

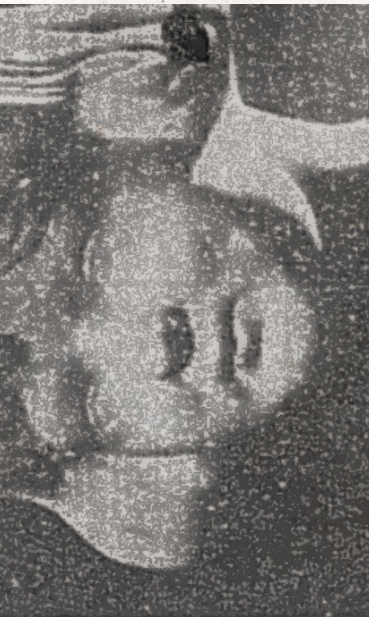
dria que  
en algún  
niebra. O  
a cuerda  
itar el vi-  
a pedrea  
ana para  
alidad, el  
os opera-  
a de Feli-  
os de los  
mente los  
as de la  
udir a un  
res y ar-  
ia colom-  
la etapa

"aquí la gente  
sigue pensando  
que los únicos  
artistas son  
grau, obregón  
y botero" dice



fección, después de la  
el principio, desde la  
A los 75 años, lo q  
física, sino su longe  
cidez, sino que el es  
vital que requiere ple  
en él más poderoso q  
todavía no se han da  
Velázquez. Acometió  
grado que tuvo anter  
cuyas versiones pudie  
va York y Chicago.  
últimas consecuencias  
sufre transfiguracione  
materia pictórica a l  
somete a nuevas me

ita



Isabel Cristina Díaz Moreno  
Paula Jimena Matiz López

# ESCRITORAS OCULTAS:

## Mujeres en el periodismo cultural y la escritura del arte en Colombia

able por el pensamiento de los tr-  
ma, teniendo el cuidado de no e-  
culterabo en cuanto sea posible,  
porque eso está mal, y, sobre todo,  
de no cambiarlo porque eso está  
poor.  
Mena  
es una mucha-  
de perfecta silueta,  
a franca personal-  
a definida y segura  
hablar, al moverse,  
uno de sus gestos  
de vitalidad inter-  
se que de curiosi-  
a ir más allá de sus  
is, recordé una no-  
a apareció en «L'O-

BECA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES 2023



# **Escritoras ocultas: Mujeres en el periodismo cultural y la escritura del arte en Colombia**

*Beca de Investigación en Artes Plásticas y Visuales 2023*

## **Alcaldía Mayor de Bogotá**

*Carlos Fernando Galán Pachón*  
Alcalde Mayor de Bogotá

### **Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte**

*Santiago Trujillo Escobar*  
Secretario de Cultura, Recreación y Deporte

### **Instituto Distrital de las Artes-Idartes**

*María Claudia Parias Durán*  
Directora general

*Lina María Gaviria Hurtado*  
Subdirectora de las Artes

*Silvia Ospina Henao*  
Subdirectora de Equipamientos Culturales

*Alba Yaneth Reyes Suárez*  
Subdirectora de Formación Artística

*Andrés Felipe Albarracín Rodríguez*  
Subdirector Administrativo y Financiero

### **Gerencia de Artes Plásticas y Visuales**

*Catalina Rodríguez Ariza*  
Gerente

*Alberto Roa*  
*Ana Viasús*  
*Andrea Rodríguez*  
*Deysi Carolina Méndez Méndez*  
*Diana Patricia González Calderón*  
*María Alejandra Parra Hurtado*  
*Ivonn Stephani Revelo Bulla*  
*Jennifer Andrea Rocha Amaya*  
*Jorge López*  
*Juanita González Cardona*  
*Ledy Emilce Ortiz Galvis*  
*Lorena Iglesias Meléndez*  
*María Clara Arias Sierra*  
*Mariana Arango García*  
*Natalia del Pilar Gómez Machado*  
*Paula Andrea Gil Acosta*  
*Rossana Alarcón Velázquez*

*Rubiela Pilar Luengas Contreras*  
*Sandra Yaneth Valencia Guaneme*  
*Shayla Rodríguez Richardson*  
Equipo Gerencia de Artes Plásticas y Visuales

### **Publicaciones Idartes**

*María Barbarita Gómez Rincón*  
Coordinación editorial

*Edgar Ordóñez Nates*  
Corrección de estilo

*Mónica Loaiza Reina*  
Diseño y diagramación

*José Ruiz Díaz*  
Concepto diseño de carátula

Impresión

© Isabel Cristina Díaz Moreno y Paula Jimena Matiz López

© Instituto Distrital de las Artes-Idartes

Noviembre de 2024

ISBN impreso: 978-628-7686-34-2

ISBN PDF: 978-628-7686-35-9

Idartes

Carrera 8 n.º 15-46 Bogotá, D. C., Colombia

(57-1) 379 5750

[contactenos@idartes.gov.co](mailto:contactenos@idartes.gov.co)

[www.idartes.gov.co](http://www.idartes.gov.co)

<http://galeriasantafe.gov.co/>

El contenido de este texto es responsabilidad exclusiva de las autoras y no representa el pensamiento del Instituto Distrital de las Artes-Idartes.

Esta publicación no puede ser reproducida, almacenada en sistema recuperable o transmitida en medio magnético, electromagnético, mecánico, fotocopia, grabación u otros sin previo permiso de los editores.

**Isabel Cristina Díaz Moreno  
Paula Jimena Matiz López**

# **Escritoras ocultas: Mujeres en el periodismo cultural y la escritura del arte en Colombia**

**Tutoría:  
Ruth Acuña Prieto**

**Asistentes de investigación:  
Lorena Andrea Molina Méndez  
Dana Valentina Camacho Lerma**

**Con el apoyo de  
Gabriela Díaz Quintana  
Angie Mónica Lorena Pardo Espejo**



**INSTITUTO  
DISTRITAL DE LAS ARTES  
IDARTES**



## CATALOGACIÓN EN LA FUENTE

### **305.4**

Díaz Moreno, Isabel Cristina.

Escritoras ocultas: Mujeres en el periodismo cultural y la escritura del arte en Colombia / Isabel Cristina Díaz Moreno y Paula Jimena Matiz López - Bogotá [Colombia]: Alcaldía Mayor de Bogotá. Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, Instituto Distrital de las Artes - Idartes, Gerencia de Artes Plásticas y Visuales; Beca de Investigación en Artes Plásticas y Visuales 2023. Programa Distrital de Estímulos.

216 páginas.

ISBN (impreso): 978-628-7686-34-2

ISBN (PDF): 978-628-7686-35-9

1. Mujeres en el periodismo -- Colombia. 2. Periodismo cultural -- Aspectos sociales. 3. Escritura Artística. 4. Historia del arte -- Colombia. 5. Periodismo cultural -- Investigaciones.

Fuente. SCDD 23ª ed. - Centro de Documentación Galería Santa Fe (marzo 2024). JT.

# Contenido

- 10 **Presentación**
- 14 **Nota de las autoras**
- 16 **Prólogo**
- 20 **Introducción**
- 25 Conocimientos situados
- 28 La profesionalización de la escritura de mujeres y los cambios en el circuito del arte local
- 33 Referencias
- 38 **I. Emilia Pardo Umaña (1907-1961): La escritura sobre el arte y los conocimientos situados**
- 44 El sujeto literario en la crónica de Emilia Pardo Umaña
- 50 Referencias
- 51 Anexo: Archivo de artículos recuperados de Emilia Pardo Umaña
- 60 **II. María Victoria Aramendía Azanza (1926-2014): Crítica a la crítica de arte**
- 66 Crítica a la crítica de arte
- 73 Escritura, crítica y contexto
- 84 Su propia columna en las páginas editoriales
- 87 Escribir sobre cultura durante el Frente Nacional
- 95 Referencias

- 98 Anexo: Archivo de artículos recuperados de María Victoria Aramendía Azanza
- 104 **III. Gloria Valencia Diago: La profesionalización del periodismo**
- 112 La pregunta por el feminismo en la cultura
- 115 Referencias
- 117 Anexo: Archivo de artículos recuperados de Gloria Valencia Diago
- 126 **IV. Nelly Vivas Porras (1934-2006) y el peso de la invisibilidad**
- 130 El encuentro con la escritura de Nelly Vivas
- 139 Nelly Vivas y el Teatro El Búho
- 148 Nelly Vivas: Corresponsal desde Nueva York en tiempos de la Guerra Fría
- 152 Escribir desde Nueva York
- 159 Referencias
- 162 Anexo: Archivo de artículos recuperados de Nelly Vivas Porras
- 172 **V. Beatriz de Vieco (1930): Diálogos entre las artes en la escena experimental de los setenta**
- 176 De la cita a pie de página al archivo
- 182 “El teatro de experimento”
- 183 La experimentación como criterio de análisis
- 191 Teatro experimental y el diálogo entre las artes
- 198 Diálogo en las artes a inicios de 1970 y una definición de lo político
- 201 Referencias
- 204 Anexo: Archivo de artículos recuperados de Beatriz de Vieco



Necesitamos el poder de las teorías críticas modernas sobre cómo son creados los significados y los cuerpos, no para negar los significados y los cuerpos, sino para vivir en significados y en cuerpos que tengan una oportunidad en el futuro.

**D. J. Haraway (1995)**

# Presentación

**C**inco mujeres que se desempeñaron en el campo del periodismo cultural colombiano, que ejercieron la escritura pública en medios impresos y fueron agentes activos y relevantes del campo artístico son las protagonistas de este libro. A pesar de una actividad fructífera en el periodo estudiado, entre 1920 y 1970, Emilia Pardo Umaña, María Victoria Aramendía Azanza, Gloria Valencia Diago, Nelly Vivas y Beatriz de Vieco fueron invisibilizadas en la historiografía del arte colombiano. Poco se citan sus textos; no quedaron en la historia del campo cultural en una época rica y vibrante para las artes plásticas en Colombia. Si acaso, aparecen como notas al pie en textos de otros.

Tal es el punto de partida de este trabajo, ganador de la Beca de Investigación en Artes Plásticas y Visuales 2023, que sitúa a estas mujeres en el lugar que, de hecho, ocuparon gracias a su producción escrita sobre arte, y al hacerlo reconstruye la escena cultural de esa época en particular. Al echar luz sobre ellas, se reacomoda y sacude el relato historiográfico. Este es uno de los efectos deseables de la mejor investigación: desestabilizarnos para suscitar nuevas preguntas, revisar ideas adormecidas, cuestionar relatos anquilosados, para actualizar la tradición y movilizar el pensamiento.

Las autoras abordan el trabajo de cada escritora atendiendo a sus respectivos contextos, es decir, la biografía se legitima como una de las vías para comprender el tipo de periodismo cultural que cada una de ellas ejerció. Así, las circunstancias particulares de Emilia Pardo Umaña tienen que ver con la forma en que se relacionó con obras y artistas, el tipo de textos que escribía y las opiniones que expresaba en ellos; la profesionalización del ejercicio periodístico, a finales de la década de los treinta, se trasluce en el archivo recuperado de Gloria Valencia Diago; el interés en el teatro afecta e influye el pensamiento y la escritura pública de Nelly Vivas y Beatriz de Vieco, que a su vez enriquecieron la discusión pública sobre arte conceptual en la década de los sesenta. En resumen, para iluminar y situar el trabajo de estas escritoras ocultas, fue necesario reconstruir la escena en que trabajaron, pensaron y escribieron.

*Escritoras ocultas: mujeres en el periodismo cultural y la escritura del arte en Colombia* lleva a cabo sus objetivos con emoción y curiosidad apasionada. Nos presenta simultáneamente los resultados de una investigación, pero también una forma, una metodología. En ese sentido es un trabajo que, esperamos, sea profusamente consultado y citado, para que nuevas investigadoras e investigadores continúen animándose a hacer un trabajo de archivo y revisión que es imprescindible para la buena salud del campo artístico.

**María Claudia Parias Durán**

**Directora general**

**Idartes**



# Nota de las autoras

**L**a historia de las escritoras ocultas es también la del olvido de sus aportes. El verbo *ocultar*, en la presente investigación, no se relaciona con la necesidad de un seudónimo masculino tras el cual publicar. Estas mujeres firmaron sus columnas y reportajes haciendo uso de sus nombres, trabajaron hasta lograr que sus palabras fueran una referencia continua y legítima a través de la prensa escrita.

El ocultamiento vino después, y ocurrió a causa de la lectura y acción selectiva de referencias en la investigación sobre arte en Colombia. Entonces, el lugar asignado a su trabajo se limitó a una mención en notas a pie de página, en ocasiones producto de una lectura fragmentaria. En este libro, sus nombres y aportes vuelven a ocupar el lugar central del texto.

Escribir sobre ellas, luego de meses de búsqueda de sus textos, significó el encuentro con mujeres intelectuales protagonistas de una escritura producto del diálogo directo con obras, artistas, actores culturales, temas y debates significativos del campo cultural de la época. Considerando, pues, su autonomía y voluntad de erigirse con voz propia en dicho campo, transcribimos los textos de las autoras tal como fueron publicados en su momento.

A su escritura y aportes dedicamos este trabajo, y ratificamos el compromiso de seguir recuperando y difundiendo otros nombres que aún continúan ocultos.

A las lectoras y lectores de este libro, y a quienes semana a semana escucharon con atención cada uno de los capítulos del pódcast *Escritoras ocultas*, gracias por sus comentarios y por seguirnos en las redes sociales del proyecto.

# Prólogo



**A**parte de Marta Traba (1923-1983), pocas mujeres han recibido la atención suficiente en la historiografía sobre la crítica de arte en Colombia. La presente investigación indaga acerca del papel de algunas autoras que han orientado su quehacer al periodismo cultural y, de modo específico, al ejercicio de la escritura en el campo artístico. Este estudio identifica a algunas de quienes fueron pioneras del periodismo cultural, así como recalca su trascendencia, teniendo en cuenta que hasta ahora estas voces han permanecido prácticamente ocultas.

En la realización de esta investigación se hace manifiesta la complejidad que supuso la constitución de un periodismo cultural en medio de las tensiones sociales, políticas y personales que planteó dicha práctica para las autoras aquí seleccionadas, y frente a su decisión de asumir la escritura pública articulada al fenómeno artístico. Dicha complejidad y las dificultades que experimentaron todas ellas, tanto en su vida profesional como personal, metodológicamente parte de la premisa planteada por Donna Haraway del “conocimiento situado”. Por ello, para las investigadoras, la biografía se ofrece como un género de gran importancia, en la medida en que brinda una comprensión más profunda del contexto de producción de estas escritoras en el periodismo cultural de su época.

En su recorrido, y dados los límites de esta investigación, fueron emergiendo los nombres de cinco de ellas, seleccionadas mediante unos criterios precisos que se enuncian en el estudio. Ellas son Emilia Pardo Umaña, María Victoria Aramendía, Gloria Valencia Diago, Nelly Vivas y Beatriz de Vieco; algunos de estos nombres no son completamente desconocidos, pero aquí son asociados a las formas de escritura y a su lugar de enunciación dentro del circuito periodístico nacional.

Acerca del corpus documental, tras la revisión de una amplia hemerografía, Paula Matiz e Isabel Cristina Díaz seleccionaron veinte artículos que fueron transcritos en su totalidad. A partir de ellos, y en relación con diversos marcos históricos y teóricos, se crearon los capítulos que dieron origen a las preguntas por el arte, por la importancia de los salones nacionales, por el significado de la inserción de la mujer en el campo del periodismo profesional, por el lugar de los y las artistas en el ambiente

cultural de su época, destacándose su conexión con el teatro experimental de las décadas de los cincuenta y sesenta.

Por lo demás, las escritoras aquí estudiadas fueron importantes gestoras de la cultura, y se desempeñaron a su vez como críticas de arte. El examen de estas voces críticas es visto en tensión con otras voces de su tiempo, pero, cabe señalar, aún hoy generan interrogantes sobre la función de la crítica de arte. La presente publicación contribuye a la comprensión de este y otros fenómenos desde la clave de lectura del periodismo cultural realizado por mujeres en el siglo xx.

**Ruth N. Acuña Prieto**



# Introducción

**S**i bien la historiografía del arte en Colombia puede rastrearse desde el siglo XIX, la disciplina de la historia del arte en el país se delimita, más sólidamente, bajo el contexto del arte moderno. Por ello, los aportes de historiadores como Germán Rubiano Caballero, Marta Traba, Gabriel Giraldo Jaramillo y Eugenio Barney Cabrera, entre otros, se hacen más nutridos a partir de la década de los sesenta del siglo XX. En dicho contexto, la mayoría de las fuentes para la construcción de la historia del arte se concentró en entrevistas con los propios artistas (cuando ello fue posible) y en la crítica de arte, cuyo principal medio de circulación fueron los periódicos y revistas, tales como la separata cultural *Lecturas Dominicales* del periódico *El Tiempo*, *Cromos*, *El Espectador*, etc. Sin embargo, la historia del arte también se ha valido del periodismo cultural como fuente historiográfica, aunque su caracterización es un asunto de reciente interés. En este orden de ideas, la diferenciación de la literatura artística en medios de carácter periodístico no es muy clara ni definida, lo que ha causado que las fuentes se hayan utilizado de manera atomizada en el ámbito de la construcción de la narrativa de la historia del arte.

Por otro lado, las nuevas perspectivas metodológicas y disciplinares han abordado cuestiones que distan de la mirada tradicional, en cuanto indagan sobre el rol de actores o agentes de los cuales no se ha explorado lo suficiente. Tal es el caso del rol femenino en el periodismo cultural y su aporte a la escritura del arte en Colombia, que es la preocupación de trasfondo desde la cual parte el presente trabajo. La mayor producción de textos, o al menos, aquellos que aparecen referenciados en los textos de historia del arte, han sido escritos por hombres, y, con excepción del papel fundamental que cumple Marta Traba, la escritura realizada por mujeres es tímidamente referenciada.

Con este contexto de referencia, existen tres conjuntos de investigaciones que vale la pena mencionar como referentes para lo que pretende este trabajo. En primer lugar, las indagaciones relacionadas con el periodismo cultural como género, sus características e historia, que en su mayoría corresponden a estudios de carácter teórico, entre las que se destacan la reflexión de Jesús Martín Barbero respecto al contexto

nacional, así como las publicaciones de Rivera (1995) y Barei (1999). En Colombia, la perspectiva del periodismo cultural es reducida, y se concentra más en el fenómeno periodístico en general, como el recuento histórico producido por Vallejo (2006), o en relación con el análisis de mercado en el contexto de las industrias culturales, en Rubiano (2006). Los estudios sobre el rol femenino en el campo periodístico colombiano han empezado a ser objeto de estudio; al respecto, vale la pena señalar el aporte sobre la escritura en las revistas femeninas del grupo de estudio de la profesora Sandra B. Sánchez López, con la investigación “Mujeres de prensa: Prácticas del periodismo femenino”, en *Pasado impreso* (2019).

En ese sentido, el segundo conjunto de referentes lo componen los trabajos de origen académico que indagan sobre el rol femenino en el periodismo, entre los cuales vale la pena destacar los textos de Carreño Malaver y Guarín Aristizábal (2008), que dan un panorama sobre la mujer en las redacciones principales del país, o la investigación de Flórez Giraldo y Pérez (2010) sobre Emilia Pardo Umaña (1907-1961), una de las primeras columnistas colombianas. Como es evidente, las mujeres en el periodismo cultural en Colombia no han sido ampliamente tratadas de forma específica. Quizás la aproximación más cercana sea el trabajo, producto de la Beca de Periodismo Cultural y Crítica de Literatura, del Idartes, de Almonacid Veloza (2021), que explora la producción de Emilia Pardo Umaña en relación con el periodismo cultural, y se concentra en las referencias a la capital colombiana, así como la tesis de maestría de Marcell Cruz (2019) sobre la línea editorial de la *Revista Diners*, establecida por Consuelo Mendoza. Todos estos trabajos ubican a la mujer como creadora o productora, es decir, como el agente que da origen a los textos. Sin embargo, algunos estudios también han explorado a la mujer como el agente que consume, lo cual constituye un ángulo de estudio particular. A este respecto es necesario señalar el trabajo de Gil Medina (2016) que, aunque referente a la mujer lectora de “prensa femenina” del siglo XIX, no deja de ser un estudio que da luces sobre la situación del siglo XX. Este trabajo contribuye, adicionalmente, a la aproximación metodológica por medio de la comparación de la *Biblioteca de señoritas* y la imagen de la “lectora ideal”. En esta misma línea se encuentra el trabajo de Londoño (1990) sobre las publicaciones periódicas dirigidas a la mujer entre 1858 y 1930.

Por último, el tercer conjunto de antecedentes lo componen los textos relacionados con la historia del arte en Colombia y, en concreto, sobre sus fuentes historiográficas, que en su mayoría se concentran en el estudio de la crítica. En este campo es fundamental señalar a Jaramillo (2004, 2012) y a López Rosas (2007), quienes con sus investigaciones estructuran el marco conceptual y el panorama histórico, particularmente del siglo xx, que configuran la crítica de arte y su relación con la historia del arte del país. Un estudio más reciente en este aspecto lo constituye la investigación doctoral sobre la crítica de arte en Colombia entre 1886 y 1922 realizada por Malagón (2021), en la cual se analiza la producción de, entre otros autores, Adelfa Arango Jaramillo, mujer antioqueña que publicó regularmente en la revista *Sábado*. Este aporte, junto con los estudios de Emilia Pardo Umaña, es el antecedente más concreto para analizar la relación de las mujeres, en el periodismo cultural, con la escritura del arte en Colombia, eje sobre el que gira el presente proyecto. Adicionalmente, es esencial señalar los trabajos de tesis de Acuña (1991, 2002, 2010) que, desde perspectivas sociológicas, analiza la consolidación del campo artístico y crítico en Colombia, y destacar también el trabajo relacionado con Alberto Urdaneta, quien bien podría catalogarse como el pionero del periodismo cultural en el país. Por último, textos que apuntan a estructuras metodológicas y conceptuales sobre la escritura del arte, también constituyen parte del corpus bibliográfico de este texto, como es el caso de las perspectivas feministas en la historia del arte que, en parte, son trabajadas por Cordero (2010).

En los últimos años ha sido de interés la escasa referencia que se ha hecho a la producción de artistas mujeres en el espectro de la historia del arte en Colombia. Sin embargo, esta situación no es un fenómeno meramente concentrado en las artistas, sino también en aquellas que escribieron sobre historia del arte y, más aún, en las fuentes utilizadas para la construcción de dichas narrativas. Como una situación concatenada, la mayoría de las fuentes escritas para la historia del arte provienen de los medios periodísticos, cuya autoría es principalmente masculina, y llama poderosamente la atención que una revisión panorámica de carácter hemerográfico arroja un poco más de una veintena de mujeres, cuyos escritos sobre arte circularon en dichos medios durante gran parte del

siglo xx. Entre ellas se encuentran Emilia Pardo Umaña, Beatriz de Vieco, María Victoria Aramendía Azanza, María Elvira Iriarte, Maritza Uribe de Urdinola, María Mercedes Carranza, Ana María Escallón, Gloria Valencia Diago, Myriam Luz y Nohra Parra Martínez.

Ante este fenómeno, nos asalta una serie de preguntas: ¿por qué, ante tal cantidad de mujeres y variedad de medios de comunicación, sus aportes son tan escasamente referenciados y utilizados?, ¿por qué no aparecen en las lecturas historiográficas del arte en Colombia?, ¿por qué la historia del arte en Colombia no las referencia, o lo hace mínimamente?, ¿tiene esto que ver, acaso, con el tipo de discurso o el tipo de escritura sobre arte que publican? Estas inquietudes llevaron a evidenciar el escaso estudio sobre el periodismo cultural en Colombia y la poca claridad sobre el tipo de escrito (crónica, reseña, entrevista, entre otros) relacionado con el arte que circula en los medios escritos, por lo que resulta necesario indagar por las características de los textos que permitan caracterizar la producción de estas autoras.

Wallach Scott, en su estudio sobre la invisibilidad de la mujer en la historiografía, señala que “obviamente no es la falta de información sobre la mujer, sino la idea de que tal información no tenía nada que ver con los intereses de la ‘historia’; lo que condujo a la ‘invisibilidad’ de las mujeres en los relatos del pasado” (Wallach Scott, 1992, p. 44). El abordaje del tema femenino en la historia, y que se aplica también a la historia del arte, ha enfrentado un problema central relacionado con la falta de una metodología definida. A lo largo del tiempo, diversos enfoques han sido empleados por historiadores, aunque ninguno ha logrado establecer una metodología propia. Sin embargo, gran parte de esta aproximación ha permanecido en el marco interpretativo existente, sin lograr desarrollar una metodología propia que permita abordar el tema de la mujer, y que en la historia ha limitado el avance en la comprensión y visibilidad de su papel en el pasado (Wallach Scott, 1992).

Aunque se han aportado nuevos conocimientos e información que demuestran la participación de las mujeres en diferentes ángulos y contextos de la historia del arte, la ausencia de una metodología específica, o, incluso, la utilización adecuada de fuentes, como la hemerográfica, en la construcción de narrativas, ha dificultado plenamente su estudio y



análisis. Esta falta de metodología o problemas en la utilización de fuentes se ha traducido en una limitación para reconocer y valorar plenamente el papel y las contribuciones de las mujeres y en la necesidad de seguir desarrollando enfoques y herramientas que permitan abordar este tema de manera rigurosa y completa. Pareciera que las mujeres en el periodismo cultural pasaran desapercibidas en lo que respecta a la historia del arte, lo que cuestiona la verdadera utilización de la fuente periodística o la “localización” en el campo de las artes de estas mujeres periodistas y escritoras. Por otro lado, las pesquisas iniciales nos llevaron a indagar sobre el tipo de texto periodístico que ha sido usado o privilegiado en la historia del arte en el contexto colombiano, para descubrir que es mayoritariamente masculino y crítico, es decir, con alguna emisión de juicio de valor. Este panorama muestra la necesidad de estudiar el discurso de los textos periodísticos y el rol de la mujer en la construcción de la literatura artística en Colombia, con el fin de visibilizar no solo a las autoras, sino también las fuentes periodísticas, y de resarcir un vacío investigativo en la historia del arte.

A partir de los cuestionamientos señalados, este trabajo busca indagar la relación de la escritura realizada por mujeres sobre el arte colombiano en el circuito periodístico bogotano como fuente historiográfica del arte. Ante la cantidad de fuentes, y debido al alcance de este trabajo, solo se aborda la producción de cinco mujeres. Se ha seleccionado a las autoras con mayor producción en el circuito periodístico, especialmente bogotano o nacional, y que no han sido referenciadas de forma notable en la historia del arte, como Emilia Pardo Umaña, María Victoria Aramendía, Gloria Valencia Diago, Nelly Vivas y Beatriz de Vieco. De esta manera, el marco temporal ha quedado delimitado por la publicación de sus textos entre 1920 y 1970.

## Conocimientos situados

La historiografía del arte en Colombia tiene una tarea pendiente, que consiste en identificar el papel que han jugado las mujeres en el periodismo

cultural en la escritura y crítica del arte entre las décadas de 1920 y 1970, valiéndose de medios impresos como revistas y periódicos. La existencia de un periodismo cultural, en el que por primera vez han podido participar mujeres periodistas, supone cambios sustanciales en el campo social y cultural colombiano. Estos cambios, sin embargo, no se dan a lo largo del territorio nacional; por el contrario, solo en algunas ciudades capitales se han articulado las condiciones necesarias para que ellos ocurran. Reconstruir la escena cultural bogotana desde los años veinte al inicio de la década de los setenta, a partir de la escritura de un grupo de mujeres pioneras del periodismo cultural, tiene como objetivo recuperar voces críticas diferentes de las que hasta ahora ha estudiado la historia del arte.

Se parte del hecho de que la escritura de este grupo de mujeres necesitó de un marco institucional específico: la prensa local y un contexto en el cual desarrollar su práctica (las exposiciones de arte). El interés particular parte de identificar los modos y las formas en que convergen históricamente el desarrollo del periodismo cultural, una historia de las exposiciones de arte en Bogotá y la producción de una escritura crítica de estas periodistas. Luego de leerlas es posible considerar que el tipo de escritura que exige el periodismo cultural —tal como se desarrolló en esas décadas— puede ser analizado a partir del concepto de *conocimiento situado* propuesto por Donna Haraway, lo cual significa la posibilidad histórica de lo que la autora denomina “la objetividad feminista”, que “trata de la localización limitada y del conocimiento situado, no de la trascendencia y el desdoblamiento del sujeto y el objeto” (Haraway, 1995, p. 13).

En este sentido, una pregunta obligada es *¿qué tipo de mujer es la que logra constituirse como autora de una escritura pública sobre el arte en el escenario cultural local de estas décadas?* Teniendo en cuenta que el objetivo tras el estudio de cada artículo periodístico sobre arte es la posibilidad de encuentro con una autora particular, es decir, una mujer como sujeto, resultado de la interpretación, en la medida en que “La traducción es siempre interpretativa, crítica parcial. He aquí un terreno para la conversación, para la racionalidad y la objetividad, que sea sensible al poder...” (Haraway, 1995, p. 20). El conocimiento situado supone también un conocimiento parcial, en la medida en que entiende que

El yo que conoce es parcial en todas sus facetas, nunca terminado, total, no se encuentra simplemente ahí y en estado original. Está siempre construido y remendado de manera imperfecta y, por lo tanto, es capaz de unirse a otro, de ver junto al otro sin pretender ser el otro. (Haraway, 1995, p. 20)<sup>1</sup>

Diversas tensiones sociales y personales dan forma a la producción de cada una de las autoras que hemos elegido. Sus biografías importan en la medida en que posibilitan una comprensión cultural, también situada, de ellas en el contexto específico de producción de su escritura.

Contrario a la escritura del diario personal, el artículo periodístico exige una escritura crítica en el contexto del periodismo cultural, algo así como una escritura creativa y reflexiva al mismo tiempo. Se trata de poner en palabras una experiencia específicamente contextualizada y diferenciada, que luego se articula como una opinión experta. En ese sentido, en el periodismo cultural,

Lo que se expone bajo formas de creación no es un sentido dicho autoritariamente, ni la propiedad de un discurso, ni un código jerarquizado, sino un lenguaje que [se] trabaja en una relación política con la historia y con un mundo donde alguien habla [se habla] en la búsqueda de una manera personal de articular las voces de lo social. (Barei, 1999, p. 54)

En este sentido, el periodismo cultural permite el surgimiento de una voz propia en la que se destaca el capital cultural de las autoras y se devela su posición tanto en el campo del periodismo como en el de las artes.

1 En el mismo capítulo, Donna Haraway continúa diciendo: “Luchó a favor de políticas y de epistemologías de la localización, del posicionamiento y de la situación, en las que la parcialidad y no la universalidad es la condición para que sean oídas las pretensiones de lograr un conocimiento racional. Se trata de pretensiones sobre las vidas de la gente, de la visión desde un cuerpo, siempre un cuerpo complejo, contradictorio, estructurante y estructurado, contra la visión desde arriba, desde ninguna parte, desde la simpleza” (Haraway, 1995, p. 20).

## La profesionalización de la escritura de mujeres y los cambios en el circuito del arte local

La década de 1920 marcó un cambio para la prensa en ciudades como Bogotá y Medellín:

Fueron por esos mismos años donde se iniciaron importantes luchas para que la mujer pudiera acceder a la universidad, y que precisamente muchas de las revistas dirigidas a este público, como la misma *Cromos* y *Letras y Encajes* en Medellín, no sólo siguieron de cerca estos debates, sino que criticaron la necesidad de los seudónimos masculinos, cuando escribían mujeres. (Gómez y Salive, 2012, p. 78)

De forma paralela a la “mercantilización del cuerpo femenino” y a los cambios que sobre la movilidad se experimentaban en Bogotá, se intenta conseguir lo que Santiago Castro-Gómez denomina *subjetividades cinéticas*, a pesar de que la movilidad resultara sospechosa cuando era asumida por las mujeres; sin embargo, en medio de las tensiones sociales que presionaron dichos cambios, se consolidó una escritura realizada por mujeres que tiene como antecedente las últimas décadas del siglo XIX, pero que tendría que esperar hasta los años veinte para conquistar una institucionalización de la formación de las primeras mujeres periodistas.

Los tránsitos de los roles femeninos se inscribieron en las transformaciones hacia la “modernidad” que generaron tensiones no solo respecto a los objetivos del proyecto moderno, sino también al pasado y la tradición sobre la cual descansaba la construcción nacional:

Durante el segundo y tercer decenio del siglo XX, en Colombia, al igual que en el resto de América Latina, se aceleró el cambio hacia la “mujer moderna”. No es de extrañar, pues, que en estos años se agudizara la polémica entre los defensores de los roles femeninos tradicionales, y quienes le daban la bienvenida a la reivindicación de los derechos legales, económicos y políticos para este sexo. Muchos adoptaron posturas que combinaban argumentos de los unos y de los otros. (Londoño, 1990, p. 15)

En este sentido, la modernización del país, enfocado a partir de la vida en la ciudad, es el marco en el que la mujer logra configurarse, primero como lectora, luego, como autora, por lo cual es posible decir que se inaugura una modalidad de escritura femenina entendida como práctica política, en la cual el acceso a la educación (el bachillerato) y luego a la profesionalización resulta determinante. Según la investigación de Marcela Gómez Mendoza sobre la revista *Hogar* (1926), de Ilva Camacho,

El nivel de escritura de las mujeres a principios del siglo pasado era precario. En la escuela primaria, que era casi siempre el nivel educativo más alto al que podían aspirar, se les enseñaba lo básico para que cuando se casaran pudieran escribir la lista de mercado o una que otra carta. Aprender a escribir era entonces un acto de rebeldía. (Torres, s. f.)

Actualmente, la investigación sobre prensa femenina es extensa,<sup>2</sup> sobre todo en lo que se refiere a autoras antioqueñas; sin embargo, continúa pendiente la tarea de estudiar en el contexto bogotano otro tipo de escritura considerado de “estilo varonil”, del cual Ilva Camacho fue pionera. Al respecto, en 1927, Luis Pinzón<sup>3</sup> escribía lo siguiente:

Entre las mujeres que escriben, Ilva Camacho destaca con lineamientos recios, porque ella es una escritora de estilo varonil, de complexión firme, de hondos conocimientos sociológicos, de vasta cultura literaria,

- 2 Al respecto, la extensa investigación de Ana María Agudelo Ochoa “La reflexión decimonónica sobre la escritura de mujeres en Colombia”: “Una de las preocupaciones que surge en la Nueva Granada como producto del liberalismo ilustrado que fundamenta la construcción del Estado nacional tiene que ver con la educación de las mujeres, aspecto deficiente hasta entonces. La lectura se vislumbra como estrategia para subsanar tal carencia, de ahí la proliferación de la prensa y de la narrativa dirigidas al público femenino hacia mediados del siglo XIX, especialmente del folletín” (Agudelo Ochoa, 2011).
- 3 Según la investigación *De la escritora varonil a la mujer que reencanta la sociedad: Las múltiples visiones de la mujer bogotana y su resistencia a través de la escritura en la revista Hogar (1926)*, “Camacho pasa a la historia en el *Diccionario biográfico y bibliográfico de Colombia*, de autoría de Joaquín Ospina Vallejo, prestigioso abogado, escritor y académico especializado en esperanto —el estereotipo perfecto del “letrado” en términos de Ángel Rama (1998)— que pretende consignar a ‘Todas aquellas personas que se han levantado sobre el nivel común por obras justificables’” (Sarta Guzmán, 2018).

que va realizando una apostólica tarea con fe, inteligencia y tino, que la elevan a sitio envidiable y por sobre la intelectualidad femenina. (Sarta Guzmán, 2018, p. 31)

Cabe aclarar que el periodismo femenino difiere del periodismo cultural. El periodismo femenino se ha caracterizado históricamente por estar dirigido a la construcción de un público lector conformado por mujeres, y por abordar temáticas específicas relacionadas con el hogar, la crianza de los hijos, la moda, cocina y otros arreglos domésticos. Durante el siglo XIX, aunque paradójicamente muchas veces escrito por hombres, este tipo de periodismo se consolidó y estableció un estándar en el contenido destinado a mujeres. Además de abarcar asuntos relacionados con la moda, el cuidado de la piel y consejos de belleza, estas publicaciones también trataban temas íntimos y controvertidos, como el aborto, el divorcio y la noche de bodas, y abordaban de manera tangencial cuestiones íntimas, la sexualidad y el desarrollo propio del cuerpo femenino. A pesar de estas características, conviene destacar que existía una distinción entre el periodismo femenino y el periodismo cultural escrito por mujeres. Este último asumía una perspectiva diferente y una mirada propia sobre diversos temas, sin limitarse únicamente a los aspectos que se consideraban tradicionalmente “femeninos”. Por otro lado, el “estilo varonil”, como se puede observar en el contexto mencionado, implicaba ser tratadas en igualdad de condiciones y tener la posibilidad de expresar opiniones propias, abordar temas de forma pública y escribir en prosa, sin limitaciones impuestas por estereotipos de género. En palabras de Marcela Gómez Mendoza, poder construirse como sujetos con voz propia. Al adoptar esta escritura “como hombres”, estas mujeres buscaban abrirse camino y ser reconocidas en un medio en el que prevalecía la masculinidad.

En las décadas de los veinte y treinta, tanto en Colombia como en otros países del continente, se presentaban luchas por el reconocimiento de los derechos civiles y políticos de las mujeres. En ese contexto, algunas mujeres —que cumplían roles sociales de distinto orden— incursionarían en el periodismo, dominado por hombres. Allí, autoras como Ilva Camacho tendrían que abrirse, en muchos casos a la fuerza, un espacio para la escritura de temas públicos. En ese sentido, resulta significativa

la pregunta que ella misma lanzó a las lectoras de la revista *Hogar*, con el pseudónimo de *Campesina*: “¿Por qué hemos de conformarnos con ser las eternas, las silenciosas, las débiles excluidas del mundo del espíritu?” (Sarta Guzmán, 2018). Ilva Camacho,<sup>4</sup> si bien no escribió sobre arte, encarnó el carácter desobediente que implicaba la escritura como práctica social que emergía en ese contexto como una posibilidad real para cierto tipo de mujeres.

¿Quiénes podían escribir sobre arte en un contexto social excluyente como el de las primeras décadas del siglo xx? Se requerían unas condiciones específicas, y no solo en lo referente al género tal como era entendido en esa época: también dependía de la clase social, y, por supuesto, la práctica estaba supeditada a las polémicas clasificaciones de raza. No cualquier mujer podía escribir sobre arte, debido a que “el llamado ‘buen gusto’ estaba dirigido tanto a la diferenciación, y más precisamente a la exclusión social, como a la señalización del ‘mal gusto’ de los demás grupos y clases sociales” (Malagón, 2021, p. 37). Sin embargo, en la década de los veinte, en la escena local del arte aparecieron algunos cambios en lo que se refiere a las exposiciones y a la enseñanza del arte. En este escenario circuló el primer texto sobre arte escrito por una mujer: se trataba de un artículo de la escritora antioqueña Adelfa Arango Jaramillo, para la revista *Sábado*.

En 1922 se realizó la “Exposición de Pintura Moderna Francesa”, que, según Ricardo Malagón,

Reveló la necesidad de flexibilizar las prácticas creativas y los presupuestos estéticos, la presencia de unas formas de modernismo concebidas como actualización del arte nacional, el proceso de reconfiguración interna del campo de la crítica de arte, y finalmente, el planteamiento inicial del debate sobre una función social más significativa y menos elitista del arte y la cultura que posteriormente —en la década del treinta— terminaría en un cambio estructural al respecto. (Malagón, 2021, p. 219)

4 Según Marcela Gómez Mendoza, Ilva Camacho sería la primera mujer en decir: “Escribir en letra de molde lo cual implica, en primer lugar, saber escribir. [...] La escritura de molde, además, es una escritura pública. ¿Qué implicaba que una mujer fuera vista y leída en una época en la que incluso estaba muy mal visto que saliera de la casa sin su marido o su padre?” (Torres, s. f.).

Entre 1920 y 1924, en Bogotá se fundó, como iniciativa de un grupo de profesores de la Escuela de Bellas Artes, el Círculo de Bellas Artes. Unos años después, algunos estudiantes de la misma escuela responderían a esta iniciativa, con el acompañamiento de otros profesores, entre ellos Francisco Antonio Cano (rector de la Escuela entre 1923 y 1927), con la fundación del Centro de Bellas Artes. “A diferencia del carácter aristocrático y clasista del Círculo, el Centro de Bellas Artes se vinculó al movimiento estudiantil y a la protesta social y política, tan importante en la década del veinte” (Malagón, 2021, p. 230).

La reconfiguración de las instituciones y los circuitos del arte vendría de la mano con los cambios en la crítica de arte. El carácter modernizador de los discursos estéticos, encarnado de diferente manera en los artistas pertenecientes al Círculo y al Centro, se encargaría de pregonar una renovación formal del academicismo, al tiempo que comenzaba el enfrentamiento entre esa estética y la naciente crítica americanista. Sin embargo, según Ruth Acuña,

Es en las décadas de los treinta y cuarenta, coincidentes con la época del regreso al poder de gobiernos liberales, cuando esta incursión temática moderna y el alejamiento, más no el final, de lo académico en su sentido decimonónico, se hacen evidentes en el panorama cultural del país. (2014, p. 88)

En el marco de estos cambios políticos y sociales surgió, por iniciativa del gobierno de Eduardo Santos, el Salón Anual de Artistas Colombianos, que, para la presente investigación, la creación y existencia del Salón, resulta determinante, en la medida en que impulsó la producción escrita de algunas de las periodistas y autoras que aquí se analizan, comenzando con el texto de Emilia Pardo Umaña titulado “Será Arte!” (*El Espectador*, 14 de octubre de 1942).

La delimitación temporal que aquí presentamos también se relaciona con la historia de los cambios que experimentó el Salón a comienzos de 1970, debido a la eliminación de premios, lo cual se dio de forma paralela a la creación de otros escenarios de exhibición, como las bienales.



En esa medida, el Salón Nacional funcionó como marco institucional para la escritura crítica realizada por mujeres hasta 1973. En la década de 1960, el circuito del arte local incluía las exposiciones de la recién inaugurada Biblioteca Luis Ángel Arango, la Sala Vásquez Ceballos, de la Biblioteca Nacional de Colombia, y la galería San Diego, entre otras, lo que significó la ampliación de espacios para la exhibición y, necesariamente, una actualización en el discurso y los presupuestos estéticos. Ejemplo de esto es el artículo de Beatriz de Vieco titulado “Exposición conceptual de Bernardo Salcedo” (*El Tiempo*, 24 de noviembre de 1970).

La pregunta que determina la tarea de identificar el papel que jugó el periodismo cultural en la escritura y crítica del arte a partir de la década de 1920, necesariamente, se concentra en determinar los modos particulares en que algunas de estas mujeres escritoras y periodistas contribuyeron a la configuración narrativa (interpretativa) del arte, en el contexto de 1920 a 1970, al tiempo que forzaban la apertura de espacios posibles para el desarrollo del oficio de una escritura de opinión en la esfera pública. Los cambios en la escena local del arte tuvieron en la escritura del arte, por intermedio del periodismo cultural, una notable interlocución, no solo en términos históricos, sino sobre todo en lo que a la escritura crítica del arte se refiere. En este sentido, resulta determinante proponer una interpretación historiográfica específica a partir de la cual se puedan analizar sus aportes.

## Referencias

- Acuña, R. (1991). *Arte, crítica y sociedad en Colombia 1947-1970*. [Tesis]. Facultad de Sociología, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Acuña, R. (2002). *El Papel Periódico Ilustrado y la génesis de la configuración del campo artístico en Colombia*. [Tesis de maestría en Sociología de la Cultura]. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Acuña, R. (2010). *Alberto Urdaneta: Coleccionista y artista*. Colección Cuadernos de Pioneros de Museología.

- Acuña, R. (2014). *Miradas a la plástica colombiana de 1900 a 1950: Un debate histórico y estético*. Universidad Externado de Colombia.
- Agudelo Ochoa, A. M. (2011, julio). La reflexión decimonónica sobre la escritura de mujeres en Colombia. *Ciberletras*, (25). [https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/28246/1/AgudeloAna\\_2011\\_ReflexionDecimononicaEscritura.pdf](https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/28246/1/AgudeloAna_2011_ReflexionDecimononicaEscritura.pdf)
- Allier Montano, E. (2010). *Ética y política en el historiador del tiempo presente*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales.
- Almonacid Veloza, E. (2021). *Un recorrido por Bogotá con Emilia Pardo Umaña*. Beca de Periodismo Cultural y Crítica de Literatura. Idartes.
- Aponte Moreno, Ó. M. (2017). *20 años de El Tiempo: Un análisis de la modernización de la prensa en Colombia (1911-1930)*. [Tesis de maestría en Historia]. Universidad de los Andes, Bogotá.
- Aróstegui, J. (2004). *La historia vivida: Sobre la historia del presente*. Alianza.
- Barei, S. N. (1999). Periodismo cultural: Crítica y escritura. *Ámbitos* (2), 49-60. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Calderón Schrader, C. (1990). *Catálogo 50 años Salón Nacional de Artistas*. Colcultura.
- Carreño Malaver, A. M. y Guarín Aristizábal, A. M. (2008). *La periodista en Colombia: Radiografía de la mujer en las redacciones*. Universidad de Antioquia.
- Cohen, L. M. (2001). *Colombianas en la vanguardia*. Universidad de Antioquia.
- Cordero, K. (2010). La escritura de la historia del arte: Sumando (se) subjetividades, nuevas objetivaciones. *Errata* (2).
- Fazio V., H. (2018). Historia del tiempo presente y presente histórico. *Historiografías* (15), 22-35. Universidad de los Andes.
- Flórez Giraldo, L., P. y Pérez, P. (2010). *Emilia Pardo Umaña: Memorias de la primera columnista colombiana*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Gil Medina, C. (2016). La mujer lectora en la “prensa femenina” del siglo XIX: Estudio comparativo entre *Biblioteca de señoritas* (1858-1859) y *La Mujer* (1878-1881). *Historia y Memoria* (13), 151-183.
- Gómez, L. M. y Salive, M. C. (2012). Pliegues y reverses: Mujeres, publicidad y concepciones del cuerpo y el vestido en Bogotá, 1920-1930. *La Manzana de la Discordia*, 7(12), 71-82. Universidad del Valle, Colombia.

- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La invención de la naturaleza*. Cátedra.
- Herrera Buitrago, M. M. (2011). *Emergencia del arte conceptual en Colombia*. Ediciones Universidad Javeriana.
- Jaramillo, C. M. (2012). *Fisuras del arte moderno en Colombia*. Alcaldía Mayor de Bogotá y Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Jaramillo, C. M. (2004). Una mirada a los orígenes del campo de la crítica del arte en Colombia. *Artes, La Revista*, 4(7), 3-35.
- Levín, F. y Franco, M. (comps.). (2007). *Historia reciente: Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Paidós.
- Londoño, P. (1990). Las publicaciones periódicas dirigidas a la mujer, 1858-1930. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 27(23), 1-22.
- López Rosas, W. A. (2007). *Los pasos sobre las huellas: Ensayos sobre crítica de arte*. Ediciones Uniandes.
- Lozano Cruz, M. (2020). Maestras y pioneras: Condiciones para el acceso de la mujer a la educación superior en Colombia en la primera mitad del siglo xx. *Virajes, Revista de Antropología y Sociología*, 22(2), 210-222.
- Malagón, R. (2021). *La crítica de arte en Colombia, 1886-1922*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Marcell Cruz, Á. (2019). *La idea del arte en la línea editorial de la Revista Dineros establecida por Consuelo Mendoza (1967-1994)*. [Tesis de maestría en Estudios Editoriales]. Instituto Caro y Cuervo.
- Martín Barbero, J. (1991). Un periodismo para el debate cultural. [Ponencia para el I Seminario Internacional de Periodismo Cultural-III Encuentro Nacional de Periodistas Culturales]. En *Periodismo y cultura*, Tercer Mundo.
- Montaño, E. A. (2010). *Ética y política en el historiador del tiempo presente*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.
- Rivera, J. B. (1995). *El periodismo cultural*. Paidós.
- Rubiano, E. (2006). Escenario, butaca y entrada: El mercado de la cultura en el periodismo cultural. *Tabula Rasa* (5), 129-148. [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1794-24892006000200007&lng=en&tlng=es](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-24892006000200007&lng=en&tlng=es).

- Rubiano, E. (2006). Entre la vida buena y la buena vida: Representaciones de la cultura en periódicos y revistas de circulación nacional. *Enunciación*, 12(1), 66-79. <https://doi.org/10.14483/22486798.480>
- Sánchez López, S. B. (2019). *Mujeres de prensa: Prácticas del periodismo femenino*. <https://pasadoimpreso.uniandes.edu.co/mujeres-de-prensa/acerca-de>
- Sarta Guzmán, P. (2018). *De la escritora varonil a la mujer que reencanta la sociedad: Las múltiples visiones de la mujer bogotana y su resistencia a través de la escritura en la Revista Hogar (1926)*. [Trabajo de grado en Estudios Literarios]. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/40217>
- Torres, J. S. (s. f.). *La revista Hogar*. Archivo de Bogotá. <https://archivobogota.secretariageneral.gov.co/noticias/la-revista-hogar>
- Traba, M. (1974). *Historia abierta del arte colombiano*. Colcultura.
- Vallejo, M. (2006). *A plomo herido: Una crónica del periodismo en Colombia (1880-1980)*. Planeta.
- Wallach Scott, J. (1992). El problema de la invisibilidad. En C. Ramos Escandón (ed.), *Género e historia: La historiografía sobre la mujer* (pp. 38-65). Instituto Mora.



para la patria, a la cual le además de su fortuna, los edificios construidos durante su vida y que perdurarán siempre. realidad, los hermanos Restrepo Mejía dejan de su paso por vida, en el recuerdo de sus condañanos, un sentimiento que deja de ser extraordinario: el dar gracias a Dios de que a e sean dadas esas grandes for- nas, y no a otros: a ciudadanos edifican, construyen, embe- nen, mueven su capital dando a ciudad un continuo ritmo de progreso positivo, y de ayuda al s, tan firme y tan inteligente no sus propias mentalidades.

Però hasta hace poquísimo com par los «Apuntes críticos» de D Rufino J. era un problema abso- luto. Y en cuanto a don Marcos, todavía hay tomos que se ve grit el ciudadano para conseguirlos, lo cual no obsta para que eviden- temente la Librería Colombiana se haya preocupado de tener las grandes obras de colombianos a disposición de los compradores.

«El Sr. secretario de obras pú- blicas municipales nunca pasa por la acera norte de la Avenida Ji- ménez de Quesada, entre carre- ras sexta y séptima» (acera del antiguo edificio de Richard, fren- te a «El Tiempo» y a la Compa- ñía Colombiana de Tabaco?) Si pasara observaría que allí hay mu- chos agujeritos por vándalos de tra- galuces que faltan, exactamente del tamaño adecuado para que los ciudadanos se rompan un pie. Supongo que arreglar eso debe de costar unos quince o veinte pe- sos. ¿Exorbitante el gasto, o no hay partida disponible?

La Biblioteca Nacional abre hoy a exposición de acuarelas en salones. Son obras del pin- tador alemán Wiedemann, de una originalidad y de una belleza ex- traordinarias. Se tiene un poco de impresión, ante estas acuare- ras de una grande influencia de escuela francesa, no de la tili- ta, me parece, sino más bien de la los impresionistas. No es muy segura al respecto. Ya

# I. Emilia Pardo Umaña (1907-1961): La escritura sobre el arte y los conocimientos situados

## UNA ARTISTA COLOMBIANA COMO PUDO HENA RODRIGUEZ DE ESPAÑA, EN EL ATAQUE A M

UNA CHARLA CON LA JOVEN ESCULTORA COLOMBIANA QU  
LA EXPOSICION DE PARIS, RECUERDOS DE LOS TIEMPOS

Por Emilia Pardo Umaña

Antes de informarme en esta en- trevista —una de las más agrada- bles que he llamado, por el momen- to que vivía a su lado la sinceridad espontánea, casi ruda, de Hena Rodríguez— cómo hacer una observación que me sirva a creer debería ser considerada por la pre- sa bogotana, la cual cuenta entre sus timbres de orgullo el de guar- dar normas del mayor respeto po- sible por el pensamiento de los de- más, teniendo en cuenta de no dudarle en cuanto sea posible, porque eso está mal, y, sobre todo, de no cambiarlo porque no está peor.

Hena Rodríguez es una muchacha delgada, de portada simpática, de una fresca personali- dad ampliamente definida y segura de sí misma. Al hablar, al moverse, imparte a cada uno de sus gestos una expresión de vitalidad inter- na, podría decirse que de curiosi- dad que aspira a ir más allá de sus palabras. Al venir recorta una sil- la que se abre más allá de «O- gún», de París, escrita por ma- donicista Emory Guillón, y que re- corre cuidadosamente, porque la leer de sus manías como coleccionista, es la de guardar cuidadosamente los artículos y apuntes publici- stas que le llegaban sobre nuestros compañeros. Madonnicista Guillón habla de Hena Rodríguez así:

«El caso de la señorita Rodrí- guez, que es a la edad de 20 años la más grande escultora de su país, es único y digno de llamar la aten- ción.»

«Morosa, delgada, de pequeña es- tatura, con manos de niña, real- mente obra de una fuerza que muy pocos hombres alcanzan en la edad madura. Trabaja consecuciona- mente durante horas y horas, a veces la noche entera, con una e- nergia rebobada.»

«La joven escultora coloca su arte a un nivel sobrehumano y habla con el ardor de un joven día que suena con la protesta insustentable de su mirada, viniendo toda, pero permanentemente, espectador y nunca amigo, de los rostros que modela. El resultado es que muchas de sus obras, algunas talladas directamente sobre la madera, están animadas de una fuerza extra- ña, y tienen algo de forma de in- humano, a pesar del fondo grado de psicología con que han sido tra- bajadas.»

Hena Rodríguez no habla de política. Después de un corto silencio, in- tercambio de frases, deseando prestar el horror de una «España roja» dentro de la cual vivió.

«Me vió un reportaje enyo en algún diario de la mañana. Pare- ce que se usó decidida participación de Franco, después de haber visto el campo contrario de cerca, ver- dad?»

Hena Rodríguez tiene esa contes- tación rápida, nerviosa, sin vaci- laciones. Ad, por ejemplo, José María Gutiérrez, uno de los más gran- des artistas contemporáneos, quien figura maravillosamente los admi- nistrados de la Sociedad de las Artes en Ginebra, y Mito Hernández, del cual refiere las escenas, siendo los dos de ideas completamente distintas. Para ambos tiempos un a- grandecimiento y una agitación igual, aunque también es cierto que nunca me propuse de las ideas políticas que tuvieron. Me intere- saban y me importan los artistas y nada más.



Baronesa Ghislaine de Lhammar de Neuenh

del Circo cuba- do «El tambo- rillo», cuando a descubierta fué reventó, empes- la «Ataca» y do «El entorpe- ga», que es me fía a afirm- litar lo había- caso para Mo- vencia se sube- por sus super- . La cronica- rida con el in- molta la figu- «Me se so una serie- manifestaciones- que en tod- do» no son e- termino por- doy miser- mismos sobre un- samente por e- hante, no no- «pero y espas- y que sus pal- macía dinto- que no tuviera- ficación que



**T**al vez, de las mujeres periodistas sobre la que más se ha publicado ha sido Emilia Pardo Umaña. Su voz polémica, aguda y crítica, pero sobre todo su posicionamiento poco inadvertido en el circuito periodístico en el momento en el que la participación de la mujer era menor en la prensa de circulación masiva, la ha hecho objeto de varios análisis.

Emilia Pardo Umaña nació en Bogotá en 1907, en una familia santafereña de clase alta y de tradición conservadora. Sus padres fueron Luis Pardo Carrizosa y la pianista María Umaña Camacho, hija de Raimundo Umaña Santamaría. Fue la segunda de nueve hijos.

Sobre la familia Umaña, en la genealogía realizada por Carlos Uribe Celis se dice que

A fines del siglo XIX y principios del XX, los Umaña son cofundadores del Gun Club, el Jockey Club, el Country Club. Introducen por esta época deportes como el tenis, el polo, el golf; organizaron los primeros torneos de estos deportes de élite y compitieron en ellos. En el campo de la economía, Eusebio Umaña Manzaneque, hijo de “El doctor” Enrique Umaña Barragán, coorganiza la Compañía Nacional del Ferrocarril del Norte en 1874. Enrique Umaña Santamaría, hijo de Umaña Manzaneque, en 1895, cofunda la Compañía del Ferrocarril del Sur (Bogotá-Sibaté y Bogotá-Tocaima-Girardot). En el temprano siglo XIX, en la joven república, un Umaña había emprendido la construcción de la vía carretable Bogotá-Soacha y, en tiempos de Bolívar, José Ignacio Umaña Barragán, hermano de Enrique, fue encargado por el Libertador de abrir el camino Bogotá-Neiva a cambio de baldíos. El terreno de El Charquito, por dar otro ejemplo, donde en 1898 los Samper Brush establecieron la primera compañía de electricidad de Bogotá, la cual era parte de la hacienda Tequendama, era de Raimundo Umaña Santamaría. (Uribe Celis, 2016)

En 1915, Emilia Pardo ingresó al colegio para señoritas Echavarría del barrio Santa Bárbara, luego continuó la secundaria en el Colegio del Sagrado Corazón, fundado en 1907, cuando el general Rafael Reyes, entonces presidente de la República, invitó a la comunidad religiosa

francesa a fundar su primer colegio en el país, razón por la cual Emilia hablaba y escribía en francés. Se graduó como enfermera en el Centro de Acción Social Infantil, y trabajó en el Hospital San José hasta que en 1934 decidió distanciarse y tomar el camino del periodismo.

Según Rosario del Castillo Pardo (Camándula) periodista colombiana y sobrina de Emilia,

El hecho de que Emilia Pardo Umaña irrumpiera sin permiso ni complejos en los cafés bogotanos vecinos a *El Tiempo* y *El Espectador*, que circundaban la avenida Jiménez con carrera séptima en los años treinta y cuarenta, no era transgredir ninguna regla, como algunos piensan, porque no estaba prohibida la entrada a las mujeres en ese exclusivo mundo masculino. Ellas podían entrar, pero no querían, con contadas excepciones. La mayoría se mostraba renuente y miraba los cafés con cautela y recelo, sobre todo pasadas las siete de la noche, cuando se convertían en cantinas y tomaderos de trago. Por eso se veían muy pocas faldas, entre muchos hombres con vestido de paño oscuro, corbata, paraguas, gabardina y sombrero, que conversaban, declamaban y se trezaban en acaloradas discusiones sobre las noticias que sacudían el país y el mundo en ese momento. (Del Castillo, 2018, p. 11)

Luego menciona aquella famosa anécdota del baño:

Una noche sucedió que Emilia salió exhausta del periódico y se fue caminando hasta el café El Automático. En la puerta la trancó un policía y le dijo: “Aquí no puede entrar. Usted tiene que marcharse... es que ni siquiera hay baño para las señoras...”, “No importa. Yo hago parada”, le repostó Emilia con humor irreverente, poco adecuado en una dama, y entró oronda con su menos de metro y medio de estatura. (Del Castillo, 2018, p. 11)

En 1934 empezó a trabajar en el periódico *El Espectador*, llegó a tomar los dictados del director, don Luis Cano, hasta el 8 de mayo de 1938, día en el que se inauguró la columna-consultorio “Doctora Ki-Ki, experta en mal de amores”. En 1939 obtuvo su propia columna de opinión en



las páginas sociales llamada “Por Emilia”, donde escribía sobre diversos temas de interés social.

En 1945 participó de la creación del Círculo de Periodistas de Bogotá. Fue la única mujer en ejercer el cargo de vocal —los otros diez integrantes de ese grupo eran hombres—. Entre quienes conformaron la organización se encontraban Enrique Santos Castillo, de *El Tiempo*, quien ejercía el cargo de presidente honorario; Álvaro Gómez, de *El Siglo*, quien era el primer vicepresidente, y José Salgar, de *El Espectador*, como segundo vicepresidente. Ese mismo año trabajó en *El Siglo*, en donde se destacó en la rama del periodismo taurino. Dos años después renunció por desacuerdos con Laureano Gómez. Antonio José Cacua Prada narró así el episodio:

La última noche de esas charlas tuvo lugar el 7 de agosto de 1946 por la noche. El doctor Gómez pasó a la cabina de Emilia y, al comentar sobre el gabinete designado por el presidente Ospina Pérez, ella le dijo que no le gustaba nada, y se expresó contra los nuevos ministros. El doctor Gómez no asintió sobre las críticas, y esto originó la renuncia inmediata de Emilia. (Cacua, 1984, citado en Del Castillo, 2018)

En 1947, Emilia viajó a Europa, donde visitó, entre otros países, Francia, Italia, Alemania, Inglaterra y Holanda. En España fue corresponsal para *El Tiempo*, escribiendo crónicas de viaje y haciendo seguimiento a las temporadas taurinas; allí pasó mucho tiempo en compañía del escritor Eduardo Caballero Calderón y su familia. En París la conoció Georges Gómez y Cáceres, el experto en museología, historia del arte y patrimonio cultural francés. En Francia entabló una cercana amistad con Emma Reyes, pintora colombiana. Cuando volvió a Colombia, en 1951, contribuyó en la fundación de la Emisora cultural НСК, El Mundo en Bogotá, para la cual elaboró libretos, parodias, cuñas e incursionó también en el radioteatro. Ese mismo año publicó, con la Editorial Kelly, su única novela: *Un muerto en la legación*.

Según la información de la Enciclopedia del Banco de la República,<sup>5</sup> en 1955 viajó a los Llanos a hacerse cargo de la finca de su amigo Manuel

5 [https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Emilia\\_Pardo\\_Uma%C3%B1a](https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Emilia_Pardo_Uma%C3%B1a)

María Franco, hostigada por la censura de la dictadura del general Gustavo Rojas Pinilla. Allí permaneció durante nueve meses, y a su regreso a Bogotá se integró a la redacción del naciente periódico *El Mercurio*, medio que desaparecería en 1956, a la par que se abriría nuevamente *El Tiempo*, clausurado durante la dictadura del general. Emilia se reincorporó a la redacción de *El Tiempo* con su columna de crítica social hasta su muerte prematura, el 18 de diciembre de 1961, en su apartamento del centro de Bogotá.

Su posición política puede resumirse citando a la propia autora: “Yo solo era goda por herencia, pero soy liberal de pensamiento y sensibilidad” (Pardo, cit. En Almonacid Velosa, 2018, p. 33). Al final de su vida terminó siendo una librepensadora tan contradictoria que, a pesar de considerarse una mujer de avanzada, nunca apoyó la lucha por el voto femenino que encabezaban contemporáneas como Esmeralda Arboleda. Durante algunos años se conmemoró su muerte y se recordó su legado. Luego, el nombre de Emilia Pardo Umaña desapareció por mucho tiempo, hasta que, en 1976, Daniel Samper Pizano lo incluyó en la *Antología de grandes reportajes colombianos*.

Referenciar de manera amplia el contexto biográfico de Emilia Pardo Umaña permite comprender el capital social e individual que le facilitó ser una de las primeras mujeres en las salas de redacción de los periódicos más importantes del país. Aunque en la década de los veinte Ilva Camacho publicaba en *Hogar*, suplemento literario de *El Espectador*, su trabajo se ceñía al temario de la revista, si bien publicaba en un espacio separado del cuerpo principal del periódico. Por otro lado, Emilia Pardo logró insertarse en el ámbito de las editoriales una década después.

La década de los treinta del siglo xx fue una época crucial para el periodismo y para las mujeres que se desempeñaban en dicho campo. Como primera medida, a finales de esa década se inició la formación universitaria en periodismo. En segundo lugar, comenzaron las reformas políticas concernientes a la educación de la mujer (Cohen, 2001). En este sentido, puede afirmarse que su entorno familiar le permitió a Pardo Umaña acceder a una educación privilegiada. Por último, y a raíz de que el periodismo había comenzado a profesionalizarse, los medios de comunicación empezaron a sufrir tensiones entre una línea derivada

de la literatura y otra más expedita, propia de la reportería. En palabras de Castellanos (2016), esto

Tuvo que ver en parte con la rutina del periódico y la escritura bajo la presión del cierre de edición, pero, sobre todo, a cierta competencia con el reportero; los literatos buscaron distinguirse del simple reportero, mediante un estilo que dejaba notar el sujeto literario presente en la crónica. Siguiendo a Rotker, la crónica fue un espacio en donde se resolvió el conflicto entre la creación (estética) y la información (noticia). (Castellanos Prieto, 2016, p. 75)

Precisamente, Emilia Pardo Umaña, en el espacio editorial, privilegiaba en su escritura la crónica. Esta le permitió proyectar su voz, expresar sus opiniones sin tapujos y exponerse al ámbito público sin reservas. Con todos los bemoles, el hecho de que una mujer, pese a sus posturas polémicas, publicara sin restricciones en una página editorial fue una situación absolutamente nueva en la Bogotá de esa época.

Durante nueve años Emilia Pardo Umaña cumplió con su débito de columnista en *El Espectador*, donde pasaba de la burla a la crítica más feroz, con o sin argumentos. [...] Sobre ella escribió Ernesto Hoffman Liévano: “Emilia es para *El Espectador* lo mismo que, según Juan Lozano, Laureano Gómez es para Colombia: un mal necesario [...] A Emilia se la lee, pese a cuanto se diga, y por sus opiniones se guían las gentes, con sus argumentos se discute y con sus errores y aciertos se yerra [...] Hablar de medicina, de toros, de teatro, de música es para Emilia como hacer palotes. En sus dos columnas se lanza al ristre todos los días contra alguien o algo. Nunca le importó meter la pata”. (Hoffman Liévano, 29 de abril de 1944, cit. En Vallejo, 2006, p. 273)

Emilia Pardo Umaña tuvo una audiencia amplia y con una notable visibilidad en su época. Esta situación llama especialmente la atención, pues, pese a publicar artículos sobre arte y entrevistar directamente a algunos artistas, esta periodista no aparece referenciada en la historia del arte colombiano.

