

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. FLACSO, Ecuador
Departamento de Sociología y Estudios de Género
Convocatoria 2015 - 2017

Tesis para obtener el título de maestría de Investigación en Sociología

Modernidad en Popayán: Debates estéticos, políticos y etnográficos que transformaron la
dimensión cultural del territorio caucano. 1930-1953

Sandra Patricia Navia Burbano

Asesora: Valeria Coronel Valencia

Lectores: José Antonio Figueroa y María Fernanda Troya

Quito, febrero de 2019

A mi Padre que buscó siempre su origen indígena.

A mi Madre que creía en las luchas sociales.

Tabla de contenidos

Resumen	XI
Agradecimientos	XII
Introducción	1
Capítulo 1	8
Modernidad, modernismo y modernización: Debate histórico-geográfico de la	8
estética y la política	8
1.1. La modernidad situada y la condición espacio temporal.....	11
1.2. Modernidad emancipadora: Benjamin, Gramsci y la politización de la estética.....	16
1.3. Vanguardia artística o partido político de vanguardia. Teorías de modernidad.....	21
en Latinoamérica	21
1.4. Conclusiones.....	34
Capítulo 2	36
Redes Intelectuales durante el proceso de modernización en Latinoamérica,	35
Colombia y el Cauca. 1930 – 1953	36
2.1. La República Liberal vs la Hegemonía Conservadora: Transformaciones.....	39
económicas y políticas en Colombia. 1930 – 1953	40
2.2. La profesionalización e institucionalización del arte y la antropología en Colombia...	50
2.3. Conclusiones.....	62
Capítulo 3	64
El enraizamiento del proyecto ideológico en el Cauca. 1932-1953	64
3.1. El círculo intelectual modernizador de Antonio García y su pensamiento.....	66
indigenista y social	67
3.2. La construcción del pensamiento antropológico. La labor de Gregorio Hernández....	79
de Alba.....	80
3.3. Conclusiones.....	89
Capítulo 4	92
El proyecto estético de la vanguardia caucana. La nueva tradición. 1934-1952	92
4.1. La forma estética. Entre la colectividad del Mito Andino y la lucha por la autonomía	
regional e intelectual.....	94
4.2. El lenguaje literario y la gráfica proletaria. Síntesis de la vanguardia caucana	109
4.3. Conclusiones.....	118
Conclusiones	120

Anexos	126
Lista de siglas y acrónimos	164
Lista de referencias	165

Ilustraciones

Figuras

Figura 1.1.1. La Nueva Eloísa.....	126
Figura 1.1.2. Más allá del bien y del mal.	126
Figura 1.1.3. Manifiesto Comunista.....	126
Figura 1.1.4. Fernand Léger. Cubismo.....	126
Figura 1.1.5. Picasso. Cártel cubista	127
Figura 1.1.6. Rivera, Trotsky y Bretón	127
Figura 1.1.7. Constructivismo Ruso.....	127
Figura 1.1.8. Cartel Surrealista.....	127
Figura 1.1.9. Realismo Social Soviético	128
Figura 1.2.1. Brecht y los fotoepigramas	128
Figura 1.2.2. Benjamin y el Ángelus Novus	128
Figura 1.3.1. Mariátegui y <i>Siete ensayos</i>	128
Figura 1.3.2. Gráfica mexicana	129
Figura 1.3.3. Valencia y Sanín	129
Figura 1.3.4. Valiosísimo Documento.1944	129
Figura 1.3.5. La Fundación de Popayán. 1945.....	129
Figura 2.1. El realismo Social de Rengifo. 1963	130
Figura 2.2. Abstracción geométrica de Negret. 1957.....	130
Figura 2.1.1. Guerra Colombia-Perú.....	130
Figura 2.1.2. Quintín Lame. Socialismo Heroico. 1915.	130
Figura 2.1.3. Violencia 9 de abril.....	131
Figura 2.1.4. Violencia. Conservadores vs Liberales.....	131
Figura 2.1.5. Cartel Partido Obrero de Unificación Marxista.....	131
Figura 2.1.6. Cartel. Colombia contra el fascismo.....	131
Figura 2.1.7. Violencia 9 de abril.....	132
Figura 2.1.8. Violencia 9 de abril.....	132
Figura 2.1.9. Marcha del Silencio. Bogotá. Febrero de 1948	132
Figura 2.1.10. Golpe de Rojas Pinilla	132
Figura 2.1.11. Posesión de Laureano Gómez.....	133
Figura 2.1.12. Guerrillas de 1950.....	133

Figura 2.2.1. Andrés de Santamaría	133
Figura 2.2.2. Coriolano Leudo	133
Figura 2.2.3. Francisco Antonio Cano	133
Figura 2.2.4. Roberto Pizano.....	133
Figura 2.2.5. Efraím Martínez.....	134
Figura 2.2.6. Exposición de la moderna pintura francesa. 1922	134
Figura 2.2.7. Suenan Timbres. 1926	134
Figura 2.2.8. Pedro Nel Gómez.....	134
Figura 2.2.9. Eladio Vélez.....	135
Figura 2.2.10. Rómulo Rozo	135
Figura 2.2.11. La Bachué de Rozo	135
Figura 2.2.12. Luis Alberto Acuña.....	135
Figura 2.2.13. Ignacio Gómez Jaramillo	136
Figura 2.2.14. Los Bachué. Cuaderno	136
Figura 2.2.15. Los Bachué. Manifiesto	136
Figura 2.2.16. Artistas independientes de Medellín. Manifiesto 1944	136
Figura 2.2.17. El indio en lucha por la tierra. 1944.....	137
Figura 2.2.18. Los orígenes del hombre. 1942.....	137
Figura 2.2.19. Cuentos de la Conquista. 1937	137
Figura 2.2.20. Sociedad Amigos del Museo. Acta de Instalación. 1944	137
Figura 2.2.21. Sociedad Amigos del Museo	138
Figura 2.2.22. Sociedad Amigos del Museo	138
Figura 2.2.23. I centenario de la independencia. Popayán 20 de Julio	138
Figura 2.2.24. I centenario de la independencia. Popayán 20 de Julio	138
Figura 3.1. Portada Revista UdelC 1932.....	139
Figura 3.2. Portada Boletín de Arqueología.1945.....	139
Figura 3.1.1. Antonio García, Estudiante.....	139
Figura 3.1.2. Portada Revista UdelC. Órgano del Movimiento ideológico occidental.....	137
universitario1932.....	139
Figura 3.1.3. La Trinca.....	140
Figura 3.1.4. La Universidad Polítca	140
Figura 3.1.5. Autonomía Regional	140
Figura 3.1.6. Presentación del <i>Centro de Estudios Marxistas</i> . 1934	140
Figura 3.1.7. Análisis sobre las reformas universitarias	140

Figura 3.1.8. Análisis sobre las reformas universitarias	140
Figura 3.1.9. Revista UdelC. “Órgano de la biblioteca de la Universidad del Cauca”.1934 .	141
Figura 3.1.10. Portada. Revista UdelC. 1944.....	141
Figura 3.1.11. Propagandas	141
Figura 3.1.12. Sobre Federación Occidental de Estudiantes.....	141
Figura 3.1.13. Portada. Informe del Gobernador. 1934	142
Figura 3.1.14. El retiro del apoyo al rector de la Universidad del Cauca	142
Figura 3.1.15. Informe. Las molestias de la sociedad payanesa por los planes.....	140
modernizadores del rector César Uribe Piedrahita.....	142
Figura 3.1.16. Informe. Búsqueda del nuevo rector y asignación del cargo al.....	140
Dr. Jeremías Cárdenas.....	142
Figura 3.1.17. Comité Occidentalista Universitario. Definición y Programa.	143
Figura 3.1.18. Antonio García en México.....	143
Figura 3.1.19. Indigenistas en San Agustín. 1946.....	143
Figura 3.1.20. Portada y contraportada. Boletín de Arqueología. 1945.....	143
Figura 3.1.21. Friede y la etnohistoria de Putumayo.	144
Figura 3.1.22. Friede y la etnohistoria de Putumayo. Mapa	144
Figura 3.2.1. Rincones de la Ciudad. 1951	144
Figura 3.2.2. Tradición Popular. Popayán.....	144
Figura 3.2.3. Tradición Aristócrata. Popayán	145
Figura 3.2.4. Primera Sede Instituto Etnológico Universidad del Cauca. IEUC	145
Figura 3.2.5. Mosaico Etnológico Universidad del Cauca. IEUC. 1947-1949.....	145
Figura 3.2.6. Talla de Moscopán, en el Museo Etnológico IEUC	145
Figura 3.2.7. Timiñá Pillimué. 1949	146
Figura 3.2.8. La etnología en Colombia. 1947.....	146
Figura 3.2.9. Manuscrito sobre el Etnológico Universidad del Cauca. <i>IEUC. 1949</i>	146
Figura 3.2.10. Manuscrito. Informe de la División de asuntos indígenas. <i>1966?</i>	146
Figura 3.2.11. El Indigenismo en Colombia. 1943	147
Figura 3.2.12. Portada. Revista Universidad del Cauca. 1946.....	147
Figura 3.2.13. La Sociología en Colombia. “Trasculturalidad”.1946.....	147
Figura 3.2.14. La teoría de la verticalidad. Gregorio Hernández de Alba. GHDA. 1946.....	147
Figura 3.2.15. Retrato y Reseña de Gregorio Hernández de Alba. GHDA. 1946.	145
Figura 4.1. Ilustración Anónima. 1932	148
Figura 4.2. César Uribe Piedrahita. Xilografía. 1932.....	148

Figura 4.3. César Uribe Piedrahita. Xilografía. 1932.....	149
Figura 4.4. Toá- Narraciones de caucherías. 1933	149
Figura 4.5. Efraím Martínez. Apoteosis a Popayán. 1935-1956.....	149
Figura 4.6. Reseña histórica de Apoteosis de Popayán. 1953.....	149
Figura 4.7. IV Centenario de la Fundación Española de Popayán.	150
Figura 4.1.1. Decálogo de la nueva generación. 1932	150
Figura 4.1.2. Decreto 2731 de 1948. Nombramiento de Mejía Ángel.....	150
Figura 4.1.3. Retrato de Cesar Uribe Piedrahita.	150
Figura 4.1.4. Presentaciones revistas <i>Avance, Numen y Occidente</i>	151
Figura 4.1.5. Decreto 1 de 1960. Francisco Lemos Ministro de Comunicaciones.	151
Figura 4.1.6. Cesar Uribe Piedrahita. 1945	151
Figura 4.1.7. Información Centro de estudios escénicos. 1932.....	151
Figura 4.1.8. Ley 17 de 1948. Teatro Orfeón Obrero	152
Figura 4.1.9. Información <i>Centro de estudios escénicos</i> . 1932	152
Figura 4.1.10. El Pintor Colombiano Carlos Correa. 1945	152
Figura 4.1.11. Autorretrato. (Carlos Correa).....	152
Figura 4.1.12. Temas y Autores. Arcesio Aragón, Víctor Gabriel Garcés,.....	151
Rogelio Velásquez. 1948	153
Figura 4.1.13. Temas y Autores. Jaime Paredes, Gregorio Hernández de Alba.....	151
y José María Arboleda. 1948.....	153
Figura 4.1.14. Introducción a las artes plásticas en Colombia. 1948.....	153
Figura 4.1.15. Carlos Correa. Periodo Místico - indigenista.....	153
Figura 4.1.16. Carlos Correa. Periodo Místico	154
Figura 4.1.17. Jorge Oteiza en 1940.....	154
Figura 4.1.18. Mapa de la Región Antropológica Agustiniana. Oteiza.	154
Figura 4.1.19. Periodo escultórico de Oteiza. Madrid 1935.	154
Figura 4.1.20. Experimentación del Vacío. Oteiza. Madrid. 1953	155
Figura 4.1.21. Trayectoria del viaje de ida. Territorio agustiniano. 1943.....	155
Figura 4.1.22. Portada. Revista UdelC. No 5. 1944.....	155
Figura 4.1.23. Carta a los Artistas de América. 1944	155
Figura 4.1.24. Tratado de estética. 1946	156
Figura 4.1.25. Poesía enraizada. Alberto Mosquera. 1932	156
Figura 4.1.26. Grafica enraizada. Anónimo. 1932	156
Figura 4.1.27. El Rubaiyata. Ilustrado por Uribe Piedrahita y Uribe White.....	156

Figura 4.1.28. Caricaturas de Luis Ángel Rengifo. 1935.....	157
Figura 4.1.29. Reproducciones de Eduardo Ramírez Villamizar. 1947.....	157
Figura 4.2.1. La Vorágine	157
Figura 4.2.2. Doña Bárbara	157
Figura 4.2.3. Huasipungo	158
Figura 4.2.4. Interpretación económica del arte. 1934.....	158
Figura 4.2.5. Nota Preliminar. Antonio García en Toá. 1933	158
Figura 4.2.6. Ilustraciones Uribe Piedrahita en Toá.....	158
Figura 4.2.7. Ilustraciones de Alberto Arango Uribe en Toá.	159
Figura 4.2.8. Ilustraciones de Alberto Arango Uribe en Toá.	159
Figura 4.2.9. Maltratos durante la Fiebre del Caucho.	159
Figura 4.2.10. Hacienda Coconuco	159
Figura 4.2.11. Carta a Jaime Paredes. 1934	160
Figura 4.2.12. Reseña Colombia S.A. 1935	160
Figura 4.2.13. Colombia S.A. 1934.....	160
Figura 4.2.14. Cuentos Proletarios: <i>Frente número 2 y La Señora heroína</i>	160
Figura 4.2.15. Cuentos Proletarios: <i>La sequía y Madrugada de bodas</i>	161
Figura 4.2.16. Cuentos Proletarios: <i>Parado y Porvenir</i>	161
Figura 4.2.17. Cuentos Proletarios: <i>Servicio Militar y Soldado de Ferrocarril</i>	161
Figura 4.2.18. Colombia S.A. Sociedad Anónima	161
Figura 4.2.19. Cuentos Proletarios: <i>Carne católica apostólica y romana</i>	162
Figura 4.2.20. Cuentos Proletarios: <i>Yanaconas</i>	162
Figura 4.2.21. Cuentos Proletarios: <i>Escuela Viva</i>	162
Figura 5.1. Mapa de relaciones entre Campo de Poder (Planes de gobierno 1930-1953).....	161
y campo cultural. (Intelectuales, instituciones) y Preguntas de investigación.	163
Figura 5.2. Mapa de triangulación de fuentes y redes intelectuales del contexto Caucano:...	161
Características de la modernidad situada y de la vanguardia enraizada caucana.....	163

Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis

Yo, Sandra Patricia Navia Burbano, autora de la tesis titulada "Modernidad en Popayán: Debates estéticos, políticos y etnográficos que transformaron la dimensión cultural del territorio caucano. 1930 – 1953" declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría de Investigación en Sociología concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO, Ecuador.

Cedo a la FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, febrero de 2019



Sandra Patricia Navia Burbano

Resumen

Estética, ideología e historia son puntos de intersección en las redes intelectuales promovidas desde el territorio caucano, durante la internacionalización de la modernidad entre 1930 y 1953. En Colombia, la modernización, la modernidad y el modernismo obedecieron a experiencias políticas interpartidistas liberales, conservadoras y socialistas. En los años veinte, los eruditos liberales cuestionaron los modelos sociales, culturales y políticos tradicionales para promulgar un nuevo anhelo de identidad nacional. En los treinta, la apertura de la República Liberal erigió durante 16 años un proyecto de nación fundamentado en la revolución educativa, étnica, cultural, social, científica y económica, el cual, edificó un escenario ecléctico de pensadores sectorizados. La retoma del poder por los conservadores en 1946 estableció un espacio sincrónico cultural entre la ruina, la violencia y el progreso, hasta que en 1953 la emergencia populista orientada por el gobierno del General Gustavo Rojas Pinilla pautó nuevas formas de culturización y de construcción de identidad nacional.

Las especificaciones espacio-temporales del campo de poder, con sus desplazamientos y choque de fuerzas contra los campos intelectual y cultural, montaron un sistema cultural dialéctico, sincrónico y situado que originó una serie de vanguardias periféricas o modernidades situadas en el territorio colombiano. En el caso caucano, las experiencias interpartidistas, sociales, arqueológicas, populares e históricas, unidas al anhelo de emancipación cultural y a la búsqueda de un espíritu nuevo; formó una vanguardia enraizada.

Los intelectuales agrupados alrededor de la *Universidad del Cauca* promovieron la lucha anti hegemónica hispanista originaria de la aristocracia payanesa y fundamentaron el carácter ideológico y estético de la primera etapa del enraizamiento. Gregorio Hernández de Alba, Antonio García, Cesar Uribe Piedrahita, Enrique Uribe White, Guillermo Mejía Ángel, Francisco Lemos, *La Trinca* y Jorge Oteiza, entre 1932 y 1953, dilucidaron una conciencia social, una conciencia etnohistórica, una conciencia estética y un pensamiento dialéctico, ontológico y crítico que se consignó, principalmente en la *Revista Universidad del Cauca* en forma de literatura, poesía, manifiestos, gráfica, pesquisas etnográficas e investigaciones históricas.

Palabras Clave: Historia de los intelectuales, Indigenismo, Hispanismo, Socialismo latinoamericano, Vanguardia enraizada caucana.

Agradecimientos

Quiero agradecer a la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO, Ecuador y a su política de becas para extranjeros, sin la cual este trabajo y mi formación de maestría no habría sido posible. Extiendo mi agradecimiento al Departamento de Sociología y Estudios de Género, a mi asesora de tesis, Valeria Coronel, a los profesores, Luciana Cadahia, Jorge Daniel Vásquez, Rafael Polo, Julio César Guanche, Ailynn Torres Santana y Liudmila Morales, pues gracias al compromiso académico impartido en sus aulas, se enriquecieron mis conocimientos sociales y culturales. De igual manera, extiendo mis agradecimientos a los trabajadores de la institución, a Katherine Ullauri y a Nilma Martins, con quien realice mi becaria, su guía fue oportuna en mi proceso emocional y académico durante la maestría.

Mi reconocimiento para el Archivo “José María Arboleda” de la Universidad del Cauca; el Archivo Central de la Gobernación del Cauca; la Biblioteca de la FLACSO; la Biblioteca de la Universidad Andina y la Biblioteca Luis Ángel Arango, especialmente a su área de Manuscritos y libros raros y a su Sede cultural en Popayán. Debo mi agradecimiento al Departamento de Artes Plásticas de la Universidad del Cauca, a mi amigo Ricardo Amaya; a mis estudiantes de las asignaturas de “Dibujo IV”; “Estética”; “Seminario de historia del arte colombiano”; “Seminario de historia del arte del siglo XX” y “Seminario de artista invitado” en cuyos debates de clase diseñé el contexto cultural del problema de investigación.

