvenes pintores colombianos.	Juan Fride.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1947	Estas Hojas.	Sin autor.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1947	Editorial.	Sin autor.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1947	Cultura popular.	Sin autor.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1947	Marionetas.	Sin autor.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1947	Cultura popular.	Sin autor.

<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1947	Cultura popular.	Sin autor.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1951	Cultura popular.	Sin autor.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1951	Noticias del pintor Vásquez.	José Manuel Groot.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1951	Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos.	Roberto Pizano Restrepo.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1951	Cultura popular.	Sin autor.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1951	El arte del grabado	Alberto Urdaneta
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1951	Cultura popular.	Sin autor.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1951	Cultura popular.	Sin autor.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1951	Cultura popular.	Sin autor.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1951	El pesebre santafereño.	Auguto Le Moyne.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1951	Cultura popular.	Sin autor.
<i>Bolívar.</i>	1951	Contribución colombiana para la bienal de Madrid.	Eduardo Mendoza Varela.
<i>Bolívar.</i>	1951	Los orígenes del arte religioso en Santa fe y Bogotá.	Manuel José Forero.
<i>Bolívar.</i>	1951	El Bolívar de Epifanio Garay.	Nicolás García Samudio.
<i>Bolívar.</i>	1951	Conversación sobre Leonardo de Vinci.	Belisario Ruiz Wilches.
<i>Bolívar.</i>	1951	Julio Moisés- El huevo de Pablo Picasso	Campoy.

<i>Bolívar.</i>	1951	Un disconforme con la pintura de Dalí.	Antonio Saura Atares.
<i>Bolívar.</i>	1951	Dalí tiene razón, pero no creemos en Dalí.	Nicolás Fontanillas.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1952	Cultura popular.	Sin autor.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1952	Cultura popular.	Sin autor.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1952	Cultura popular.	Sin autor.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1952	Cultura popular.	Sin autor.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1952	Del tiempo viejo recuerdos y apuntamientos.	José Caicedo Rojas.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1952	Los extraños paquidermos tunjanos.	Luis Alberto Acuña.
<i>Bolívar.</i>	1952	La explicación de la obra artística.	H. Wölfflin
<i>Bolívar.</i>	1952	La pintura en la I bienal Hispanoamericana de arte.	José María Jove.
<i>Bolívar.</i>	1952	La explicación de la obra artística II.	H. Wölfflin.
<i>Bolívar.</i>	1952	Primera exposición bienal hispanoamericana de arte.	F. Y R. de Hornedo, S. J.
<i>Bolívar.</i>	1952	Noticia Biográfica de Gregorio Vásquez y Ceballos.	José Manuel Groot
<i>Bolívar.</i>	1952	IX salón de artistas colombianos.	Javier Arango Ferrer.
<i>Bolívar.</i>	1952	Diálogo del arte hispánico.	Manuel José Forero.
<i>Bolívar.</i>	1952	Presentación a un pintor.	Álvaro Mutis.
<i>Bolívar.</i>	1952	La obra de Vásquez Ceballos en Monguí.	Jorge Luis Arango.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1953	La obra de Vásquez Ceballos en Monguí.	Jorge Luis Arango.

<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1953	El folklore nacional.	José Antonio León Rey.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1953	El puente del común.	José Manuel Marroquí.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1953	La comisión corográfica.	Gabriel Giraldo Jaramillo.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1953	Los pintores de la expedición.	Ramón Guerra Azuola.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1953	Vásquez Ceballos Y Miguel de Santiago.	Gabriel Giraldo Jaramillo.
<i>Bolívar.</i>	1953	El maestro Ricardo Acevedo Bernal.	Manuel José Forero.
<i>Bolívar.</i>	1953	El problema moral del arte contemporáneo.	Fernando Guillén Martínez.
<i>Bolívar.</i>	1953	Perfil del teatro contemporáneo en Hispanoamérica.	José Juan Arrom.
<i>Bolívar.</i>	1953	El paisaje y el hombre en la pintura contemporánea española.	Francisco Pérez Navarro.
<i>Bolívar.</i>	1953	Algunas precisiones en torno a la pintura contemporánea.	F. Gil Tovar
<i>Bolívar.</i>	1953	Para un breviario de la crítica artística.	F. Gil Tovar.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1954	La necrología de la iglesia y claustro del real monasterio del Carmen de santa fe (1955).	Guillermo Hernández de Alba.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1954	El templo de San Francisco.	Guillermo Hernández de Alba.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1954	Nuestra Señora de las Aguas.	Guillermo Hernández de Alba.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1954	La iglesia de Sancta Ynes.	Guillermo Hernández de Alba.
<i>Bolívar.</i>	1954	Goya pintura y contrarreforma.	Abel Naranjo Villegas.