## El sujeto literario en la crónica de Emilia Pardo Umaña

Ahora bien, Emilia Pardo Umaña escribió sobre todo tipo de temas y siempre se involucró en cada una de sus crónicas. Aunque sus textos relativos al arte son pocos si se comparan con el resto de su producción, no por ello dejan de ser reveladores. En sus artículos “Cómo pudo Hena Rodríguez huir de España, en el ataque a Madrid”, publicado en *El Tiempo* el 26 de febrero de 1938; “Será Arte!”, publicado en *El Espectador* el 14 de octubre de 1942 y “Ante la crítica de París: La pintora Emma Reyes”, publicado en *El Tiempo* el 15 de abril de 1949, se pueden distinguir rasgos de su estilo y su postura ante los entrevistados o los temas, y además, se evidencia el lenguaje de una periodista literaria que encuentra en la “humanización” o “escenificación” de los hechos una manera de conectarse con el lector. La periodista se involucra con su entrevistado. Su escritura, por tanto, es sumamente descriptiva y detallada, por lo que gran parte de sus crónicas son extensas. En las entrevistas no se limita a un interrogatorio estructurado de acuerdo con un cuestionario, sino que permite al lector entender el contexto y el clima de la entrevista y, adicionalmente, vislumbrar su postura, que a veces aparece como una segunda voz.

En el caso de Hena Rodríguez, describe a la artista, su personalidad, su físico y, haciendo uso de incisos, pone de manifiesto lo que ella misma siente y piensa, como narradora, autora y entrevistadora. Por ejemplo:

Hena Rodríguez es una muchacha delgada, de perfecta silueta simpática, de una franca personalidad ampliamente definida y segura de sí misma. Al hablar, al moverse, imprime a cada uno de sus gestos una expresión de vitalidad intensa, podría decirse que de curiosidad que aspira a ir más allá de sus palabras. [...] Hena Rodríguez tiene esa contestación rápida, nerviosa, sin vacilaciones, de las personas que al hablar no están pensando sus palabras una a una, porque saben muy bien lo que van a decir. (Pardo Umaña, 1938)

Este mismo rasgo se hace visible en el artículo sobre Emma Reyes, donde realiza una pequeña descripción de la artista, para introducirla

como personaje en una obra de teatro de no ficción, en la que convierte su destacada aparición en la escena artística de París:

Emma Reyes de Botero es, dentro de este país tan vivo intelectualmente, uno de los (pocos) “artistas” que tienen fe en el porvenir [...] esta jovencita linda, muy morena de pómulos salientes y que no habla una palabra [...] Se necesita la especial manera de ser de Emma Reyes para que no se sorprenda [...] Come poco, duerme poco y pinta mucho [...]. (Pardo Umaña, 1949)

Estas características de su escritura hacen que sus artículos aparezcan como un relato cercano. Aunque se encuentran algunas referencias a personajes y hechos que podrían alejar del contenido de estos artículos al lector desprevenido, la manera como Emilia Pardo usa el lenguaje genera una sensación de familiaridad. Por ejemplo, el uso de la primera persona, el lenguaje coloquial, el estilo literario en su narrativa, la simplicidad al abordar lo complejo, sin pretensiones teóricas o tecnicismos, y el hecho de compartir los valores morales, al ser una mujer apropiada a su contexto nacional y temporal: en todo eso puede evidenciarse un conocimiento situado, según la perspectiva de Haraway (1995).

Esta familiaridad también se reconoce por particularidades del lenguaje, como cuando se refiere a las artistas como “muchachas”, de una manera casi maternal y coloquial, en cuanto alude a la desprotección que vivieron las jóvenes artistas Hena Rodríguez y Emma Reyes en otros países, adonde fueron a abrirse paso profesionalmente como representantes de Colombia.

En la entrevista a Hena, por ejemplo, se puede observar que, con el ánimo de contrastar versiones, la periodista le pregunta directamente a la artista sobre lo señalado en otras publicaciones que ya habían salido a la luz de la opinión pública: “He visto un reportaje suyo en algún diario de la mañana. Parece que es usted decidida partidaria de Franco, después de haber visto el campo contrario de cerca, ¿verdad?” (Pardo Umaña, 1938).

En una postura responsable con su interlocutora, y en concordancia con la explícita petición que le hiciera Rodríguez de no tergiversar sus declaraciones, la entrevista comienza con un llamado de atención a los

periodistas nacionales, en el que se evidencian principios periodísticos relacionados con la fidelidad a los hechos y posturas que por entonces se estaban insertando como parte de la formalización de la práctica periodística:

... deseo hacer una observación que me atrevo a creer debería ser considerada por la prensa bogotana, la cual cuenta entre su timbre de orgullo el de guardar normas del mayor respeto posible por el pensamiento de los demás, teniendo el cuidado de no adulterarlo en cuanto acá posible, porque eso está mal y, sobre todo, de no cambiarlo porque eso está peor. (Pardo Umaña, 1938)

Esta advertencia es, sin duda, un aspecto revelador del entorno de la época en lo que respecta al ejercicio del oficio. Por ello, ante una alteración del orden de las palabras, la periodista indica:

Hena Rodríguez nombra primero al ministro y en seguida a su alteza, pero la cronista se toma la pequeña libertad de cambiar el orden de títulos, por creerlo más correcto, y da excusas en vista de que es la única infidelidad que comete. (Pardo Umaña, 1938)

Emilia Pardo Umaña alterna constantemente entre primera y tercera persona, entre el tiempo verbal presente y el pasado, e incluye pensamientos que ocurren en paralelo, por ser autora y narradora en un mismo artículo. Algunas veces utiliza el subjuntivo como tiempo verbal para expresar opiniones, ambigüedades y posibilidades que no han ocurrido o que no ocurrieron. Todo este corpus de recursos en el uso del lenguaje permite evidenciar cómo Emilia Pardo se inscribe en un campo más literario que rigurosamente periodístico, que es el que se consolidaría en la década de los sesenta. Un ejemplo de lo mencionado se observa en el artículo sobre Emma Reyes:

El director del “Journal Arts” ha pedido cuatrocientos catálogos para periodistas extranjeros: en la Unesco me informan personalmente que es el suceso cultural del invierno.

Yo hubiera querido comprar una de esas telas, una carreta que se pierde en uno de nuestros lejanos caminos de América.

Y siento tras de mí el entusiasmo de los colombianos, de los estudiantes especialmente que, por una vez, han podido hablar en tono alto de su Colombia.

En cuanto a la pintora, está en su estudio, lleno de orquídeas y de flores y tras pintar un rato, pobre siempre como un conejo, me pregunta: —De modo que ¿está bien la exposición? (Pardo Umaña, 1949)

En Emilia Pardo hay una preocupación reiterada por la imagen del país en el extranjero, que aparece frecuentemente en sus crónicas. Este interés por la imagen internacional es visible en artículos, tanto de índole política como cultural. Por ejemplo, la crónica sobre la tercera exposición de artistas nacionales pone de manifiesto la irrelevancia y desprestigio que, según la autora, significó para el arte colombiano esta exposición,

Porque la gran calamidad de estos certámenes de arte es que son muy frecuentados por los extranjeros. Y, francamente no resulta del todo agradable pensar en que ellos van a salir de allí diciendo —con todo derecho, por desgracia— que el arte colombiano es algo, desde todo punto de vista, muy por debajo de la más incipiente idea de él. (Pardo Umaña, 1949)

Con los textos de Emilia Pardo Umaña, el lector reconoce principalmente su voz y sus posturas, la mayoría de los casos polémicas y críticas con las instituciones, y en algunas ocasiones, con las obras o artistas. En este sentido, llama la atención su comentario sobre la obra que causó controversia en la exposición de artistas nacionales de 1942, *El desnudo*, de Carlos Correa, que recibió el primer premio en unas condiciones que resultaron, según el modo de ver de Pardo Umaña, reprochables. De allí su cuestionamiento sobre si lo expuesto siquiera podía entrar en la categoría de arte, y que llegó al punto de compararlo con las pinturas que podrían realizar niños en etapa escolar. Después, y a lo largo del texto, califica las obras, con excepción de unas pocas, con adjetivos que continúan la tarea de desvalorización emprendida y motivada por una gran indignación de la periodista.

¡Qué cuadros tan espantosamente malos los que allí se ven! ¡Y son inmensa, son abrumadora mayoría! [...] resulta lamentable que estos seis cuadros y la lindísima escultura de José Domingo Rodríguez —esa sí digna en verdad del primer premio que se le otorgó—, estén en medio de un salón de adefesios, y de adefesios digo, porque hoy estoy llena de benevolencia. [...] casi todo lo que se ve en los muros se debiera incinerar. (Pardo Umaña, 1942)

En sus críticas, no solo artísticas, se observa una aproximación parcial, propia de lo que Haraway señala como *conocimiento situado*, y que enmarcan los preceptos que la configuran como sujeto en un tiempo y espacio determinado. Por ello, en Emilia Pardo es reconocible su pensamiento, su gusto y su sistema de valores. Por ejemplo, en relación con la obra de Correa, la periodista no repara en calificarla de “indecorosa”, incluso “pervertida”, de manera despectiva.

Ese cuadro no se debió exhibir. En primer lugar, porque conviene no olvidar tan fácilmente que Colombia es un país católico. El año pasado este cuadro fue rechazado porque, bajo el título de *La anunciación* pretendían presentarlo. En este año le cambian el título, y le dan un primer premio de mil quinientos pesos. ¡No! La sociedad debiera protestar seriamente contra esto. El hecho de cambiarle el título no cambia en nada la mezcla venenosa y maligna de un vitral sagrado y un desnudo más que desagradable —y, más allá que en ninguna otra parte—, ejecutado, si mucho, para un salón de mala muerte.

Hay algo muy grave en nuestro mundo artístico, o al menos entre algunos de quienes le integran: es una completa perversión del sentido del arte, del gusto, de la estética, de la moral. No es que esto sea arte original y moderno, ni nuevo, ni americanista. Es como si algo morbosos y dañinos, algo podrido bajo el pretexto del arte, estuviese corrompiendo el sentimiento de todo lo que es bello y de todo lo que es digno de ser admirado. (Pardo Umaña, 1942)

Para Emilia, la obra de Correa es diametralmente opuesta a lo que puede ser considerado arte. Además, afirma que el arte es una reacción



humana que aleja al hombre de toda idea morbosa, y que lo hace creerse algo más que un vil animal, aunque solo sea por unos instantes. Por lo tanto, parece que la periodista entiende el arte como una expresión que eleva al ser humano por encima de su naturaleza básica y le otorga una conexión con lo espiritual o trascendental, alejándolo de lo meramente material y terrenal. Adicionalmente, señala:

... para que sea arte, un tan alto sentido de la armonía, tan perfecta gracia y tan sugestiva fuerza, que al mirarlo no se tenga nunca la impresión de haber cogido, sin saber cómo, un periodicucho de barriada, sino que se pasa sobre sí a la idea pura del arte. El cuerpo humano desnudo en un sentido artístico, no puede ser repugnante, ni debe ser instintivamente desagradable. (Pardo Umaña, 1942)

En conclusión, la escritura de Emilia Pardo Umaña refleja el uso del lenguaje del periodismo literario, empleando una narrativa de crónica que establece un diálogo cercano con los artistas sobre quienes escribe. En este contexto, los conocimientos situados propuestos por Donna Haraway se vuelven relevantes. Haraway discute la posibilidad histórica de una “objetividad feminista” que se basa en la localización, en lugar de la trascendencia. En este sentido, la escritura de Pardo Umaña puede ser analizada desde esta perspectiva, reconociendo que el yo que conoce está construido y es parcial en todas sus facetas. Asimismo, las tensiones sociales y personales influyen en la interpretación de la periodista y contribuyen a la comprensión cultural de su escritura. Por lo tanto, comprender las posturas de Emilia Pardo Umaña implica reconocer la importancia de la localización y la subjetividad en la producción de una escritura crítica en el periodismo cultural, que busca articular las voces sociales.

## Referencias

- Almonacid Velosa, E. (2018). *Emilia Pardo Umaña y el sexto sentido del periodismo literario: Notas ligeras en la 'Época dorada' de la prensa en Colombia del siglo xx (1930-1950)*. Universidad Nacional de Colombia.
- Castellanos Prieto, N. (2016). *Más allá de la libertad de prensa: Vicisitudes en la profesionalización de los periodistas colombianos (1950-1975)*. [Tesis doctoral]. Universidad Nacional de Colombia.
- Cohen, L. M. (2001). *Colombianas en la vanguardia*. Universidad de Antioquia.
- Del Castillo, R. (2018). Retrato Veloz de Emilia Pardo Umaña. En *Crónicas de una mujer de 1,49: Antología periodística*. Fondo de Cultura Económica.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La invención de la naturaleza*. Cátedra.
- Pardo Umaña, E. (1938, 26 de febrero). Cómo pudo Hena Rodríguez huir de España, en el ataque a Madrid. *El Tiempo*.
- Pardo Umaña, E. (1942, 14 de octubre). Será Arte! *El Espectador*.
- Pardo Umaña, E. (1949, 15 de abril). Ante la crítica de París: La pintora Emma Reyes. *El Tiempo*.
- Uribe Celis, C. (2016). Mauricio Umaña Blanche y Luis Fernando Osorio Umaña: La historia de una familia. Los descendientes de la línea de Juan de Umaña desde 1691. *Anuario Colombiano de Historia Social y de La Cultura*, 44(1), 398. <https://doi.org/10.15446/achsc.v44n1.61234>
- Vallejo, M. (2006). *A plomo herido: Una crónica del periodismo en Colombia (1880-1980)*. Planeta.

## Anexo: Archivo de artículos recuperados de Emilia Pardo Umaña

Fecha de publicación	Medio	Título	Sinopsis
1936 27 de marzo	<i>El Espectador</i>	La salud de Carolina Cárdenas de Jaramillo	Debido a la mejoría en la salud de Carolina Cárdenas, se le hacen elogios a su obra, con la intención de que los lea y pueda recuperarse.
1936 1 de abril	<i>El Espectador</i>	Por Emilia: Comentario póstumo de una película	Comentarios sobre la película <i>Corazones en ruinas</i> y elogios a la actriz Katherine Hepburn.
1936 29 de abril	<i>El Espectador</i>	Por Emilia: Los precios de los cines	Motivos por los cuales los precios de los cines deberían reducirse.
1936 2 de mayo	<i>El Espectador</i>	Un maestro a través de una entrevista: Don Tomás Carrasquilla	Comentarios positivos enaltecendo a Tomás Carrasquilla a partir de una entrevista realizada.
1936 20 de mayo	<i>El Espectador</i>	Por Emilia: <i>La princesa de Czardas</i>	Evaluación del gusto de los bogotanos por el teatro y la ópera con base en la película <i>La princesa de Czardas</i> .
1936 22 de mayo	<i>El Espectador</i>	Con doña Isabel Pardo de Casas	Aclaración para Isabel Pardo de Casas sobre un comentario que hizo la autora en una de sus notas periodísticas en <i>El Tiempo</i> .
1936 23 de mayo	<i>El Espectador</i>	Las mujeres que tienen afán	Recomendación para que una mujer nunca sacrifique su feminidad y sutileza por su afán de destacar por talento y superar al hombre.
1936 24 de junio	<i>El Espectador</i>	Las señoras que pintan	Clasificación de las "señoras" (sin dar nombres específicos) que pintan y sobre el papel que tienen en la sociedad. Las clasifica en dos grupos: las esposas de hombres ricos que viven en mansiones santafereñas y las llenan de dibujos de flores y pájaros, y las mujeres que pintan cuadros y han sido prodigiosas desde pequeñas.

Fecha de publicación	Medio	Título	Sinopsis
1936 15 de septiembre	<i>El Espectador</i>	La influencia de Ana Betulia en el romanticismo	Tesis de que la prensa a veces peca al limitar la expresión y las emociones. Menciona a uno de los repartidores de <i>El Espectador</i> , Ramón Rodríguez, quien escribe poesía y prosa a nombre de su novia, Ana Betulia.
1938 26 de febrero	<i>El Espectador</i>	Cómo pudo Hena Rodríguez huir de España, en el ataque a Madrid	Entrevista a Hena Rodríguez sobre su persecución en España y su travesía para volver a Colombia.
1938 4 de agosto	<i>El Espectador</i>	Mujeres, las conquistas y las tertulias santafereñas	Descripción del ambiente en las tertulias santafereñas y el papel de las señoritas.
1938 13 de agosto	<i>El Espectador</i>	La Exposición Nacional es el acto más importante del centenario	Elogios a Plinio Mendoza Neira por su organización de la "Exposición nacional". Reportaje sobre la exhibición canina y la feria industrial.
1938 26 de agosto	<i>El Espectador</i>	Gran certamen cultural: La exposición del libro	Reseña positiva de la exposición de arte que hizo la Biblioteca Nacional, la "Exposición del libro".
1940 16 de enero	<i>El Espectador</i>	La diosa Syva	Entrevista/reportaje al violonchelista Óscar Nicastro por su visita a Colombia.
1940 20 de enero	<i>El Espectador</i>	La moderna pintura francesa	Comentarios sobre la "Exposición de pintura moderna francesa" y su logística.
1940 28 de junio	<i>El Espectador</i>	Comentarios	Crítica sobre el lugar que escogió el escultor Víctor Macho para reubicar el monumento del general Uribe Uribe.
1940 5 de julio	<i>El Espectador</i>	Comentarios	Exaltación de <i>Las lavanderas</i> , de Andrés Santamaría, y crítica a la ubicación oscura y sin perspectiva del cuadro en el Ministerio de Educación. Sugerencia de que lo vendan.
1940 12 de julio	<i>El Espectador</i>	Cositas importantes	Solicitud de que se incluya la efigie de Tomás Carrasquilla en la Quinta de Bolívar.
1940 13 de septiembre	<i>El Espectador</i>	Notas de actualidad	Comentarios sobre la exposición de acuarelas del pintor Guillermo Wiedemann en la Biblioteca Nacional. Toma al artista como ejemplo para decir que los mejores pintores son aquellos que plasman su visión totalmente personal de las cosas.

Fecha de publicación	Medio	Título	Sinopsis
1940 2 de noviembre	<i>El Espectador</i>	Comentarios	Sobre el fallo del Primer Salón de Artistas Colombianos, el cual da cuenta de que el público también entiende de arte.
1942 2 de mayo	<i>El Tiempo</i>	Damas retiradas	Anuncio para ver la película <i>Damas retiradas</i> , con los elogios de Emilia Pardo Umaña.
1942 14 de octubre	<i>El Espectador</i>	Será Arte!	Reseña negativa de la "Tercera exposición de artistas nacionales" por la mala calidad de las obras allí expuestas.
1944 4 de mayo	<i>El Espectador</i>	Emilia: Dos exposiciones	Reseña de las dos exposiciones que se encuentran en la Biblioteca Nacional: pinturas de Gonzalo Ariza, y otra en las que destaca las esculturas de Ramón Barba.
1949 17 de abril	<i>El Tiempo</i>	Ante la crítica de París: La pintora Emma Reyes	Análisis de la pintura de Emma Reyes en el contexto francés.
1951 13 de mayo	<i>El Tiempo</i>	Noticiero Artístico y Cultural: Exposición en las galerías de arte de la av. Jiménez	Anuncio sobre la exposición colectiva de artistas nacionales y extranjeros en las galerías de arte de la av. Jiménez.
1951 30 de diciembre	<i>El Tiempo</i>	La vida extraordinaria de Uribe Piedrahíta (novelista)	Algunos sorprendentes datos biográficos y elogios a la vida y obra del novelista.
1953 31 de mayo	<i>El Tiempo</i>	Una artista: La pintora Emma Reyes	Crónica de cómo fue conocer a Emma Reyes en París.
1953 6 de septiembre	<i>El Tiempo</i>	Historia de unas cerámicas	La historia de la casa de Agua Caliente y la intervención de Elvira Martínez de Nieto y Sofía Urrutia Holguín.
1954 7 de marzo	<i>Lecturas Dominicales</i>	En la Exposición Francesa	Reseña de la "Exposición Francesa".
1955 20 de enero	<i>El Tiempo</i>	Charlas de Bogotá: Así era la muy noble y leal Santa Fe	Recorrido y remembranza de la Santa Fe perdida.
1955 23 de marzo	<i>El Tiempo</i>	El pintor Gonzalo Ariza	Entrevista a Gonzalo Ariza.
1956 20 de febrero	<i>El Tiempo</i>	Vida y gloria del maestro Velasco	Entrevista al músico colombiano Jerónimo Velasco González.
1956 22 de febrero	<i>El Tiempo</i>	Una visita a la Casa de la Moneda	Recorrido por este sitio de interés cultural, recomendación de visitarlo
1956 2 de junio	<i>El Tiempo</i>	Estamos dejando perder el tesoro de la música nacional	Interés en la preservación de la música nacional y alternativas para lograrlo.

Fecha de publicación	Medio	Título	Sinopsis
1956 12 de agosto	Lecturas Dominicales	Del virrey Solís al padre Almanza: La Recoleta de San Diego	Relatos sobre el virrey don José Solís Folch de Cardona.
1956 26 de agosto	Lecturas Dominicales	Manuelita Sáenz: Un formidable carácter	Escrito sobre la relación de Simón Bolívar y Manuelita Sáenz, y crítica de cómo se ha escrito de forma cobarde sobre ella.
1956 23 de septiembre	Lecturas Dominicales	Literatura infantil: Un libro para mayores	Las dificultades de escribir para niños y cuáles son las intenciones de la literatura infantil.
1956 3 de octubre	El Tiempo	Ideas de Maruja Vieira	Comentario sobre la poesía de Popayán de Maruja Vieira.
1956 14 de octubre	Lecturas Dominicales	La crítica en los medios	Divisiones en la crítica, con el punto de vista de Juan y Carlos Lozano.
1956 3 de noviembre	El Tiempo	La pintura italiana que no irá a América	Opiniones de los florentinos con respecto a los daños que puede haber en los cuadros si viajan a América en barco.
1957 8 de enero	El Tiempo	La gran poetisa del mundo	Opiniones positivas sobre Gabriela Mistral.
1957 17 de enero	El Tiempo	La ermita de Nuestra Señora de la Peña	Descripción sobre la ermita y recomendación de recorrerla.
1957 10 de febrero	El Tiempo	La capilla de la Virgen del Topo	Historia de la Virgen del Topo.
1957 1 de marzo	El Tiempo	Drama y tradición de Santa Bárbara	Historia de cómo se intentó restablecer la iglesia de Santa Bárbara en Bogotá.
1957 11 de mayo	El Tiempo	La mujer colombiana	Comentarios sobre las características de la mujer colombiana, retos y desafíos ante la vida política que se promete en el actual gobierno.
1957 11 de julio	El Tiempo	En las escuelas radiofónicas: El experimento de Sutatenza	Reportaje sobre el proyecto educativo de escuelas radiofónicas en Sutatenza.
1957 11 de agosto	El Tiempo	El templo de San Agustín	Historia de la iglesia de San Agustín, ubicada en Bogotá, y cuáles son las imágenes que allí se veneran.
1957 20 de octubre	Lecturas Dominicales	Paseo por la Quinta de Bolívar	Tour por la Quinta de Bolívar y recomendaciones que el museo podría aplicar.

Fecha de publicación	Medio	Título	Sinopsis
1957 27 de octubre	<i>El Tiempo</i>	La Escuela de Cerámica	Apertura de la Escuela Anual de Cerámica en la galería de Leo Matiz.
1957 18 de diciembre	<i>El Tiempo</i>	Diario de un mentiroso: Amores de Simón Bolívar-Pepita Ustáriz. Otra mujer en la vida de El Libertador?	Opiniones con respecto al libro <i>El mariscal y la dama</i> , de Kasimir Edschmid, sobre los diversos intereses amorosos de Simón Bolívar.
1958 16 de enero	<i>El Tiempo</i>	Una sociedad de artesanos	Reportaje sobre la Sociedad de Caridad, única sociedad de artesanos en Bogotá.
1958 26 de enero	<i>Lecturas Dominicales</i>	“La literatura es un buen negocio”, dice el novelista Castillo-Puche. Entrevista	Entrevista al novelista José Luis Castillo-Puche.
1958 28 de enero	<i>El Tiempo</i>	Mensaje a la humanidad: El patético Diario de Ana Frank	Recomendación del <i>Diario</i> de Ana Frank y un análisis de su contexto.
1958 9 de marzo	<i>Lecturas Dominicales</i>	Recuerdo de don Antonio Gómez Restrepo	Entrevista al padre José Félix Restrepo, s. j., presidente de la Academia de la Lengua.
1958 12 de marzo	<i>El Tiempo</i>	La Biblioteca “Luis Ángel Arango”	Invitación a conocer la obra y el proceso de la Biblioteca Luis Ángel Arango.
1958 31 de marzo	<i>El Tiempo</i>	Evocación de un francés universal	Reportaje sobre Paul Rivet, su labor política y sus ideales para Latinoamérica.
1958 23 de junio	<i>El Tiempo</i>	El actor necesita carne para agarrarse	Comentarios sobre teatro en Bogotá.
1958 3 de agosto	<i>El Tiempo</i>	Una exposición de gran pintura	Reportaje sobre la exposición de Gonzalo Ariza en la Biblioteca Luis Ángel Arango.
1958 4 de octubre	<i>El Tiempo</i>	El retrato de Rojas	Debate sobre poner el retrato de Gustavo Rojas Pinilla en la sala de retratos presidenciales.
1958 11 de noviembre	<i>El Tiempo</i>	Recuerdos de Cartagena de Indias	Crónicas sobre la Cartagena antigua.
1958 (sin fecha completa en el archivo)	<i>Lecturas Dominicales</i>	Los manuscritos de Rafael Pombo: El autor de “La hora de las tinieblas”	Rescatar los manuscritos de Rafael Pombo por encima de sus cuentos celebres.
1958 (sin fecha completa en el archivo)	<i>Lecturas Dominicales</i>	Un tipo de iconoclasta	Relato sobre el iconoclasta José María Sáez Osorio.

Fecha de publicación	Medio	Título	Sinopsis
<b>1959</b> <b>8 de febrero</b>	<i>El Tiempo</i>	Una nueva sala tiene el Museo Nacional	Descripción de documentos y obras en la nueva sala del Museo Nacional.
<b>1959</b> <b>6 de marzo</b>	<i>El Tiempo</i>	La Catilinaria de Cicerón	Reinterpretación del discurso de Cicerón <i>Catilinaria</i> .
<b>1959</b> <b>26 de abril</b>	<i>Lecturas Dominicales</i>	El estupendo Dorado	Reportaje sobre las dos últimas publicaciones sobre orfebrería prehispánica precolombina a cargo de Ignacio Copete Lizarralde.
<b>1959</b> <b>30 de agosto</b>	<i>Lecturas Dominicales</i>	Incunables bogotanos	Revisión del trabajo de la Biblioteca Luis Ángel Arango consistente en recuperar los libros incunables de la capital.
<b>1960</b> <b>25 de enero</b>	<i>El Tiempo</i>	¿Homenaje a la mujer?	Cuestionamientos estéticos al monumento de Policarpa Salavarrieta y la pregunta por si realmente es un buen homenaje a las mujeres.
<b>1960</b> <b>2 de febrero</b>	<i>El Espectador</i>	Reforma urgente	Llamado de atención a que se tomen con mayor seriedad las reformas arquitectónicas.
<b>1960</b> <b>10 de junio</b>	<i>El Tiempo</i>	El mundo de las hadas: Los holandeses nunca dicen mentiras	Crónica sobre su viaje a Holanda y su hospedaje cerca del Museo de Van Gogh.





## La PINTORA EmMa REyES

Por Emilia

Cuando comencé a viajar medio en serio mi primera impresión fue desastrosa. Nunca, jamás, ni buscándolo con lupa encontraba el nombre de Colombia en un diario. Eso me desesperaba: pero cuando lo encontré en todos y a cinco, seis u ocho columnas el asunto que iba mal empeoró eso sucedió el 9 de abril del 48. Y pensé que, como los hombres, los pueblos felices no tienen historia.

... Emma Reyes de Botero es, dentro de este país tan vivo intelectualmente, uno de los inúmeros "artistas" que tienen fe en el porvenir. Compartir esa fe es muy trabajoso: hay veinte mil paisajistas, otros tantos retratistas, incontables revolucionarios, que colocan admirablemente los colores, dibujan a la perfección, saben de perspectiva y composición, han seguido a los grandes maestros y no valen nada!... ¡Nada!... Pero ¿sus cuadros no son magníficos? Son pero... Hay demasiados pintores de cuadros muy buenos que, con serlo resultan inferiores a todo lo realizado.

Empero, es curioso el caso de la muchacha: llega con una beca que no permitiría ni a un ratón vivir en París y se va a la primera escuela de pintura que se conoce. Como sus conocimientos oficio no son muy amplios y en cambio está segurísima de lo que quiere hacer.

—¡Váyase! Usted tiene algo que París no puede darle pero puede quitarle: emoción; Váyase, realice sola si puede; lo que nosotros le enseñaríamos todos lo saben pero a usted no puede hacerle bien.

Ese día aquel profesor habla de la muchacha en medio de un grupo de artistas. Y esta jovencita linda, muy morena de pómulos salientes y que no habla una palabra se encuentra con que un conocidísimo crítico de arte, Chavemón, le ofrece un estudio en alquiler por un precio irrisorio.

Hay que advertir que ¡este estilo de cosas no pasan en París! Se necesita la especial manera de ser de Emma Reyes para que no se sorprenda, y con sus telas, sus pinceles y algunas verduras se encierra en el estudio silencioso, claro, romántico y agradable. Trata muy poca gente y pinta.

Pinta a la América melancólica, a los indios de tez cobriza, los paisajes cadentes, combina los colores imposibles. Come poco, duerme poco y pinta mucho.

Y es dentro de este mundo que aspira ese algo indefinible que es "el triunfo", la única persona que de eso no se ocupa: habla de una América triste y lenta, de maravilloso colorido en cada una de sus telas. Un día llega Paul Rivet, que se sorprende: otro Lemán que cree con una absoluta confianza en esa pintura. Y algún amigo lleva algún día a Emile Compard.

Emile Compard es considerado por todos cuantos saben de pintura, como el primer gran pintor que queda de la escuela de los impresionistas. Esto no quiere decir, por supuesto, que la suerte le sonría: ha pasado la vida trabajosísima del artista: vende poco pero ha sobrevivido, su familia es larga, pasa fácilmente inadvertido. Pero si en un grupo de entendedores emite una opinión, le escuchan respetuosamente, dejando por el momento de mirarle por encima del hombro.

Compard mira los cuadros absurdos que tiene ante sí: esas mezclas de colores casi imposibles de realizar: las composiciones perfectas, los rostros resignados y tristes en medio del paisaje escandalosamente rico en tonos: la expresión profunda en las caras que casi nunca —tal vez nunca— sonríen. No dice nada. Toma tres telas bajo el brazo y pequeño, corajudo se detiene en la avenida Kleber ante el omnipotente señor Valadier.

—Abre usted sus galerías de pintura con Gauguin, ¿verdad?

—Sí, creo que el nombre está fuera de discusión.

—Sin duda ¿pero quién sigue? Vea estas telas... Son de una pintora suramericana, olvidé cómo se llama...

Valadier encuentra que la pintora "tiene talento". Se llaman algunos críticos, que están de acuerdo pero, en fin, ¿y que dice Compard...?

—¡Esto es nuevo! ¡Créame! ¡Esto es nuevo! Y tiene un valor: no puedo decirle cuál exactamente. Pero esa colombiana sabe pintar y siente lo que pinta... Ya es difícil encontrar pintores que sientan. Dentro de este derroche de...

París anuncia algo absurdo, inimaginable e inimaginado: "Galerías Kleber-24 (las galerías más lujosas de París): la Exposición "Gauguin y sus amigos" 2a. "La pintora colombiana Emma Reyes"

Y Emma Reyes no se sorprende; ¡es una persona que no se sorprende, está visto! Quizá el colombiano es quien llega con mayor miedo a las galerías: pero por allí desfila un París que discute sin cesar aquellas telas, un París en el que los críticos se dicen pestes, un París caudaloso, asombrado, que se paraliza en pocos instantes. El director del "Journal Arts" ha pedido cuatrocientos catálogos para periodistas extranjeros: en la Unesco me informan personalmente que es el suceso cultural del invierno.

Yo hubiera querido comprar una de esas telas, una carreta que se pierde en uno de nuestros lejanos caminos de América.

Y siento tras de mí el entusiasmo de los colombianos, de los estudiantes especialmente que, por una vez, han podido hablar en tono alto de su Colombia.

En cuanto a la pintora, está en su estudio, lleno de orquídeas y de flores y tras pintar un rato, pobre siempre como un conejo, me pregunta:

—De modo que ¿está bien la exposición?

Bueno, pero y qué cocinamos con estos berros... ¡Si me mandaran nabos en vez de orquídeas!

Por suerte llega Lemán, orgulloso como si él fuera el pintor, y dispuesto a ayudar a hacer la comida. Mientras Emma Reyes pinta y yo miro al frente por entre los ventanales las negras casas que parecen tan... de París.



fección, después de las cua  
 el principio, desde la prim  
 A los 75 años, lo que as  
 física, sino su longevidad t  
 cidez, sino que el espíritu  
 vital que requiere pleno vi  
 en él más poderoso que na  
 todavía no se han dado a  
 Velázquez. Acometió en e  
 grado que tuvo anteriorme  
 cuyas versiones pudieron v  
 va York y Chicago. Lleva  
 últimas consecuencias, ya  
 sufre transfiguraciones par  
 materia pictórica a la que  
 somete a nuevas metamor

# II. María Victoria Aramendía Azanza (1926-2014): Crítica a la crítica de arte

## NOTAS DE ARTE

### Fotografías de Eljaiek

Por una extraña paradoja, cuando el desnudo femenino se prodiga velado y sin ar hasta en los desfiles de modas, se oye decir con asombro que hay una exposición de desnudos en Bogotá. Esto, irónicamente, al referirse a la espléndida exposición de Abd Eljaiek en el Centro Cultural de Bogotá. Lo cierto es que en esta muestra el desnudo, como tema, no es el elemento fundamental. Es la roca, es el violín, es el lecho de flores en que se acuesta la modelo, son sus plásticas posturas, la luz y la sombra, el ritmo, el ritmo pleno de sugerencias plásticas que envuelve las fotografías y que Eduardo Menéndez Varela subraya con páginas de lírica armoniosa.

Una conjunción de escritor y fotógrafo no se había dado antes tan armoniosa y plásticamente reunida como en esta ocasión. Las fotografías de Eljaiek, de gran tamaño, fragmentándose en detalles apasionadamente recios. La fotografía se convierte en pensamiento, y su significación en un modo de poesía. Por eso a la fotografía un modo de proceso de caligrafía pictórica transportadas al blanco y negro. Deshechada la materia de la mano un aire espeso, sin contorno. Flotando sobre la masa vibrante la expresión emocional y casta de los dedos que rozan el cuerpo. Esta delicadeza de los fragmentos para simbolizar, concentrar, en la rosa blanca, con luz que centra la atención en la protagonista de la fotografía: el color. Aparece así la muchacha sentada como personaje secundario, y su desnudo como necesidad plástica que completa la composición fotográfica.

En esta de Abd Eljaiek su exposición, la más reciente, la más plástica, la más

emocionadamente resuelta, la realiza, como un fondo, la renovada página plástica que se intercala repetidamente entre las fotografías, en acertado contraste con la labor de Eljaiek, de los fragmentos manuscritos de Mendoza.

\*\*\*

Desde 1933, un matrimonio francés que quiere a Colombia, que se siente identificado con este país, visita a Colombia con un conjunto de cuadros de pintores franceses al último movimiento artístico. París-Colombia y regresó a Bogotá, su sede es el Museo Nacional. Los cuadros, una nota valiente y fresca, tanta cosa radica como un diario. Valiente porque se precisa de la valentía independiente de pintar para un público ajeno al snobismo. Y fresca, porque con los temas "pasados de moda" se respira a veces un aire limpio, que no penetra los apretados amasijos de colores sin color, el concierto en tanto cuadro hace viejo entre los años de la pintura.

Diez nombres forman la posición. D'Anty, expresionista, "Grand Prix Ceramane 1939", es tal vez el más interesante de ellos. Placidez, por la gama cromática, por el expresivo cromatismo de los colores, sus espesas, plásticamente ritadas en cuadros cuyo persiste el color, en paisajes rítmicos de formas aisladas, la música del cuadro Eljaiek Amelio y Steimant, ajajitas ambox, pintor de males el segundo, el tríptico que predomina sobre otros nombres de este color, que trae una nota de otra pintura, la que todavía se sigue haciendo en el capital del mundo, con París.

María Victoria Aramendía

**GABRIEL BAEZ MOTTA**  
 EX-TESORERO DE CIRCULACION - Licencia N° 15  
 Oficina: Matricula, Tránsito, Cambio de Placas, Paseo, etc. y  
 Autoridades de la Secretaría de Tránsito y Transportes de  
 A. D. E. SECCION JURIDICA Carrera 22 N° 35-31 Tel 471.

**OTTO MORALES BENITEZ**



**C**onocida como “La dama del arte”, fue una pintora y crítica de arte española. Nació el 16 de septiembre de 1926 en Irún (municipio español de la provincia de Guipúzcoa, País Vasco) y murió el 30 de diciembre de 2014 en Medellín, Colombia. Su padre fue Honorato Aramendía, su madre, Luz Constanza Azanza, y su hermano, Juan Aramendía.<sup>6</sup> Según el portal del Fondo Bernardo Estornés Lasa,<sup>7</sup> cursó estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Irún, luego se trasladó a Francia, tras obtener una beca para continuar con su formación en artes plásticas. Expondría en Madrid en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1950, en la I Biental Hispanoamericana de Bellas Artes de 1951 y en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid en 1952. Recibió muy buenas críticas de José Camón Aznar y Ramón Faraldo.

Según el catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes (Madrid, España, 1952), durante ese año la artista se encontraba *domiciliada* en Madrid; luego se establecería en Colombia. En la Colección del Museo Nacional<sup>8</sup> se encuentra la obra de su autoría *Teresa Cuervo*, de 1952.

- 6 La infancia de la autora coincide con eventos históricamente relevantes en Irún, debido a que esta población fue uno de los epicentros de la guerra civil española (1936-1939), no solo por la batalla que allí se desarrolló entre el 27 de agosto de 1936 y el 5 de septiembre de 1936, sino también por las consecuencias que sobre la población tendría dicha confrontación: la ciudad fue incendiada, el exilio a Francia de miles de decenas de españoles, luego, los campos de concentración de Franco (campo de prisioneros) que funcionarían aún después de 1939. Según la Fundación Bernardo Estornés Lasa, “Durante gran parte del franquismo la historia de Irún estuvo condicionada por los efectos del devastador incendio que se desató el 4 de septiembre de 1936. La ciudad fronteriza será, junto con Eibar y Elgeta, una de las localidades más afectadas por la Guerra Civil en Gipuzkoa y una de las primeras localidades españolas en sufrir los devastadores efectos del conflicto. El proceso de destrucción de la ciudad ha sido ampliamente estudiado por Martín Izagirre (Izaguirre, 1986)”. <https://aunamendi.euskotikaskuntza.eus/en/irun-historia/ar-52155-139803/>
- 7 En el Portal de Cultura de Navarra aparece el registro de la muerte del combatiente Sebastián Aramendía Azanza. Seguramente se trata de un hermano de María Victoria Aramendía, quien murió en la batalla de Irún como parte del bando de los sublevados, lo cual significa que perteneció al ejército que apoyó a Franco en el frente norte. <https://portalcultura.navarra.es/Record/archivo-276461652>
- 8 Fragmento de Teresa Cuervo Borda (ca. 1952). Óleo sobre tela (160.2 x 81 cm), María Victoria Aramendía Azanza (1924-2014). Reg. 3241. <https://museonacional.gov.co/exposiciones/fem%C3%A9ridas/Paginas/Teresa%20Cuervo.aspx>

En la década de 1970 fue directora de la Fundación Museo Santa Clara,<sup>9</sup> y presidenta de la Asociación Colombiana de Museos (ACOM). Ejerció como profesora en la Universidad de los Andes, en donde promovió la creación del Departamento de Artes. A su cargo estuvo por diecisiete años (1964-1981) la columna “Notas de arte”, ubicada en las páginas editoriales del periódico *El Tiempo*. Fue corresponsal cultural y viajera del mismo diario, para el que escribió desde distintas capitales de países latinoamericanos. En 1993 se trasladó y radicó definitivamente en Medellín, luego de ser víctima de un robo de arte en su vivienda.

En el periódico *El Tiempo* del 8 de noviembre de 2014 se publicó el artículo “La dama del arte está condenada al olvido en Medellín”, escrito por Víctor Andrés Álvarez C., en el que se mencionaba que

De su aporte a la cultura del país, hoy solo le quedan los certificados y las notas de agradecimiento de importantes personalidades. En una humilde casa del Sur de Medellín, María Victoria Aramendía ve el pasar de las horas y recorre el último trayecto de su vida llena de contrastes. Sumida en una profunda soledad, recuerda —por momentos— episodios de una vida de lujo, reconocimientos y vanidad. Quienes la conocieron, cuentan que hasta hace 15 años era una mujer hermosa, elegante y culta. Por eso muchos se referían a ella como “la dama del arte”.

9 Sus funciones como directora deben referirse a la Fundación, ya que el Museo Santa Clara existe desde 1983, y el proceso de conformación del mismo aparece reseñado así en la entrada de Wikipedia: “En la década de 1960 surgió por primera vez la idea de transformar la iglesia en un museo. El objetivo era fundar un Museo de Historia del Arte en el edificio que antiguamente había sido convento y transformar la iglesia en una sala más de este espacio. Para este fin se creó en 1968 la Fundación Santa Clara, establecida a partir de una alianza entre la Universidad Nacional y el Distrito Especial de Bogotá, encargada de administrar la antigua iglesia para transformarla en museo. Finalmente, en 1973 el Gobierno adquiere la iglesia con todas sus obras, comprando el predio a las monjas clarisas. El edificio fue desacralizado por decreto de la Arquidiócesis de Bogotá y desde ese entonces no se llevan a cabo servicios religiosos. En 1975 Colcultura inició un largo y delicado proceso de restauración de la antigua iglesia y de casi todas sus pinturas y esculturas. En esos años Santa Clara fue un laboratorio para el recién creado Centro Nacional de Restauración. Estas labores terminaron en 1983, año en el cual se inauguró el Museo Santa Clara”. [https://es.wikipedia.org/wiki/Museo\\_Iglesia\\_de\\_Santa\\_Clara](https://es.wikipedia.org/wiki/Museo_Iglesia_de_Santa_Clara)

En el mismo artículo se narran los hechos que condujeron a su traslado a Medellín, según el periodista:

En un hecho del que no hay datos precisos, Aramendía fue secuestrada a finales de los 90 en Bogotá. Los delincuentes, quienes la tuvieron en cautiverio por una semana, le quitaron joyas, dinero y obras. Decidió viajar a Medellín para alejarse de aquel episodio traumático. Adquirió una mansión en el exclusivo barrio El Poblado e inició un proceso que contemplaba dejar de lado lo que tanto amaba: el arte y su crítica. “Llegamos a la ciudad para estar máximo seis meses y terminamos quedándonos”, apunta Bañol. (Álvarez, 2014)

Después de algo más de un mes de la publicación del artículo, María Victoria Aramendía moriría a causa de problemas cardiovasculares. Según Luz Aída Bañol, en sus últimos años padeció Alzheimer. El 2 de enero de 2015, *El Tiempo* anunció su muerte en un corto artículo en el que, además de repetir varios párrafos publicados en el reportaje de noviembre, mencionaba:

En la soledad y abandono que predominó en los últimos 10 años de su vida, falleció uno de los referentes de la cultura en el país: María Victoria Aramendía, más conocida como ‘la dama del arte’. Su despedida fue una sobria ceremonia en la capilla de la Visitación, en El Poblado, donde las pocas personas que la acompañaron en los 10 recientes años de su vida le dieron, el martes pasado, el último adiós. (Muerte de ‘dama del arte’ enluta a capital antioqueña, 2015)

Muchas preguntas rodean los últimos años de la autora, comenzando por el robo y secuestro del que fue víctima, además de las razones por las cuales, después de una vida de lujo, terminó —siguiendo la nota de prensa sobre su muerte— en la pobreza. Luego de indagar por personas que la conocieran de forma cercana y que pudieran ayudarnos a realizar esta corta biografía, logramos entrevistar a Gustavo Girón, coleccionista de arte y amigo cercano de María Victoria, y a Luz Aída Bañol, la persona que estuvo a cargo de su cuidado en las últimas décadas.

Sobre el robo, Gustavo Girón mencionó que sucedió en la casa de la calle 98 con carrera 13A, lugar de residencia de María Victoria, y que los ladrones se llevaron, en su mayoría, importantes obras de arte. Sobre la noticia, en mayo de 1993, la revista *Semana* publicó el artículo “Robo de arte”, en el que se informa que “Las denuncias son cada día más frecuentes. Se habla de un cuadro original de Picasso que fue robado a una crítica de arte” (Robo de arte, 1993). Según la revista, “Esta proliferación del robo, tráfico y falsificación de obras de arte no existiría si no tuviera detrás un mercado negro dedicado a fomentarla. Se trata de una larga cadena de delitos cuyo último eslabón, en gran parte de los casos, es el lavado de dólares del narcotráfico”. El artículo da algún detalle de las piezas robadas de la colección de María Victoria Aramendía:

Algo similar le sucedió a una pintora y comercializadora de arte extranjera que reside en el país, y que pidió no hacer público su nombre, a quien la misma persona que aseguró estar interesada en su obra le robó 16 de sus cuadros. Una valiosa colección dentro de la cual había un Picasso original —*Retrato de un hombre con pipa*, valuado en 12 millones de dólares—, un Zurbarán y un cuadro de Bartolomé Murillo, de dos millones de dólares. Algunas de las obras se recuperaron justo en el momento en que iban a ser vendidas a una persona en Cali. Pero la mayor parte se halla en el mercado negro. (Robo de arte, 1993)

Como menciona la revista, algunas obras fueron recuperadas, pero, según Girón, el impacto sufrido por este suceso marcó física y emocionalmente a María Victoria. Dice Girón: “pasábamos juntos los apagones de la hora Gaviria”.<sup>10</sup> Pero luego de una estrecha amistad y de una sólida relación comercial, por malentendidos sobre la venta de una obra que

10 Según el canal Institucional: “La Hora Gaviria: Para contrarrestar los efectos negativos de los cortes de energía eléctrica, el gobierno tomó la decisión de adelantar una hora los relojes en el país, pasando de UTC-5 a UTC-4 a la medianoche del 2 de mayo de 1992. La medida, conocida informalmente como “Hora Gaviria”, duró nueve meses (1992 y 1993), de esta manera se podía aprovechar una hora más de la luz del día, al cambiar el inicio de las operaciones comerciales. Desde entonces, Colombia no ha vuelto a adoptar el horario de verano y mantiene su horario oficial UTC-5 durante todo el año”. <https://www.canalinstitucional.tv/apagon-92-por-que-quitaron-luz-hora-gaviria>



jamás logró concretarse, se distanciaron definitivamente. En la conversación, refirió: “María Victoria fue una mujer intelectual, amada y odiada con la misma intensidad, mujer altiva, de enorme belleza y elegancia, criada dentro de los protocolos de la nobleza, acostumbrada a una vida de lujos”. Terminó la conversación lamentando “no haber hablado en los últimos años con ella”. Luego de escucharlo relatar algunos recuerdos, queda la sensación de que en esta historia aún hay datos que no pueden divulgarse referentes al robo de arte. Girón mencionó, además, aspectos vagos sobre un oscuro mundo comercial relacionado con dineros del narcotráfico, en el que habrían participado algunas galerías muy reconocidas vinculadas a ese mercado negro del que habla la revista.

En entrevista con Luis Aída Bañol se confirmó que una biografía sobre la autora —aún pendiente—, para lograr escribirse, deberá primero desenredar las distintas versiones que circulan sobre sus últimos años, hasta lograr un relato no solo veraz, sino también capaz de superar los intrínquilis de la oscura historia del robo de arte. Luz Aída comentó que llegó muy joven a trabajar para María Victoria, recomendada por su tío, quien la conocía debido a que también trabajaba comerciando arte. Mencionó que conserva aún el archivo de todos los artículos y textos de la autora, quien además de escribir para *El Tiempo*, escribió sobre las esmeraldas colombianas<sup>11</sup> y el arte de los siglos xvii y xviii en Bogotá. Aseguró estar escribiendo un libro y contribuyendo para la filmación de una película sobre la autora. Aclaró que mucho de lo que se menciona sobre María Victoria es producto del engaño y la envidia; por ejemplo, *el secuestro* que se menciona en la nota de *El Tiempo*, lamenta el hecho innegable de que al final de su vida todos aquellos que en algún momento se acercaron a ella buscando su conocimiento, contactos y generosidad, al final la olvidaron por completo.

11 Martín de Retana (ed.) (1990), *El gran libro de la esmeralda*, Federación Nacional de Esmeraldas de Colombia. Ilustrado con fotografías en color. *Arte de los siglos xvii y xviii en Santa Fe de Bogotá* (1972), Instituto Colombiano de Cultura. <https://biblioteca.icanh.gov.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=17977>

## Crítica a la crítica de arte

El nombre “María Victoria Aramendía” aparece en el texto “La crítica de arte en el Salón Nacional en el decenio de 1970 en Colombia”, de Beatriz González Aranda (2007). En él, la autora presenta un recuento sobre la crítica de arte cuando reseña la posición de distintos críticos de arte<sup>12</sup> en el contexto de los salones de artistas nacionales. Sobre Aramendía dice: “En Bogotá, algunos escritores que posaban de profesionales ejercían la crítica de arte y tenían columna fija en *El Tiempo*, como la pintora española María Victoria Aramendía”.<sup>13</sup> Luego de semejante comentario, en el marco de esta investigación era imposible eludir la responsabilidad de indagar por la autora y su “columna fija” en *El Tiempo*.

En el rastreo inicial sobre María Victoria Aramendía apareció otra mención, de nuevo realizada por Beatriz González, en este caso, en un artículo que escribió para el catálogo de la exposición “Andy Warhol, Mr. América de 2009”, del Museo Miguel Urrutia, del Banco de la República. Allí reseña el modo como fue divulgado el *pop art* en Colombia a inicios de 1964 (González, 2009). Entre otros autores y reportajes, cita a la propia Aramendía en “Notas de arte” del 12 de junio de 1964:

Cinco días después, María Victoria Aramendía, una española de corte franquista, se refirió con desprecio a la nueva corriente artística: “Y surge con atisbos de violencia el *pop art* [...] Alguien me preguntó ¿qué es el

12 El texto se construye a partir de la mención de algún reportaje publicado en prensa de cada uno de los críticos citados. Es importante tener presente que durante este decenio, distintos críticos de arte escribían para diferentes periódicos y revistas de circulación local y nacional.

13 El libro *Los pasos sobre las huellas*, editado por la Universidad de los Andes y el Ministerio de Cultura en 2007, presenta el texto escrito por Beatriz González. Resumiendo, uno de los personajes más cercanos a la historia y a la crítica del arte en Colombia es la artista Beatriz González. En la ponencia de lanzamiento de la segunda versión del Premio Nacional de Crítica, titulada “La crítica de arte en el Salón Nacional en el decenio de 1970”, González hace una revisión de los lineamientos conceptuales y la crítica de los salones nacionales de la década en cuestión, cuando Marta Traba ya no estaba en Colombia. Para empezar, se concentra en los artículos de Juan Calzadilla sobre el Salón de 1971, que, según ella, contribuyeron al cuestionamiento de la estructura de los salones nacionales, y continúa examinando año tras año los comentarios de personajes como Jorge Romero Brest, Eduardo Serrano, María Elvira Iriarte y Juan Acha, así como sus implicaciones (González, 2007, p. 134).

*pop art?* y sinceramente no supe qué responder [...] *¿Pop art?* Tamaños, número de objetos, envoltura, servilismo a la novedad. (González, 2009)

Según la revisión hemerográfica reseñada en el texto de González, la crítica de Aramendía sería una de las pocas críticas negativas sobre el *pop art*; esto, por supuesto, en comparación con otras menciones, entre las cuales reseña especialmente la realizada por Marta Traba<sup>14</sup> sobre el tema.

¿Qué decía sobre el *pop art* la autora en “Notas de arte”? Se citan a continuación dos fragmentos que incluyen en parte la cita que hace González:

Indudablemente, la querella artística entre lo abstracto y lo llamado figurativo ha venido a ser en nuestra época algo parecido a lo que fue la querella iconoclasta en el periodo bizantino. Solamente que entonces la lucha tenía un origen religioso y hoy lo es puramente estético. Luego de idas y venidas sobre este terreno, es grande el número de los desertores del arte abstracto como abandono de buque que se hunde o, para mejor establecer premisa, de buque que no va a caminar más y queda como curiosidad de museo. Y surge, con atisbos de violencia, el *pop-art*. Alguien me preguntaba qué es el *pop-art* y, sinceramente, no supe qué responder. Me parece que una respuesta que se presta a consideraciones reflexivas es el trozo de crítica que copio al empezar la nota.<sup>15</sup>

14 En el texto mencionado, González cita a Marta Traba diciendo: “Al avanzar en la búsqueda de la recepción del arte pop en Colombia se encuentra que el 10 de julio de 1964, la crítica de arte más importante en Colombia, la argentina Marta Traba, tituló una nota con las tres letras que conforman la palabra ‘pop’: ‘Pintura, poesía, detonaciones, pop, etc.’. Estaba ilustrada con una tira cómica de Liechtenstein; en el pie de foto no se identificaba la obra, sino que decía simplemente: El *pop art*. El artículo no se refería a algún artista norteamericano ni a su movimiento, sino a una artista colombiana, Judith Márquez, quien se había residenciado en México, donde, según la crítica, ‘siente el divertido empuje del *pop art*’. En su espíritu, La tertulia es un cuadro ‘pop’, o un Botero sin magia” (González, 2009).

15 La crítica con la que comienza la columna, y a la que se refiere en esa frase, parece mencionar una obra de Bernardo Salcedo: “Leía recientemente la crítica sobre un pintor calificado como un gran representante del *pop-art*: ‘El hibridismo de su arte trastorna cualquier juicio. Pega muñecos, espejos o maderas u hornacinas. Tiene sabor a barraca de feria, a cartel de toros en una peluquería, a mentira verdadera’. Y sigue el crítico elogiando el arte del pintor” (Aramendía, 1964).

La autora continúa diciendo:

No supe explicar qué puede sentirse ante el *pop-art*, ante el *collage* de estampas, de reproducciones de obras calificadas individualmente como deplorables, de marcos rococós semi-destruidos, todo en una amalgama cuyo sentido no puedo alcanzar. Vi en Buenos Aires, hace 2 años, en una exposición de *pop art*, un jergón herrumbroso colgando del muro, con los muelles rotos y desvencijados, con trozos de arpillera en jirones sucios pegados a las viejas tablas. Un amasijo de ladrillos y desechos de obra sobre un rollo de cable de luz viejo. Un cartel roto de cine... y, así hasta un número que no conté de lotes diversos de materiales estropeados. En lo alto, encima de uno de los montones de basura se veía, enmarcado por un bastidor de ventana, un pequeñísimo Cristo sin cruz, que la distancia me impidió comprobar si era de marfil o de pasta de imitación. (Aramendía, 1964)

Luego de leer a Beatriz González escribiendo sobre María Victoria Aramendía, y de leer a María Victoria directamente y de forma extendida, cuatro ideas resultaron fundamentales para desarrollar en este capítulo: primera, el modo como se encuentra la referencia a la autora hace que cumpla con la condición de *escritora oculta*, lo cual demandaba indagar hasta conocer quién es, o había sido, y leer de forma extendida lo que escribió.<sup>16</sup> Segunda, se debía cuestionar la referencia y el tipo de comentario, debido a que quien la menciona, en este caso, Beatriz González, cumple con la condición de —autor/a reconocido/a—<sup>17</sup>; se insiste en que

16 No supone esta idea una “celebración” de esa forma; por el contrario, resulta problemático, por cuanto el marco del texto de 2007 es “Las memorias del Primer Foro sobre Crítica de Arte en Colombia y el lanzamiento de un premio de crítica institucional. ¿Qué llevaba a Beatriz González a decir que Aramendía posaba de crítica? ¿Cómo juzgar la supuesta pose? ¿Qué elementos del contexto le permitían decir esto en medio de un foro sobre crítica?”

17 Esta investigación tiene como principio recuperar la escritura de aquellas autoras no contemporáneas cuyo nombre y trabajo autoral solo existe como una cita de otro autor —contemporáneo—; es decir, sus nombres y aportes solo aparecen por cuanto son citadas, sin que importe quién o qué, cómo, o por qué escribieron lo que escribieron, se citan exclusivamente como medio para la elaboración argumentativa de otro autor —mujer u hombre—, son fuente o indicio, nunca el objetivo central del texto. La condición de no contemporánea tiene que ver con el hecho de que su trabajo intelectual puede citarse sin que importe si se tergiversa

la referencia a la *escritora oculta* es “algunos escritores que posaban de profesionales ejercían la crítica de arte y tenían columna fija en *El Tiempo*, como la pintora española María Victoria Aramendía”, y “María Victoria Aramendía, una española de corte franquista, se refirió con desprecio a la nueva corriente artística”, lo cual coincide con el hecho de que el problema de la invisibilidad<sup>18</sup> no se da por igual entre las mujeres que escriben, ya que estas también contribuyen a la invisibilidad histórica de otras mujeres. Tercera: se necesitaba una definición de *crítica de arte* que permitiera comprender el tipo de crítica realizado por la autora, y después, comprender las posibles causas por las que González critica la crítica realizada, lo cual llevaba —más allá de la crítica particular—, a tener que responder la siguiente pregunta: ¿qué hace que en un momento y grupo social específico una crítica resulte legítima, y en otro, no? Cuarta, en relación con la anterior: sobre Aramendía, se comprende, también leyendo esta columna,<sup>19</sup> que era necesario identificar *elementos de juicio*<sup>20</sup> que podrían hacer comprensible su postura frente, no solo al *pop*

o presenta de forma parcial, en cuanto la autora no exigirá una mención coherente con su trabajo intelectual, sea porque ya murió, o porque su avanzada edad la mantiene alejada de la revisión bibliográfica que la menciona.

- 18 En esta investigación, las preguntas propuestas por Ana Lidia García Peña (2016), en el marco de la investigación “De la historia de las mujeres a la historia del género”, resultan determinantes porque “La originalidad de la historia de las mujeres se encuentra en el tipo de preguntas como: ¿cuáles son los procesos que llevaron a considerar las acciones de los hombres como norma representativa de la historia humana en general y que las acciones de las mujeres se pasan por alto, o relegadas a un terreno menos importante y particularizado?, ¿habría que concluir que una mujer produce una historiografía diferente de la de un hombre?, ¿qué efecto tiene en las prácticas establecidas de la historia considerar los acontecimientos y las acciones desde otras posiciones, por ejemplo, las de las mujeres? Son preguntas que hacen visibles a las mujeres como sujetos históricos inmersos en una circunstancia particular que las conforma, a la vez que ellas actúan sobre la misma” (García Peña, 2016).
- 19 Luego de leer sus columnas es posible identificar un modo específico de organizar los argumentos de forma que resulta comprensible el “lugar” desde donde elabora su juicio crítico. La autora presenta unos elementos que contrasta con lo que para ella era determinante en la obra de arte y el artista, y en la medida en que lo que observaba en las obras se ajustara o se diferenciara de esos principios, argumentaba a favor o en contra de aquello que estuviera juzgando. Dichos elementos se presentan más adelante en este capítulo.
- 20 A modo de patrones conceptuales, como si fueran verbos que estructuran su escritura.

art, sino a otras “novedades” que empezaban a aparecer en el arte de la década de 1960 y a inicios de los setenta.

De acuerdo con esto, se mencionan algunos elementos identificados en la columna “Notas del arte” antes citada. En esos dos párrafos, la autora

- compara, en este caso, la querrela entre abstracción y figuración, con la querrela iconoclasta del periodo bizantino, para establecer que esta era de origen religioso, mientras que la contemporánea es de origen estético;
- determina como punto de partida la huida del arte abstracto, en cuanto “barco que se hunde”, para desde ahí, establecer la llegada con violencia del *pop art*;
- enumera una serie de materiales cotidianos, ajenos, todos, a un modo tradicional de producción-creación de la obra de arte;
- reconoce y describe otras obras cercanas al *pop art* vistas dos años atrás en Buenos Aires. Imposible no mencionar que, por la descripción dada, la exposición a la que se refiere es la de “Arte destructivo”,<sup>21</sup> lo cual importa, porque permite situar a la autora visitando distintas exposiciones internacionales. De esto dan cuenta otras columnas escritas sobre el arte maya, o sobre el

21 El 20 de noviembre de 1961, un grupo integrado por Kenneth Kemble, Enrique Barilari, Olga López, Jorge López Anaya, Jorge Roiger, Antonio Seguí, Silvia Torras y Luis Wells, presentó en la Galería Lirloy la insólita e inesperada exposición “Arte destructivo”. La tarjeta de invitación mostraba la fotografía de un viejo mateo (coche de caballos) semidestruido en un accidente, seguramente un choque en la vía pública. El arte destructivo se relaciona directamente en Buenos Aires de finales de la década de 1950 con “El informalismo, en la Argentina, fue menos un punto de llegada que una puerta abierta hacia las ‘tierras prohibidas’ ante las cuales se había detenido el arte hacia mediados de los años cincuenta. Kenneth Kemble lo señaló en un polémico artículo: ‘El aporte del grupo informalista y de los que lo sucedieron fue limitado y espurio, es cierto, pero trascendente al fin de cuentas. No crearon la escuela aparente más que entre los mediocres, que copiaron sus manierismos, importados o no. Pero incitaron a la rebelión y plantearon miríadas de soluciones de apertura, dentro de las cuales todo era posible. A partir de entonces, no hubo más inhibiciones castradoras, no hubo más limitaciones del ‘buen gusto’, del refinamiento exquisito de nuestras ‘elites’, que pudieran coartar la capacidad creativa. Se planteó, bien claramente, la posibilidad del rescate de nuestra propia personalidad a través de la investigación libre de todo canon preestablecido, de todo código, caduco por impuesto” (López Anaya, 2003).

*Monumento a la patria*, en Mérida, Yucatán, o la visita al Museo de Arte Abstracto en Cuenca.<sup>22</sup>

Entre los elementos que configuran el tipo de crítica que realiza, se resalta la mención e importancia que le da al oficio del arte, que tiene que ver con la formación como artista en una escuela de artes y oficios en Irún; veamos otro fragmento de la columna anterior: “Con una falta absoluta de conciencia artística comentaba un pintor que, puesto que el ojo es una cámara fotográfica, bien puede fotografiarse una persona o un grupo de personas y proyectar, facilitando el dibujo, sobre el muro. Con un sentido tal del arte es fácil admitir el *pop-art*”<sup>23</sup> (Aramendía, 1964).

Frente a esto, ¿qué tipo de obra de arte y artista es el que se ajusta a su visión del arte? Y ¿cómo será recibida entre los *jóvenes* artistas, una crítica de arte —como la suya— que juzga el arte desde una noción tradicional del oficio artístico? De ahí la importancia de analizar, no solo el discurso, sino también el tipo de lector al que iba dirigida, el modo como circuló y el contexto de producción de la plástica en ese momento.

Es preciso señalar que la definición de *arte*, cuando se analiza la crítica escrita por Aramendía, corresponde a la noción ampliada de la crítica de arte propuesta por Ricardo Malagón Gutiérrez (2021) en su investigación *La crítica de arte en Colombia 1886-1922*.<sup>24</sup> De acuerdo con el autor, se considera que esta propuesta permite “*hacer justicia* al devenir histórico de los fenómenos de la crítica de arte, posibilitando

22 Todos referenciados en el anexo del archivo recuperado de la autora en la hemeroteca.

23 Sobre la mención a los jóvenes artistas, hay que señalar que la autora no asume que la juventud del artista no significa falta de conciencia artística; por el contrario, en jóvenes artistas encuentra virtudes técnicas y de “espíritu”. Aquí, con “joven” se refiere a la experimentación formal y medial del informalismo (Aramendía, 1964).

24 En esta investigación de Ricardo Malagón Gutiérrez “se consideran particularmente cinco exposiciones de arte organizadas entre 1886 y 1922, no solo como eventos, sino como indicios de la historicidad de la crítica de arte cuya especificidad se define constantemente en la relación recíproca entre los discursos, las funciones sociales y los contextos socioculturales” (<https://www.utadeo.edu.co/es/noticia/recomendados/home/1/la-critica-del-arte-en-colombia-1886-1922-libro-del-profesor-ricardo-malagon-gutierrez>). Consideramos que, en las conclusiones (p. 272), el autor propone una definición ampliada de la crítica de arte que es posible utilizar en otros contextos.

el reconocimiento de prácticas discursivas, que [como en este caso, siguiendo las palabras de Beatriz González] son descalificadas como crítica de arte”. Una noción ampliada de la crítica de arte la presenta como “un discurso público sobre algún aspecto del mundo del arte con una función social específica relativa a un momento sociocultural dado”. El autor particulariza seis aspectos que deben tenerse en cuenta en esta noción. Estos son dos de ellos:

Primero, no existe una definición epistemológica sobre los fundamentos teóricos, los objetivos, los alcances y los límites de la crítica de arte que sirva de referencia constante al establecer la historicidad de las prácticas discursivas. Así, la crítica de arte adopta variadas formas discursivas —el comentario, el análisis, la crítica literaria, la diatriba, la censura, la opinión, la descalificación, el regaño autoritario, la persuasión moral, el balance de un evento y el discurso de inauguración o clausura, como adquiere diversas funciones, la promoción y la gestión cultural y artística, la confrontación ideológica, la reconfiguración de los circuitos e instituciones del arte, la preservación y configuración de determinada tradición artística y cultural, el análisis de procesos de creación y recepción estética, y la valoración de obras de arte.