Agradezco con especial afecto a mis estudiantes Yanaconas, Misaks, Nasas, Coconucos, a sus comunidades indígenas y a los compañeros que me ayudaron acercar a los resguardos.

Mi gratitud con todos mis compañeros maestrantes, Héctor, Andree, Lina, Rosita, Daniela, Laura y Mónica. Su cariño y respeto incentivaron el intercambio de conocimientos. A Gabriela Ruiz, “Madame Ho”, su poesía y amistad llenó de calidez mi alma. A todos mis amigos y amigas, quienes con sus conversaciones y enfoques nutrieron mi aprendizaje y facilitaron mi adaptación transnacional. En correspondencia, agradezco a mi familia, a mi padre, mi hermana y mis sobrinos por sus palabras de apoyo durante la estancia académica. A Alma, la enfermera de mi padre y su familia, por los cuidados y amor que tuvieron con él. Finalmente agradezco con especial cariño a mis colegas artistas, Adriana Torres, Ximena Medina y Carlos Quintero. Sus aportes plásticos y estéticos contribuyeron al debate de mi trabajo de investigación, pero su fe en mí y en mi producción, mantuvo mi perseverancia.

Introducción

En una cartografía del macizo colombiano como espacio social entre 1930 y 1953, surgió una serie de conexiones coyunturales que determinaron una modernidad situada. Los debates entre la construcción de la identidad nacional; la descentralización investigativa en la cultura y la ciencia; la reivindicación político-social del subalterno; la introducción del socialismo Latinoamericano; la acción colectiva y la movilización social; la nueva mirada estética, social, histórica e ideológica y los desplazamientos y el choque de fuerzas entre los campos intelectual y de poder político son algunos paradigmas que originaron un sistema cultural dialéctico y sincrónico a la realidad nacional. En este sentido, las negociaciones entre los diferentes campos intelectuales y de poder dinamizadas por las redes intelectuales, crearon en el Cauca un escenario contradictorio y diacrónico donde convivió tanto la tradición hispanista que perpetuó un discurso colonial, como la nueva tradición vanguardista de lenguaje social, étnico y autónomo.

Desde los años veinte, Colombia evidenció discursos impregnados de realidad social, de violencia y de sectarismos políticos acompañados de urbanismo, novedad y revolución educativa, social y cultural. El campo social heterogéneo e interpartidista y sus fuerzas antagónicas modelaron los campos —de poder, intelectual y cultural— entre 1930 y 1953, como un escenario cultural ecléctico. La búsqueda de la identidad nacional fue un anhelo común para liberales, conservadores, socialistas y populistas. Entre los intelectuales tradicionales estaban *Los Leopardos*, Laureano Gómez y otros positivistas e hispanistas. En las filas de los reformistas estaban los *Americanistas*, los indigenistas políticos, los antropólogos de los institutos etnológicos, la *Generación de los treinta*, *Los Bachué*, los artistas independientes de Medellín, los poetas vanguardistas, Luis Vidales, *Los Nuevos*, Juan Friede, Jorge Eliecer Gaitán, entre otros, quienes determinaron giros y disputas de representación en un entorno sociopolítico colisionado en aras de construir un nacionalismo propio y politizado.

La República Liberal en sus 16 años industrializó y urbanizó algunas capitales; realizó reformas educativas de cambio social y ejecutó programas culturales en áreas rurales y en ciudades letradas. Los liberales socialistas rescataron la cultura popular como base nacional de identidad y formaron una generación de modernos que institucionalizaron y profesionalizaron varios sectores científicos, educativos, culturales y museográficos. La

introducción de las ciencias sociales y las reformas educativas en las escuelas normalistas, escuelas de artes y oficios, universidades públicas e institutos etnológicos fortificaron la difusión cultural nacional a través de la crítica escrita y el levantamiento de los museos de antropología y de arte moderno. En oposición, los conservadores en su retoma de poder buscaron una identidad nacional desde la exaltación de la raza ibérica y criolla, devolvieron el poder educativo a la iglesia y establecieron nuevas relaciones coloniales a través de las celebraciones de los centenarios de la fundación española y de la independencia en las ciudades históricas, dando forma al hispanismo.

¿Cómo la coyuntura social, cultural, política, económica, educativa y territorial de Colombia entre 1930 y 1953, desarrolló una modernidad dialéctica que originó la etapa formativa de la vanguardia enraizada en Popayán entre 1932 y 1953? El contexto amplio aquí cuestionado identifica las realidades nacionales y locales con relación al internacionalismo de la época bajo una doble periodización que determina la existencia de una modernidad trazada desde el análisis económico de la sociedad, la política y la cultura. Esta pregunta problematiza la triada modernización, modernidad, modernismo desde la condición geográfica desigual para ubicar los orígenes de la vanguardia enraizada como una modernidad situada, ecléctica y diacrónica; identifica el papel de los intelectuales y sus redes institucionales en la formación de una cultura nueva, establece diversas líneas metodológicas usadas en los estudios latinoamericanos para abordar la recepción de las vanguardias europeas; enaltece la originalidad nacional de los discursos modernos en la construcción de la identidad nacional.

Entre las categorías de análisis usadas para esta pesquisa, se incluyen métodos de investigación de la sociología de la cultura de Bourdieu como la teoría de desplazamientos de campos y la autonomización metodológica de agentes e instituciones, para ubicar los giros en la representación estético-territorial que modificaron los campos delimitados por el pensamiento conservador y los escenarios socioculturales externos que cuestionaron su hegemonía cultural. La confrontación nacional entre las ideas del pensamiento social y científico; la persistencia del lenguaje socialista en las organizaciones sociales indígenas, campesinas, estudiantiles y obreras; las políticas modernizadoras del partido liberal y la disputa hegemónica del partido conservador entrevistaron un campo de innovación dialéctica en lo cultural, lo ideológico y lo antropológico, constituyéndose en ámbitos claves para comprender el espectro de la modernidad caucana de los años treinta y cincuenta.

El tránsito a la modernidad caucana se concretó por los cambios modernizadores de los gobiernos liberales entre 1930 y 1945; por la retoma de poder de los conservadores en 1946 y el intento populista de Rojas Pinilla en 1953. La conjunción entre los discursos antropológicos; estéticos; ideológicos e históricos creó una serie tensiones políticas y económicas en la realidad social caucana que fundamentaron la existencia simultánea del “Mito Popayán” y del enraizamiento vanguardista. Las relaciones entre folklore y alta cultura dotaron a la nueva cultura de un carácter mesiánico capaz de impregnar un sentido social emancipador en los movimientos sociales que disputaban contra la tradición hispanista. La conflictividad política desembocó en una ola de violencia generalizada rural y urbana incrementada tras el 9 de abril de 1948, la cual limitó el avance expresivo de la vanguardia caucana y fue el pretexto conservador para responsabilizar a los enraizados por propagar ideas traicioneras sobre la moral cristiana, la tradición y el orden.

“Modernidad en Popayán: Debates estéticos, políticos y etnográficos que transformaron la dimensión cultural del territorio caucano. 1930 – 1953” profundiza en la etapa formativa de la modernidad situada en el Cauca en el periodo señalado. Su periodicidad se seleccionó por las fechas editoriales de las fuentes compuestas por manuscritos, novelas y pesquisas sobre indigenismo, etnología, antropología, etnografía, historia y estética presentes en publicaciones de circulación nacional. Las proclamas de la *Revista Universidad del Cauca* (1932 -1950); las novelas *Toá* (1933); *Colombia S.A.* (1934); *El General Tomás Cipriano de Mosquera* (1939) y *José Tombé* (1942); los estudios estéticos como *Carta a los artistas de América: sobre el arte de Posguerra* (1944) e *Interpretación de la estatuaría megalítica americana*. (1952), y el ensayo etnográfico *Popayán. Rincones de la ciudad* (1953) fijaron las rutas intelectuales de los enraizados caucanos bajo las teorías sobre modernidades dialécticas, situadas y latinoamericanas.

Las teorías aplicadas a la investigación parten de la caracterización de lo cambiante, lo efímero y lo fragmentario citado por Marshall Berman en su introducción económica del estudio social y cultural de la triada modernidad, modernismo y modernización. Berman determina que la presencia de estos componentes no justifica la existencia de la modernidad, por tanto, David Harvey propone aplicar a la triada una estructura analítica dialéctica que comprenda el discurso estético, como una respuesta fluctuante y tensionante a las condiciones de la modernidad y a las crisis económicas mundiales. La teoría de la modernización capitalista de Harvey pauta las particularidades de la modernización a través de la teoría del

modernismo históricamente situado y determinado por la condición económica y geográfica desigual. Es decir, la modernidad se constituye como un polifenómeno que tiene variaciones según el tiempo, el espacio y el desarrollo geográfico desigual.

Un ejemplo de modernidad situada y estudiada desde la influencia del socialismo latinoamericano es el concepto de <<Vanguardia enraizada >> de Alfredo Bosi. Esta tesis supone el regreso a lo propio como un mito de liberación o novedad identitaria social, política, histórica y estética en la formación progresista del Estado Nación. Bosi sugiere que el estudio de la modernidad situada en Latinoamérica, al observarse bajo la óptica de la condición colonial, redescubre nuevas formas de belleza y de expresión popular en el carácter de los subalternos y en el *ethos* popular y andino, logrando “enraizar” al intelectual comprometido, quien puede llegar al neorrealismo a través del estudio descriptivo de lo mítico y lo histórico o puede construir formas estéticas nuevas desde la abstracción. Según Bosi, la existencia de la otredad indígena consolidó la aculturización y la emancipación y vigorizó los estudios antropológicos, estéticos e históricos que se resistían al pasado dominador hispánico, creando nuevos discursos de autonomía cultural e ideológica.

Las teorías culturales sobre la búsqueda de lo propio de Ivonne Pinni sumada a los perfiles socialistas de Benjamin, Gramsci y Mariátegui, trazaron el método histórico, social e intelectual de los siguientes capítulos y de las fuentes de estudio. La triangulación de las fuentes cotejó tanto el origen de los desplazamientos de los campos como la evolución de la autonomización metodológica de agentes e instituciones. El análisis de las redes letradas desde categorías como socialismo, americanismo e indigenismo detectó los aportes de las instituciones sobresalientes y estudió el impacto de la conflictividad entre los discursos tradicionales y los proyectos enraizados como una historia de intelectuales. El socialismo como categoría ubicó el origen del modernismo en una posición intermedia, entre la modernidad como resultado de la modernización social y el avance de esta bajo la influencia capitalista europea, mientras que el americanismo y el indigenismo proclamaron un espíritu nuevo; una resistencia social movilizadora al colonialismo e instauraron las expresiones vanguardistas enraizadas.

El pensamiento crítico enunciado en el Cauca por Gregorio Hernández de Alba, Antonio García, *La Trinca* y Jorge Oteiza desplazó la centralidad del imaginario conservador delineado por Guillermo Valencia, Efraín Martínez, José María Arboleda y Diego Castrillón

desde la *Escuela de Bellas Artes*, el *Museo Arqueológico* y la *Sociedad Amigos del Museo Arqueológico*. La intelectualidad enraizada creó estructuras de agencia cultural como el *Instituto Indigenista de Colombia*, el *Instituto Etnológico de la Universidad del Cauca*, el *Centro de estudios marxistas*, la *Liga Indígena*, el *Centro de Estudios escénicos* y la *Escuela de Cerámica*; promovió el intercambio de saberes; incentivó la lucha social, campesina e indígena; creó una conciencia de autonomía regional descentralizada y conceptualizó socialmente la realidad desde el teatro, la poesía, la literatura y la gráfica para fijar las pautas de un proyecto estético e ideológico en el suroccidente colombiano, bajo la influencia del socialismo latinoamericano, la etnografía, el indigenismo, la nueva historia, la colectividad andina y el mito andino.

Los enunciados enraizados divulgados desde el área andina colombiana tuvieron como objetivo, el despliegue de luchas anti hegemónicas en varios frentes que arremetieron contra los ideales y productos culturales del hispanismo payanes o del *Mito Popayán*. Las acciones culturales, pedagógicas, antropológicas, etnográficas, sociales y políticas promovieron el cambio sociocultural de la región; incentivaron la inclusión social de los sectores populares, obreros, indígenas, universitarios y campesinos a la realidad nacional; emprendieron estrategias de autonomía y bienestar social y concibieron una nueva tradición estética y política, materializada por el indigenismo orgánico, la institucionalización de la antropología, el científicismo social y la mitologización de la historia. El nuevo espíritu enraizado evolucionó a una nueva sensibilidad social y colectiva que respaldó los conceptos de raza, memoria, tierra, historia y cultura.

Territorio, historia, indigenismo, socialismo y modernización son elementos paradójicos y fluctuantes que crearon en el Cauca la vanguardia enraizada entre 1932 y 1963. El campo intelectual multidisciplinario e interpartidista caucano al sostener vínculos con las redes intelectuales latinoamericanas, consolidó un enraizamiento en dos fases evolutivas. La etapa formativa abarcó desde 1932 hasta 1953. Tuvo dos proyectos simultáneos, el ideológico y el estético ejecutados por letrados ubicados alrededor de la *Universidad del Cauca*, del *Instituto Indigenista de Colombia*, del *Instituto Etnológico Nacional* y de la *Liga Indígena*. La etapa expresiva de la vanguardia evolucionó estética y culturalmente desde 1950 hasta 1963 cuando alcanzó la expresión abstracta o social en un lenguaje propio enraizado con las obras plásticas de Alberto Arboleda, Edgar Negret y Luis Ángel Rengifo.

La etapa formativa de la modernidad situada en el Cauca se determinó por los lenguajes de la vanguardia y por sus mecanismos opresores. La aplicación de categorías como intelectuales, indigenismo, socialismo e historia mostró que el proyecto ideológico se desplegó gracias a la fusión del pensamiento socialista; las excavaciones arqueológicas en Moscopán, Tierradentro y San Agustín; el afianzamiento de la antropología social desde los institutos etnográficos; la reconstrucción del perfil del indio; la fundamentación histórica de la llamada “Nueva Historia”; la proyección del “Indigenismo Orgánico” y la movilización social, estudiantil, indígena y campesina. Mientras que el proyecto estético de carácter crítico se produjo por el reconocimiento transcultural de los mitos andinos, el *ethos* ancestral y el folklore; la apropiación de fundamentos ontológicos, sociales y matemáticos que consolidaron nuevos lenguajes estéticos de conciencia social, colectiva y universal del arte y la cultura experimentados en el teatro, la poesía, la literatura y la gráfica.

La vanguardia enraizada caucana se definió gracias a la multiplicidad de discursos institucionales que confluyeron en la *Universidad del Cauca* como lugar de encuentro y de formulación de nuevos saberes. La *Revista Universidad del Cauca*, fundada por Antonio García y los miembros de *La Trinca* fue el principal escenario cultural donde se consignaron dichos vaivenes vanguardistas. El ámbito de influencia de los imaginarios conservadores ligados a la exaltación de la visualidad colonial se confrontó por la emergente producción de intelectuales de izquierda responsables de disertaciones sobre el *ethos* popular, andino, precolombino y moderno. Las reflexiones estéticas, ontológicas y espirituales de corte transdisciplinar fueron enunciados por el escultor vasco Jorge Oteiza y el indigenista Antonio García.

El proyecto estético de la vanguardia alcanzó dos niveles. Un nivel interno denominado *Occidentalismo* promovido por los ideólogos de *La Trinca*, Francisco Lemos, Guillermo Mejía Ángel, Juan Friede, Antonio García y Gregorio Hernández de Alba. Este nivel se influenció de la estética marxista y del concepto de colectividad andina, proveniente del socialismo latinoamericano de Mariátegui. Además, se nutrió de la construcción de la conciencia social; el redescubrimiento de las culturas ancestrales; la escritura de la nueva historia; la lucha por la autonomía regional y la fundamentación del Indigenismo orgánico para construir reflexiones estéticas sociales y universales que cimentaron las características del arte proletario o social previas al *Realismo Social* de Luis Ángel Rengifo.

El nivel externo o *Generación del 45* interactuó con las ideas estéticas universales americanas y espirituales de orden colectivo, geométrico, matemático y religioso expuesto por Oteiza. Se materializó en la escultura, en una reflexión ontológica sobre el paisaje, el sujeto ancestral, la religión y la espiritualidad de la cultura primaria de San Agustín y Tierradentro. La forma estética universal americana que describe Oteiza es la base para superar el conflicto en tiempos de violencia. Esta forma influenció el lenguaje abstracto y constructivista del *Abstraccionismo Geométrico* de Edgar Negret y Alberto Arboleda de mediados de los cincuenta.

El *Occidentalismo* o *Generación del 45* fue la materialización del espíritu enraizado caucano. Estas dos expresiones del proyecto estético se manifestaron en contenido y forma a través de los discursos del proyecto ideológico y de las formulaciones económicas, matemáticas, geométricas, espirituales, históricas y filosóficas del lenguaje vanguardista alcanzado en las novelas indigenistas; la gráfica popular; la poesía social y el teatro popular y social. El enraizamiento caucano en su etapa formativa (1932-1953), se impregnó en la cultura intelectual del territorio y fue un agente movilizador de la acción colectiva de campesinos, indígenas, obreros, sindicales y universitarios, quienes lucharon por la autonomía regional y por el cambio social en la segunda parte del siglo XX en Colombia.

Los productos estéticos y críticos enraizados coexistieron con los de la intelectualidad conservadora y activaron desde la periferia un nuevo lenguaje moderno cargado de una identidad nacional propia y de una lucha por la autonomía regional. Este nuevo lenguaje social, andino y geométrico detonó en los años cincuenta a nivel nacional e internacional gracias a la expansión de las redes intelectuales. La existencia del enraizamiento intelectual en el Cauca, dibuja una historia intelectual de la región ligada a la movilidad de las ideas y de los debates locales, nacionales y extranjeros, además contribuye a las investigaciones sobre modernidades situadas latinoamericanas y permite una nueva lectura a la historia del arte moderno nacional.

Capítulo 1

Modernidad, modernismo y modernización: Debate histórico-geográfico de la estética y la política

La relación arte y sociedad, presupone un campo de tensiones en el que se disputan estructuras de poder y valores materiales y simbólicos, modelando la culturización. Williams describe en el campo cultural, una gama de categorías de análisis que determinan las prácticas y la producción cultural (Williams (1981) 1994, 11-12). En la sociología del arte, la posición materialista de la cultura explora el carácter de un orden social global, haciendo que las convenciones adquiridas por las manifestaciones culturales y los estilos artísticos sean las que consolidan y delimitan el trabajo intelectual y el campo cultural. Según Bourdieu (2002, 9), el campo cultural señala que el creador y la obra, son afectadas por la estructura social desatando relaciones de lucha y dominación. El campo como estructura, por tanto, es una herramienta de análisis para cualquier problemática social, capaz de abordar la conciencia y la subjetividad del agente y analizar el choque de fuerzas que determinan el suceso socio cultural llamado modernidad.