<i>Bolívar.</i>	1954	El problema de lo estético.	Ángel Martín Sarmiento C.M.F.
<i>Bolívar.</i>	1954	El museo colonial.	Gabriel Giraldo Jaramillo.
<i>Bolívar.</i>	1954	Para una interpretación estética del arte agustiniano.	F. Gil Tovar.
<i>Bolívar.</i>	1954	El museo Nacional.	Gabriel Giraldo Jaramillo.
<i>Bolívar.</i>	1954	El arte precolombino del alto Magdalena.	Juan Friede.
<i>Bolívar.</i>	1954	La naturaleza en la pintura de Benjamín Palencia.	Francisco Pérez Navarro
<i>Bolívar.</i>	1954	Leonardo Da Vinci, encarnación y síntesis del renacimiento	Armando Romero Lozano.
<i>Bolívar.</i>	1954	Museo del seminario conciliar.	Gabriel Giraldo Jaramillo.
<i>Mito.</i>	1955	Notas sobre la conciencia burguesa.	Hernando Téllez.
<i>Mito.</i>	1955	Las Brujas de Salem - Arthur Miller.	Pedro Gómez Valderrama.
<i>Mito.</i>	1955	La Exposición de Cecilia Porras.	J.G.D. Jorge Gaitán Durán.
<i>Mito.</i>	1955	La estética contemporánea.	Daniel Arango.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1955	Vásquez Ceballos, miniaturista.	Gabriel Giraldo Jaramillo.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1955	Episodios de la vida de Vásquez	Roberto Pizano Restrepo.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1955	Unas curiosas tablas del taller de Vásquez Ceballos.	Manuel Sánchez Camargo.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1955	Expresión artística del pueblo colombiano.	Luis López de Mesa.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1955	Expresión artística del pueblo colombiano.	Luis López de Mesa.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1955	El sabio Caldas y los Pintores botánicos.	Gabriel Giraldo Jaramillo.

<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1955	Un biombo del siglo XVIII.	Jorge Luis Arango.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1955	Es Vásquez y Ceballos un pintor colonial.	F. Gil Tovar.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1955	Es Vásquez y Ceballos un pintor colonial (II).	F. Gil Tovar.
<i>Bolívar.</i>	1955	Causes y rumbo de una crítica.	Miguel Aguilera.
<i>Bolívar.</i>	1955	El arte en Colombia.	José Hurtado García.
<i>Bolívar.</i>	1955	Exposiciones.	José Hurtado García.
<i>Bolívar.</i>	1955	En defensa de los artistas.	José Hurtado García.
<i>Bolívar.</i>	1955	Exposiciones.	José Hurtado García.
<i>Bolívar.</i>	1955	Exposiciones.	José Hurtado García.
<i>Bolívar.</i>	1955	El museo de arte moderno.	José Hurtado García.
<i>Bolívar.</i>	1955	Extensión artística.	José Hurtado García.
<i>Bolívar.</i>	1955	Ribalta, el gran pintor español del siglo de oro.	Ángel Dotor.
<i>Bolívar.</i>	1955	Redescubriendo de América (y más).	José Hurtado García.
<i>Bolívar.</i>	1955	El arte y su crítica.	F. Gil Tovar.
<i>Bolívar.</i>	1955	350 años del quijote (y más).	José Hurtado García.
<i>Bolívar.</i>	1955	El arte y su crítica.	F. Gil Tovar.
<i>Bolívar.</i>	1955	Artistas colombianos del siglo xix: Don Pantaleón Mendoza.	Gabriel Giraldo Jaramillo.
<i>Bolívar.</i>	1955	La obra de arte.	Luis López de Mesa.
<i>Bolívar.</i>	1955	Varios.	José Hurtado García.
<i>Bolívar.</i>	1955	El arte y su crítica.	F. Gil Tovar.
<i>Bolívar.</i>	1955	Francisco de Páramo miniaturista y calígrafo santafereño del siglo xix.	Gabriel Giraldo Jaramillo.
<i>Mito.</i>	1956	¿Qué quiere decir un arte americano?	Marta Traba.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1956	Arte neogranadino del siglo XVI.	Gustavo Otero Muñoz.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1956	Cristo en el arte ecuatoriano.	Fray José María Vargas O.P.