[...]

[Segundo], las condiciones de legitimidad del autor para el ejercicio de la crítica de arte no dependen de la formulación de discursos acordes con determinadas condiciones teóricas o metodológicas, sino de la capacidad para formular un discurso que adquiriera una función al responder a una necesidad social concreta. (Malagón, 2021, pp. 1-2)

Sobre el *pop art*, siguiendo esta noción ampliada, es posible decir que la crítica de María Victoria Aramendía se encargó de lo que consideraba “la preservación y configuración de determinada tradición artística y cultural”, dado que “las condiciones de legitimidad del autor para el ejercicio de la crítica de arte no dependen de la formulación de discursos acordes con determinadas condiciones” (Malagón, 2021, p. 2) frente al contexto de experimentación plástica que se estaba dando entre algunos artistas hacia 1964.



## Escritura, crítica y contexto

Luego de leer cada uno de los artículos del archivo recuperado sobre la autora, se seleccionaron cuatro para este capítulo, por considerarlos representativos de una escritura que continuamente utiliza argumentos comparativos. Asimismo, por cuanto en cada uno es posible particularizar una constante en su escritura: en el primero, el valor del oficio; en el segundo, la reacción contra la pérdida del mismo; en el tercero, la identificación de la autora con el siglo xvii, y desde esa posición, su defensa de un pasado de las artes; y en el cuarto, la relevancia que le reconoce a la institución museal como guardiana de la cultura.

Los títulos seleccionados son: “Trayectoria de un escultor colombiano: Rómulo Rozo frente a la piedra de Yucatán”, “Panorama del XVIII Salón (primera visión)”, “A propósito de Picasso y Miró” y “El museo de Arte Moderno”, publicados en el periódico *El Tiempo*, tres de ellos en la sección “Notas de arte”, y el primero en *Lecturas Dominicales*, durante los años 1965, 1966, 1968 y 1970, respectivamente. En estos artículos se pueden evidenciar, además, ciertos puntos que constituyen su postura crítica frente a la producción artística de ese momento, así como patrones del lenguaje y referentes empleados para soportar dicha crítica, los cuales se presentan a continuación.

La escritura de María Victoria Aramendía favorece de plano a los artistas que ineludiblemente considera como “mejores”, o “cuya obra es más valiosa”, no porque lo exprese explícitamente usando estas palabras, sino en la medida en que su práctica pertenece a las “artes mayores”. Específicamente, usa esta expresión para hablar de la pintura. Otras de las maneras en que se evidencia son, por ejemplo, la constante referencia a Velázquez como artista canónico, el hincapié que hace en la técnica y “los elementales valores estéticos”, en su apreciación o definitiva condena de las obras.

Entre estos valores, que menciona en todos los artículos como una aptitud propia del artista, propone una suerte de conexión con algo que denomina “espíritu”, o en relación a este, obras o artistas en los que logra identificarla, y que describe por medio de un lenguaje poético o palabras grandilocuentes que elogian su producción. Esto pone de manifiesto la definición de *arte* que caracteriza su filtro como crítica, a la vez que su

lugar de enunciación. Como ejemplo, una cita del texto “Panorama del XVIII Salón”:<sup>25</sup>

Si la creación artística sirve de pretexto para expresar mejor las posibilidades de convicción, para sublimar arrebatos espirituales estéticamente, legitimándose por vida el autor en un mundo superior, hay que visitar este salón para abismarse en la intrascendencia, en la repulsa que de todo cuanto entra de lleno en el mundo del arte se presenta a nuestros ojos. (Aramendía, 1966)

En contraste, al referirse al artista Rómulo Rozo, a quien no solo sitúa como exponente de los “valores espirituales” de Colombia, sino del continente, menciona:

Claro está que el artista no tiene nacionalidad, porque, siendo su arte testimonio del pueblo que le vio nacer, su creación se vincula de inmediato al mundo del arte, sin fronteras, y ese arte universaliza y engrandece a un país, sin que por ello deje de ser exponente de los valores espirituales de ese pueblo.

[...] ni en sus obras más afines con estos artistas, ni en los rasgos más estilizados donde pudiera advertirse la influencia de Victorio Macho, deja de surgir, apretado, rígido, el espíritu americano, haciendo que las formas esculturales se hagan arquitectónicas, esqueleto inamovible

25 El XVIII Salón de Artistas Nacionales se realizó entre el 14 de octubre y el 14 de noviembre de 1966 en la Biblioteca Luis Ángel Arango. Los jurados de admisión fueron Alicia Baraibar de Cote Lamus, Germán Rubiano y Pablo Solano; el jurado calificador estuvo constituido por Soffy Arboleda de Vega, Darío Ruiz Gómez y Germán Vargas Cantillo; el salón fue organizado por Mireya Zawadzki y Propal. Los premios de adquisición fueron para las modalidades de pintura (primer puesto: Alejandro Obregón, con *Ícaro y las avispas*; segundo: desierto; mención de honor: David Manzur, con *La luna Valentina*); escultura (Eduardo Ramírez Villamizar, con *El río*; mención de honor: Álvaro Herrán, con *A Hernando Téllez*); dibujo (Pedro Alcántara Herrán, con *Testimonio #3*; mención de honor: Lucy Tejada, con *Oración para los niños de Vietnam*); grabado (Augusto Rendón, con *Un homenaje*; premio especial: Omar Rayo, con *Milta*); cerámica (Roxana Mejía, con *Ziruma*). Independientemente de los premios, importa mencionar que en este salón participaron Feliza Bursztyn, Bernardo Salcedo, Beatriz Daza (con *Testimonio de una taza*), Álvaro Barrios, Santiago Cárdenas, Hernando del Villar y Darío Morales, entre otros.

donde se asientan el recóndito pasado y el infinito e imprevisible futuro de un continente. (Aramendía, 1965)<sup>26</sup>

También resulta representativo de su postura frente al último aspecto mencionado —la pertenencia nacional o universal de la obra—, el hecho de que Aramendía, desde la “extranjería”, y como gran admiradora de su propia tradición plástica (la de España), marca una relación entre esta “conciencia artística nacional”, que vincula la obra con su contexto de creación o, más aún en el caso de Rozo, de su procedencia, lo que ella llamará “guerra racial”, que atañe, en este caso, a un elemento de diferenciación. De acuerdo a su discurso, el “buen” arte tiene que guardar una concordancia con la cultura, pues se “manifiesta como símbolo [...] de un país”, lo cual se ejemplifica cuando escribe sobre el Salón de Artistas de 1966:

Pero por encima de todo y lo que más sorprende es la falta de una conciencia artística nacional. Nada hay esencial ni que pueda adscribirse a un significado histórico dentro del espíritu del país. Ni forma artística, ni ley que concrete y exteriorice una determinada plástica. ¿Podría en realidad adscribirse de inmediato en un certamen internacional a este salón como producto de un país suramericano? No seguramente, no. No existe efluvio estético que, internacionalizando las obras expuestas en este salón, como su sello, su guerra racial como corresponde a un país de venero artístico. No se transfigura en ese clima que despierta en el espectador efusiones emotivas. Porque honradamente, sería interesante

26 Sobre Victorio Macho y su relación como profesor de Rozo, vale la pena tener en cuenta el texto escrito por Max Grillo en 1927, para *Lecturas Dominicales*: “Al fin, aquel genio o demonio que se complace en perseguir a los pobres artistas, dolióse de Rómulo y condújole hasta el taller de Victorio Macho, el grande escultor español, que así transforma el mármol y el bronce en obras magníficas, como educa con su ejemplo y perfecciona con su bondad y su saber las almas de sus discípulos. Se expresa Rozo de su maestro con palabras en que parece rumiar su gratitud. Saborea su espíritu el recuerdo del taller del maestro. Así debieron expresarse de Leonardo, espíritu maravilloso y corazón de bondad extraordinaria, sus discípulos de Milán y de Florencia, enamorados de su genio y de su desprendimiento”. Coincide Grillo con la forma como María Victoria presenta al joven artista en las alusiones a los grandes maestros de la historia del arte. Al respecto, dice: “Adivinó el diplomático en Rómulo Rozo al futuro escultor, que hoy es la más prometedora esperanza del arte escultórico en Colombia” (Grillo, 1972). Interesante, la relación, dada la distancia histórica entre ambos críticos.

saber cuántos de los que elogiaron algunas obras se atreverían a colgarlas en su casa si no llevaran al pie firma que ellos creen de buen gusto exhibir. (Aramendía, 1966)

De la cita anterior, el uso del concepto de “buen gusto”, como función social de distinción, contrasta cuando aparece asociado a lo “decorativo”, lo cual señala otro aspecto que Aramendía comenta a favor de Rozo, al apuntar a su habilidad formal en una descripción metafórica que, a modo de opinión personal, supone que los atributos señalados resultan evidentes para el espectador —en este caso, lector—, al ver la escultura de la que escribe, lo cual significa que está escribiendo para un lector conocedor de estas obras. Concretando el valor de lo decorativo en Rozo, se presenta también del siguiente modo:

Con un sentido decorativo sorprendente, su escultura, en esa época, queda indeleblemente marcada con el sello personalísimo que la distinguirá a lo largo de toda su obra. Este decorativismo, asentado en el exterior del arte americano, queda incorporado a las formas estilizadas de la escultura de Rozo de tal manera que, invirtiendo los valores, permanece la estilización formal impregnada de elementos decorativos que trascienden a la superficie, a manera de juego de luces invisibles e inmatriciales, pero preñadas de espiritualidad, de fuerza contenida, de plenitud, que responden al aparente antagonismo de concreción e infinito, pero realizados en cósmica autenticidad.<sup>27</sup> (Aramendía, 1965)

27 Del texto de Aramendía sobre el *Monumento a la patria*, realizado por Rozo en Yucatán entre 1944 y 1956, resulta importante mencionar que, tal como lo señala Sylvia Suárez, “A pesar de haberse integrado plenamente a los procesos del arte mexicano desde que arribó a la Ciudad de México en 1931, la obra de Rozo se ha estudiado mínimamente en este país. Varios aspectos se pueden considerar como causas de esta situación: su condición de extranjero, su predilección por la escultura (si se considera que durante estas décadas la pintura fue el medio ostensiblemente predominante en el país) y especialmente el hecho de que su obra más ambiciosa, el *Monumento a la patria* (1945-1957), lo hubiera ejecutado en Mérida, una ciudad periférica con respecto al circuito artístico mexicano en donde permaneció desde 1945 hasta su fallecimiento. De hecho, uno de los síntomas más claros de la situación descrita es la marginalidad del *Monumento a la patria* en las interpretaciones existentes de su obra, en donde suele darse el lugar central a su mítica *Bachué* (en Colombia); y a sus esculturas de la era mexicana como *El beso 8* y *El pensador*, sus maternidades y figuras místicas (en México), aunque sea cierto que se le conceda siempre el lugar que merece como su trabajo más

También, respecto de la obra de este escultor moderno, y con respecto a la figura del artista como genio creador, apunta:

Aptas las formas para simbolizar infinitos, se detienen a la entrada del cosmos, resolviendo en la conciencia de su creador la referencia múltiple y eterna del hombre, cuya misión es sugerir las fuerzas físicas que lo mantienen, en perenne vitalidad, para realizar la historia y justificación de su paso por la tierra. Aliento excepcional, cima de esfuerzo erigida en acantilado asomado a las rompientes del tiempo, se aúnan en esta obra, en escueto relieve sobre la piedra, armoniosamente delineada, los elementos plenos de misterio que se enlazan armónicamente en el arte por encima de todo análisis crítico.<sup>28</sup> (Aramendía, 1965)

Otra constante del lenguaje utilizado por Aramendía, además de las ya señaladas, se halla en el uso particular y puntual de la frase “la garra genial”, como adjetivo calificador de la técnica de Rozo (“Un llamador cuidadosamente cincelado y una pequeña figura, homenaje a la Madre Dolorosa, en actitud de supremo dolor. Ambas llevan impresa la garra del genial artista” [Aramendía, 1965]), usada también para describir a Picasso: “Aun admirando a Picasso en toda su grandiosa personalidad, en el dibujante asombroso, en el pintor incisivo y de garra genial, pertenecemos al sector de los descontentos ante las Meninas” (Aramendía, 1968). La mención a Picasso permite comprender que, en su valoración de la obra de arte, tanto en la escultura como en la pintura, puede el artista dar muestras de su virtuosismo.

De igual forma, se ve reflejada la premisa del tiempo como juez del arte, a partir de la trascendencia de la obra, o que supone un “adelanto a su tiempo”, en cuanto no es posible valorarla de manera justa de acuerdo

ambicioso”. En ese sentido, el hecho de que la autora centre su análisis, no en el *Bachué*, sino en el enorme mérito del *Monumento*, resulta significativo.

28 Patrones muy particulares de su lenguaje se presentan en las frases, que permiten que pensemos en aquello a lo que remiten: “formas para simbolizar infinitos, entrada del cosmos, conciencia de su creador, perenne vitalidad, aliento excepcional, plenos de misterio”. La autora los utiliza para calificar positivamente referencias distintas, o ajenas a la experiencia común, cotidiana, significando con esto el acceso extraordinario que hace posible el verdadero arte.

a los presupuestos artísticos de la época de creación. Sobre Rozo: “Dejó su vida en el monumento y ha muerto, joven aún, el 17 de agosto de 1964. En el aniversario de su muerte, su obra entra a ser juzgada por el tiempo y solo su espíritu aparece trazado en las líneas incisivas y poderosas de su obra” (Aramendía, 1965). Sobre Picasso: “Desafiando la lógica y la estética en tantas ocasiones. No hay duda de que ambos, como algunos otros nombres españoles, han marcado un camino, han sido ‘responsables’ de un movimiento del arte cuyo límite es desconocido. Ni siquiera para Picasso ha llegado el tamiz del tiempo” (Aramendía, 1968). Sobre Andrés Santamaría:

No basta que aprovechando una exposición colectiva, dediquemos a Santamaría casi todo el comentario. Porque durante el virreinato hubo un Vásquez Ceballos como figura máxima, y en lo que va de siglo es Santamaría el primer pintor de Colombia, necesitando todavía algo de tamiz de tiempo para dar otro nombre que encierre la personalidad de este artista. (Aramendía, 1970)<sup>29</sup>

Precisamente, por el uso del lenguaje, al enfrentarse a esta “epopeya” del escultor, también se entiende la predilección de María Victoria Aramendía por las “bellas artes”, pues ella misma confiesa una inclinación por lo clásico, por el “alma atávica” de un artista y las producciones de los siglos pasados, así como por los valores que en ella priman para desestimar las obras de artistas con propuestas más contemporáneas en la pintura, como lo expresa la siguiente frase: “Alguien me decía recientemente”

29 Sobre la obra de Andrés Santamaría, dice: “Uno de los más hermosos, posiblemente el más interesante, es la exposición retrospectiva de Andrés de Santamaría. Artista extraordinario, cuyas obras pueden colgarse en cualquier museo cuya estética esté a la altura de la de cualquiera de sus contemporáneos. Parece que son sesenta los cuadros de este artista los que van a recopilarse en Europa, que son los que se encuentran en Colombia, formarán un conjunto extraordinario. Nos parece que es oportuno y justísimo tal homenaje. Porque al encontrarse por vez primera frente a una obra de Santamaría la admiración y la sorpresa se hermanan ya que, ciertamente, todavía no se ha rendido a este artista el homenaje que merece. No basta que, aprovechando una exposición colectiva, dediquemos a Santamaría casi todo el comentario”. La exposición, efectivamente, se realizó en 1971, en el Museo de Arte Moderno. Sobre ella escribió Gloria Valencia Diago un reportaje el 2 de marzo de 1971 para *El Tiempo*: “Andrés de Santa María visto por sus hijas, Carmen e Isabel” (p. 13).

—escribe la autora en 1968—“que no he pasado del siglo xix. Estuve por contestar que me quedaba en el xvii.<sup>30</sup> Esto, que puede aparecer fuera de lugar en el siglo xx dicho de esta manera, aparece inconfesado, pero demostrado con actuación, constantemente como la cosa más natural del mundo” (Aramendía, 1968).

Con todo, y a partir de la enunciación de algunos de los puntos que tejen este filtro crítico, a través del cual se posiciona a Aramendía frente a lo que observaba, se puede entender también su crítica contra, por ejemplo, las propuestas más experimentales o contemporáneas de la década de los sesenta en Colombia, como las que encontró en el xviii Salón Nacional de Artistas de 1966:

Lamentablemente en gente joven se nota un cansancio, un acabamiento en casi todos los cuadros. La falta de oficio es el primordial defecto de la sala, y la improvisación sólo acarrea fracasos. Obras que serían vistosas como portada de revista ilustrada tratan de adquirir categoría de pintura como arte mayor. Pero, leyendo algunos títulos, llegamos a la conclusión de que seguramente estos autores se rieron de sus obras antes de exponerlas al público. Citaremos dos como ejemplo. Hernando del Villar con *María Tomasa la resbalosa sufrió un desmayo cuando el temblor* y Amelia de Cajigas con *Ese nombre no nos gusta materile-lire-lo*. Tendríamos que contestar que a nosotros tampoco nos gusta el cuadro que está, como el anterior, entre los que calificamos como portada de revista.<sup>31</sup> [...] De-

30 La relación estrecha entre María Victoria Aramendía y el siglo xvii se traduce en estar al frente de la Fundación Museo Santa Clara, antes de 1975, momento en el que el templo quedó en manos del Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura). Escribió el libro *Arte de los siglos xvii y xviii en Santa Fe de Bogotá* (1971), editado por Colcultura. Entre las obras que fueron robadas de su colección se encontraba una pintura de Francisco de Zurbarán (Fuente de Cantos, 7 de noviembre de 1598-Madrid, 27 de agosto de 1664).

31 La expresión “portada de revista” es una constante en su escritura, y la utiliza como el opuesto de los valores trascendentales de la pintura, dado que la portada de la revista, como la publicidad, son hechas por la industria; por lo tanto, carecen de la exigente y virtuosa labor del artista. En “Notas de arte” del 12 de junio de 1964, mencionada al inicio del capítulo, la autora dice: “Por otra parte, y dado que el figurativismo como representación realista no puede admitirse, es difícil establecer en qué estriba la diferencia entre representar un animal o unas frutas y un elemento producido por la industria, los primeros en piedra, barro cocido, mármol, bronce, y el segundo en plástico, como no sea en lo gigantesco del tamaño reservado hasta ahora para los anuncios publicitarios en la vía pública” (Aramendía, 1964).

cididamente no entendemos los vaciados-*pop* de Salcedo ni *La manzana casi azul* de Beatriz Daza, y muy tranquilamente tenemos que confesar que no nos interesa entenderlos. Por otra parte, no son obras para figurar como pintura, ni tampoco como escultura: y no se diga que todos los materiales son buenos para lograr una buena pintura. Respetando determinados criterios habría que ponerse de acuerdo para denominar a ciertas manifestaciones artísticas y crear un título nuevo a qué describir algunos grupos que se dicen pintura. (Aramendía, 1966)

Es posible advertir en este fragmento también la marcada diferencia del lenguaje usado para mostrar de manera determinante su descontento con las obras mencionadas, que guarda relación mucho más con “lo mundano”—como el uso de palabras peyorativas que descalifican sin la mínima pretensión de objetividad, no solo la obra, sino directamente al artista—que con lo “divino espiritual metafísico o trascendental” empleado para elogiar sus preferencias. El artículo *Panorama sobre el XVIII Salón* permite precisamente este contraste entre una escritura crítica a favor y una en contra, en la cual se insiste en elementos discursivos como la inscripción en una historia del arte universal, utilizada como criterio de legitimidad de la obra y del artista. Resulta significativa la utilización de esta mención como parámetro con el cual se juzga obras presentadas en 1966, en la medida en que en ese salón, como se mencionó al inicio, la experimentación, asociada al uso de los medios, estaba apareciendo en oposición a las formas tradicionales:

Y Grau, capítulo aparte. ¿Qué atractivo puede tener para un pintor serio organizar una serie de motivos, trabajosamente recortados y encolados, para llegar a la conclusión, estúpida, de que la Duquesa de Alba pudo tentar a San Antonio a través de la obra de Goya? Además... bueno. Sería más prudente no dibujar la copia de la de Alba con las estampillas al lado. Por elemental propia estimación. Las revistas están llenas de asuntos que encajarían mejor, en un tema semejante, que los cuadros de Goya que, la verdad, no sabemos a quién pueden tentar. ¿Puede una obra como la de Goya, o un extraordinario retrato saturado de ternura, como el de la infanta María Margarita, de Velázquez, prestarse a tan sucia



interpretación? Sería interesante una mesa redonda de psicoanalistas en el salón, porque las conclusiones podrían aparecer más que sorprendentes. Está muy bien Superman en la mente de Álvaro Barrios, pero ¿qué hace Sánchez Coello con Isabel Clara Eugenia enfrente? Decididamente la pintura española sigue revolucionando al mundo y su acuerdo no puede irse, como una atormentadora obsesión, de la mente de los pintores, o que tal se llaman, aunque solo sea para manifestarse de modo que nuestro desconocimiento total del psicoanálisis nos impide calificar.

Luego concluye:

¿Consecuencia de la época? Algo más y de más profundo análisis. Juventud, nos han asegurado. Disolución, diríamos nosotros. No es una negación al arte moderno más atrevido, esta repulsa nuestra. En las “*Notas de arte*” hice comentarios elogiosos de exposiciones de pintura moderna que nos visitaron y también de pintores nacionales. Había un horizonte que explorar, aun cuando, lo confieso, quedarán lugares no comunes a mi manera de sentir el arte, en ese horizonte. Pero aquí, un vacío total se cierne sobre el conjunto, con las excepciones ya mencionadas que, aisladas del resto de la obra de cada uno de sus autores, han quedado debilitadas en su presencia individual.<sup>32</sup> (Aramendía, 1966)

Sus opiniones las plantea de una manera contundente, que no da lugar a apertura o duda del juicio emitido.<sup>33</sup> De manera particular, se

32 Patrones en su lenguaje respecto a un juicio negativo a lo largo de la columna: “falta de oficio”, “vistas como portada de revista ilustrada”, “falta de una conciencia artística nacional”, “nada hay esencial ni que pueda adscribirse a un significado histórico dentro del espíritu del país”, “no existe efluvio estético”, “conclusión estúpida”, “sucia interpretación”, “un vacío total se cierne sobre el conjunto”, “las revistas están llenas de asuntos que encajarían mejor en un tema semejante”, “abismarse en la intrascendencia, en la repulsa”. En este caso, la falta de trascendencia asociada a obras que, al no ser pintura ni escultura, no pueden dar cuenta de las habilidades del artista. La intrascendencia de la obra se resume en la incapacidad del artista de conmover o de ofrecer al espectador un tipo de goce estético, o al menos, un contacto epidérmico.

33 Conviene tener en cuenta que “*Notas de arte*” es una columna de opinión que forma parte de las páginas editoriales del periódico *El Tiempo*. Esta idea se desarrolla luego de este análisis comparativo de los artículos seleccionados.

expresa, no en primera persona del singular, sino en la del plural, con un “nosotros” que ha de interpretarse como “en nombre del buen gusto y de los que sabemos apreciar el verdadero arte”, como explicita al señalar sobre el arte moderno:

Sin la sólida base de Picasso y muchos picassistas en tono menor, el arte moderno resulta una basura. Disfrazada de actualidad y enmarcada. Pero basura y de la peor especie. No estamos contra el arte moderno, aun cuando tengamos determinadas preferencias. No entendemos, simplemente, qué significa lo que no tiene significado alguno. Ni la constante paradoja. (Aramendía, 1968)

Le parecen un sinsentido las reinterpretaciones contemporáneas —en la cita anterior, en referencia a *Las Meninas*, de Picasso—, las asimilaciones, y “sacar de su contexto espacio-temporal” las obras, un “sacrilégio”. Su valoración rescata por sobre todo la tradición que ejemplifica con el comentario sobre la música del intérprete del clavicémbalo Rafael Puyana, en el mismo artículo:

Y jamás, por ningún motivo estos geniales intérpretes tratan de tomar esa música e interpretarla con ritmo, o arritmo, de último momento. Quizás este problema del irrespeto a las artes plásticas, de la justificación traída por los cabellos de tantos disparates como en su nombre se cometen, hallaría su solución, o se acercaría a ella, estableciendo relación comprobada de cuán distinta es la manera de proceder en el campo de la música.<sup>34</sup> (Aramendía, 1968)

34 Llama la atención que en la columna en la que está criticando a *Las Meninas*, de Picasso, el elemento que presenta para establecer el contraste sea la música del siglo XVII, en especial, respecto al instrumento: “Y un ejemplo reciente nos lo da la música con el extraordinario intérprete que es Rafael Puyana y su clavicémbalo. Con obras de los siglos XVI, XVII y XVIII. Con marcada preferencia por un instrumento que entra en la escala de lo museable. Con música tan alejada de nosotros en el tiempo como la pintura de su época. Nadie encuentra, no encontramos, fuera de lugar ni la elección del instrumento ni la música interpretada en él. Que, por otra parte, entra dentro de lo que tanto oímos a diario en conciertos y discos. Y, seguramente, sería un gran éxito si apareciera, caso de que no lo haya, un gran concertista de laúd”.

Así pues, los aspectos identificables de la postura de María Victoria Aramendía en esos cuatro artículos, donde expresa su opinión, son estos extremos opuestos de su crítica a favor, que resulta más en una alabanza, usando un lenguaje poético, de obras y artistas que comparten sus valores, o del otro lado, la completa invalidación a partir de juicios de valor mediante adjetivos peyorativos de su crítica contra las nuevas propuestas, los nuevos medios y nociones de la técnica, que irrumpieron en el arte moderno para comenzar a abrir paso a las expresiones contemporáneas. Esto, en conformidad con su concepción del arte, que muestra también una resistencia a las rupturas de la tradición, algo que está en relación directa con la diferenciación entre medios, aquello que la pintura le exige al pintor, o la escultura, y la aparición de unas “técnicas mixtas”, ante lo cual la autora se muestra reaccionaria, no contra cualquier tipo de innovación o cambio, sino, sobre todo, contra la pérdida de una delimitación entre las técnicas y la exigencia particular del oficio.

Al respecto, Ricardo Malagón (2021) propone reconocer la problemática intrínseca de la crítica de arte:

... identificando lo específico de los fenómenos de la crítica de arte y evitando reducirlos a lo meramente contingente, relativo y arbitrario. Se plantea la historicidad de la crítica de arte como la historicidad de las relaciones recíprocas entre los discursos, las funciones y los contextos socioculturales. Un proceso de continua reconfiguración que no responde a las decisiones o motivaciones intelectuales por parte de los críticos de arte, sino a las necesidades culturales del medio. (p. 271)

Así entendida, la historicidad de las relaciones recíprocas a través de las tres variables —los discursos, las funciones y los contextos socioculturales—, nunca permanecen constantes,

... como tampoco el peso relativo de cada una en los diferentes estados del campo artístico: la consideración de los *objetos de la crítica de arte* —identificados con los discursos— da paso a la consideración de los *fenómenos de la crítica de arte* que implican las relaciones recíprocas entre estos discursos, los sujetos que los formularon y los que los

experimentaron, las funciones sociales que adquirieron en la circulación social y los respectivos contextos socioculturales. (Malagón, 2021, p. 271)

Siguiendo la recomendación del autor de pasar de los discursos a los *fenómenos de la crítica*, continuamos con el análisis de la columna “Notas de arte” del periódico *El Tiempo*.

## Su propia columna en las páginas editoriales

Son escasas las ocasiones en que “Notas de arte” cambia de su habitual espacio en la página editorial del periódico (página 4, tradicionalmente), lugar que durante muchos años, y hasta 1961, le correspondió a la columna de opinión “Por Emilia”, mencionada en el capítulo de este libro dedicado a esa autora.<sup>35</sup> A finales de los años sesenta, Lucy Nieto de Samper tenía, también, una columna en esa sección, lo cual resulta significativo si se tiene en cuenta que en cincuenta años del periódico<sup>36</sup> solo estas tres mujeres tuvieron una columna en dichas páginas. La estructura de esa sección permanecería prácticamente inalterable desde finales de la década de 1920 hasta 1972, descontando uno de los cambios más representativos: el traslado de los editoriales, de la primera página, lugar asignado entre la década de 1910 y 1929, momento en el que el periódico inauguró la sección “Editoriales de *El Tiempo*”, en la que se presentan —como se mencionó— las notas editoriales en la página 3 o 4 de cada edición, de tal manera que la primera página queda libre para la presentación de información de todo tipo.

35 No significa que sea el mismo espacio, debido a que cada autora tiene un estilo y un propósito distinto.

36 *El Tiempo* se vio obligado a interrumpir su publicación durante los años del gobierno de Rojas Pinilla. Al respecto, cabe recordar que “En la madrugada del 3 de agosto de 1955 el edificio de *El Tiempo* fue militarizado y se decretó su cierre. Seis meses después apareció el diario *Intermedio*, el cual circuló hasta el 4 de junio de 1957, tres semanas después de la renuncia de Rojas Pinilla”. <https://www.senalmemoria.co/piezas/el-tiempo-censurado-rojas-pinilla>

“Notas de arte” se publicó con una periodicidad variable. Otra característica que se repite, aunque con excepciones, es la ausencia de un título diferente al de la columna, por lo que el contenido solo se identifica una vez avanzada la lectura de la misma. Sobre la ubicación en las páginas editoriales, es necesario mencionar que el tipo de columna que ahí se publica se caracteriza por lo que Maryluz Vallejo (2006) denomina “Columnas vertebrales, por cuanto implican una opinión personalizada” a las que caracteriza diciendo: “En las mismas páginas de opinión campean las columnas, que desde comienzos del siglo xx se empezaron a reconocer por sus cabezotes, su lugar sagrado y sus autores, la mayoría de las veces ocultos tras seudónimos, pero inconfundibles por sus filiaciones, sus fobias, sus pasiones, y sus tics estilísticos”<sup>37</sup> (Vallejo, 2006, p. 269).

A partir de 1941, y hasta la década de 1970,<sup>38</sup> en las páginas editoriales se incluyó crítica gráfica, por lo que es posible pasar del comentario sarcástico de Merino o Chapete<sup>39</sup> a la lectura de “Notas de arte”, lo cual significa que, aunque la distancia entre ambos tipos de contenido sea evidente, lo cierto es que en ambas se “editorializa” una posición de carácter personal, a la vez que se convoca a una audiencia específica, y hay un “nosotros” específico entre los lectores de esas páginas, y de cada editorialista.

Ese *nosotros*, que representa el discurso de María Victoria Aramendía, se refiere a todo aquel que concordara, a mediados de los sesenta, con la

37 Entre quienes se encargaron de escribir para *El Tiempo* columnas de opinión personalizada en los editoriales, se encuentran nombres como “Gustavo Santos Montejo, quien inició la columna ‘Danza de las horas’ con el seudónimo de Calibán, en 1915. Y en 1932 la retomó su hermano Enrique, que después de escribir un promedio de tres ‘Danzas’ a la semana en *El Tiempo*, durante más de cuarenta años (hasta la víspera de su muerte, en 1971), se ganó el título de opinador mayor en la historia de este columnismo. (...) Juan Lozano y Lozano comenzó a escribir su columna ‘El jardín de Cándido’, en *El Tiempo*, en 1927, y la mantuvo durante cuarenta años en este periódico. (...) Lucas Caballero Calderón, bajo el seudónimo de Klim y de Lucas, escribió miles de columnas con delicioso humor santafereño. (...) En los años setenta comenzaron a sobresalir tres columnistas herederos por sangre y por espíritu de esta tradición, que con más de treinta años de ejercicio siguen en plena forma: Daniel Samper Pizano, Antonio Caballero, y Enrique Santos Calderón” (Vallejo, 2006, p. 269).

38 La investigación hemerográfica en el periódico *El Tiempo* abarca de 1920 a 1979.

39 Hernando Turriano Riaño, “Chapete”, caricaturista político de *El Tiempo* desde 1947, y Hernán Merino, formado en Bellas Artes, creador, con Chapete, de José Dolores, un personaje de la entraña del sufrido pueblo colombiano (Vallejo, 2006, p. 285).

opinión de que el arte nacional atravesaba algún tipo de crisis (Medellín, 1965), en este caso, respecto a la posibilidad de un arte o conciencia artística en el cual la “garra genial” consiguiera inscribir la obra en la historia del arte universal. Concluimos este apartado señalando que la permanencia de “Notas de arte” por diecisiete años como parte de las páginas editoriales es suficiente argumento de la existencia de ese “nosotros”, sobre todo si se tiene en cuenta que

Quien elabora un discurso busca no solo hacerse entender mediante argumentos verosímiles, sino con la aceptación de quien lo recibe, bajo el supuesto de que existen unas convicciones comunes que sirven de base al entendimiento intersubjetivo. El discurso del crítico busca la aceptación del público, admitiendo la posibilidad del rechazo de las razones y motivos promulgados y descartando la posibilidad de un argumento de autoridad. El sentido del entendimiento entre el crítico y el público del arte es alcanzar un acuerdo compartido que implica: los saberes, por ejemplo, sobre el arte y la cultura; la mutua confianza entre la capacidad propositiva del crítico; la capacidad reactiva del público; y, la de coincidencia de valores, supuestos, ideas, conocimientos estéticos y culturales. Como actos comunicativos, los discursos no se reducen a las motivaciones, prejuicios, razones y conocimientos de quien los emite (el crítico de arte) e implican considerar las motivaciones, prejuicios, razones, conocimientos de quien los recibe (el público del arte). (Malagón, 2021, p. 7)

El lenguaje conciso de esta columna de opinión dio forma a un tipo de escritura crítica que permaneció durante un tiempo de profundos cambios en el arte nacional, mientras ese “nosotros” encontraba en las palabras de Aramendía (1964) argumentos coincidentes sobre dichos cambios, dando cuenta del parecer de unos lectores que veían con sospecha las obras, que, como en el caso del *pop art*, parecían adolecer de un “servilismo a la novedad”.

## Escribir sobre cultura durante el Frente Nacional

La columna de María Victoria Aramendía (1964-1981) apareció y circuló durante buena parte del Frente Nacional (1958-1974), lo cual resulta determinante en el marco de una escritura de opinión. Néstor Castellanos Prieto explica cómo “Algunos trabajos han mostrado aspectos centrales del poder ejercido por la Gran Prensa, como fue el caso de *El Tiempo*, cuyas estrategias discursivas fueron claves para defender los intereses del Frente Nacional” (Prieto, 2011, p. 96) ¿Cómo respondía “Notas de arte” a los intereses sobre cultura de algunos de los mandatarios que integraron ese pacto? Será objeto de otra investigación.<sup>40</sup> Lo cierto es que, con la llegada de Carlos Lleras Restrepo al gobierno (7 de agosto de 1966) se inició un nuevo tipo de relación entre la Presidencia y el campo cultural, que si bien no determinó el contenido de su columna, influyó en el desarrollo de las instituciones culturales, el ambiente cultural y la relación entre los artistas y dichas instituciones. De los cuatro artículos analizados, tres fueron escritos durante el gobierno de Carlos Lleras, lo cual merece la siguiente reflexión:

El gobierno de Lleras Restrepo resultó significativo de diferentes formas para las artes, comenzando por su presencia, el 14 de octubre, en la inauguración del XVIII Salón. Después de quince años, un presidente de la República asistía a un evento de este tipo, lo cual resultaba coherente con su discurso de posesión, en el cual afirmó: “También forma parte de nuestras viejas tradiciones la aspiración a figurar como un país de elevada cultura, a ser, como solía decirse, la universidad del Continente”<sup>41</sup> (*El Tiempo*, 1966). En 1968 fue creado el Instituto Colombiano de Cultura

40 La biografía de la autora, aún pendiente de escribirse, debería repasar la relación muy cercana que tuvo con algunos de los presidentes de la República, entre ellos, según Luz Aída Bañol, Carlos Lleras y Virgilio Barco. De la cercanía con Lleras, en la entrevista realizada para esta investigación, Luz Aída comentó que respaldó elocuentemente al presidente cuando, por intermedio del DAS, decidió expulsar a Marta Traba del país, razón por la cual la amistad entre ambas autoras se acabó definitivamente.

41 Discurso presidencial de Carlos Lleras Restrepo tomado de la transcripción de *El Tiempo* (*El Tiempo*, 1966).

(Colcultura).<sup>42</sup> Por otro lado, esta postura a favor de la cultura contrasta con el hecho de que su gobierno se caracterizó por la durísima represión desplegada contra la protesta estudiantil,<sup>43</sup> que tuvo a la Universidad Nacional de Colombia como epicentro de intensos debates sobre el papel del arte en la realidad política del país. Recordemos que

Las respuestas más represivas del gobierno de Lleras Restrepo fueron contra la manifestación que tuvo lugar tras la visita de John D. Rockefeller a las instalaciones de la Universidad Nacional. El Consejo Superior Estudiantil fue suspendido por decreto, ordenado el retiro de los representantes estudiantiles del Consejo Superior Universitario, y vulnerada la autonomía universitaria con la incursión militar al campus. La agitación estudiantil fue tipificada como “acto de agresión colectiva” y se establecieron sanciones por conductas de agresión verbal y escrita contra el gobierno y penas de 180 días por agresión a las Fuerzas Militares en ejercicio de sus funciones.

42 En 1968, bajo el gobierno de Carlos Lleras Restrepo, fue creado el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), que funcionó como una entidad descentralizada adscrita al Ministerio de Educación Nacional. La entidad estaba encargada de “la elaboración, el desarrollo y la ejecución de los planes de estudio y fomento de las artes y las letras; el cultivo del folclore nacional; el establecimiento de las bibliotecas, museos y centros culturales; y otras actividades en el campo de la cultura, correspondientes a la política general que formule el Gobierno Nacional”. (<https://cdr.com.co/2017/08/ministerio-de-cultura-de-colombia-cumple-20-anos-de-labores/>)

43 Conviene tener presente dicha represión y sus consecuencias. Cabe mencionar que la película *Asalto 1968*, de Carlos Álvarez, se encargaría de documentarla. Sobre la represión trata esta extensa cita: “La represión ejercida por el Gobierno aumentó en la presidencia de Carlos Lleras Restrepo (1966-1970). Esta vez las limitaciones al derecho de reunión se justificaron en que, ‘con ocasión’ del ejercicio de este derecho, se habrían ‘cometido actos atentatorios contra el orden público y acciones ilegales contra las personas y los bienes’ (Decreto 2285 de 1966). Esta sería razón suficiente para que el Gobierno sometiera la organización de manifestaciones, reuniones o desfiles a la autorización previa de los alcaldes. Asimismo, la creación de nuevas herramientas para vigilar a los ciudadanos se apoyó en la necesidad de enfrentar a los grupos armados que esta vez habían ‘coordinado su acción obedeciendo a planes subversivos internacionales’ (Decreto 2686 de 1966). No obstante, el mismo decreto advierte que ‘esos grupos no constituyen peligro serio para la estabilidad de las instituciones nacionales y su acción ha venido siendo controlada y reprimida por las Fuerzas Armadas de la República’. Esto demuestra que las medidas tan restrictivas de las libertades que el Ejecutivo adoptó —como la de someter a los ciudadanos a vigilancia policiva— no sólo tenían por objeto enfrentar a los grupos armados, sino además criminalizar la protesta social” (Restrepo, 2023).



Con motivo de esta protesta, en enero de 1967 se realizó un Consejo de Guerra Verbal contra cinco estudiantes sindicados de liderarla. En esa ocasión, los abogados defensores se retiraron a modo de protesta por considerar que el juicio constituía una farsa; finalmente, tres estudiantes fueron condenados.<sup>44</sup> (Perdomo, 2012)

El periodo presidencial de Lleras Restrepo estuvo determinado, desde antes de su comienzo, y hasta después de su culminación, por el estado de sitio: “Aunque el estado de sitio fue levantado el 15 de mayo de 1970, el 19 de julio volvió a declararse en todo el territorio nacional. El motivo: un ‘clima de grave perturbación’, resultado de la agitación estimulada por el desenlace de las elecciones presidenciales de 1970”<sup>45</sup> (Perdomo, 2012). En medio de este difícil ambiente de cambio de gobierno se presentó la obra de Antonio Caro *Cabeza de Lleras*, el 16 de octubre de 1970,<sup>46</sup> en el XXI Salón de Artistas Nacionales.<sup>47</sup> Para ese momento se encontraba posesionado el último presidente del Frente Nacional: Misael Pastrana

44 Martha Patricia Perdomo, en “La militarización de la justicia: Una respuesta estatal a la protesta social (1949-1974)” (2012), cita al “Comité de Solidaridad con los Presos Políticos, 1980: 74”.

45 “Dado que el estado de sitio duró más de tres años ininterrumpidos, entre mayo de 1965 y diciembre de 1968, Carlos Lleras Restrepo recibió el poder haciendo uso del mismo en contra del movimiento estudiantil” (Perdomo, 2012).

46 Antonio Caro, *Homenaje tardío de sus amigas y amigos de Zipaquirá, Manaure y Galerazamba (Cabeza de Lleras)*, (1970). Busto de sal, anteojos y urna de vidrio, XXI Salón Nacional de Artistas, Bogotá.

47 El XXI Salón de Artistas Nacionales merece un comentario especial por varias razones: primera, el Salón paralelo de Artistas Rechazados, realizado por la Universidad de América en El Camarín del Carmen (Beatriz de Vieco y Gloria Valencia Diago escribirían sobre dicho salón). Segunda, por el tipo de obras que se presentaron, algunas de las cuales daban cuenta del proceso experimental que venía dándose en las artes; ejemplo de ello es la obra de Gustavo Sorzano. Y tercera, por el tipo de crítica que género —por ejemplo, la del crítico venezolano Juan Calzadilla—, y que le serviría a Beatriz González para elaborar el argumento de que tras la salida de Marta Traba, la crítica del arte en Colombia sufría un vacío: “En el segundo artículo [de Calzadilla] se refirió a la ausencia de crítica en Colombia: ¿A qué crítica se refería? Marta Traba había abandonado el país en 1969 —su expulsión en 1967 fue revocada por el Gobierno— rumbo a Uruguay, donde se estableció y ejerció la crítica por corto tiempo, a partir de septiembre de 1969, en el semanario *Marcha*. En 1970, dentro de su trasegar por América, se estableció temporalmente en Puerto Rico y Venezuela. El XXI Salón de Artistas Nacionales fue el primero sin su presencia, después de dar lo que llamó ‘batallas’ en el campo de la crítica de los Salones Nacionales por más de una década” (González, 2007, p. 133).

Borrero. Ese sería el primer Salón de Artistas Nacionales —después de veinte años— en el que Martha Traba no fuera protagonista, debido a que durante el gobierno de Lleras, Marta Traba se vio obligada a abandonar el país. Al respecto, menciona Patricia Zalamea (2023):

Amada y odiada por algunos gobiernos, su compromiso con los estudiantes y la educación en las universidades fue una de las guías de su desarrollo profesional. Un ejemplo claro fue el incidente del programa televisivo *Puntos de Vista*, en donde invitó a un grupo de estudiantes de la Universidad Nacional a conversar y fue criticada por algunas voces conservadoras por, supuestamente, incitar ideas revolucionarias. Este tipo de sucesos resultaron en su expulsión del país en 1967 por el Departamento Administrativo de Seguridad (DAS). Después de una larga controversia y discusión pública en medios, en donde se publicaban tanto cartas de lectores en su defensa como columnas a favor y en contra, el Gobierno de Carlos Lleras Restrepo echó para atrás la medida.

Se cierra este breve repaso del contexto mencionando aspectos importantes del XVIII Salón de Artistas Nacionales realizado en octubre de 1966, sobre el cual María Victoria Aramendía escribiera la dura crítica que antes se analizó, en “Notas de arte”.

El XVIII Salón no fue uno más en la lista de los salones nacionales; por el contrario, en él es posible encontrar elementos suficientes como para considerarlo sintomático de algunos de los cambios que caracterizarían en adelante al arte nacional; a esto se debió el debate que surgió a partir de los premios otorgados, que parecían reaccionar a los entregados en el XVII Salón. Hay que recordar que, en 1965, Marta Traba volvió a formar parte del jurado calificador —no era jurado desde 1962, y lo sería por última vez—. Norman Mejía resultó ganador del premio de pintura con la *Horrible mujer castigadora*. Sobre este salón escribiría Traba una columna para el n.º 138 de *La Nueva Prensa*, titulada “La batalla n.º 17”, en la que celebraba el carácter “experimental” de obras como la de Rojas o Batelli, refiriéndose al hecho de que los más jóvenes son aún más libres, tienen aún mayor libertad: “son piezas sueltas de engranajes que aún no han logrado formarse ni sabemos cuándo se constituirán en un gran cuerpo

coherente”, razón por la cual el público y algunos críticos opositores se equivocaban al utilizar la palabra “crisis”, debido a que, en ese salón, por el contrario, ella solo veía vitalidad:

El XVII Salón Nacional acuñó una palabra que, desde el mismo momento de ser lanzada fue recibida con el mayor beneplácito por el público y los comentaristas: *crisis*. La crisis del salón, la crisis de la pintura y la escultura colombianas. La palabra *crisis* fue instalándose cada vez con mayor opulencia en el ámbito conflictivo creado por el salón, hasta que al fin se convirtió en un balance neto y, por ello mismo, satisfactorio para la mayoría. Resolviendo por unanimidad que el arte colombiano estaba en crisis, no era necesario continuar la discusión, ni siquiera el análisis de las obras, los artistas y sus tendencias; bastaba con volcar sobre el salón las canecas de basura, puesto que era el fiel representante de la crisis. Y esta ha sido la última palabra pronunciada sobre el Salón Nacional. [...] Pero a pesar de todo esto, sostengo que la palabra más inadecuada para endilgarle al salón es la de *crisis*, porque dicho término es sinónimo de ausencia, de carencia de energía, de repetición, de anquilosamiento, y ese enjuiciamiento es inapropiado para el Salón. No corresponde, en primer lugar, porque algunos de los artistas premiados, como es el caso de Norman Mejía, Pedro Alcántara, Feliza Bursztyn, Beatriz González, mantienen las estupendas posiciones nuevas que han asumido en el arte colombiano con mayor afirmación y potencia que en sus trabajos precedentes. En segundo lugar, porque dichas posiciones estéticas implican una renovación radical de valores, de los cual no debe deducirse en ningún caso que los anteriores caducan, sino que los nuevos se agregan a los anteriores, enriqueciendo la dimensión del arte colombiano. (Traba, 25-9-1965)

En el XVIII Salón (1966), en cambio, según Camilo Calderón Schrader (1990), el debate se centró en la decisión conservadora de los premios: “el jurado se abstuvo de premiar a los jóvenes y se decidió por artistas que ya habían sido consagrados con el máximo galardón en salones anteriores y cuyos nombres estaban más allá de toda duda” (p. 141), a lo que, según el autor, “Marta Traba dijo: Considero que el fallo del jurado fue

conservador, tímido y decepcionante para los artistas jóvenes, en lo que respecta a pintura y escultura” (Calderón Schrader, 1990, p. 141). ¿A qué se refería Traba con *timidez de los jurados*? Al hecho de que en el Salón de 1966 los jurados no comprendieron por lo menos tres aspectos que, en el anterior, aparecían negando la supuesta crisis del arte nacional: el primero de ellos, el hecho de que para Traba se daba un relevo generacional, es decir, que nuevos nombres aparecían como protagonistas del cambio, asociados, todos, por supuesto, con la idea de lo *joven*, algunos de los cuales, si bien ya habían participado antes, en ese salón se consolidaban como grupo: Norman Mejía, Pedro Alcántara, Feliza Bursztyn, Beatriz González, frente a nombres como Obregón, Ramírez Villamizar o Negret, que, aunque continuaban participando, lo hacían en calidad de “consagrados”. El segundo cambio sustancial tenía que ver con el lenguaje de la plástica, debido a la llegada de la *técnica mixta*, en la que los límites entre medios comenzaron a problematizarse de forma contundente, mediante la inclusión de objetos sobre las superficies, y el abordaje de materiales distintos, como la chatarra. Refiriéndose a la *técnica mixta*, Traba diría que no se trataba de una coartada, “sino [que era] el sinónimo perfectamente legítimo de la completa libertad de factura en la cual se mueven, por fortuna, los artistas contemporáneos” (Traba, 1965-9-25). Por último, institucionalmente, ese fue el primer salón en realizarse en las nuevas instalaciones de la Biblioteca Luis Ángel Arango, el segundo en ser patrocinado por Propal, y organizado por Mireya Zawadsky.

Ese no fue un salón que diera continuidad al extenso debate entre abstracción y figuración, presente desde mediados de los cincuenta; por el contrario, en él se inauguró, claro está, como respuesta al de 1965, un nuevo debate: el de la experimentación plástica, tanto en lo que a técnicas se refiere, como en cuanto a la tradicional forma de asumir el lenguaje visual, en el que la participación del público resulta determinante. Ejemplo de esto serían los festivales de vanguardia, de Cali. Al respecto dice la investigación de Katia González Martínez:

En el ámbito artístico de Cali el uso de la categoría *vanguardia* por parte del grupo nadaísta está ligado a una actitud contestataria y de fuerte ruptura con la tradición, el lugareñismo y cierto convencionalismo que

representaba el Festival de Arte de Cali (FAC), por ejemplo, al incorporar en su programación conciertos de música clásica, teatro de la dramaturgia clásica y muestras del folclor nacional. En sus primeras ediciones, el Festival de Arte de Vanguardia (FAV) activó un programa contracultural que removió los anclajes de la tradición y abrió las puertas a otros lenguajes del teatro, que por entonces exploraban el director Santiago García, la literatura nadaísta y la nueva figuración americana de Pedro Alcántara Herrán y Norman Mejía, fundamentalmente. (González Martínez, 2014)

En 1965, Carlos Medellín se refería al Salón Nacional con palabras como “un espectáculo de fraude”,<sup>48</sup> lo cual sugiere —podría considerarse obvio, pero es necesario recalcarlo— que algunos cambios que tanto emocionaban a Marta Traba, disgustaban profundamente a otros, y no como consecuencia de alguna simple reacción conservadora, sino en relación con un modo de entender la plástica nacional de acuerdo a esos otros valores presentes en la crítica de Aramendía.

El XVIII Salón de Artistas Nacionales reveló, por medio de la decisión de los jurados, la resistencia a la necesidad de flexibilizar los presupuestos conceptuales con los que se valoraba las obras de arte, y también la incertidumbre ante el surgimiento de obras que modificaban la diferenciación entre medios tradicionales, coherente con el proceso experimental que en las artes<sup>49</sup> se estaba dando en obras de artistas premiados en el

48 Anteriormente se mencionó el texto de Carlos Medellín, publicado en *El Tiempo* el 5 de septiembre de 1965. Aquí otra cita importante al respecto de la crisis: “la verdad es que asistimos a un explicable espectáculo de defraudaciones. ¿Quién defrauda a quién? ¿El artista a sus profetas de ya largos años, o éstos al sumiso seguidor de sus variables y mágicos preceptos? ¡Qué grave daño le ha hecho la literatura de cartel al arte colombiano! Qué inmenso perjuicio cuando tantas obras entre las expuestas se resignan a ser simples ilustraciones gráficas de textos literarios como ‘Lo que de tí invento te lo devuelvo todo’, (Alcántara, Pedro), ‘Por abrumadora mayoría y con el consenso unánime de la sociedad, fue elegida Luz Alba violada, asesinada y santificada’ (Carlos Granada), *Por no creer en la Virgen* (Arcadio González), *De esta tumba, de estas benditas cenizas, no nacerán violetas* (Pedro Alcántara) y cosas por el estilo” (Medellín, 1965).

49 En plural si se amplía la noción de lo experimental al diálogo que entre las artes se empieza a dar a partir de 1958 alrededor del Teatro El Búho, lugar de convergencia, en ese momento, de experimentación sobre las posibilidades de los lenguajes artísticos, de probar sus límites al contrastarlos con otras formas de expresión artística. Véase un desarrollo del tema sobre lo experimental en el capítulo sobre Beatriz de Vieco, en esta investigación.

XVII Salón, como Norman Mejía y Pedro Alcántara.<sup>50</sup> En medio de ese contexto, una autora como María Victoria Aramendía, en su columna de opinión “Notas de arte” (1964-1971),<sup>51</sup> juzgaba negativamente las obras, pero, sobre todo, la práctica artística en la que, como anteriormente se señaló, veía perderse aquello que, según su visión del arte, daba valor a las obras, esto es, el oficio.

Es preciso reiterar la importancia que en su crítica reconoce al oficio en el arte, en su columna “Notas de arte”, en este caso, dos años después de que escribiera negativamente sobre el *pop art*. Al respecto, el 29 de octubre de 1966, escribió:

El oficio, el buen hacer, lo que sitúa al artista en el dominio de sus propósitos sin vacilaciones que desdoren su obra es, desgraciadamente, algo que va olvidándose casi por completo al menos en una gran parte de profesionales de las artes plásticas. Es extraño que los músicos sigan consagrándose años al dominio de un instrumento, y los pintores, los escultores, hayan olvidado que la historia de la música nos ha dado niños prodigios que no se conocen, en medida equivalente, en la historia de la pintura y la escultura. Así aparecen y desaparecen, sin el sedimento de una decena de años, nombres y más nombres que apuntan gracia, fuerza, sensibilidad, ritmo, sentido de la línea o del color y, tras dos exhibiciones más, queda todo en el apunte del principio con un amaneramiento

50 Al respecto, en la investigación de Laura Rubio León *El nadaísmo: Una propuesta de vanguardia*, se dice: “A pesar de esa resistencia a comprender la innovación que significaba la producción artística de estos dos artistas jóvenes en el contexto local, meses después, esa nueva propuesta visual fue validada y reconocida como una innovación artística que abrió las puertas del arte colombiano a una nueva posibilidad expresiva. En la XVII versión del Salón de Artistas Nacionales (20 de agosto a 20 de septiembre de 1965), el jurado calificador, integrado por Marta Traba, Fernando Arbeláez e Inocencia Palacios, otorgó el primer premio de pintura a Norman Mejía por su obra *La horrible mujer castigadora*, y el primer premio de dibujo a Pedro Alcántara por *¿De esta tumba, de estas cenizas no nacerán violetas?*, dos obras en las que estaban presentes las mismas experimentaciones que los artistas habían presentado durante el Festival de Vanguardia” (León, 2022).

51 La escritora continuó publicando “Notas de arte” hasta el inicio de la década de 1981, que ya se analizaron; sin embargo, en esta investigación se mencionan artículos hasta 1971, límite del marco temporal tenido en cuenta en la actual publicación.

incomprensible en gentes que apenas están en los balbuceos del oficio.  
(Aramendía, 1966)

Esta insistencia en su escritura permite imaginar el tipo de intelectual que fue, y hay que señalar que su gusto e interés por la cultura del siglo xvii no le impidió valorar expresiones artísticas propias de una plástica moderna. Ejemplo de esto son las generosas palabras dedicadas a la obra de Obregón, en quien, según ella, se cumplía la condición de ser representante de lo mejor de la pintura española, de la cual también su propia obra hacía parte. Falta, precisamente, un análisis de su obra pictórica; sin embargo, este texto se concentra en su escritura y en identificar, a partir del contenido allí expresado, los aportes de su obra a la escritura del arte en Colombia. En este sentido, se destaca también la gestión que desarrolló en temas a favor de una institucionalidad en el país, que permitiera profesionalizar la labor de los museos, algo acorde con su trabajo como vicepresidenta de la ACOM; pero, sobre todo, la posibilidad de comprensión que sus “Notas de arte” permiten sobre las tensiones que en el campo del arte se dieron a partir de 1964, y que exigen del lector una noción ampliada sobre la crítica de arte, que problematice modelos específicos de la misma, que se consideran poseedores de una legitimidad y que se sobreponen a otras formas válidas de crítica que, como en este caso, resultan valiosas —productoras de sentido— para la reconstrucción histórica de la relación entre obras, discursos, agentes del arte y contextos específicos.

## Referencias

- Álvarez C., V. A. (2014, 8 de noviembre). La dama del arte está condenada al olvido en Medellín. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14808501>
- Aramendía, M. V. (1964, 12 de junio). Notas de arte: Cuestionamientos sobre el *pop art* y los límites entre lo figurativo y la abstracción. *El Tiempo*.

- Aramendía, M. V. (1965, 19 de septiembre). Trayectoria de un escultor colombiano: Rómulo Rozo, frente a la piedra de Yucatán. *Lecturas Dominicales*.
- Aramendía, M. V. (16 de octubre de 1966). Panorama del XVIII Salón (primera visión). *El Tiempo*.
- Aramendía, M. V. (1968, 21 de diciembre). Notas de arte: A propósito de Picasso y Miró. *El Tiempo*.
- Calderón Schrader, C. (1990). *50 años Salón Nacional de Artistas*. Colcultura. Diputación Foral y Provincial de Navarra (1937). *Ficha de combatiente de Sebastián Aramendía Azanza, vecino de Ororbia*. <https://portalcultura.navarra.es/Record/archivo-276461652>
- García Peña, A. L. (2016). De la historia de las mujeres a la historia del género. *Contribuciones desde Coatepec* (31), Universidad Autónoma del Estado de México.
- González, B. (2007). La crítica de arte en el Salón Nacional en el decenio de 1970 en Colombia. En *Los pasos sobre las huellas: Ensayos sobre crítica de arte* (pp. 130-154). Ediciones Uniandes.
- González, B. (2009). *Andy Warhol y la recepción del arte pop en Colombia*. [banrepcultural.org](http://banrepcultural.org). Warhol/Colombia/b-gonzalez-colombia-pop.html: <https://www.banrepcultural.org/warhol/mramerica/articulos-y-entrevistas-colombia.html>
- González Martínez, K. (2014). *Cali, ciudad abierta: Arte y cinefilia en los setenta*. Ministerio de Cultura.
- Grillo, M. (1972, junio 26). Rómulo Rozo y el Pegaso angélico. *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo*, 57-59.
- Lasa, B. (s. f.). Biografía de María Victoria Aramendía. *Auñamendi Eusko Entziklopedia*. Sociedad de Estudios Vascos. <https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/aramendia-azanza-maria-victoria/ar-1358/>
- López Anaya, J. (2003, agosto). *Informalismo en Argentina*. Centro Virtual de Arte Argentino. [http://cvaa.com.ar/02dossiers/informalismo/6\\_destructivo\\_i.php](http://cvaa.com.ar/02dossiers/informalismo/6_destructivo_i.php)
- Malagón, R. (2017, 10 al 13 de octubre). *xviii Congreso Colombiano de Historia*. <https://asocolhistoria.org/xviii-congreso-colombiano-de-historia/>



- Malagón, R. (2021). *La crítica de arte en Colombia, 1886-1922*. N.º 16 de la Colección de Textos sobre Pensamiento y Creación en las Artes. Facultad de artes de la Universidad de Antioquia.
- Medellín, C. (1965, 5 de septiembre). En el XVII Salón, un espectáculo de fraude. *El Tiempo*.
- Muerte de 'dama del arte' enluta a capital antioqueña. (2015, 2 de enero). *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-15047236>
- Perdomo, M. P. (2012). La militarización de la justicia: Una respuesta estatal a la protesta social (1949-1974). *Análisis Político*, 25(76). [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0121-47052012000300005](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-47052012000300005)
- Herrera Buitrago, M. M. (2011). *Emergencia del arte conceptual en Colombia (1968-1982)*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Prieto, N. C. (2011). El periodismo colombiano en los tiempos del Frente Nacional: Entre la lucha contra el consenso informativo y la profesionalización del oficio. *Revistas UdeA*, 91-110.
- Restrepo, A. C. (2023). Prácticas políticas que sobreviven a reformas constitucionales: Limitación y criminalización de la protesta social en Colombia (1958-2022). *Colombia Internacional* (114), 3-37.
- Robo de arte (1993). *Semana*. <https://www.semana.com/especiales/articulo/robo-arte/20544-3/>
- Rubio León, L. A. (2020). *Nadaísmo: Una propuesta de vanguardia*. Idartes.
- Suárez, S. (2012). *Monumento a la patria de Rómulo Rozo: Del misticismo religioso al misticismo secular*. [https://www.academia.edu/12361774/monumento\\_a\\_la\\_patria\\_romulo\\_rozo](https://www.academia.edu/12361774/monumento_a_la_patria_romulo_rozo)
- Traba, M. (1965, 26 de septiembre). El alegato de la defensa, dos mentiras: La "crisis" y la "estafa" del Salón Nacional. *El Tiempo*.
- Traba, M. (1965, 25 de septiembre). La batalla n.º 17. *La Nueva Prensa* (138).
- Vallejo, M. (2006). *A plomo herido: Una crónica del periodismo en Colombia (1880-1980)*. Planeta.
- Zalamea, P. (2023, 25 de octubre). El legado vivo de Marta Traba. *Revista Credencial*. <https://www.revistacredencial.com/noticia/actualidad/el-legado-vivo-de-marta-traba>

## Anexo: Archivo de artículos recuperados de María Victoria Aramendía Azanza

Fecha de publicación	Medio	Título	Sinopsis
1964 9 de febrero	<i>Lecturas Dominicales</i>	Nuestra América y su cultura: El arte maya, esplendor y hondura	Revisión del “mito” de los mayas a partir de sus producciones artísticas y arqueología.
1964 12 de junio	<i>El Tiempo</i>	Notas de arte	Cuestionamientos sobre el <i>pop art</i> y los límites entre el arte figurativo y el abstracto.
1964 20 de diciembre	<i>Lecturas Dominicales</i>	La Navidad en lo popular y en el arte	Repaso histórico a las representaciones artísticas sobre el tema religioso de la Navidad.
1965 19 de septiembre	<i>Lecturas Dominicales</i>	Trayectoria de un escultor colombiano: Rómulo Rozo, frente a la piedra de Yucatán	Repaso de la vida artística de Rómulo Rozo a propósito de una propuesta de exposición que se quería hacer en el Museo Nacional.
1966 4 de enero	<i>El Tiempo</i>	Notas de arte: Sobre Bartolomé Esteban Murillo	Analiza el paso del tiempo en la obra del pintor Bartolomé Esteban Murillo.
1966 5 de febrero	<i>El Tiempo</i>	Notas de arte	Opiniones sobre dos exposiciones en la Academia del Sur, Don Eloy, en Bogotá: de pinturas y tallas de Odín, y de litografías de la Asociación de Amigos de Arte.
1966 27 de julio	<i>El Tiempo</i>	Roda y Saiz de Castro	Comentarios sobre la obra de estos dos artistas a propósito de la reciente exposición.
1966 16 de octubre	<i>El Tiempo</i>	Panorama del XVIII Salón (primera visión)	Opiniones negativas sobre el XVIII Salón de Artistas Nacionales.
1966 29 de octubre	<i>El Tiempo</i>	Algunas exposiciones	Comentarios sobre cinco exposiciones: la de Ramón Vásquez, en el Instituto Colombo Americano, la de Gloria Martínez, en la Galería El Callejón, la de Gonzalo Romero Mantilla, la de James Allemard, en Mansarda y la de Carlos Cortés, en la Galería del Parque.
1967 14 de mayo	<i>Lecturas Dominicales</i>	Un extraño sitio para un museo de arte abstracto	Reportaje sobre la sede del Museo de Arte Moderno en Cuenca, y su extraña ubicación en las “casas colgadas”.

Fecha de publicación	Medio	Título	Sinopsis
<b>1968</b> <b>5 de diciembre</b>	<i>El Tiempo</i>	Notas de arte: El Museo de San Pedro Claver	La importancia del Museo San Pedro Claver para evitar la segregación racial en Colombia, y la importancia turística de ese museo.
<b>1968</b> <b>17 de diciembre</b>	<i>El Tiempo</i>	Notas de arte: A propósito de Picasso y Miró	Reflexiones sobre lo controversiales que fueron Picasso y Miró, y análisis de su producción artística.
<b>1968</b> <b>21 de diciembre</b>	<i>El Tiempo</i>	Notas de arte: La Navidad en pintura	Comentarios sobre obras del Museo del Prado cuya representación es la Navidad.
<b>1968</b> <b>29 de diciembre</b>	<i>El Tiempo</i>	Notas de arte: Un reto a la creación artística	Reflexiones sobre el papel del artista en sus producciones a partir del libro <i>Dos niños en la luna</i> , de David Craigie.
<b>1970</b> <b>6 de septiembre</b>	<i>El Tiempo</i>	Notas de arte: Una exposición interesante	Comentarios sobre la exposición "El hombre y sus pensamientos a través del arte", en la Biblioteca Luis Ángel Arango.
<b>1970</b> <b>20 de septiembre</b>	<i>El Tiempo</i>	Notas de arte: Símbolos	Comentarios sobre la exposición "Símbolos", de Dicken Castro, en la Biblioteca Luis Ángel Arango.
<b>1970</b> <b>11 de octubre</b>	<i>El Tiempo</i>	Notas de arte: Museo de Arte Moderno	Reportaje sobre la nueva sede del Museo de Arte Moderno y los proyectos venideros.
<b>1971</b> <b>3 de enero</b>	<i>El Tiempo</i>	Notas de arte: Los ángeles de Sopó	Relato sobre la investigación que la autora hizo sobre la pintura <i>Los ángeles de Sopó</i> , de Francisco de Zurbarán.
<b>1971</b> <b>2 de febrero</b>	<i>El Tiempo</i>	Notas de arte: Museos	Comentarios sobre la última reunión de directores de museos de la Asociación Colombiana de Museos, en la que se trató el tema de los diversos museos pequeños y su importancia.