Los campos son estructuras sociales relativamente autónomas, con una postura teórica y una metodología “*en la construcción de los objetos*”. Los campos se ubican dentro de un sistema de relaciones objetivas entre la producción cultural, las instituciones mediadoras, los agentes y las fuerzas del espacio competitivo; posicionan los microcosmos sociales, los espacios separados y autónomos en los que se engendran las obras de arte (Bourdieu 2011, 270-270). Desde la perspectiva de Williams ((1981) 1994, 13), el “campo” intelectual tiene actividades amplias, contempla las artes populares, las formas tradicionales de producción y las “prácticas significantes” como el lenguaje, las artes, la filosofía, el periodismo, la moda y la publicidad. Bourdieu (2002, 9) describe el campo intelectual como un sistema lineal de fuerzas, donde los agentes son fuerzas antagónicas que determinan la estructura específica en un tiempo determinado, según su posición al interior del campo de producción, su autonomía cultural y su capital económico, dando apertura a la existencia del mercado del arte, el cual sustenta la integración de un verdadero campo intelectual.

Para Bourdieu la revolución estética de la teoría de la realidad superior del arte y del genio autónomo, se sustenta en el origen de una ideología intelectual promovida por la amenaza que representa la industrialización y la sociedad. El capital económico de la industrialización

modula el sistema de relaciones establecidas entre agentes y producción cultural, favoreciendo un sistema productivo o mercado cultural que plantea un valor estético diferente al valor comercial. La búsqueda de la autonomía intelectual especializa la producción cultural. A mayor autonomía, menor producción del arte por el arte (Bourdieu 2002, 13-14).

El campo del arte, ubicado al interior del campo cultural, mantiene luchas que lo conservan o transforman, dando lugar a un sistema de producción cultural, caracterizado por obras de arte, manifiestos artísticos y manifestaciones políticas ejecutadas por agentes. La correspondencia entre los sistemas de producción cultural y la lucha por la autonomía de los intelectuales establece tomas de posición que puede ser de tipo temático, estilístico o de género, las cuales originan en el pensamiento individual y social, un conocimiento respecto a las problemáticas universales y espaciales delimitadas por el campo artístico (Bourdieu 2011, 344-345). Por lo tanto, la configuración social de una obra de arte debe ser comprendida desde la relación entre la estructura objetiva del campo de producción cultural y la estructura objetiva de las tomas de posición del espacio de las obras; sin olvidar, las luchas por la autonomía de los agentes e instituciones que consolidan el capital económico y cultural.

Bourdieu (2002, 17), postula el método estructural de la “autonomización metodológica” para estudiar la evolución histórica y las condiciones sociales que dan existencia al campo intelectual, analizando la totalidad concreta de las conexiones que lo constituyen como un sistema complejo de relaciones. González retoma las ideas bourdianas sobre la mediación, la autonomía y el papel de los letrados para estudiar el modernismo hispanoamericano. El autor concluye que la historia literaria y la crítica modernista hispanoamericana desde la perspectiva bourdiana, cuestiona “*la percepción tradicional del intelectual latinoamericano como [un] traductor*”, que modifica los estilos artísticos europeos debido a que la modernización desigual lo condujo a ello (González 2002, 228).

Según González, el análisis de los cambios de la estructura entre campos puede identificar una época de lucha por la autonomía en busca de posición, prestigio y acumulación del capital simbólico y cultural. La labor de los ilustrados latinoamericanos dentro de la construcción de su autonomía en el campo cultural justifica la adaptación de estilos y discursos extranjeros. Pero, la influencia de los cambios sociales y políticos sobre cada campo latinoamericano determina una producción cultural específica, condicionada al “*desarrollo interno y autónomo del campo y de la sociedad en la que se interacciona*” y no necesariamente a la

existencia de un mercado del arte (González 2002, 222-225). El estudio de las modernidades latinoamericanas, por tanto, debe analizarse teniendo en cuenta, tanto la interrelación entre lo autóctono, el sentido de lo nacional y la importación de modelos vanguardistas, como el reflejo económico y social de las crisis internacionales y locales, para determinar el origen del espíritu nuevo y las repercusiones estéticas e ideológicas en el lenguaje artístico y literario (Mendoza Teles y Müller-Bergh 2007, 19-20).

¿Cómo la coyuntura social, cultural, política, económica, educativa y territorial de Colombia entre 1930 y 1953, desarrolló una modernidad dialéctica que originó la etapa formativa de la vanguardia enraizada en Popayán entre 1932 y 1953?, es una pregunta amplia que me permite, primero identificar una realidad nacional y local con relación al internacionalismo de la época de estudio. Segundo, determinar una modernidad trazada desde el análisis económico de la sociedad, la política y la cultura; tercero, dialéctizar la triada modernización, modernidad, modernización desde la condición geográfica desigual para dar origen a una modernidad situada; cuarto, establecer líneas metodológicas de las vanguardias latinoamericanas que aborden el reconocimiento de la recepción de las vanguardias europeas y enaltezcan la originalidad nacional de los discursos vanguardistas en la construcción de la identidad nacional y quinto, identificar el papel de los intelectuales y sus redes institucionales en la formación de una cultura nueva.

Los siguientes subcapítulos trazaran el estudio de las redes intelectuales e institucionales desde la noción de intelectual de Gramsci y de Benjamin, para reconstruir la historia del pensamiento social de los enraizados caucanos y su contribución en la formación de la cultura moderna caucana, enunciada desde el territorio entre 1932 y 1953. Las teorías de modernidad de Berman y Harvey introducirán los estudios económicos y criterios metodológicos del estudio de las modernidades situadas, abriendo el paso hacia teorías vanguardistas latinoamericanas diseñadas por Bosi, Pinni, Capello, Coronel, entre otros, quienes asumen específica y dialécticamente todas las evidencias de modernidad, modernización y modernismo en sus lugares de enunciación, con el objetivo de señalar con postura crítica, el origen y la evolución de la autonomía intelectual. Los estudios sobre estilos, técnicas, tendencias y contenidos presentes en la producción de cada país latinoamericano asimilado, vislumbran la recepción de las otras vanguardias europeas y latinoamericanas y determina las características del espíritu propio de cada espacio y tiempo.

1.1. La modernidad situada y la condición espacio temporal

El pensamiento moderno sobre la modernidad está dividido en dos compartimientos diferentes, herméticamente cerrados y separados entre sí: la <<modernización>> en economía y política; el <<modernismo>> en el arte, la cultura y la sensibilidad (Berman 1982, 82).

Modernidad, modernización y modernismo se interconectan gracias a los vínculos entre campos, de poder, de producción cultural e intelectual, fundamentando experiencias complejas de modernidad en relación con el capital económico y al capital cultural. La modernidad surge en Europa como un periodo de innovación y de experiencias de poder, goce, aventura, transitoriedad, tensión, caos, destrucción y dominación. Berman identifica en la vida moderna una serie de acontecimientos que van desde los avances tecnológicos; la industrialización, la creación de entornos urbanísticos nuevos y la destrucción de espacios antiguos, hasta el esparcimiento de los sistemas de comunicación, el dinamismo sociocultural de las sociedades, la expansión del mercado capitalista mundial y las movilizaciones sociales que desafían la política y la economía dominante (Berman 1982, 1-3).

La vorágine de la vida moderna denominada durante el siglo XX como modernización, fue estudiada por Marx como un fenómeno total donde coexisten múltiples formas sociales, culturales y políticas que deben ser dialéctizadas. Berman (1982, 2-3), retoma la concepción marxista de modernidad y la reconoce como un periodo de larga duración con consignas de cambio y lucha. La modernización es una forma de expansión capitalista que determina la vida moderna, potencializa la construcción urbana, redimensiona el espacio territorial, problematiza las experiencias rurales, favorece la clasificación social y avala todas las mutaciones modernas como, los descubrimientos en las ciencias; la industrialización en la producción; las alteraciones demográficas; el crecimiento urbano; la innovación en los sistemas de transporte; el avance en los sistemas de comunicación; la formación de los Estado Nación; la concentración del poder y el surgimiento de los movimientos sociales.

Berman (1982, 1-28) analiza estas contrariedades a través de la evolución de los procesos modernizadores y el afianzamiento de la cultura moderna, para plantear la modernidad como una triada de modernización, modernidad y modernismo. Para el Berman, entre el Siglo XVI y el XX, la modernidad tuvo tres etapas: “conciencia de la modernidad”, “conciencia de

revolución” y “cultura de la modernidad”. La “conciencia de la modernidad”, es un periodo de “*agitación y turbulencia, vértigo y embriaguez psíquicos, extensión (...) de la experiencia y destrucción de las barreras morales*”. Berman (1982, 4) identifica esta conciencia con la búsqueda de un <<lenguaje propio>>, como el usado por Rousseau en *La nueva Eloísa*, donde se exterioriza un cúmulo de experiencias nuevas y de temporalidad limitada, que obliga a los sujetos modernos a modificar sus principios morales, perturbando los sentidos e invadiéndolos de una sublime nostalgia (Ver Fig. 1.1.1).

La “conciencia de revolución” es una experiencia dinámica industrializada que estabiliza el capital y determina las luchas sociales e intelectuales, que atacan la modernización desde su interior. Esta conciencia, se impulsa entre 1790 hasta el Siglo XIX. Se caracteriza por los levantamientos dialécticos que trastornan la vida colectiva e individual de los sujetos modernos, y se externaliza en las obras Baudelaire, Nietzsche, Marx y Kierkegaard. Durante la etapa de la “conciencia de revolución” el individualismo dialéctico de Nietzsche en *Más allá del bien y del mal*, establece la coexistencia de dos individuos modernos. Él del pasado que está relacionado a un todo, pero cae en la nada y es multicultural, insatisfecho, libre y caótico; y el “*hombre moderno del mañana y del pasado mañana*”, capaz de “*crear nuevos valores, para que los hombres y las mujeres modernas se abran camino a través de los peligrosos infinitos en que viven*” (Berman 1982, 5-9) (Ver Fig. 1.1.2).

La dialéctica de Marx en la “conciencia de revolución”, exalta la fuerza y la construcción maquina del individuo nuevo proveniente de la clase trabajadora, quien puede resolver las contradicciones modernas y superar “*las presiones aplastantes, los terremotos, los hechizos sobrenaturales, los abismos personales y sociales, en medio de los cuales están obligados a vivir los hombres y mujeres modernos*” (Berman 1982, 7). Es decir, que tanto Nietzsche como Marx engendran la contradicción moderna como una alternativa para tener “*la creencia de que la <<vida moderna>> implica un todo coherente*” (Berman 1982, 9-10). Finalmente, la última etapa es la “Cultura de la modernidad”, un periodo que abarca todo el siglo XX, donde “*el proceso de modernización se expande para abarcar (...) todo el mundo*”, dando lugar, a la fragmentación y multiplicidad de terminologías modernas y a la instauración de una edad moderna “*que ha perdido el contacto con las raíces de su propia modernidad*” (Berman 1982, 3).

La totalidad del pensamiento económico de Marx ubica el debate de la modernidad con relación a la modernización y el modernismo (Berman 1982, 81). Pero, este razonamiento dialéctico no define una fórmula de modernidad, simplemente sitúa las trayectorias del desarrollo social y político como una red de especificidades ligadas a condiciones evolucionales culturales. Por tanto, la multiplicidad de trayectorias sociales y políticas que enfatizan en la ruptura y lo fragmentario pueden originar otras características de modernidad. Harvey propone una teoría de modernidad capitalista que permite la existencia de modernidades situadas orientadas por las condiciones desiguales de la geografía y de la economía (Harvey 2012, 26-27). El particularismo de la “concepción espacio-temporal” brinda en las rupturas violentas y en las fragmentaciones internas de los territorios las condiciones específicas que modifican el espacio rural y urbano creando formas de acumulación de capital heterogéneas basadas en la búsqueda del “Mito eterno” (Berman 1982, 9).

El recurso del mito modernista creó un llamado a nuevas búsquedas a partir del uso de imágenes dialécticas, penetrantes y paradójicas, como las imágenes usadas por Marx, que se perpetuaron en el arte y en el pensamiento moderno del siglo XX. *“Todo lo sólido se desvanece en el aire, todo lo sagrado es profano, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas”* (Marx y Engels (1894)1975, 31). Esta imagen es una descripción dramática, de forma dialéctica y contenido apocalíptico sobre los acontecimientos de la modernidad. Su primera frase se refiere a la “sociedad burguesa moderna”, la segunda frase, ratifica la destrucción de los mitos y la última, asegura que los individuos modernos están sumergidos en lo etéreo de la modernidad (Berman 1982, 6) (Ver Fig. 1.1.3). De esta manera, las contradicciones de la modernidad son la mejor manera de comprender críticamente la modernización a través del rescate de la estética marxista.

Harvey (2012, 30) sostiene que el materialismo marxista apostó por una lógica nueva de progreso capitalista ligada a la emancipación humana y proletaria. Aclaró como la estratificación territorial originó nuevas formas de consumo y de relaciones de los individuos con la sociedad. Este progreso capitalista, expresado por Marx y Engels en *El manifiesto comunista*, permitió que el movimiento socialista insertara en la cultura de las vanguardias europeas, la noción de clase y de conciencia de desigualdad social. En París, el *Plein Air* y la geometría no-euclidiana iniciaron nuevas formas de representación que cimentaron el campo cultural y las luchas por la autonomía. Es decir, que la proliferación de experiencias culturales

autónomas en ciudades como Berlín, Viena, París, Múnich, Londres, Nueva York, Chicago, Copenhague y Moscú, entre 1890 y la I Guerra Mundial, dieron paso a una simultaneidad de modernismos con transformaciones radicales y cualitativas a nivel literario, artístico, musical, científico y tecnológico (Harvey 2012, 44-45).

Al entrar los años veinte, el modernismo fusionó las coyunturas productivas con las formas culturales y con la actividad política de los intelectuales, dando paso a modernismos radicalizados. La estetización de la política de los fascistas y la producción individualista de un arte <<aurático>>, se opusieron a los movimientos revolucionarios que promovían una politización de la estética, mediante la producción de un nuevo arte propagandístico y emancipador. Así, la idea de vanguardia artística se integró con la idea de un partido político de vanguardia, debido a que *“cada tanto, los partidos comunistas movilizaban a <<las fuerzas de la cultura>> como parte de su programa revolucionario”*. Letrados comunistas, como Léger, Picasso, Aragón, Bretón, Kahlo, Rivera, entre otros, consolidaron luchas por la autonomía cultural para crear un escenario moderno diverso y de conciencia social (Harvey 2012, 46) (Ver Fig.1.1.4; 1.1.5 y 1.1.6).

Según este escenario existió en Europa una variedad de modernidades y modernismos, el racional, el maquínico, el heroico y el emancipador, determinadas por situaciones espacio temporales y por el progreso capitalista. La modernidad racional se ligó a las vanguardias anteriores a la I Guerra las cuales contrastaban la producción aurática y el arte político, con un espíritu democratizante y un universalismo progresista, además abanderó la idea de la máquina y se dividió en una modernidad maquínica y una modernidad heroica que apelaron al orden y una modernidad estética que buscó el mito eterno. En consecuencia, cada tipo de modernidad apeló a una forma de mito; la maquínica, la heroica y la estética movilizaron diversos modernismos atravesados por la búsqueda o el desencanto del mito eterno; cada una subsistió paralelamente y cargó experiencias de cambio, modos de acumulación de capital, estilos de revolución y formas estéticas, políticas e históricas (Harvey 2012, 46 - 47).

La modernidad racional que se fundamentó en la máquina, la fábrica y la tecnología, representó la ciudad como una <<máquina viviente>>. El mito de la máquina no garantizó las condiciones eternas de la vida moderna, y al debilitar cualquier idea de mito se constituyó como una <<verdad eterna>>, dando paso a la estetización de la política. El <<modernismo heroico>> fue reaccionario, fascista y vacío, representado por futuristas; metafísicos y

Mussolini; quienes apelaron a la intersección del orden. La modernidad racional emancipadora, llamó a la libertad humana, cultural y proletaria desde la estética, para luchar por la autonomía en las metrópolis a través de un nuevo orden racional (Harvey 2012, 48-49). El modernismo emancipador o estético, rescató la estética marxista leninista y forjó un modernismo desmitologizador y restaurador de la función social del arte y la historia, en Europa durante el periodo de entreguerras (Harvey 2012, 49).

Las entreguerras profundizaron las tensiones mundiales entre <<internacionalismo>> y <<nacionalismo>>; <<universalismo>> y <<materialismo>>. El estudio del materialismo se incorporó al mito del proletariado en diversas vanguardias europeas y latinoamericanas, que proclamaban una resistencia al modernismo burgués <<decadente>> y al modernismo heroico fascista. *“Los partidos comunistas respaldaron nuevamente el arte y la cultura nacionalista como un medio para establecer una alianza entre el proletariado y las fuerzas (...) de la clase media, mediante un frente unido contra el fascismo”* (Harvey 2012, 50). Los insulsos a la estética nacionalista o socialista, apuntaron a diferentes direcciones en búsqueda de nuevos mitos que se constituyeran como el mito eterno, capaces de ayudar a la humanidad en tiempos difíciles o en palabras de Sorel, que pudiera *“destruir el poder de la política de clase”* (Sorel citado por Harvey 2012, 51) (Ver Fig.1.1.7; 1.1.8 y 1.1.9).

El mito marxista fue criticado por Benjamin, quien retomó el materialismo histórico para volver a Marx y reconstruir la revolución como una herramienta para educar al proletariado en la construcción de un arte político y una historia a contrapelo. La nueva cultura revolucionaria será capaz de criticar la idea del progreso modernista, generar nuevas formas de representación del tiempo y forjar una modernidad emancipadora. *Sobre el concepto de historia y el Libro de los pasajes*¹ son reflexiones discursivas de tipo dialéctico, en las que Benjamin construye un nuevo relato revolucionario *“verdaderamente histórico y verdaderamente materialista (...) adecuado a la época del ocaso de la modernidad capitalista”* (Echeverría 2010, 8-9). La necesidad de crear un socialismo y un marxismo diferente, Benjamin la comparte con Bertolt Brecht, con quien mantuvo correspondencia y discusiones sobre el uso de la dialéctica en la construcción de imágenes que sirvieran para la formación de una teoría socialista revolucionaria efectiva (Echeverría 2010, 15).

¹ *Libro de los pasajes* se denominará en adelante *Los Pasajes*

1.2. Modernidad emancipadora: Benjamin, Gramsci y la politización de la estética

Luchar por un arte nuevo significaría luchar por crear nuevos artistas individuales, lo cual es absurdo, porque no es posible crear artificiosamente artistas. Hay que hablar de lucha por una nueva cultura, o sea por una nueva vida moral, que por fuerza estará íntimamente vinculada con una nueva intuición de la vida hasta que esta llegue a ser un nuevo modo de sentir y de ver la realidad” (Gramsci 2007, 485).