<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1956	La literatura y el arte.	Julián Juderías.
<i>Mito.</i>	1957	La pintura de Wiedeman.	Andrés Holguín.
<i>Mito.</i>	1957	El primer festival de teatro.	Hernando Salcedo Silva.
<i>Mito.</i>	1957	La violencia de la cultura	Francisco Norden
<i>Mito.</i>	1957	Problemas del arte en Latinoamérica.	Marta Traba.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1957	Epifanio Garay.	Francisco A. Cano.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1957	Peculiaridades del barroco hispanoamericano en la pintura.	F. Gil Tovar.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1957	Ricardo Acevedo Bernal.	Francisco A. Cano.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1957	Roberto Pizano.	Francisco A. Cano.
<i>Hojas de Cultura Popular Colombiana.</i>	1957	La arquitectura del renacimiento en Tunja.	Enrique Marco Dorta.
<i>Bolívar segunda época.</i>	1957	Arte y arqueología de Tumaco.	Gregorio Hernández de Alba.
<i>Bolívar segunda época.</i>	1957	La pintura religiosa de Sergio Trujillo.	Rafael Gómez Hoyos, Pbro.
<i>Bolívar segunda época.</i>	1957	El arte y su crítica.	F. Gil Tovar.
<i>Bolívar segunda época.</i>	1957	El decimo salón anual de artistas colombianos.	F. Gil Tovar.
<i>Bolívar segunda época.</i>	1957	Exposiciones de arte.	Sin autor.
<i>Mito.</i>	1958	Ramírez Villamizar.	Marta Traba.
<i>Bolívar segunda época.</i>	1958	Jaime Téllez pintor del pueblo.	Alicia Salgar Pérez.
<i>Mito.</i>	1959	La educación única arma.	Jaime Posada.
<i>Mito.</i>	1959	Alejandro Obregón.	Marta Traba.
<i>Bolívar segunda época.</i>	1959	Algunos problemas para comprender el arte.	Marta Traba.
<i>Bolívar segunda época.</i>	1959	Sobre el Greco.	Jorge Gaitán Durán.

<i>Bolívar segunda época.</i>	1959	Epílogo a "La deshumanización del arte".	Alfredo Iriarte.
<i>Bolívar segunda época.</i>	1959	Las artes populares en Colombia.	Gabriel Giraldo Jaramillo.
<i>Eco.</i>	1960	La imagen del hombre en el arte moderno.	Herbert Von Einem.
<i>Eco.</i>	1960	Arte actual alemán en Caracas.	Rafael Bosch.
<i>Eco.</i>	1960	Marc Chagall y su obra.	Georg Schmidt.
<i>Eco.</i>	1960	La actual pintura alemana.	Juan W. Acha.
<i>Eco.</i>	1960	Paul Klee.	Will Grohmann.
<i>Eco.</i>	1960	Actividades culturales en Berlín 1960.	Virgilio Cabello.
<i>Eco.</i>	1960	Arte e inteligencia.	K.H Volkman – Schluck.
<i>Mito.</i>	1961	Wiedemann.	Marta Traba.
<i>Eco.</i>	1961	Noticias culturales: Artes plásticas.	Sin autor.
<i>Eco.</i>	1961	¿Está aún vigente la pintura figurativa?	Juan W. Acha.
<i>Eco.</i>	1961	El juego escénico y la humanidad.	Gustav Hillard.
<i>Eco.</i>	1961	Noticias culturales.	Sin autor.
<i>Eco.</i>	1961	Noticias culturales.	Sin autor.
<i>Eco.</i>	1961	Arte contemporáneo alemán en Bogotá.	Marta Traba.
<i>Eco.</i>	1961	Henrich woelfflin y el arte moderno.	Joseph Gantner.
<i>Eco.</i>	1961	Noticias culturales.	Sin autor.
<i>Eco.</i>	1961	Teatro musical en Hamburgo.	Willi Schuh.
<i>Eco.</i>	1961	El arte actual y la realidad de nuestro tiempo.	Emil Preetorius.
<i>Eco.</i>	1961	La palabra expresionismo.	Fritz Schmalenbach.
<i>Eco.</i>	1961	Noticias culturales.	Sin autor.
<i>Bolívar segunda época.</i>	1961	III exotismo y autenticidad en el arte.	Eugenio Barney Cabrera.
<i>Bolívar segunda época.</i>	1961	Reflexiones sobre la literatura y el arte colombianos	Eduardo Santa.
<i>Bolívar segunda época.</i>	1961	Presupuestos para un arte nacional.	Carlos Medellín.