## TRAYECTORIA DE UN ESCULTOR COLOMBIANO RÓMULO ROZO FRENTE A LA PIEDRA DE YUCATÁN

*Dieciséis años de trabajo, de lucha, de desfallecimientos, de esperanza. Sobre una glorieta de cincuenta y nueve metros de diámetro se yergue el monumento de Yucatán.*

Por María Victoria Aramendía para ("Lecturas Dominicales")

En el Museo Nacional se hallan dos obras de Rómulo Rozo. Un llamador cuidadosamente cincelado y una pequeña figura, homenaje a la Madre Dolorosa, en actitud de supremo dolor. Ambas llevan impresa la garra del genial artista. En casa de don José Lloreda descuelga otra magnífica obra, y estos tres aislados trabajos llaman poderosamente la atención, como si el conjunto que les rodea fuera simple recuadro que destacara limpiamente las filináticas posibilidades del escultor. Una conversación con su hija, de paso por Bogotá, ha revivido el recuerdo de su padre y aportado datos que, si bien conocidos por mucha gente, son ignorados por gran parte de los colombianos. Con cierto juicio, la directora del Museo Nacional doña Teresa Cuervo, indicó al artista que organizar una exposición homenaje al escultor, a continuación de la que en México se prepara para el próximo año, y lo conveniente de que parte de la obra de Rómulo Rozo se quedara en Colombia, en el Museo Nacional, como de escultor colombiano y una de las glorias americanas. Artista formado fuera de Colombia, radicado en México, donde su obra se admira, donde se veneró al artista y se venera su memoria, su arte estuvo íntimamente vinculado a su tierra, porque amando a Colombia como la amó, se recreó, sin duda, en cada uno de sus triunfos como homenaje al país en que nació. Claro está que el artista no tiene nacionalidad, porque, siendo su arte testimonio del pueblo que lo vio nacer, su creación se vincula de inmediato al mundo del arte, sin fronteras, y ese arte universaliza y engrandece a un país, sin que por ello deje de ser exponente de los valores espirituales de ese pueblo. Solo un pintor español pudo haber pintado las Meninas, y de la pluma de un español hubieron de salir el "Quijote" o "La vida es sueño"; pero no existen ejemplos más universalmente eternos que éstos, al igual que Miguel Ángel, siendo un escultor italiano característico del Renacimiento, abrazó gigantescamente universalidad en arte de todos los tiempos. De padre italiano y madre colombiana, nacido en Bogotá, fue América quien se impuso en la obra de Rozo, con raíces poderosas apegadas al alma atávica del artista. Y así, formado artísticamente en Europa, discípulo de Victorio Macho en España y de Bourdelle en París, ni en sus obras más alines con estos artistas, ni en los rasgos más estilizados donde pudiera advertirse la influencia de Victorio Macho, deja de surgir, apretado, rígido, el espíritu americano, haciendo que las formas esculturales se hagan arquitectónicas, esqueleto inamovible donde se asientan el recóndito pasado y el infinito e imprevisible futuro de un Continente. De 1923, fecha de su salida de Colombia, a 1931 en que llega a México, son años de estudio, de formación, de subordinarse en la forma cuanto contribuya a la ordenación disciplinada de su arte. Con un sentido decorativo sorprendente, su escultura, en esa época, queda indeleblemente marcada con el sello personalísimo que la distinguirá a lo largo de su obra. Este decorativismo, asentado en el exterior del arte americano, queda incorporado a las formas estilizadas de la escultura de Rozo de tal manera que, invirtiendo los valores, permanece la estilización formal impregnada de elementos decorativos que trascienden a la superficie, a manera de juego de lares invisibles e inmateriales, pero preñadas de espiritualidad, de fuerza contenida, de plenitud, que responden al aparente antagonismo de concreción e infinito, pero realizados en cósmica autenticidad. Es precisamente en el pabellón de Colombia, en Sevilla, en la Exposición Internacional de 1929, donde nació, inadvertidamente para el artista, el primer germen que habría de

culminar en su extraordinario Monumento a la Patria, en Yucatán. Impresionado en Sevilla por su obra, el arquitecto yucateco Amabilis lo buscó, en 1942, y juntos realizaron la gigantesca obra. Dieciséis años de trabajo, de lucha, de desfallecimientos, de esperanza. Sobre una glorieta de cincuenta y nueve metros de diámetro se yergue el monumento, con más de trescientas sesenta figuras de tamaño natural entrelazadas con símbolos, ejecutadas en talla directa sobre piedra rosada procedente de la cantera de Tikul. En su grandiosidad, este Monumento a la Patria es, de hecho, un monumento a América. Aptas las formas para simbolizar infinitos, se detienen a la entrada del cosmos, resolviendo en la conciencia de su creador la referencia multiple y eterna del hombre, cuya misión es sugerir las fuerzas físicas que lo mantienen, en perenne vitalidad, para realizar la historia y justificación de su paso por la tierra. Aliento excepcional, cima de esfuerzo erigida en acantilado asomado a las rompientes del tiempo, se aúnan en esta obra, en escueto relieve sobre la piedra, armoniosamente delineada, los elementos plenos de misterio que se entlazan armónicamente en el arte por encima de todo análisis crítico. Rómulo Rozo amo al pueblo yucateco y fue correspondido por él. Su recuerdo, vivo, es un símbolo para los yucatecos. A su lado y durante la realización del monumento formó escultores que le ayudaron y secundaron en su empresa. Profesor de escultura de la Universidad de México, han salido, orientadas por él, grandes figuras de la Escuela Nacional de Artes Plásticas a la que dio todo su aliento. La serie de Maternidades a su arribo a México, son homenaje a la Madre en cuanto sea alambaramiento del ser o de la idea. Su Monumento a la Patria es culminación de ese tema, analogía formal cuya fuerza vive, latente, en el alma de artista que lo plasma de modo absoluto, con unción religiosa aposentada en templo erigido triunfalmente en el monumento yucateco. El hombre en cuevas, inclinado sobre sí mismo, recitado en su inabundante dolor y que Rozo tituló "El pensamiento", cuyo original se encuentra en Bolivia, es una figura que, reproducida en todos los tamaños, ha recorrido el mundo, y su popularidad es tal que, reconocida la imagen no tiene país propio ni autor, por cuanto su patria es cualquier lugar de América y su autor el hombre americano identificado con el personaje. Como todo gran artista, sus modelos se cuajan en líneas, en actitudes que describen órbitas adscritas a leyes universales fuera del tiempo y desligadas del lugar en que fueron creados. Al margen de la inspiración personal que podría condicionar su creación a subordinación de raza, está lo absoluto que afronta el eterno problema del arte solucionado con la mágica inspiración del artista. Dejó su vida en el monumento y ha muerto, joven aún, el 17 de agosto de 1964. En el aniversario de su muerte, su obra entra a ser juzgada por el tiempo y sólo su espíritu aparece trazado en las líneas incisivas y poderosas de su obra. Compenetrado con la naturaleza, sus últimos años fueron un postrarse, reverente o ingenio, ante la maravilla simple de una flor o el vuelo de un pájaro. El rumor inaudible del campo se imprimió alma y surgieron, afonantes y melancólicos, los bambucos cantados por conjuntos o grabados en discos se oyen en México. Hombre sencillo, trabajador infatigable, artista extraordinario, Colombia puede enorgullecerse de contarlos entre sus hijos, y la sugerencia de Teresa Cuervo es, desde todo punto de vista llamada a considerarse como acto trascendente para el enriquecimiento del Patrimonio artístico colombiano.

## PaNoRAMa DEl XVIII SaIóN (PRIMEra VISIóN)

María Victoria Aramendia

Admitamos que el arte se manifiesta como símbolo de la cultura de un país y deducimos que en un Salón Nacional de Arte puede escribirse una página, e importante, de esa cultura. Una relación de significado y signo tendría que impregnar, en este caso, en este "XVIII Salón de Artistas Nacionales" ausente infortunadamente casi en su totalidad. El salón, en su conjunto, es francamente malo. Una carencia de personalidad, un abandono de elementales valores estéticos se extienden por las salas. Y nos preguntamos si entre las obras rechazadas no se habrán deslizado algunas que harían mejor papel que muchas de las expuestas. Faltan nombres, ni mejores ni peores que muchos de los representados, y a los nombres corresponden las obras. Indudablemente, el primer premio de pintura adjudicado a Obregón se daba fácilmente por hecho, porque la superioridad del cuadro sobre el resto resulta manifiesta. Sin embargo, al entrar en el salón, el ícaro y las avispas se apareció no quizás como la obra más lograda de este artista; pero a la salida fue su contemplación como un descaño tras el cansancio y desaliento que la vuelta a la sala producen. David Manzur y Augusto Rivera, con obras inferiores a otras conocidas, óos apasionadas abstracciones de Fanny Santín y una elaborada técnica, un tanto causada, de Luis Magin destacan en la sección de pintura. La burla, el asombro e inclusive el horror que asoma a los ojos de muchos que han contemplado la "Crucifixión nuclear" de Carlos Correa, tendrían que manifestarse ante otros pintores si fuera dado entrar tan de lleno en el motivo, como en este cuadro. Lamentablemente en gente joven se nota un cansancio, un acabamiento en casi todos los cuadros. La falta de oficio es el primordial defecto de la sala, y la improvisación sólo acarrea fracasos. Obras que serían vistosas como portada de revista ilustrada tratan de adquirir categoría de pintura como arte mayor. Pero, leyendo algunos títulos, llegamos a la conclusión de que seguramente estos autores se rieron de sus obras antes de exponerlas al público. Citaremos dos como ejemplo. Hernando del Villar con María Tomasa la resbalosa sufrió un desmayo cuando el temblor y Amelia de Cajigas con Ese nombre no nos gusta materile-lire lo. Tendríamos que contestar que a nosotros tampoco nos gusta el cuadro que está, como el anterior entre los que calificamos como portada de revista. Decididamente no entendemos los vaciados-pop de Salcedo ni La manzana casi azul de Beatriz Daza, y muy tranquilamente tenemos que confesar que no nos interesa entenderlos. Por otra parte, no son obras para figurar como pintura, ni tampoco como escultura; y no se diga que todos los materiales son buenos para lograr una buena pintura. Respetando determinados criterios habría que ponerse de acuerdo para denominar a ciertas manifestaciones artísticas y crear un título nuevo a que describir algunos grupos que se dicen pintura. Pero, péguese por donde se quiera no podemos aceptar jamás que unas rotas vasijas presenten belleza pegadas sobre un fondo, que medianamente mal pintado y compuesto blanco y negro, ni que unos estantes blancos de los que emergen vaciados, que el mismo autor considerará sin duda objetos trasnochados, adquieran validez de Se nota un Renacimiento (Pobre Renacimiento) porque se alijen en una estantería. Ni que La felicidad sea cual la conchibe Luciano Jaramillo, por no seguir dando nombre que, uno tras otro, entran en este deplorable concierto. Decididamente Colombia cuenta en este momento con un gran pintor guste o no lo que pinta por cuanto es imposible lograrlo todo, y es Obregón. El premio, repetimos, está bien dado, porque una sola pincelada suya produce más agrado, mayor placer estético que casi todo el resto del salón. No se entiende muy bien por qué se escatmó a Manzur el segundo premio y se otorgó una mención. Pero por encima de todo y lo que más sorprende es la falta de una conciencia artística nacional. Nada hay esencial ni que pueda adscribirse a un significado histórico

dentro del espíritu del país. Ni forma artística, ni ley que concrete y exteriorice una determinada plástica. ¿Podría en realidad adscribirse de inmediato en un certamen internacional a este salón como producto de un país suramericano? No seguramente, no. No existe efuvio estético que, internacionalizando las obras expuestas en este salón, como su sello, su guerra racial como corresponde a un país de vengero artístico. No se transfigura en ese clima que despierta en el espectador efusiones emotivas. Porque honradamente, sería interesante saber cuántos de los que elogiaron algunas obras se atreverían a colgarlas en su casa si no llevarían al pie firma que ellos creen de buen gusto exhibir. Pobrisima la sala de escultura por no decir inexistente. Interesante como estructura de sugerencia arquitectónica la Escultura de Hugo Martínez. Inexplicable la polémica entre Herrán y Ramírez Villamizar. Si era preciso dar un premio, bien dado está. En dibujo, grabado y cerámica están los valores más interesantes del certamen. Muy delicado el retablo de dibujos de Lucy Tejada de deparada ejecución algunos de ellos. Más poderosos los dibujos de Alcántara. Seguramente sería difícil para un jurado decidirse entre ambos, pues lo que presenta de incisivo, de atormentado el dibujo de uno, lo equilibra la sensibilidad de la otra. Discreta la cerámica de Roxana Mejía, de directa inspiración precolombina y cuidadosamente tratada. Los pop-collages, o como quiera llamarlos Beatriz Daza, que se encuentran en pintura, tendrían mejor lugar en cerámica. No dejan de tener plasticidad los dibujos que presenta en esta sección, muy superiores a la obra mencionada. Está Jorge Valencia con un dibujo de muy buena técnica que ha pasado inadvertido. Y Grau, capítulo aparte. ¿Qué atractivo puede tener para un pintor serio organizar una serie de motivos, trabajosamente recordados y encolados, para llegar a la conclusión, estúpida, de que la Duquesa de Alba pudo tentar a San Antonio a través de la obra de Goya? Además, bueno sería más prudente no dibujar la copia de la de Alba con las estampillas al lado. Por elemental propia estimación. Las revistas están llenas de asuntos que encajarían mejor, en un tema semejante que los cuadros de Goya que, la verdad, no sabemos a quién pueden tentar. ¿Puede una obra como la de Goya, o un extraordinario retrato saturado de ternura como el de la Infanta María Margarita, de Velásquez, prestarse a tan suca interpretación? Sería interesante una mesa redonda de psicoanalistas en el salón, porque las conclusiones podrían aparecer más que sorprendentes. Esta muy bien Superman en la mente de Álvaro Barrios, pero ¿qué hace Sanchez Coello con Isabel Clara Eugenia enfrente? Decididamente la pintura española sigue revolucionando al mundo y su acuerdo no puede irse, como una atormentadora obsesión, de la mente de los pintores, o que tal se llaman, aunque solo sea para manifestarse de modo que nuestro desconocimiento total del psicoanálisis nos impide calificar. Si la creación artística sirve de pretexto para expresar mejor las posibilidades de convicción, para sublimar arrebatos espirituales estéticamente, legitimándose por vida el autor en un mundo superior, hay que visitar este salón para abismarse en la intrascendencia, en la repulsa que de todo cuanto entra de lleno en el mundo del arte se presenta a nuestros ojos. ¿Consecuencia de la época? Algo más y de más profundo análisis. Juventud nos han asegurado. Disolución diríamos nosotros. No es una negación al arte moderno más atrevido, esta repulsa nuestra. En las "Notas de Arte" hice comentarios elogiosos de exposiciones de pintura moderna que nos visitaron y también de pintores nacionales. Había un horizonte que explorar, aun cuando, lo confieso, quedarán lugares no comunes a mi manera de sentir el arte, en ese horizonte. Pero aquí, un vacío total se cierra sobre el conjunto con las excepciones ya mencionadas que, aisladas del resto de la obra de cada uno de sus autores, han quedado debilitadas en su presencia individual.

## el MUSEO De ARTE MODERNO

Maria Victoria Aramendía

Se ha abierto la nueva sede del Museo de Arte Moderno. Al frente de él Gloria Zea. Esta nueva sede tendrá un tiempo limitado de vigencia. Pero en ese tiempo, y mientras se habilita el definitivo emplazamiento, desfilará por sus salas lo más interesante del arte moderno internacional. Tendrán cabida también los pintores nacionales en exposiciones intercaladas con las de los artistas que vienen del exterior. Esto expresó en su discurso de inauguración Carlos Echavarría. Al frente de Bavaria, será este gesto suyo de patrocinar durante un año el Museo de Arte Moderno el que quedará en la mente de todos los colombianos. Como muy bien recordó, ya Coltejer se manifestó mecenas del arte moderno.

Nada de particular tiene que Carlos Echavarría, quien fuera también presidente de esa empresa textil, pensara en hacer una obra que se vincula directamente con las inquietudes del arte contemporáneo, en ningún lugar más indicado este esfuerzo que en el Museo de Arte Moderno. Por supuesto, ya empresas privadas han demostrado inquietud y amor por el arte. Pero esta actitud puede ser pauta que marque el camino a otras entidades para colaborar en la difusión del arte.

Gloria Zea tiene varios interesantes proyectos. Uno de los más hermosos, posiblemente el más interesante, es la exposición retrospectiva de Andrés de Santamaría. Artista extraordinario, cuyas obras pueden colgarse en cualquier museo cuya estética esté a la altura de la de cualquiera de sus contemporáneos. Parece que son sesenta los cuadros de este artista los que van a recopilarse en Europa, que son los que se encuentran en Colombia formarán un conjunto extraordinario. Nos parece que es oportuno y justísimo tal homenaje. Porque al encontrarse por vez primera frente a una obra de Santamaría la admiración y la

sorpresa se hermanan ya que, ciertamente, todavía no se ha rendido a este artista el homenaje que merece. No basta que aprovechando una exposición colectiva, dediquemos a Santamaría casi todo el comentario. Porque durante el virreinato hubo un Vásquez Ceballos como figura máxima, y en lo que va de siglo es Santamaría el primer pintor de Colombia, necesitando todavía algo de tamiz de tiempo para dar otro nombre que encierre la personalidad de este artista.

Un museo de arte contemporáneo, donde se agrupen diversas tendencias, donde se estimule a los artistas nacionales y tengan escenario los nombres de vanguardia internacional, lleva al estímulo, a la necesidad de crear, de un quehacer artístico que no queda desperdigado. Serán dos los museos de este género con que cuente Bogotá. Este, cuyos nuevos locales se inauguraron en estos días, y el del Minuto de Dios a inaugurarse en el mes de noviembre. En breve podremos tener a Chagall y Picasso como iniciación de posiciones importantes. La aspiración de directora, patrocinador y organizadores de lograr un centro articulado, donde la sensibilidad y la realización artística se den cita permanente, no es una fantasía, un proyecto más a realizar. Es una obra con su forma real que toma cuerpo a través de algo tangible, que no tiene para crecer, sino dejar correr el tiempo y esperar que fructifique esta base que, generosamente, aporta Bavaria a través de su presidente Carlos Echavarría.

Un eslabón más para esta cadena de museos, de centros culturales. Ojalá haya imitadores que aporten su granito de arena a tanto esfuerzo, a tanta labor como se realiza, no ya con escasos, sino medios económicos, arañando diariamente sobre nada para poder subsistir.



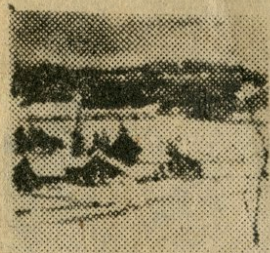


# III. Gloria Valencia Diago: La profesionalización del periodismo

## *Itinerario de expo*

Por GLORIA VALENCIA DIAGO

—**Sandiego.** A través del ojo humano el talentoso artista guatemalteco que es Rodolfo Abularach hace gala de su dominio técnico y de una estricta disciplina que lo ha situado en las primeras filas de la plástica latinoamericana.





**E**l hecho de que la prensa empezara a contar con periodistas profesionales para cubrir los temas culturales marcó una notoria diferencia en la forma de escritura de estos temas. Hasta la segunda mitad del siglo xx, “precisar lo que es estrictamente periodístico respecto a lo que es literario, o viceversa, fue un asunto de inagotables polémicas, como también lo fue definir quiénes eran periodistas y quiénes no eran reconocidos como tales al momento de participar en los congresos de prensa” (Castellanos Prieto, 2016, p. 71).

La distinción entre un lenguaje literario y otro periodístico crea, de hecho, una frontera porosa en el campo de la escritura sobre arte en Colombia. De alguna manera, el tema cultural, ubicado en el campo intelectual, permite que los recursos de la literatura puedan configurar una poética o un sujeto creador —el escritor— que aborda temas artísticos con mayor profundidad, y la publicación de artículos en secciones concretas de los periódicos, como los suplementos literarios del tipo de *Lecturas Dominicales*, orientados a dar cabida a este tipo de escritos. Pese a ello, la dinámica propia de un periódico de emisión diaria, como *El Tiempo*, exige una producción de textos en ritmos expeditos y con enfoques claramente definidos. “Ante este panorama, los literatos empezaron a advertir que había una diferencia de estilo frente a los reporteros, pues el día a día del periódico obligaba a trabajar un tipo de escritura que se acomodaba más al reportero, es decir, las noticias” (Castellanos Prieto, 2016, p. 75).

En este contexto, precisamente, se insertan los escritos de Gloria Valencia Diago, periodista y escritora que tuvo un impacto significativo en la cultura y el periodismo colombiano en el siglo xx. Según la *Revista de Periodismo de la Agencia Colombiana Press* Volumen 50.-Número 11 y 12. Edición Extra 1966-1967, Bogotá, Gloria Valencia nació el 13 de marzo de 1941 y es hija de Julio Valencia, gracias a quien desarrolló su interés por el arte, la literatura y la prensa en su hogar, interés que la condujo a estudiar periodismo en la Pontificia Universidad Javeriana.

Esta universidad, a través de su Facultad de Filosofía y Letras, fue la primera en ofrecer, en 1938, los primeros cursos de periodismo en Colombia, con una duración inicial de tres meses, que con el paso del tiempo se fueron robusteciendo hasta configurar una formación de tres años. Los objetivos iniciales de esta iniciativa de formación académica evidenciaron las tensiones liberales y conservadoras, así como los propósitos de una formación moral y religiosa propios de las décadas de los treinta y cuarenta en el país. Al final de los cursos, la Universidad expedía un diploma con el que se titulaba a los estudiantes como periodistas profesionales. Esta situación creó un conflicto en el ejercicio práctico de la disciplina, pues los recién egresados se encontraron con medios de comunicación dominados por literatos y reporteros. “Graduarse de periodista en una universidad —como acaba de ocurrir a algunos jóvenes en la Universidad Javeriana de los padres jesuitas— resulta tan curioso o extravagante como titularse profesionalmente de poeta” (*El Liberal*, 1939, cit. En Castellanos Prieto, 2016).

Esta publicación demuestra la dinámica de tensión en los inicios del ejercicio profesional del periodismo. Convertido en Escuela de Periodismo, el programa de formación fue dirigido por el padre jesuita Rafael Arboleda entre 1950 y 1961, periodo en el que Gloria Valencia Diago adelantó sus estudios, junto con otras mujeres (Valencia Diago, comunicación personal, 5 de septiembre de 2023). Una vez graduada, y gracias a una recomendación del padre Arboleda, cuya familia tenía una larga trayectoria en el mundo editorial y periodístico en la revista *Cromos*, Gloria Valencia ingresó al periódico *El Tiempo*, donde permaneció por más de veinte años.

Como ocurre en otras disciplinas, la profesionalización de un oficio trae consigo la aceptación de unas reglas tácitas o explícitas. En el caso del periodismo, “la noción de objetividad se reviste como mito fundacional que legitimó el estatus del periodista a través de la ‘presentación objetiva de los hechos’: fundamento de las rutinas profesionales al interior de las salas de redacción” (Castellanos Prieto, 2016, p. 79).

Esta es la característica principal del “Noticiero cultural”, una suerte de agenda cultural que anunciaba las actividades diarias en los ámbitos de las artes plásticas, la música, la literatura y el teatro, entre otras expresiones artísticas. El “Noticiero cultural” se presentaba como textos

sucintos, concretos y con la información específica del tema, el día, hora y lugar, con cortos subtítulos que determinaban la categoría de la información: exposición, libro, zarzuela, orquesta sinfónica, etc.; puede decirse que era estrictamente informativo.

Fue don Roberto García Peña, director del periódico, quien le pidió que se encargara de los temas culturales. “José Ignacio Libreros hacía el noticiero Agenda Cultural en un principio, pero luego me encargaron esa responsabilidad. La columna registraba día a día la cultura de Bogotá y del país, y muchas personas organizaban sus programas de acuerdo con ella”. (Romero Salamanca, 2020)

El “Noticiero cultural” ilustra muy bien el carácter profesional que empezó a tener la sección cultural del periódico cuando Gloria Valencia Diago comenzó a hacerse cargo de esa sección, cumpliendo con las reglas de que la información fuera puntual, objetiva, neutral y oportuna. Esta sección variaba de extensión dependiendo de la oferta de las actividades, y se ubicaba en diferentes secciones del periódico, algunas veces, cercana al editorial, y otras, en medio de colaboraciones más amplias de la sección cultural. El “Noticiero cultural” aparecía en paralelo con algunos reportajes más extensos de la sección “Vida cultural” y con un resumen o balance de la actividad cultural que Gloria Valencia realizaba al inicio de cada año. El “Noticiero cultural” permite identificar los circuitos de circulación del arte colombiano, ya que identificaba a los artistas, al tiempo que detallaba los datos relativos a las exposiciones, como las instituciones que las organizaban o apoyaban, y las fechas, cumpliendo así un papel en la legitimación del arte.

Ahora bien, el “Noticiero cultural” no permite reconocer la voz de la periodista, pero sí deja en evidencia su profunda y estrecha relación con el campo artístico. Su rol de periodista cultural en uno de los periódicos de mayor circulación masiva de la capital hizo de ella un agente fundamental en el entramado de redes y conexiones del campo artístico en las décadas de los sesenta y setenta, claves para la historia del arte colombiano. Por ello, tanto las instituciones como los artistas mismos se acercaban frecuentemente a la sede del periódico, que en aquella época

se localizaba en la avenida Jiménez con carrera séptima, a dejarle las invitaciones, los catálogos y la información de los eventos expositivos, lo que pone en evidencia que Gloria Valencia Diago ejercía un rol fundamental en el campo artístico colombiano, reconocido por los otros agentes que lo componían. Para citar un ejemplo, el artista Luis Ángel Rengifo (1906-1986) incluyó a la periodista en la lista de personas a quienes les entregó personalmente una carpeta con trece de sus grabados al aguafuerte y aguatinta sobre la violencia, con textos del *Popol-Vuh*, realizados en 1963.

La posición que ocupaba le permitió ver de cerca los procesos de creación y consolidación del Museo de Arte Moderno, fundado por Marta Traba, y luego dirigido por Gloria Zea. Gloria Valencia Diago fue una figura primordial, no solo para las artes plásticas de Colombia, sino también para el campo musical, pues fue una de las periodistas más versadas, especializada en música sinfónica y en la incursión de la ópera en los escenarios capitales, campo en el que sus publicaciones mantuvieron las mismas características periodísticas que cuando escribía sobre artes plásticas. Es decir, Valencia Diago “abordó a manera de reseña, más no de crítica, la sección musical en suplencia temporal de Otto de Greiff” (Hernández, 2004, p. 68).

Además del “Noticiero cultural”, la periodista escribió reportajes extensos en el periódico, y en especial, para *Lecturas Dominicales*. De hecho, a raíz de la celebración de los cincuenta años de ese suplemento literario, cumplidos en 1964, Gloria Valencia Diago publicó “Cómo nace *Lecturas Dominicales*”, en donde expuso la historia, los artífices y el carácter de esta publicación, en esa época dirigida por Eduardo Mendoza Varela, con Jaime Paredes Pardo en la subdirección (Valencia Diago, 1964). El suplemento, dado su carácter literario, permitía una mayor extensión y profundidad, en términos de la utilización del lenguaje. Allí, la diferencia entre el lenguaje de la literatura y la escritura periodística es tenue, por el carácter mismo del suplemento. Aunque su objetivo principal ha sido servir de plataforma y divulgación para los escritores y el campo de las letras colombianas (Romero Salamanca, 2020), la publicación de entrevistas a profundidad, no solo de escritores, sino también de artistas plásticos y músicos, constituye uno de sus ejes estructurales.

Se destacan, aquí, dos aspectos fundamentales propios de la profesionalización del periodismo: por un lado, la consolidación de técnicas

propias de la disciplina, como la entrevista, y, por otro lado, la incursión en el reportaje, “un género que se nutre del campo literario al igual que la crónica, y se perfila como un estilo de escritura propio del campo periodístico” (Castellanos Prieto, 2016, p. 71). Gloria Valencia Diago encarnó el ejercicio profesional del periodismo cultural, y es enfática en el uso de esos términos cuando recalca que, con excepción del “Noticiero cultural”, ella escribía reportajes (Valencia Diago, G, comunicación personal, 5 de septiembre de 2023).

En los reportajes, Gloria Valencia Diago tuvo la posibilidad de conocer de cerca la obra de artistas presentes en la escena colombiana de las décadas de los sesenta y setenta, como Alejandro Obregón, Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar, Antonio Roda —con quien entabló una gran amistad—, Fanny Sanín, Beatriz González, Juan y Santiago Cárdenas, David Manzur y quien sería también su amigo, Antonio Barrera, entre muchos otros. Sus reportajes siguieron los más estrictos principios periodísticos, manteniendo la mayor neutralidad como autora y construyendo sus textos de tal forma que el lector se hiciera su propia opinión. En el marco del periodismo, se atuvo al principio que pide que los profesionales de la comunicación presenten la información de manera equilibrada y objetiva, sin favorecer ningún punto de vista o exponer una posición particular.

Incluso cuando se trataba de escribir reportajes, la periodista informó no solo de los artistas que ya eran reconocidos en el campo, sino también de las jóvenes promesas. A modo de ejemplo, Gloria Valencia Diago escribió un reportaje titulado “Sonia Gutiérrez, una pintora go-go exhibe en la sala Gregorio Vázquez”, publicado en *El Tiempo* el 13 de septiembre de 1967. Allí se destacaba la seriedad y el compromiso de la juventud contemporánea, ilustrado con la figura de Sonia Gutiérrez, una joven pintora que estaba iniciando su carrera. El artículo menciona que la artista ingresó a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional en 1962, y que desde entonces había estado exponiendo su trabajo en diferentes lugares, incluyendo Pamplona, Salones Cano de la Facultad, colectivas de pintores jóvenes de Cali y Bogotá, el SENA y el Salón de Artistas Nacionales de 1966, donde obtuvo menciones de honor y premios. Adicionalmente, se destacaba que la figura humana había sido la principal preocupación estética de la artista, y que trabajaba principalmente con modelos, y

demostraba habilidad en la representación de desnudos, poniendo especial atención a las texturas que permitía el pincel. Se mencionaba que Sonia aún no había alcanzado la madurez artística, debido a su edad, pero se resaltaba su temprana aptitud para el arte, manifiesta desde los doce años, y que en ese momento era alumna de último semestre de Bellas Artes, y también actuaba como monitora de cursos de segundo y tercer semestre. El reportaje, además de indicar los referentes de la joven pintora, como Beatriz González y Fernando Botero, concluía sobre el lugar y el horario en los que se podía visitar su exposición (Valencia Diago, 1967).

En resumen, el reportaje presenta dos dimensiones ejemplificantes del ejercicio periodístico: en primera instancia, el carácter informativo, al presentar a Sonia Gutiérrez como una joven pintora seria y comprometida con su carrera, destacando sus logros y aspiraciones artísticas, así como su participación en exposiciones y concursos, y destacar sus preferencias artísticas; en segundo lugar, los recursos del lenguaje más “neutrales” que la historiografía del arte ha identificado en las perspectivas biográfica y formalista. En la primera, se cumple con la función de situar al artista en un desarrollo progresivo con la promesa de una carrera en ascenso que lo destaca en el medio y, en la segunda, se permite descripciones visuales sin comprometer la emisión de juicios de valor al respecto. Esta postura es un principio fundamental que los periodistas deben seguir en su labor, al mantener la imparcialidad en la cobertura de noticias y eventos, demostrando su compromiso con la práctica de un periodismo de calidad y profesional.

Cuando se trata de expresar una valoración, un juicio o una posición, la estructura de los reportajes a partir de preguntas devela la postura del entrevistado, mas no la del periodista. De Gloria Valencia Diago hay varios ejemplos; entre ellos, la entrevista a Juan Antonio Roda “‘Dentro de lo abstracto, lo mío es lo menos abstracto’, dice Roda”, publicada el 10 de noviembre de 1963, o la entrevista a Bernardo Salcedo publicada bajo el título “Bernardo Salcedo y sus nuevas ‘cajas’”, del 1 de diciembre de 1968. En ellas, la interlocución a partir de preguntas y respuestas pone en evidencia las posturas del artista, dejando al lector con la opción de compartir o no sus posturas.

En la entrevista a Juan Antonio Roda, es el mismo artista quien se define como perteneciente al ámbito abstracto, pero no completamente

alejado de la realidad, ya que su obra no copia objetos reconocibles, pero sigue reflejando elementos de la realidad. Asimismo, el pintor destaca la resistencia del público colombiano al arte abstracto, debido a la falta de costumbre y exposición a la pintura. Roda considera que la calidad de la pintura no depende de la tendencia artística, sino que existe tanto pintura buena como mala en todas las corrientes. En cuanto al futuro de la pintura en Colombia, el artista opina positivamente debido a la inquietud que por la pintura demuestran las nuevas generaciones, a pesar de la falta de patrocinio gubernamental. Destaca la importancia del Museo de Arte Moderno en la educación cultural y el esfuerzo de Marta Traba en destacar su trascendencia (Valencia Diago, 1963). De forma similar, en la entrevista con Bernardo Salcedo, el artista comenta que en Colombia hay un profundo respeto por la tradición pictórica y literaria. Afirma que la pintura colombiana está “momificada”, y argumenta que el arte debe ser una agresión a la sociedad para desmomificarla. Considera que la técnica no es tan relevante como la intención y los nuevos conceptos que maneja el arte actual (Valencia Diago, 1968).

En resumen, el análisis del discurso de la primera entrevista revela la trayectoria artística de Juan Antonio Roda que lo conduce al abstraccionismo, su visión del arte abstracto y figurativo, su estilo personal en el ámbito abstracto, su obsesión por la muerte como una transición de perfeccionamiento, y su perspectiva optimista sobre el futuro de la pintura en Colombia (Valencia Diago, 1963). En la segunda, Bernardo Salcedo expone su enfoque artístico, destacando su evolución creativa, su fascinación por las cajas y su deseo de desafiar la pintura tradicional en Colombia. También se muestra como alguien que busca destacarse mediante su excentricidad y muestra una actitud crítica hacia la Academia y los enfoques conservadores del arte (Valencia Diago, 1968).

Las posiciones que capta el lector son las de los artistas, su percepción del entorno en el que se desenvuelven y sus juicios, buenos o malos, sobre el campo artístico. Siguiendo los parámetros de objetividad, como presentar información confiable, creíble, equilibrada y contextualizada, entre otros, la periodista no deja entrever su postura en ningún caso, es cuidadosa con los adjetivos calificativos que utiliza, y, si no se trata de un escrito de carácter informativo, se cuida de que la voz que prevalezca

sea la del entrevistado. Los títulos de sus escritos siempre son sugerentes y corresponden al principio de decidir, seleccionar y presentar la información como noticia, un procedimiento ya institucionalizado, y un rasgo de profesionalización periodística. La noción de objetividad en el ejercicio periodístico ha sido fundamental para la profesionalización de esta disciplina, pues refleja la búsqueda de autonomía en el periodismo al tiempo que promueve una postura ética en su ejercicio. (Castellanos Prieto, 2016).

## La pregunta por el feminismo en la cultura

La relevancia de Gloria Valencia Diago radica no solo en el contenido que publica, sino en que ejemplifica la inserción de la mujer en el periodismo gracias a la profesionalización. Con excepción de la imponente figura de Emilia Pardo Umaña, las pocas mujeres periodistas se circunscribían al periodismo femenino, surgido en la segunda mitad del siglo XIX. Este periodismo, que se definía por su estrecha relación con los temas del hogar, la moda y el modo como se fue perfilando la mujer lectora, consolidó un periodismo de “asuntos femeninos” que se extendió también a las páginas sociales. No por ello se dejaron de debatir, en esas secciones, asuntos de relevancia, como los derechos de la mujer y su rol en la sociedad. Estos espacios se volvieron el lugar “natural” de las escritoras, y allí trabajaron figuras importantes, como Gloria Pachón Castro.

De hecho, cuando Gloria Valencia Diago ingresó al periódico *El Tiempo*, la primera asignación que se le hizo fue justamente trabajar en ese tipo de periodismo. Su lucha en un campo dominado por los hombres y su formación profesional le permitieron entrar de lleno en el periodismo cultural y especializarse en esos temas. Su rol, consistente en la producción de artículos relacionado con las artes, que hoy constituyen fuentes primordiales para la construcción de la historia del arte en Colombia, pone en evidencia, además, la incursión de la mujer en el periodismo cultural de carácter profesional, y como ella misma dice, la posibilidad de trabajar en condiciones de igualdad con sus colegas masculinos, sin



discriminación por el hecho de ser mujer (Valencia Diago, G, comunicación personal, 5 de septiembre de 2023).

Las cuestiones relacionadas con los roles de la mujer en el escenario cultural se enmarcan, en la época en que Valencia Diago ejerció su profesión, en un debate del ejercicio de los derechos políticos de las mujeres. El derecho a ejercer el voto llevaba relativamente poco tiempo, y el debate se concentraba principalmente en el ejercicio del poder. Por esta razón, y correspondiendo al principio de escribir sobre los temas del momento, llama particularmente la atención el reportaje “¿Existe ‘un matriarcado’ en las artes?”, publicado en *Lecturas Dominicales* el 29 de agosto de 1965.

En este texto, Valencia Diago estructura seis preguntas dirigidas a cinco mujeres que en 1965 se encontraban al frente de instituciones fundamentales para la exhibición artística. Las entrevistadas fueron Teresa Cuervo Borda, quien ejercía en aquel momento la dirección del Museo Nacional de Colombia; Marta Traba, directora del Museo de Arte Moderno; Mireya Zawadsky, directora de la sección de Bellas Artes del Departamento de Divulgación Cultural del Ministerio de Educación y de la Sala de Exposiciones Gregorio Vázquez de la Biblioteca Nacional; Beatriz Caycedo, directora de la Sala de Exposiciones de la Biblioteca Luis Ángel Arango, y Alicia Baraibar de Cote, directora de la Galería y Sala de Conferencias de La Colombiana de Seguros. Asimismo, se resalta en el artículo la presencia de otras mujeres en cargos directivos, como Judith Porto de González, directora de Extensión Cultural en Cartagena; Carmen de Gómez Mejía, en Bucaramanga; Luz Valencia de Uruburu, directora de la Oficina de Turismo del Cauca y promotora de diversos actos culturales en Popayán, y Maruja Méndez, directora de la Sala de Música de la Biblioteca Luis Ángel Arango, de Bogotá (Valencia Diago, 1965).

Las preguntas abordan temas relacionados con el feminismo, el rol de la mujer en las artes y la percepción que la sociedad tiene de las mujeres en posiciones de liderazgo. Las respuestas presentan algunos puntos clave y posiciones individuales. Cada entrevistada expresa su postura personal con respecto al feminismo y al movimiento feminista. Algunas afirman no ser feministas y guardar distancia de dicho movimiento, mientras que otras reconocen la importancia de algunas acciones feministas. También se menciona la idea de no identificarse con estereotipos de género y evitar

actitudes belicosas o de superioridad. Estas posiciones responden a dos razones fundamentales: por un lado, el ámbito de la gestión cultural que ellas ejercían en 1965 era institucional y estaba fuertemente vinculado al estamento gubernamental, por lo que su *statu quo* era cuestionado por los movimientos feministas. Por otro lado, eran mujeres que ejercían un rol de liderazgo y poder, así que pertenecían a un sector de entrada privilegiado, relacionado con un capital social y cultural.

En cuanto al rol de la mujer en el arte, algunas de las entrevistadas argumentaban que su género no era un factor determinante para ocupar dichas posiciones, y que su competencia y preparación eran determinantes, al igual que la importancia de realizar un trabajo eficiente, sin utilizar el cargo para ser reconocidas. Hay aquí dos puntos que cabe resaltar: en primera instancia, se evidencia una necesidad de desprenderse de estereotipos de género, y, segundo, la importancia de la educación para el posicionamiento social y laboral de la mujer (Cohen, 2001).

Las diferenciaciones y desigualdades de género adquirieron enorme relevancia en el siglo XIX, cuando los argumentos apoyados en la naturaleza biológica o en la concepción del sexo débil justificaban la superioridad masculina en casi todas las esferas, así que juicios basados en comparaciones de género eran, de hecho, aún constantes a mediados del siglo XX. En este sentido, en las respuestas de las entrevistadas se dan cita opiniones diversas sobre si las mujeres poseen condiciones especiales o superiores que las de los hombres para dirigir asuntos relacionados con el arte. Algunas mujeres rechazaban la idea de superioridad femenina, argumentando que hombres y mujeres pueden desempeñarse con igual eficacia si poseen capacidad y preparación. De nuevo, la educación era destacada como un pivote para la localización de la mujer en los campos de ejercicio laboral.

En general, ese reportaje muestra una variedad de perspectivas y opiniones de mujeres que cumplieron un papel importante en el contexto artístico colombiano sobre temas relacionados con el feminismo, la igualdad de género y la participación de las mujeres en roles de liderazgo en las artes. Las respuestas reflejan diferentes puntos de vista y actitudes hacia estos temas, desde la discrepancia con el feminismo hasta el reconocimiento de su importancia. Todo ello devela, no solo que la inserción

laboral de la mujer, así como su búsqueda de un tratamiento igualitario, era un asunto propio de Gloria Valencia Diago y la esfera del periodismo cultural y los medios de comunicación, sino que también se presentaba en las artes, y correspondía a un problema estructural y transversal durante esa época.

En este sentido, el papel de Gloria Valencia Diago fue pionero en la profesionalización del periodismo cultural en Bogotá, y le permitió unirse al Círculo de Periodistas de Bogotá, como ella misma comenta:

Llevaba poco tiempo en el periódico cuando don Enrique Santos me dijo que asistiera al almuerzo que organizaba el Círculo de Periodistas de Bogotá en el hotel Tequendama todos los 9 de febrero, Día del Periodista. Era una ceremonia muy elegante. Desde entonces comenzó mi vinculación con el gremio. Ese día también conocí a Pedro Acosta, con quien empezamos una bonita amistad que luego terminó en matrimonio. (Romero Salamanca, 2020)

Por su destacada labor, recibió el Premio Simón Bolívar de Periodismo en 1979. Retirada del periódico, en 1983, junto con su esposo, fundó la galería de arte Acosta Valencia, ubicada en el norte de la ciudad, donde se exhibían pinturas y esculturas de artistas emergentes y reconocidos. Su cambio de actividad, de periodista a galerista, y posteriormente, a coleccionista de arte, especialmente moderno de Colombia y Latinoamérica, ha sido escasamente estudiado. Sin embargo, permite evidenciar la consolidación de dinámicas en el campo artístico colombiano que es necesario detenerse a estudiar con profundidad para contribuir a la construcción de la historia del arte en Colombia.

## Referencias

Castellanos Prieto, N. (2016). *Más allá de la libertad de prensa: Vicisitudes en la profesionalización de los periodistas colombianos (1950-1975)*. [Tesis doctoral]. Universidad Nacional de Colombia.

- Cohen, L. M. (2001). *Colombianas en la vanguardia*. Universidad de Antioquia.
- Hernández, J. J. (2004). *Historia de la ópera en Bogotá: Análisis de la élite social bogotana a través de la escena lírica en la capital entre los años 1950-1985*. Universidad de los Andes.
- Romero Salamanca, G. (2020, 21 de junio). Gloria Valencia Diago: “Una cosa es cultura y otra, muy distinta, espectáculo”. <https://www.eje21.com.co/2020/06/gloria-valencia-diago-una-cosa-es-cultura-y-otra-muy-distinta-espectaculo/>
- Valencia Diago, G. (1963, 10 de noviembre). “Dentro de lo abstracto, lo mío es lo menos abstracto”, dice Roda. *El Tiempo*.
- Valencia Diago, G. (1964, 28 de junio). Cómo nace *Lecturas Dominicales*. *Lecturas Dominicales*.
- Valencia Diago, G. (1965, 29 de agosto). ¿Existe “un matriarcado” en las artes? *Lecturas Dominicales*.
- Valencia Diago, G. (1967, 13 de septiembre). Sonia Gutiérrez, una pintora go-go exhibe en la sala Gregorio Vázquez. *El Tiempo*.
- Valencia Diago, G. (1968, 1 de diciembre). Bernardo Salcedo y sus nuevas “cajas”. *El Tiempo*.

## Anexo: Archivo de artículos recuperados de Gloria Valencia Diago

Fecha de publicación	Medio	Título	Síntesis
1963 18 de agosto	<i>Lecturas Dominicales</i>	Marruecos, país de contrastes	Reportaje sobre Marruecos y su dualidad entre lo moderno y lo antiguo.
1963 11 de octubre	<i>El Tiempo</i>	“Dentro de lo abstracto, lo mío es lo menos abstracto”, dice Roda	Entrevista al pintor Juan Antonio Roda.
1964 28 de junio	<i>Lecturas Dominicales</i>	¿Cómo nace <i>Lecturas Dominicales</i> ?	Un repaso por la historia de <i>Lecturas Dominicales</i> , sus objetivos, su proceso de producción y los encargados de ello.
1965 29 de agosto	<i>Lecturas Dominicales</i>	¿Existe “un matriarcado” en las artes nacionales?	Reportaje y entrevista a algunas de las mujeres más importantes en el campo cultural con respecto a si existe o no un matriarcado. Entrevista a Marta Traba, Mireya Zawadski, Teresa Cuervo, Beatriz Caycedo y Alicia Baraibar.
1965 31 de octubre	<i>Lecturas Dominicales</i>	Una ley para el libro colombiano propone Salomón Lerner	Frente a la situación que afrontan los libreros del país, Salomón Lerner propone la creación de una “ley del libro”, con el objetivo de mejorar las condiciones de la industria editorial en el país.
1966 2 de enero	<i>El Tiempo</i>	1965 en la cultura nacional	Crítica al estancamiento que presenta la cultura colombiana y resumen de los hitos más importantes del país en este aspecto.
1966 5 de junio	<i>Lecturas Dominicales</i>	Una crítica imparcial, que oriente al escritor, que sea un dique contra la mala literatura	Reportaje con la escritora Flor Romero Nohra, “un nuevo nombre en la novelística colombiana”.
1967 13 de septiembre	<i>El Tiempo</i>	Sonia Gutiérrez, una pintora go-go, exhibe en la Sala Gregorio Vásquez	Reportaje sobre la exposición de la pintora Sonia Gutiérrez en la Sala Gregorio Vásquez, de la Biblioteca Nacional.

Fecha de publicación	Medio	Título	Sinopsis
1967 19 de noviembre	<i>Lecturas Dominicales</i>	Quince años en la vida de una orquesta sinfónica	Reportaje sobre la orquesta Coral Bach, a propósito de su decimoquinto aniversario. Exaltación a su labor en la música nacional.
1968 21 de abril	<i>Lecturas Dominicales</i>	Único en el mundo, el Museo del Oro: Estética y tecnicismo al servicio de la orfebrería prehistórica	Reportaje sobre la historia del Museo del Oro y algunas de las piezas exhibidas.
1968 1 de diciembre	<i>Lecturas Dominicales</i>	Museo de Arte Religioso Bojacá	Reportaje sobre el proyecto de creación de la pinacoteca de Bojacá, para convertir la ciudad en un centro turístico.
1968 1 de diciembre	<i>El Tiempo</i>	Bernardo Salcedo y sus nuevas "cajas": El arte, una agresión para desmomificar a la sociedad	Entrevista a Bernardo Salcedo por su exposición "Cajas", en el Museo de Arte Moderno.
1968 29 de diciembre	<i>El Tiempo</i>	La vida cultural de 1968	Crítica positiva de la cultura colombiana y resumen de los hitos más importantes del país en este aspecto.
1969 15 de junio	<i>Lecturas Dominicales</i>	Una pedagogía: "Historia pictórica de Colombia"	Reportaje sobre el libro <i>Movifoto</i> , que mostraba en forma de ilustraciones los hitos de la historia colombiana.
1970 1 de mayo	<i>El Tiempo</i>	Carlos Rojas y sus tres décadas de arte	Repaso de obra del artista Carlos Rojas, reconocimientos y trayectoria.
1970 31 de mayo	<i>El Tiempo</i>	Sello nacionalista en los tapices de Stella de Parra	La obra de Stella Parra, características nacionalistas en sus tapices.
1970 13 de septiembre	<i>El Tiempo</i>	El símbolo también es arte, expone Dicken Castro Duque	Revisión de la nueva propuesta expositiva del arquitecto y acuarelista Dicken Castro Duque.
1970 4 de octubre	<i>El Tiempo</i>	En solo 4 días se salvó el Museo de Arte Moderno	La empresa privada Bavaria como una "hada madrina" aporta el dinero necesario a su nuevo "ahijado", el Museo de Arte Moderno, gracias a esta generosa acción la institución logra abrir una nueva etapa de su vida.
1970 21 de noviembre	<i>El Tiempo</i>	Hoy se abre en el Camarín del Carmen el Salón de los Rechazados	Paralelamente al Salón Nacional de Artistas se realiza por primera vez el Salón de los Rechazados, con la colaboración de la Universidad de América.

Fecha de publicación	Medio	Título	Síntesis
<b>1970</b> <b>22 de noviembre</b>	<i>El Tiempo</i>	La "Tía Pacha" de Rivera	Reportaje sobre la obra del pintor Augusto Rivera a propósito de ser merecedor del premio del IV Salón Nacional de Artistas del Minuto de Dios.
<b>1970</b> <b>29 de noviembre</b>	<i>El Tiempo</i>	Esmeraldas, ciencia y poesía de Irene Balás, en la Contemporánea	Repaso biográfico de la pintora Irene Balás a propósito de una exposición de sus obras en la Galería Contemporánea.
<b>1971</b> <b>17 de enero</b>	<i>El Tiempo</i>	El hombre, tema de una exposición fotográfica	Reportaje sobre una exposición fotográfica en el Museo Nacional, intermediada por el Instituto Goethe de Múnich, sobre el tema <i>¿qué es el hombre?</i>
<b>1971</b> <b>24 de enero</b>	<i>El Tiempo</i>	En Bienal se convierte el Salón Panamericano de Artes Gráficas	Anuncio del traslado del Salón Panamericano de Artes Gráficas al Museo de Arte Moderno de Bogotá, incluyendo a los artistas que se presentarán y los encargados de aquella labor.
<b>1971</b> <b>31 de enero</b>	<i>El Tiempo</i>	El fomento de las artesanías, otra respuesta al desempleo	Reportaje sobre el nombramiento de Federico Echavarría como gerente de Artesanías de Colombia, y su proyecto laboral para conservar la herencia cultural y minimizar el desempleo.
<b>1971</b> <b>7 de febrero</b>	<i>El Tiempo</i>	Colombia, gran país para turismo.	Reportaje sobre la inclusión de Bogotá entre las localizaciones de la ExporTour (exposición itinerante para dar a conocer el potencial turístico de España), gracias a la labor del exembajador de España en Colombia, Alfredo Sánchez Bella. El director de la ExpoTour, Cándido Fernández, explica que Colombia tiene el potencial de ser un gran sitio turístico, y comenta las similitudes que tiene con España.
<b>1971</b> <b>8 de febrero</b>	<i>El Tiempo</i>	La Buchholz inaugura exposición colectiva	Reportaje sobre la exposición "Presencia nacional e internacional del arte moderno", a cargo de Daniel Olcik, en la Galería Buchholz, donde se presentaron 30 artistas de distintas áreas, entre ellos, Fernando Botero, Alejandro Obregón, Edgar Negret, Omar Rayo, Nelly Sarmiento y Gonzalo Arango.

Fecha de publicación	Medio	Título	Sinopsis
<b>1971</b> <b>19 de febrero</b>	<i>El Tiempo</i>	Biblioteca de la Nacional, la mejor de Latinoamérica	Reportaje sobre el nuevo edificio de la Biblioteca Central de la Universidad Nacional, a cargo del escritor Eduardo Santa. Revisión de las nuevas funciones y dinámicas de la biblioteca.
<b>1971</b> <b>23 de febrero</b>	<i>El Tiempo</i>	Acuarelas tropicales de Magda Brunner exhibirá El Callejón	Reportaje sobre la vida artística de la bailarina y pintora Magda Brunner, a propósito de su exposición de 32 acuarelas en la Galería El Callejón.
<b>1971</b> <b>2 de marzo</b>	<i>El Tiempo</i>	Andrés de Santa María visto por sus hijas, Carmen e Isabel	Reportaje y entrevista a las hijas de Andrés de Santa María, Carmen, baronesa Gaiffier D'Hestroy, e Isabel de Beauprac, a propósito de su viaje a Colombia por la exposición retrospectiva que se hizo del pintor en el Museo de Arte Moderno de Bogotá.
<b>1971</b> <b>7 de marzo</b>	<i>El Tiempo</i>	Nereo expone, con veneno, en el Colombo-Americano	Entrevista al fotógrafo Nereo López sobre su obra, a propósito de su exposición "Toros desde la otra barrera", en la Galería Avenida 19, en el Centro Colombo-Americano.
<b>1971</b> <b>21 de marzo</b>	<i>El Tiempo</i>	Ópera de alta clase se verá en Colombia	Discusión sobre polémicas surgidas tras la inauguración del Festival de Ópera, auspiciada por la empresa Haceb y el Instituto de Cultura.
<b>1977</b> <b>5 de julio</b>	<i>El Tiempo</i> (Cultural)	Cerolli, escultor de sombras: "El continuo exterior"	Análisis de la obra de Mario Cerolli a propósito de la exposición que se inauguró el 12 de mayo en el Centro Colombo Americano.
<b>1981</b> <b>29 de enero</b>	<i>El Tiempo</i> (Cultural)	Gómez Campuzano: Setenta años ¡"pinte que repinte..." todos los días!	Entrevista al pintor Ricardo Gómez Campuzano en sus setenta años de trayectoria artística.



## "DeNTRO DE LO ABSTrACTo, Lo mIO Es LO meNOS aBSTrACTo" dice RODa

*Define la suya con una pintura más emotiva que intelectual —El porvenir de la pintura en Colombia— Botero, Obregón y Wiedemann, los tres mejores pintores*

Por Gloria Valencia Diago de EL TIEMPO

Son las tumbas de Roda un homenaje que rinde el pintor a ciertos personajes desaparecidos en el tiempo, pero siempre presentes en la historia. Vídas y obras que se reflejan en pinceladas cromáticas de admirable composición y símbolos de un espíritu antes que de los objetos visibles. Poetas, reinas. Pintores célebres están representados en ese estilo tan relacionado con la música tan propio de Juan Antonio Roda.

Es Roda un artista vinculado a la pintura nacional, catalán de nacimiento y colombiano por adopción, ya que gran parte de su obra —ocho años— ha sido realizada en el país y lo que es más importante, durante ese lapso ha encontrado su forma propia de expresión: lo abstracto.

Luego de una reconocida trayectoria en el campo figurativo donde demuestra dominio de las formas y gana un primer premio en pintura en la Bienal Hispanoamericana de Barcelona 1955, Roda pasa por propia convicción al abstraccionismo. Viaja a los Estados Unidos, admira especialmente a Pollock y Kooning y olvida los prejuicios que lo habían mantenido alejado de las manifestaciones más actuales.

Muy, por el contrario de lo que creen los enemigos de todo movimiento y expresión moderna, no se trata de una pose o conveniencia particularmente en este caso, se define como la evolución de un artista en consonancia con la época en que vive y después de superar sucesivas etapas, algunas de las cuales alterna en el presente.

Refiriéndose a la posición de los públicos frente a la pintura abstracta Juan Antonio Roda dice medio en broma, que todo artista que siga esta tendencia, debería presentar en su exposición una obra figurativa para que las gentes vean que sí sabe pintar. "Generalmente confunden la habilidad con el arte". Esta resistencia se debe a la falta de costumbre en el medio colombiano: que no ha tenido ocasión de ver mucha pintura, afirma.

—¿Cuáles considera que sean los tres mejores pintores nacionales?

—Desde luego, Botero, Obregón y Wiedemann.

—¿Cómo explica usted lo abstracto?

—Es una manera de sentir la pintura, desligada de la forma. No se trata de una modalidad sino de una manera de expresión; el suponer que pase de moda equivaldría a que dejara de emplearse un género literario.

—¿Cómo define su estilo?

—Dentro de lo abstracto, lo mío lo menos abstracto. El hecho de que yo no copie un objeto reconocible no quiere decir que esté alejado de la realidad.

"Por otra parte, creo que el arte abstracto se retrasó en el tiempo, con respecto a las demás manifestaciones artísticas. Ya Vivaldi hacía música abstracta y desde esa época la gente estaba acostumbrada a escuchar "música" y nada más. Para mucha gente

existe antagonismo entre lo abstracto y figurativo. La diferencia radica en la calidad: hay pintura buena y mala en todas las tendencias"

—¿Qué factor pictórico guarda mayor preponderancia para usted?

—El objeto, que para nosotros es reconocible a través de una línea, y la asociación de colores con la realidad. No usamos instrumentos visuales reconocibles sino elementos plásticos.

"Las Tumbas" constituyen la segunda serie realizada por Juan Antonio Roda y, según el mismo, pueden considerarse una continuación de "Los Escoriales" que refleja la España del siglo XVII que marca el paso de la grandeza a la decadencia y sobre todo, el siglo de Velásquez, el más grande pintor del mundo para José Antonio Roda del que admira particularmente su forma y colorido. Tanto en sus dos "series" como en las demás obras, exhibidas a un ritmo constante cada dos años, se aprecia ese aspecto separado de lo intelectual, "tremendamente emotivo", como el mismo reconoce. Podría señalarse una constante en su estilo y es la obsesión de la muerte pero no con el carácter definitivo y último, sino como una transición de perfeccionamiento. El caso de la Tumba de Rubens es una especie de tributo y recuerdo que se manifiesta en tonos dorados y líneas ampulosas.

—¿Cómo ve el futuro de la pintura en Colombia?

—Muy bien. El hecho de que en un país donde el gobierno no patrocina las manifestaciones artísticas haya tal inquietud por la pintura entre las nuevas generaciones, asegura un buen porvenir.

Esta afirmación está basada no solo en sus observaciones particulares sino en la experiencia que tiene en dirigir la formación artística de las juventudes como director de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de los Andes.

"Y a propósito de los esfuerzos que se realizan en el país por el arte, quiero referirme a la trascendencia que supone el Museo de Arte Moderno en la educación cultural de los públicos, debido al tesoro empeño de Marta Traba. Por el tipo de funciones que adelanta, debe aplicarse el nombre de "Museo-Universidad"

## ¿EXISTE "Un MATRIARCADO" EN LAS ARTES?

Un reportaje de Gloria Valencia Diago (Para "Lecturas Dominicales")

Marta Traba:  
Mucho se ha hablado y escrito sobre el feminismo. Desde hace más de medio siglo las damas se reúnen en mesas redondas —o cuadradas— para discutir sobre sus derechos y deberes en un movimiento que comenzó en Inglaterra y abarcó posteriormente todo el mundo occidental. Frecuentes controversias se han suscitado sobre el tema de si la mujer debe extender su acción más allá de los límites hogareños, numerosas críticas y no pocas dudas se han motivado acerca de su capacitación para el ejercicio de nuevas actividades.

En Colombia el problema no ha revestido el dramatismo de otras naciones, ni siquiera ha llegado a considerarse un problema. Quizá porque nuestras mujeres son menos independientes o porque los varones han aceptado gustos alternos con el bello sexo en la universidad, la oficina, las labores profesionales.

Es cierto que la llamada emancipación de la mujer solo llegó hasta nosotros cuando ya era un hecho corriente y aceptado en otras naciones. Que la adquisición de sus derechos ciudadanos solo tuvo vigencia hace menos de una década. Que las primeras mujeres que osaron penetrar al mundo universitario y de trabajo, hasta entonces exclusivo del hombre, hicieron realmente una demostración de heroísmo. Y que el grupo de damas que en nuestro país ha luchado por el feminismo, son dignas de toda consideración y mérito por los avances logrados como por las nobles causas que pretenden.

Pero también es cierto que el tema se ha prestado a especulaciones, a malos entendidos, a actitudes que rayan en lo belicoso y que en lugar de favorecer, perjudican la posición de la mujer. Su actuación se hace cada vez más numerosa y acertada. Una gran mayoría ha llegado a demostrar su preparación y competencia simplemente en el desempeño de sus funciones. Sin polémicas ni rivalidades. Ya sea en plan de colaboradora, de directora u organizadora. Entre ellas se destaca un grupo de damas que viene adelantando una tarea de importancia en el campo de la cultura nacional, sin expresiones demagógicas, ni actitudes feministas. Judith Porto de González, directora de Extensión Cultural en Cartagena; Carmen de Gómez Mejía en Bucaramanga; Luz Valencia de Uruburu, directora de la Oficina de Turismo del Cauca y promotora de diversos actos culturales en la ciudad de Popayán. Maruja Mendez, directora de la Sala de Música de la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, representan, entre otras muchas, las aptitudes y discreción de la mujer colombiana. En la capital de la república se ha dado el caso de que cinco de los centros artísticos de mayor importancia se hallan dirigidos por mujeres. El Museo Nacional con su salón de

exposiciones. La Sala de la Biblioteca Luis Ángel Arango el Museo de Arte Moderno, el departamento de Bellas Artes de Divulgación Cultural y, de más reciente fundación la Galería y Sala de Conferencias de la Colombiana de Seguros. ¿Pretenden las mujeres tomar las riendas de las artes plásticas en Bogotá? ¿Se encamina nuestra cultura hacia un "matriarcado" de las artes? Son precisamente las cinco damas quienes resuelven el interrogante con un poco de humor y un mucho de sinceridad. Definen su situación frente a los movimientos feministas y sobre todo tranquilizan a cuantos han supuesto en toda mujer que se destaca profesionalmente, sentimientos de superioridad respecto al género masculino.

### El Cuestionario

Marta Traba, Teresa Cuervo Borda, Mireya Zawadzki, Beatriz Caycedo y Alicia Baralbal de Cote se prestan gustosas a responder al cuestionario.  
1) ¿Esta de acuerdo con el término "matriarcado", con que se ha dado en llamar la posición alcanzada por un grupo de damas en el arte nacional? En caso contrario ¿qué nombre le daría usted?  
2) ¿Qué factores cree que hayan influido en esta situación?  
3) ¿Cuál ha sido la reacción del público, y particularmente del elemento masculino frente a las directoras de centros artísticos?  
4) ¿Cree usted que la mujer posee condiciones especiales o superiores a las del hombre para la dirección de asuntos relacionados con el arte?  
5) ¿Cuál ha sido la misión más satisfactoria cumplida en el desempeño de su cargo?  
6) ¿Cuál es su posición ante los movimientos feministas? ¿Ha estado alguna vez vinculada a ellos?

### Un sentido de poesía y espiritualidad

Teresa Cuervo Borda fundadora y directora del Museo de Arte Colonial, organizadora y actual directora del Museo Nacional:

—La palabra matriarcado en primer lugar, es poco adecuada porque rime con la estética, el arte y quizá hasta con el buen gusto. Las actividades femeninas, ya de por sí tienen un sentido de poesía y espiritualidad que se destaca en el campo artístico. Francamente no creo que haya un término para definir dichas actividades femeninas.

—El temperamento femenino se ha destacado notablemente en algunas épocas pero nunca ha llegado a ocupar la importancia de los grandes maestros de siglos anteriores.

—La reacción no la conozco; pero creo que por ningún motivo es desfavorable.

—Creo que cada cual, de acuerdo con su temperamento, su actividad y responsabilidad, puede realizar obras perdurables.

—Haber fundado dos Museos en Bogotá y haberlos dirigido durante varios años, pues creo que han contribuido en algo para la cultura de mi país.

—Soy muy ajena a los movimientos feministas, pues mi campo de acción es diferente; tampoco me he sentido vinculada a ninguno.

### Walkiria, amazonas y pintura de Rubens

Marta Traba, fundadora y directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá, profesora de las Universidades de los Andes y Nacional, y directora de Cultura de esta última:  
—El término "matriarcado" me inspira el más profundo horror. Me recuerda a las walkirias, a las amazonas, a la pintura de Rubens y a todos los ejemplares femeninos de la historia que desplazan al hombre por su peso, su fuerza física y su voluntad de poder. No creo

que sea preciso darle ningún nombre.  
—La crisis permanente que vive el país en un país agobiado y convulsionado constantemente por un estado de crisis donde ninguno de sus graves problemas alcanza una situación correcta, la cultura va tomando un aspecto de "costura" de entretenimiento, un aspecto cada vez más frágil y femenino. En otras palabras, creo que el concepto público (y por supuesto equivocado), es que los hombres deben ocuparse de las "cosas serias" y las mujeres de las cosas "trascendentes".  
—Todo depende del sexappeal de las directoras de centros artísticos.

—En absoluto. Generalmente el hombre es más inteligente y capaz de sobrellevar tales tareas (lo prueba el hecho de que en países serios como los europeos o Estados Unidos, los directores son hombres en su casi totalidad). Excepcionalmente la mujer resulta tan capaz como el hombre para desempeñar esos cargos.

—Hacer creer en el extranjero que el Museo de Arte Moderno de Bogotá es muy importante.

—Nunca, en ninguna posición, me he sentido vinculada a movimientos feministas. Jamás he pensado que por ser mujer pertenezca a un bando o a un sindicato de defensa y la sola palabra "feminista" me parece irremediablemente ridícula.

### No creo en la superioridad femenina

Mireya Zawadzki, directora de la sección de Bellas Artes del Departamento de Divulgación Cultural del Ministerio de Educación, y de la Sala de Exposiciones Gregorio Vázquez de la Biblioteca Nacional:  
—En absoluto, no estoy de acuerdo con el término matriarcado ya que por el hecho de que un grupo reducido de mujeres ocupemos diferentes cargos en actividades de tipo cultural no quiere decir, ni mucho menos, que se haya constituido un matriarcado dentro de este campo.