El fascismo y la expansión capitalista justificaron en la segunda posguerra, un sistema social, político y económico totalizante. La teoría marxista de modernización capitalista estudiada por Harvey conceptualiza las particularidades según las condiciones espacio temporales y las formas de acumulación del capital. Harvey analiza una modernidad estética de carácter emancipador que busca incesantemente el mito eterno mientras que Echeverría, describe una modernidad utópica comunista sesgada por las lecturas marxistas de los años treinta y que recae en el mito revolucionario. Pensadores como Benjamín (1892-1940) y Brecht (1898-1956) postularon una teoría crítica y una posición política, basados en la dialéctica materialista aplicada a la construcción de imágenes, que reivindicaban el marxismo y construyen un socialismo verdaderamente emancipador y revolucionario (Echeverría 2010, 15-17).

Brecht comunista militante, director de teatro y exiliado, creó teatros de operaciones o escenarios espacio temporales que son una mezcla de imágenes dialécticas y versos de ironía lírica, que reflexionan sobre la guerra, el exilio, la historia y la política (Didi-Huberman 2008, 51-53) (Ver Fig.1.2.1). Benjamín, filósofo, comunista, judío y exiliado; por un lado, analiza la cultura y el arte desde la producción y la experiencia de imágenes dialécticas dando las pautas para la politización de la estética en la modernidad (Martín-Barbero 1991, 48-49). Por otro, asume la historia desde el materialismo histórico, para rechazar los fundamentos teóricos de la historia occidental que favorece a los dominadores y silencia a los subalternos.

Benjamin retoma el problema de la dupla cultura-sociedad desde la protesta a la *“fracasada revolución comunista o socialista”* (Echeverría 2010, 9). En *Sobre el concepto de historia* y en *Los pasajes*, describe como la reconstrucción histórica y la nueva educación materialista; dará a la clase obrera la fuerza necesaria para recontextualizar los tesoros culturales y convertirlo en imágenes, a través del cambio de la ideología a arma revolucionaria y de la mercancía

cultural a imagen dialéctica (Buck-Morrs 2005, 79-80). La destrucción del aparato cultural y del tiempo de los opresores son etapas de la modernidad, que construyen nuevas formas de representación del tiempo. El *continuum* tiempo progresivo caracterizado por la tradición de los dominadores quienes escribieron la historia oficial y el *discontinuum*, potencial revolucionario que combate las ideas fascistas y ataca la idea del progreso. Un progreso que arrastra a los individuos “*hacia el futuro, (...) mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo*” (Benjamin 2010, 25) (Ver Fig.1.2.2).

Estética, historia y educación pilares conceptuales presentes en la obra de Walter Benjamin y que, en *Los pasajes*, sirven para describir los mecanismos de liquidación de la mercancía por parte de la burguesía capitalista quienes a través de la reproducción masiva y la duplicación mimética de los objetos culturales, invirtieron la realidad y el arte, fetichizando la cultura. Para Benjamin, la fetichización de las funciones sociales y cognitivas de la mercancía y de los objetos culturales, distorsionaron las nociones de calidad y tendencia, modificando las características de forma y contenido de los objetos culturales (Buck-Morrs 2005, 80-82). Por tanto, el objeto cultural debe alcanzar la “<<*popularización de la ciencia*>>, descategorizar el conocimiento; avalar la investigación social multifocal; romper con la “autosuficiencia hermética”; crear la revolución y educar en la conciencia de clase, para distinguir entre moda, mercancía, arte, filosofía y sucesos históricos (Buck-Morrs 2005, 19-20).

La producción benjaminiana plantea la relación entre la realidad discontinua y la creación textual, entre el carácter errático de la experiencia cotidiana y el método histórico para construir un análisis diacrónico cultural que transita por la economía, la literatura, la historia y la filosofía. Este legado apuesta por la creación de un pensamiento histórico transformador de las condiciones productivas culturales a través de una nueva sensibilidad o *sensorium* (Martín-Barbero 1991, 56-58). El *sensorium* de las masas es una experiencia estético política que usa las imágenes dialécticas para crear el cambio social o la ruptura modernista; tiene una forma crítica del cambio social, aborda la historia, la duración temporal, la experiencia, el arte y la técnica; materializa las imágenes dialécticas a través de la estética y de la restitución social y cognitiva del arte; resiste al deterioro histórico y lleva a los objetos culturales y a las imágenes dialécticas a sobrevivir en el tiempo (Buck-Morrs 2005, 19-21).

Las técnicas industriales aplicadas a la creación de imágenes dialécticas despliegan en el intelectual a contrapelo la “toma de posición” (Didi-Huberman 2008, 15-18). Brecht y

Benjamin resaltan la responsabilidad del artista con su sociedad a través de la “toma de posición” y de la reapropiación de imágenes culturales (Buck-Morss 1995, 315-316). Durante las vanguardias de entreguerras, la toma de posición creó múltiples formas críticas. Los dadaístas usaron el apropiacionismo como estrategia revolucionaria para construir obras irónicas de carácter político que chocaban en el espectador de forma grotesca. Las imágenes dialécticas brechtianas, benjaminianas o de los materialistas históricos, con su carga irónica lírica, cercana al sarcasmo de Gramsci y por su vinculación histórica, elaboraron en el espectador el fenómeno de acercamiento y distanciamiento para la construcción de un nuevo modelo cognitivo de permutación social.

Para que las imágenes dialécticas den un salto al pasado y generen nuevas revelaciones, el historiador a contrapelo debe asumir el presente y realizar “*el mismo salto, dado bajo el cielo libre de la historia, (...), como el cual concibió Marx la revolución*” (Benjamin 2010, 9). Es decir que se el historiador comprometido requiere de la mimesis y de la “dialéctica de parada”² (Buck-Morss 2005, 22-27). Desde la teoría del sueño y del despertar político, Benjamin confirma que las imágenes dialécticas desatan, por un lado, la toma de posición mediante el *shock*, el cortocircuito y la paralización parcial de la conciencia y por otro, educan a la masa social. La educación materialista y la visión sesgada de la obra de Marx, según Benjamin, no permitió el análisis de imágenes pasadas, por lo cual se debe apelar a imágenes dialécticas extraídas del intercambio capitalista, competentes para restituir el potencial revolucionario del materialismo histórico.

Benjamin, Brecht y Gramsci reprochan la división del pensamiento marxista ortodoxo y revisionista que marcó la catástrofe de los ideales socialistas y plantean nuevas estrategias para volver a Marx para establecer la emancipación cultural. El objetivo es redimir la cultura materialista como un arma de lucha social que primero, de la fuerza emancipadora para liberar al proletariado y segundo, que potencie las rupturas históricas y evolucionistas de las formas de dominación existentes. La teoría marxista de la superestructura era inadecuada para educar al proletariado en la emancipación cultural, la nueva lectura del materialismo histórico y del socialismo logrará la reivindicación de las funciones sociales y cognitivas del arte y la historia para determinar una nueva educación materialista de base emancipadora, ejecutada por

² Para Benjamin la “dialéctica de parada” es la misma extrañeza del distanciamiento de Brecht. Los dos métodos dialécticos se constituyen como un fenómeno pedagógico y político que cuestiona la historia, el tiempo y los objetos culturales (Buck-Morss 2005, 22-27).

intelectuales culturales, capaces de reconstruir desde la ruina una nueva hegemonía cultural (Buck-Morris 2005, 15-16).

El concepto de hegemonía gramsciano es una estrategia política orgánica que facilita la comprensión del Estado moderno, debe manifestarse por agentes orgánicos a través del arte, el derecho, la economía, la arquitectura, la música y la literatura, para reconstruir la sociedad a partir del fortalecimiento del pensamiento revolucionario y de la propuesta ética racional que elaborará una condición crítica de la historia. Acanda (2015, 20-21), asevera que: *“Desde el punto de vista de la realización cultural, el pensamiento revolucionario tiene que ser lo que Walter Benjamin llamó pensamiento destructivo”*, un pensamiento que surge del análisis de la ruina, donde la antigua hegemonía cultural puede ser resignificada, dando la posibilidad a la multiplicidad de análisis de racionalización teórico-práctico que liberaran al hombre de la masa social y lo convierten en un intelectual comprometido.

“Todos los hombres son intelectuales, (...), pero no todos los hombres tienen en la sociedad la función de intelectuales” (Gramsci 2009, 13). Este enunciado de apariencia igualitaria reflexiona sobre la capacidad individual y los contextos formativos de los pensadores. Estudiar las corrientes intelectuales al interior de las sociedades tradicionales, permite clasificar dichas corrientes, permite vislumbrar las distintas categorías de intelectuales. Por ejemplo, el “empresario capitalista” y el “eclesiástico” son sólo metáforas de intelectualidad, pues ellos sufren la dominación ideológica del grupo social imperante que les impide construir un pensamiento que movilice masas. Para Gramsci, las sociedades modernas deberán crear una nueva categorización de intelectuales, que incluya a los sujetos rurales, campesinos, y a los sujetos urbanos, trabajadores asalariados y maestros (Gramsci 2009, 14).

La clasificación de letrados tradicionales y modernos diferencia la formación especializada, la función social y la creación promovida por cada clase social. Estas diferenciaciones impregnan de conciencia y homogeneidad y crean una conciencia crítica, social e histórica, resultado de su posición al interior de la superestructura (Gramsci 1967, 21). Mientras la clase dominante produce intelectuales “conservadores”, defensores de los intereses del campo de poder, las organizaciones políticas, engendran eruditos “orgánicos” o intelectuales “revolucionarios”, quienes pueden revelarse ante las clases dominantes, ocasionando tanto la lucha de clases y como los cambios socioculturales (Gramsci 2013, 353).

Una lectura económica de la historia de los intelectuales identificará el rol de los agentes orgánicos en la construcción de la cultura. Gramsci y Bourdieu analizaron la economía como precedente de cambios sociales y de las relaciones entre científicos, grupos sociales y campo político, pero los dos autores “*repudiaron las leyes marxistas de la historia para desarrollar*” que enaltecieron la lucha de clases como patrocinador de la cultura moderna (Burawoy 2014, 10). Para Gramsci y Bourdieu, el ámbito cultural es un espacio de lucha, en Gramsci lucha de clases, en Bourdieu lucha por la clasificación. Este espacio de luchas analiza las disputas en la sociedad civil o en el campo de poder y engendra carácter en los intelectuales “*revolucionarios*”. La crítica reformará la sociedad, y dará la libertad para cortar con los yugos de la dominación simbólica y hegemónica (Burawoy 2014, 5-6).

Todos los individuos de la sociedad moderna tienen una actividad intelectual que les ayuda a crear una visión del mundo y, por tanto, “*contribuye a mantener o a modificar un concepto universal, [y] a suscitar nuevas ideas*” (Gramsci 1967, 4). Los reformistas son para Gramsci intelectuales orgánicos; quienes difieren de los tradicionales y los modernos. El intelectual orgánico, debe afianzar la conciencia crítica individual; diferenciarse de la masa y generar órdenes que lo alejen del sentido común y de la idolatría. Su conciencia será vital para mantener activa las relaciones entre producción, historia y la reproducción del todo social (Gramsci 2009, 318). El intelectual “*revolucionario*” tiene funciones de producción, reproducción y circulación de la cultura (Gramsci 1967, 6).

El intelectual orgánico es “*homogéneo*” y “*autónomo*”, conoce y difunde sin depender de la voluntad individual, ni de la militancia o preferencia política. Este defiende la lucha de clases y propicia el salto de la cultura tradicional a una cultura nueva. La cultura nueva refuerza la conciencia crítica y crea disciplinas apartadas de prejuicios, de sentido común y de idolatría. La cultura nueva es definida por intelectuales orgánicos revolucionarios, comprometidos con la reproducción del todo social (Gramsci 2009, 381). La lucha por la cultura nueva, unida a una nueva intuición de la vida llegará “*a ser un nuevo modo de sentir y ver la realidad*” (Gramsci 2007, 48). La noción de intelectual en Gramsci y Benjamin esclarece la metamorfosis social de lo moderno en Latinoamérica y permite la construcción de una historia de las ideas para describir el papel transformador de los letrados en la construcción de la cultura nueva, del lenguaje propio y de la autonomía intelectual.

El llamado a la construcción de la novedad será el mito del periodo de entreguerras. Benjamin, Brecht y Gramsci, son algunos de los teóricos europeos que cuestionan las bases teóricas de la novedad del socialismo, para retomar las ideas puras de Marx enfocándolas desde la dialéctica materialista a la mutación de la cultura, el arte y la historia. Socialismo y Cultura son conceptos orgánicos complementarios que organizan la sociedad; fundan vanguardias; disciplinan el yo interior; forjan intelectuales autónomos que comprenden el valor histórico y gestan las reformas del poder. Para Gramsci (2007, 14-17), la comprensión histórica de la cultura permite, primero, la asimilación del socialismo y segundo funda una cultura dinámica, popular, crítica y de resistencia, que romperá con todo nexo hegemónico entre la clase dominante y la clase subalterna.

1.3. Vanguardia artística o partido político de vanguardia. Teorías de modernidad en Latinoamérica

El imponente proyecto de Historia y conciencia de clase porfía por abordar esos lugares comunes de la filosofía idealista para replantearlos de nuevo, (...).

Existen dos posibles soluciones para esta situación histórica. Una es el socialismo, (...). La otra, una solución un tanto menos gravosa, es lo estético (Eagleton 2006, 401).

Harvey (2012, 50) sugiere que en Europa la vanguardia artística se integra con un partido político de vanguardia con el fin de establecer alianzas culturales contra el fascismo. Así, la influencia de la vanguardia política sobre la producción cultural modernista apostó por una modernidad revolucionaria que señaló nuevas dinámicas de desarrollo capitalista a partir de la emancipación humana, estética y proletaria en las sociedades (Harvey 2012, 131). La dinámica de las fuerzas culturales ejecutada por los partidos políticos de izquierda transformó las concepciones del mundo; tensionó la estructura social y solidificó la cultura y la ciencia a través de la educación. En Latinoamérica, el partido comunista al ligarse a otros partidos políticos, (liberales, conservadores, liberales sociales, socialistas y populistas), cuestionó el problema nacional frente a las oligarquías anticomunistas; creó manifestaciones culturales anti hegemónicas en contra de las hegemonías tradicionales y defendió el discurso contradictorio delimitado en oposición por la tradición, la vanguardia, el cosmopolitismo y el regionalismo.

La izquierda latinoamericana abogó por la construcción de una identidad nacional autónoma, de conciencia social, histórica y anti hegemónica. Si la hegemonía establece dinámicas complejas entre la clase dominante, las ciencias, la ideología, la cultura y la autonomización de las regiones, las luchas anti hegemónicas, rompen esa renovación permanente y significan, resignifican, defienden y modifican la cultura para alcanzar la emancipación cultural, moral, política y económica de la sociedad (Acanda 2015, 64-68). La emancipación se legitima como un mito moderno que puede tergiversar la lucha, el arte y la nueva cultura. Gramsci sugiere que, para superar el falso mito del arte nuevo, los intelectuales orgánicos deben analizar la producción cultural desde una lógica histórico-actual y reproducir formas estéticas y políticas en la educación, enfatizando en los estudios de forma y contenido.

La construcción de un nuevo mito es el llamado gramsciano para modificar la cultura tradicional a través del desencadenamiento de la lucha social y la permutación del *ethos*. Este nuevo mito recupera la hegemonía y construye de nuevo la realidad, la historia, la estética y la cultura. La búsqueda de lo propio fomentó teorías culturales, cosmopolitas, indigenistas, americanistas, con fuerte oposición a los cánones culturales tradicionales y a las estrategias colonialistas, creando un escenario vanguardista latinoamericano, receptor de modelos europeos e influenciados por las particularidades coyunturales interpartidistas, los debates entre cultura y política y las “*peculiares circunstancias históricas, sociales y culturales*”, que definieron y fundamentaron modernidades situadas diacrónicas, eclécticas y periféricas en el continente americano (Pinni 2000, 229-232).

La modernidad latinoamericana dibuja “*una arqueología de (...) respectivos movimientos*” en la literatura y la gráfica, desde la noción de ruptura y mutación cultural (Schwartz 1991, 25-27). Schwartz asevera que los análisis politizados sobre lo moderno latinoamericano redimen la significación de “Vanguardia” que, desde su raíz etimológica, rescata las funciones sociales y pragmáticas revolucionarias. Por tanto, la categoría de vanguardia latinoamericana engendra revolución, crítica social y eclecticismo político y cultural (Schwartz 1991, 32-34). Su evolución tiene dos etapas, una de búsqueda de un lenguaje propio y otra de expresión de ese lenguaje. La primera etapa se da entre 1914 y 1929, y se delimita por el vanguardismo literario del periodo de entreguerras y por la crisis económica mundial del 29. La segunda se ubica entre 1930 y 1940, periodo de transformación lingüística, y de apropiación del discurso narrativo, simbólico y autónomo (De La Fuente 2005, 34-35).

La vanguardia latinoamericana es un “Sistema Cultural” de antinomias que van desde, formas sincrónicas y mestizas a contenidos imitativos europeos; de enaltecer características originales a la perpetuación de discursos coloniales y de la formación de una identidad nacional étnica a la conflictividad dicotómica en el lenguaje cultural entre estética e ideología. Por tanto, la modernidad debe estudiarse de dos formas. Una, comprendiendo el progreso social gestor de cada vanguardia. La otra, entendiendo como la dialéctica de la vanguardia en las culturas coloniales, potencializó la reproducción del otro y realizó una búsqueda propia de identidad nacional. Las dos deben observarse bajo la “condición colonial”, categoría que analiza la *“fuerza estructural, el prestigio de los modelos metropolitanos y la búsqueda tanteante, de una identidad originaria y original”* (Bosi 1991, 14-17).

La búsqueda de la identidad originaria unida al interés por la universalización dio la salida al exotismo colonial y abrió paso a la proclamación del <<espíritu nuevo>> expresado en la autonomización cultural y en un lenguaje preñado *“de sentido estético (...) social y político”*. Esa búsqueda de novedad identitaria llevó al artista latinoamericano a reconocerse en la universalidad de los cantos, mitos, *ethos* y memoria ancestral, creando un proyecto estético e ideológico propio, denominado <<Vanguardia Enraizada>> donde convergieron los reflejos sensibles de la creación estética y *“los estudios antropológicos e históricos sobre las diversas formaciones étnicas y sociales latinoamericanas”*. La <<Vanguardia enraizada>> tiene dos estados diacrónicos, un estado de conformación ideológico y estético, y otro, de expresión de la sensibilidad abstracta. Las dos luchan por la autonomía cultural (Bosi 1991, 20-24).