<i>Eco.</i>	1962	El Mudejarismo en Colombia: La torre de Santiago de Cali.	Santiago Sebastián.
<i>Eco.</i>	1962	El reflejo de la realidad en el arte.	George Lukacs.
<i>Bolívar segunda época.</i>	1963	El cristiano ante el arte de nuestro tiempo.	F. Gil Tovar.

3. Tabla de textos sobre cine

3.1 Tabla de textos que se ocupan, como tema central, del cine

REVISTA	AÑO	TÍTULO	AUTOR
<i>Revista de las Indias segunda época</i>	1939	El cinematógrafo	Antonio Arriaz
<i>Revista de las Indias segunda época</i>	1940	Una película de Frank Capra	X
<i>Revista de las Indias segunda época</i>	1940	Lo que el viento se llevo	D.A.
<i>Revista de las Indias segunda época</i>	1940	El poeta del cine	E.C.
<i>Revista de las Indias segunda época</i>	1940	Hombres del mar	B
<i>Revista de las Indias segunda época</i>	1941	Caballero sin espada	A. H.
<i>Revista de las Indias segunda época</i>	1941	El ladrón de Bagdad	

<i>Revista de las Indias segunda época</i>	1941	El gran dictador	
<i>Revista de las Indias segunda época</i>	1941	Desayuno para dos	D.A.
<i>Revista de las Indias segunda época</i>	1941	Tabaco Road	
<i>Revista de las Indias segunda época</i>	1941	Crónica de Filadelfia	
<i>Revista de las Indias segunda época</i>	1941	Películas mediocres	A. H.
<i>Revista de las Indias segunda época</i>	1941	Festival de Chaplin	E.C.
<i>Revista de las Indias segunda época</i>	1941	La señora Greta Garbo	E.C.
<i>Revista de las Indias segunda época</i>	1941	La carta	D.A.
<i>Revista de las Indias segunda época</i>	1941	El hombre y la bestia	?
<i>Revista de las Indias segunda época</i>	1942	Tunja en la pantalla	J.J.U.

<i>Revista de las Indias segunda época</i>	1942	"Los martes, orquídeas..."	
<i>Revista de las Indias segunda época</i>	1942	Damas retiradas	
<i>Revista de las Indias segunda época</i>	1942	Que verde era mi valle	M.E
<i>Revista de las Indias segunda época</i>	1942	Borrasca	
<i>Revista de las Indias segunda época</i>	1942	Rosa de abolengo	
<i>Revista de las Indias segunda época</i>	1942	Virginia Fabregas	
<i>Revista de las Indias segunda época</i>	1943	Una película colombiana	
<i>Revista de las Indias segunda época</i>	1944	Doña Barbara en el cine	
<i>Revista de las Indias segunda época</i>	1944	El cine nacional	
<i>Revista de las Indias segunda época</i>	1944	El cinematógrafo y la educación	L.D.P.

<i>Mito</i>	1955	Nido de Ratas - Elias Kazan	J.G.D Jorge Gaitán Duran
<i>Mito</i>	1955	Trigo joven - director: Claude Autant Lara	Antonio Montaña
<i>Mito</i>	1955	Shane - Director Georges Steven	H.V.G Hernando Valencia Goelkel
<i>Mito</i>	1955	Carmen de Fuego - Director Otto Preminger	J.G.D Jorge Gaitán Duran
<i>Mito</i>	1955	Lousina Story	Hernando Salcedo
<i>Mito</i>	1955	Secretos de Mujeres -	Gretel Wernher
<i>Mito</i>	1955	French Cancan- director- Jean Renoir	H.V.G Hernando Valencia Goelkel
<i>Mito</i>	1955	Robinson Crusoe - Director: Luis Buñuel	H.V.G Hernando Valencia Goelkel
<i>Mito</i>	1955	Los orgullosos	Gretel Wernher
<i>Mito</i>	1955	Beau Brummel - Director: sin importancia	
<i>Mito</i>	1955	Discurso final el gran dictador	Charles Chaplin
<i>Mito</i>	1955	Los tiempos modernos	J.G.D Jorge Gaitán Duran
<i>Mito</i>	1955	Boceto para una interpretación de Chaplin	Antonio Montaña
<i>Mito</i>	1955	Monsieur Verdoux	Hernando Salcedo
<i>Mito</i>	1955	Candilejas	Hernando Salcedo
<i>Mito</i>	1955	Chaplin y Eisenstein	
<i>Mito</i>	1955	Optimismo para el cine español	Marcelo Arroita Jauregui
<i>Mito</i>	1955	Oro de Nápoles	Hernando Salcedo
<i>Mito</i>	1955	Salka Valka	Hernando Salcedo