—No creo en factores determinantes que hayan influido para que varias mujeres ocupemos cargos en actividades culturales. Simplemente que algunas estamos más o menos preparadas, otras extraordinariamente preparadas y que se tiene el interés serio de trabajar y de realizar alguna labor en este campo.

—En el público y en particular dentro del elemento masculino no ha habido ninguna reacción especial frente a las directoras de centros artísticos por el hecho de ser mujeres. Existe la reacción natural que puede producir cualquier funcionario, bueno o malo, en el desempeño de sus actividades pero en ningún momento creo que se estén juzgando las faltas o las virtudes, los aciertos y los desaciertos, por el hecho de pertenecer a determinado sexo.

—No creo en la superioridad femenina. Lo que sucede es que aquí en Colombia, en general a los hombres les interesa más otro tipo de actividad, pero en otros países son innumerables los hombres directores de Museos, Galerías, etc. En el campo cultural yo no discriminaría jamás en este sentido, puesto que creo que desde que posean capacidad y preparación, hombres y mujeres pueden desempeñarse igualmente.

—Yo no hablaría de misión de mi cargo, mejor diría "actividades" y la más interesante que me ha tocado y me toca, ha sido la de planear, organizar y llevar a cabo cuatro Salones Nacionales.

—Creo que algunos movimientos feministas han sido y son de suma importancia. Personalmente no pertenezco a ninguno y dudo mucho de que me llegue a vincular a

ellos ni aun después de haber trabajado cuatro años en un cargo oficial.  
El mejor aporte "feminista" que puede hacer una mujer cuando se la pone al frente de una posición destacada, es la de desempeñarla cabalmente con eficacia y sin ostentaciones inútiles, una labor realizada con inteligencia y una actitud natural y serena, son los mejores argumentos que puede esgrimir si desea que la tomen en cuenta para incorporarse a una serie de actividades que en otros tiempos le estaban vedadas.

### Todavía sorprende un poco...

Beatriz Caycedo Ayerbe, directora de la Sala de Exposiciones de la Biblioteca Luis Ángel Arango:

—¿"Matriarcado"? Me parece un término gracioso, solo en parte verdadero y desde luego completamente inofensivo.  
—Esta situación no la determina ningún factor distinto al de las capacidades de quienes están encargados de la dirección de nuestras galerías y museos. Ellas, o mejor dicho, nosotras desempeñamos nuestro trabajo en calidad de personas competentes y no por nuestra condición de mujeres.

—Ninguna reacción en contra se ha producido por parte del público, y no hay razón alguna para que llegue a producirse.

—No creo que las mujeres tengamos, hablando en general, mayores o menores condiciones que los hombres para realizar este tipo de trabajo. Habría que entrar a considerar caso por caso. En nuestro medio va siendo cada vez más frecuente el que las mujeres se destaquen pero todavía sorprende un poco.

—No podría hablar de una sola satisfacción, pues han sido muchas. En especial, aparte del hecho de haber presentado exposiciones de importantes artistas colombianos, me satisface profundamente el haber traído a Bogotá y hecho conocer desde la Sala de la Biblioteca Luis Ángel Arango, la obra de destacados artistas extranjeros. Es mi propósito seguir haciéndolo en el futuro y orientar estas presentaciones de manera especial hacia lo latinoamericano.

—He estado siempre al margen de los movimientos feministas y no me siento atraída hacia ellos ni por mi ocupación ni por ningún otro motivo.

### No hay competencia con el hombre

Alicia Baralbal de Cole, organizadora y directora de la Galería de Colegios:

—No estoy de acuerdo con el término "matriarcado". Es algo coincidental que en un momento dado se encuentre un grupo de mujeres trabajando en el mismo frente de la cultura.

—La explicación: Creo que los hombres se han dedicado más a las carreras técnicas y al arte en su aspecto profesional. A nosotras nos ha correspondido una labor de estímulo colaborador.

—Ninguna reacción. Si una persona cumple con su trabajo se le respeta no importa si es mujer u hombre.

—Lo que sucede es que las mujeres somos más organizadas. Soy una "antifeminista" furibunda. Si una mujer vale es por sus méritos no por el hecho biológico o de ser mujer.

—La Galería es muy joven y todavía no puedo hablar de misiones cumplidas. Eso lo veremos más adelante.

—Ni he estado ni estaré vinculada al feminismo. No considero el trabajo de la mujer como una competencia con el hombre; la única competencia posible es la meramente profesional en el sentido de la propia superación.

## "SONIA GUTIÉRREZ, UNA PINTORA GO-GO EXHIBE EN LA SALA GREGORIO VÁSQUEZ"

Por Gloria Valencia Diago

A pesar de lo que se diga, la juventud contemporánea también enfoca la vida con seriedad. Lo mismo que pudieron hacerlo en sus épocas las generaciones del charleston, la conga o el rock and roll. Una prueba de ello es Sonia, una niña go-go de pies a cabeza, cabellos muy largos y falda muy corta, que con todo entusiasmo inicia su carrera de pintora. Sonia ingresó a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional en 1962, año en el que empezó a exponer. En Pamplona, en los Salones Cano de la Facultad, en colectivas de pintores jóvenes de Cali y Bogotá, en el SENA, y por último en el Salón de Artistas Nacionales de 1966. Obtuvo menciones de honor y premios en el último Salón Croydon y en el X Salón Cano.

Pero ello no significa mucho para ella. Sabe que el camino que tiene que recorrer es difícil y lo emprende, llena de confianza, con su primera individual que el pasado viernes inauguró la Sala Gregorio Vásquez de la Biblioteca Nacional.

...  
Componen la muestra diez óleos y quince dibujos, en óleo y screen que logran en el pincel de Sonia texturas especiales. La serie de dibujos ha sido dividida por su autora en "Interiores, exteriores y personales", donde reúne una temática variada de hogares; de fiestas y pasatiempos al aire libre — a la cual pertenecen las cometas— y de retratos. La figura humana ha constituido la principal preocupación estética de la artista. Los óleos son en su mayoría desnudos que trabaja siempre con modelo, y con notoria habilidad. Al revés de muchos artistas, Sonia se dedicó al abstraccionismo en un principio y pasaba largas horas dedicada al ensayo de texturas. Después las dejó completamente. Su estilo fue evolucionando hasta aproximarse en el presente al academicismo; pero un academicismo que nada tiene de copia o de amaneramiento. Porque si hay algo que atrae en sus cuadros, es la espontaneidad. Sonia busca la simplificación; es un objetivo que se aprecia en relación con su obra del año pasado, particularmente la que envió al concurso Croydon, de carácter e intención decorativa.

En Sonia no se puede hablar de madurez. Sería imposible tenerla a su edad. Pero sí de algo que vale mucho más y es la afirmación de una temprana aptitud que se manifestó en ella desde los doce años. Actualmente alumna de último semestre de Bellas Artes, se desempeña también como monitora de los cursos segundo y tercero.

Sus aspiraciones son concretas: convertirse en una gran pintora. Y también lo son sus preferencias: en el campo femenino admira a Beatriz González, la joven artista santandereana; y en el de la plástica en general, a Fernando Botero.

Sus cuadros, de tonalidades claras con predominio del violeta, estarán en exhibición durante dos semanas más en la Sala Gregorio Vásquez de la Biblioteca Nacional, en el horario de costumbre.



Sonia Gutiérrez. Foto: Hernán Díaz



## Bernardo Salcedo y sus Nuevas "Cajas"

"El arte una agresión para desmomificar a la sociedad"

Por Gloria Valencia Diago

Bernardo Salcedo protesta por que le llamen loco. "No hay tal que los artistas seamos personas raras" afirmó. Sin embargo... hace todo lo posible por parecerlo. El, por su parte, encuentra extraña a la gente. "A veces me asusta; por eso adoro a los elefantes".

En el fondo Bernardo quisiera hacer algo serio dentro de su actitud de "niño terrible". De su seriedad nada puede afirmarse, pero sí de la originalidad de sus "Cajas", que ahora en la exposición del Museo de Arte Moderno se presentan con un aspecto e intención totalmente nuevos.

Sobre este cambio que muestran las "Autopistas 69" y las "Cajas Excitantes", el autor afirma:

—No es un cambio, sino un proceso largo, que puede clasificarse así: en las "cajas" anteriores yo estaba en el fondo mirando de dentro hacia fuera; pero de pronto puse una escalera y bajé para contemplar un nuevo paisaje, de fuera para dentro, que podía ser no solo blanco sino rojo, o de muchos colores. La primera obra de esta nueva etapa no figura en la presente muestra. La tenía preparada para el Salón Propal, que debía abrirse a finales de noviembre. Se llama "El día en que murieron los peces": la sigo reservando para el salón.

A la pregunta de por qué precisamente autopistas y carros, Bernardo responde:

—Siempre me han obsesionado las rayas cuando voy manejando. Un buen día sentí que esas rayas se me metieron entre el vidrio y partieron el carro en dos. Además, el tema representa un vehículo para una cantidad de cosas que quiero hacer de ahora en adelante.

—¿...?

Experimentos con Materias Plásticas

Las señales de tránsito también figuran en la muestra de Salcedo. Hay un cuadro dedicado al taxista que murió en El Salitre. "No había señales", y otro, "Disculpenos, trabajamos para usted, Salcedo, una obra en marcha para la transformación de Salcedo", de cuya ubicación se encuentra muy satisfecho:

—Está colocado en un pasillo de dos metros; la gente tiene que agacharse al pasar, porque de la caja sale una autopista. Su constante por las cajas tiene una explicación:

—Creo mucho en el volumen; mi intención es combinarlo, traslúcido u opaco, con los elementos con que yo puedo jugar y en forma que el público participe en él. Descubrí las cajas un día en que resolví meterme dentro de una maleta vieja y mirar desde allí; en realidad, más que cajas son maletas transformadas.

La primera exposición de Bernardo —1965— coincidió con su grado en arquitectura en la Universidad Nacional. No practica la carrera porque prefirió dedicarse a resolver sus propios problemas, antes que los ajenos.

—Y espero seguir resolviéndolos por lo menos hasta los 105 años, que mi último reportaje no sea como artista sino como longevo. Me gustaría ver el fin del mundo. Su única actuación como arquitecto fue en una casa que, según dice construyó para él en Subachoque, de lámina acrílica; no la pudo habitar porque cada día le turbaba algo. Ha ejercido, eso sí, como profesor de la materia de la Universidad Piloto y en la Nacional.

—Sí, pero el año entrante me echan; va me lo avisaron.

—Tendrían motivos...

—Yo le doy demasiado valor a las locuras de mis alumnos, entonces la llamada "parte didáctica" del profesor se pierde para

volverse un loco más. Eso les ha llevado a pensar que soy muy peligroso. Pero me considero magnífico profesor: lo que sucede es que conmigo no funcionan sino los estudiantes con mucha imaginación.

—Si algún día se dedica a la arquitectura...

—Será en función de las masas, a los grandes núcleos multifamiliares. Como arte y como ciencia, la arquitectura solo ha causado los problemas masivos de la humanidad. Hasta ahora no han aparecido limitadores de la obra de Salcedo en Colombia.

—Porque no es comercial. Pero en otros países sí; cuando me encontraba en la Bienal de Codex, en Buenos Aires, surgió una réplica de mis cajas anteriores en una exposición chilena. Desde luego, no me chocó.

Además de este certamen al que alude, ha tomado parte en otros muchos latinoamericanos. Se puede decir que en los últimos tiempos es el pintor que más oportunidades ha tenido de exhibir en salones internacionales.

—Lo logré por medio de mi trabajo. Yo soy mi propio "manager", pero mis relaciones públicas se ven respaldadas por la calidad de mi obra; de lo contrario, no habrían dado resultado.

Y agrega:

—Aquí priva un profundo respeto por la academia, por la pintura como pintura. Colombia es un país literario, y el arte se utiliza literalmente y no como un vehículo de nuevas imágenes.

—Se comprende la intención: que la pintura colombiana está momificada. ¿Cierto?

—Totalmente. El 90 por ciento de los pintores jóvenes no saben sino pintar. Hoy día la plástica universal ha dado un vuelco total, y lo que se busca no es la técnica sino la intención y los nuevos conceptos. El arte debe constituir una agresión a la sociedad, precisamente para que se desmomifique.

—Entonces las cajas son una agresión...

—Una agresión y una intención.

—Hablando de su futuro, Bernardo, ¿opina usted que el suyo será como el de un vendedor de seguros?

—Somos ciudadanos idénticos dedicados cada uno a su pasión; el uno hacer plata, el otro, arte. Los artistas somos como cualquier otro ser.

A pesar de estas afirmaciones Salcedo hace todo lo posible por ser distinto aun a base de extravagancias, y tal parece que lo está logrando.



Autopistas y carros templa docel en las "cajas" de Salcedo.





"Hechicero" de Bryan Nissen.

co de su país con posterioridad al muralismo y algunos de ellos formados durante su época. La figura, que tanta preeminencia ha tenido en el arte azteca del presente siglo es cultivada por los contemporáneos y aún se advierte en la emotividad y lirismo de los abstraccionistas. A la nómina de los mexicanos se incorporaron varios nombres extranjeros que vienen figurando de tiempo atrás en el movimiento artístico de México. Entre ellos se cuentan el colombiano Leonel Góngora de quien se exhibirán dos óleos que datan del 66 "La guerra fría caliente" y "La castidad rasgada"; los españoles Antonio Peláez y Vicente Rojo; el soviético Vlady; el suizo Roger von Gunten y el británico Bryan Nissen quien participó en la última Bienal de Coltejer. Se echan de menos algunas celebridades como es el caso de José Luis Cuevas o Gironella pero en cambio se encuentran Manuel Fleguez, uno de los valores más serios de Latinoamérica, representado por un políptico "Pulsación dinámica"; Francisco Icaza con sus variaciones sobre "Quetzalcóatl"; Enrique Echeverría pionero del arte abstracto en México; Fernando García Ponce, geométrico; o los grandes coloristas que son Juan Soriano y Gilberto Aceves Navarro. La muestra itinerante que visitará luego otras capitales de Suramérica, se exhibirá en el segundo piso del MAM, con los auspicios y colaboración de la embajada de México en Colombia; en el primero estará colgada una parte de la colección de grabado de Cartón de Colombia, la correspondiente a 1975. Enero 29 - Febrero 22. (Carrera 7ª calle 26; Planetario).

# IV. Nelly Vivas Porras (1934-2006) y el peso de la invisibilidad

## Vigencia y perspectivas del arte colombiano

Arqueologías y cuadros, exposiciones y artistas

Los últimos años han sido críticos para el arte en todo sentido. En las grandes metrópolis, París, Nueva York, Londres, Berlín, hay una gran actividad artística. Hay exposiciones, ferias, bienales, festivales de artistas, críticos, coleccionistas y simples observadores. Al recorrer las galerías, museos, ferias, bienales, festivales, se ven muchas obras de arte de los últimos años.

En las muestras organizadas en los últimos años fuera de Colombia, todo lo que se ha concentrado en la presentación del arte colombiano es en relación con nuestro aporte a la historia del arte.

Por NELLY VIVAS  
Corresponsal de EL TIEMPO en Nuevo York

Además la brecha que los artistas en este sentido desde su proceso creativo con ellos.

Una vez en un estudio medio...  
de un período corto...  
de un período corto...  
de un período corto...

Los últimos años han sido críticos para el arte en todo sentido. En las grandes metrópolis, París, Nueva York, Londres, Berlín, hay una gran actividad artística. Hay exposiciones, ferias, bienales, festivales de artistas, críticos, coleccionistas y simples observadores. Al recorrer las galerías, museos, ferias, bienales, festivales, se ven muchas obras de arte de los últimos años.

*Sin embargo, los historiadores que buscan en el pasado testimonios acerca de las mujeres han tropezado una y otra vez con el fenómeno de la invisibilidad de la mujer.*

Joan Wallach Scott<sup>52</sup>

*¿Qué es un rebelde? Un hombre que dice no, pero cuando rehúsa no renuncia. También es aquel que responde 'sí' desde su primer movimiento.<sup>53</sup>*

**P**eriodista, dramaturga y crítica de teatro, nació en 1934 en Cali, Valle del Cauca, Colombia. Sus aportes a la cultura colombiana comenzaron a aparecer a finales de la década de 1950 y continuaron durante la de 1960, en sus columnas como corresponsal desde Nueva York para el periódico *El Tiempo*. Según el relato del periodista y escritor argentino Julio Ardiles Gray,<sup>54</sup> “Aunque Nelly Vivas llega a La MaMa en 1966, ya estaba instalada en Nueva York desde 1960”. A continuación, se incluyen algunos apartes de la conversación entre la autora y el periodista realizada en uno de los viajes de Ardiles a la ciudad:

- 52 La cita del epígrafe continúa diciendo: “Las investigaciones recientes han mostrado, no el que las mujeres fuesen inactivas o estuviesen ausentes en los acontecimientos históricos, sino que fueron sistemáticamente omitidas de los registros oficiales. Al hacer una evaluación acerca de lo que es esencial, de lo más sobresaliente del pasado para nuestro presente, rara vez se menciona a las mujeres como individuos o como grupo definible” (Scott, 1992, p. 39).
- 53 Nelly Vivas incluye esta cita como epígrafe del artículo de 1958 sobre Albert Camus (Vivas, 1958, p. 65).
- 54 Julio Ardiles Gray (Monteros, provincia de Tucumán, 1922-2009) fue un escritor argentino que incursionó en el periodismo y escribió novela y teatro. En el sitio web del escritor (<https://www.julioardilesgray.com/su-vida/>) aparece una entrevista sin fecha, realizada a Nelly Vivas. En el apartado se menciona que dichas entrevistas fueron publicadas originalmente en la revista *Primera Plana* y en los diarios *La Opinión* y *Convicción*. La entrevista comienza diciendo: “Julio Ardiles Gray, dramaturgo y redactor de *La Opinión Cultural*, viajó hace pocas semanas a Estados Unidos [no se menciona la fecha] y pudo tener acceso a este organismo múltiple y lleno de sorpresas”. Además de entrevistar a la directora del Teatro La MaMa y a la colombiana Nelly Vivas, una de las colaboradoras más cercanas de Ellen Stewart. La nota que se incluye a continuación recoge esa visita y esos reportajes, y engarza en un singular desfile las diferentes modalidades de La MaMa (<https://www.julioardilesgray.com/ellen-stewart/>). Según la bibliografía del autor, las entrevistas realizadas para las revistas antes mencionadas se publicaron en el libro *Historias de artistas contadas por ellos mismos* (Ardiles Gray, 1981).

Al regresar a La MaMa me espera Nelly Vivas, una colombiana vivaracha (envuelta en una ruana azul verdosa), morena, cuyo castellano terso y sonoro es un regalo para los oídos. Y comienza nuestra visita guiada al templo mayor del Off Broadway, que en realidad incluye tres salas en el 70A y otras dos en el anexo del n.º 66.

—Yo vine —dice Nelly Vivas— con el propósito de continuar en la Universidad de Nueva York mis cursos de posgrado en periodismo para regresar luego a Colombia, mi país. Sin embargo, mis planes cambiaron. Siempre quise hacer teatro, pero como provengo de una familia muy estricta y muy conservadora, para la cual el teatro es una “vagabundería”, como decía mi padre, elegí ser periodista: de alguna manera podía tomar contacto con la gente de teatro. Me autorizaron. Hice tres años de periodismo en Colombia y me lancé a Nueva York. Nunca regresé.

La entrevista continúa mencionando la relación entre La MaMa, Nueva York y América Latina:

—Cuando llegué a La MaMa —explica Nelly Vivas— formé mi grupo, el primer grupo de lengua española que tenía La MaMa. Yo vine a Nueva York con la ambición de ser dramaturga y directora. Esporádicamente, mi grupo duró desde 1966 a 1970. Representamos dos obras. De las dos únicas que quiero acordarme son dos homenajes a Federico García Lorca. Sobre todo, uno de ellos, *Isla en el infinito*. Fue mi debut y la primera cosa teatral que hice en Nueva York. Era una obra en tres actos y trataba de la vida de Federico desde su nacimiento hasta su muerte, basada exclusivamente en su poesía. La experiencia fue gratificante. Me sentí muy bien y tengo el honor de decir que fui quien introdujo a García Lorca en La MaMa. Después hice otros experimentos que no vale recordar.

El grupo de Nelly Vivas se llamaba El Cóndor, pero tuvo un vuelo corto. De pronto, la inquieta colombiana se dio cuenta de que no podía pertenecer a un solo grupo de La MaMa y se encontró ayudando a Ellen en todo.

—No sé si por mi condición de extranjera o por mi naturaleza —dice—, pero siempre estoy ligada con todo el mundo.



Siempre hay alguien que le pide un músico, o una sala donde ensayar, o un actor. Poco a poco descubrió que más que autora o directora, era una excelente productora ejecutiva. El camino de Damasco lo encontró leyendo el *Galileo Galilei* de Brecht, primero, y luego gracias a una frase de un prócer latinoamericano: “Para que la Revolución tenga éxito, el verdadero revolucionario no debe estar donde quiere, sino donde más se lo necesite y más útil pueda ser”. Y lo aplicó en la vida práctica. (Ardiles Gray, 1981)

Luego de leer la narración sobre la llegada de Nelly Vivas a La MaMa era posible pensar que, antes de viajar a Nueva York, había acumulado alguna experiencia en teatro, contrariando el deseo de su familia, que, según se lee, estaba en contra de esa vocación. ¿Cuál era la experiencia teatral con la que la autora se presentó ante Ellen Stewart<sup>55</sup> en 1966, y que le garantizó un lugar en la organización? Si se parte del hecho de que La MaMa se fundó en 1961, resulta imposible que la autora supiera de su existencia antes de partir de Colombia a Estados Unidos; lo más seguro es que entre 1960 y 1966, año en el que se vinculó definitivamente con Ellen Stewart,<sup>56</sup> además de ser corresponsal para *El Tiempo*, estu-

55 Según Paulo César León Palacios, “Ellen Stewart fue fundadora de La MaMa (Luisiana, 1919-Nueva York, 2011). En 1960, año de concepción del proyecto, Stewart —mujer negra de cuarenta años que tenía un hijo y no vivía con su esposo— era diseñadora asistente de una marca de ropa neoyorquina y llevaba en la ciudad no más de cuatro o cinco años. La atracción de Stewart por el teatro es de raíces inciertas, pero es posible que haya sido influenciada por Paul Foster, a quien conoció por su hermano adoptivo, Frederick Lights, escritor aficionado de teatro” (Palacios, 2015).

56 La vinculación entre La MaMa Nueva York y el teatro bogotano, según León Palacios, se dio en 1964, dos años antes de la vinculación de Nelly Vivas. “Ellen Stewart conoció un grupo de jóvenes bogotanos que habían montado una de las obras de Paul Foster. De aquella gratificante experiencia nació la idea de establecer una Mama bogotana. Durante cinco años esta franquicia brilló, y fue reconocida como una embajada del teatro *avant-garde* norteamericano. Pero en 1969 [Nelly se encontraba ya vinculada en ese momento] comenzaron los problemas: la falta de apoyo económico real desde Estados Unidos y la postura de izquierda de ciertos miembros de La Mama bogotana causaron un alejamiento entre Nueva York y Bogotá, y en 1972, la ruptura definitiva” (Palacios, 2015, p. 127). Sobre el tema, en 1973, el crítico español José Monléon escribió sobre un encuentro con Nelly Vivas en Nueva York, en el texto “La Mamma, un teatro experimental ejemplar”, con quien conversó sobre la posibilidad de fundar un teatro como La MaMa en España, tal como sucedió en Bogotá, lo cual, para Monléon, resultaba imposible, dadas las condiciones del país en esa época. La mención de La Mama en Bogotá merece ser citada, porque aporta claridad sobre los motivos que condujeron a

viera involucrada de alguna forma con la escena Off-Broadway, lo cual explicaría el tipo de contenido que publicaría durante esos años como corresponsal desde Nueva York. Ejemplo de esto son los reportajes de febrero de 1962 “El arte de nuestro tiempo Bertolt Brecht: Conquista y reconquista de un universo eterno”, en el que escribe sobre la realización de distintas obras del director alemán, y explica, además, los trámites que se estaban realizando para que *por fin* se presentara en Estados Unidos la Compañía por él fundada en Berlín, dirigida por su esposa (Brecht murió en 1956). En agosto del mismo año publicó “El teatro en NY Alan Schneider, vanguardista integral”; en marzo de 1963, “La encrucijada del ‘Actor’s Studio’: Academia o revolución”. También escribió sobre distintas exposiciones de artes plásticas realizadas en esa ciudad, tema que se aborda más adelante, debido a que, en ese momento de la investigación, nuestro objetivo central era saber quién era Nelly Vivas, y articular una biografía que permitiera comprender su aporte a la cultura, por lo que interesaba conocer cuál había sido su papel en la historia del teatro colombiano, y por ello mismo, determinar si antes de irse había participado en alguno de los grupos que por entonces existían en Bogotá.

## El encuentro con la escritura de Nelly Vivas

Ese encuentro no se dio mediante una nota a pie de página —como sí pasó con las otras autoras aquí presentadas—; tampoco se supo de ella por algún comentario en una investigación sobre el arte de las décadas

que Ellen Stewart le quitara el apoyo a Kepa Amuchástegui, en su versión de *La Mama*, y porque da cuenta del ambiente político que se vivía entre los grupos teatrales de Colombia y la región. Según el autor, “Con *La Mamma* de Bogotá rompió precisamente porque los colombianos quisieron definir con precisiones ideológicas la política del local. También por razones parecidas ha roto con algunos de sus más prestigiosos colaboradores americanos. Ella piensa que la hospitalidad actualmente concedida a tantos grupos tiene, en efecto, muchos riesgos; pero, a cambio, permite el descubrimiento de verdaderos talentos, la posibilidad de que existan una serie de espectáculos, muchos de los cuales, sobre todo cuando se apoyan en nombres nuevos, carecerán de crédito previo entre los que se impondrán los mejores” (Bennácer, 1973).

de los cincuenta a los setenta; se dio en el proceso de consulta en la hemeroteca de la Biblioteca Luis Ángel Arango.

El día que empezó la revisión del periódico *El Tiempo* de 1962 apareció su nombre en un reportaje de *Lecturas Dominicales*. Algo realmente sorprendente es que el artículo hablaba sobre Bertolt Brecht. ¿Quién era esa mujer que escribía como corresponsal desde Nueva York en calidad de especialista en el tema? Luego de meses vino el encuentro con sus múltiples reportajes para el periódico *El Espectador*, publicados en 1959, en los cuales la autora escribía sobre temas coyunturales<sup>57</sup> de las artes, exposiciones, artistas y, por supuesto, sobre teatro en Bogotá, lo cual confirmaba que en ese momento aún vivía en Colombia. Esos artículos del 59 marcaron el inicio de una profusa escritura pública que se desarrolló a lo largo de ese mismo año. Se hallaron dos reportajes para la sección *Artes y Letras* de la *Revista Fuerzas de Policía de Colombia*: “Albert Camus, un rebelde simbólico y presente” y “Tristán e Isolda, una eterna historia de amor”.<sup>58</sup>

En los artículos escritos para *El Tiempo* entre 1961 y 1966 —los primeros consultados de la autora—, además de asuntos relativos al teatro y el cine, realizaba crítica de exposiciones de artes plásticas. Lo anterior denota su interés por diversos campos, como las artes plásticas, el teatro contemporáneo y el existencialismo de Camus,<sup>59</sup> del que era concedora,

57 Ejemplo de esto en artes plásticas es el reportaje del 6 de junio de 1959 para *El Espectador* vespertino, “Es nula la posición de la pintura nuestra en el mundo”, declaraciones de Eugenio Barney y del artista Enrique Sánchez”. También la escogencia para la V Bienal de São Paulo, o los artículos del 10 de junio del mismo año dedicados a la pintura en la sección “Mesa Redonda”: “Desde hace 19 años no hacemos el ridículo en pintura”: Gómez J.”, del 12 de junio, y “Busquemos la libre expresión de todas las escuelas pictóricas”. Sobre el teatro, a nivel institucional, del 8 de septiembre, “La comercialización de un ideal común”, entre otros varios que se referencian en el anexo.

58 *Revista Fuerzas de Policía de Colombia*, dirigida por la Secretaría General, teniente Gerardo Cuján Albornoz (secretario general encargado), teniente Lino Girón Trujillo. En el anexo, sobre el archivo recuperado de la autora se incluyen los datos específicos de los textos.

59 Según la investigación de Consuelo Moure (1989) sobre el *Teatro universitario colombiano, 1968-1975*, “Una de las corrientes de pensar actuar que influyó singularmente en la ‘nueva izquierda’ europea, como en la versión americana, fue en la década de los cincuentas el existencialismo. Por la corriente ‘existencialista comprometida’ ingresaron a la vida social-artística intelectuales colombianos, la inmensa mayoría de jóvenes de la década. A la luz del existencialismo, se criticaba al idealismo y al materialismo histórico; desde éste último se criticaba al existencialismo en debates singularmente importantes para los ‘hombres de cultura’ de los

lo cual resultaba muy significativo debido al contexto histórico de sus publicaciones, y que además escribía continuamente sobre la obra de Leonel Góngora expuesta en Nueva York. Volviendo a los textos de 1958 para la *Revista Fuerzas de Policía*, cabe mencionar que, en el artículo dedicado a la obra de Camus, la autora no solo presenta un recorrido por la obra del escritor, “Recientemente laureado con el Premio Nobel de Literatura de 1957” (Vivas, 1958, p. 66), sino que también se concentra en recalcar la importancia del escritor, enfatizando su vigencia y aportes. Al respecto, dice:

¿Que Camus es peligroso? ¿Que su orientación es turbulenta y desoladora? Quizás para el lector desprevenido, tal vez para quien tiene tan pobremente cimentados sus dogmas de fe y sus costumbres, que la sola insinuación de un punto de vista contradictorio lo hace tambalear. El ser humano, más el que vive en medio del caos actual, debe estar prevenido y preparado para defenderse y para defender lo que crea que son sus dogmas, sus deberes y sus derechos.

Albert Camus es un rebelde y lo es en el mejor sentido de la palabra. Es un existencialista, un hombre de letras y un patriota. Su rebeldía es efectiva y conducente, porque no predica desenfreno ni incita a otra cosa que, a rebelarse con inteligencia, a no descansar ni a ser indiferente, sino a luchar y a lograr un sitio mejor dentro del caos. Auténtico maestro, no se limita a predicar sus teorías, sino que las pone en práctica, y su actitud sirve de ejemplo y despierta deseos de ser imitado. (Vivas, 1958, p. 69)

Imposible no mencionar cuán sorprendente resultaba en esta búsqueda la existencia de una sección dedicada al periodismo cultural

cincuentas. El ‘Nadaísmo’ no fue otra cosa que la versión localista del otro existencialismo”. (Moure, 1989, p. 23). Sobre el libro de Consuelo Moure cabe citar la descripción realizada por Cristian Steven Meneses (investigador de teatro colombiano): “Libro escrito por Consuelo Moure en 1989 en el marco de un concurso realizado por Colcultura. El libro es inédito, y tuve autorización de los autores para socializar por internet. En el libro se mencionan momentos muy significativos de la historia del teatro en Colombia, pasando por la influencia de los inicios de la televisión en Colombia, las primeras escuelas de teatro, el grupo El Búho, los festivales nacionales de teatro, el grupo La Mama, entre otros. También se brindan datos y detalles de la vida artística de personas como Paco Barrero, Jorge Alí Triana, Dina Moscovici, Germán Moure, Kepa Amuchástegui”.

en una revista de las Fuerzas de Policía en la que, además, se publicaban —en un mismo número— temas tan variados como el existencialismo, la fe católica y el día a día de la institución.

En este proceso de investigación sobre la autora, una idea iba tomando fuerza, debido a la forma como en su escritura se abordaban los temas sobre teatro. Esta consistía en situar su producción intelectual asociada a algún tipo de participación en la escena teatral neoyorquina en momentos en los que se estaban dando importantes cambios en el mundo teatral. Prueba de esto es la entrevista a Lee Strasberg, del Actor's Studio, publicada en 1962, en la cual explica los procedimientos empleados en su método y su relación con la obra de Stanislavski. La posibilidad de conseguir una entrevista con este importante protagonista del momento teatral en Nueva York exigía a la autora algún tipo de vinculación<sup>60</sup> con la escena Off-Off-Broadway de Greenwich Village, que había iniciado en 1958, dos años antes de su llegada, como una reacción al Off-Broadway o “rechazo del teatro comercial”.

La pregunta por quién era esta autora nos introdujo en el campo de las investigaciones sobre el teatro en Bogotá de finales de la década de 1950 en adelante, y al encuentro con la mención de dos protagonistas de la escena teatral bogotana de ese momento: Carlos Reyes y Paco Barrero. Luego de revisar algunas entrevistas de los dos autores, resultaba determinante el hecho de que coincidían en mencionar la vinculación de Nelly Vivas con el teatro El Búho, específicamente entre 1958 y 1960,<sup>61</sup> lo cual nos obligaba a profundizar en la historia de este importante teatro.

60 En la entrevista que concedió a Ardiles Gray, la autora menciona que iba a Nueva York a estudiar un posgrado. Si acaso, sus estudios se realizarían precisamente en el área del teatro, y en especial, si el caso es que había llegado a estudiar en el Actor's Studio, es algo que continuamos indagando.

61 Según Consuelo Moure, “El Búho fue un centro de convivencia y divulgación artística, a pesar de haber durado solo dos años en su etapa inicial (1958 a 1960)”. Respecto de la financiación de este proyecto, hay que mencionar que funcionó gracias al “club de amigos” o socios que garantizaron esos dos años de trabajo. “La Sociedad de Amigos de El Búho [club] estaba compuesta por más de 180 personalidades como socios patrocinadores y más de 380 socios adherentes. Entre ellos vale la pena recordar: Jorge Gaitán Durán, Andrés Holguín, Hernán Viecco, Eugenio Barney Cabrera, Cecilia Laverde, Feliza Bursztyn, Fernando Botero, Enrique Grau, Eduardo Ramírez Villamizar, Andrés Samper, Gloria Zea, David Manzur...” (Moure, 1989, p. 48).

En una edición de la revista *Semana* de 2016 encontramos una entrevista (de las cinco consultadas)<sup>62</sup> al director de teatro e historiador Carlos José Reyes,<sup>63</sup> en la cual menciona a la autora. Allí se dice:

En esa época no había tanta actividad teatral. El público, no muy numeroso, aprendía del teatro moderno como lo estábamos haciendo nosotros. Pocos eran los grupos y escasos los críticos teatrales. Recuerdo a Arístides Meneghetti, José Prat y Nelly Vivas. Los periódicos, como en provincia, se interesaban por la actividad cultural. Los autores más representados eran Ionesco, Beckett, Adamov, Miller, Wilder, Saroyan, en fin, todo el teatro moderno. (Cardona, 2016)

En la investigación de Jorge Prada Prada (2017) se incluye una entrevista con el mismo director, en la que amplía la mención a Nelly Vivas:

Esas obras fueron traducidas por una profesora de idiomas que después se dedicó al teatro en Estados Unidos, Nelly Vivas. En ese momento traducía unos artículos junto con Cecilia Laverde<sup>64</sup> y con otras personas que publicaban en una página, *La Galería* de *El Siglo*; curiosamente, aparecía en un periódico conservador; estoy hablando de finales de los 50s. Ahí se publicaban las cosas de vanguardia más avanzadas; era el suplemento literario, quizás el único; los artículos salían a la luz pública mientras no

62 La primera en la revista *Semana* (Cardona, 2016): “El antes y el ahora según Carlos José Reyes: Contra una cultura envejecida y decadente”, de 2016. La segunda: “Crónica Carlos José Reyes”, para el Instituto Distrital de las Artes, del 18 de agosto de 2021. La tercera, “Una entrevista Carlos José Reyes, final”, realizada por Felipe Arango, director de la una, y Gustavo Quesada (q. e. p. d.). La cuarta: “Carlos José Reyes: Contar la historia de Colombia en televisión”, de *Señal Memoria*, del 17 de julio de 2020. La quinta: “Teatro en el siglo xx: Tejido de representaciones simbólicas en la construcción de un teatro nacional” (Prada, 2017).

63 Carlos José Reyes Posada, Bogotá, nacido el 12 de marzo de 1941. “Dramaturgo, guionista, investigador y teórico teatral, considerado uno de los fundadores del teatro moderno de Colombia, junto a Santiago García Pinzón y Enrique Buenaventura. Ha tenido diversos cargos públicos, entre los que se destaca el de director de la Biblioteca Nacional” (<https://www.asale.org/academico/carlos-jose-reyes-posada>).

64 Cecilia Laverde es también autora de varios reportajes para *El Tiempo*, publicados en las décadas de 1950 y 1960. Su aporte al periodismo cultural se expondrá en la segunda etapa de esta investigación.

se metieran con el tema político. Sin embargo, para sorpresa, divulgaron algunos escritos de Brecht. Hasta que el mismo periódico se empezó a dar cuenta de estas cosas y canceló esa página. Pero estos tres o más años fueron suficientes para acceder a excelentes textos y corrientes de pensamiento que estaban moviendo el mundo. Tengo unas obras de... Ionesco.

En uno de esos encuentros con Nelly Vivas, estando buscando una obra que pudiera interesarme, me dijo: ... Bueno yo tengo unas obras de... Acababa de vincularme al Teatro El Búho, que fue la primera sala independiente que existió en Bogotá. (pp. 79-80)

Estas fueron las primeras menciones que se encontraron sobre la autora. Entonces, luego de leer a Reyes, resultaba que Nelly Vivas, antes de viajar a radicarse en Nueva York en 1960, había sido —según su recuerdo— profesora de idiomas —en el texto de Julio Ardiles Gray se cita a la propia autora diciendo que el hecho de “saber español, inglés, y francés, le facilitaba hablar con los actores de distintas nacionalidades que se reunían en La MaMa”—, mención, que, además corrobora el dominio de estos idiomas, lo cual habría posibilitado su trabajo y aportes como traductora de distintas obras de teatro. Sin embargo, traducir obras de teatro y para el teatro no necesariamente hacía de Nelly Vivas una profesora de idiomas. Algo seguro, por la conversación con Ardiles Gray, es que había culminado sus estudios en periodismo y había viajado a Nueva York a realizar un posgrado. También sabíamos que entre 1966 y 1970 había dirigido su propia compañía de teatro, y que además fue la primera en representar en español a García Lorca para el teatro La MaMa.

Se mencionó antes a otro protagonista del campo teatral contemporáneo que recuerda a Nelly Vivas: Paco Barrero.<sup>65</sup> La entrevista se

65 Según la página Banrepultural, “José Joaquín Ramírez Barrero (1935-2017), o como muchos lo conocimos, el maestro Paco Barrero, creció en medio de las pasiones, la política y el arte. Su primer acercamiento al teatro fue en la adolescencia. Tenía que estudiar y trabajar para sustentar a sus hermanas y a su madre, y fue en las jornadas nocturnas donde conoció al actor Julio Medina Salazar, quien trabajaba como locutor para la emisora Radio Reloj mientras estudiaba en la ENAD, escuela adscrita al Teatro Colón dirigida entonces por Víctor Mallarino. Paco ingresó a la ENAD en 1954, y allí conoció a su gran maestra, Dina Moscovici, directora y poeta brasileña, quien estudió en Francia en la escuela de vivencia de Stanislavski bajo la perspectiva de Charles Dullin. Como compañera de Jorge Gaitán Durán, Dina vinculó a sus estudiantes a discusiones políticas, estéticas y filosóficas, lo que marcó a Paco y su manera

conoció por la investigación de Cristian Steven Meneses Duarte, quien publicó una extensa conversación de 2012 con este director. Las palabras de Barrero confirman lo dicho por Reyes; sin embargo, en su mención sobre la autora, además de recordar que “traducía obras de teatro”, señala que ayudó a conformar el Teatro El Búho: “Arístides Meneghetti y Nelly Vivas aportaron un conocimiento importante en esta escuela, realizando traducciones, analizando obras y libros de teoría teatral, y constituyendo, más adelante, el grupo El Búho” (Meneses, 2013).

Confrontando el recuerdo de ambos directores, resulta interesante que para Reyes, Nelly Vivas se había limitado a traducir; en cambio, para Barrero, su labor, además de la traducción de obras, se extendía al análisis de textos de teoría teatral, lo cual nos hace pensar que la autora había desarrollado algún tipo de asesoría intelectual en la conformación del Teatro El Búho,<sup>66</sup> lo cual respondería, en parte, la pregunta por “la experiencia acumulada” antes de llegar a Nueva York en los sesenta.

Recapitulando, según la conversación con Ardiles Gray, en 1960 se encontraba radicada en Nueva York. Se infiere, pues, que su vinculación con El Búho se dio en el contexto de la fundación del grupo, es decir, en 1958, por lo que, entre el 58 y 59, la autora habría participado activamente traduciendo obras de autores extranjeros, y también “capacitando” en teoría teatral, al tiempo que escribía y publicaba para la *Revista Fuerzas de Policía de Colombia* y el periódico *El Espectador*. Entre 1966 y 1970 dirigió su propia compañía teatral con actores latinoamericanos. Vinculada a La MaMa, introdujo y estrenó la obra sobre Federico García Lorca en el contexto del teatro neoyorquino. Según esto, ahora se debe responder otra pregunta: ¿su relación con El Búho se limitaba, siguiendo las palabras de Carlos Reyes, a una colaboración como “profesora de idiomas”, mientras realizaba su trabajo periodístico? ¿O, acaso, siguiendo la mención de Barrero, su aporte intelectual a la conformación del grupo había sido definitivo y determinante?

de leer el mundo” (<https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-401/paco-barrero-un-quirote-perdido-en-el-tiempo>).

66 Sobre el primer aniversario de El Búho existe un documento fílmico que puede consultarse en el sitio web de Señal Memoria. <https://youtu.be/OqLiKR9u4rY?si=RYIoxc8HmIBLDMg>



Antes de conocer realmente la relación de la autora con el Teatro El Búho, se supo, por una publicación de María Mercedes de Velasco, *La mujer en la dramaturgia colombiana*, de 1992, algunos títulos de obras escritas por Nelly Vivas. Entre la bibliografía citada por la autora, se hallaron dos autores, con la esperanza de que sus investigaciones aportaran información sobre Vivas. Uno de ellos es Fernando González Cajiao, a quien se cita continuamente en varias bibliografías consultadas y a quien se le dedica una lectura detenida más adelante; la otra autora es Helena Araújo,<sup>67</sup> quien, aunque no menciona a Vivas, escribió con relación al objetivo central de esta investigación. Para concluir esta primera etapa de *búsqueda*<sup>68</sup> de Nelly Vivas con una cita del texto de Helena Araújo titulado “¿Escritura femenina?” (1989):

67 Según la página Banrepcultural, Helena Araújo Ortiz fue una escritora y crítica literaria feminista colombiana, pionera en la investigación sobre literatura escrita por mujeres hispanoamericanas, tema sobre el que publicó numerosos artículos, ensayos y reseñas. Estudió literatura y filosofía en la Universidad de Maryland (EE. UU.), en la Universidad Nacional de Colombia, en la Universidad de Ginebra (Suiza) y en la Universidad de Laussane (Suiza). Entre 1958 y 1965 se desempeñó como cronista literaria en la revista *Semana*, y tras autoexiliarse en Suiza comenzó su carrera como novelista con *La M de las moscas* (1970), a la que le siguieron las publicaciones escritas fuera del país *Signos y mensajes* (1976), *Fiesta en Teusaquillo* (1981), *La Scherezada criolla* (1989), *Las cuitas de Carlota* (2007) y *Esposa fugada y otros cuentos* (2009). Estas obras abarcan tres temas fundamentales: el exilio, la autoficción y la escritura femenina. Falleció el 2 de febrero de 2015, a los 81 años. En 1984 obtuvo el Premio Platero del Club del Libro Español de las Naciones Unidas, en Ginebra, por su ensayo “Algunas post-nadaístas”. En 1987 ofreció la conferencia inaugural titulada “Novelistas colombianas: Siglo xx” para el Primer Simposio Internacional sobre Literatura y Crítica Literaria de mujeres de Latinoamérica, que se desarrolló entre el 4 y 6 de diciembre en el instituto Latinoamericano de Berlín. Ese mismo año fue invitada de honor en el Congreso de la Asociación para el Estudio de las Sociedades y Literaturas de América Latina (Aelsal) en la Freie Universität Berlín. En enero de 1993 participó en el Coloquio sobre la Escritura Femenina en el Ámbito Iberoamericano Máscaras, en la Università degli Studi di Venezia, donde expuso su perspectiva sobre arquetipos femeninos en la literatura fantástica. [https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Helena\\_Ara%C3%BAjo\\_Ortiz](https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Helena_Ara%C3%BAjo_Ortiz)

68 En realidad, el trabajo cada día se parecía más a la idea que tenemos de la labor de detectives. Entre las llamadas realizadas, una de ellas se hizo al teatro La Mama, en Bogotá. Nos atendió una muy amable directora administrativa, quien pacientemente escuchó los motivos que nos motivaban a preguntar por Nelly Vivas; nos prometió preguntarle directamente a Kepa Amuchástegui, quien seguramente la conocería; después de unos días nos contó que, según recordaba Kepa, Nelly Vivas trabajaba en 1964 con el Consulado de Colombia en Nueva York; mencionó también que cuando viajó, ella les dio boletas a él y su hija para entrar a un espectáculo en Broadway. En el momento en que escribimos este capítulo continuamos a la espera de que la Cancillería de Colombia confirme, por correo electrónico, si Vivas trabajó en esa entidad. Otro hallazgo realizado en esta labor detectivesca fue la del homónimo de

¿Mujeres que escriben? ¿Escritura femenina? ¿Podrá algún día la mujer expresarse en un lenguaje propio? Lo cierto es que cuando halla su estilo por fuera de las normas convencionales, se arriesga a quedar también por fuera de la literatura. Y este riesgo ha de asumirlo a partir de la redacción y la sintaxis, porque, como dice Virginia Woolf, además de los obstáculos que encuentra la escritora en su camino, está la dificultad técnica, ya que “la forma de la frase, en sí misma, no se adapta a la personalidad femenina”. Pero aquí viene la inevitable pregunta: ¿existe acaso esa personalidad? ¿No ha sido la mujer tradicionalmente una no-personalidad, una no-presencia? ¿No se le ha adiestrado luego para evitar cualquier ocasión de esgrimir su personalidad o de hacerse presente?

La reflexión de Araújo apoya lo planteado por Joan Wallach Scott en *El problema de la invisibilidad*, y específicamente se relaciona con lo que la autora identifica como el paradigma sobre el que se ha sostenido dicha invisibilidad: “Obviamente no es la falta de información sobre la mujer, sino la idea de que tal información no tenía nada que ver con los intereses de la ‘historia’, lo que condujo a la ‘invisibilidad’ de las mujeres en los relatos del pasado” (Wallach Scott, 1992, p. 44). La pregunta por la posibilidad de una escritura de mujeres parte de la normalización o tradición que por mucho tiempo negó que la información sobre la mujer —en este caso, también como autora— fuera relevante para la historia, cualquiera que fuera la especialidad, incluido el teatro, hasta el punto de que las mujeres que escriben deban —como sarcásticamente lo cuestionó Helena Araújo— dudar de que existen como autoras.

Que una mujer que escribió públicamente, no solo en el campo del periodismo cultural, sino también en el de la dramaturgia, simplemente “no exista” para la historia, es algo que debe ser corregido. “No existir”, a pesar de que su obra existe, se debe al enorme peso de la invisibilidad que ha recaído sobre la obra de esta mujer —como sobre la de tantas otras mujeres—, por olvido o negligencia. Negligencia, en la medida en que entre los recuerdos se normaliza la imprecisión de ciertas memorias. ¿Qué

la autora, Nelly Vivas Rebolledo (1946-1983), también vallecaucana, importante militante del M-19, quien murió en el mismo accidente que Bateman, en 1983.

justifica la mención descuidada del historiador que la nombra sin detalles específicos que permitan recuperar su aporte para la historia? Nada.

En cierto modo, éste es el más preocupante y difícil de los descubrimientos realizados por los investigadores de la historia de la mujer en años recientes; pues si rechazamos la noción de una deliberada misoginia o de una conspiración de los hombres para privar a las mujeres de su valor social, ¿cómo podemos explicar el hecho de que, pese a que las mujeres coexistieron con los hombres, éstas fueran olvidadas o desdeñadas, “ocultadas a la historia?”. (Wallach Scott, 1992, p. 39)

Wallach Scott también pregunta cómo podemos asegurarnos de que en el futuro las mujeres no sean —seamos— olvidadas.

## Nelly Vivas y el Teatro El Búho

Sobre la participación de Nelly Vivas en el Teatro El Búho, dice Fernando González Cajiao (1986) en su libro *Historia del teatro en Colombia*:

En los sótanos de la avenida Jiménez de Quesada, en Bogotá, en efecto, “El Búho” comenzó desde entonces a funcionar; contaba al principio con más de ciento cincuenta socios para sostenerlo financieramente; vinculó gentes egresadas de instituciones tales como la Escuela del Distrito y la Escuela de Arte Dramático; nombremos a Mónica Silva (actriz), Nelly Vivas (autora de teatro), Romero Lozano y su esposa Carmen de Lugo, Santiago García, quien viajaría poco después a especializarse en Checoslovaquia, Gabriela Samper (cineasta), Paco Barrero (director), Víctor Muñoz Valencia (director), Celmira Yépez (actriz), Jaime Ibarra, que ya conocemos, Jorge Vargas, etc. Todos ellos contribuyeron en forma positiva a la formación de un nuevo público, por medio de un repertorio integrado por la última vanguardia mundial, Adamov, Ionesco, Ghelderode, Brecht, Tennessee Williams, Eugene O’Neill, García Lorca, Thornton Wilder, Jean Tardieu, William Saroyan, etc. El grupo, liberado de las urgencias “taquilleras”

y representando así una auténtica reacción al teatro comercial, pudo dedicarse de lleno a una actividad original de investigación y creación teatral y a la divulgación de obras que de otra manera apenas habrían resultado comerciales; “El Búho”, desgraciadamente, a diferencia del TEC de Cali, no produjo autores nacionales... (p. 290)

Nelly Vivas, definitivamente, no solo escribió para la prensa sobre temas culturales y filosóficos: también fue autora de varias obras de teatro. Gracias a la historia escrita por Fernando González Cajiao, en esta segunda etapa de la investigación sobre la autora se pudo ampliar su biografía, incluyendo algo sobre su vínculo con El Búho. Coherentes con este objetivo, y dada la importancia de sus palabras, se incluye una extensa cita en la que el autor analiza dos obras escritas por ella. Dice González Cajiao (1986):

Nelly Vivas es también una autora que formó parte de “El Búho”, aunque no parece que sus obras llegaran nunca a escenificarse allí, tal vez por su juventud; reside en Nueva York desde 1960 y allí sigue dirigiendo y escribiendo teatro, el cual ha sido escenificado en el teatro “La MaMa” de esa ciudad: también ha montado obras en México y California; dos de sus obras fueron publicadas en la revista *Razón y Fábula* de la Universidad de los Andes; de ellas trataremos brevemente aquí, pues forman parte y son muestra exacta del teatro experimental colombiano.

*El ascensor*, la primera de estas obras, recuerda el título *El malacate* de Harold Pinter, precisamente, está dedicada a “gonzaloarango”, así, con minúscula; escrita originalmente en inglés, se estrenó en Nueva York en 1967 y, como nota curiosa, en el reparto figura Germán Moure, entonces en Nueva York, y a quien veremos figurar un poco más adelante: en la época trabajaba con el famoso Puppet’s Theatre; el escultor Eduardo Ramírez Villamizar realizó la escenografía; la obra se desarrolla dentro del ascensor de un edificio; dos voces programadas, con su estupidez mecánica, aluden nuevamente a la deshumanización cruel y fría del mundo moderno; los personajes que entran y salen de este ascensor en un edificio de millones de pisos, a pesar de sus rasgos individuales, son más los tipos que representan el cuadro general de la humanidad contemporánea, con su egoísmo y su aparente locura, que seres realmente

humanos; están impregnados de miedo —tema del Teatro experimental—, miedo a lo desconocido, miedo a sí mismos, miedo a la razón de sus mecánicas acciones; la pieza logra así una auténtica atmósfera de alienación absurdista al modo surrealista, hasta que finalmente el ascensor mismo se convierte en el gran símbolo de un viaje que puede conducir tanto al cielo como al infierno; *El ascensor* de Nelly Vivas constituye, en nuestra opinión, un pieza típica del teatro experimental colombiano, que sintetiza tanto el drama del absurdo mundial como el nadaísmo y las tendencias vanguardistas colombianas. En nuestro desarrollo dramático parece una obra clave, aunque hubo otras que en estos sentimientos estéticos le precedieron.

*Campanero* es todavía una pieza mejor lograda; al igual que la anterior, fue [escrita] originalmente en inglés, estrenada en forma bilingüe en 1968 en México, por un conjunto de California; al estilo de una hermosa parábola contemporánea, nos presenta un singular escenario constituido por el campanario en ruinas de una iglesia de tipo colonial, donde un viejo descreído y mañoso toca sin fe las campanas, adyacentes a un monasterio vacío. Este anciano sólo puede dialogar con la estatua de la Virgen, igualmente en ruinas, con palabras secas y amargas; de vez en cuando entra y sale de escena un gracioso monaguillo, único que representa un rayo de luz y de vida en este escenario angustiado por el miedo, la soledad y, sobre todo, por la pérdida de la fe. El anciano repite varias veces, a modo de estribillo, la frase de Jesús en la cruz, “¿Por qué me has abandonado?”, y termina muriendo al estilo de un Cristo de Goya; de manera que *El campanero* de Nelly Vivas es una hermosa interpretación dramática, tanto en la forma como en el contenido, del más íntimo sentimiento de la sociedad contemporánea y constituye, a nuestro juicio, una de las piezas más representativas y más valiosas de la época. (p. 294)

Se hace énfasis en la importancia que para González Cajiao tiene la obra *El ascensor* y, además, en el hecho de que la considere como “una obra típica del teatro experimental colombiano”, lo cual hace aún más cuestionable la omisión de su nombre en las investigaciones sobre teatro colombiano, específicamente entre quienes han escrito sobre El Búho y el teatro experimental de ese contexto. Pensar la relación de la

autora con el nadaísmo, y específicamente con Gonzalo Arango, agrega elementos para el análisis de su posición sobre las artes plásticas; sobre todo, importa el reconocimiento que hace González Cajiao a la capacidad de Nelly Vivas de lograr una obra en la cual “tanto la forma como en el contenido expres[a] el más íntimo sentimiento de la sociedad contemporánea”. Menciona que la obra *El campanero* (1968) fue dedicada a Gonzalo Arango. Diez años atrás, Vivas y Arango coincidieron en el inicio de *El Búho*, que es el mismo contexto de la publicación y circulación del primer *Manifiesto nadaísta*. Una entrevista del 25 de junio de 1959 para *El Espectador* vespertino permite comprender el tipo de relación intelectual que existía entre ambos autores. A modo de epígrafe, la entrevista comienza con esta frase: “*Manifiesto nadaísta*, a Nelly Vivas, este despertar colombiano de la larga noche de la colonia. Su amigo ‘nada’ Gonzalo Arango”.<sup>69</sup> Dice la periodista más adelante: “Luego de viajar, Gonzalo me regaló el primer *Manifiesto nadaísta*, con una dedicatoria muy suya y, además, me leyó algunos apartes de su última obra de teatro. Esta segunda participación como autor dramático —me atrevo a anticiparlo— va a dar bastante que decir”. Luego afirma: “Junto a dos tazas de tinto conversamos largamente sobre diversos temas. Ya nos habíamos hecho amigos meses atrás en ‘El Búho’, pero era la primera vez que nos dedicábamos un buen rato”. En medio de preguntas y respuestas sobre el nadaísmo, la entrevistadora señala: “Yo no sé... El movimiento nadaísta no acaba de convencerme. (Y como cuentista y autor dramático, le hago una venia)”. Nelly Vivas explica que jamás había oído de la poesía nadaísta. La entrevista transcurre intentando definir el nadaísmo. Finalmente, la autora cierra diciendo sobre el nadaísmo: “hay un no sé qué indefinible que se parece a la palabra rebeldía” (1959).

Sobre la participación de Gonzalo Arango en *El Búho*, dice González Cajiao (1986):

69 Nelly Vivas P. (Especial para *El Espectador* vespertino), “*El poder de las Ideas se acabó, dice gonzaloarango*”, 25 de junio de 1959.

“La única obra de autor colombiano<sup>70</sup> que se escenificó, que sepamos, fue *HK111* de Gonzalo Arango, una de las escasas contribuciones del nadaísmo al teatro colombiano” (p. 292). *HK111* fue estrenada en 1959 y publicada en 1960. Tuvo una temporada continua de dos meses. En la obra de Nelly Vivas de 1968, el personaje del monaguillo, en contraste con el anciano de voz seca, “representa un rayo de luz y de vida en este escenario angustiado por el miedo, la soledad y, sobre todo por la pérdida de la fe”. El contraste propuesto entre el anciano y el joven, en parte evoca la interpretación que la autora había propuesto diez años antes refiriéndose a la obra de Albert Camus, por ejemplo, cuando dice que en las cartas de Camus se concentran sus principios filosóficos, los cuales coinciden con aquello que representa el joven monaguillo: “el hombre debe combatir el absurdo, la crueldad del mundo; debe proclamar la justicia, la libertad y la felicidad en un universo que las niega” (Vivas, 1958). Sobre la relación entre Arango y la fe, por contradictorio que parezca, es posible encontrar profundas reflexiones. En 1964, Lucy Nieto de Samper, publica para su columna de *El Tiempo* una entrevista con Gonzalo Arango, al que la periodista le pregunta: “¿Qué le parecen las intervenciones políticas del padre Camilo Torres?”. Gonzalo Arango responde:

No me parecen políticas, sino muy cristianas y humanitarias. El mismo Cristo, para demostrar que era Dios, tuvo que venir a este mundo a predicar su doctrina de amor. Camilo no hace otra cosa que recordarnos la doctrina de Cristo con palabras nuevas, pero con idénticas ideas a las que tuvo el cristianismo primitivo. No hay que olvidar que también Jesús era un político de este mundo, que era un antioligarca, un antiimperialista, y un revolucionario como Camilo, y que por eso los van a crucificar a los dos. Este curita es formidable y me encanta porque se volvió nadaísta, por lo cual yo estoy pensando volverme cristiano, para que juntos luchemos

70 Gonzalo Arango (1931-1976). “Como dice su protagonista, ‘Adán Be’, *hk111* es una obra que plantea un juego de absurdos desde la irrealidad. Por eso no importa la cotidianidad ni qué tan cerca se esté o no de una crítica política o social; lo esencial aquí es la representación, pero desde la misma imaginación. Mezcla de irreverencia, incoherencia y de todo lo impredecible que se pueda” (Restrepo David, 2014, p. 237).

por aquello que decía Camus: los que luchan por la justicia, luchan, en última instancia, por la belleza.<sup>71</sup>

Falta aún presentar un resumen del aporte de su escritura a las artes plásticas. Antes de desarrollar esta tercer y última<sup>72</sup> etapa de nuestra investigación, se termina este aparte concretando la relación entre Nelly Vivas y El Búho. Pero antes se recapitulan los datos biográficos recuperados:

Entre 1958 y 1959 escribió para la *Revista Fuerzas de Policía de Colombia* y para *El Espectador* textos sobre filosofía y teatro, instituciones culturales, exposiciones, artistas y obras, debates en torno al circuito de exposiciones internacionales, reportajes que resultaron de las mesas redondas realizadas en El Búho sobre la participación de artistas nacionales en la V Bienal de São Paulo. Al tiempo, tradujo obras y analizó textos de teoría teatral que hicieron parte de una labor que, por ahora, podríamos llamar *de orientación intelectual*.

En 1960 viajó a realizar estudios de posgrado en Nueva York y se vinculó a la escena del Off-Off-Broadway.

En 1961 se vinculó como corresponsal de *El Tiempo*, ampliando sus temas de escritura para incluir la crítica de obras y exposiciones de artes plásticas; continuó escribiendo sobre teatro. En 1966 se vinculó al teatro La MaMa, de Nueva York,<sup>73</sup> siquiera hasta la década de 1980, según se infiere por las fechas de algunas obras relacionadas con la autora que figuran en el archivo de la organización. Entre 1966 y 1970 dirigió una

71 La entrevista completa puede leerse en <https://www.gonzaloarango.com/vida/nieto-lucy.html>

72 Con *última* nos referimos a actual, porque a la fecha continuamos indagando, escribiendo, leyendo y comparando la historiografía del teatro experimental, en busca de Nelly Vivas. Nuestro compromiso con su obra es recuperar y publicar una biografía completa de la autora.

73 La búsqueda en el catálogo del archivo de La MaMa.org con el nombre de la autora produjo 37 resultados, entre folletos de mano, fotografías de las obras de teatro y correspondencia. Es pertinente mencionar las obras en las que Nelly Vivas participó, en calidad de directora o de productora: *Isla en el infinito: Homenaje a Federico García Lorca* (1966), *Sólo por la amistad* (1967), *Tres obras en un acto*, de Nelly Vivas (1967), *Suicidio en Alejandría* (1970), *Dos obras de arrabal* (1972), *Bodas de sangre* (1973), *El arquitecto y el emperador de Asiria* (1976, 77 y 78), *Feliz año nuevo* (1978), *Agamos el amor sin H* y *El cepillo de dientes* (1978), *Sueños de una traviesa corazón náufrago en la ilusión* (1979), *Sólo hay un mundo: Música, danza, canciones y palabras de América y España* (1980), *A petición del público* (1982), *Fantasías de Pushkin* (1983). Sobre el trabajo de la autora, véase *Nelly Vivas individual* (s. f.).



compañía teatral llamada El Cóndor, en la que participaron actores latinoamericanos, y realizó el montaje sobre Federico García Lorca. En 1967 y 1968 comenzó a viajar con su compañía de teatro por distintos países latinoamericanos. En este punto, encontramos el archivo de la autora Consuelo Moure Ramírez, particularmente el libro sobre el *Teatro universitario colombiano, 1968 a 1975*,<sup>74</sup> gracias al cual se logra responder la pregunta pendiente sobre el aporte de Nelly Vivas a El Búho.

En su libro de 1989, Consuelo Moure Ramírez, bajo el título “Los ideólogos”, escribió sobre Nelly Vivas:

Entre las dos Escuelas,<sup>75</sup> son dos nombres los que hacen la diferencia académica en términos de maestros e ideólogos. Pero ninguno de los dos figuraba en la nómina de profesores de la Distrital. Arístides Meneghetti y Nelly Vivas.

El verdadero director, en términos de visión y concepto, era Arístides Meneghetti, exiliado, anarquista, escritor, periodista, crítico de arte. Persona despreñada y simpática. Buen amigo. Andaba con la gente de la Escuela Distrital de día y de noche. En su apartamento del hotel Savoy se “craneaban” los tipos de obras, los tratamientos, las características de los personajes, los planes a desarrollar, la problemática de la escuela en general, como los problemas del teatro y la sociedad colombianos.

74 Sobre el aporte de Consuelo Moure, escribe Miyerlandy Cabanzo Valencia, en 2020: “El Fondo ‘Paco Barrero y Consuelo Moure’ es un archivo personal de José Joaquín Ramírez o Paco Barrero, como prefería que le llamaran el maestro y director de teatro colombiano, y Consuelo Moure, actriz de teatro y televisión y esposa de Paco. Este archivo contiene diferentes documentos sobre sus vidas laborales y académicas alrededor del teatro, principalmente de carácter universitario y de la televisión, y está albergado en el Centro de Documentación Gabriel Esquinas de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, en su sede principal, el Palacio de la Merced, centro de Bogotá D.C., entidad pública que ejerce el rol de custodio del archivo, luego de haber sido donado por la familia de Paco y Consuelo, pero que no tiene los recursos humanos requeridos y suficientes para lograr una gestión pertinente, siguiendo estándares archivísticos y normativa asociadas vigentes” (Cabanzo Valencia, 2020).

75 Dice Consuelo Moure: “Esta era pues una diferencia sustancial entre las dos Escuelas. La enad [sic] tenía acceso al teatro vivo [refiriéndose a su ubicación dentro del teatro Colón], y la Distrital al tele-teatro, con tendencia a una salida económica-profesional en la última. Por ello, de la Distrital saldrán en esa década, individualidades y grupos en busca de la profesionalización, mientras la ENAD era mucho menos dinámica en estos aspectos” (1989, p. 33).

(El Búho se “craneó” en su apartamento, porque El Búho nació de la Escuela Distrital. El término mismo “cranear” se acuñó en torno a Meneghetti).

Su amiga inseparable era Nelly Vivas. Vallecaucana, temperamental, traductora, periodista, enamorada del teatro. A Nelly Vivas le debe el teatro colombiano importantes traducciones de autores franceses e ingleses, traducciones de críticas como de ensayo sobre epistemología del arte y el teatro. (Hasta hace algunos años dirigía un grupo de teatro *underground* en Nueva York, un grupo cercano a La MaMa y al movimiento en Village Greenwich en la década de los setentas). Nelly tradujo, por ejemplo, a Thornton Wilder (*Un tren pullman llamado Hiawatha*, *Un viaje feliz* y otras) de Félicien Marceau, *El huevo*, obras que merecieron para El Búho, sendos primeros premios nacionales de teatro en los II y III Festivales Nacionales de Teatro.

Uno y otra escribían para *El Tiempo* y *El Espectador* crítica de arte y, en especial, teatral. Pero tenían la pasión por el nuevo teatro universal, los nuevos dramaturgos, las nuevas metodologías, etc., y trataban de divulgar tales avances y realizaciones por todos los medios. Esto ya los destaca en la historia contemporánea del teatro colombiano.