La teoría de la “autonomización metodológica” de Bourdieu es criticada por Bosi, quien sugiere que la *“autonomía de la esfera estética, (...) [al estudiar] las vanguardias en relación con la creciente división del trabajo y a la especialización técnica de las sociedades industriales avanzadas”*, favorece la tesis de Trotsky sobre la vanguardia periférica, la cual asevera que no todas las vanguardias formales se despliegan por el avance económico. Si bien, en la periferia la vanguardia se justifica gracias al espíritu nuevo de la modernidad, la autonomía estética vanguardista al exaltar la libertad constructiva y expresiva, consolida una identidad racial de representación del otro como subalterno. Así, la *“libertad estética constituye el a priori de todas las vanguardias”*, pues facilita la acción creativa dialéctica y la conciencia crítica y caracteriza las condiciones expresivas, estéticas, sociales y políticas del <<espíritu nuevo>> (Bosi 1991, 17-18).

El dualismo de la acción creativa y la libertad estética tensionó el lenguaje cultural y polarizó la estética, conflictuando la ideología y el arte puro versus el arte comprometido. Vallejo, Mario y Oswald de Andrade, Mariátegui, Marechal, entre otros, rechazaron la tradición colonial; asimilaron la libertad; ahondaron en el *ethos* y la memoria colectiva; buscaron su origen en expresiones ancestrales y generaron manifiestos y teorías de lenguaje revolucionario a partir de rupturas culturales (Bosi 1991, 19-23). Es decir, los intelectuales latinoamericanos reconocieron el agotamiento del mito del arte nuevo y buscaron un lenguaje nuevo emancipador y poético que determinó nuevas relaciones vanguardistas entre estética e ideología para superar la imitación y la dependencia cultural (Schwartz 1991, 44-46).

Las nuevas relaciones vanguardistas entre ideología y estética permiten analizar el pasado inmediato para romper con la tradición — cultural, política y social — en actitud rebelde, “*con frecuencia chillona, agresiva, iconoclasta, destructiva*” de forma dinámica, experimental, emancipadora y anti convencional (Videla de Rivero 2011, 22). La dialéctica entre estética y política se asocia los a la Rusia de 1894, donde se multiplicaron las disputas teóricas “*en torno [a] la funcionalidad revolucionaria y política del vanguardismo en Europa Occidental*” (Videla de Rivero 2011, 24). En el caso de América del sur, las teorías de vanguardismo de los años veinte, reafirmaron una multiplicidad de vanguardias de diferentes niveles conceptuales y metodologías, como los <<ismos>> de procedencia europea o anglo-americana, dando paso a teorías de vanguardia de base creacionista o compromiso social, estético y político. La primera, reafirmada por la dependencia e independencia entre Europa, Norteamérica y Latinoamérica; la segunda influenciada por discursos marxistas (Videla de Rivero 2011, 25).

El vanguardismo latinoamericano de matriz marxista, condicionó los “*ensayos polémicos sobre la relación entre vanguardia estética y la socio-política, que postula la necesidad del compromiso de la literatura con la liberación socio-política y económica del continente*” (Videla de Rivero 2011, 25). La dicotomía estética y política en América Latina tuvo influencia marxista, socialista y a veces populista, lo que determinó variadas lecturas de modernidad, orientadas a la existencia de dos vanguardias “*Una vanguardia artística, que se asemeja a una aventura formalista gratuita y subjetiva; y una vanguardia revolucionaria, que pretende cambiar las estructuras políticas y económicas del país, mediante una estética realista*”. Según Verse (2004, 537-538), las dos son diferentes, pero obedecen a unos mismos objetivos, rechazar la tradición y las formas de dominación de la sociedad burguesa a través

del pensamiento crítico, unificar las ideas y la acción política y restituir la función social del arte.

La existencia de dos vanguardias condicionó a que la modernidad latinoamericana fuera heterogénea y ecléctica, que mutó según su contexto geográfico, propuso ideas culturales y propició cambios modernizadores propuestos desde finales del siglo XIX fijados desde los años veinte (Pinni 2000, 229). Por lo tanto, la influencia del marxismo y del pensamiento político de derecha y de izquierda, fortaleció a los modernistas en la edificación de un pensamiento crítico y en la búsqueda de un lenguaje nuevo. Estos letrados suscitaron cambios ideológicos y estéticos que permitieron identificar la coexistencia de diferentes vanguardias en un mismo territorio y a veces en un mismo intelectual. Schwartz, ratifica que las dos características primordiales en la década de los veinte obedecen, primero, a la necesidad de fundar desde la estética un pensamiento crítico idóneo para “*operar cambios, tanto en el campo intelectual como en el político*” y segundo, a la renovación del campo social y cultural desde el espíritu de novedad propiciado desde la literatura y el arte (Schwartz 1991, 34-40).

El pensamiento crítico; el espíritu nuevo y los cambios sociales fueron las tres características primordiales para determinar periodos o facetas evolutivas en la modernidad latinoamericana. Ángel Rama identifica en sus estudios de modernidad tres etapas. Entre 1870 y 1900 se conoce como el “periodo nacionalista” que inicia con la ruptura moderna. Para 1930 y 1972 se ubica el “periodo populista” ligado a la consolidación de los populismos y a la resistencia a los lenguajes internacionales y finalmente, hacia 1973, aparece un periodo de “insostenible gravedad” (Rama 2004, 132). Esta periodización sugiere que la modernidad latinoamericana es un periodo de largo aliento, que en su paso originó múltiples vanguardias específicas y una variedad de contextos culturales cargado de tensiones ideológicas y estéticas (Schwartz 1991, 15-28).

En general, las vanguardias latinoamericanas criticaron las experiencias externas de modernidad y proyectaron la búsqueda del “Espíritu de la nueva sensibilidad”, a través de imaginarios propios que los intelectuales usaron para construir un proyecto identitario de nación. La ideología de lo nuevo diversificó y tensionó lo social y lo cultural en el lenguaje literario, arquitectónico, industrial y artístico (Schwartz 1991, 41-42). Durante los años veinte y treinta la modernidad penduló entre la ideología externa y la construcción propia de lo nuevo Pinni (2000, 16), señala que ese juego exterior/interior construyó a lo largo del tiempo,

un arte propio que cuestionó la tradición y motivó una serie de reformas y conflictos económicos, laborales y sociopolíticos en cada contexto latinoamericano.

Para Lauer (1999, 74), la diferencia entre modernidad (externa) y novedad (propia), radica en que la modernidad es un ente integrador de un sistema de relaciones, “*que cuestiona la tradición y postula otro sistema de relación con la realidad*”, mientras que la novedad construye, reafirma y solidifica lo ya existente. Las relaciones “*entre ambas ideas son ambiguas: pertenecen a lo mismo — a la aparición y a la transformación — pero son dos movimientos diferentes, con raíces y proyecciones distintas*”. Por tanto, un estudio de modernidad situada en Latinoamérica debe tener en cuenta los dos postulados de modernidad y novedad junto al estudio del sistema de relaciones y proyecciones sociales. Aunque debe enfocarse en una línea específica que permita reconstruir el proyecto vanguardista a partir del estudio de las categorías de análisis de los productos culturales, ideológicos y estéticos.

Jorge Schwartz³ (1991, 35-36), señala que el carácter ideológico unido al poder de circulación de las revistas vanguardistas en varios países hispanoamericanos edificó una conciencia crítica y estética directa, a diferencia de la poesía o la prosa de ficción. En el Perú, el panorama social y económico de la época tensionó las dinámicas culturales y propició las movilizaciones sociales de tinte fascista, socialista y populista. La economía de enclave impidió la acumulación del capital; afectó los sectores agrícola, minero, industrial y comercial pequeño burgués; reestructuró las clases sociales; proletarizó a los comuneros e indígenas y eliminó a los pequeños comerciantes e industriales. Víctor Raúl Haya de la Torre y José Carlos Mariátegui organizaron y proyectaron a las clases populares peruanas y establecieron las bases teóricas de la “izquierda latinoamericana” (Cotler 1977, 379-380).

De la Torre estableció desde la “*Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA) una ideología nacionalista-revolucionaria de enfoque anticomunista criolla. Su diagnóstico situado, afirmó que el “feudalismo colonial”* postuló otras estrategias de acumulación capitalista en América y la separó de otros procesos capitalistas europeos (Cotler 1977, 381). Mariátegui, dio las bases teóricas del Partido Socialista Peruano y promovió la vanguardia política y

³ Jorge Schwartz es un teórico argentino, especialista en modernidades latinoamericanas. En *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, estudia la producción cultural de Chile, Argentina, Perú, Ecuador, México, Venezuela, Colombia, Brasil, Colombia, Puerto Rico y Uruguay, para articular la dupla estética e ideología que generó contextos culturales específicos, trazando multiplicidad de vanguardias artísticas territoriales.

artística a través de estudios publicados en la Revista *Amauta*. En *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*,⁴ Mariátegui interrelaciona la realidad peruana, latinoamericana y europea, combatiendo el Estado oligárquico a través de la reescritura histórica del Perú en sus enfoques sociales, políticos, económicos y culturales. La articulación del “problema nacional” con el “problema del indio” desde la economía le permitió estudiar la literatura peruana desde la Colonia, ubicando al socialismo como un concepto vanguardista reivindicador social y cultural del indio y del campesino (Ver Fig. 1.3.1).

Según Mariátegui ((1928) 1994, 19-22), el “problema del indio” como problema nacional fue abordado en el Perú solamente desde el análisis burócrata, jurídico, étnico, moral, educativo y eclesiástico. Esta perspectiva rechaza la “*dualidad o pluralidad de razas, (...) [y] sus condiciones culturales y morales*”; perpetúa la superficialidad de las teorías de exploración territorial; propicia la subsistencia de los “gamonales”; anula todo rastro de lucha social y mantiene la marginalización del indio.(Mariátegui (1928) 1994, 20). La contrariedad radica en que el análisis económico-social es realizado siempre de forma unidireccional y no considera que el “problema del indio” se relaciona con la propiedad de la tierra y afecta otras esferas sociales y políticas. Un análisis crítico económico, social y político bajo la óptica marxista puede llegar a reconocer “*las dramáticas condiciones de vida del campesino y del indígena*” y conciliar “*la vertiente de la vanguardia estética y la vanguardia política*” (Schwartz 1991, 38).

El Indigenismo peruano de 1928 es una variedad vanguardista, política y artística. Representa en el arte y la literatura la ideas políticas, económicas y sociales de la nación. Revaloriza el uso de herramientas sociales y culturales, para la lucha contra las formas dominantes a través de las movilizaciones rurales y urbanas. Propaga ideológicamente la significación social-nacional y construye la conciencia de un país “Nuevo”, por tanto, esta corriente es un todo social que depende tanto de la cultura, la literatura y el arte, como de la política y la economía (Mariátegui (1928) 1994, 204-205). En la literatura, representa la clase, el territorio, la tradición y el espíritu; moviliza fuerzas nuevas, interpela por el indio, la sociedad y la cultura a través de la revolución y la emancipación cultural. El indigenismo refuerza la tradición andina y mantiene viva la esencia ancestral, a pesar de la explotación, de la dominación colonial y de la servidumbre que por más de cuatro siglos subyugó al indio y a sus mitos (Mariátegui (1928) 1994, 207-210).

⁴ *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* se denominará de ahora en adelante, *Siete ensayos*

El mito andino de Mariátegui es la esencia del <<indigenismo autentico>>, una vanguardia constructora de conciencia social y de cultura nueva. Una vanguardia estética y política que vincula otras estructuras sociales para reivindicar la historia pasada en el presente (Schwartz 1991, 594). Según Higgins (1999, 193), la visión indigenista peruana ubica el problema de la raza en América Latina como un constructo socioeconómico, producto de la condición colonial y permite la ruptura con la cultura y la tradición hispánica dominante, pues el indigenismo legitima lo autóctono y observa otros modelos de modernidad, como el cosmopolitismo o vanguardismo como modelos importados.

El modelo moderno importado de fórmula “capitalismo-máquina-rebeldía”, dialogó con formas y experiencias populistas reaccionarias a las ideas revolucionarias socialistas. Dicho portento se aplica en varios países latinoamericanos en los años veinte, donde se observa cómo las ideas socialistas impregnaron los partidos políticos generando nuevas reacciones modernas. Lauer (1999, 175-176) sostiene que la idea de máquina, al negar el paisaje natural andino fue desechado como modelo vanguardista, prevaleciendo la influencia del indigenismo, pues este “*postula un retorno a la verdad de la tierra para el cual las salidas, (...) hubieran podido ser la prédica de la revolución agraria*”. El Indigenismo, por tanto, mostró ser una alternativa frente a la modernidad maquinica, y desde sus bases: tierra, raza, tradición y reivindicación de patria, rompieron, según Mariátegui, con el “Colonialismo”.

Propuestas de modernidad como el indigenismo, el nacionalismo, el criollismo, el vanguardismo, el americanismo, entre otras, buscaron lo propio desde dos posturas, una desde la reivindicación de lo autóctono, la otra, desde la apropiación de modelos extranjeros. Las dos se pueden influenciar de los patrones de imitación del lenguaje moderno. Según Kishimoto Yoshimura (1999, 189) la imitación moderna al devenir colonia reaccionó contra los lenguajes culturales decimonónicos propiciando la evolución social. Pudo ser que en un principio el vanguardismo latinoamericano fuera imitativo, pero al paso del tiempo, fundó su propia identidad nacional apoyado por un vanguardismo social, que en el caso indigenista exaltó lo mestizo y potencializó el “*encuentro de dos culturas: la europea y la andina*” dando apertura a la imaginación creativa y sosteniendo una postura revolucionaria que marcó nuevas relaciones entre arte y política y entre raza y cultura (Kishimoto Yoshimura 1999, 186).

En la modernidad de los años treinta y cuarenta el problema de la raza se manifestó en el arte, la cultura y los estudios sociales. “Americanistas”, “indigenistas” y otros teóricos trazaron un

puente entre raza, economía, sociedad y cultura para generar una multiplicidad de estudios sobre etnicidad. El redescubrimiento del mestizaje cultural rechazó las influencias culturales externas y propició una reivindicación propia, conocida como “Furia de novedad”. Pinni señala que países como México, Uruguay, Cuba y Colombia buscaron “*desde enfoques y preocupaciones diversas, la integración de las corrientes de pensamiento (...) [cuyo] objetivo común: [era] la creación de un arte propio en el que lo nuevo tuviera un papel protagónico*” (Pinni 2000, 16). La integración de diversas corrientes de pensamiento dio variedad de corrientes ideológicas que fluctuaron entre el distanciamiento estético y el distanciamiento político como mecanismo para debatir contra la cientificidad de la modernidad.

Las tensiones entre positivismo, anti positivismo y mecanicismo, nutrieron los lenguajes de la modernidad. Los intelectuales declarados anti positivistas proliferaron la crítica y abrieron espacios “*a propuestas como las de Rodó quien en su Ariel rechazaba la <<nordomanía>>*” (Pinni 2000, 230). La nordomanía es un término peyorativo, usado por Rodó para designar la influencia cultural norteamericana sobre las culturas latinoamericanas (Altamirano 2010, 10). Este rechazo a la influencia cultural externa abrió búsquedas investigativas orientadas a incentivar un pensamiento hispanoamericano capaz de redirigir el “*espíritu nacional en dirección (...) [al] pensamiento moderno*” (Pinni 2000, 234). Así, la búsqueda del espíritu nacional se volcó hacia propuestas étnicas y sociales propias de cada contexto cultural. Un ejemplo de ello se refleja en el pensamiento moderno de Ecuador y Perú.

El pensamiento moderno de los treinta y cuarenta en Ecuador revivió la idea de raza apoyado de los discursos de clase para interconectar literatura, indigenismo, comunismo e historia. La modernidad ecuatoriana reconoció el amplio impulso de la movilización social y ubicó el origen de “*un frente democrático de izquierda y popular que se (...) como una fuerza social capaz de empujar importantes reformas políticas*” (Coronel 2012, 381). Coronel cuestiona la historiografía tradicional que marginalizó de la historia política, a la izquierda y a su impulso de movilización campesina sin avalar el impacto del panorama social, cultural, económico y político nacional. La autora, concluye que el escenario de disputa político ecuatoriano de los treinta originó partidos políticos de izquierda y derecha de bases populares, tonificados por las relaciones entre organizaciones populares y los partidos liberal, socialista, comunista y conservador (Coronel 2012, 384-385).

La correspondencia entre los literatos Nela Martínez Espinosa y Joaquín Gallegos Lara, es una narrativa contextual de la acción política y de la creación cultural que le permite a Coronel cartografiar el panorama revolucionario sociopolítico y cultural de 1930 a 1944 en Ecuador (Coronel 2012, 388-390). La relación entre el pensamiento socialista y comunista y la producción de agentes militantes, narrada por los corresponsales, *“reconfiguran el campo estético y la expansión del campo político (...), [y] encierran la clave del desconocido puente entre la transformación del campo literario (...) y el proceso de empoderamiento político del campesinado”* (Coronel 2012, 396). Así, la vanguardia política y la vanguardia literaria posicionaron, por un lado, la autonomía del campo del arte para la formación intelectual, política e institucional del modernismo en Ecuador, y por otro, determinaron un indigenismo de base marxista, bajo la influencia del arte proletario y social de la Internacional Comunista.

Humberto E. Robles, Gladys Valencia Sala y Trinidad Pérez, entre otros, investigan la dupla ideología y estética en la institucionalización de la educación, la prensa y el Estado durante el primer régimen liberal ecuatoriano. Según Robles, la noción de vanguardia en el Ecuador entre 1918 y 1934 pasó *“por varios momentos deslindables: la polémica presencia y recepción de la vanguardia histórica. El descrédito de ésta, en vista de su formalismo y su desfase con el medio y con las normas clásicas”*. En consecuencia, la vanguardia ecuatoriana visibilizada desde la crítica escrita se confundió como una vanguardia política simpatizante de ideas sociales, que rezagó las manifestaciones vanguardistas a meras representaciones pequeño burguesas que determinaron las nuevas relaciones de poder en las zonas urbanas, determinando teorías de modernización (Robles 1999, 247).

La fase modernizadora urbana del Estado liberal ecuatoriano entre 1895 y 1932, construyó la ciudad con relación a su reforma rural. Guevara (2015, 32-35), afirma que Quito al ser destino de los rubros económicos de la Hacienda, se perfiló como un espacio público para la representación del poder, conservando tensiones rurales y urbanas. Esta conflictividad segmentó el territorio y fisuró el entorno social gracias a la fundamentación y afianzamiento de la conciencia social. Guevara retoma la tesis de Kingman, quien visa que Quito se establece como un campo de fuerzas donde se urbaniza la agenda pública y donde confluyen actores sociales e intereses económicos y políticos que dibujaron, estratificaron y clasificaron la ciudad a inicios del siglo XX, estructurando una vanguardia política cuyos aportes establecieron en el territorio urbano quiteño durante la modernización de la ciudad.