<i>Mito</i>	1956	Bibliografía cinematográfica	Hernando Salcedo
<i>Mito</i>	1956	Rififi	H.V.G Hernando Valencia Goelkel
<i>Mito</i>	1956	Notas sobre La Strada	J.G.D Jorge Gaitán Duran
<i>Mito</i>	1956	Nuevas tendencias	Hernando Salcedo
<i>Mito</i>	1956	Raíces y el indigenismo	Hernando Salcedo
<i>Mito</i>	1956	Ataque	Hernando Salcedo
<i>Mito</i>	1956	Rene Clair y "Las grandes Maniobras	Francisco Norden
<i>Mito</i>	1957	Las hazañas del cabo Asch	J.G.D Jorge Gaitán Duran
<i>Mito</i>	1957	A propósito de la María	Bernardo Ramírez
<i>Mito</i>	1957	Cantinflas	Rafael Gómez Picón
<i>Mito</i>	1957	Las Romanas	Federico Fellini
<i>Mito</i>	1957	Alrededor de "El que debe morir"	J.G.D Jorge Gaitán Duran
<i>Mito</i>	1957	El cuarenta y uno	H.S.S. Hernando Salcedo Silva
<i>Mito</i>	1958	Las noches de Cabiria	Hernando Salcedo Silva
<i>Mito</i>	1958	La patrulla infernal	Guillermo Angulo
<i>Mito</i>	1958	Dos Centavos de esperanza	Guillermo Angulo
<i>Mito</i>	1958	El cine Checo	T. Machová
<i>Mito</i>	1959	Juventud, divino tesoro	Hernando Salcedo Silva
<i>Mito</i>	1959	Cine: Bergmanía	Hernando Salcedo Silva
<i>Mito</i>	1959	Gerard Philippe	J.G.D Jorge Gaitán Duran
<i>Mito</i>	1959	Sidney Lumet	Hernando Salcedo Silva
<i>Mito</i>	1960	Discurso por y para la esperanza	Max Aub (Mexicano)

<i>Mito</i>	1960	Fragilidad de "Hiroshima"	H.V.G. Hernando Valencia Goelkel
<i>Mito</i>	1960	"los cuatrocientos golpes"	Guillermo Angulo
<i>Mito</i>	1960	lo viejo y lo nuevo	Cesare Zavattini
<i>Mito</i>	1960	El actor puede convertirse en una especie de personaje mítico	Allain Robbe Grillet
<i>Mito</i>	1960	La aventura	Guido Aristarco
<i>Mito</i>	1960	Nuevo cine	H.V.G. Hernando Valencia Goelkel

3.2 Tabla de otros textos sobre cine

Mito	1957	Las Romanas	Federico Fellini
Mito	1958	El cine Checo	T. Machová
Mito	1960	Lo viejo y lo nuevo	Cesare Zavattini
Mito	1960	El actor puede convertirse en una especie de personaje mítico	Allain Robbe Grillet
Mito	1910 – 1962	La aventura	Guido Aristarco

3.3 Tabla de textos sobre cine en las demás publicaciones

Hojas de Cultura popular colombiana	1947	Cultura popular	
Revista Bolívar	1954	La naturaleza en la pintura de Benjamin Palencia	Francisco Pérez Navarro
Revista Bolívar	1955	¿A dónde va el cine?	F. Gil Tovar

Revista Bolívar	1957	Biografía apasionada del cine. Prehistoria: la edad del disc	Demetrio Aguilera Malta
-----------------	------	--	-------------------------