Son pues dos importantes olvidados por los nuevos historiadores oficiales o contestatarios. (Moure Ramírez, 1989, p. 34)

Para Consuelo Moure, la razón del olvido por parte de los historiadores se debe a la elección del director japonés Seki Sano como protagonista de la historia, es decir, al hecho de que, oficialmente, a él se le atribuye la innovación del teatro colombiano, lo cual resulta imposible, si se tiene en cuenta, como explica Moure, que “Seki Sano duró exactamente dos y medio meses en Colombia (de mediados de septiembre al 5 de diciembre de 1955). De este tiempo, gastó 15 días en instalarse, adaptar el local de la calle 24 e inscribir a la gente de T.v.”. Luego de esto vendría la acusación de comunista.<sup>76</sup> Entonces, tendrá que salir de Colombia rumbo a México, país en el que residía desde la década de los treinta. La autora ratifica el

76 Sobre la llegada a Colombia de Seki Sano, invitado por Rojas Pinilla para capacitar a los actores que debían hacerse cargo de parte de la programación de la recién inaugurada Televisión Nacional, la acusación de comunista y su precipitada salida del país, véase un completo panorama en Flórez Meza (2019).

entusiasmo con el que Fausto Cabrera recibió las enseñanzas del maestro japonés, en su “precaria y casi inexistente estadía en Colombia”; sin embargo, insiste en que, contraria a la versión “oficial” de la historia del teatro, la innovación del teatro colombiano no se debe a Seki Sano, sino a Dina Moscovici<sup>77</sup> y Arístides Meneghetti (en compañía de Nelly Vivas). Al respecto, dice Moure:

Digámoslo clara y rampante. Fue Arístides Meneghetti, anarquista uruguayo, quien introdujo concepciones ideológicas y planteamientos sobre el compromiso político-artístico consciente en el teatro colombiano. No fue Seki-Sano, ni el Partido Comunista. Y fue bajo la orientación de Meneghetti que Fausto Cabrera “dirigió” la primera obra de Brecht que se montó en Colombia: *Los fusiles de la señora Carrar*, y que se pasó el 19 de febrero de 1958 por televisión y luego tuvo una pequeña temporada en la sala de la Escuela Distrital de Teatro en marzo de 1958. La dosis se repitió luego con temporada en El Búho, en mayo de 1959, y luego volvió a presentarse en televisión el 18 de julio de 1959. (1989, p. 38)

Explica Moure que en 1956 Meneghetti y Nelly Vivas habían realizado una traducción de los conceptos del teatro épico y del distanciamiento predicado por Brecht. La importancia de El Búho, pese a su corta duración —solo dos años, de 1958 a 1960—, que lo diferencia de lo que a partir de 1960 sería el Búho-Odeón, es innegable para la historia de la cultura en Colombia. Y en 1960, precisamente tras los cambios internos del grupo, Nelly Vivas y Arístides Meneghetti se retiraron, retiro que

77 Cristian Steven Meneses Duarte (2013), en su investigación sobre la emergencia del teatro en los setenta, dedica un capítulo a la obra de Dina Moscovici. Según él, “El Teatro Experimental de la U. de América, creado en 1957, comparte esta misma característica, ya que fue creado por la teatrera brasileña Dina Moscovici, formada en Francia en dirección cinematográfica y teatral. Allí estuvo en contacto con el existencialismo francés y la vanguardia europea, haciendo parte de eventos significativos, como el primer montaje de *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett. Como esposa del poeta Jorge Gaitán Durán, llegó a Colombia en 1956 y se vinculó a la ENAD para trabajar como profesora al lado de Víctor Mallarino. En 1957 comenzó a trabajar en la U. de América, y más adelante trabajó en la U. Nacional” (entrevista a Dina Moscovici, octubre-noviembre de 2012). Si bien el autor presenta datos importantes de su biografía y su relación con el teatro de ese contexto, lo cierto es que continúa pendiente una investigación profunda sobre el aporte de esta autora.

coincidió con su salida del país. Nelly se marchó a Nueva York, y volvería por un breve lapso en 1966, lo cual la sitúa en la inauguración del XVIII Salón de Artistas Nacionales.

## **Nelly Vivas: Corresponsal desde Nueva York en tiempos de la Guerra Fría**

En el libro *50 años del Salón Nacional de Artistas*, de Camilo Calderón Schrader (1990), aparece una corta pero significativa mención a Nelly Vivas, que a continuación se cita:

Organizado por Mireya Zawadsky y patrocinado por Propal, el XVIII Salón fue instalado en las nuevas salas de exposición de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Por primera vez después de quince años, un presidente de la República, Carlos Lleras Restrepo, asistió a la inauguración. La crítica Nelly Vivas, luego de seis años de ausencia del país, encontró “un aspecto fascinante, que justifica este salón”: “El pujante entusiasmo de un equipo de gente joven, casi todos todavía lejanísimos de los treinta años de edad, gentes en las cuales hay un material vivo, latente y auténtico que es preciso salvar a toda costa”. Santiago Cárdenas, Hernando del Villar, Álvaro Barrios, Sonia Gutiérrez y Darío Morales hacían parte de esos nuevos nombres.

Su paso por esta inauguración,<sup>78</sup> y el comentario sobre el “material vivo, latente y auténtico, el cual era preciso salvar”, queda así registrado por el autor. Es preciso recordar que ese salón no premiaría ese “pujante entusiasmo”, sino obras de artistas consagrados. Situar a Nelly Vivas en 1966 recorriendo el recién inaugurado Salón, después de seis años de ausencia del país, en calidad de “crítica”, confirma el trabajo que como corresponsal desde Nueva York había venido ejerciendo por medio de la

<sup>78</sup> En el capítulo sobre María Victoria Aramendía se comenta la importancia de dicho salón, incluyendo el hecho de que Carlos Lleras, en calidad de presidente, asistió a su inauguración.

publicación de textos para *Lecturas Dominicales*. En 1966 la autora acumuló distintos textos sobre la obra de artistas nacionales como Leonel Góngora, David Manzur y Fernando Botero, además de los que dedicó a exposiciones colectivas (véase el anexo).

En la casa de subastas Christie's se registra una obra de Botero de 1961, regalada por el artista a la autora y Meneghetti:<sup>79</sup> “Procedencia: Nelly Vivas y Aristides Meneghetti, Nueva York (obsequio del artista)”.<sup>80</sup> Se puede asegurar, entonces, que la relación entre estos dos “ideólogos” de El Búho continuó después de haber salido de Colombia.<sup>81</sup> El hecho de que el *joven maestro*<sup>82</sup> les regalara esta obra coincide con su exposición en Nueva York en 1961, sobre la que Nelly Vivas escribió “Cuadro de F. Botero en el Museo de Arte Moderno de Nueva York” (1961).

Luego de leer la crítica escrita por Nelly Vivas y Aristides Meneghetti es posible identificar posturas compartidas frente al arte nacional, lo cual es interesante porque amplía el sentido del término utilizado por Consuelo Moure cuando los nombra “ideólogos” de El Búho, y por la exigencia que, de nuevo, se hace a los historiadores del arte de estudiar esas décadas con una visión ampliada de las artes, coherente con el modo en el que se dan, tanto las prácticas como las relaciones teóricas, a partir de redes de intelectuales. Sobre esto, cabe recordar que Meneghetti llegó a Colombia

79 La relación entre Meneghetti y Botero comenzó en 1955. El crítico escribió sobre la obra del artista desde 1956. Véase Meneghetti (1956), donde se afirma que “Si analizamos su pintura podemos comprobar tres etapas: la de 1953 a 1954, en la cual, bajo la influencia de la pintura metafísica italiana, desarrolló su trabajo en torno a la metáfora literaria; la segunda etapa (1955), de retorno a su patria, busca tomar contacto con los temas populares, en la realidad a la cual pertenece, y la última en que, ya seguro del terreno donde sus medios de expresión se desenvuelven con absoluta naturalidad, desarrolla su enfoque valorizando la realidad cotidiana.

80 <https://www.christies.com/en/lot/lot-6204572>

81 En el *New York Magazine* n.º 2 y 3, del 20 de enero de 1969, se menciona: “The Man of the Voices-Modern drama inspired by *La Commedia dell'Arte*, by Aristides Meneghetti and Nelly Vivas. Thurs-Sun. 8:30 p. m. (thru 2/9). Cafe Four, 522 E 12 (473-9747). Call 6 to 8 p. m. for reservations”. Esto permitió que a finales de la década de 1960 continuaran creando conjuntamente. En la misma revista (n.º 7, de 19 de febrero del mismo año) vuelve a mencionarse la misma obra.

82 Título de la exposición sobre la obra temprana de Fernando Botero, de 2018, en el Museo Nacional, curada por Cristian Padilla.

en 1954, y que para 1955 se encontraba al frente de Movimiento Nacional de Artes Plásticas (MNAP),<sup>83</sup> que fue el antecedente real de El Búho:

Desde el instante de su llegada abrió fuegos, y seis meses después, el uruguayo Arístides Meneghetti, crítico de arte, el extraño personaje de cabellera poblada y echada a volar que recorría a zancadas las calles céntricas de la capital, cazando prosélitos para su cofradía, nos entregaba una obra amasada por él en sus vigiliadas, en sus forzosas abstinencias, en su ascético renunciamiento, una obra hecha con sangre, “que es espíritu”: el Movimiento Nacional de Artes Plásticas (MNAP), una institución seria, sólidamente estructurada, destinada a perdurar como cosa útil y buena, como punto de apoyo de todos los artistas, como centro difusor de cultura, como auténtico ministerio autónomo del arte colombiano.

A los cafés y departamentos privados fue necesario apelar, ante la penuria económica de los fundadores, para las reuniones preliminares, a las cuales asistían, entre otros, Meneghetti, Triana, Obregón, Judith Márquez, Jaime López, Rengifo, Grau Araújo y los escultores Gomer Medina, Miguel Sopó y José Domingo Rodríguez. Luego, los gestores obtuvieron en préstamo una pequeña oficina, en las Galerías Centrales de Arte (entidad distrital), antes de aposentarse, finalmente, en el cómodo local que hoy comparten el Movimiento y el Taller, en la calle 22. El Movimiento es autónomo y no recibe subvenciones del erario; los gastos de sostenimiento se derivan de las pequeñas cuotas de los afiliados (cinco pesos mensuales). (Delgado, 1955)<sup>84</sup>

Para concluir, en la mención a Meneghetti se citan algunos argumentos expuestos en el artículo “La pintura colombiana: Cómo funciona ‘la máquina gigantesca’ de Gómez Sicre” (Meneghetti, 1959), que permiten identificar su posición crítica respecto al “internacionalismo” iniciado a

83 Según la revista *Índice Cultural*, dirigida por Óscar Delgado, *Revista Mensual de Arte, Literatura y Bibliografía, órgano de la Unión de Escritores y Periodistas de Colombia* (Unepe) n.º 23, noviembre de 1955, año v, Bogotá, Colombia. El documento puede consultarse en <https://icaa.mfah.org/s/es/item/858455#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199>

84 Entre los logros del MNAP, según Delgado, está que “Mediante la intervención del MNAP y la cooperación del ministro Aurelio Caicedo Ayerbe, el Gobierno nacional dictó los decretos 0898, 1868 y 1465 de 1955, sobre fomento de las artes plásticas”.

mediados de los cuarenta, y que configuró las políticas culturales que desde Norteamérica se dictaron a Latinoamérica.<sup>85</sup>

Sobre las estrategias utilizadas en la elección del grupo que representaría a Colombia en la V Bienal de São Paulo, decía el autor:<sup>86</sup>

El público de Bogotá tuvo oportunidad de conocer, por primera vez y con asombro, los entretelones de la pintura nacional y los métodos empleados en las últimas elecciones internacionales. Estos entretelones fueron recorridos en las dos mesas redondas sobre pintura colombiana contemporánea, del mes pasado, en El Búho, más tarde, en la encuesta de *El Espectador* y en los programas de Tv Nacional y, finalmente, en la revista *Semana*.

De acuerdo con las denuncias allí formuladas, se estableció claramente que, desde hace más de dos años, viene operando en Colombia una poderosa organización compuesta por algunos pintores y personas interesadas en favorecerlos. El mecanismo de esta máquina se caracteriza por la elección de los beneficiados a espaldas de la opinión pública y del Gobierno, gracias a las maniobras de los que conceden y de los que reciben la celebridad. [...]

Se presentaron también pruebas concluyentes de que esta organización artística trabaja en combinación con el señor José Gómez Sicre, director de Artes Visuales de la OEA, quien extiende su influencia sobre todos los países latinoamericanos para imponer determinados valores, de acuerdo con ciertos objetivos concretos, al margen de la pintura. [...]

Ejemplos de la manera como controla esta organización los frentes artísticos en el orden nacional e interamericano son los últimos eventos:

85 Sobre este proceso, resulta relevante el texto de William Alfonso López Rosas (2015, p. 361) sobre el debate de 1959, desatado por la conformación de un grupo de artistas para la V Bienal de São Paulo, contexto en el que Meneghetti escribió los argumentos arriba citados. Decía López Rosas: “La convicción con que uno y otra movilizaron todas sus influencias para privilegiar a un particular grupo de artistas e imponer a través de ellos un tipo específico de plástica salió triunfante. Su alianza profesional, como se sabe, a pesar de la fuerte resistencia que se les opuso, logró establecer en el medio colombiano la hegemonía de un tipo particular de modernismo plástico e imponer al menos por dos décadas un ‘sentido común’ a las políticas de adquisiciones de las pocas instituciones públicas y del exiguo coleccionismo privado en el país, ligado fuertemente a su legado”.

86 Nelly Vivas escribiría paralelamente sobre el tema para *El Espectador* (véase el anexo).

en Cartagena, los representantes de Colombia a la exposición interamericana que actualmente se exhiben fueron seleccionados personalmente por el señor Gómez Sicre: de ella se excluyeron importantes valores colombianos y americanos [...]

El hecho más culminante y definitivo de esta influencia exterior se encuentra en la selección colombiana a la V Bienal de São Paulo, donde un jurado, que luego se supo integraron Marta Traba y José Gómez Sicre, dio el espaldarazo definitivo a los “seis grandes” de Colombia, quienes aparecen como únicos artistas de valor de este país, en todas las publicaciones internacionales controladas por la maquinaria.<sup>87</sup>

## Escribir desde Nueva York

De la escritura de Nelly Vivas en el análisis de cuatro artículos de opinión publicados entre 1962 y 1966 en *El Tiempo* (“Leonel Góngora expone en Washington”, en 1962; “Vigencia y perspectivas del arte colombiano”, en 1963; “Un pintor colombiano en Norteamérica: Cuevas y Góngora en Nueva York”, en 1965, y “Mientras en Nueva York muere el ‘pop art’, en Colombia lo copiamos”, en 1966), se puede sintetizar la que podría ser su tesis acerca del estado del arte (en relación con el campo y la producción) en Latinoamérica, teniendo a Colombia como centro de su análisis crítico.

En esos cuatro artículos, Vivas sostiene que la distancia que separa a Colombia de hacer parte de la historia del arte mundial deriva de una falta de identificación con lo propio, con la realidad próxima, la “evolución estética” y la tradición marcada por los grandes pintores colombianos que han figurado internacionalmente, específicamente los que menciona en por lo menos dos artículos: Botero y Obregón. Ella señala que la falta de

87 Algo interesante de este debate, además de la denuncia contra Gómez Sicre y Traba, es que no supone un enfrentamiento con los artistas seleccionados, de los cuales, la mayoría pertenecía al club de socios de El Búho. Resulta interesante determinar hasta dónde el debate contra Marta Traba influyó en la crisis económica que atravesó El Búho en 1960, y que lo obligó a cambiar su modelo de organización hacia un enfoque comercial.



esencia y conexión con las raíces —algo que se evidencia en el mercado y el campo del arte de ese momento en Nueva York, lugar que “concentra el arte del mundo”— se debe a la predominancia de artistas para los que prima el deseo de figurar y de sorprender por medio de una práctica artística vacía de contenido, más orientada al mercado que a una postura política que proponga algo distinto, por lo que esta crítica, además de una denuncia, es un llamado a la acción para los artistas.

Particularmente en estos momentos, hay desconcierto y cansancio por parte de artistas, críticos, coleccionistas y simples observadores. Al recorrer galerías de arte, o las exposiciones temporales de los museos de arte moderno —verbigracia, el de Nueva York—, el balance resulta desfavorable, porque se comprueba que nada grandioso o fundamental está ocurriendo y que la mayoría de las obras expuestas no pasan de ser un experimento —las más de las veces fallido— en los cuales impera, o un elegante buen gusto para organizar y formar colores dentro de un sentido superficialmente decorativo, o —lo que es peor— un desesperado afán —de pésimo gusto— que busca dar “el golpe de gracia” y la sorpresa [...] Dadas las circunstancias mundiales, y tal como hemos venido esperándolo a lo largo de tantos años, lógicamente debería ser latinoamericana la llamada a encontrar una salida estética. (Vivas, 1963)

Este llamado a la acción lo desarrolla en una crítica incisiva, a partir de un diagnóstico “desalentador”, en sus palabras, para los artistas colombianos de la época, siempre hablando de manera personal y situando al lector en contexto. Así explica, más allá de las lógicas y dinámicas del campo del arte, cómo el mercado, sus actores y la manera como ellos configuran e influyen en la producción artística, específicamente, durante esa época, alineando a los artistas en torno del *pop* y el *op art*, corrientes que sitúa de manera global e histórica, teniendo en cuenta para este fin aspectos socioeconómicos, políticos y de la historia del arte:

Mientras en Nueva York se celebra el funeral del “*pop art*”, o se le aplican remedios para prolongar su agonía, en Colombia lo copian, ya que no

se puede decir que interpretan o asimilan (si tuviera que asimilarle), o aportar algo a una picardía comercial que no tiene raíces allá.

[...] O sea que al copiarlos están dando un reflejo pueril, pero también servil y de segunda mano, de movimientos maliciosos y calculados, que no surgieron por generación espontánea ni como resultado de una revolución estética —como se ha querido hacer creer—, sino como fruto de un golpe planeado ante la urgente necesidad de picar al paladar exhausto de un público comprador grueso abotagado y desprevenido. (Vivas, 1966)

Su crítica también es soportada por lo que señala como “casos de éxito”, en concordancia con la tesis que defiende. En esos artículos destaca al artista colombiano Leonel Góngora, y al mexicano José Luis Cuevas, sobre quienes escribe a propósito de sus exposiciones individuales, paralelas al cierre de la temporada pictórica 1964-1965 en Nueva York:

Cuevas y Góngora fueron recibidos con alivio porque su obra, como nueva y auténtica manifestación de una esencia latinoamericana, y universal, puede significar el comienzo de una salida para el *impasse* que está viviendo la pintura en la ciudad de Nueva York, en la cual los revolucionarios de ayer (De Kooning, Rothko, etc.) hoy día son clásicos indiscutibles y respetados: los desenfadados “pop” que otrora provocaban risa y espanto ahora hacen cine y escriben poesía infantilmente obscena [...] los “op” asisten a su propio funeral con la misma frialdad con la cual asistieron a su nacimiento no hace ni doce meses, mientras que los diseñadores de telas ponen en realización los trajes “op” que ya nadie quiere llevar. (Vivas, 1965)

En los dos artículos dedicados a Góngora, además de proclamarlo “triunfador”, menciona como deseable su práctica artística, en la que, en contraste con los síntomas identificados como problemáticos para nuestro arte, se puede encontrar parte de la esencia “que hemos venido buscando”: su autenticidad. Pese a la dificultad para llegar a Nueva York, logra ascender y posicionarse por sí mismo como precursor y representante “cien por ciento colombiano”, pues no tiene “antepasados reconocidos en este lado del mundo”, y su obra “socava la tragedia del hombre

colombiano”, ya que muchos de sus óleos y dibujos constituyen “un réquiem por las víctimas de la violencia colombiana”. Además, lo califica de “cien por ciento pictórico”, pues no es obvio, ni descriptivo, ni literario. Como si fuera poco, lo sitúa como uno de los representantes más notables de la pintura hispanoamericana de los últimos diez años, junto a Botero, Cuevas y Seguí, de quienes dice que, “aparte de talento y escuela [tienen] una visión nueva y profunda, la cual constituye lo más genuino, universal y paradójal”. Hace una acotación muy significativa al decir que “Góngora admira a Sartre, aplaude su rechazo a honores comprometidos”. En ese mismo sentido, más adelante dice: “El aliento de Sade, Genet y Kafka [...] transpira por los poros de los mutilados de Góngora”. Entre los juicios en los que la autora insiste, está el del valor que tiene el artista por haberse encargado, con su “carrera vivida a conciencia”, de romper estereotipos en el mundo respecto del arte de nuestro continente, considerado subdesarrollado. El encuentro con la obra de Góngora supone un encuentro con Latinoamérica en su “brutal belleza, su absurdo dolor, su desangrada realidad y alentada grandeza” (Vivas, 1965).<sup>88</sup> El carácter rebelde en la obra de Góngora es algo que hay que tener en cuenta cuando se lee la obra *El campanero*, de 1968.<sup>89</sup>

En comparación con la obra de Góngora, la crítica negativa sobre las obras premiadas en el XVII Salón de Artistas Nacionales, según el calendario que Propal le hizo llegar a Nueva York a finales de 1965, en el que se incluían fotografías de las siete obras premiadas —hay que recordar que ese fue el último salón en el que Marta Traba figuró como jurado, y del que escribió entusiasmada que no existía ninguna crisis en el arte nacional, en su artículo “Batalla n.º 17”—. En el texto de febrero de 1966 critica a los ganadores de ese salón, con excepción de Alcántara, quien ganó con la obra *De estas tumbas de estas benditas cenizas no nacerán violetas n.º 2*. Sobre ello, Nelly Vivas escribió el artículo “Mientras en Nueva York muere el ‘pop art’, en Colombia lo copiamos”:

88 La autora menciona en varias ocasiones que la obra de Góngora se realiza lejos de cualquier “forzado internacionalismo como el de cinco años atrás”. En la valoración de la obra de Cuevas coinciden Nelly Vivas y Traba.

89 Según la referencia de González Cajiao (1986).

Al repasar las siete hojas del almanaque se encuentra uno con cinco pintores que pintan bien, es decir, pintores que manejan los materiales con habilidad de artesanos, pero que no saben qué hacer con ellos y que en cambio hacen gala de muy mal gusto y de una pobreza de conceptos sencillamente deplorables [sic]. En cuanto a la escultura, si la pieza reproducida era —en verdad— la mejor del Salón o —todavía peor— la mejor de la nación, entonces hay que llegar a la conclusión de que la escultura<sup>90</sup> colombiana se encuentra dentro del más desastroso de los estados, todavía más lamentable que el de la pintura si los pintores reproducidos en el calendario son efectivamente los mejores del país. Excluyendo a Pedro Alcántara, uno se pregunta: ¿Dónde está la personalidad de esos artistas? ¿Dónde su espíritu creador? Talento lo poseen casi todos; escuela no les falta; medios de salir adelante les sobran, patrocinadores los tienen generosísimos; atención de la prensa y círculos intelectuales y sociales, la tienen —me atrevo a creer— en demasía. ¿Qué está pasando entonces? ¿Por qué quieren hacer del arte colombiano un triste y servil reflejo de conceptos ajenos? (Vivas, 1966)

La crítica a la escultura ganadora se amplía así:

Usar latas de Nescafé para una escultura no es nuevo, ni tiene sentido usarlas porque sí; la gracia sería que el escultor supiera servirse de ese material, incorporándolo verdaderamente a su obra, o por lo menos utilizándolo como elemento decorativo, así como hiciera Alexander Calder en 1952 (cuando el “*pop art*” todavía no se había inventado), con los hermosos pájaros que ejecutó con envases de café “*Medaglia D’Oro*”, sin pretensiones ni ruidos, sin ganar concursos en ninguna parte. Usar desperdicios en arte tampoco es nuevo: Kurt Schwitters —fallecido en 1948— lo hizo en 1917 con sus *Mertzbaums*, que ahora han vuelto a ponerse de moda”. (Vivas, 1966)

Su crítica es diametralmente opuesta a la que sobre la misma obra realizara Marta Traba en “Batalla n.º 17” (1965):

90 El premio de escultura de 1965 lo obtuvo Feliza Bursztyn con su obra *Mirando al norte*.

El gran premio de escultura recayó sobre la figura joven más importante que hay actualmente en la escultura colombiana, Feliza Bursztyn. El caso de Feliza es, como el de Mejía, un caso de talento natural, de genio propio, suelto, insobornable; puede parecerse a César y a todos los cientos de chatarristas dispersos por el mundo, sólo en la medida en que usa los mismos materiales y recursos técnicos. Pero su imaginación para componer e inventar monstruos —aparatos— flores, latas de Nescafé, bujías de automóviles, motores, es absolutamente libre, barroca, caótica. Es la poesía del absurdo sostenida por composiciones intuitivas.<sup>91</sup>

Traba aprovecha el texto, además, para hacer un llamado a los artistas a encontrar la esencia, a crear un arte que también esté marcado por una necesidad de obedecer el curso de la “evolución” y búsquedas propias del arte en Colombia. Invita a realizarlo de manera “modesta”, ocupando el lugar que corresponde, pues para ella resulta cuestionable hablar de “triumfos” y “consagraciones”; en cambio, le parece más acertado hablar en términos de la efervescencia auténtica:

Colombia no ha dado aún su aporte a la historia del arte contemporáneo. Cuando el artista encuentre su verdadera esencia, cuando esté en condiciones de tener que esperar mansamente a que se los dicten de otra parte —dictados que le llegan de segunda y tercera mano y con diez o quince años de retraso—, entonces sí que se podrá hablar de aporte de nuestro país al arte universal. Mientras tanto, no será más que un reflejo —honrado y vigoroso, es cierto— de algo que, las más de las veces, está mandado a recoger en el resto del mundo. Pero no hay que perder de vista que —en el caso de la pintura y la escultura colombianas— no se trata de una “carrera contra el reloj” para ponernos a la par con países

91 Marta Traba, “La batalla n.º 17” (1965). En este texto sobre el *op art*, dice la autora: “No hay crisis en el sentido técnico, porque, lejos de mantenerse atrapadas entre los límites convencionales de la técnica tradicional, tanto la pintura como la escultura incursionan por los efectos ‘op’, la inclusión de objetos sobre las superficies, y abordan materiales distintos como la chatarra. En este campo, el término ‘técnica mixta’ no es una coartada, como creen algunos, sino el sinónimo perfectamente legítimo de la completa libertad de factura en la cual se mueven, por fortuna, los artistas contemporáneos”.

más viejos, más maduros, más afortunados y más viciados y cansados que el nuestro. (Traba, 1965)

Nelly Vivas escribe desde una postura que parece nacer de una verdadera preocupación por lo que estaba sucediendo en el arte colombiano de ese entonces. Lo expone de manera clara señalando tanto los problemas como los aciertos, reconociendo el valor y potencial, pues ella misma afirma, a modo de conclusión, que “no creer en el arte colombiano es absurdo y ridículo”. Esto permite concretar una posición particular sobre el arte nacional desde su situación como corresponsal en Nueva York, en el contexto de la presión ejercida sobre la cultura nacional desde Norteamérica. Dicha presión supuso un peso adicional para los artistas, que, según la visión de la autora, se resume en la expresión “manías foráneas” y en esta pregunta: *¿Qué tienen que ver los artistas de Colombia con el pop art ya agonizante en Nueva York, y qué con el op, un movimiento antiséptico y esterilizado que nació muerto a pesar del esfuerzo de sus patrocinadores?*

Se resalta la significativa oposición que estas declaraciones suponían para la crítica realizada por Marta Traba sobre el Salón de 1965. ¿Cómo fueron recibidas estas críticas entre los seguidores de Traba, específicamente en lo que respecta a la crítica al *pop art*? En el recuento hemerográfico sobre la recepción de esta corriente en Colombia —a modo de historización—, realizado por Beatriz González en el contexto de la exposición del Banco de la República “Andy Warhol y la recepción del arte *pop* en Colombia de 2009”,<sup>92</sup> no menciona este artículo de 1966. Esa oposición se remonta a la denuncia persistente que realizan, tanto Vivas como Meneghetti, de la parcialización en la escogencia de artistas para la V Bienal de São Paulo.

Termina este capítulo con la certeza sobre el aporte<sup>93</sup> de Nelly Vivas a la crítica del arte colombiano. Su escritura presenta un panorama del arte

92 Los artículos recuperados por Beatriz González y usados en este artículo van desde 1963 a 1966. Véase el archivo consultado en <https://www.banrepcultural.org/warhol/mramerica/articulos-y-entrevistas-colombia.html>

93 El archivo recuperado de Nelly Vivas exige un desarrollo individual más extenso, que en este texto es imposible incluir.

situado en Nueva York, lo cual contribuye a la construcción necesaria de otras narrativas sobre los artistas que afrontaron esas décadas de guerra cultural: “Por eso duele tanto ver a los artistas de Colombia formando parte de la misma tripulación. Por eso hay que protestar y pedirles que recobren el sentido y que se ocupen de ser ellos mismos” (Vivas, 1966).

Finalmente antes de la publicación y después de meses de escritura, se logró conocer algunos datos sobre la biografía de la autora: Nelly Vivas nació el 10 de septiembre de 1934, en Cali, Valle del Cauca, Colombia. Fue la tercera de cinco hijos del matrimonio de Telmo Vivas y Ana Porras Sanclemente. Se casó en 1961 con Aristides Meneghetti (1921-) en Nueva York.

Vivas murió el 16 de diciembre de 2006, en Nueva York, Estados Unidos, a la edad de 72 años.

## Referencias

- Ardiles Gray, J. (1981). *Historias de artistas contadas por ellos mismos*. Editorial de Belgrano. <https://www.julioardilesgray.com/libros/>
- Arango, G. (2014). *НК111*. En F. R. David, *Dramaturgia antioqueña, 1879-1963: Antología* (pp. 237-264). Fondo Editorial Universidad Eafit.
- Araújo, H. (1989). *La Scherezada criolla: Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*. Universidad Nacional de Colombia.
- Bennácer, J. M. (1973). La Mamma: Un teatro experimental ejemplar. *Triunfo* xxvii(537), 30-32.
- Cabanzo Valencia, M. (2020, 28 de febrero). *Prácticas en el archivo personal de Paco Barrero y Consuelo Moure para generar lineamientos de gestión documental*. <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/48232/Trabajo%20de%20maestr%C3%ADa%20Cabanzo-%20entrega%20final.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- Calderón Schrader, C. (1990). *50 años del Salón Nacional de artistas*. Colcultura.
- Cardona, C. C. (2016, 27 de julio). Contra una cultura envejecida y decadente. *Semana*.

- Cedeño, J. A. (2014). Colectivos artísticos en Bogotá: La transformación del quehacer artístico entre 1950 y 1970 promovida por El Búho y la Casa de la Cultura. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9(2), 193-214.
- Delgado, O. (1955). Pequeña historia del MNAF [Movimiento Nacional de Artes Plásticas]. *Índice Cultural*, 5(23), 565-566. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/858455#?c=&m=&s=&cv=2&xywh=-114%2C450%2C2026%2C1273>
- Flórez Meza, J. (2019). *Seki Sano: La revolución que sí fue y la que nunca llegó*. La Cola de Rata. <https://www.lacoladerata.co/cultura/seki-sano-la-revolucion-que-si-fue-y-la-que-nunca-llego/#:~:text=Seki%20Sano%20lleg%C3%B3%20a%20Colombia,la%20ense%C3%B1anza%20del%20m%C3%A9todo%20stanislavskiano>
- González Cajiao, F. (1986). *Historia del teatro en Colombia*. Colcultura.
- Meneghetti, A. (1956, abril). Botero y el problema del arte americano. *La República*.
- Meneghetti, A. (1959, 23 de junio). La pintura colombiana: Cómo funciona 'la máquina gigantesca' de Gómez Sicre. *El Espectador vespertino*.
- Meneses Duarte, C. S. (2013). *La emergencia del teatro universitario colombiano de 1970*. <https://repository.javeriana.edu.co>: <http://hdl.handle.net/10554/12154>
- Moure Ramírez, C. (1989). *El teatro universitario colombiano, 1968-1975*. Escuela Nacional de Arte Dramático, Colcultura.
- Nelly Vivas *individual* (s. f.). Archivo de La MaMa. <https://catalog.lamama.org/Detail/entities/1219>
- Norato, L.A. (2020, 27 de marzo). *Senalmemoria.co*. <https://www.senalmemoria.co/articulos/el-buho-genesis-del-teatro-experimental-colombiano>
- Palacios, P.C. (2015). Arte, política y redes transnacionales: El Teatro La Mama en Nueva York y Bogotá, 1961-1972. *Historia Crítica* (55), 125-149.
- Prada Prada, J. (2017). *Teatro colombiano en el siglo xx: Tejido de representaciones simbólicas en la construcción de un teatro nacional*. [Tesis de maestría en Estudios Artísticos]. Universidad Francisco José de Caldas, Bogotá. <https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/5710/PradaPradaJorge2017.pdf?sequence=1>
- Restrepo David, F. (comp.). (2014). *Dramaturgia antioqueña, 1879-1963*. Fondo Editorial Universidad Eafit. <https://repository.eafit.edu.co/>



- bitstream/handle/10784/4646/dramaturgia%20\_antioquena.pdf?sequence=5&isAllowed=y
- Rosas, W. A. (2015). José Gómez Sicre y el origen de una red continental polarizante: Impacto en el ámbito colombiano. En M. C. Bernal (ed.), *Redes intelectuales: Arte y política en América Latina* (p. 363). Ediciones Uniandes.
- Traba, M. (1965, 26 de septiembre). El alegato de la defensa, dos mentiras: La “crisis” y la “estafa” del Salón Nacional. *El Tiempo*.
- Traba, M. (1967, 25 de septiembre). Batalla n.º 17. *Nueva Prensa* (138).
- Velasco, M. M. (1992). La mujer en la dramaturgia colombiana. *Revista de Estudios Teatrales* (2), 89-104.
- Vivas, N. (1958). Albert Camus, un rebelde simbólico y presente. *Revista Fuerzas de la Policía de Colombia*, (68), 65-70.
- Vivas, N. (1961, 24 de diciembre). Cuadro de F. Botero en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. *El Tiempo*.
- Vivas, N. (1962, 21 de octubre). Leonel Góngora expone en Washington. *El Tiempo*.
- Vivas, N. (1963, 24 de noviembre). Vigencia y perspectivas del arte colombiano. *El Tiempo*.
- Vivas, N. (1965, 29 de marzo). Un pintor colombiano en Norteamérica: Cuevas y Góngora en Nueva York. *El Tiempo*.
- Vivas, N. (1966, 13 de febrero). Mientras en Nueva York muere el ‘pop art’, en Colombia lo copiamos. *El Tiempo*.
- Wallach Scott, J. (1992). El problema de la invisibilidad. En C. R. Escandón, *Genero e historia: La historiografía sobre la mujer* (pp. 38-65). Instituto Mora.

## Anexo: Archivo de artículos recuperados de Nelly Vivas Porras

Fecha de publicación	Medio	Título	Sinopsis
1958 marzo-abril	<i>Revista Fuerzas de Policía de Colombia</i>	Albert Camus, un rebelde simbólico y presente	Ensayo sobre la corriente filosófica existencialista y uno de sus principales exponentes actuales: Albert Camus. Reseña de algunos de sus libros más célebres.
1958 julio-agosto	<i>Revista Fuerzas de Policía de Colombia</i>	Tristán e Isolda, una eterna historia de amor	Reseña de la leyenda Tristán e Isolda y análisis de la literatura cortesana de la Edad Media.
1959 28 de marzo	<i>El Espectador</i>	La verdad sobre teatro polémico en la capital	Evaluación y reportaje sobre la compañía de teatro El Búho, analizando las críticas que han recibido sus proyectos y las limitaciones que eso acarrea, la falta de un moderador y cómo eso afecta en el recibimiento de las críticas.
1959 5 de junio	<i>El Espectador</i>	Los pintores colombianos no tienen proyección universal	Cuestionario a Armando Villegas y Luis Fernando Robles con respecto a la controversia que surgió a raíz de la V Bienal de São Paulo, y sobre cómo las declaraciones de Gómez Sicre afectaban las artes plásticas en Colombia.
1959 6 de junio	<i>El Espectador</i>	Es nula la posición de la pintura nuestra en el mundo.	Cuestionario a Eugenio Barney y al artista Enrique Sánchez con respecto a la selección de obras para la V Bienal de São Paulo y la posición del arte colombiano en el plano internacional.
1959 10 de junio	<i>El Espectador</i>	Desde hace 19 años no hacemos el ridículo en pintura: Gómez J.	Cuestionario a Ignacio Gómez Jaramillo y Eduardo Ramírez Villamizar con respecto a la controversia que surgió a raíz de la V Bienal de São Paulo, y sobre cómo las declaraciones de Gómez Sicre afectaban las artes plásticas en Colombia.

Fecha de publicación	Medio	Título	Sinopsis
1959 11 de junio	<i>El Espectador</i>	“Hay buen concepto sobre nuestra pintura”: D. Manzur	Cuestionario a David Manzur, Luciano Jaramillo y Margarita Lozano con respecto a la controversia que surgió a raíz de la V Bienal de São Paulo, y sobre cómo las declaraciones de Gómez Sicre afectaban las artes plásticas en Colombia.
1959 12 de junio	<i>El Espectador</i>	Busquemos la libre expresión de todas las escuelas pictóricas	Cuestionario a Cecilia Porras, Samuel Montealegre y Gonzalo Ariza con respecto a la controversia que surgió a raíz de la V Bienal de São Paulo, y sobre cómo las declaraciones de Gómez Sicre afectaban las artes plásticas en Colombia.
1959 17 de junio	<i>El Espectador</i>	Los pintores nuestros solo cultivan envidias	Cuestionario a Omar Rayo, Walter Engel, Luis Santos, Marco Ospina, Augusto Rivera, Miguel A. Cárdenas y Guillermo Silva con respecto a la controversia que surgió a raíz de la V Bienal de São Paulo y sobre cómo las declaraciones de Gómez Sicre afectaban las artes plásticas en Colombia.
1959 24 de junio	<i>El Espectador</i>	Creo en la comunión de la pintura y la poesía.	Reseña y entrevista al pintor Héctor Rojas Herazo a propósito de su exposición en la Biblioteca Luis Angel Arango.
1959 25 de junio	<i>El Espectador</i>	“El poder de las ideas se acabó”, dice Gonzalo Arango	Reportaje sobre la detención de Gonzalo Arango por haber dado una conferencia en la calle a puertas de la Biblioteca Pública Departamental en Cali. Enunciación del primer <i>Manifiesto nadaísta</i> .
1959 29 de junio	<i>El Espectador</i>	“No vale la pena perder el tiempo en Gómez S.”: Roger Vail	Comentarios sobre las exposiciones de Gonzalo Rebolledo en el Museo Nacional, Luciano Jaramillo en la Sociedad de Amigos del País, y Roger Vail en la sala de conferencias del hotel Tequendama. A este último se le hace un cuestionario sobre la Unión Panamericana y los discursos de Gómez Sicre.

Fecha de publicación	Medio	Título	Sinopsis
1959 1 de agosto	<i>El Espectador</i>	Exposición en Bellas Artes	Reseña sobre las exposiciones no cubiertas por <i>El Espectador</i> en junio de 1959, por la exposición de Bellas Artes. Estas fueron la de los alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Sabogal, Cardona Suárez, Hanné Gallo y Velásquez Rubio) y la de Luis Fernando Robles en la Biblioteca Luis Ángel Arango.
1959 3 de agosto	<i>El Espectador</i>	Luis F. Robles, realidad y abstracción americana	Reseña retrospectiva sobre la nueva exposición de Luis F. Robles, pasando por todas las etapas de su obra y dando conclusiones positivas.
1959 18 de agosto	<i>El Espectador</i>	III Festival de Teatro: Los aficionados van adelante	Resumen y reseña de las primeras cuatro funciones en el Teatro Colón del III Festival de Teatro: la compañía El Búho con <i>Un viaje feliz</i> y <i>Un tren pullman Hiawatha</i> , y Bruno Faganello con <i>Il piccolo teatro di Bogotá</i> .
1959 25 de agosto	<i>El Espectador</i>	Las presentaciones, de "Estudio de Arte Dramático", "Bogotá Players" y "T. A. S."	Reseña de las cuatro obras presentadas en el III Festival de Teatro: <i>El fénix y la tórtola</i> , de Oswaldo Díaz, <i>Another way out</i> y <i>Suddenly late summer</i> , de la compañía The Bogotá Players, y <i>Té y simpatía</i> , de la compañía Teatro Avanzado Suramericano.
1959 1 de septiembre	<i>El Espectador</i>	Lo peor: "Una libra de carne"	Comentarios sobre algunas de las obras de teatro que se presentaron en la semana teatral: <i>En tímida soledad</i> , <i>El hombre invisible</i> , <i>El huevo</i> , <i>La importancia de llamarse Ernesto</i> y <i>Una libra de carne</i> .
1959 8 de septiembre	<i>El Espectador</i>	La comercialización de un ideal común	Reflexiones sobre la mercantilización y comercialización de la compañía El Búho, que ofrecía ideas completamente experimentales. Repaso de su historia.

Fecha de publicación	Medio	Título	Sinopsis
<b>1959</b> <b>21 de septiembre</b>	<i>El Espectador</i>	Drama entre bambalinas: La expulsión de Mónica Silva	Reportaje sobre la expulsión de la actriz Mónica Silva de la compañía El Búho. Repaso del origen de la decisión y las diversas reacciones que surgieron a partir de esto.
<b>1962</b> <b>febrero</b> (sin fecha completa en el archivo)	<i>El Tiempo</i>	Bertolt Brecht, conquista y reconquista de un universo eterno	Repaso de las obras más célebres del dramaturgo Bertolt Brecht y su influencia e importancia en el teatro moderno.
<b>1962</b> <b>12 de agosto</b>	<i>El Tiempo</i>	El teatro en NY: Alan Schneider, vanguardista integral	Esta es, sin duda, la obra que Beckett ha seguido más de cerca desde que la escribiera en 1961. Asesoró, por correspondencia, a Alan Schneider, primer director de la obra, en el estreno en el Cherry Lane Theatre de Nueva York, en 1961.
<b>1962</b> <b>21 de octubre</b>	<i>El Tiempo</i>	Leonel Góngora expone en Washington	Reportaje biográfico de Leonel Góngora, su vida en Nueva York y el desarrollo de su obra.
<b>1962</b> <b>4 de noviembre</b>	<i>El Tiempo</i>	Artistas colombianos en el exterior: Nueva perspectiva de David Manzur	Revisión retrospectiva de la obra de David Manzur y descripción de su estilo.
<b>1963</b> <b>24 de noviembre</b>	<i>El Tiempo</i>	Arqueologías y cuadros; exposiciones y artistas: Vigencia y perspectivas del arte colombiano	Análisis del desarrollo del arte colombiano entendiendo las barreras nacionales e internacionales. Destaca la diversidad del lenguaje plástico que hay en el país.
<b>1964</b> <b>29 de marzo</b>	<i>Lecturas Dominicales</i>	Leonel Góngora, un pintor desconocido en su tierra	Reportaje sobre la exposición de Leonel Góngora en la Cober Gallery de Nueva York, el desarrollo del evento y su recibimiento por la crítica.
<b>1965</b> <b>25 de julio</b>	<i>Lecturas Dominicales</i>	Cuevas y Góngora en Nueva York	Reportaje sobre el recibimiento de la crítica de las exposiciones de Leonel Góngora en la Cober Gallery, y de Luis Cuevas en la Grace Borgenicht Gallery, a propósito del cierre de la temporada pictórica de 1964-1965 en Nueva York.

Fecha de publicación	Medio	Título	Sinopsis
1966 13 de febrero	Lecturas Dominicales	El almanaque Propal: Mientras en Nueva York muere el <i>pop art</i> , en Colombia lo copiamos	Crítica del arte actual colombiano por su réplica del <i>pop art</i> norteamericano, a propósito del almanaque de la empresa Propal, en donde se mostraban siete obras que se presentaron en el XVII Salón de Artistas Nacionales de 1965. (Excepción de Pedro Alcántara).
1966 27 de febrero	Lecturas Dominicales	Buster Keaton: La cara que no reía	Reportaje biográfico y homenaje al actor y director Buster Keaton, a raíz de su muerte, ocurrida cuatro días antes.
1966 6 de noviembre	Lecturas Dominicales	García Lorca juzgado por su hermano: Una tarde con el profesor Francisco García Lorca	Entrevista al hermano del poeta y dramaturgo Federico García Lorca, el profesor Francisco García Lorca.
1967 29 de enero	Lecturas Dominicales	Ben Belitt: traducción poesía de Rafael Alberti	

## LeONEl GÓngora EXPONE EN WASHiNGTON

Por Nelly Vivas - Especial para El Tiempo

El nombre de Leonel Góngora —nacido en Cartago, en 1932— no es conocido en su patria, de la cual salió cuando apenas terminaba estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional. De ahí pasó a la Washington University, en St. Louis, Mo., estudiando al lado de William Fett hasta recibir grado en 1956. Pasó luego a Europa que recorrió, hasta culminar en sus exposiciones de Italia, regresó a los Estados Unidos y en 1961 se instaló en Méjico. A la edad de 30 años ha completando jugoso record que incluye, fuera de ilustraciones para libros de Carlos Fuentes y Hector Moline y para "La Gaceta" de Méjico, exposiciones en ese país, Los Ángeles, St. Louis y Nueva York. Conoció al artista en 1960, en la apertura de la exposición de otro colombiano ausente del país desde años atrás. Guillermo Silva Santamaría. Acababa Leonel de instalarse —con su esposa Vita Giorgi, grabadora y cuentista— en un estudio del este del bajo Manhattan, desde el cual arrebatada a las calles los temas de sus pinturas y dibujos de entonces "Las calles de Nueva York son para mí como una jungla", me decía a menudo mientras discutíamos sus dibujos; y ahí estaba "la jungla" como una protesta airada como una dura crítica social que a ratos lindaba con la sátira macabra.

### LA ÉPOCA DE NUEVA YORK

La época de Nueva York fue para Góngora de constante combate, de ahí que los resultados que ahora trae de Méjico sean tan dicentes. Lucha consigo en busca de la disciplina que siempre se ha impuesto; lucha con el ambiente apabullante de esta isla; lucha en pro y en contra de la forma y el color; lucha contra esto, lucha contra aquello. Su fiero carboncillo y su no menos fiero pincel barrenaban la parte "fea" de Nueva York, socavándola, desnudándola y captando su brutal esencia. Un año más tarde, cuando expuso esta serie en la Galería de la Casa del Lago de Universidad Nacional de Méjico, el crítico José de la Colina escribió: "Leonel Gongora, que curiosamente lleva el apellido de un gran creador de poesía enferma, se cura en sus cuadros y dibujos objetivando, con una tenacidad lúcida, esas obsesiones suyas. Se trata de no eludir la pesadilla, puesto que la pesadilla existe, sino

de asumirla y explorarla. Su mundo convulso, obsesionado también —aunque quizás mal obsesionado— tiene a pesar de todo un lugar para la persistencia honda y vital del hombre. "La vida comienza del otro lado de la desesperanza", dijo alguien en "Las mosas". Así lo sugiere la pintura de Góngora. Se diría que sus cuadros y sus dibujos expresan la vida a partir de cero es decir: a partir de esa gran negación que estamos viviendo. Ahora bien, se sabe que importa poco el punto de partida, que quizá sea inalcanzable el punto de llegada. Lo que realmente importa, lo que realmente no nos resulta imposible, es el impulso".

### TÉCNICA Y ESENCIA

La técnica y la esencia de Góngora se desprenden de tres bases entremezcladas: Goya, en particular el Goya de "los desastres de la guerra", el expresionismo alemán con su descarnada vitalidad y escuela realista italiana contemporánea —Guttuso, Levi, Vespignani— que Leonel conoce muy cerca porque la vivió. De ahí ha salido un estilo Góngora, una realidad Góngora, cruel sardónica, amarga —a veces morbosa— que sostiene con la precisión del dibujo y la disciplina del color.

Es muy posible que el desprevenido público latinoamericano —sin que podamos culparlo del todo en la irresponsabilidad de sus juicios— le coloque el sello que hoy está colocando a cuánto pintor se empeña en propugnar por el retorno a la figura humana "Pinta como Cuevas". Dirán esto sin saber que cuando Gongora oyó hablar por primera vez del mejicano en Nueva York, llevaba ya varios años de trajinar en senderos hermanos. A este paso y si las maquinarias publicitarias siguen funcionando tan impunemente como hasta la fecha, llegará el día en que un coleccionista novel rechaza un grabado de Goya, argumentando candorosamente: "Pinta como Cuevas" A tales linderos nos ha llevado el snobismo y la falta información. Porque, si bien es cierto que Cuevas, excelente dibujante, es el artista latino más conocido hoy de Méjico a la Argentina, no es el "inventor" de una expresión estética profundamente arraigada en este siglo, como producto que es de sólidas raíces nacidas en siglos anteriores.

Nueva York, octubre de 1962

## VIGENCIA y PERSPECTIVAS DEL ARTE COLOMBIANO

*En las muestras organizadas en los últimos años fuera de Colombia, toda la atención foránea se ha concentrado en lo precolombino: que parece ser el único aspecto que interesa al resto del mundo en relación con nuestro aporte a la historia del arte.*

Por Nelly Vivas

*"El arte en nuestra sociedad, se ha pervertido tanto, que ya no solo el mal arte a pasado a ser considerado bueno, sino que hasta se ha perdido la simple noción de lo que el arte es en realidad" - León Tolstot, 1898*

Las exposiciones colectivas —entre nosotros— parecen ser el único medio que tenemos para medir y comparar el estado de nuestro arte, aunque siempre en forma relativa e incompleta. De ahí que agosto y octubre sean —probablemente— los meses más importantes del año para los residentes en Colombia que aman la pintura y la escultura nacionales, aunque no necesariamente para los propios pintores y escultores. "El Siglo XX y la Pintura Colombiana", ofrecido en agosto pasado, una visión panorámica de cuanto se ha hecho en las seis o siete décadas inmediatamente anteriores; el Salón Anual de octubre mostró cuánto se ha hecho en 1963. Ambos eventos han sido posibles gracias, en primer lugar, a los artistas, y en segundo, a la Dirección de Divulgación Cultural del Ministerio de Educación, asistida por el Museo Nacional y la Escuela de Bellas Artes. *"Este es el siglo de la ciencia. La posición del artista en la sociedad actual ha quedado reducida a la de un mero artículo de lujo"* Walter Gropius, septiembre 1963. Los últimos años han sido cruciales para el arte en todo sentido y en todo el mundo, sobre todo para las grandes metrópolis. Particularmente en estos momentos, hay desconcierto y cansancio por parte de artistas, críticos, coleccionistas y simples observadores. Al recorrer galerías de arte, o las exposiciones temporales de los museos de arte moderno —verbragía, el de Nueva York— el balance resulta desfavorable, porque se comprueba que nada grandioso o fundamental está ocurriendo y que la mayoría de las obras expuestas no pasan de ser un experimento —las más de las veces fallido— en los cuales impera, o un elegante buen gusto para organizar y formar colores dentro de un sentido superficialmente decorativo, o —lo que es peor— un desesperado afán —de pésimo gusto— que busca dar "el golpe de gracia" y la sorpresa. *"... que piense —por ejemplo— que está en Nuevo Mundo, que piense, que piense, que vive en el Siglo XX, que piense, en fin, que América toda ha de levantarse nuevamente para dar, en los tiempos modernos, un arte virgen y poderoso"*, Joaquín Torres García, 1940.

Dadas las circunstancias mundiales, y tal como hemos venido esperando a lo largo de tantos años, lógicamente debería ser latinoamericana la llamada a encontrar una salida estética. Pero desde los comienzos, el Continente ha sido víctima de dos enormes tropiezos contra los cuales tan sólo ahora, en la segunda mitad del siglo XX, ha tratado de levantarse enfáticamente. Por ser el nuestro un Continente heterogéneo y problemático, reduzcámonos únicamente a Colombia para resumir así estas dos barreras: la primera, de carácter nacional, puede definirse en pobreza (financiera y estética), incomprensión e indolencia. La segunda, internacional, es la más grave y las más difícil de romper: el hecho de ser considerados subdesarrollados hasta en el arte. Las campañas realizadas hasta ahora por gobiernos y empresas particulares —admirables y altísimamente bien intencionadas— no han sido suficientes, porque no ha bastado con enviar esporádicas exposiciones a algún lugar de Europa o América, como tampoco en que nuestros artistas vayan, de vez en cuando a exponer en la Unión Panamericana. En las grandes muestras organizadas en los últimos años fuera de Colombia, toda la atención foránea se ha concentrado en lo

pre-colombino, que parece ser el único aspecto que interesa al resto del mundo en relación con nuestro aporte a la historia del arte. A lo moderno nos lo han despachado con dos o tres frases gigantes y halagüeñas que no abren la brecha que los artistas tienen derecho de ver abierta. Es en este sentido donde es preciso cooperar con ellos.

"La alabanza y la censura son funciones sentimentales que nada tienen que ver con la crítica" Jorge Luis Borges, 1960.

Entretanto, en Colombia, nadie puede declararse en posesión de la solución maestra. Por ahora, basta decir que no se trata de pregonar un exodo en masa para que todos los artistas vengyan a pasar trabajos a Nueva York o a París, como tampoco el otro extremo, o sea el de quedarse de diones y semidioses, conformes en el fácil y temporal "triumfo casero". Por otra parte, es curioso ver cómo —hasta la fecha— los colombianos nos hemos vendido sirviendo impudicamente de los artistas, cuando debería ser exactamente lo contrario. Ellos (los de verdad) han dado más de cuánto las meras circunstancias y el ambiente les ha permitido; nosotros (todos) les hemos colocado el compromiso de hacernos quedar bien ante los ojos de los demás. Luego, quienes estamos atarados somos nosotros (los que no somos artistas), porque hemos olvidado mirarlos como lo que son, como artistas, no como puntos de apoyo para incrementar el turismo y el maltrazo prestigio de la nación. A pesar de la incertidumbre, la angustia y el vacío que vive hoy Colombia, son los pintores quienes han mantenido una línea clara dentro del más desesperante de los casos. Las demás manifestaciones culturales —teatro, música, literatura— han ido quedando peligrosas y lamentablemente a la zaga. Lo verdaderamente admirable de los auténticos artistas al menos en los últimos diez años —descansa en el hecho de que, a pesar de vivir en un círculo tan reducido y las posibilidades de medir fuerzas y de extenderse limitadas casi a cero, pueden destacarse estilos que nada tienen que ver el uno con el otro. Obregón, Botero, Ramírez Villamizar, Manzur —por ejemplo—, representan cuatro preocupaciones estéticas completamente distintas entre sí.

Colombia no ha dado aún su aporte a la historia del arte contemporáneo. Cuando el artista encuentre su verdadera esencia, cuando esté en condiciones de tener que esperar mansamente a que se los dicen de otra parte —dictados que le llegan de algo que, las más de las veces, está mandado a recoger en el resto del mundo. Pero no hay que perder de vista que —en el caso de la pintura y la escultura colombianas— no se trata de una "carrera contra el reloj" para ponerse a la par con países más viejos, más maduros, más afortunados y más vicitados y cansados que el nuestro.

En conclusión, no creer en el arte colombiano es absurdo y ridículo, tanto como anticiparse y ensoberbecer uniéndose al coro de "triumfos" y "consagraciones" mentirosos y pueriles. Nada tan fascinante y honroso, en cambio, como poder dar testimonio de una eferescencia auténtica y artística que sigue su curso por encima de altibajos, de pros y contras.

La vigorosa realidad estética de Fernando Botero se nos muestra en "La Mujer de Rubens" (1963, óleo premiado en la Exposición "Arte en América y España", inaugurada en Madrid y actualmente en gira por varias ciudades europeas. Botero es uno de los valores más promisorios de la nueva pintura latinoamericana (foto de O. E. Nelson)



Arte de nuestros días

## LeONEl GÓNGORA, UN PINTOR COLOMBIANO DESCONOCIDO en SU TIERRA

*Una exposición muy buena, con frecuencia excelente en su clase, la cual se mueve dentro de lo grotesco en la tradición de Goya*

Por Nelly Vivas

En la edición matinal del 15 de febrero último, el crítico de arte de "The Herald Tribune" de Nueva York, comentó la exposición de cuarenta y seis dibujos de Leonel Góngora, cuya apertura no tendría lugar hasta las horas de la noche. Por lo general, las críticas solo aparecen al final de la segunda semana, o sea cuando la exposición está para cerrarse. Esa insolita actitud, más la forma en que el crítico se refiere a la obra del pintor colombiano, aumentada al hecho de que el mismo periodista compró uno de los dibujos para su propia colección, despertó insólita curiosidad en la ciudad de Nueva York. Fue así como se dio comienzo a una serie de reveladoras sorpresas, sobre todo para los compatriotas del artista.

**"The New York Times"**  
Al final de la primera semana, la Cober Gallery había vendido íntegra la obra expuesta, y al final de la segunda, el crítico Brian O'Doherty se refirió a ella en estos términos, en "The New York Times" del sábado 29 de febrero:

"Una exposición muy buena, con frecuencia excelente en su clase, la cual se mueve dentro de lo grotesco en la tradición de Goya. Las composiciones de Góngora, constituidas por caras masculinas en forma de papas y figuras femeninas agradablemente animalescas, vibran con inocente entusiasmo su falta de actividad o de horizontes". Técnicamente Leonel Góngora se acerca a lo impecable, aunque algo aulaz en la composición, caído en el color y ligamiento demasiado satisfecho en su presentación de lo horrible y lo taimado. Lo mejor de su obra se encuentra en aquellas piezas en las cuales el artista complementa las implicaciones de distorsión como expresión de mutación mental y de deficiencia, como son los casos, por ejemplo, del maravillosamente repulsivo "desnudo en sofa roja" y del violento "hombre agitado por pena moral". La exposición está dedicada a Rico Lebrun, el maestro de la figura en desconocimiento".

**"Triunfo" Nacional**

Aquellos compatriotas colegas, amigos de calificar de "triunfo" el trabajo de los colombianos artistas en el extranjero, deberían empezar a pulir tipos y linotipos para referirse a Leonel Góngora porque, si de alguien puede hablarse como "triunfador" en la medida acostumbrada en "la Atenas Suramericana" — es precisamente de este pintor vaucaucano cuya obra era hasta hace tres semanas, casi totalmente desconocida en su tierra. Para quienes habíamos venido siguiendo de cerca el proceso artístico de Góngora en los últimos cuatro años, no nos sorprende en lo más mínimo el éxito de su primera exposición individual en Nueva York. Ello es apenas el desenvolvimiento natural de una carrera vivida a conciencia, a la vez que un primer paso en un medio azaroso pero promisorio para el que tiene talento. Por otra parte, Leonel Góngora es uno de aquellos carosos "pioneros" que —por su cuenta— han salido al mundo a tratar de cambiar la fama de "subdesarrollado" a nuestro Continente, aunque sea solamente en el campo del arte.

Para Colombia el "triunfo" de Góngora consiste en lo siguiente:

a) En lo artístico: haber sido bien recibido por parte de críticos, coleccionistas y público.  
b) En lo profesional: haber vendido toda la exposición, un récord así nunca logrado en Nueva York, menos por una nueva figura latinoamericana.  
c) En lo personal: haber sorprendido gratamente al crecido número de compatriotas suyos, residentes en la isla de Manhattan, los cuales, pese a su cultura, devoción y patriotismo, no tenían ni noticias de la existencia de un cartagüero de treinta años de edad en el panorama de la nueva pintura latinoamericana.

Pasando a un terreno más universal — con éxito o sin él — la primera exposición individual de Leonel Góngora en Nueva York significa que el compromiso y la responsabilidad del artista se han redoblado, que no se dormirá sobre esos laureles tan justamente ganados y que, dados su talento y juventud, aún le queda bastante mundo por descubrir.

**"Oh Sorpresa!"**

La noche de la apertura, una emocionada señora colombiana que adquirió "Desnudo sobre sofa roja", no pudiendo ocultar su sorpresa preguntaba a uno y a otro: "¿Pero dónde había estado el pintor todo este tiempo que yo nunca lo había oído nombrar?". Justamente satisfecha por haber adquirido "una de las mejores piezas de la exposición", según el crítico de "The New York Times", no se cansaba de repetir: "Mi colección tengo lo más distinguido de la plástica colombiana. Obregón, Botero, Ramírez Villamizar y Grau pero, hasta ahora, nada de Góngora". Más se emocionó cuando se le informó que "todo este tiempo" —doce largos años, lo que hace que el artista salió de su patria, Leonel Góngora ha estado estudiando, trabajando y exponiendo en Italia, México y los Estados Unidos, incluyendo sus dos exposiciones de 1962 comentadas oportunamente en estas mismas páginas de EL TIEMPO: la individual en la Unión Panamericana, en Washington, y la colectiva "Nueva presencia mexicana" en la Cober Gallery, de Nueva York.

**Profesor invitado**

Pero los sorpresos no pararon allí. La noche de la apertura de la exposición se supo que, desde septiembre de 1963, la Universidad de Massachusetts, en reconocimiento a los meritos de Leonel Góngora, lo había invitado a hacerse cargo de las clases de dibujo de su departamento de Bellas Artes durante el año lectivo 1963-1964. En cuanto termine este compromiso el pintor y su esposa — la grabadora siciliana Vita Giorgi — regresarán a la capital de México, donde residen desde hace casi tres años. Góngora ha venido destacándose también en muestras internacionales en los últimos veintiocho meses. Y en Colombia — salvo cuatro personas — nadie se había dado cuenta!

**Fuente Colombiana**

Esperamos el regreso o visita Leonel Góngora a su tierra. Ello constituirá uno de los pocos casos — quizá el primer caso del artista que se ha formado fuera del país, que se ha hecho absolutamente solo, que un salido a buscar por su cuenta y regresa al cabo de los años, a mostrar cuanto ha encontrado hasta el momento. Curiosamente, la fuente de inspiración de la pintura de Leonel Góngora, pintor cartagüero, es netamente colombiana pero expresada en lenguaje propio y universal.



EL PINTOR EN SU ESTUDIO.

Si promueven colegas Gubert y Baskin entre ellos, ni los críticos, ni los coleccionistas colombianos, norteamericanos y europeos que han adquirido sus obras, ni los muchos visitantes que han recorrido las salas de la Cober Gallery, han catalogado a Leonel Góngora como "seguidor" o "imitador" del dilapidado mexicano José Luis Cuevas. Han preferido, en cambio, seguir el rastro de su tradición hasta la verdadera raíz, o sea hasta Goya. Fuente primordial de su lenguaje. En maestros italianos y el expresionismo alemán, todo ello como punto de partida para llegar a un sentido expresivo, humano y simbólico esencialmente Góngora. (Foto de Crispin Vázquez C. cortesía de la Zora Gallery, California).

Un pintor colombiano en Norteamérica

## Cuevas y GÓNGORA EN NUEVA YORK

Por Nelly Vivas, corresponsal de El Tiempo en Nueva York

*"Si quieren ser amigos nuestros tendrán que aprender a aceptarnos tal y como somos y sin tratar de remodelarnos a su imagen y semejanza. En nuestros planes de trabajo y de goce por la vida también figuran la civilización mecanizada, el progreso material, las técnicas industriales, la riqueza fiduciaria, la comodidad y los hobbies. Pero para nosotros la esencia de la vida no está basada en tales cosas"* Juan José Arévalo.

Correspondió a nuestra palpitante; y hoy mentada Indoamérica cerrar con broche de oro la temporada pictórica 1964-1965 de Nueva York, con las muestras individuales de dos artistas que escasamente posan los treinta años de edad: Leonel Góngora y José Luis Cuevas. El colombiano expuso sus oleos y dibujos, en la Covert Gallery, del 15 de mayo al 15 de junio y el mexicano sus dibujos en la Grace Borgenich Gallery, entre el 18 mayo y el 5 de junio.

¿Y cómo fueron recibidos? Con alivio, con respeto, con terror y sin reserva.

**Con alivio...**

Cuevas y Góngora fueron, recibidos con alivio porque su obra, como nueva y auténtica manifestación de una esencia latinoamericana, y universal, puede significar el comienzo de una salida para el Impase que está viviendo la pintura en la ciudad de Nueva York, en la cual los revolucionarios de ayer (De Kooning, Rothko, etc.), hoy día son clásicos indiscutibles y respetados: los desenfadados "Pop" que otrora provocaron risa y espanto ahora hacen cine y escriben poesía infantilmente obscena, mientras Marsol Escobar (mezcolana) —la mejor del equipo y aún verdaderamente "Pop"— vacila entre aprovechar su estupenda habilidad o su estupenda atmósfera; los "Op" asisten a su propio funeral con la misma frialdad con la cual asistieron a su nacimiento no hace ni doce meses, mientras que los diseñadores de telas ponen en realización los trajes "op" que ya nadie quiere llevar.

Nueva York sigue siendo el centro mundial del mercado artístico, el paso obligado de artistas consagrados y sin consagrar, europeos, orientales, africanos, latinoamericanos y norteamericanos. Pero en Nueva York no está pasando nada en términos estrictamente pictóricos, como no sea un desesperado afán de figuración y una lucha más desesperada todavía de "dealers" y directores de galerías por detener la hecatombe de un monstruo que se hunde por su propio peso. Paradójicamente y en contraposición al panorama de hace unos cuantos años el pintor que hoy encuentra mayor desventaja en los Estados Unidos es el norteamericano, que nada tiene de exótico en su propia casa y que no logra o no desea matricularse en el bando de los extravagantes, sino que pinta calladamente pero sin poder sorberse la angustia de pertenecer al grupo de los ignorados. En esos jóvenes desconocidos —algunos magníficos— descansa el futuro de la pintura netamente norteamericana, si algún día encuentran unos cuantos mecenas que los descubran y se animen a lanzarlos al mercado.