La modernización incrementa en el territorio rural la disputa campo-ciudad y en las zonas urbanas plantea una nueva relación entre intelectual y espacio social. Rama (2004, 56-57), enfatiza en el carácter de autonomización del letrado modernista que se desprende del poder estatal y genera nuevas formas de crítica. En esta vicisitud, la ciudad se revitalizó por las acciones del letrado, que en muchas ocasiones también era militante. Salazar Bondy (1964, 45-48) indica que la ciudad de Lima al ser un constructo criollo que perpetúa el mito colonial virreinal urbaniza la ciudad a partir de imaginarios que combaten con la estructura de la metrópoli. *Lima la horrible* es, por tanto, una forma de entender la ciudad desde la crítica anticriollista y una manera de exaltar la disputa de los imaginarios propios contra los imaginarios oficiales de las ciudades modernizadas.

La ciudad modernizada es el circuito donde el letrado cuestiona desde la literatura y las artes visuales, que se constituyen como armas sociales relativamente autónomas a *“la pluralidad de centros económicos que generaba la sociedad burguesa en desarrollo* (Rama 2004, 103). En el caso mexicano, las gacetas de Antonio Venegas Arroyo y las ilustraciones de José Guadalupe Posada cuestionaron el campo de poder y desataron una crítica cultural que apelaba a la emancipación (Ver Fig. 1.3.2). La vigorización de la crítica cultural es una forma de pedagogía alternativa que se aleja de la institucionalidad y el academicismo y crea una autonomía cultural. A finales del Siglo XIX, las ciudades letradas fomentan el caudillaje-civilismo con el fin de consolidar la hegemonía del poder. Para esta época, se identifican dos tipos de intelectuales: conservadores y liberales. Los conservadores mantienen las formas educativas clásicas, mientras que los liberales resistieron a las formas de poder y abrieron nuevos institutos donde se forja su espíritu epistemológico (Rama 2004, 99-101).

El impulso modernizador latinoamericano de los años veinte aceleró los cambios sociales, económicos y científicos de las zonas urbanas, y edificó un nuevo pensamiento académico y humanista en las instituciones universitarias. *“No es casual que la nueva década se abriera con el problema de la reforma universitaria, planteada no como simples cambios administrativos, sino proponiendo convertir a la Universidad, en un espacio de crítica e investigación”*. Para los treinta, los intelectuales forjados en la academia se involucraron en teorías radicales fomentadas por las fracturas políticas, sociales, académicas y culturales que *“enfrentó a la intelectualidad con una realidad muy diversa”* (Pinni 2000, 230-234). El cambio acelerado demográfico, económico y cultural potencializó la inversión rural y agraria que formó grandes ciudades latinoamericanas como Buenos Aires, Lima, Guayaquil, entre

otras. La reforma de “pequeñas aldeas” a metrópoli incentivó un clasicismo urbanístico de gran influencia del “cosmopolitismo” *chic* europeo o parisino (Capello 2009, 125).

Rama (2004, 131), explica como la modernización internacionalista llegó a las ciudades latinoamericanas gracias a la “*auto celebración de las fiestas del primer centenario de la Independencia, escalonadas entre 1910 y 1922*”, convirtiéndolas en una pujante maquinaria de la “economía-mundo occidental” cuya vinculación fue inequitativa. Las crisis mundiales evidenciaron la debilidad económica latinoamericana y marcaron el crecimiento del centro y la periferia bajo tintes tradicionalistas. El afianzamiento de lo tradicional al interior del imaginario urbano robusteció la identidad pública y colectiva de la ciudad, a través de la “*persistencia y [el] desarrollo de particulares configuraciones de tiempo-espacio (...), lo que Bakhtin⁵ ha llamado el cronotopo*” (Capello 2011, 126). La tradición interna de la modernización urbana multiplicó los cronotopos en Quito. Un ejemplo de ello es la noción de la mitad del mundo, fuente de referencia cartográfica, turística, regionalista y fantasmagórica que chocó con las ideas de la reforma liberal y socialista de mitad del siglo XX.

La tradición cultural urbana de Quito asumió el “regionalismo” como un “hibrido cultural transatlántico” y sembró una nostalgia ideológica, cultural y geográfica por la Colonia que resonó en el campo político eclesiástico y conservador. La “hispanofilia” permeó a los liberales quienes la expandieron a través de la arquitectura y la urbanística (Capello 2011, 67). El hispanismo o “hispanofilia” reconstruyó la herencia de pureza espiritual como alternativa de redención de las clases y del materialismo liberal-conservador. El legado colonial asumido por Quito en la posguerra vinculó lo moderno con lo histórico a través de la filosofía religiosa y la concepción de la ciudad arzobispal. El centro de la ciudad protegió el legado arquitectónico español, borró las heridas de la Revolución Liberal y limitó la activa expansión de los movimientos socialistas e indigenistas. La ciudad hispanista acuñó la tradición de una ciudad blanqueada. El contraste de la realidad social delimitó el espacio mestizo e indígena hacia el interior y pautó un espacio extenso e indeterminado para la élite quiteña en el casco urbano (Capello 2011, 61-62).

⁵ El autor se refiere a Mijaíl Bajtín y a su texto *Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica*.

En Popayán, se observa como el Hispanismo se propagó gracias a las celebraciones centenarias que instauraron un modelo de orden, libertad, igualdad y autonomía llamado “nación”. El *Centenario de la Independencia* en 1910, donde Popayán se proclamó a sí misma ciudad histórica cuna de próceres independentistas, y el *IV Centenario de la Fundación española de la ciudad* entre 1936 y 1940, son ejemplos del afianzamiento del mito de nación conservador. El despliegue del imaginario heroico de próceres y padres la patria cimentó el imaginario cultural payanes basado en la estética positivista y tomista (Díaz López 2001, 199). El imaginario simbolista republicano legitimó la hegemonía conservadora apoyado de la cohesión social, de la servidumbre y de la educación religiosa, para modelar “*el inconsciente individual y colectivo de las prácticas cotidianas, para hacer del nuevo sistema la encarnación del viejo modelo*” (García Quintero 2003, 28). La dimensión estética de Popayán recreó su hegemonía colonial como una reconfiguración mítica de su pasado glorioso, preservado en la arquitectura, las artes y la historia.

García Quintero (2003, 30-31), declara que el hispanismo conocido como “Mito Popayán”, fue un discurso encubridor de tensiones sociales, conflictos políticos y crisis económicas que perduró a lo largo del siglo XIX y XX, por tanto, el “Mito Popayán” o mito de Arcadia colonial es un “*relato de una identidad deificada en su leyenda, donde el presente se significa sólo a través de la evocación del pasado*”. Su presencia, es para García Quintero, la prueba de la ausencia de la modernidad en el Cauca y de su promesa de progreso y de cambio social (García Quintero 2003, 61). Esta investigación, por el contrario, afirma la coexistencia del hispanismo y la vanguardia enraizada. El *Mito Popayán* fue objetivo de luchas anti hegemónicas llevadas a cabo por enraizados como Antonio García, Gregorio Hernández de Alba, Sergio Elías Ortiz, Gerardo Cabrera Moreno, *La Trinca* y Cesar Uribe Piedrahita, entre otros, quienes realizaron acciones culturales, pedagógicas, sociales y políticas promoviendo el cambio social, cultural y político en aras de la igualdad, la autonomía, el bienestar y la nueva tradición, desde la inclusión de sectores populares, obreros, indígenas y campesinos.

La retoma del poder de los conservadores en 1946 afianzó la violencia sectorizada en el Cauca, la arremetida populista de 1953 y los pactos desde arriba vigorizados para el Frente Nacional en 1958; perpetuó el “Mito Popayán” a través de la cultura y la historia. Los intelectuales tradicionales como Guillermo Valencia, Rafael Maya, José María Arboleda Llorente, Diego Castrillón Arboleda, Efraím Martínez, entre otros, usaron la poesía, la historia y el arte como bienes culturales para dar continuidad al discurso hispanista y legitimar

su cultura tradicional (Ver Fig. 1.3.3). *Valiosísimo documento* y *La fundación de Popayán* de Arboleda Llorente, publicadas entre 1930 y 1956, junto a las celebraciones centenarias de la Independencia, del nacimiento de Rafael Pombo, de las procesiones de Semana Santa y de la fundación española de la ciudad, rescataron los discursos coloniales y republicanos para buscar el origen de la identidad nacional, en héroes mártires de la independencia y en conquistadores y eruditos nacionales unidos por parentesco a la aristocracia payanesa (Ver Fig. 1.3.4 y 1.3.5).

1.4. Conclusiones

La bibliografía sobre el estudio de la modernidad es extensa. Los autores señalados reflexionan sobre lo moderno desde la multiplicidad metodológica y abarcan la conflictividad entre campos; la influencia de la economía y la política sobre la cultura; la ruptura con el pasado y la tradición; la lucha por la autonomía para la edificación de la hegemonía cultural; la tensión entre estética y política; el papel de los intelectuales en la construcción de la cultura y su búsqueda del lenguaje propio desde lo auténtico de las culturas ancestrales; entre otras. Por tanto, sus metodologías de también son extensas y sugieren características epistemológicas y filosóficas, apoyados por la teoría crítica, la sociología de la cultura y la historia que dan una lectura diacrónica de la historia y evidencian la realidad político-social de la modernidad como un fenómeno dialéctico, situado y heterogéneo.

Una matriz analítica para los casos periféricos sobre el origen de las modernidades situadas debe incluir una observación histórica, sociológica y estética de las conexiones entre campos, geografía, redes intelectuales y discursos vanguardistas, conservando la perspectiva de imagen dialéctica benjaminiana, que permite ver los lados opuestos del problema con el fin de superar sus contradicciones y generar en el lector una toma de posición frente al mismo. Limitar el enfoque investigativo sólo a una mirada metodológica o a una sola cara del conflicto, perjudica la lectura del problema sobre modernidades pues obvia en el contexto espacio temporal el dinamismo sociocultural de cada región fortalecido por sus letrados. La teoría de <<Vanguardia Enraizada>> es una alternativa metodológica que sugiere mecanismos de visibilización de cada aspecto dicotómico y plantea una superación de las tensiones entre estética y política, gracias a la apropiación de un lenguaje antropológico propio.

La alternativa histórica, social y cultural del enraizamiento incluye en la agenda sobre las modernidades latinoamericanas, la proyección de una historia de los intelectuales que identifique las especificidades dialécticas de los campos y del panorama vanguardista. Por tanto, para esta investigación sobre la modernidad caucana es crucial entender las múltiples relaciones entre la ideología, las transformaciones sociales del territorio, el pensamiento estético, la evolución del ambiente académico y la expresión cultural. El incremento de las movilizaciones sociales y políticas en su lucha por la autonomía, los paradigmas culturales activados por las corrientes intelectuales, de izquierda y de derecha, plantearon la crítica y la novedad como mecanismos de superación del juego dicotómico de lo interno y externo, presentes en, el hispanismo y el vanguardismo; el tradicionalismo y el modernismo; el cosmopolitismo y el localismo; el nativismo y el universalismo y el americanismo y el indigenismo. De esta manera, la evolución de la vanguardia enraizada debe ser estudiada desde la noción de intelectual.

Capítulo 2

Redes intelectuales durante el proceso de modernización en Latinoamérica, Colombia y el Cauca. 1930 – 1953

La historia de los intelectuales abarca la historia de la cultura y la historia social. Su perspectiva equilibra las particularidades sociales, políticas, educativas, institucionales y etnográficas de cada letrado, con relación a las transiciones dispares externas. Altamirano (2010, 9-28), identifica mecanismos de articulación en el análisis de las redes entre agentes, instituciones, estados nación y afianzamiento cultural en América Latina y señala entre algunas categorías investigativas, la movilidad de las redes intelectuales, los discursos de poder revolucionario; la producción editorial; la acción cultural y acción política; los discursos étnicos; la consolidación vanguardista; las estrategias culturales y la influencia de las ciencias sociales en el pensamiento. Cada una de estas líneas de investigación engloba las especificidades del cada medio geográfico de cada erudito y enuncia una multiplicidad de debates universales.

La historia de los intelectuales unida a las expresiones de la modernidad teje un sin número de singularidades que deben contemplarse en un juego dialéctico que abarque tanto las experiencias de revolución y de lucha social como las disputas entre partidos políticos; la consolidación de la izquierda, la reivindicación de la autonomía cultural, la institucionalización de las ciencias, la introducción de las ciencias sociales al pensamiento científico y el surgimiento de la crítica (Altamirano 2010, 16). Estos debates determinan la posición de los letrados en la visibilización de los proyectos culturales e institucionales y revelan los mecanismos estéticos e ideológicos agitadores del cambio social en cada región. A continuación, se realizará un recorrido breve por la modernidad de algunos países latinoamericanos con el fin de señalar la relación de los doctos con los contextos políticos, económicos y sociales a nivel mundial y así comprender el origen de los debates de los letrados colombianos y los enunciados realizados por los enraizados desde el Cauca.

La historia de la modernidad en América Latina observado desde la simplificación y homogeneización generaliza las realidades locales y diversas en que los pensadores *“responden a la búsqueda de sus propias tradiciones”* y obvia la multiplicidad de relaciones existentes entre el nacimiento de la vanguardia artística, los acontecimientos políticos, socioculturales y económicos de cada entorno y la cimentación de la *“nueva conciencia”*

(Altamirano 2010, 9). Por lo tanto, para entender la multiplicidad de conexiones entre modernidad, vanguardia e intelectuales, se debe respetar el eclecticismo coyuntural y la dialéctica de los debates suscitados, del territorio y de la temporalidad de estudio.

El origen del pensamiento moderno latinoamericano se sitúa entre los veinte y cuarenta, denominados por Altamirano como los «años Arielistas», un periodo de tensiones entre modernización, modernismo y modernidad (Altamirano 2010, 12-17), Hobsbawm reconoce esos mismos años como “La era de las catástrofes”, época coyuntural delimitada por guerras mundiales, crisis económicas, expansión imperialista, totalitarismos, consolidación de clases obreras y clases medias urbanas, oleadas de rebelión y la instauración del pacto temporal antifascista entre el capitalismo y el comunismo (Hobsbawm 1998, 16). De esta manera la catástrofe o las tensiones se presentan como alternativas de expansión capitalista y formas de perpetuación del poder de la clase burguesa para crear una “*diversidad de situaciones y rumbos, nacionales o regionales, en que se imbrica la historia de los intelectuales*” (Altamirano 2010, 15).

Las modernidades situadas en Cuba, México, Uruguay y Colombia en los primeros años del siglo XX fueron estudiadas por Ivonne Pinni desde la categoría de la búsqueda del lenguaje propio. La autora concluye que las particularidades en estos países obedecen a un suceso ecléctico y diacrónico de alto contraste (Pinni 2000, 13). Las situaciones bélicas de la I y II Guerra Mundial encrudecieron el panorama latinoamericano activando propuestas de modernidad de tinte socialista o tradicionalista. En Ecuador el cambio bajo la consigna artística de la problemática social se influenció por la protesta, la revolución y la conciencia de clase. El Realismo social unificó la praxis y el arte y los intelectuales orgánicos como el *Grupo de Guayaquil* (Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert, Joaquín Gallegos Lara, Alfredo Pareja Diezcanseco y José de la Cuadra), criticaron la noción de vanguardia por ser reflejo del espíritu burgués (Robles 1999, 152).

Mientras la izquierda ecuatoriana integró a su proyecto de Estado Nación a “*las comunidades indígenas, así como clases medias urbanas organizadas (...) con una clara orientación a reformar el Estado y (...) dotar de un carácter político al tema de la tierra, el trabajo y la integración de las clases subalternas*” (Coronel 2012, 387), los tradicionalistas apoyaron el Hispanismo quiteño, de fuerte oposición al Realismo social y a las movilizaciones socialistas;

para concebir la Ciudad de Quito como un poderoso centro histórico colonial, enmascarando la recalcitrancia y el subdesarrollo del tradicionalismo ecuatoriano (Capello 2011, 148).

En México el reconocimiento cultural e ideológico de la raza se volcó para crear un arte público de identidad nacional anclado a los lenguajes internacionales distantes del exotismo y a las formas políticas de la Revolución y los debates marxistas (Pinni 2000, 235). Los muralistas defendían el papel del artista en la sociedad, deseaban construir una nueva ideología colectiva que reivindicará las luchas socialistas y anhelaban construir nuevos modelos de arte y estado que propiciarían el cambio y resaltarán los valores nacionales. Las propuestas sociales, ideológicas y plásticas de Rivera, Orozco y Siqueiros tenían un sentido utópico y diferente entre sí; pues cada uno rescataba el arte en un sentido mesiánico, transformador de la realidad social. El encuentro entre Breton, Rivera y Trotsky se solidificó en la redacción del *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*, en 1938, que ratificó la vitalidad expansiva y pedagógica de las ideas revolucionarias para alcanzar la nueva cultura (Pinni 2000, 245-246).

En Cuba los vanguardistas reconocían que la formación de una nueva cultura requería un nuevo modelo de nación. La singularidad de los campos cubanos marcados por las intervenciones norteamericanas, la dictadura de Machado, la crisis económica del 29, las revueltas sociales y el régimen tradicional, construyeron un intelectual militante articulador del arte y de la política. “*El arte no podía verse desvinculado del problema público, y la obra artística no podía olvidar la preocupación colectiva*” (Pinni 2000, 246). Intelectualidad y militancia, formas de lucha social usadas por los movimientos de izquierda y sus integrantes letrados, cuyo objetivo era integrar nuevas identidades políticas, como el indígena y el campesino, al Estado Nación.

El trasfondo de los socialismos en el Perú ubicó bandos de letrados en posiciones diferentes; diferenció a los militantes socialistas, como Magda Portal, José Carlos Mariátegui, César Falcón, de los simpatizantes del socialismo cristiano, como Cesar Vallejo “*afincado en Europa*” (Kishimoto Yoshimura 1999, 187). Mariátegui fue un intelectual orgánico que recorrió la Europa de Lukács, Gramsci, Korsh, Benjamin, Adorno y Scholem y observó el interés por “*reconciliar al marxismo ya sea con la tradición cristiana o con la tradición judía*”. Mariátegui retomó ideas para fundar el Socialismo Peruano bajo un pensamiento autónomo apelando a un marxismo crítico, “*que no se siente necesariamente contrapuesto al hecho*

religioso y que, como este autor lo señala, incluye dentro de sus fuentes a muchas de las tradiciones milenaristas y utópicas del movimiento obrero y de la cultura popular inglesa del siglo pasado” (Flores Galindo 1991, 215).

Mariátegui usó el socialismo como una estrategia metodológica para comprender la historia social y cultural del Perú. En *Amauta* declaró que la revista es una consecuencia intelectual colectivo independiente de un grupo específico de letrados. Señala también, que “*en el Perú se siente desde hace algún tiempo una corriente, cada día más vigorosa y definida, de renovación. A los autores de esta renovación se les llama vanguardistas, socialistas, revolucionarios, etc.*”, y añade que entre estos intelectuales existen discrepancias formales y personales, pero aclaman a unísono la “*voluntad de crear un Perú nuevo dentro de un mundo nuevo*” (Mariátegui 1926, 1). Magda Portal anhela un nuevo mundo, pero rechaza el mito del arte nuevo pues es fruto de la violencia, la guerra, el hambre, los triunfos científicos y filosóficos y de la expansión capitalista (Portal 1927, 12).

Las redes y debates propiciados por *La Trinca*, Gregorio Hernández de Alba, Antonio García y Jorge Oteiza en Popayán, continúan con la búsqueda de un lenguaje emancipador, el reconocimiento del *ethos* popular y ancestral, el impulso de la conciencia social, política e histórica, la movilización y la acción colectiva en la lucha por la autonomía y por el desarraigo del pensamiento colonial y republicano. Así, la modernidad caucana cohabitó entre esquemas tradicionales hispanistas y la difusión de ideas socialistas que originaron una vanguardia enraizada situada y diacrónica entre 1932 y 1963. Este enraizamiento periférico tiene dos etapas, una de formación ideológica y estética entre 1932 y 1953 y otra de expresión realista y abstracta entre 1950 y 1963.

La periodización de la primera etapa de la vanguardia enraizada caucana es resultado de los paradigmas institucionales y culturales debatidos en el territorio nacional entre 1930 y 1953. Su etapa formativa obedece a los contenidos publicados en novelas literarias, en la *Revista de la Universidad del Cauca* y en otras publicaciones académicas. Estos contenidos llenos de discursos científicos, ideológicos y estéticos determinaron las redes intelectuales nacionales e internacionales que cimentaron la vanguardia. Los contenidos ideológicos enraizados se enfocaron a la lucha por la autonomía cultural y universitaria, al redescubrimiento ancestral y popular, al afianzamiento de la etnografía, la etnología, la arqueología, la “Nueva Historia” y el Indigenismo Orgánico, mientras que la forma estética se expresó a través de la conciencia

social en la gráfica, el teatro, la poesía y la estética para dar cabida a la segunda etapa expresiva de la vanguardia, caracterizada por el Realismo Social de Luis Ángel Rengifo y Abstraccionismo Geométrico de Edgar Negret (Ver Fig.2.1 y 2.2).

2.1. La República Liberal vs la Hegemonía Conservadora: Transformaciones económicas y políticas en Colombia. 1930 – 1953

Es en el corazón de la gleba que hay que buscar el sentido de patria. Es en la masa labriega, en el campesino de todas las categorías, así como en las juventudes que por motivos superiores estudian el fenómeno de la tierra como noción de justicia (Solano 1929, 33).

La etapa modernizadora en Colombia se inauguró en 1920 bajo el gobierno conservador de Pedro Nel Ospina, quien instauró una legislación bancaria moderna y “*puso en marcha (...) proyectos progresistas (...) [como] la construcción de ferrocarriles y la creación del Banco de la República*” (Palacios 1995, 124). Su consigna del progreso aumentó la violencia rural, la inflación y la deuda externa. La inversión cafetera determinó el conflicto entre conservadores por beneficios y exclusión de la bonanza cafetera (Palacios 1995, 125). Para 1926 y 1930 el gobierno conservador de Abadía Gómez invirtió en las comunicaciones, el transporte y los servicios públicos. La economía dejó núcleos de descontento liberal y desigualdad social y económica en zonas rurales y urbanas dadas por los beneficios a los conservadores en el sector agrícola y en las exportaciones de café azúcar, arroz y trigo (Pinni 2000, 187).

La crisis económica fomentó el intervencionismo estatal apoyando a los centros urbanos para convertir a Colombia en un <<país de ciudades>>. El crecimiento acelerado de la urbe desplazó a los centros artesanales y concentró la población urbana en Cali, Medellín, Bogotá y Barranquilla. La aglutinación demográfica se ubicó en la capital, gracias al desplazamiento de un nuevo proletariado agrícola proveniente de “*las tres cordilleras de la región andina*” (Londoño 2015, 205-209). La industrialización modificó el *ethos*, introdujo el cine, el telégrafo, el radiófono y la radio; impregnó de novedad a la prensa y cimentó la crítica cultural. Alfonso López Pumarejo y Laureano Gómez, iniciados en la política desde 1910, se favorecieron de la novedad editorial (Pinni 2000, 188-189). *El Tiempo*, *El Espectador* y el *Diario Nacional* fueron periódicos de peso político; *Cromos* y *El Gráfico* eran culturales,

mientras las publicaciones *Los Nuevos* y *Universidad* impactaron el ambiente sociopolítico con el apoyo a los debates politizados entre *Los Nuevos* y *Los Leopardos* (Silva 2015, 275).

Entre 1928 y 1932 la corrupción conservadora y la cancelación de la deuda externa, gestaron una deflación aguda que redujo salarios, aumentó el desempleo, frenó las importaciones, quebró varios bancos e incrementó el gasto militar (Caballero Argáez 2015, 153 - 158). Para 1930, la contienda política se encrudeció con la presidencia liberal de Olaya Herrera, pues, tanto conservadores como liberales reafirmaron el sectarismo nacional a través de las lealtades familiares, forjadas desde las luchas independentistas. Ambos partidos se autodenominaron “partido popular o partido del pueblo” y con el tiempo tuvieron actividad pro sindical. Además, los dos crearon un imaginario partidista donde el campesinado y el buen pobre eran explotados por un oligarca del partido contrario. Sus diferencias eran delimitadas, radicaban en el tradicionalismo y catolicismo de los conservadores y en la simpatía por las minorías y el anhelo de progreso de los liberales (Deas 2015, 26-28).

El Gobierno de Enrique Olaya Herrera (1930-1934) se impulsó en medio de grandes dificultades económicas, diplomáticas y políticas. Aunque logró posicionar a varios liberales en puestos estratégicos para acabar con las representaciones simbólicas de los periodos conservadores (Tirado 1986, 99). Su periodo fue condenado por ser una etapa de transición de reformas que alcanzaron el esplendor con López Pumarejo. Sin embargo, la restitución de la política económica del país fue su mayor logro, negoció con los norteamericanos para recuperar las concesiones del Banco de la República, aprobó la legislación petrolera, redujo la deuda externa y mejoró los centros económicos del país. El Conflicto de Leticia y la Guerra con el Perú en 1932 sirvió para superar la depresión pues promovió la economía y las fuerzas militares frenaron temporalmente, los brotes de conspiración y violencia patrocinados por los conservadores (Deas 2015, 39-42) (Ver Fig.2.1.1).

El sectarismo bipartidista se benefició de la dupla Estado y la Iglesia, del voto femenino y de las mejoras educativas que sumaron disputas entre las juventudes de cada bando político (Deas 2015, 51-52). El grupo *Los Nuevos* favoreció la victoria liberal, propiciaron el fin de la Hegemonía Conservadora en 1930 y contribuyeron a la creación de la primera organización comunista en Colombia (Caro Peralta 2017, 75). *Los Leopardos* de derecha nacionalista conformado por los estudiantes Silvio Villegas, Eliseo Arango, Augusto Ramírez Moreno, José Camacho Carreño y Joaquín Fidalgo Hermida, quienes trabajaron en los periódicos

conservadores *El Nuevo Tiempo*, *La Patria* y *El Colombiano* (Ayala Diago 2007, 47). Las revistas *Azul* y *Universidad* publicaron su lucha contestataria defensora de los intereses de la iglesia y la nación conservadora hasta que abrieron su propio periódico el *Eco Nacional*.

Los Leopardos eran letrados eclécticamente homogéneos, tenían influencia de Nietzsche, Taine, Comte, Simón Bolívar, Sergio Arboleda, Rafael Núñez y de los ideólogos de la acción francesa como Maurras, Barrès, Daudet y Bainville. En el *Congreso de la juventud colombiana* de 1930 José Vasconcelos condenó la intromisión patriotista nacional y del catolicismo aristócrata en los asuntos políticos, pues impedía el cambio social. *Los Leopardos* lo rechazaron, atacaron a liberales y socialistas; criticaron la exclusión de la iglesia en asuntos políticos y económicos, negaron la existencia del aristocrático político y latifundista y enaltecieron el catolicismo como muralla de oposición a la incursión extranjera. *El manifiesto nacionalista: a los jóvenes del conservatismo* y *No hay enemigos a la derecha* de Villegas perpetuaron las ideas conservadoras católicas para luchar contra los movimientos anti hegemónicos y trazaron formas disciplinarias de perpetuación del orden, la perfección y la subordinación como únicos mecanismos del progreso, la familia, la patria y la humanidad (Ayala Diago 2007, 47-49).

En lo económico para 1930, Colombia era un país agrario con altos índices de pobreza. La modernización de los veinte enfocó el problema de la tierra a una perspectiva capitalista desde lo socioeconómico, desestabilizó los sectores productivos y generó conflictos agrarios y renovaciones relacionadas a la construcción de obras públicas y la solidificación de sectores industriales (Palacios 1995, 148-149). Para los treinta, la lucha por los derechos de la propiedad privada incentivó el conflicto de intereses entre actores políticos acrecentando la violencia rural y la rebelión de campesinos que “*se rebelaban en masa contra <<las condiciones feudales>> imperantes en las haciendas*” (Palacios 1995, 150) (Ver Fig.2.1.2).

Los brotes de violencia desencadenaron masacres contra liberales en zonas rurales. Se revitalizó la resistencia y desobediencia civil del conservadurismo a través del armamento extraoficial por parte de autoridades conservadoras a ciudadanos leales al partido. La violencia en los Santanderes, Boyacá, Valle del Cauca, Cauca, Nariño, Montería dejó un número desconocido de víctimas. El Ejército Nacional mantuvo una posición neutral entre las luchas ideológicas bipartidistas, pero su poca disponibilidad de tropas no contrarrestó el fenómeno de violencia (Deas 2015, 42 - 45). La violencia fluctuó a lo largo de los treinta,

motivada por la cuestión agraria, los conflictos sobre la tierra; la estancia de los liberales en el poder; las reformas educativas; las peleas con la iglesia católica; el surgimiento de organizaciones sindicales y grupos políticos socialistas, divorciados de los partidos tradicionales. La renovación de propuestas estatales propició más agitaciones violentas en las zonas rurales e incrementaron la división bipartidista en el poder y la cultura (Ver Fig.2.1.3 y 2.1.4).

La República Liberal (1930-1946) inició una política cultural de masas, *“tanto en el campo de las fuerzas de izquierda (...), como en el campo de los movimientos fascistas europeos”* (Silva 2015, 275-276). Inscribió la defensa de la tierra como lucha liberal para favorecer los títulos de posesión (Palacios 1995, 151). El Régimen de Tierras y el proyecto de regulación de los contratos de arrendamiento establecieron, limitaron y legalizaron la función social de la propiedad para asegurar la extensión de tierra y sus formas de explotación, apuntando a la restitución de terrenos baldíos (Londoño 2015, 237). La protección de colonos y pequeños productores liberales y el reconocimiento del derecho de propiedad como un problema nacional politizaron sectores de resistencia conservadora y campesina (Palacios 1995, 151-152).

Las políticas de cambio de los gobiernos liberales se inscribían en la corriente del liberalismo internacional que *“pensaba que la <<intervención del Estado>> en la vida de la sociedad era el camino básico para su reforma, en una dirección de <<igualitarismo social>>”* (Silva 2015, 276). Su novedad tenía dos objetivos, primero, la diferenciación con los planes gubernamentales conservadores, segundo la superación de los atrasos culturales de la sociedad colombiana como: el analfabetismo; los problemas de higiene personal; la salud pública; la rutina de trabajo campesino y artesanal; la reducción de la tradición cultural conservadora y católica; la tecnificación de la educación para las masas y la implementación de campañas educativas en el campo y la ciudad. La intervención cultural del Estado se enfocó a la educación democrática de las masas como estrategia para obstaculizar los totalitarismos que azotaban a Europa, tratando de restablecer la relación entre pueblo y democracia (Silva 2015, 276-277).

La renovación educativa acompañó las ideas de López Pumarejo, quien era un *“miembro <<ilustrado>> (...), [conocedor de] la evolución del pensamiento occidental del momento”* (Mora Toscano 2010, 156). López Pumarejo recibió formación cosmopolita en *“Europa (...),*

Inglaterra (...) Estados Unidos [y] Ecuador bajo el gobierno liberal-radical de Eloy Alfaro” (Deas 2015, 47). La *Revolución en Marcha*⁶ se ejecutó en dos fases 1934-1938 y 1942-1945 y se influenció del liberalismo ecuatoriano, de las nociones *Popular front* y *New Deal* de Franklin Delano Roosevelt, de las teorías económicas de Keynes y de la Revolución Mexicana, entre otras. Las influencias externas y la inclusión de jóvenes liberales, como Echandía, Lleras Camargo, Lleras Restrepo, Rocha, Soto del Corral y Turbay, incentivaron el salto generacional del movimiento político y enfocó “*la vocación del partido liberal de ser el partido natural de la clase obrera*” (Deas 2015, 48).

La primera etapa de *La Revolución* “*emitió pocas leyes sociales o laborales*”, favoreció la acción sindical y señaló un nuevo principio constitucional basado en la “*Función social de la propiedad*” (Deas 2015, 49). Su principal maniobra legal era la Constitución de 1936, la cual contenía “*todos los elementos de modernización, nacionalismo, socialización, industrialización y agrarismo*” (Bernstein 1964, 130-131). La Ley 200 de 1936 trató de apaciguar los conflictos en el campo y clarificar las leyes de derecho de propiedad de los terrenos baldíos. No se constituyó como reforma agraria en el sentido de la distribución igualitaria de la propiedad y no cambió la estructura agraria heredada de la colonia y la república, al contrario, planteó nuevas reglas de acceso a la propiedad, incrementó la división de tierras hacendadas e instauró la fórmula de que las tierras no explotadas durante de 10 o 5 años regresarían a propiedad del estado (Deas 2015, 51-52).

Los cambios en la ley de tierras dieron “*curso a la protesta campesina esporádica y localizada y plantó la ley de que la tierra es para quien la explota, primero que todo para el empresario, quien, como el campesino, requiere de la seguridad de su posesión.*” (Palacios 1995, 151). La ley liberal incrementó la producción agrícola minifundista y evidenció la producción desigual; “*venció el término de reversión de tierras inexplotadas al Estado. Y desapareció el fantasma del reparto agrario*”. La desigualdad en la tenencia y explotación de la tierra intensificó la miseria campesina, generó desplazamientos rurales y propició el anhelo de una “*reforma agraria que redistribuiría riqueza, ingreso y poder en el agro colombiano*” (Palacios 1995, 254); activando las luchas del sindicalismo heroico precedidas en 1925 por Quintín Lame y varias comunidades indígenas (Pineda Camacho 2009, 118).

⁶ EL Proyecto de Gobierno de López Pumarejo llamado “La Revolución en Marcha”, de ahora en adelante se denominará La Revolución.

El gobierno de Olaya había ratificado el derecho de sindicalización en la Ley 83 de 1931, pero el “*apoyo político (...) en las dos administraciones de López Pumarejo*” a los sindicatos, incentivó la formación de estos; ratificó el derecho a la huelga en la Reforma de 1936, fomentó la protección de los derechos sindicales en la Ley 6ª de 1945 y consolidó una escuela política sindical para dirigentes liberales (Londoño 2015, 252, Palacios 1995, 156). Hacia los años treinta, Colombia, se conoció gracias a la “época del sindicalismo socialista”, periodo de perpetuación de las relaciones con las organizaciones sindicales, para asegurar la permanencia liberal en el poder a través del incremento de la base electoral (Urrutia 1980, 227).

La estrategia liberal fomentó la creación de movimientos sindicalistas que repudiaran la violencia conservadora de las huelgas heroicas de los veinte (Urrutia 1980, 228-235), estableciendo aliados simpatizantes gaitanistas y comunistas, para luchar contra el conservadurismo y la iglesia (Jaramillo Salgado 2007, 59). Entre 1936 y 1937, los liberales convocados desde el Periódico *La Razón* encabezaron protestas. Los ataques bipartidistas en el Valle, Antioquia y otros departamentos, llevó a que la Confederación de trabajadores de Colombia, CTC y el Partido Comunista Colombiano, PCC, dieran el respaldo al Partido Liberal (Pecaut 2001, 315). Para el PCC, dicho apoyo produjo disputas internas que optaban por el fin del movimiento o la adhesión al Partido Liberal. Finalmente, los liberales apoyaron las reformas sindicales de los comunistas a través de la CTC, mientras los conservadores y su propia política sindical apoyaron al sindicato de oposición (Deas 2015, 69). La Unión de Trabajadores de Colombia, UTC, fue el frente sindical creado por Gaitán que condenó el sindicalismo liberal (Palacios 1995, 170).

La dupla sindicalismo/liberalismo fue criticada, pues la referencia histórica y el contenido ideológico, hacía que el plan de gobierno de López Pumarejo, supuestamente demócrata, se fusionara con los ideales de colectividad de la Rusia Socialista (Jaramillo Salgado 2007, 61-62). Las disputas de los sindicalistas liberales “*con los comunistas y un puñado de intelectuales socialistas (...) [provocaron] una reacción fulminante entre los conservadores y la iglesia*” (Palacios 1995, 156), quienes usaron la represión literaria para mezclar el comunismo y el Frente Popular y generar imaginarios populistas, sociales y políticos tipo izquierda vs derecha, acrecentando enemigos públicos internos y externos.

Jaramillo Salgado (2007, 64), explica como la propaganda antiliberal se valía de las acciones comunistas internacionales para culpabilizar a los gobiernos liberales de la degradación del

país, reproduciendo en la ciudadanía el imaginario social y político que la derecha tenía de la izquierda revolucionaria. La lucha comunista y las teorías marxistas se estigmatizaron debido a una serie de disputas con la masa trabajadora y a un desencantamiento nacional por los partidos de izquierda. La ofensa patriótica nacional condenó el pacifismo comunista durante el conflicto con el Perú; la politización de los trabajadores liquidó las experiencias del periodo huelguista heroico y *“la copia mecánica de la <<lucha de clases en el campo>> convirtió en kulaks a los arrendatarios de las haciendas cafeteras de Cundinamarca y Tolima, donde tenían alguna influencia, en enemigos de clase, aún más perversos que los mismos latifundistas”* (Palacios 1995, 157).

Los gobiernos liberales de Eduardo Santos (1938-1942), la segunda *Revolución en Marcha* (1942-1945) y el periodo de transición de Alberto Lleras Camargo (1945-1946), fueron criticados por la oposición manteniendo *“todos los elementos discursivos (...) enunciativos y simbólicos de su representación e imaginarios”*. Cada gobierno gozó de sensibilidades específicas para resquebrajar los objetivos liberales. El gobierno de Santos fue condenado por la supuesta entrega de la Universidad Nacional a los comunistas, por la educación anticatólica en los colegios y por el incremento burocrático administrativo hacia socialistas y sindicalistas (Jaramillo Salgado 2007, 65). Las murmuraciones de los conservadores marcaban más divisiones las diferencias con la república liberal. En Popayán los universitarios nacionalistas conservadores como Hernando Olano Cruz, Marco Álzate y Elías Salazar García *“predicaban el evangelio nacionalista, luchando por la patria nueva”* (Ayala Diago 2007, 400).