**Con respeto...**

Góngora y Cuevas llegan a Nueva York en momentos en que los ojos del mundo se han vuelto hacia nuestros países con curiosidad, interés y piedad en los dos órdenes, sobre todo en el económico político. En el artístico, Nueva York está aprendiendo a conocer y a tener en cuenta a la nueva generación de pintores que ha venido surgiendo más allá de Miami, una generación rebelde e individualista, que se preocupa por ser ella misma y que no se molesta en marchar en carrera contrareloj para alcanzar al resto del mundo, lo cual solo da como resultado desconcierto y vacío o una repetición —a veces muy bien ejecutada— de algo ya explorado y descartado en otros lugares. A la actual generación de pintores latinoamericanos no se la podía seguir mirando como al pariente pobro de ahora cinco años, porque sus representantes —Botero, Cuevas,

Góngora y Seguí, entre los más notables— traen, aparte de talento y escuela, una visión nueva y profunda, la cual constituye lo más genuino, universal y paradójico que Hispanoamérica ha entregado en los últimos diez años. Sus obras nada tienen que ver con los afiches de agencia de viajes que algunos norteamericanos todavía esperan encontrar en un pintor latino, así como tampoco se identifican con el forzado "internacionalismo" de cinco años atrás.

Quien quiera ponerse frente a frente a la Latinoamérica de hoy, en toda su brutal belleza, su absurdo dolor, su desagrada realidad y alentada grandeza, póngase frente a los dibujos de Cuevas y a las pinturas y dibujos de Góngora, con la seguridad de que al encontrará parte de esa esencia que hemos venido buscando desde Torres García y Orozco. De los dos artistas, Góngora es el más profundo y Cuevas el más hábil (John Canaday, en "The New York Times" lo situó por encima de Jerónimo Bosch) ambos son tremendamente inelásticos. La sátira del colombiano es amarga, mordaz y "subversiva", como la calificara Stuart Preston también en "The New York Times"; la del mexicano es dramática, subjetiva y a veces traviesa. Góngora admira a Sartre, aplaude su rechazo a honores comprometidos, se deleita en Genet, socava la tragedia del hombre colombiano y fustiga entregado. Cuevas se remonta al mundo de la pesadilla, se mofa de lo beatífico y beatifica lo prohibido. Muchos de los dibujos de Cuevas son un reto o un canto al Marqués de Sade: muchos de los oleos y dibujos de Góngora constituyen un réquiem por las víctimas de la violencia colombiana.

El aliento de Sade, Genet y Kafka sopla por las bocas de los monstruos de Cuevas y transpira por los poros de los mutilados de Góngora.

Si por arte mexicano se entiende transitar por los surcos abiertos, superados y agotados por Orozco, Rivera, Siqueltes y el Tamayo de la primera época, José Luis Cuevas no es mexicano. Pero si por ello se entiende ahondar, refutar, comprometer y analizar el pasado de los maestros de ayer y, a la vez, ser capaz de inventar, enriquecer y limpiar la llamada "mexicanidad", este dibujante es el más mexicano y el más universal de todos. Góngora, al contrario de Cuevas, llega a Nueva York sin antepasados reconocidos en este lado del mundo, su ascenso es por lo tanto más difícil, pero su obra — como la del mexicano — sale airosa, es ciento por ciento colombiana y ciento por ciento pictórica.

¿Que los mundos de Góngora y de Cuevas son sórdidos? Claro. ¿Que en sus obras no hay gozosas explosiones de color y de trópico? Es cierto también. En nuestra tierra todavía quedan trópico y color, pero nuestros artistas han abandonado tal belleza, superficial cuando se la retrata, para dar salida a una belleza interior que tiene mucho más valor. ¿Dónde se hermanan el mexicano y el colombiano que acaban de exponer en Nueva York sin que tengamos que decir — como dirán los ignorantes y desprevenidos — que se copian o están influidos uno del otro? En que ninguno de los dos es obvio, ni descriptivo, ni literario, sino pictórico. En que ambos parten de raíces comunes Goya, sobre todo). En que ambos ofrecen un mundo fascinante y penetrante aunque no del todo penetrable. Aterrán, someten y apasionan por su pasmosa vitalidad interior y por su pasmoso virtuosismo. México, Colombia, Cuevas, Góngora. Para mí es un honor saludarlos en la América del Norte. Nueva York, Julio de 1963.

## MIENTRAS EN NUEVA YORK MUERE EL "POP ART", EN COLOMBIA LO COPIAMOS

Por Nelly Vivas (Corresponsal de El Tiempo en Nueva York)

Mientras en Nueva York se celebra el funeral del "Pop Art", o se le aplican remedios para prolongar su agonía, en Colombia lo copian, ya que no se puede decir que interpretan o asimilan (si tuviera qué asimilarle), o aportan algo a una picardía comercial que no tiene raíces allá. Cabe preguntar a los artistas: ¿Por qué nacidos al arte, se empeñan en hacerse los muertos, metiéndose en un atadú que no les pertenece? Es verdaderamente curioso observar cómo muchos artistas —no solo en Latinoamérica, sino en casi todo el mundo— se burlan de una Norteamérica que no conocen y que detestan en apariencia, pero de la cual copian sus errores con un servilismo que es más enfermizo que la misma enfermedad.

Estas consideraciones vienen a propósito del almanaque 1966, editado por PROPAL, que me fuera enviado recientemente por el departamento de prensa de ASER (Asesores de Relaciones Públicas y Publicidad Limitada), en el cual están reproducidas las siete obras premiadas en el XVII Salón de Artistas Nacionales del año pasado, que también fuera auspiciado por la misma empresa. El favor que PROPAL está haciendo a los artistas de Colombia es digno de todo encomio y merece ser imitado no una sino muchas veces, pero...

### Excluyendo a Pedro Alcántara

Al repasar las siete obras del almanaque se encuentra uno con cinco pintores que pintan bien, es decir, pintores que manejan los materiales con habilidad de artesanos, pero que no saben qué hacer con ellos y que en cambio hacen gala de muy mal gusto y de una pobreza de conceptos sencillamente deplorables. En cuanto a la escultura, si la pieza reproducida era —en verdad— la mejor del Salón o —todavía peor— la mejor de la nación, entonces hay que llegar a la conclusión de que la escultura colombiana se encuentra dentro del más desastroso de los estados, todavía más lamentable que el de la pintura si los pintores reproducidos en el calendario, son efectivamente los mejores del país.

Excluyendo a Pedro Alcántara, uno se pregunta: ¿Dónde está la personalidad de esos artistas?

¿Dónde su espíritu creador? Talento lo poseen casi todos; escuela no les falta; medios de salir adelante les sobran patrocinadores los tienen generosísimos; atención de la prensa y círculos intelectuales y sociales, la tienen —me atrevo a creer— en demasía. ¿Qué está pasando entonces? ¿Por qué quieren hacer del arte colombiano un triste y servil reflejo de conceptos ajenos?

### Manías foráneas

Se ve que el "Pop Art" y el "Op Art" están haciendo su agosto entre los artistas que viven a la caza de lo estridente y novedoso, sobre todo si viene de Nueva York, es decir, aquello que el señor Dicken Castro llama *moveuse con acierto* en muchas de las tendencias del arte sin nunca llegar a colocarse definitivamente en ninguna. ¿Qué tienen que ver los artistas de Colombia con el "Pop Art" ya agonizante en Nueva York? ¿Y que con el "Op" un movimiento antiséptico y

esterilizado que nació muerto a pesar del esfuerzo de sus patrocinadores? Estoy segura de que ninguno de los siete artistas del calendario de PROPAL, tiene nociones ni de las raíces, ni de las entretelas del uno o del otro, ni siquiera de los motivos de la pintura norteamericana. O sea que al copiarlos están dando un reflejo pueril pero también servil y de segunda mano de movimientos maliciosos y calculados, que no surgieron por generación espontánea ni como resultado de una revolución estética —como se ha querido hacer creer— sino como fruto de un golpe planeado ante la urgente necesidad de picar al paladar exhausto de un público comprador grueso abotagado y desprevendido.

El "Pop Art", por ejemplo, es un fenómeno ajeno al curso natural del arte, el cual muestra cómo se puede escribir historia antes de que ella haya tenido lugar. El matrimonio de la ciencia y el arte ("Op Art"), proclamado a finales de 1963, hizo reír a los hombres de ciencia, sobre todo a los físicos, astrónomos y matemáticos, y sacó del camino a aquellos pseudoartistas que habían coqueteado con el "Pop" los cuales eran los mismos que —dos años antes— se habían divorciado del expresionismo abstracto para seguir con la corriente de moda. Ahora, cuando "Pop" y "Op" están naufragando, los advenedizos no saben qué hacer y se encuentran como las ratas de la bodega del bergantín que se hunde. Por eso duele tanto ver a los artistas de Colombia formando parte de la misma tripulación. Por eso hay que protestar y pedirles que recobren el sentido y que se ocupen de ser ellos mismos. En el Salón de Pintura norteamericana, presentado en el Museo Whitney entre diciembre y enero pasados, ofrecía un espectáculo desolador con sus colchones, trozos de muebles, piezas de ropa y sus juegos de ilusión óptica. La impresión era la misma que se recibe cuando se visita la mayoría de las galerías de arte: un verdadero cementerio de cosas. Los mercaderes que organizan el "Pop Art" creyeron hacer creer al mundo que lo único que se puede crear, profetizar y organizar en esta controvertida segunda mitad del siglo XX, es un tarro de basura, o la etiqueta de una lata de sopa cuya irreverencia produjo risa hace cuatro años, pero que hoy es como un chiste repetido incesantemente. Los "Pops" no lograron causar el impacto de los dadaístas a los cuales les bastó decir "dada" como grito de guerra, para despertar un ambiente adornado y abrirse paso, poniéndose a trabajar luego en serio los unos, y retirarse discretamente los que nada tenían que ver con el arte, pero que habían contribuido a dar fuerza al movimiento en sí. Los "Pops" en cambio, solamente han logrado decir "da da da da da" con sus muebles destrozados, sus tiras cómicas y sus maniqués de yeso. Y pasado el ruido no están quedando nueces, porque detrás del heraldo no parece haber artistas verdaderos, creadores, profetas y organizadores, sino gentes que —bajo otras circunstancias— no habrían pasado de ser respetables seguidores de otros movimientos, o pintores mediocres.

### Materiales audaces

Usar latas de nescafé para una escultura no es nuevo, ni tiene sentido usarlas porque sí, la gracia sería que el escultor supiera servirse de ese material, incorporándolo verdaderamente a su obra, o por lo menos utilizándolo como elemento decorativo así como hiciera Alexander Calder en 1952 (cuando el "Pop Art" todavía no se había inventado), con los hermosos pájaros que ejecutó con envases de café "Medaglia D'Oro", sin pretensiones ni ruidos, sin ganar concursos en ninguna parte. Usar desperdicios en arte tampoco es nuevo: Kurt Schwitters —fallecido en 1948— lo hizo en 1917 con sus *Mertzbaums*, que ahora han vuelto a ponerse de moda.

Hace unos tres años, los artistas estridentes de Nueva York hicieron unas esculturas inmensas en yeso, versiones gigantescas de hamburguesas, helados y perros calientes, como las que se ven de pronto en los avisos de los restaurantes de las carreteras. Es de imaginar que los colombianos llegarán tarde al entierro porque en estos momentos deben estar ocupadísimo en carrera contrarreloj para ponerse al día. Ojalá que sus versiones sean al menos de tamales y plátano frito. Lástima grande que sus esfuerzos no alcancen la misma resonancia que los de sus colegas norteamericanos, llegando al Museo de Arte Moderno de Nueva York, o consiguiendo un nuevo rico que pague jugosas sumas en dólares, o siendo reproducidas en espectaculares revistas de circulación mundial o por lo menos ganando los primeros premios en las bienales. Porque, la maldición de Nueva York, "leader" del mercado artístico mundial, está en que el presunto artista no solo tiene la obligación de dar el grito más estridente, sino ser el primero en lanzar el alarido. Por ejemplo, en medio de la algarabía de la escultura "Pop" solamente se mantienen a flote Seagel y Marisol. El "Pop" no creó a Marisol Escobar, al contrario, ella encabezó el grupo que trajo al "Pop" con su constancia de diez años, su habilidad y su bien manejada publicidad; hoy día Marisol tiene su propia escuela pero ninguno de sus seguidores —sobre todo entre las mujeres, que son muchas— pasa de ser una copia en papel carbón que trabaja con lenguaje prestado a la venezolana.

### Arte impersonal

De las siete obras reproducidas en el calendario de PROPAL tan solo "De estas tumbas de estas benditas cenizas no nacerán violetas N° 2" de Pedro Alcántara, se levanta como la obra de un artista de posibilidades. Su trabajo es joven y pujante aunque tiene aún un largo camino por recorrer y muchas etapas que superar. ¿Tendrá Colombia en Pedro Alcántara el germen del artista que va a continuar, valorar y aumentar la tradición de Obregón y Botero? Los demás trabajos del almanaque, empezando por el pintor de la primera página, hasta la escultura de la última y sin olvidarse del revés de las páginas ocupadas por el crítico, dejan al espectador abismado por su pobreza estética, su arrogancia y su lenguaje cargado de lugares comunes.

Al llegar a la última página del almanaque de PROPAL uno siente deseos de parafrasear parte de las líneas del señor Castro, colocadas al pie de la pintura de Antonio Grass, pero haciendo que esas palabras cubran la totalidad de las obras reproducidas: "tiene cualidades de color y de materia... con oficio y un tanto (¡DEMASIADO!) impersonal. No deja huella en el espectador". Ojalá que esos artistas y ese crítico despierten algún día.

Nueva York, febrero de 1966.



sanía.

e una tela con los co-  
uno le agradan, y ver-  
una sensación mara-  
s una sensación que es  
r cuando se quiera, vi-

# V. Beatriz de Vieco (1930): Diálogos entre las artes en la escena experimental de los setenta

## Exposición conceptual de Bernardo Salcedo



Durante la inauguración de la muestra conceptual de Bernardo Salcedo se registró un verdadero "happening", cuando un grupo de jóvenes protagonizó un improvisado espectáculo de juegos y cantos alrededor de la "escultura" que obtuvo un premio en la Bienal de Coltejer de este año. Esta consiste en una pila de bolsas de heno que en esta ocasión guardaban solo el aroma, puesto que el heno había sido retirado. La futurista muestra el

### Televisión

- CANAL 13
- 6 00 Película de dibujos animados.
  - 6 15 Pelusa y las mágicas.
  - 6 45 Contrapunto (telenovela).
  - 7 00 Noticias.
  - 7 30 Película "Tropico".
  - 8 00 Película "El show de Al".
  - 9 30 Película "A".
  - 10 00 Noticias.
  - 10 30 Película "La 13 volver".
- CANAL NACIÓN
- 4 42 Invasión visual.
  - 5 00 Tele-novela "Si María".
  - 6 00 La familia gana (curso).
  - 6 30 Lo que vemos (curso).
  - 7 00 Teleduero (curso).
  - 7 30 Paso la palabra (curso).
  - 9 30 Tele-novela "La de un pecado".
  - 10 00 Contrapunto.
  - 10 45 Noticias.
  - 11 30 Película "Los 5 Garrisons".
  - 11 30 Serie Mundial (curso).
- CANAL 11

*En cuanto a Bernardo Salcedo, un poco ye-ye, un poco teatral, como que pertenece en cuerpo y alma a su época.*

Mario Rivero

**B**eatriz Albarracín Morales siempre firmó sus columnas y reportajes como Beatriz de Vieco, o BV. Incluso después de su divorcio, continuó firmando de esta forma, según ella, debido a “esa imposición sobre las mujeres casadas de llevar el apellido de su marido”. Su escritura tuvo gran influencia en el periodismo cultural bogotano de la década de 1970. Nació en 1930 en Cúcuta, es hija de Leopoldo Albarracín Gaona,<sup>94</sup> médico por la Universidad Nacional, y María Morales. Tuvo dos hermanos: Hernando, el mayor, y Cecilia, la menor, ambos fallecidos. De la familia paterna resulta interesante mencionar a su tía, la artista Josefina Albarracín de Barba<sup>95</sup> (1910-1997). En algunas columnas, junto al “De Vieco” aparecía una “A”. Cuando por fin se logró encontrar a la autora, y supimos que la “A” era la misma que la del Albarracín de esa importante escultora, la sorpresa fue aún mayor. Luego, en la casa de la autora, vendría la posibilidad de

94 Según el Instituto Nacional de Salud, en la década de 1940, el doctor Leopoldo Albarracín desempeñó un importante papel en las investigaciones para el tratamiento de la lepra: “gracias a las técnicas de purificación que fue adoptando el Samper-Martínez, el producto se hizo más tolerable. En un informe publicado en 1940, Leopoldo Albarracín, el mayor experto en lepra de la entidad en aquel entonces, escribió con cierto orgullo: ‘ya hemos obtenido ésteres puros (sin creosota ni yodo) indoloros, resultado no conseguido aún por otros laboratorios’”. Fue coautor de investigaciones sobre el borrachero o cacao sabanero. ([https://www.ins.gov.co/Noticias/SiteAssets/Paginas/Vigilantes-de-la-Salud/Libro%20INS-100%20a%C3%B1os%20vs\\_digital%2007-18.pdf](https://www.ins.gov.co/Noticias/SiteAssets/Paginas/Vigilantes-de-la-Salud/Libro%20INS-100%20a%C3%B1os%20vs_digital%2007-18.pdf))

95 Sobre Josefina Albarracín dice la página del Banco de la República: “En 1940 participó en el Primer Salón de Artistas Colombianos, en el que obtuvo el tercer premio con la talla en madera ‘El obrero’. En 1934 contrajo matrimonio con el escultor español don Ramón Barba, quien influenció su trabajo con sus técnicas; en 1945 y hasta 1964 fue profesora de la Escuela de Bellas Artes de la Pontificia Universidad Javeriana, en la que dictó las cátedras de talla, modelado y dibujo; en 1950 participó en el VIII Salón de Artistas Colombianos, en el que recibió el primer premio en escultura con la escultura ‘Muchacha campesina’; en 1966 realizó una exposición retrospectiva de las obras de su esposo, fallecido el año anterior, en la Biblioteca Luís Ángel Arango de Bogotá. Entre su obra, que se distinguió por sus vigorosas tallas en madera, se destacan la escultura ‘Cabeza de muchacha’, ‘Busto de Montoya y Flórez’ y ‘Hombre del mercado’, muestras de que sus temas preferidos fueron los regionalistas y autóctonos”. ([https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Josefina\\_Albarrac%C3%ADn\\_de\\_Barba](https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Josefina_Albarrac%C3%ADn_de_Barba)).

ver fotos del maestro Ramón Barba, y de Josefina en su papel de tíos abuelos junto a una muy joven Beatriz.

En 1950 contrajo matrimonio con el arquitecto Samuel Vieco, con quien tuvo tres hijos: Constanza, María Teresa<sup>96</sup> y Juan José Vieco Albarracín. María Teresa Vieco Albarracín, arquitecta de formación, alcanzó el reconocimiento como pintora a finales de la década de 1960, gracias a varias exposiciones y comentarios en prensa. Por su obra sería reconocida como una de las artistas que exploraron la abstracción pictórica.

Beatriz de Vieco estudió en el Colegio Alemán,<sup>97</sup> razón por la cual llegó a dominar este idioma, además del latín. Luego, en la Universidad Femenina de la Bordadita<sup>98</sup> estudió Filosofía y Letras. Su trabajo en el periodismo cultural comenzó en la radio junto a Lucy Nieto de Samper en el programa “Contrapunto femenino”, dirigido por Jaime Soto. En la década de 1960 escribió para la revista *Cromos*, en la sección “Páginas femeninas”. También realizó traducciones para la revista *Eco*. Si bien su interés principal fue el teatro, gracias a los cursos sobre historia del arte de Marta Traba empezó a interesarse por el tema de las artes plásticas. En la década de 1970 fue docente de la Escuela Nacional de Arte Dramático. En esa misma década escribió continuamente sobre exposiciones, artistas, festivales y directores de teatro. Escribió para la *Revista Diners* (1970-1974), para *Lecturas Dominicales* del periódico

96 En la colección de arte del Banco de la República hay obra de María Teresa Vieco: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/artista/maria-teresa-vieco>

97 El Colegio Alemán, fundado en 1921, hoy Colegio Andino Deutsche Schule. <https://www.colegioandino.edu.co/quienes-somos/historia/>

98 De la Universidad Femenina la Bordadita, el sitio web de la Universidad del Rosario explica que tuvo una historia bastante breve, aunque al integrarse posteriormente a la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, sentó las bases de un proyecto de educación artística con una valiosa trayectoria que sigue en pie hasta hoy. Cecilia Hernández de Mendoza fundó con Gaby de Cruz Santos la Universidad Femenina la Bordadita en 1949, exactamente nueve años después de que Cecilia se hubiera graduado en el Colegio Mayor del Rosario, a la edad de 34 años. La visión de estas emprendedoras está resumida en las siguientes palabras: “Surgió la idea del Colegio de la Bordadita, como ilusión maravillosa de una gran aventura en la mente de dos mujeres con un mismo ideal: dar a las juventudes femeninas una formación integral, abrir a sus mentes horizontes de luz, hacerlas caminar por rutas distintas a las ya conocidas, apoyadas en la eterna luz del Evangelio” (Carreira, 2014, cit. En Frederick 2021).

*El Tiempo* (1970-1974), para *Alternativa*,<sup>99</sup> a cargo de Gabriel García Márquez y Enrique Santos Calderón (1974 a 1980), *Nueva Frontera*, de Carlos Lleras Restrepo (1980-1983). Simultáneamente, hizo activismo político a favor de la ideología liberal de Gerardo Molina. A mediados de la década de 1980 dirigió y presentó un programa sobre teatro en la Radiodifusora Nacional. Según *La Prensa* del viernes 28 de abril de 1989, fue la coordinadora del Seminario de Periodismo Cultural, realizado en el marco de Expolibro 89, con el patrocinio de Colcultura, como parte de la celebración de los veinte años de esa institución, y el apoyo de Cimpec-OEA,<sup>100</sup> y el Círculo de Periodistas de Bogotá. Entre 1990 y 1995 fue jefe de prensa de Colcultura.

Luego de meses buscando información sobre la autora, logramos hablar telefónicamente con ella gracias a la ayuda de Jorge Marín Vieco,<sup>101</sup> y entrevistarla personalmente. Beatriz es una mujer activa, brillante, de observaciones y comentarios agudos. Nos recibió en su apartamento. Le sorprendió que mencionáramos varios de sus artículos sobre arte. Nos contó que “la caja con el archivo de sus escritos se perdió en un trasteo”. No obstante, conserva reportajes en recortes de periódico. Tiene una enorme biblioteca con libros de historia del arte, filosofía, teoría teatral y literatura, entre los que logramos hojear una edición de *Cien años de soledad* con una afectuosa dedicatoria de su autor. La carátula de esta edición presenta una obra de su hija María Teresa. Mientras disfrutábamos de un delicioso té servido por ella, nos preguntó si habíamos ido a ver la película *Oppenheimer* —recién estrenada—. Ella, hacía pocos días, había ido a verla. Comentó algunos aspectos centrales de la trama que

99 Beatriz de Vieco escribió en la *Revista Alternativa* (1974 y 1980) sobre política y de teatro. Cabe mencionar quiénes conformaban dicha publicación: director: Enrique Santos Calderón; jefe de redacción: Antonio Caballero; consejero editorial: Gabriel García Márquez; redacción: Jorge Restrepo, Hernando Corral, José Fernando López, Carlos Gerardo Agudelo, Mauricio Romero, Jorge Gómez P., red de corresponsales en todo el país; secretaria de redacción: Kelly Velásquez; colaboradores: Daniel Samper, Eduardo Umaña Luna, Diego Montaña Cuéllar, Beatriz de Vieco, Ramón Pérez Mantilla, Jesús A. Bejarano, Pepe Sánchez y Diego Hoyos.

100 Cimpec es el acrónimo de Centro Interamericano para la Producción de Material Educativo y Científico para la Prensa.

101 <https://www.marinvieco.com/fundacion-marin-vieco/>

le habían interesado particularmente, articulados con comentarios sobre la liberación femenina. Nosotras la escuchamos atentamente. Durante la conversación recordó a su amiga Lucy Nieto de Samper y las tertulias con artistas a la salida de la Casa de la Cultura, hoy teatro La Candelaria, además de las diferentes tensiones sociales y políticas de los años setenta en medio de la renovación que se experimentaba en las artes.

## De la cita a pie de página al archivo

El nombre de Beatriz de Vieco se convirtió en objeto de interés de esta investigación gracias al libro de María Mercedes Herrera Buitrago *Emergencia del arte conceptual en Colombia (1968-1982)* (2011, p. 29). En cita al pie de la página 84 aparece esta referencia: “Beatriz de Vieco, ‘Exposición conceptual de Bernardo Salcedo’, *El Tiempo*, 24 de noviembre de 1970”. La inclusión de la extensa cita que se reproduce a continuación tiene como objetivo presentar la interpretación que De Vieco realiza de la obra de Salcedo, citada por Herrera Buitrago (2011):

Sin embargo, debido a la novedad que representaba que la obra misma estuviera hecha para terminar en la basura, los apelativos dados a Salcedo y la participación del público en los eventos realizados empezaron a generar una serie de categorías y palabras que anunciaron la existencia del arte conceptual en Colombia, especialmente Beatriz de Vieco, comentarista<sup>102</sup> de prensa, quien, a diferencia de los críticos de arte del momento, poseía un vocabulario preciso para nombrar y analizar la exposición *Planas y castigos*, descendiente directa de *Hectárea de heno*. Para la comentarista, la exhibición tuvo un carácter didáctico y estuvo dedicada a los niños sin prejuicios y a la juventud universitaria participante, lo que explicó como “un verdadero *happening* cuando un grupo de jóvenes protagonizó un improvisado espectáculo de juegos y

<sup>102</sup> Con el término “comentarista”, Herrera Buitrago se refiere a todas las mujeres periodistas citadas en el libro.



cantos alrededor de la 'escultura' [...] consiste en una pila de bolsas de heno que en esta ocasión guardaban solo el aroma, puesto que el heno había sido retirado". (p. 90)

La cita continúa:

Entre los calificativos brindados por la comentarista estaba considerar el evento de la "más osada vanguardia", "voto de confianza en la juventud", "bocanada de aire fresco", además, ofreció De Vieco los elementos claves para enmarcar esta exhibición dentro del marco teórico del arte conceptual norteamericano y europeo. Comentó que se experimentaba allí la intención de desmitificar el arte y el fetichismo de la obra como objeto y al artista como creador único y privilegiado, ya que la elaboración de los componentes artísticos se hacía con base en materiales ideológicos, no tangibles. (p. 90)

Herrera Buitrago reconoce, en el análisis de la exposición de Salcedo realizado por Beatriz de Vieco, "un vocabulario preciso para nombrar y organizar la exposición *Planas y castigos*", reconocimiento que incluye comparar el contenido de su artículo con el escrito por Eduardo Serrano: "Serrano no superó el contenido ya expuesto de Beatriz de Vieco. Probablemente ello se deba a que, desde la comprensión de su propio ejercicio crítico, Serrano consideraba inconveniente señalar una tendencia acertada y practicable para los artistas e intentar uniformar sus búsquedas bajo rótulos" (Herrera Buitrago, 2011, p. 90). Sin embargo, la precisión teórica con la que Beatriz de Vieco interpreta la exposición, en la argumentación de María Mercedes Herrera, no supone que en ese momento existan en Colombia las condiciones necesarias para hablar de arte conceptual. En el capítulo "Producir escándalo y generar controversia: 1968-1972",<sup>103</sup>

103 En *Producir escándalo y generar controversia: 1968-1972* la autora aclara que: "María Clara Cortés agrega que, debido a la organización que hizo Marta Traba del evento, su actuación crítica 'fue importante en el desarrollo de obras de arte conceptual en el país' y propone que las obras realizadas en la década del setenta, como *Hectárea de heno* (ilustr. 14) y las series *Planas y castigos* (ilustr. 16) de Bernardo Salcedo y *El mar Caribe* de Álvaro Barrios: 'se pueden considerar como las primeras manifestaciones de arte conceptual en Colombia'. Ahora bien, desde la presente investigación —especifica la autora— se considera que estas

la autora ha especificado que, a pesar de que “Distintas investigaciones señalan que la exposición colectiva *Espacios ambientales*, realizada en 1968, es el inicio del arte conceptual en Colombia”, lo cierto es que dicha interpretación es históricamente improbable, dado que el reconocimiento del sentido y el valor de una obra de arte exige la formación de una disposición a la experiencia, y que esta no puede entenderse como simple efecto de coincidencia “natural” entre un *habitus* culto y un campo preparado, [por lo que] se considera que sólo las obras que son observadas por los espectadores dotados de la disposición y competencia estética que ella exige logran ser posicionadas en lugares privilegiados dentro del espacio social (Herrera Buitrago, 2011).

Esto significa que, aunque algunos conocedores de arte —particularmente, Beatriz de Vieco— tuvieran la capacidad de identificar en la obra de Salcedo elementos formales y teóricos del arte conceptual, esto no supone que pudiera ser una interpretación extendida o común entre otro tipo de espectadores.

Leyendo las palabras citadas de Beatriz de Vieco, es imposible no preguntarse sobre las razones por las que esta autora trabajó una interpretación tan lúcida sobre la obra de Salcedo. Esta pregunta fue el comienzo de la actual investigación; luego vendría la recuperación, en hemeroteca, de un extenso archivo de textos escritos sobre arte, teatro y política.

Dos menciones más se hacen en el libro *Emergencia del arte conceptual en Colombia (1968-1982)* sobre la interpretación que Beatriz de

aproximaciones suponen una *comprensión inapropiada* (el énfasis es mío) porque piensan que el conocimiento que en la actualidad se tiene sobre el arte conceptual funciona como criterio exclusivo para interpretar las obras de arte producidas cuatro décadas atrás. Dichas aproximaciones homologan dos miradas sociales que necesariamente difieren entre sí, debido a las especificidades del campo en el que se desenvuelven y a las disposiciones de los agentes sociales. Siguiendo a Bourdieu: ‘la comprensión debe conocerse a sí misma como histórica y dotarse del medio para comprenderse históricamente, y debe, en el mismo movimiento, comprender históricamente la situación histórica en la que se ha formado lo que está tratando de comprender’. Entonces, con el propósito de estudiar algunos eventos y obras artísticas que se han señalado como origen o inicio del arte conceptual en Colombia, en el presente capítulo, se elegirán *Espacios ambientales*, *Cabeza de Lleras* de Antonio Caro (Ilustr. 9) y *Hectárea de heno* de Bernardo Salcedo (Ilustr. 14) y se apuntará a reconstruir el campo en el cual se generaron. Para ello, se recurrirá a la crítica de arte y a las palabras de los artistas, para analizar si acaso en estas existía la disposición a generar obras de *arte conceptual* y si se poseía un *habitus* o disposición educada que hiciera posible la realización mental de dichas experiencias” (Herrera Buitrago, 2011, p. 62).

Vieco<sup>104</sup> hace de la obra de Bernardo Salcedo, pero en este caso, la autora se refiere a un reportaje de la *Revista Diners* de 1972: “Beatriz de Vieco, inexplicablemente se retractó de lo dicho anteriormente”. Respecto de la inclusión de la exposición en la categoría de *arte conceptual*, dicha retractación, según María Mercedes Herrera B. (2011), sirvió para que De Vieco “planteara la multiplicidad de vías de expresión utilizadas por el artista”. En la siguiente cita se presenta la frase en la que, según la autora, se da la retractación:

Según la comentarista, la exposición *Planas y castigos*, que ella había designado *conceptual*, debía reconsiderarse como un homenaje a los escolares martirizados por absurdos castigos antipedagógicos y como una interesante postura antisistema y no *conceptual*, pero, añadió apresuradamente y con poca claridad, que las obras *Hectárea de heno* y *Sencillo método para invadir a Venezuela*, donde el artista creó varios mapas ficticios para realizar la ocupación del país vecino, sí eran obras *conceptuales*, pero que no ocurría lo mismo con *Bodegones*, los cuales no eran obras conceptuales, sino simplemente pinturas inscritas por Salcedo en la III Bienal Iberoamericana de Arte de Coltejer, en Medellín, como cuadros de tendencia *pop*. (p. 94)

Leer en una investigación sobre el uso *legítimo*<sup>105</sup> de categorías y palabras generadas alrededor de la novedad que implicaba que la obra

104 Dos elementos merecen ser comentados, sobre el modo en que María Mercedes Herrera cita a Beatriz de Vieco: 1) El hecho de que la introduzca, como ya se mencionó, con el término *comentarista*, lo cual, en este caso particular, resulta complejo, en cuanto dicho rótulo se opone al análisis que hace Serrano en calidad de “crítico”, por lo que supone una distancia tanto de funciones sociales de la escritura, como en el contenido de la misma y sus implicaciones. Nunca será lo mismo algo dicho por una “comentarista” que lo dicho por el “crítico”. 2) El modo desarticulado en que se interpreta su aporte, en la medida en que se toma exclusivamente el reportaje, y no a quien escribe, como autora. Esta es una constante en la historiografía del arte en Colombia cuando se cita a las autoras que investigamos.

105 María Mercedes Herrera Buitrago señala que “antes de considerar ciertas obras artísticas de los años sesenta y setenta como obras de *arte conceptual*, es necesario indagar en las condiciones de su producción, en la necesidad compartida de desarrollar nuevas formas de comunicación y en lo que, para el momento, se entendía como *arte conceptual*” (Herrera Buitrago, 2011, p. 10).

de Salcedo, en 1970,<sup>106</sup> estuviera “hecha para terminar en la basura”, refiriéndose al uso de materiales como las bolsas de plástico y el heno, en la que primero se reconoce, en la interpretación dada por Beatriz de Vieco, “un vocabulario preciso para nombrar y analizar” la exposición “Planas y castigos”, y luego se lee que se “retractó”, según la interpretación del artículo de 1972, resultaba, además de sorprendente, improbable—frente a la claridad teórica e histórica con la que interpretó dicha exposición—. Comprendimos, entonces, que debíamos cuestionar a qué se refería Herrera Buitrago con dicha “retractación”.

En ese momento, en el archivo recuperado de artículos escritos por De Vieco, se encontraba el artículo de la *Revista Dineros* citado por Herrera Buitrago, lo cual hizo posible una lectura comparativa, tras la cual es posible afirmar que dicha “retractación” sobre el carácter conceptual de la obra de Bernardo Salcedo, mencionada en el texto de 1970, no existió; por el contrario, en el reportaje de 1972, Beatriz de Vieco aclaró la diferenciación entre lo que el artista consideraba *arte conceptual* y lo que no. Vale la pena que el lector lea completa la cita para que comprenda el sentido de lo dicho por De Vieco bajo el subtítulo “Casas, autopistas, arte conceptual”:<sup>107</sup>

Paralelamente, investiga o fustiga el arte conceptual. Contra la opinión de algunos, Salcedo considera como tales a los treinta y tantos sacos de heno presentados en la Segunda Bienal y luego reproducidos con sus instrucciones en la Argentina. Igualmente, los proyectos exhibidos en la Sala Luis Ángel Arango y en la Tercera Bienal. [...]

En cambio, Salcedo no cree que los bodegones (escritos) que hizo colocar en la última Bienal de Medellín entre cuadros de tendencia “pop” sean conceptuales. Son simplemente bodegones, tan reales como, digamos, los de Botero. Al arte conceptual lo juzga, con razón, como

106 Según María Mercedes Herrera B., entre 1968 y 1972 no es posible hablar de arte conceptual en Colombia. En cambio, “sólo se puede hablar de un *arte conceptual* en Colombia a partir de 1978”, citando la investigación de María Teresa Guerrero e Ivonne Pini (1993), para quienes antes de plantear un arte conceptual en esos años habría que entender el papel de “La experimentación en el arte colombiano del siglo xx”.

107 El reportaje completo puede leerse en el anexo.

una moda que revela el vacío sensorial de los europeos y que debe ser rechazado —con otros colonialismos culturales— por los artistas de América Latina. (De Vieco, 1972)

Lo que la lectura completa del reportaje permite comprender es, primero, que el uso de la categoría *arte conceptual* en 1972, como lo señala Herrera Buitrago, es compleja, y exige, de quien interpreta, tener en cuenta que “la comprensión debe conocerse a sí misma como histórica y dotarse del medio para comprenderse históricamente; y debe en el mismo movimiento, comprender históricamente la situación histórica en la que se ha formado lo que está tratando de comprender” (Herrera Buitrago, 2011, p. 62). Sin embargo, también, respecto a la supuesta retractación, cabe señalar que no fue Beatriz de Vieco quien se retractó sobre la interpretación, sino el artista, quien señaló la no aceptación, para algunas obras ahí comentadas, de la expresión *arte conceptual*, lo cual significa que en la lectura que hace Herrera Buitrago del texto de Beatriz de Vieco hizo falta una comprensión extensa de su escritura y de su papel en la escena cultural de 1970.<sup>108</sup>

Luego de leer de forma extensa a Beatriz de Vieco, es innegable la comprensión que sobre la obra de Bernardo Salcedo posee; sin embargo, su obra no se limita a dicha dimensión comprensiva: consideramos que en su argumentación teórica existe un aporte significativo a la interpretación del arte de su contexto, que proponemos siguiendo un concepto extensamente utilizado en la historia del arte, pero que en De Vieco adquiere resonancias diferentes: lo experimental, la experimentación o, como lo propone la autora, el experimento. A continuación, el análisis de su teorización particular sobre este concepto y la comprensión de lo político en las artes plásticas de los setenta, en diálogo con las artes escénicas.

108 Esto es común entre los investigadores que utilizan como fuente a las escritoras que en esta investigación denominamos *ocultas*; de ahí el término. No supone esto una falta de rigor en la investigación, sino —y desafortunadamente, de forma extendida, como se menciona— un desconocimiento de la fuente.

## “El teatro de experimento”

Con esta expresión Beatriz de Vieco se refiere al teatro de ese contexto en el artículo “La escena en el 70: Experimento y compromiso”, para *Lecturas Dominicales* del 17 de enero de 1971. Allí, la autora menciona:

Nadie ignora cómo, en estos momentos, la escena mundial del teatro de experimento es un laboratorio vivo en donde hierven las fórmulas más imprevistas y asombrosas que pretenden devolver al teatro una vitalidad que tuvo en sus mejores épocas a través de la historia, y no sólo en la antigüedad clásica o en tiempos de Shakespeare. Se trata, en el fondo, de encontrar nuevas relaciones entre los distintos elementos entre la obra y el espectáculo, entre el director, los actores, finalmente, entre el espectáculo y el público. Es así como al lado de unos pocos nombres resonantes (Peter Brook, Grotowski, el Living Theater), centenares de grupos y conjuntos con ideas jóvenes están empeñados en descubrir técnicas y lenguajes inéditos para expresar las realidades del mundo actual. (De Vieco, 1971)

Según su argumento, el experimento consiste en encontrar nuevas relaciones entre los elementos que componen lo escénico, implementando fórmulas imprevistas y asombrosas, buscando descubrir en la práctica técnicas y lenguajes inéditos, con el objetivo de expresar realidades del mundo actual, lo cual significa que la experimentación, más que un fin en sí mismo, tiene un objetivo comunicativo, y también semiótico. Establecer un diálogo entre las artes, en la escena experimental de los setenta, exige un análisis del modo en el que alguien como Beatriz de Vieco, en cuanto testigo directo de la escena, dialoga con obras, artistas y contenidos del teatro, para, a partir de ahí, extenderse a la crítica de la obra de arte, de forma que sea posible comprender el “experimento” como un elemento de análisis para distintas obras y expresiones artísticas del momento en el que está escribiendo.

## La experimentación como criterio de análisis

Del archivo de textos escritos por Beatriz de Vieco se seleccionaron cuatro para analizar en este capítulo, según dos objetivos centrales: la contribución interpretativa a la obra de Bernardo Salcedo y la comprensión de la experimentación como un concepto “puente” entre las artes escénicas y las plásticas, según su escritura. Los artículos son: “Exposición conceptual de Bernardo Salcedo” y “La crueldad sube a la escena”, publicados en el periódico *El Tiempo* en 1970; y “XXI Salón Nacional de Artistas” y “Bernardo Salcedo”, publicados en la *Revista Diners* de 1971 y 1972 respectivamente.

El análisis de estos textos permite identificar el modo como la autora hila específicamente la información del evento, en este caso, la exposición que motivó la nota, la teoría y su postura personal, que dependía, a su vez, desde la perspectiva periodística, del formato para el que estaba escribiendo. Por ejemplo, en los dos artículos que se pueden identificar como noticiosos (“Exposición conceptual de Bernardo Salcedo” y “XXI Salón Nacional de Artistas”), se puede observar una misma estructura propia del género periodístico: responder a las preguntas *qué, quién, cómo, cuándo y por qué*, y comenzar con un dato que enganche y llame la atención del público. Las similitudes observables tienen, por tanto, que ver con la forma de abordar el evento, el contraste de opiniones que toma como sus fuentes y la contextualización de las exposiciones en el panorama nacional. En cuanto a esto, el artículo sobre el Salón Nacional hace referencia a un evento alterno, el Salón de los Rechazados, y la relación que guarda con el evento principal, así como la tendencia de la crítica, que le permiten mostrar el clima de la escena artística de la época, la manera como contextualmente fue recibido, y orientar al espectador hacia hipótesis y posibles discusiones. Veámoslo en la siguiente cita sobre la exposición “Planas y castigos”:

Fue así como los asistentes a la inauguración del jueves pasado se encontraron con una serie de hojas enmarcadas llenas de números, multiplicaciones, operaciones aritméticas. Otras, colmadas de arriba a abajo con líneas repetidas de un texto cualquiera, a veces marcadamente

irreverente, que recuerdan las “planas” o ciertos castigos escolares. Aparecen también planchas de papel milimetrado con juegos de aquellos que los colegiales ensayan subrepticamente, a espaldas del profesor. Otros son noticias de prensa incompletas o apenas esbozadas. Mensajes telegráficos intercambiados a propósito de una obra. Diseños o proyectos para “cajas” que no han sido realizadas. Bolsas de plástico esparcidas por el suelo, que de su original contenido de heno solo conservan el aroma. (De Vieco, 1970)

También sobre el Salón Nacional:

En todo caso, las opiniones sobre el XXI Salón Nacional de Artistas han sido bastante diversas, aunque la tendencia general de la crítica actual es más clasificar tendencias, que dar juicios de valor tajantes y decisivos. De todas formas, algunos observadores imparciales coinciden en señalar los peligros que existen por el hecho de que una gran mayoría de artistas se dedique a pintar “el cuadro para el salón”, con las implicaciones de improvisación o incoherencia que esto conlleva, cuando no está respaldado por el rigor de búsqueda e investigación que debe emprender toda obra respetable. (De Vieco, 1971)

En contraste con los otros dos artículos —“La crueldad sube a la escena” (1970) y “Bernardo Salcedo” (1972)—, donde se encuentra una estructura en la que la autora se permite más libertad, en cuanto a la extensión, el lenguaje empleado y el formato (magazín), que permite vislumbrar de una manera más clara y profunda los argumentos y presupuestos teóricos que ilustran su postura, así como los puntos de convergencia que tenían, en los artículos concernientes a este análisis, la propuesta del teatro de la crueldad y la obra conceptual de Salcedo. En este punto es necesario insistir en que, en la lectura del archivo de textos de Beatriz de Vieco es posible encontrar argumentos transversales que abarcan la crítica teatral y artística, cuya interpretación sobre la obra de Bernardo Salcedo resulta determinante ahondar en este capítulo, dado que nuestro encuentro con la autora se dio precisamente a raíz de unas citas sobre este artista en la investigación de Herrera Buitrago.



Volviendo al reportaje sobre el XXI Salón Nacional de Artistas, se halla lo que sería apenas una mención sobre la participación de algunos artistas a los cuales la autora “rescata” en esta versión del evento, a quienes “resalta” con un pequeño comentario, que marca un punto neurálgico para este análisis, y tiene que ver con lo que representa Bernardo Salcedo, según De Vieco, para la escena del momento, la mención es: “ $4 \times 1 = 4$  de Bernardo Salcedo, artista que forja constantemente una protesta conceptual contra el orden establecido” (De Vieco, 1971). Dicho punto se refiere, primero, a que la autora aquí está utilizando el término *conceptual* para referirse a Salcedo, en un texto que circuló en la *Revista Diners* de diciembre-enero, 1970-1971, es decir, meses antes del texto sobre la exposición “Planas y castigos”, del 24 de noviembre de 1971; pero, sobre todo, lo que resulta neurálgico es que lo asocie a una protesta contra el orden establecido, lo cual significa que, según el conocimiento extenso que de la obra de Salcedo tiene la autora, en ella veía alcances de protesta. Frente a lo anterior es preciso preguntar si acaso es posible que la obra —*conceptual*— de Salcedo, así entendida por Beatriz de Vieco en coherencia con el texto sobre “La escena en el 70 experimento y compromiso”, del 24 de enero de 1971, tuviera también implicaciones políticas.

Mencionar en 1971 la expresión *arte conceptual*, y además asociarlo a connotaciones de protesta —*política*— contra el orden establecido, volviendo a la investigación de María Mercedes Herrera Buitrago, resulta impensable, por no decir *inapropiado*.<sup>109</sup> Debido a que, como lo señala en el segundo capítulo de *Emergencia del arte conceptual en Colombia (1968-1982)*, “llamar arte político a obras expuestas en el XXI Salón, como *Cabeza de Lleras* de Antonio Caro” (1970) “no era lo más apropiado”, esto atendiendo al testimonio de Miguel Ángel Rojas.<sup>110</sup> El argumento que presenta la autora sobre el arte político en este contexto determina que

109 *Impensable* según la dinámica social del momento respecto de la expresión, en la medida en que, por esos años, según Mercedes Herrera, no existía el espacio social en el que la obra pudiera ser reconocida legítimamente como tal, de acuerdo a un *habitus*.

110 Esto supone argumentativamente que el testimonio de este artista es suficiente para desautorizar la crítica realizada por el crítico de arte Juan Calzadilla sobre la obra de Caro. Calzadilla había dicho explícitamente que la obra “corresponde al arte político de nuestros días” (Herrera Buitrago, 2011, p. 75). Sobre lo dicho por Calzadilla se volverá más adelante.

“aun cuando hoy se identifiquen múltiples facetas políticas en sus obras [refiriéndose a Rojas], a inicios de los años setenta no se reconocía su obra como un arte político porque, para ese momento, *lo que se definía como tal, y lo que pretendía practicarse en las universidades, era un tipo de arte ejecutado por ciertos sectores de artistas que ideológicamente estaban comprometidos con alguna facción radical*” (Herrera Buitrago, 2011, p. 75). El énfasis es nuestro, y tiene como objetivo destacar la idea que ahí se concreta, porque, siguiendo a Beatriz de Vieco, dicho argumento resulta problemático, por cuanto no tiene en cuenta el diálogo entre las artes escénicas y plásticas en los años que median entre 1958 y 1970, diálogo en el que lo político no solo se limita al compromiso con “alguna facción radical”, sino también a un carácter experimental sobre el lenguaje artístico. Antes de presentar elementos del contexto teatral de la autora, terminemos de revisar los textos seleccionados para este capítulo, comenzando por la pregunta por la convergencia interpretativa entre *lo teatral*<sup>111</sup> y la obra de Salcedo.

Beatriz de Vieco califica de “anti-sistema” la obra y al artista Bernardo Salcedo en el texto de 1972:

En cuanto a la controvertida opción del “arte político”, es obvio que, frente a tanta inocua y presuntuosa ingenuidad, esta obra, considerada a veces equivocadamente como “reaccionaria”, constituye la más feroz manifestación “anti-sistema”. A pesar de su sonrisa encantadora de niño grande, Salcedo ejerce una causticidad subversiva, más demoledora y eficaz por captar lo esencial, en sus puntos más vulnerables. (De Vieco, 1972)

Cabe señalar que, aun cuando el artículo seleccionado sobre *el teatro de la crueldad* (20-9-1970) es el único que no menciona al artista de manera textual, se deja entrever la relación que, para la autora, guarda la práctica artística de Salcedo con lo propuesto por Antonin Artaud en esta concepción de teatro.

111 Beatriz de Vieco escribió sobre teatro, extensamente, distintos tipos de reportajes, y aunque algunos parecen solo reseñar obras de los festivales, incluso obras de títeres, nunca pierde de vista el análisis teórico de lo teatral como fenómeno, no solo referido a las obras particulares o a sus directores.

La relación entre los criterios interpretativos utilizados por la autora, tanto cuando escribe sobre el teatro como cuando lo hace sobre la obra de Salcedo, exige que se identifiquen los elementos que van a tener en común con su conceptualización sobre lo político. En los artículos escritos durante el mismo año, y aun en el dedicado en extensión al artista a manera de perfil, escrito dos años más tarde y publicado en la *Revista Diners*, al respecto se identifican algunas coincidencias: “Y esto no sólo se debe a que en Artaud se cumple la tragedia del artista y el precursor, ese ‘reloj que adelanta’ del que habla Kafka” (De Vieco, 1970-9-20). Esa misma metáfora la emplea en el perfil dedicado al artista Bernardo Salcedo, para describirlo: “Si Salcedo, como los artistas genuinos, es un ‘despertador’, un ‘reloj que adelanta’, por la misma razón está impregnado de actualidad” (De Vieco, 1972).

Más que de una suma de preceptos, según la autora, “Antonin Artaud ha legado un sistema de críticas cuya misión ha sido radicalmente revolucionaria, por cuanto ha desquiciado el conjunto de la historia de Occidente en mayor medida que cualquier tratado de práctica teatral” (De Vieco, 20-9-1970). Esto que en repetidas ocasiones se señala en el texto, que, en esta propuesta surgida del diagnóstico de una crisis del teatro, de “formas ya gastadas y caducas”, pues existe “una hegemonía de la palabra, de lo escrito”, “de lo verbal” de Occidente, en oposición al interés innovador y que genera una ruptura, “lo oriental como preverbal” y que valora “lo inconsciente”. Esto también parece encontrarse en el caso de Salcedo, artista que propone una diferenciación con respecto a su vinculación a corrientes occidentales de creación: “Al arte conceptual lo juzga, con razón, como una moda que revela el vacío sensorial de los europeos y que debe ser rechazado —con otros colonialismos culturales— por los artistas de América Latina” (De Vieco, 1972).

Por esta vía de las asociaciones, y continuando con la comparación de los textos “El teatro de la crueldad” y “Bernardo Salcedo” desde preceptos filosóficos de Derrida, la autora subraya la apertura a una visión valorativa “múltiple”, en conjunto, no ya de una obra unívoca en su sentido, sino que se construye con cada decisión del artista, incluso en el montaje de las piezas y la disposición de los elementos, ya que, según su interpretación, “En ella se ha eliminado el centro, al igual que la dominación del texto,

y así puede realizarse el libre juego funcional de los diversos elementos que componen el conjunto” (De Vieco, 1970-9-20). Esta noción de juego como posibilidad y movilidad la introduce también en Salcedo:

Sin duda, el destino plástico de Salcedo es el juego. Juego como diversión, como azar, como vértigo, que de golpe arroja un relámpago de realidad sobre el ojo del espectador, al darse cuenta de que la obra se hace haciéndose, cuando la mirada del espectador reconstruye una entre las innumerables combinaciones posibles. Juego que hace y deshace dentro de la dimensión de la pintura y restablece una dimensión poética que en su tal vez sí, tal vez no, es más verdadera que cualquier discurso. (de Vieco, 1972)

Esta doble vía de creación respecto del espectador, en cuanto participa en su significación, es otro punto común y que resulta importante para De Vieco:

Es evidente que este retorno al rito dionisiaco se propone ante todo hallar una nueva comunión, cambiar las mustias relaciones entre el escenario y el espectador, que a través de una fácil identificación con el personaje alentada por el teatro “de ilusión”, había llegado a sumirse en la apatía de un “voyeur” pasivo y conformista. (De Vieco, 1970-9-20)

En las artes plásticas obedece a la misma lógica de entender al espectador como un sujeto activo. La autora destaca en Salcedo la maestría con la que crea la “escena” para que el público entre y haga parte de su obra:

Como Salcedo detesta dos cosas: la mediocridad y pasar inadvertido, parece normal que la variada orientación de su trabajo haya estado acompañada de búsquedas —instintivas o no— de los mecanismos de comunicación con el público que, con nuestro medio, acaso, incluyen o necesitan el escándalo.

[...] Se empecina en romper la costra de indiferencia de un público (necesaria y dolorosamente minoritario, en un país analfabeto), adormecido

por la vulgaridad de los medios de comunicación de masa. Para ello, cuenta con un sentido innato del espectáculo, él mismo es espectáculo vivo, pleno de humor y por eso, desconcertante. (De Vieco, 1972)

Este es un eje central que describe Beatriz de Vieco en la propuesta del teatro de la crueldad:

... la vuelta al instinto dionisiaco abría perspectivas para una nueva posibilidad trágica: un redoblado placer estético ante lo incierto, lo sombrío y lo oscuro, la pasión y el sufrimiento, el pánico, el horror y la muerte, en una palabra, “el mal inherente a la vida” que no la niega, sino que la afirma en una fulgurante dimensión. (De Vieco, 1970-9-20)

Ese mismo eje encuentra resonancia en lo descrito sobre la obra de Bernardo Salcedo:

El público pudo ver contorsionarse patitas y manos junto a ruedecillas y acodos, fetiches humanos pegados a manivelas, tuercas, radiadores y parrillas, molinos, estetoscopios, afiladores, cuchillos y bocinas, torsos y estertores de piernas y manecillas suspendidas de cuerdas de reloj. Exhibidos, en metáfora, la angustia y el absurdo de todos los días [...] [pues en esta también se trata de] agonías de muñecos desmembrados [que] sugieren violencias reales, aglomeraciones y víctimas conocidas. (De Vieco, 1972)

A estos elementos identificables se suma el del manejo del espacio, en el caso del teatro, con Artaud, “Puesto que Artaud había salido de las filas del surrealismo, en su concepción del teatro y de una nueva ‘poesía del espacio’, surgen otras fuentes de creatividad” (De Vieco, 1970-9-20). Y en Bernardo Salcedo, citando el comentario de la crítica de arte Marta Traba, quien “alabó su dominio del espacio” (De Vieco, 1972), una noción que aparece en repetidas ocasiones en los artículos.

De la misma manera, en la medida en que Artaud, “Avanzando aún más hacia una nueva concepción de la forma como significativa, describe la nueva utilización del texto” como realidad que se basta a sí

misma, no en cuanto a su espíritu, sino apenas en cuanto al desplazamiento de aire provocado por su enunciación” (De Vieco, 1970-9-20), la consideración atribuida al texto no se debe a sus cualidades literarias, sino, por el contrario, a todo lo que sugiere en silencio, precisamente a lo que no dice. En correspondencia con lo que se podría entender como una nueva concepción de la pintura, o específicamente una subversión de uno de sus géneros, como el bodegón, “Salcedo no cree que los bodegones (escritos) que hizo colocar en la última Bienal de Medellín entre cuadros de tendencia ‘pop’ sean conceptuales. Son simplemente bodegones, tan reales como, digamos, los de Botero” (De Vieco, 1972).

La forma de acercamiento independientemente a los géneros empleados con maestría por Beatriz de Vieco reflejan su visión indiferenciada de las artes, vistas por ella de manera coherente con su apreciación como partes de un todo. A partir de este entendimiento le es posible generar puentes conceptuales e identificar elementos comunes, que en apariencia no lo son, para producir su propia crítica. La propuesta interpretativa de la obra de Bernardo Salcedo que aporta la autora, a la luz de criterios propios del teatro, permite ampliar algunas nociones que la historiografía del arte en Colombia hasta ahora ha tenido en cuenta al intentar establecer las implicaciones políticas en el inicio de los setenta.

Esta es la razón por la cual consideramos que tanto en la forma como en la escritura de Beatriz de Vieco se conjugan criterios filosóficos en el análisis de las obras teatrales y de las artes plásticas —específicamente, de Bernardo Salcedo—, existe una propuesta para una comprensión ampliada de lo político en las artes del mismo periodo. Esto solo es posible si se analizan ejemplos particulares del teatro experimental, lo cual propone al lector en adelante, con el objetivo de establecer de qué se trata y qué posibilita la comprensión del diálogo entre la escena experimental de 1970 y el arte visual de esa época.

## Teatro experimental y el diálogo entre las artes

En la prensa de 1960 y 1970 es frecuente encontrar el término *experimental* vinculado a cambios en el campo del teatro colombiano. Algunas investigaciones incluso identifican factores desencadenantes en la década anterior. Según Claudia Montilla (2004), la escena experimental en el teatro comenzó a finales de la década de 1950:

A grandes rasgos, puede afirmarse que un espíritu experimental apunta a la renovación de los lenguajes artísticos y surge de una necesidad de reaccionar en contra del realismo y el naturalismo. Por lo tanto, el teatro experimental fue una etapa de aprendizaje que marcó profunda e irreversiblemente el rumbo del arte escénico en Colombia y merece ser estudiado como etapa diferente a la que se inicia en 1975. (p. 86)

En dicha escena se conformaron grupos como la Casa de la Cultura —más tarde, Teatro La Candelaria—, el Teatro Libre, La Mama y la Corporación Colombiana de Teatro. Es decir, para esta autora, la experimentación antecede a la formación de los grupos identificados históricamente como parte del nuevo teatro.

Entre distintos autores que investigan las artes escénicas en el complejo contexto social y político colombiano de esas décadas (Montilla, 2004, p. 86)<sup>112</sup> existe consenso en afirmar que la experimentación aparece motivada por diferentes factores, entre ellos, “la labor de difusión de las revistas culturales, en especial *Mito*, [debido a que] la etapa de exploración experimental de 1955, estuvo marcada en el ámbito particular del teatro por el conocimiento de las teorías de maestros europeos como Konstantin Stanislavsky y Bertolt Brecht” (Montilla, 2004, p. 87). Al respecto, Jorge Prada Prada (2017) menciona la circulación de traducciones de distintas

112 La autora explica que “En el plano intelectual y artístico es necesario mencionar toda una generación de artistas, llamados Generación de La Violencia, que en todos los campos del arte buscaron la revitalización de los lenguajes estéticos. [...] En el ámbito de lo teatral, el trabajo de estos dos artistas —Santiago García y Enrique Buenaventura—, comienza como reacción frente al teatro de corte costumbrista que había predominado desde la década de 1930” (Montilla, 2004, p. 86).

obras de grandes dramaturgos, como Ionesco y Beckett,<sup>113</sup> e identifica en esto un aporte decisivo para la configuración del tipo de escena que determinó el experimentalismo tal como se dio en el país. Para Paulo César León Palacios (2017), la llegada al país de extranjeros<sup>114</sup> fue otro factor determinante, en la medida en que fueron quienes integraron y dinamizaron el circuito teatral; entre ellos se destaca el japonés Seki Sano, quien motivaría la creación del Teatro El Búho.<sup>115</sup> El autor resume estos cambios insistiendo en que se establecieron plenamente a finales de 1950, debido a cuatro condiciones fundamentales: “una divulgación amplia de las vanguardias teatrales mundiales, un pequeño mercado, la formación de grupos estables y con vocación profesional, y el reconocimiento de personalidades artísticas. Estas características fueron llenadas poco a poco por los teatros ‘experimentales’ durante los años 1960” (León Palacios, 2017, p. 53). Asimismo, propone en su investigación que, para una comprensión real de esta escena, es necesario tener en cuenta las implicaciones del carácter crítico y polémico del experimentalismo, porque no se trataba solamente de cambiar el teatro, de renovarlo, sino de la polémica acerca del derecho a crear un arte crítico en medio de las dinámicas políticas del Frente Nacional. Según él,

113 Carlos José Reyes dice en una entrevista realizada por Prada Prada (2017): “En ese momento abordé el montaje de obras del teatro del absurdo. En Colombia prácticamente no se conocía a Ionesco, Beckett y otros autores de esta línea. Por ejemplo, en El Búho se representó *La cantante calva*, únicamente. Escenifiqué unas obras que no las volví a ver, ni siquiera publicadas. Unas traducciones de las primeras piezas cortas de Ionesco que, si hoy día le preguntó a la gente, no la ha visto en libros ni nada. Una era *El maestro*, y la otra, *El porvenir*, está en los huevos, que tiene de por sí un nombre un poco estrambótico. Esas obras fueron traducidas por una profesora de idiomas que después se dedicó al teatro en Estados Unidos, Nelly Vivas. En ese momento traducí unos artículos junto con Cecilia Laverde”.

114 Según León Palacios (2017), “algunos discípulos de Sano formaron en 1958 el Teatro El Búho, proyecto pionero del teatro *avant garde* bogotano. Con excepción de Santiago García, los principales miembros eran extranjeros: Marcos Tysbrother (suizo), Sergio Bishler (francés), Aristides Meneghetti (uruguayo), Dina Moscovici (brasileña) y Fausto Cabrera (español). En El Búho también participaron los pintores Fernando Botero, Omar Rayo y David Manzur. García permaneció poco tiempo, pues obtuvo una beca para estudiar dirección escénica en Praga; allí se abrió la posibilidad de realizar su trabajo de grado en Berlín, con el Berliner Ensemble, fundado por Bertolt Brecht en 1949” (Palacios, 2017).

115 En el capítulo sobre Nelly Vivas se presenta información sobre los días en que el director japonés Seki Sano estuvo en Colombia.



En un principio se trató de juicios severos pero vagos sobre el mundo contemporáneo, a propósito de obras del teatro norteamericano y europeo. [...] Pero no eran sólo las obras, eran las historias mismas que se contaban o se leían sobre sus creadores. Se trataba de artistas cuyo arte era una crítica social, pero también una forma estética producida por un estilo de vida, un *ethos* teatral “moderno”, contemporáneo, auténticamente diferenciado de prácticas culturales precedentes o propias de aficionados. Las obras adquirirían un sentido más profundo al ser testimonios de una formación, de manera que rápidamente el juego cambió de divulgar piezas de teatro a crear el teatro mismo. (León Palacios, 2017, p. 54)

Experimentación y crítica conformaron, a lo largo de esas décadas, el tono político, y en algunos casos militante, con el que se asocia a distintas agrupaciones de esa escena cultural; sin embargo, lo político no se definiría del mismo modo en esos años por medio de esas prácticas e instituciones. León Palacios (2017) menciona la necesidad que enfrentaron los protagonistas del teatro al intentar “canalizar las preocupaciones políticas bajo la forma de un lenguaje artístico, y encontrar en la demanda cultural de la izquierda la posibilidad de un mercado (mercado material y simbólico que toleraba la idea de que este no era un teatro ‘mercantil’, y que su fin era un ejercicio teatral puro)” (p. 54). Según su investigación, en el experimentalismo dialogan (a pesar de las tensiones inherentes a todo proceso de cambio, en medio de las urgencias sociales de esa época), intereses de tipo formal (cambios en el lenguaje artístico en el marco de la pregunta por lo auténtico, lo propio y lo universal) y participación política: la violencia y el enfrentamiento entre Estado e izquierda constituyeron lo político, que proveyó la materia y el impulso para transitar de la divulgación de la experimentación (según la cual solo lo universal debía ser lo propio) a la ilusión sentida de un teatro autóctono, es decir, a la creencia de que solo lo propio podría ser universal<sup>116</sup> (León Palacios, 2017, p. 73).

116 Al respecto de lo político, el autor aclara: “Este no fue un proceso homogéneo. En la segunda mitad de la década de 1970 surgieron voces e intentos de buscar una mezcla diferente (menos identificada con lo político) entre lo propio y lo universal. Allí se inscribieron las críticas de Carlos J. Reyes, el interés del Teatro Libre por el teatro de autor, los emprendimientos de Fanny Mickey e incluso el estilo vanguardista de algunas creaciones de La Candelaria” (León Palacios, 2017, p. 73).

La mención de la experimentación así entendida permite que comprendamos que el cuestionamiento de los lenguajes teatrales tradicionales dialoga con la urgencia de cuestionar el orden políticamente establecido sobre la realidad nacional. En esa medida, el teatro se nutrió de influencias extranjeras, al tiempo que exploraba en la escena local modos propios de desestabilización, tanto de lo escénico como de lo real; por lo tanto, lo político del teatro, desde finales de la década de 1950 en adelante, no se limitó exclusivamente a una militancia política específica —aunque evidentemente se dio entre actores y grupos—,<sup>117</sup> sino que implicó la exploración crítica del mismo lenguaje teatral. Este es el aspecto de la experimentación que para esta investigación resulta necesario rescatar, con el objetivo de proponer una comprensión ampliada de las implicaciones del diálogo entre las artes en los setenta, en lo relacionado con los modos de darse lo político, es decir, que los artistas de esos grupos —dependiendo del momento específico entre 1958 y 1970— comprendieron en la crítica del quehacer mismo, las posibilidades comunicativas y transformativas en busca de un espectador crítico capaz de cuestionar su papel frente a la realidad misma. Si esa noción de la experimentación se extendió hasta las artes plásticas y sus prácticas experimentales, entonces en dicha experimentación podría encontrarse otro modo de entender lo político.

Respecto a lo político y la politización del teatro, es indispensable revisar la propuesta de periodización de Consuelo Moure en *Teatro universitario colombiano, 1968-1975* (1989). Según la autora la politización de los grupos de teatro cambia de acuerdo al año que se esté analizando y al tipo de intereses de los grupos, razón por la cual propone diferenciar las etapas de dicho proceso así:

68- Para la “primera generación”. Las preocupaciones político-expresivas surgieron del seno de su formación y vocación artística.

117 Según León Palacio (2009), “el Teatro Experimental La Mama surgió en un contexto donde el arte, como la política, produjo toda una generación de desheredados culturales, muchos de los cuales se convirtieron en subversivos políticos y artísticos. Estos jóvenes pretendían cambiar substancialmente el orden cultural que evidentemente dominaba en los años 1970”.

72- Para la “segunda generación”. Las preocupaciones artísticas, si las hubo, surgieron de su formación y militancia político/universitaria, no de su vocación artística.

74- Para la “tercera generación”. Se trató simplemente de absorber los encuentros y los cambios efectuados por las dos generaciones o conductas anteriores, disueltas o en trance de serlo, por la represión oficial, y ocupar el espacio vacío dejado por aquellas, tanto para recoger en taquillas al espectador estudiantil, como para servir al proselitismo electoral. Verdadera involución ecléctica.

La experimentación, tal como Moure la recupera en entrevistas con Paco Barrero,<sup>118</sup> quien pertenece a esa “primera generación”, tuvo unas características particulares:

Casi todos los directores de la “primera generación” tenían alguna formación académica, alguna experiencia en teatro o televisión, apuntaban a una dedicación profesional, bien como “maestros de teatro” en las universidades, recurso ocupacional, cual el de teatro t.v., al que apelaban para hacer (un grupo de ellos fue alto dirigente del Teatro Universitario). Por tanto, hablaban un lenguaje y movían unos propósitos hartos separados de quienes luego repitieron o multiplicaron (no simplemente se memorizaba su discurso). Se los comprendía.

Las primeras orientaciones, como se ha visto, las recibieron ellos de diversas vertientes: del anarquismo ideológico-político, de la teología de la liberación, del socialcristianismo o existencialismo comprometido. Como el materialismo dialéctico a algunos de ellos les llegó mucho después, poseían relativos fundamentos, y si asimilaban ideas socialistas, lo hacían

118 El libro de Consuelo Moure hace parte del Archivo Paco Barrero y Consuelo Moure, recientemente donado a la ASAB, según la investigación de Miyerlandy Cabanzo Valencia (2020): “hasta la fecha, no se han elaborado suficientes investigaciones de corte aplicado sobre el teatro colombiano ni sobre archivos personales asociados al teatro. He ahí la necesidad de elaborar investigaciones que partan de necesidades concretas y sobre todo que permitan orientar acciones a futuro desde diferentes ángulos: no solo desde la creación (prácticas artísticas), sino también desde la enseñanza (prácticas pedagógicas) y la gestión documental (prácticas archivísticas)”. En ese sentido, dicho archivo resulta significativo por los aportes para la historia del teatro.

críticamente, desde el arte y desde posturas anteriores. Poseían entonces alguna maduración y sabían rumiar conceptos. (Moure Ramírez, 1989, p. 44)

Contrario a esto, siguiendo el repaso histórico de Moure, en la “segunda generación”, es decir, a partir de 1972, se

... subestimaron las “veleidades” de la epistemología, de la historia del arte y las técnicas teatrales, por ser todas de “origen burgués”, estos grupos caracterizados por el desconocimiento sobre lo teatral fueron “adoctrinados en las células estudiantiles de las organizaciones políticas”, hasta el punto de que el arte y los artistas sospechosos de subjetivismo o de pensar abierto, debían ser “re-enfocadas o re-educadas”. (Moure Ramírez, 1989, p. 45)

La politización de la práctica teatral, tal como se da en esa segunda generación, es coherente con lo que pasaba en las artes plásticas en ese momento, tal como lo señala María Mercedes Herrera B., siguiendo a Miguel Ángel Rojas.

Moure presenta un recuento de los grupos, los directores y actores que conformaron aquella primera generación. Entre ellos menciona, como el más significativo, al Teatro Experimental Independiente,<sup>119</sup> integrado por Gabriela Samper, Rosario Montaña, Fernando González C., Marina González, Germán Moure, Jorge Cano, Jorge Alí Triana, Jorge E. Caicedo, Germán Colmenares, Jorge Orlando Melo, Barrero, entre otros (Moure Ramírez, 1989, p. 44).

La pregunta por el diálogo entre las artes encuentra una respuesta en la mencionada investigación de Consuelo Moure, en la medida en que en su recuento sobre el experimentalismo menciona que esa “primera

119 En junio de 1961, un artículo de Dolly Mejía titulado “Gira de un mes por los campos hará el Teatro Experimental Independiente”, publicado en *El Tiempo*, informaba que dicho grupo se presentó con una dramatización del cuento de Tomás Carrasquilla, *El Tío Tigre Cogelotodo*. La obra se presentó en las montañas de la región del Sumapaz, para campesinos que en ese momento estaban alzados en armas. Según la autora, “La función se hizo en un trapiche ubicado en una hondonada, iluminada por cientos de antorchas rebeldes. Era la primera vez que un grupo de extracción universitaria se presentaba al aire libre, en un escenario improvisado, con una obra nacional y popular, para un público insurgente” (Moure Ramírez, 1989).

generación” del teatro experimental estuvo caracterizada por un ambiente de continua colaboración. Según la autora,

Estudiantes y maestros de arte, como profesionales de todas las artes, se entremezclaban, se comunicaban de manera formal o informal, se educaban mutuamente, aún en el plano de la bohemia, de las ingeniosas reuniones recreativas.

Periodistas, compositores, poetas, ensayistas, pintores, bailarines, actores, cinéfilos, etc., hasta sitios comunes de reunión, librerías, restaurantes, tenían contactos y conversatorios. Cafés, calles y apartamentos. El Cine-Club de Colombia, los conciertos en el Colón, exposiciones universitarias, discusión, y (desde luego, eran frecuentes las aulas, las salas de cafeterías, puntos de encuentro, mayor disposición disciplinaria y vocación, lo que permitía un buen uso del tiempo).<sup>120</sup>

En 1961, el experimentalismo, tomando como antecedente al grupo Experimental Independiente, partió precisamente de la importancia que se le reconocía a la formación teórica y la práctica teatral, en la medida en que “no creían en el ‘espontaneísmo ni en el primitivismo’, sino que veían el teatro como una disciplina, como un cultivo, como un producto histórico hecho por especialistas con dedicación exclusiva y, desde luego, creían en la transformación y la exploración de la expresión artística. Por ello se llamaban *experimentales* (Moure Ramírez, 1989).

Conviene mencionar que las formas de militancia política en el escenario de los setenta no pueden restringirse, como tampoco el tipo de exploraciones que se dieron en la transformación del lenguaje artístico, a un solo modo de participación en política. Al respecto, León Palacios recuerda que

120 La autora explica: “Hasta este punto y momento, buscando un llamado de atención panorámico, queda claro que, siguiendo a las Escuelas de Teatro Experimental Independiente, al Búho, las actividades de La Mama, la Casa de la Cultura, la T.V. y los tele-teatros, como los talleres y teatro-estudios (el de la Universidad Nacional, entre otros), es evidente que antes de 1968, un grupo grande de directores de teatro poseían una amplia experiencia y proyección artística, un pluralismo y sensibilidad, que les permitió involucrarse en el movimiento de masas de 1968-75 con el teatro universitario radical, desde una perspectiva, intencionalidad y diversidad (de lo que aquí se les ha llamado ‘primera generación’), que a la postre resultó incomprendida, mal interpretada por los directores y estudiantes/actores de la segunda generación, como que tales búsquedas fueron manipuladas por los grupos y directores de la tercera generación”.

En una entrevista de la *Revista Alternativa*, hecha a varios directores de teatro, encontramos una interesante descripción de la escena teatral de 1970. Según el artículo, en el auge del movimiento estudiantil, el teatro se convirtió en una forma de agitación política: era común que los actores fueran activistas y militantes de organizaciones, y estuvieran continuamente trabajando en función de sus luchas. Este fenómeno cultural se desarrolló en al menos dos estilos. Por un lado, estaba el teatro *amateur*, cuya prioridad eran las urgencias doctrinarias de los grupos de izquierda, y, por otro, estaban los grupos profesionales, como el Teatro Escuela de Cali (TEC), dirigido por Enrique Buenaventura, La Candelaria, dirigida por Santiago García y Carlos José Reyes, el Teatro Popular de Bogotá (TPB), dirigido por Jorge Alí Triana, y La Mama. Estos, a diferencia de los primeros, estaban relativamente politizados, pero no sacrificaban por ello el valor propiamente artístico del teatro. (León Palacios, 2017, p. 219)

Por lo tanto, una de las lecciones que dejó el teatro de inicios de la década de los setenta permite señalar que la *experimentación artística* y el *compromiso político* no conforman escenas excluyentes, y que el diálogo entre las artes escénicas y plásticas era parte del ambiente cultural.

## Diálogo en las artes a inicios de 1970 y una definición de lo político

Este capítulo sobre aportes de Beatriz de Vieco a la historia del arte en Colombia termina con el planteamiento de una propuesta que exige ser desarrollada en otro contexto.<sup>121</sup> La propuesta es utilizar la categoría de la *experimentación* en artes plásticas realizadas entre 1958 y 1970 (partiendo de la conformación de El Búho), tal como ha sido estudiado en teatro (no como hasta ahora se ha realizado en artes plásticas),<sup>122</sup> periodo

121 Sobre este tema, las autoras adelantan un estudio complementario.

122 El diálogo entre las artes en la escena experimental, según la investigación de María Mercedes Herrera sobre el artista Gustavo Sorzano, “pionero del arte conceptual en Colombia”, implica

relacionado con esa “primera generación” de agentes del teatro nacional que entendió las posibilidades políticas de la “transformación y exploración del lenguaje artístico”; es decir, resulta posible, históricamente, que la comprensión de lo político, como ocurre en el “teatro experimento”, se extienda al campo de las artes visuales, como parte de un diálogo entre las artes, tal como en los espacios culturales y en prácticas cotidianas se relacionaban entre sí los artistas del teatro y la plástica. El planteamiento se basa en el hecho de que distintos artistas plásticos trabajaron<sup>123</sup> o fueron cercanos a expresiones de la escena teatral experimental de esa época, lo cual se comprueba en el modelo de funcionamiento de El Búho (1958-1960). Sumado a esto, la propia Beatriz de Vieco, en entrevista para esta investigación, confirmó el funcionamiento de una red de intelectuales. Al respecto, mencionó explícitamente “las tertulias realizadas en el Teatro La Candelaria, a las que asistían artistas de la plástica, entre otros, Bernardo Salcedo”.<sup>124</sup>

Para cerrar, se ofrece un ejemplo particular del diálogo en la escena de los setenta que clarifica una de las posibilidades de darse que tiene lo

también una visión ampliada de las artes, siempre en diálogo, lo cual en realidad es una de las características de la experimentación. Ejemplo de esto es la obra de Sorzano: “Ahora bien, una vez Sorzano obtuvo su grado universitario, retornó a Colombia e ingresó al Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Javeriana, en Bogotá. Esta vez, con el propósito de hacer una réplica de *Musika Viva Ensemble*, convocó a estudiantes de las facultades de Arquitectura e Ingeniería Electrónica en un grupo multidisciplinar llamado *Música Viva*, con el cual realizó los primeros eventos de participación en la escena artística nacional. Pese a la heterogeneidad de los intereses de sus integrantes, su punto de encuentro fue la experimentación del espacio arquitectónico a través de los recursos tecnológicos. De esta forma, *Música Viva* buscó la experiencia total del espacio, incorporando los últimos avances del momento: en el campo musical, el piano preparado, el sintetizador electrónico, los osciladores de onda; en el campo visual, los proyectores de diapositivas y de opacos, la fotografía en diapositiva y Polaroid, las antorchas, los sistemas de televisión (Herrera Buitrago, 2015). Un antecedente de la investigación sobre la experimentación en artes plásticas es el texto de María Teresa Guerrero e Ivonne Pini (1993) “La experimentación en el arte colombiano del siglo XX: Década de los años sesenta y setenta”. En ninguna de las dos investigaciones se establece el diálogo entre las artes como eje o criterio de análisis.

123 Según Paulo César León Palacios, “en El Búho también participaron los pintores Fernando Botero, Omar Rayo y David Manzur”. Previamente menciona, en referencia a Santiago García, que “Su círculo más cercano estaba compuesto por algunos de los grandes artistas e intelectuales colombianos de una o dos décadas más tarde: David Manzur, Enrique Grau, Omar Rayo, Fernando Botero, Arturo Alape, Gonzalo Arango y Fausto Cabrera” (2017, p. 56).

124 Beatriz de Vieco, comunicación personal, septiembre de 2023.

político, siguiendo las lecciones del teatro experimental; el ejemplo, además, permite volver sobre una de las obras escogidas por María Mercedes Herrera B., para argumentar que, “debido a que el artista ni siquiera sabía lo que era lo *conceptual*, no podría decirse que su propósito fuera radicalmente político, en tanto pretendiera armar una revolución, ni que poseyera un discurso estructurado sobre lo que era el arte conceptual” (2011, p. 73). La obra en cuestión es *Homenaje tardío de sus amigos y amigas de Zipaquirá, Manaure y Galerazamba*, conocida como *Cabeza de Lleras*, de 1970, la cual, según el libro de Álvaro Barrios *Orígenes del arte conceptual en Colombia*, del año 2000, “se relaciona con un cortometraje de Gabriela Samper sobre los últimos artesanos de la sal de Zipaquirá”. Según la cita, “Al artista lo atrajo lo rudimentario y lo primitivo de la elaboración artesanal e intentó hacerla en sentido artístico” (p. 108). Lo importante de la cita es el hecho de presentar un diálogo, en este caso, entre la obra de Caro y el cine —cortometraje— de Gabriela Samper García,<sup>125</sup> que posibilita situar a Caro viendo cine experimental colombiano,<sup>126</sup> seguramente en el Cine Club de Colombia,<sup>127</sup> luego, “cargando bultos de sal y cargando cosas y

125 “Gabriela Samper (1918-1974), directora de cine y teatro. En 1928 ingresó al Gimnasio Femenino de Bogotá, donde estudió hasta 1936, cuando se graduó en la primera promoción de bachilleres de aquel colegio. Viajó a Europa y a Estados Unidos, donde estudió Literatura Inglesa y Cuento Corto, en la Universidad de Columbia, en Nueva York. En la Academia Bodewiser hizo entrenamiento en danza moderna y estudió Filosofía y Letras en la Universidad Nacional de Colombia. En 1958 ingresó al grupo de teatro El Búho. En 1963 fue nombrada directora del Teatro Cultural del Parque Nacional. Escribió varios guiones y dirigió obras infantiles para la televisión nacional, con predilección por los temas históricos y culturales. “En 1972, mientras se desempeñaba como directora de divulgación cultural del Instituto Agustín Codazzi, fue detenida por supuestas actividades subversivas. Al año siguiente fue a EUA, donde dictó cátedra sobre las relaciones entre Estados Unidos y Latinoamérica. Su interés por los elementos autóctonos y el rescate de expresiones culturales del folclor y de la tradición colombiana quedó plasmado en varias de sus películas. Escribió varios cuentos cortos, publicados después de su muerte en el libro *La guandoca*”. <https://www.cinecorto.co/el-paramo-de-cumanday/> El documental de 070 presenta apartes de la obra de Gabriela Samper García *La enguandocada*, que puede revisarse en [https://youtu.be/m9tBCvUUwy4?si=dOnny6\\_ivwGaDkAB](https://youtu.be/m9tBCvUUwy4?si=dOnny6_ivwGaDkAB)

126 Respecto al cine experimental colombiano de la década de 1960, véase la obra de Luis Ernesto Arocha.

127 “La actividad en los cineclubes en Colombia mantuvo como ejemplo las labores realizadas en el Cine Club Colombia, fundado en 1949 y que fungió como antecedente de la apertura del Cine Club de Medellín en 1951, dirigido por Camilo Correa, así como la creación del Cine Club de la Prensa en Bogotá durante 1955 y el Nuevo Cine Club de Medellín, fundado justo un año después, en 1956. Todos ellos conformaron núcleos culturales en los que el objetivo



haciendo hogueras y todo eso” (Herrera Buitrago, 2011, p. 73). Esto es, experimentando con ese material, teniendo en cuenta que la obra contenía el elemento teatral de la temporalidad, y que además involucraba en el acontecimiento sencillo, pero dicente, la disolución de la cabeza del presidente, frente a la reacción de los espectadores. Permite también imaginar una escena ampliada de las artes en la que la experimentación contiene claves para la comprensión de lo político, siguiendo el teatro de Artaud, tal como lo propone Beatriz de Vieco, en el que el lenguaje ha dejado de ser el principal elemento de expresión escénica, de modo que lo visual, el gesto físico y la acción logran desencadenar las “fuerzas de violencia que duermen en el espectador”, al tiempo que se elimina la diferencia entre escena y sala, o entre lo real y lo imaginario, de acuerdo con el principio surrealista, fundando así una amalgama entre realidad y ficción y, sobre todo, de acuerdo con su comprensión de la importancia de Brecht, no en cuanto a un nuevo tipo de contenido, sino “cambiando la forma misma de la representación teatral para corresponder a la viva y contradictoria realidad de hoy” (De Vieco, 1971-1-17).

## Referencias

- Castro, M. D. (2014, 21 de junio). Carlos Álvarez: La crítica como militancia política (fragmento del texto “Tres modelos de crítica de cine en Colombia”). *Revista Visaje*. <https://www.revistavisaje.co/carlos-alvarez-la-critica-como-militancia-politica/>
- Cabanzo Valencia, M. (2020, 28 de febrero). *Prácticas en el archivo personal de Paco Barrero y Consuelo Moure para generar lineamientos de gestión documental*. <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/48232/Trabajo%20de%20maestr%C3%ADa%20Cabanzo-%20entrega%20final.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

principal consistió en promover la discusión alrededor del cine como objeto artístico, e incluso científico” (<https://cinema23.com/blog/trayecto23/el-cine-colombiano/>).

- De Vieco, B. (1970, 24 de noviembre). Exposición conceptual de Bernardo Salcedo. *El Tiempo*, p. 29.
- De Vieco, B. (1970, 20 de septiembre). La crueldad sube a la escena: El nuevo teatro. *El Tiempo, Lecturas Dominicales*.
- De Vieco, B. (1971). XXI Salón de Artistas Nacionales. *Diners*, diciembre de 1970-enero de 1971, 53-59.
- De Vieco, B. (1971, 17 de enero). La escena en el 70: Experimento y compromiso. *El Tiempo, Lecturas Dominicales*.
- De Vieco, B. (1971, 12 de septiembre). En el IV Festival de Teatro de Manizales: La expresión Latinoamericana. *El Tiempo, Lecturas Dominicales*.
- De Vieco, B. (1972). Bernardo Salcedo. *Revista Diners*, agosto-septiembre, 56-59.
- De Vieco, B. (1977). La mujer en la casa y el hombre en la plaza. *Alternativa* (127).
- Frederick, I. (2021). Cecilia Hernández de Mendoza y la Universidad Femenina La Bordadita. *Revista Nova et Vetera*, 7(66).
- García, S. (1989). *Teoría y práctica del teatro: Sobre Bertolt Brecht*. Ediciones La Candelaria.
- Guerrero, M. T., y Pini, I. (1993). La experimentación en el arte colombiano del siglo xx: Década de los años sesenta y setenta. *Texto y Contexto* (22), 9-42.
- Herrera Buitrago, M. M. (2011). *Emergencia del arte conceptual en Colombia (1968-1982)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Herrera Buitrago, M. M. (2015). *Gustavo Sorzano: Pionero del arte conceptual en Colombia*. Idartes-La Silueta.
- León Palacios, P. C. (2009). El Teatro La Mama y el M-19, 1968-1976. *Historia y Sociedad* (17), 217-233.
- León Palacios, P. C. (2017). Una experiencia estética de lo político en el teatro en Bogotá durante los años 1960 y 1970. *Historiolo, Revista de Historia Regional y Local*, 9(17), 51-83.
- Montilla, C. (2004). Del teatro experimental al nuevo teatro, 1959-1975. *Revista de Estudios Sociales*, 86-97.
- Moure Ramírez, C. (1989). *El teatro universitario colombiano, 1968-1975*. Escuela Nacional de Arte Dramático, Colcultura.

Prada Prada, J. (2017). *Teatro colombiano en el siglo xx: Tejido de representaciones simbólicas en la construcción de un teatro nacional*. [https://repository.udistrital.edu.co: https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/5710/PradaPradaJorge2017.pdf;jsessionid=0165B21B29208D16739A13D65EB9E062?sequence=1](https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/5710/PradaPradaJorge2017.pdf;jsessionid=0165B21B29208D16739A13D65EB9E062?sequence=1)

Saldarriaga, H. y Linares López, G. (2020). *La enguandocada*. *Portal 070*. [https://cerosetenta.uniandes.edu.co/especiales/la\\_enguandocada/](https://cerosetenta.uniandes.edu.co/especiales/la_enguandocada/)

## Anexo: Archivo de artículos recuperados de Beatriz de Vieco

Fecha de publicación	Medio	Título	Sinopsis
1970 20 de septiembre	<i>Lecturas Dominicales</i>	La crueldad sube a la escena: El nuevo teatro	Análisis del teatro moderno con la premisa de la filosofía de Friedrich Nietzsche del hombre moderno que vive constantemente en desgracia. Teoría del teatro de la crueldad, de Antonin Artaud.
1970 24 de noviembre	<i>El Tiempo</i>	Exposición conceptual de Bernardo Salcedo	Comentarios sobre la nueva exposición de Bernardo Salcedo en la sala Vázquez Ceballos, de la Biblioteca Nacional, en donde presentó la obra <i>Hectárea de heno</i> .
1970-1971 diciembre-enero	<i>Diners</i>	XXI Salón de artistas Nacionales. Fotos Antonio Nariño	Reportaje sobre el XXI Salón de Artistas Nacionales, menciones y análisis de las obras favoritas y menciones de las obras menos destacadas.
1971 febrero-marzo	<i>Diners</i>	Rafael Puyana (músico)	Reportaje sobre el clavecinista Rafael Puyana, a propósito de su retorno a Colombia, luego de su debut en Europa y Estados Unidos.
1971 abril-mayo	<i>Diners</i>	Entrevista a Carlos Lersundy	Biografía y entrevista a Carlos Lersundy, sobre su obra.
1971 junio-julio	<i>Diners</i>	La escultura de Edgar Negret	Repaso biográfico del artista Edgar Negret y análisis de su obra a partir de la retrospectiva en el Museo de Arte Moderno.
1971 junio-julio	<i>Diners</i>	Omar Rayo: Magia de un universo óptico	Análisis de la obra de Omar Rayo a partir de su exposición de 150 obras en el Museo de Arte Moderno.
1971 octubre-noviembre	<i>Diners</i>	Blanca Uribe "otra (música) artista colombiana con prestigio internacional"	Conversación con Blanca Uribe a propósito de su debut en el Metropolitan Museum de Nueva York.

Fecha de publicación	Medio	Título	Sinopsis
1971 17 de enero	Lecturas Dominicales	La escena en el 70: Experimento y compromiso	Reflexiones sobre la proliferación de obras de teatro experimental en 1970; mención de las obras destacadas del año.
1971 5 de septiembre	Lecturas Dominicales	El erotismo en la pintura de Luis Caballero	Análisis de los dibujos y la pintura del artista Luis Caballero Holguín.
1971 5 de septiembre	Lecturas Dominicales	Los ojos de Abularach	Análisis de las obras de Rodolfo Abularach expuestas en la Galería San Diego, en Bogotá.
1971 12 de septiembre	Lecturas Dominicales	La expresión latinoamericana	Reportaje de un coloquio sobre problemas artísticos de la expresión latinoamericana en el marco del IV Festival del Teatro de Manizales.
1971 7 de diciembre	El Tiempo	¿Teatro burgués? ¿Teatro revolucionario? ¿Teatro popular?	Análisis de las obras de teatro controversiales de la Universidad de Caracas <i>Venezuela tuya, Tu país está feliz</i> , y mención de otras propuestas parecidas en Latinoamérica.
1971 11 de diciembre	El Tiempo	Notas de teatro: La rebelión de los títeres	Comentarios sobre la obra de títeres de Manuel Vincent <i>Farsa trágico-musical</i> .
1971 12 de diciembre	El Tiempo	“Libre”: Cariz polémico y crítico. Una entrevista con Plinio Apuleyo Mendoza.	Entrevista al escritor y periodista Plinio Apuleyo Mendoza, a propósito del surgimiento de la revista <i>Libre</i> .
1971 26 de diciembre	Lecturas Dominicales	Grabados de Miró en Bogotá	Análisis de los 50 grabados de Miró en la sede del Planetario, a propósito de la exposición de su obra en el Museo de Arte Moderno en Bogotá.
1972 febrero-marzo	Diners	El espacio en la obra de Carlos Rojas	Análisis de la obra de Carlos Rojas, entendiendo el espacio como su concepto principal.
1972 febrero-marzo	Diners	Jesús Rafael Soto: La búsqueda de lo absoluto	En Bogotá se exhibieron 53 obras evaluadas en más de 10 millones de pesos del artista venezolano, considerado como uno de los diez artistas internacionales más notables.

Fecha de publicación	Medio	Título	Sinopsis
<b>1972</b> <b>28 de mayo</b>	<i>Lecturas Dominicales</i>	Entrevista telegamática con Feliza Bursztyn	Entrevista a la escultora Feliza Bursztyn, a propósito de su doble exposición en la Galería San Diego y Belarca.
<b>1972</b> <b>agosto-septiembre</b>	<i>Diners</i>	Bernardo Salcedo	Análisis de la obra de Bernardo Salcedo, a propósito de las doce cajas y seis objetos expuestos en la Galería Belarca y en el Museo de Arte Moderno.
<b>1972</b> <b>agosto-septiembre</b>	<i>Diners</i>	Nueva vida para el Museo de Arte Moderno	Reportaje sobre el proyecto de Gloria Zea para la nueva etapa del Museo de Arte Moderno de Bogotá, enfocado en las relaciones culturales internacionales.
<b>1972</b> <b>octubre-noviembre</b>	<i>Diners</i>	La retrospectiva de Antonio Roda	Repaso y análisis de las obras más célebres del artista plástico Antonio Roda.
<b>1972</b> <b>octubre-noviembre</b>	<i>Diners</i>	Rita de Agudelo, directora de la Galería San Diego	Cuestionario y entrevista a Rita Agudelo sobre la gestión y el rodaje de la Galería San Diego.
<b>1972-1973</b> <b>diciembre-enero</b>	<i>Diners</i>	La fotografía como arte	Reflexiones sobre la evolución que ha presentado la dimensión artística de la fotografía.
<b>1973</b> <b>abril-mayo</b>	<i>Diners</i>	Beatriz González, una pintora subversiva	Análisis de la propuesta artística de Beatriz González, desde la materialidad de su obra hasta los conceptos que la rodean.
<b>1973-1974</b> <b>diciembre-enero</b>	<i>Diners</i>	Irma Wronsky: Pintora de un mundo feliz	Análisis de la vida artística de la pintora Irma Wronsky y la influencia de Van Gogh en ella.
<b>1973-1974</b> <b>diciembre-enero</b>	<i>Diners</i>	Edgar Silva, un pintor espectacular	Repaso de la obra de Edgar Silva, incluyendo las exposiciones realizadas y los premios ganados.
<b>1975</b> <b>abril-mayo</b>	<i>Diners</i>	Alfredo Guerrero	Revisión de la obra del artista Alfredo Guerrero, con énfasis en los dibujos y grabados.

Fecha de publicación	Medio	Título	Síntesis
1977 22 de mayo	Alternativa	La proletaria del proletario	Cuestionamiento al presidente Alfonso López Michelsen y la “fachada” de incluir a la población marginada y mujeres para aportar en su campaña política.
1977 5-12 de junio	Alternativa	La universidad, manos arriba	Reflexiones sobre los problemas reales de la Universidad Nacional, a propósito del nuevo cierre de la institución y las falacias que se han dicho a raíz de eso.
1977 11-18 de julio	Alternativa	Y de Rosalynn, ¿qué?	Cuestionamiento de la estrategia del presidente de Estados Unidos Jimmy Carter de enviar a su esposa Rosalynn a realizar una serie de viajes a Latinoamérica como “una extensión de él”.
1977 15-22 de agosto	Alternativa	“La mujer en la casa, el hombre a la plaza”	Cuestionamiento de un estudio de psicoanalistas que hizo el Comité Ejecutivo de la Asociación Psicoanalítica Internacional, publicado en <i>El Tiempo</i> , donde se asegura que la liberación de la mujer es la que ha llevado al odio y el desastre de mundo moderno.
1977 31 de septiembre al 7 de octubre	Alternativa	¿Qué es democracia?	Reflexiones a partir de una reunión diplomática entre Alfonso López Michelsen y Omar Torrijos Herrera (presidentes de Colombia y Panamá, respectivamente) por las relaciones entre los dos países.
1977 31 de octubre al 7 de noviembre	Alternativa	Pintura latinoamericana: La denuncia de dos pintores-poetas	Reseña de la obra de Cecilia Vicuña y Antonio Caro, a propósito de la exposición que se hizo en la galería Casa de Colombia.
1979 19-26 de marzo	Alternativa	Pintura: Los paisajes de Galaor	Breve reseña de las obras del pintor Galaor Carbonell, a propósito de su exposición en la Galería Quintero, en Barranquilla.

Fecha de publicación	Medio	Título	Sinopsis
1979 26 de marzo al 2 de abril	Alternativa	Teatro “destape” en el Colón	Comentarios con respecto a la reinterpretación teatral del director Ángel Facio de <i>La tragicomedia de Calisto y Melibea, la Celestina</i> escrita por Fernando de Rojas.
1979 2-9 de abril	Alternativa	Teatro y pintura: Dos peruanas de frente	Pequeño análisis de las obras de la pintora Luz Negib exhibida en la Galería Buchholz y las obras de teatro de Aurora Molina presentada en la sede de La Mama en Bogotá. Ambas artistas son peruanas.
1979 10-17 de mayo	Alternativa	Teatro: El juego de la espera	Reseña sobre las obras de teatro. <i>Esperando a Godot</i> , con Jorge Valencia dirigiendo el grupo La Mandrágora, presentada en la sede del teatro La Mama, y <i>Poder de juego</i> , con Carlos Alberto Sánchez dirigiendo el Teatro Experimental de América Latina, presentada en la sede de La Candelaria.
1979 26 de julio al 2 de agosto	Alternativa	Teatro: “La madriguera”	Comentarios sobre la obra de teatro experimental <i>La madriguera</i> , con Misael Torres dirigiendo la compañía de la Fundación Teatro de Pantomima. Destaca las obras literarias a las que hace referencia.
1979 23-30 de agosto	Alternativa	El huevo de la serpiente	Retrospectiva y crítica negativa de hechos ocurridos durante la gestión del presidente Julio César Turbay Ayala.
1979 20-27 de septiembre	Alternativa	Historia de una bala de plata	Análisis de la obra <i>Historia de una bala plata</i> de Enrique Buenaventura del Teatro Experimental de Cali - TEC
1980 10-17 de enero	Alternativa	El aborto ¿militarizado?	Opiniones respecto al debate que se desarrollaba en el Congreso sobre la separación de la Iglesia y el Estado. Análisis de cómo la Iglesia condiciona las prácticas machistas y misóginas de la sociedad.



Fecha de publicación	Medio	Título	Sinopsis
1981 23-29 de marzo	<i>Nueva Frontera</i>	Armando Reverón en Bogotá	Repaso biográfico del artista Armando Reverón y comentarios sobre la semana de homenaje que se le hizo.

## "EXPOSICIÓN CONCEPTUAL DE BERNARDO SALCEDO"

Por Beatriz de Vieco

Entre las desconcertantes salidas a que nos tiene acostumbrados Bernardo Salcedo, es probable que la más asombró haya sido la más reciente: convertir a la tradicionalista sala Vázquez Ceballos de la Biblioteca Nacional en protagonista de una exhibición de la más osada vanguardia. Fue así como los asistentes a la inauguración del jueves pasado se encontraron con una serie de hojas enmarcadas llenas de números, multiplicaciones, operaciones aritméticas. Otras, colmadas de arriba a abajo con líneas repetidas de un texto cualquiera, a veces marcadamente irreverente, que recuerdan las "planas" o ciertos castigos escolares. Aparecen también planchas de papel metrado con juegos de aquellos que los colegiales ensayan subrepticamente, a espaldas del profesor. Otros son noticias de prensa incompletas o apenas esbozadas. Mensaje telegráficos intercambiados a propósito de una obra.

Diseños o proyectos para "cajas" que no han sido realizadas. Bolsas de plástico esparcidas por el suelo, que de su original contenido de heno solo conservan el aroma. El conjunto, evidentemente, representa una muestra de arte conceptual situado hoy en la cúspide del movimiento artístico del mundo civilizado.

### Una bocanada de aire fresco

"Esta exhibición tiene un carácter eminentemente didáctico. Está dedicada a los niños que todavía no tienen los ojos y el alma viciados con los prejuicios establecidos y por eso los cuadros se han colocado bajo, a la altura de las miradas infantiles". Así explica Salcedo su decisión de tomar por asalto la tranquilidad de los espectadores. Y prosigue: "No se trata en absoluto, de escandalizar burgueses. Estos, de todos modos, no van a entenderlo. Sea como sea, yo he preparado esta muestra que creo llena de frescura y que considero como una bocanada de aire fresco en medio de la contaminación ambiental. Es un voto de confianza en la juventud, en las nuevas generaciones."

### Abolir los fetiches

Pasada la primera sorpresa, uno puede preguntarse seriamente qué hay en el fondo de los desplantes del arte conceptual. Ante todo, como en otras corrientes del arte

moderno, está presente una intención de desmitificar la idea del arte, que se manifiesta a través de un cansancio del esteticismo a ultranza que ha constituido la base de gran parte de la historia del arte occidental apoyada en el fetichismo de la obra de arte como objeto y el mito del artista como creador único y privilegiado.

Por otro lado, diversas vertientes del arte de la actualidad han ido desarrollando la tendencia a maniobrar únicamente con los materiales tangibles para comenzar a utilizar los ideológicos. Se va desmaterializando paulatinamente el objeto artístico de modo que el soporte plástico se reduce más y más mientras se hace más amplia la proporción conceptual del mismo. En rigor, el primer artista de esta tendencia fue probablemente Marcel Duchamp cuando escogió una llanta de bicicleta, un secador de botellas o un orinal y los presentó en un salón de exposiciones. Estos "ready-made" estaban indicando que cualquier cosa puede ser llevada a la calidad estética si el creador se lo propone, en cierta manera simbólica puesto que lo decisivo no es la ejecución, que puede ser encargada a cualquiera —sino la idea, el diseño, el concepto.

### La importancia de las tareas escolares

"Quiero suprimir toda idea esteticista, todo lo ilusorio y engañoso que hasta ahora ha aplastado al arte, para liberarlo absoluta y totalmente", sigue explicando Salcedo respecto de su exposición. "Quiero mostrar, por otra parte, que hay cosas en el mundo cotidiano que son importantes aun cuando la gente esté ciega y sorda y no se de cuenta. Quiero mostrar la importancia de esos castigos y esas tareas escolares que marcan una época tan esencial de la vida como es la infancia. Quiero abrir los ojos a los que los tienen cerrados o con telarañas."

De todas maneras, es obvio que en el fondo del arte conceptual hay un sentido del humor que es corrosivo como un ácido y se dirige contra el mismo corazón de los valores de la sociedad. Pero esto, claro está, no lo dice Salcedo, que prefiere colocarse olímpicamente más allá de todo y en primer lugar de lo que implique cualquier relación con un cierto espíritu de seriedad.

Durante la inauguración de la muestra conceptual de Bernardo Salcedo se registró un verdadero "happening", cuando un grupo de jóvenes protagonizó un improvisado espectáculo de juegos y cantos alrededor de la "escultura" que obtuvo un premio en la Bienal de Coltejer de este año. Esta consiste en una pila de bolsas de heno que en esta ocasión guardaban solo el aroma, puesto que el heno había sido retirado. La fotografía muestra el estado en que quedó la Sala Vázquez Ceballos a raíz del espectáculo, que según el autor indica que el sentido de la exposición fue captado por la juventud. (Foto EL TIEMPO)

## La CReuLdad sube a la eSCeNa

*"...Y ahora diré algo que quizás asombrará a mucha gente: soy el enemigo del teatro, siempre lo he sido. En la medida en que amo al teatro, en esa medida, por una razón, soy su enemigo"*

Antonin Artaud

Por Beatriz de Vico

**El nuevo teatro**  
A una velocidad vertiginosa, el teatro ha venido abandonando todos los rasgos conocidos para convertirse en algo radicalmente nuevo. Desligado de todo aquello que en la escena era interpretación o versión más o menos prevista de una obra e hecho esencial de los últimos tiempos constituye un espectáculo abstracto, tocado de magia y fantasía más cerca del delirio del ritual primitivo que de la plana banalidad a que había llegado el drama de ilusión de "la cuarta pared" pretensiones de reflejar el mundo cotidiano de la burguesía. La verdad es que a partir de Nietzsche y aún antes ha venido denunciándose la irracionalidad de la civilización occidental que apoyada en la Poética de Aristóteles, prescribía para el arte una misión de mimesis de imitar y reflejar la vida. La ruptura decisiva había de comenzar en los umbrales de este siglo cuando quizás como eco del salto espectacular de la ciencia y la tecnología, la pintura casi simultáneamente con la música y la literatura (el cine hijo de la época, se ha colocado con rapidez en la vanguardia) emprendió una evolución sorprendente: dentro de la más inaudita e irrefrenable libertad. Lo que siguió fue una profunda reflexión del arte sobre sus bases, su esencia y su campo de acción, sobre la función y las posibilidades de los diversos géneros frente a las nuevas realidades.

Es obvio que en un universo tan complejo, cambiante y asombroso como este en que vivimos, el arte tiene que apartarse de lo tradicional, buscar nuevos caminos y medios de expresión adecuados a la sensibilidad de los nuevos tiempos. Entre las premociones de Nietzsche, recogidas a su manera por la mayoría de los estoloides de la estética del presente, una señal la desgracia que perturba al hombre moderno, testigo de un proceso del pensamiento racional que ha destruido la fuerza original, cohesiva y comunitaria del mito, ya que solo un horizonte consoliado de mitos puede confirmar la unidad de una época de cultura. El arte no es el puede ser una simple imitación de lo real, sino un suplemento metafísico que se añade para ayudar a vencerlo, "para hacer más real lo real" como quería el surrealismo, para lograr la transfiguración capaz de mostrar lo invisible a mates de lo visible (Klee) e infundir una nueva savia a la vida. En el caso concreto del teatro moderno. Lukacs entre otros, ha señalado como su debilidad radica en su calidad excepcional, único momento en el drama de origen no religioso. El filósofo de Zaratustra se irrita ante este arte burgués que, nacido como instrumento de educación moral de un pueblo, degenera en un "entretimiento de la más baja especie" dentro de una sociedad vana, egoísta y sobre todo "insensiblemente vulgar".

**Emancipados del texto**  
Contra ese teatro degradado en el drama "de sillón", del "boulevard" y similares, como variantes de un teatro "de autor" que se subordina incondicionalmente a un texto, se revelan en su momento directores que como Meyerhold, Vakangov, Craig, Coppen y tantos otros, aspiran a su manera a hacer un "teatro más teatral", a devolver a la escena la riqueza de combinaciones entre sus variados elementos - visuales, sonoros, rítmicos, etc - y proclaman la reivindicación de los medios escénicos por sí mismos. Emancipados estos del yugo de la palabra, el texto pasa a formar parte del conjunto como un elemento significativo entre otros, sin tratar de transmitir un contenido o un mensaje cuyo significado trascienda el espectáculo y lo presida a distancia, desde fuera (Derrida). Las consecuencias de esta nueva visión son tal vez ya más allá de una simple innovación. Se ha cumplido una verdadera revolución de estructuras. El director de escena no es ya el esclavo del autor, sino el dueño del espectáculo. Este, a su vez, no se limita a ser la mera ilustración de un texto, puesto que el teatro no es literatura, sino el producto de un trabajo creativo y comunitario que conlaga la multiplicidad de elementos integrantes y exprime de ellos su poder máximo. En cuanto a la obra, la convencional estructura centrada en torno a un sujeto, y creída sobre el suelo de una psicología que truce los personajes en caracteres cada vez más individuales, se transforma en una nueva estructura flexible y abierta.

En ella se ha eliminado el centro al igual que la dominación del texto, y así puede realizarse el libre juego funcional de los diversos elementos que componen el conjunto. En esta nueva estructura las oposiciones tradicionales (autor-director, escenario-sala, texto-interpretación, etc.) tienden a diluirse, como ocurre hoy con las fronteras entre los géneros, y entre el arte y la vida, acaso en busca de una ahorrada unidad primordial. De este modo, el transcurso del arte escénico de este siglo puede ser visto como un recuento de las tentativas hechas en varias direcciones con objeto de "revivir la rana muerta del teatro" (Grotowski) para rescatar la vitalidad de ano de los géneros que han acompañado a la humanidad en su historia. Así, a partir del Ubu de Alfred Jarry o de los breves conciertos del dadaísmo pasando por las búsquedas de Antonin Artaud o Bertolt Brecht o los replanteos del "drama absurdo" hasta los más complicados experimentos contemporáneos (Brook, Grotowski el Living Theater, o las diversas experiencias que se ensayan en el laboratorio de G. de S. en Europa o Norteamérica y que repercuten en el ambiente latinoamericano), constituyen valiosos esfuerzos por transponer la crisis del arte actual. "Y si esta crisis ha aflorado más y más profundamente al teatro que a los demás géneros, ello se debe sin duda a las adaduras de la organización comercial que frena su libertad y al someter su supervivencia a las decisiones de un público, lo convierte en una mercancía lanzada a los azares del consumo".

**De nuevo el fin y el ceremonial**  
Probablemente, es el primero en captar con una dolorosa agudeza la indudable gravedad de la crisis, fue el francés Antonin Artaud. Salido de las presiones de la estética del presente, una sensibilidad poética torturada por la enfermedad mental, Artaud fue un genio brutalmente consciente por sus angustias del precursor, que recibió el mensaje nietzscheano en sus propios nervios y en su carne atormentada. Así, cuando en palabras que parecen escritas hoy mismo, se lamentaba ante "el hundimiento generalizado de la vida, base de la desmoralización actual" y expresaba la preocupación por "una cultura que jamás coincidió con la vida y que en verdad la traza". O cuando, a fin de extender finalmente las fronteras de la realidad, intentaba la búsqueda de nuevas fuentes de inspiración para refrescar la fatigada y marchita idea occidental del arte al recomendar la fuerza y la energía que acaso no estén irremediablemente perdidas. Entre estas fuentes que tienden entre otras cosas a recomponer la unidad primigenia desgarrada por el individualismo de la burguesía, la vuelta al instinto dionisiaco abraza perspectivas para una nueva posibilidad trágica: un redoblado placer estético ante lo incierto, lo sombrío y lo oscuro, la pasión y el sufrimiento, el pánico, el horror y la muerte, en una palabra, "el mal inherente a la vida" que no la niega sino que la afirma en una fulgurante dimensión.

La eficacia de esta dimensión es tal, que un espíritu como fuecoco en una declaración de 1966, apoya la construcción del teatro sobre los fundamentos del rito y el ceremonial. Así, escribe, "el arte del teatro debe dar a todos la posibilidad de vivir y de ser poeta, de provocar sus propios imprevistos". Es evidente que este retorno al rito dionisiaco se propone ante todo hallar una nueva comunión, cambiar las muertas relaciones entre el escenarista y el espectador, que a través de una fidelización con el personaje pretendida por el teatro "de ilusión", había llegado a sumirse en la apatía de un "votar" pasivo y la conformidad, del sacramento, no hay en rigor un espectador y un evento, puesto que todos están unidos en una misma emoción orgánica, todos participan por igual del espectáculo. Este debe ser, en rigor, una "fiesta" como ya lo había propuesto Rousseau cuando decepcionado por las representaciones teatrales de su época, proponía su remplazo: "cuáles serían los objetivos de tales espectáculos?... Ninguno. Colóquese en la plaza un poste coronado de flores, y automáticamente revelada, se quebraza la fiesta. Aún más ofrécese a los espectadores como espectáculo: hágase los actores." *"Decy que inventar de futuro, añadir la ilusión de que se ven porvenir"*. Julius Marius



Teatro universitario en Parma, Italia. "La concepción y la regla", de Beate Brecht.

**Hacia el teatro de la CReuLdad**  
Puesto que Artaud había salido de las filas del surrealismo, en su concepción del teatro y de una nueva "poética del espacio", surgen otras fuentes de creatividad. Desde luego, la exaltación de lo sobrenatural encuentra un motivo en el inconsciente, operando en contra del "significado humano, actual y psicológico del teatro"; persigue el significado religioso y místico que hace falta al teatro escénico. "Si nos dirigimos teatralmente a lo inconsciente... dice Artaud "es para arrancarle lo que hay podido acumular la ociosidad de experiencia accesible y cotidiana", para ampliar "un sentido de la vida renovado por el teatro en donde la superficie lo que aún no existe y se lo haga nacer" a fin de llegar, más allá de la apariencia de los hechos, a un estado frágil e inquieto de la vida a donde las formas no alcanzan. Y es mediante ese imperio motivado en la convicción de que "destruir el lenguaje para alcanzar la vida y crear o recrear el teatro", que Artaud se vuelve brutalmente contra las convenciones, contra las formas ya gastadas y caducas. "Si hay algo infernal y verdaderamente maldito en nuestro tiempo", escribe al final del prefacio de El Teatro y su Doble, "es esa complacencia artística con que nos detenemos en las formas, en lugar de ver como los hombres condenados al suplicio del fuego, que hacen señales por encima de sus hogueras".

Artaud es literalmente ese suplicado que hace señales con el fuego de su propio martirio. Toda la elaboración de su Teatro de la CReuLdad se efectúa al impulso de su desdoblamiento y de sus tormentos físicos y espirituales, ya que Artaud el hombre, sólo podía tolerar la existencia a través de la máscara del actor, y en consecuencia, estaba condenado a representarse a través de personajes del cine o del teatro. Como anota uno de sus críticos, el Teatro de la CReuLdad "es la aventura surrealista de Artaud en la sociedad", ceremonial de la realidad, trató desesperadamente de hallar el acceso a esa realidad más general concebida en función de su propia realidad, con la cual ansiaba comunicar: conglumar, a través del espasmo o de la violencia.

**"...CReuLdad para conmigo mismo."**  
El Teatro de la CReuLdad es ante todo, una actitud de extrema lucidez y rigor. "difícil y cruel, para conmigo mismo", como el mismo dirá, para concebir un teatro que "impía el espíritu a un delirio que exalta los energías" y que no empaja a los hombres a descubrir bajo los velos cotidianos la mentira, la apatía, la hazaña, la hipocresía, que sacude la realidad asfáltica de la materia, que invade hasta los más claros colectivos de los sentidos, y al revelar a las consciencias su oscuridad potencial, su fuerza de ilusión, les incita a adoptar frente al destino una actitud heroica y superior que de lo contrario no habrían adoptado jamás". El Teatro de la CReuLdad quiere aproximarse al peligro del cual se ha alejado el teatro moderno, a través de situaciones límites como la muerte. "Artaud quiere invocar la vida por la vida", como ya lo había invocado el poder que, por medio del ejemplo, lleva al espíritu a la fuente misma de sus convulsiones". Artaud quiere invocar la torrencial aparición del Mal que en los misterios de Eleusa aparece en su forma pura y absolutamente revelada; se quebraza correspondiente al oscuro fondo de aquellos tragédios antiguos que todo verdadero teatro está en la obligación de recordar". Por otra parte, el teatro contemporáneo ha roto con el pellico, es decir, "con la gravedad

y la eficacia inmediata y dolorosa", es que también ha roto por un lado, con el sentimiento de lo serio y por otro, con el del humor; ha perdido el poder de disociación física de la risa. Así pues, un elemento que el Teatro de la CReuLdad se empeña en recuperar es el de lo físico, la fuerza los gestos y la mímica, el énfasis del sonido y el grito, de signos pre-verbales cuyo poder esencial entró en el teatro balinés y que general en el arte de Oriente y que Artaud opera a la plintud del teatro occidental subvengido por la hegemonía de la palabra y del texto escrito. En el proyecto de Artaud el Teatro de la CReuLdad se define ya la revolución técnica fundamental del teatro moderno en habla contra el lenguaje original de la escena: el imperalismo del texto.

**La magia de un nuevo lenguaje**  
En sus presentaciones del Teatro Alfred Jarry, Artaud se propone encontrar un nuevo lenguaje escénico agregado al verbo para devolver "su eficacia mágica, embudo, integral, a esa palabra cuyos misteriosas posibilidades se han olvidado". Y ofrece precisiones que evocan directamente los experimentos actuales en los cuales, pese a los malentendidos que existen, no se trata de eliminar el texto, de construir una escena muda, sino una escena que use de una manera fundamental la palabra hablada:

"Cuando digo que no hace una pieza escrita, quiero decir que no hace una pieza basada en la escritura y la palabra, que en mis experimentos habla otra parte preponderante que no podría ser fijada en el lenguaje verbal acostumbrado; y que inclusive la parte hablada y escrita se era en un sentido nuevo". Avanzando aún más hacia una nueva concepción de la forma como significante, describe la nueva utilización del texto "como realidad que se basta a sí misma, no en cuanto a su espíritu, sino apenas en cuanto al desplazamiento de aire provocado por su enunciación". La consideración atribuida al texto no se debe a sus cualidades literarias sino por el contrario, a todo lo que sugiere en silencio, precisamente a lo que no dice. Ahora bien, Es comprensible que todas las experiencias prácticas que Artaud y sus colaboradores ensayaron en la época del Teatro Alfred Jarry fueran más o menos frustradas. Y esto no sólo se debe a que en Artaud se cumple la tragedia del artista y el precursor, ese "relig que adelanta" del que habla Kafka.

Es que por un cúmulo de circunstancias que hemos esbozado y que no podemos agotar aquí, todos los proyectos de Artaud para insertar en la sociedad adoptaron siempre la forma de una imposibilidad. Pero una imposibilidad cuyas perspectivas son insondables y están colmadas de las posibilidades que lejanos al futuro de la escena actual. En consecuencia, es justo afirmar, como lo ha hecho Jerry Grotowski, que Artaud no elaboró una técnica como tal, un método específico e integral, sino que es el que dejó tras de sí un legado de un conjunto de visiones y métodos que se han ido desarrollando en Derrida. Más que de una suma de preceptos, Antonin Artaud ha legado un sistema de crítica cuya misión ha sido radicalmente revolucionaria, por cuanto ha desquadrado el conjunto de la historia de occidente en forma muy medida que cualquier tratado de práctica teatral. Es así como se quebraza tan dolorosamente fertilizado por el poeta visionario, ha podido realzarse el milagro de una ley férrea del teatro que hoy no se desdramatiza. Próximo domingo. El laboratorio teatral de Jerry Grotowski

XXI SALÓN NACIONAL  
400 OBRAS PRESENTADAS  
90 ESCOGIDAS,  
2 PREMIOS DE ADQUISICIÓN DE PROPA  
1 PREMIO DE COLCULTURA

Por Beatriz De Vieco

Edgar Silva, se destacó como dijo el Jurado Juan Calzadilla, 'el diseñado e impulsó, la conciencia de la necesidad de que la obra se transforme transformando el espacio'. Y en cuanto al dibujante Francisco Rocca, —aparte de que se había convenido en señalar la sección de dibujos como lo mejor del Salón— se indicaron en su trabajo "los efectos de movimiento mediante valores de transparencia conseguidos con toques rápidos entre el blanco y los grises, sabiendo articular la composición con una bien marcada pero suave línea de horizonte".

El Salón de rechazados. Sin embargo, como suele suceder en este lindo país colombiano, nadie quedó contento —acaso— del Salón de Rechazados, que fue patrocinado por el Instituto de la Comunidad Latinoamericana de la Universidad de América. Fue así como se reunió en la hermosa sede del Camarín del Carmen, en el barrio de La Candelaria, a cerca de 200 obras no admitidas, entre cuyos autores figuraban algunos nombres conocidos, aunque el director Julio Carrizosa Umaña declaró que no se trataba de una crítica al Salón oficial, sino más bien, de un estímulo a los jóvenes. De todos modos, el criterio estuvo apoyado por quienes creen —entre ellos el Jurado brasileño Texeira Leite— que en un salón debe exhibirse y admitirse todo, puesto que se trata de una muestra de lo que se está haciendo en un país en un momento determinado. No obstante, otros como el Jurado Germán Rubiano pensaban por el contrario, que debe buscarse un mínimo de calidad: en su opinión, solo unas 50 obras deberían haber quedado, mientras las otras 40 no tenían nada que hacer en la exhibición. Pintar "el cuadro para el salón".

En todo caso, las opiniones sobre el XXI Salón Nacional de Artistas han sido bastante diversas, aunque la tendencia general de la crítica actual es más clasificar tendencias, que dar juicios de valor tajantes y decisivos. De todas formas, algunos observadores

imparciales, coinciden en señalar los peligros que existen por el hecho de que una gran mayoría de artistas se dedique a pintar "el cuadro para el salón", con las implicaciones de improvisación o incoherencia que esto conlleva, cuando no está respaldado por el rigor de búsqueda e investigación que debe emprender toda obra respetable. Otra de las objeciones más notables se basa en la ausencia de muchos nombres consagrados. Pero lo cierto es que si estos no enviaron cuadros al salón en algunos casos se debió a haber obtenido ya premios en certámenes anteriores —en otros lugares este hecho motiva la descalificación— o en otros casos, porque prefirieron dejar el campo libre a los más jóvenes. Ciertos críticos hablaron de la eterna "inautenticidad", de la ausencia de raíces o del encierro en la torre de marfil de los artistas, "mientras Latinoamérica se debate en una época de sacudidas violentas y sus hombres... buscan desesperadamente una identificación y una integración que les permita resolver sus problemas existenciales". De acuerdo con el Salón, sigue el mismo crítico, "Colombia es un país fácil, de vida muelle y regalada, que busca en el arte un poco de diversión".

Para algunos de los críticos del XXI Salón se salvaron el *Retrato de Alberto Zalamea*, de Luciano Jaramillo, *4 x 1 - 4* de Bernardo Salcedo, artista que forja constantemente una protesta conceptual contra el orden establecido; *Los Titiriteros* de Luis Fernando Robles, y las cerámicas de Roxana Mejía. Otros destacaron el humor, con matiz de protesta estético-política de la escultura en sal metida en un cubo de agua titulada *Amigos y amigos* de José A. Caro y *El Pelele* de Alvaro Herrán, parodia de un grabado de aguafuerte de Goya con la bandera colombiana. Y sin duda vale la pena destacar la seriedad de los trabajos de Diva Teresa Ramírez y especialmente de Amelia Cajigas, en cuyas obras se aprecia una calidad y una coherencia admirables y casi excepcionales.



Tercer puesto: Paisaje con mujer, dibujo de Francisco Rocca

## BERNARDO SALCEDO: ARQUITECTO VENIDO A MÁS, SALCEDO CONSTRUYE SUS CAJAS CON UN DISEÑO EXACTO Y RIGUROSO, DENTRO DE UN SENTIDO INTELIGENTE DE LA COMPOSICIÓN.

Una "chiva" inédita para el mundillo plástico nacional. Andy Warhol estuvo en la Bienal de Medellín.  
—¿Cómo? —El espectacular y platinado Papa del Pop norteamericano. *¿De las series de Marilyn, Jacqueline, Elizabeth Taylor y las sopas Campbell? ¿El inventor del insuperable cine de cámara fija, la vedette internacional, el homosexual abaleado por una feminista? ¿Y nadie lo vio ni dijo nada?*  
—Sí. Bernardo Salcedo. Y se lo dijo a Leonel Estrada.  
—¿Y Leonel, qué dijo?  
—Ah, esas cosas de Salcedo...

Por Beatriz De Vleco

Las cosas de Salcedo (12 cajas, 6 objetos) se expusieron en la Galería Belcará, por fallas de última hora en el Museo de Arte Moderno. El público pudo ver contorsionarse paticas y manos junto a redículas y acodos, feliches humanos pegados a manivelas, tuercas, radiadores y parrillas, molinos, esotescopos, alfileres, cuchillos y bochras, torsos y estereos de plenas y manecillas suspendidas de cuerdas de reloj. Exhibidos, en metáfora, la angustia y el absurdo de todos los días. Estarnos en el mundo, en la carrera espacial, 80 detenidos para consejo de guerra para el caballo "Comején". Los contrastes de un país en marcha —objeto— el hombre —lo sera el hombre?—, compra-abrir y pagar por siempre. Lévenme, usted tiene una cita conmigo. Fragmentados y unidos en Bebés de Rosemary, Máquinas para pensar, Congregantes Martianos, Máquinas voladoras, Big pollution para Angela Davis, Aparatos contra torturas y represión... Arquitecto venido a más, Salcedo construye sus cajas con un diseño exacto y riguroso, dentro de un sentido inteligente de la composición. Sobre este orden intelectual, las cosas que van llenando las cajas introducen un desorden orgánico que prolifera morbosamente y materializa "soluciones concretas a tímidos terrores" del autor. Todo comenzó con una tabla que sobró de una maqueta y una apuesta con un amigo pintor. "Yo también puedo hacer pintura, aunque no sé pintar", dijo Salcedo la misma noche en que pegó una mano sobre la tabla y la barnizó de blanco. De blanco, "porque no veo los colores". Con otras "pinturas" similares, escargadas por María Traba, completó la primera exposición que lo hizo entrar por la puerta grande del arte colombiano, de la mano de la crítica que inmediatamente alabó su dominio del espacio, su humor, su fantasía e imaginación. Al mismo tiempo que en Arquitectura, se graduaba en Antropología y Sociología en la Universidad Nacional, aunque en los exámenes escribía entre otras cosas, que los indios cunas son tribus antropófagas del África: más al parecer, a los profesores les causaba gracia un arquitecto estudiando humanidades. A continuación, el prestigio de Salcedo crece mientras la tabla se desdoba en volumen y espacio y se convierte en caja. La mano va agrandando cosas que se amontonan y se desparan en un juego de apariencia ofensiva como la crueldad que se oculta tras la inocencia infantil. Es el marco del espacio mecanizado surge el juego temporal del movimiento, a través de formas plenas y cerradas, o bien, volubles y cambiantes, simbólicas. Ondulaciones y agonías de muñecos desmembrados sugieren violencias reales, aglomeraciones y víctimas conocidas. Pero la lógica no es ríscua la real sino la de los sueños, así como las referencias del hado o el Surrealismo atemperar lo emotivo y sentimental a través de una impersonalidad expresada en el blanco que corresponde a la sensibilidad del artista contemporáneo.

Concentrada la tensión dramática y la acumulación, la caja estalla por fin arrojando su contenido al exterior. De este modo, como en la exposición de Belcará las cosas cobran vida propia y toman consistencia de objetos. A su vez, las cajas se recogen, moderan sus pretensiones espaciales y volumétricas, se dan a ver también coherentemente como objetos. Objetos tenso y exasperados, enfrentados a una contradicción dialéctica que se mueve entre el cálculo racional y la desmesura irracional, antes de describir las convulsiones del nacimiento, los aleteos del amor y la muerte, la tortura y la angustia. La asociación de elementos disparatados en la libertad de lo fortuito, le da apertura hacia el discontinuo, interrumpido y fracturado flujo de la vida. Sin duda, el destino plástico de Salcedo es el juego juego como diversión, como azar, como vértigo, que de golpe arroja un relámpago de realidad sobre el ojo del espectador, al darse cuenta de que la obra hace haciéndose, cuando la mirada del espectador reconstruye una entre las innumerables combinaciones posibles. Juego que hace y deshace dentro de la dimensión de la pintura y restablece una dimensión poética que en su tal vez st. tal vez no, es más verdadera que cualquier discurso.

### EL HUMOR DEL ESCÁNDALO

A estas alturas, Salcedo ha acumulado premios y exposiciones nacionales e internacionales, su obra es aclamada y se impone como "lo mejor" "lo más actual e insolito", "lo más rico, complejo y beligerante del arte colombiano". Sin embargo, aunque la manipulación visual y táctil de sus cajas es lo más importante, la explosiva personalidad del artista es incapaz de contenerse en un solo género. Salcedo incurre en el periodismo y hace crítica de arte con mordaz exactitud, promueve escándalos publicitarios o emprende una aünada investigación sobre lo que debe y no debe ser un Instituto de Cultura, el cual será blanco de sus investivas, aún antes de su fundación. (Con todo, a nadie pareció sorprenderle demasiado que —una paratología digna del humor de Salcedo— en la Segunda Bienal de Coitejer le concediera una Bolsa Viajera el execrado Instituto). Como Salcedo detesta dos cosas: la mediocridad y pasar inadvertido, parece normal que la variada orientación de su trabajo haya estado acompañada de búsquedas —instintivas o no— de los mecanismos de comunicación con el público que, con nuestro medio, acaso, incluyen o necesitan el escándalo. Cronológicamente, el primer estrépito fue el *Homenaje al Lante*, en 1966: una gran caja que derramaba huesos, con el sugestivo título de "Beatriz amaba el control de la natalidad", para significar y denunciar el anacronismo, y recordar cómo quien mira hacia atrás se vuelve estatua de sal. Si Salcedo, como los artistas gemínos, es un "despertador", un "reloj que adelanta" por la misma razón está improprio de actualidad. Se empeña en romper la costra de indiferencia de un público necesaria y dolorosamente minoritario, en un país analfabeto adormecido por la vulgaridad de

los medios de comunicación de masa. Para ello, cuenta con un sentido innato del espectáculo, el mismo es espectáculo vivo, pleno de burny y por eso desconcertante. Así en los Salones Nacionales, Salcedo se desgajaba al no recibir el primer premio, pese a ser el mejor. Alguna vez, horas después de la inauguración, cubre sus telas con trapos negros, lo hace, desde luego, ante fotógrafos para aparecer en las primeras páginas de la prensa del día siguiente. Hace dos años, una exposición suya en la Sala Viquez Ceballos es censurada por contener un descaico a su Santidad. Todo se arregla oportunamente con intervención presidencial y el cambio de una tildé. La exposición consistía en manuscritos con repeticiones de frases, operaciones aritméticas, aunque no era una muestra de arte conceptual, como podría creerse, sino un homenaje a los escolares martirizados por absurdos castigos antipedagógicos. Una especie de locura pareció contagiarse a los invitados, que al final del "vernisage" rompieron vasos y se precipitaron en tumulto enloquecido para impedir que cerraran las puertas. **CASAS, AUTOPÍAS ART CONCEPTUAL** En cuanto a la orientación de su obra, es por cierto, múltiple. En un paréntesis, las cajas dieron paso a un manejo lineal del espacio en la serie de las Autopías (Bogotá una ciudad en marcha para beneficio de todo el país. Mi amor se me quedó el transter). En otra oportunidad, aproximándose satíricamente al arte ecológico, las cajas se llenaron de productos del país agrario: arena, piedras, frijoles, arroz (protégidos por vidrios, pues "hay tanta escasez de víveres"), o pasto. ("Por qué no si el alcalde Uribe vende árboles en la calle y a nadie le da risa"). Paralelamente, investiga o fustiga el arte conceptual. Contra la opinión de algunos, Salcedo considera como tales a los treinta y tantos sacos de heno presentados en la Segunda Bienal y luego reproducidos con sus instrucciones en la Argentina. Igualmente, los proyectos exhibidos en la Sala Luis Angel Arango y en la Tercera Bienal. (Uno de estos, "Inmraiso a Venezuela", fue enviado al concurso de Casa de las Américas y revivió un mensaje de felicitación de Haydée Santamaría, "por su calidad artística entiquecida en lo literario"). En cambio, Salcedo no cree que los bodegones (escritos) que hizo colocar en la última Bienal de Medellín entre cuadros de tendencia "pop" sean conceptuales. Son simplemente bodegones, tan reales como digamos, los de Botero. Al arte conceptual lo juzga con razón, como una moda que revela el vacío sensorial de los cuerpos y que debe ser rechazado —por otros colonialistas culturales— con los artistas de América Latina. El arte no es ciencia ni teoría, es más bien capacidad de soñar e imaginar. Y en este continente existe una esperanza de desarrollo y evolución derivada de una innaderez positivamente opuesta a la fatiga y la impoerencia de la madurez europea. En cuanto a la controvertida opción del "arte político", es obvio que frente a tanta inocua y presuntuosa ingenuidad, esta obra, considerada a veces equivocadamente como "reaccionaria", constituye la más feroz manifestación "anti-sistema". A pesar de su sonrisa encantadora de niño grande, Salcedo ejerce una cautividad subversiva, más demoleadora y eficaz por captar lo esencial, en sus puntos más vulnerables. Salcedo desconoce la modestia, es egocéntrico en desplantes, capaz de sumir en el pánico a directores y directores de museos, puede ser tan corrosivo o tan cínico como es posible y no resiste jamás la tentación de robarse el "show". Es un jugador nato que no sabe perder, extrovertido, soñador, humorista y turbulento, vital hasta lo insalvable. Pero es, ante todo, un temperamento dialéctico que sabe explotar al máximo el juego de la contradicción, en lo cotidiano y en su obra. Y está —el lo ha dicho— sólo será comprendida dentro de unos diez años, es decir, como siempre, demasiado tarde.







# ESCRITORAS OCULTAS:

## Mujeres en el periodismo cultural y la escritura del arte en Colombia

---

*Escritoras ocultas* recupera cinco décadas de escritura realizada por mujeres para la prensa escrita desde Bogotá. En este espacio se presentan distintas autoras del periodismo cultural de las décadas de 1920 a 1970, y una selección cuidadosa de reportajes y columnas a través de análisis y contextualización. Pese a que hasta ahora el nombre de estas autoras había permanecido oculto, en el momento de la circulación de sus textos, su aporte significativo contribuyó a la configuración del arte de su tiempo.



INSTITUTO  
DISTRITAL DE LAS ARTES  
IDARTES