El periodo de Santos conocido como <<La gran Pausa>> fue un retroceso en el plan de gobierno de López Pumarejo tras la reforma constitucional de 1936 (Caballero Argáez 2015, 170). Durante la Segunda Guerra Mundial, Santos se declaró abiertamente pro-aliado y colaborativo a la política exterior norteamericana. *“Durante su administración (...) recibió un pequeño número de refugiados europeos, tanto de la Guerra Civil española como de la II Guerra Mundial”* (Deas 2015, 59). <<La gran Pausa>> acabó con la alternativa de modernización abanderado por las disyunciones conservadoras; frenó los programas de reforma liberal y reafirmó la división de los liberales (Tirado 1986, 123). Santos encarnó la oposición reformista liberal de Pumarejo y logró que los intereses partidistas primaran sobre los intereses sociales de la nación (Pecaut 2001, 314).

Desde 1933, el panorama del partido liberal fue divisorio. Jorge Eliecer Gaitán y Carlos Arango Vélez publicaron *El manifiesto izquierdista*, documento crítico sobre la lucha interna del liberalismo, cuestionando su cercanía con el pueblo y la corrupción liberal por influencias y prevaricatos políticos (Ayala Diago 2007, 132). Finalmente, la división en el seno del liberalismo se materializó en la convención de 1941 cuando postularon a la candidatura presidencial a Arango Vélez y a López Pumarejo, factor estratégico de los conservadores para debilitar el partido con el apoyo oficial del conservadurismo a Arango en los comisos de 1942 (Tirado 1986, 123). De esta manera, las luchas bipartidistas se extendieron en la vida pública y se potencializó a la llegada de la segunda administración de López Pumarejo.

La Revolución (1942-1945) apuntó a la reforma educativa y social con la intensificación de la investigación en las ciencias y el arte. El anhelo de López Pumarejo era instaurar una hegemonía liberal “*después de los cinco decenios de <<hegemonía conservadora>>*”, preservar la “concentración nacional” para abolir la división del cuerpo social entre partidos. Este anhelo se afianzó con el grito tripartita de “Viva el partido liberal” al finalizar sus discursos (Pecaut 2001, 315-316). Los problemas personales, la enfermedad de la primera dama, la presión del partido liberal y del conservadurismo y la hostilidad del congreso que bloqueó su programa administrativo, llevó al presidente a renunciar en 1945, en medio de la crisis económica mundial, de la inflación pos segunda guerra, del debilitamiento de las exportaciones de café, del aumento del costo de vida, del frenó de las importaciones y los brotes de violencia nacional interpartidista. El presidente fue acusado de retroceder a la oligarquía; de detener a la extrema izquierda y de abandonar la ideología reformista liberal (Tirado 1986, 124-126).

“*El espíritu reformista de los años treinta, (...) había quedado atrás para dar paso al populismo, encarnado con la figura de (...) Gaitán, y a la violencia política entre liberales y conservadores*” (Caballero Argáez 2015, 179). *La Revolución en Marcha* en su primera administración se basó en “<<gobierno-oposición>>—y, en su segunda (...), [reconoció que] las condiciones colombianas [de] tal esquema no funcionaba, y que era urgente cambiarlo” (Deas 2015, 22). Pese a la renuncia presidencial, Pumarejo estuvo activo en la política como embajador de Colombia ante la ONU entre 1946 y 1948. Fue constantemente atacado por Laureano Gómez, jefe del partido conservador, quien extendió sus ataques a los liberales antigaitanistas (Tirado 1986, 146-147). En la corta presidencia de Alberto Lleras Camargo (1945-1946), se confrontó a los sindicatos, se interrumpió las huelgas en Magdalena de

Federal, Federación Nacional de Trabajadores y se desencantó al pueblo del liberalismo (Deas 2015, 65).

Jorge Eliecer Gaitán reemplazó a Pumarejo en la dirección nacional del partido hasta su separación definitiva del liberalismo (Tirado 1986, 146). Gaitán era de origen humilde; afiliado desde niño al partido; tenía la capacidad de llegar a liberales y conservadores. Era abogado, “*Se graduó de la Universidad Nacional con una tesis titulada <<Las ideas socialistas en Colombia>>*”. Estudió en Italia con Enrico Ferri, positivista penal, socialista, defensor del campesinado y luego seguidor de Mussolini. En 1928, denunció la opresión de Abadía Méndez por la masacre de las bananeras y en 1930 fundó la UNIR, Unión Nacional de Izquierda Revolucionaria, partido independiente y de pensamiento económico donde estaba Antonio García. Gaitán fue alcalde de Bogotá y Ministro de educación, era un populista contradictorio, jefe del partido y luchador antiliberal en las turbas gaitanistas. Era un apasionado demagogo que insertó las frases discursivas de Maurras, de José Martí, Mussolini y del conservador Silvio Villegas (Deas 2015, 63-65) (Ver Fig.2.1.5).

Las divisiones del partido liberal conjugaban el pesimismo y el anhelo unificador Pumarejo y Gaitán. En 1945 el sectarismo estaba delimitado, con la candidatura oficial del partido liberal de Gabriel Turbay y con la candidatura de Gaitán, apoyado por algunos liberales, comunistas y conservadores. Mariano Ospina fue el único candidato conservador defendido estratégicamente por Laureano Gómez, así aseguró su triunfo presidencial en mayo de 1946 (Deas 2015, 65-66). “*La victoria de Ospina significó una victoria sobre el partido liberal dividido, y la creación de otro gobierno de coalición (...) también significó el fin de la República liberal y de las primeras ideas lopistas de la Revolución en marcha*” (Tirado 1986, 151).

La violencia se incrementó por el triunfo conservador de 1946. La oposición liberal perdió fuerza en el congreso y el senado y disminuyó su gubernamentalidad en varios territorios, pero al controlar “*los cuerpos colegiados, el poder judicial y casi todas las policías departamentales y municipales*” imposibilitó la creación de un gobierno de partido (Palacios 1995, 194) (Ver Fig.2.1.6). Las oratorias conservadoras de Gómez y las antiliberales de Gaitán incentivaron movilizaciones y huelgas. El llamado presidencial de Ospina apeló a la conciliación, aún tras la muerte de Gaitán (Deas 2015, 71-72). Mientras Gómez, apoyado por la oligarquía, la aristocracia terrateniente y algunos liberales, se ensañó con López Pumarejo y con los ilustrados apoyados por *La Revolución* a través de campañas de difamación en el

periódico *El Siglo* (Tirado 1986, 125). Los semanarios liberales y conservadores permearon las esferas sociales, políticas y culturales. Su prensa y crítica escrita se debatía entre el tinte aristocrático y el llamado de libertad y justicia de Bolívar (Ayala Diago 2007, 119-129).

Gaitanismo y Laureanismo son frentes de oposición liberal proyectados como corrientes populistas que apelaban al progresismo populista y a la integración político-religioso (Pecaut 2001, 519-520). *“El moralismo gaitanista, al ser la traducción de la marcha inexorable <<de las fuerzas universales>>, se adhiere al evolucionismo biológico. El moralismo laureanista no se presenta vinculado a las leyes de la historia; pero (...) aparece_ como el producto del combate sin tregua entre (...) el bien y el mal”* (Pecaut 2001, 522). Gaitán disminuyó el abstencionismo y revitalizó el sistema electoral, su lema *“el pueblo es superior a sus dirigentes”*, incentivó la participación a los comicios de cámara aún después de su muerte (Palacios 1995, 196). La falta de control de los liberales tradicionales sobre el pueblo movilizó estableció el *“viejo modelo de caciques, notables y arribistas”*, mientras los conservadores apuntaron a la recuperación del poder en los municipios, incentivando la violencia sectaria (Palacios 1995, 198).

¡Si me matan, vengadme!, anunciado profético de Gaitán al finalizar sus discursos. Su asesinato el 9 de abril de 1948 inició un oleaje nacional de *“turbias ebrias y soliviantadas, [que] incendiaron templos, tranvías, edificios (...); abrieron cárceles y saquearon almacenes y ferreterías”* (Ver Fig.2.1.7 y 2.1.8). Los liberales culparon a los conservadores; los conservadores dogmatizaron los hechos nueve abrileros como inspiración comunista, potencializados por liberales y los intelectuales de izquierda llamaron a la insurrección del pueblo. El <<Gaitanazo>> fue una insurrección de corta duración que al fallar no alcanzó a unificar el liderazgo político (Palacios 1995, 197-201). Los gaitanistas usaban la movilización como alternativa de cambio social, paz y civilización; pero ni la Manifestación del Silencio, en febrero de 1948 logró aplacar el sectarismo, pero confirmó la polaridad entre la vida y la muerte, entre liberales y conservadores (Pecaut 2001, 534) (Ver Fig.2.1.9).

La era de violencia generalizada y de ausencia de directrices políticas dejó un país sectorizado, no sólo por las disputas interpartidistas, sino por una fuerza de espíritu revolucionario que se oponía al espíritu disciplinario (Pecaut 2001, 543) (Ver Fig.2.1.10). Liberales, comunistas, gaitanistas, conservadores y laureanistas se movilizaban contra el estado conservador llamando a fuerzas dialécticas de vida, de muerte, de orden, de

civilización, de barbarie y de caos (Pecaut 2001, 535). Fuerzas representadas por artistas y pensadores quienes se oponían que la violencia entrara al campo de la cultura y de la educación. El 9 de abril de 1948 estableció una posible conspiración internacional de vertiente comunista (Camacho Arango 2015, 129-130). El flujo de ideas marxistas ubicó a los militantes como el nuevo enemigo público, llevando al asilo político a Luis Vidales y a Antonio García.

Para los cincuenta la persecución a los intelectuales contrahegemónicos se fortaleció con la presidencia de Laureano Gómez, el inicio de la guerra de Corea y la participación de Colombia como país aliado norteamericano (Camacho Arango 2015, 133-134). *“El discurso sobre el arte se planteó, en otros términos, bajo la máscara de un supuesto renacimiento en el arte que coincidía con la restauración del régimen conservador”*. El retorno a las formas clásicas y a la estética neotomista inauguró el repudió a los lenguajes modernos buscados desde los años veinte y condenó las practicas liberales modernistas y laicas (Lleras 2005, 63) (Ver Fig.2.1.11). La proliferación de las guerrillas en los Santanderes, Cundinamarca, Tolima, Antioquia, Huila y Cauca; las tensiones de la oposición y las divisiones al interior del partido conservador entre Ospina y el fascista Álzate Avendaño, sacaron de la presidencia a Gómez en 1951. Su reemplazo Roberto Urdaneta Arbeláez intentó devolver el cargo presidencial el 7 de junio de 1953, pero se interrumpió por el golpe de estado del general Rojas Pinilla (Deas 2015, 73, Camacho Arango 2015, 135) (Ver Fig.2.1.12).

2.2. La profesionalización e institucionalización del arte y la antropología en Colombia

La producción antropológica como producción cultural, la domesticación de la disciplina y la relación entre la producción del conocimiento, su aplicación e influencias ideológicas, se manifiesta cuando analizamos la historia del desarrollo del pensamiento social de la antropología aún en un mismo periodo. El examen de los argumentos de los pioneros “indigenistas” colombianos así lo muestra (Correa Rubio 2007, 25).

El campo del arte colombiano de los años veinte tuvo una fuerte influencia de la academia tradicional y del pensamiento hegemónico conservador. Pinni (2000, 194-196) describe las tendencias de inicios del siglo XX y certifica que el control de la iglesia sobre la educación pública, mediante el concordato entre Rafael Núñez y el vaticano en 1887, generó la

necesidad moralista de una educación filosófica anti positivista, religiosa y anti utilitarista. Rafael María Carrasquilla, uno de los ideólogos de la república conservadora, incentivó desde el Colegio del Rosario el pensamiento neotomista. Este pensamiento estético evidenció las características estéticas de la producción colombiana, que debía tener como único fin el encuentro de la verdad a través de la expresión, la vigorosidad de la línea, la búsqueda del color, la armonía y la belleza.

Verdad, bondad y aptitud, principios tomistas de belleza que, en el espectador alcanzaría la admiración visual y espiritual; en la producción pictórica y escultórica enaltecería el orden y armonía. El objetivo de la pintura era representar a la naturaleza. El de escultura, copiar fielmente la tridimensionalidad de la naturaleza (Pinni 2000, 196). Estas aseveraciones son muy distantes a las presentadas en el resto de Latinoamérica, pero obedecen al pensamiento filosófico regente, que unido a la condición colonial hispanista, no permitió el libre adelanto de las vanguardias en el arte colombiano. Entre 1920 y 1930 las revistas culturales en el país coinciden en la existencia de una pluralidad sobre los conceptos de arte y estética, mostrando dos formas de acercamiento. La primera es un arte por el arte cuyo objetivo era la representación del ideal de belleza. La segunda, un arte sumiso al servicio de los intereses de la república conservadora (Pinni 2000, 197-198).

Rubiano (1980, 415-416) inicia su texto sobre la historia de arte en Colombia, explicando el arraigo de la tradición académica en los pintores (retratistas y paisajistas) y escultores. Los primeros vestigios de ruptura academicista y el impulso de un estilo pictórico propio los tiene Andrés de Santamaría,⁷ quien alcanza su madurez artística entre 1921 y 1937. Sus obras llenas de vitalidad, manejo del color, aplicación de texturas, fueron influenciadas por Moncelli y las escuelas española y holandesa y criticadas por el *Círculo de Bellas Artes*⁸. Entidad privada conformada por Roberto Pizano, Rafael Tavera, Gustavo Santos, Coriolano Leudo y Eugenio Zerda, que reforzó el ambiente aristocrático formando públicos para el mercado artístico a través de crítica escrita y eventos culturales. El auge del *Círculo* proliferó gracias a la cantidad de las obras producidas y comercializadas. Tras la primera guerra, las obras representaron los intereses de terratenientes y latifundistas y omitieron referencias

⁷ La obra de Santamaría se divide en 4 periodos. El primero, arrancando con la influencia europea hasta 1911. El segundo, desde su regreso de Europa hasta 1921. El tercero, el desarrollo del estilo propio y el cuarto, desde su participación en exposiciones en Bruselas y Londres, hasta su muerte (Rubiano 1980, 415).

⁸ El *Círculo de Bellas Artes* de ahora en adelante se denominará *Círculo*

bélicas y reflexiones propias sobre el conflicto y la historia (Medina 1978, 145-151) (Ver Fig.2.2.1 y 2.2.2).

El *Círculo* acogió formas neocostumbristas como identidad nacional y desplegaron un espacio de aceptación a las manifestaciones de Pizano, Cano, Díaz Vargas, Gómez Campusano y Efraím Martínez (Medina 1978, 167-168). Martínez nacido en Popayán en 1898 “*Fue (...) hijo de María Josefa Zambrano y Astorquiza, natural de Quito, y Ángel Custodio Martínez, (...) artista peruano actor de circo, quien raptó a su novia y al huir de una posible retaliación familiar se radicaron en Popayán*” (García Quintero 2003, 36). En 1915 inicia sus estudios en la Escuela de Pintura de la *Universidad del Cauca*, dirigida por el español Emilio Porcet Martín. En 1919 estudia con Coriolano Leudo y en 1924 estudia en España becado por el departamento del Cauca. La actitud servil del pintor al interior del campo de poder que lo reconocía “*y cuya autonomía artística se mantuvo relegada a sus dictados, en detrimento de la obra (...) del pintor moderno que (...) no llegó a ser, puesto que su voluntad no rompió los vínculos atávicos con la academia*” (García Quintero 2003, 40) (Ver Fig.2.2.3; 2.2.4 y 2.2.5).

La formación academicista clásica y la distancia de un lenguaje propio condenaron la producción de Martínez. Leudo, maestro de Martínez y principal defensor academicista del *Círculo*, afirmó en una entrevista realizada en 1927 y publicada en *El Tiempo*, la importancia de los artistas españoles en la concepción del arte colombiano, sobretodo de Velázquez. “*Don Diego es un pintor universal, un artista de todos los siglos y de todas las razas. Y por un milagro de su genio, pertenece a todas las escuelas. Es clásico. Es impresionista. Es Cubista. Es todo lo que se quiere*” (Pinni 2000, 209). La formación clásica española para jóvenes artistas permitía, según el *Círculo*, el progreso de la técnica y la seguridad de aislamiento de ideas vanguardistas francesas (Pinni 2000, 208). La movida cultural durante la década de los veinte fue agitada en la capital y propició un ambiente cultural clásico para los espectadores letrados y para el mercado del arte aristócrata.

La *Exposición de la moderna pintura francesa* (1922)⁹ suscitó reproches del *Círculo*, quienes rechazaban la vanguardia francesa. La reseña de Roberto Pizano, en cambio, fue una

⁹ Medina (1978, 158-159) recopila las críticas entorno a la exposición francesa inaugurada en Bogotá el 13 de agosto de 1922. En ausencia de catálogo, se desconoce exactamente que obras se exhibieron. Por lo que se aprecia en las críticas, existían obras clásicas y cubistas. Las obras puristas de Albert Gleizes fueron las más atacadas por los academicistas. Pizano arremete contra el rector Borrero, pues él y varios profesores, colocaron un cordón sanitario alrededor de la exposición para evitar que los estudiantes pudieran verla.

reprobación a la acción retrógrada anti contagio de la modernidad llevada a cabo por el rector de la Escuela de Bellas Artes, haciendo un llamado a romper la ignorancia dando apertura al progreso. Además, rescató del absurdo a varias joyas del arte francés. “*El conservadurismo llegaba a un punto tan ridículo, que un conservador como Pizano se sintió obligado a criticar estas medidas*” (Medina 1978, 160). Las palabras de Pizano sobre la variedad de obras de la exposición que abarcaba “*desde los clásicos a la extrema izquierda*”, da las pautas para la connotación política que alcanzara el arte colombiano en los años treinta. La exposición francesa evidenció la construcción de un tipo de arte ligado tanto a la forma como a la función y cuestionó el academicismo reinante (Pinni 2000, 205-206) (Ver Fig.2.2.6).

Las publicaciones de la crítica cultural ampliaron el espectro estético y afianzaron a los artistas y escritores autónomos, independiente del *Círculo* que intentó recuperar su hegemonía en 1932 (Medina 1978, 175). La relación arte y literatura afirmó la existencia de una nueva sensibilidad moderna. En 1922, *Suenan Timbres* de Luis Vidales confeccionó un enfoque futurista y surrealista. A lo largo de los veinte, el “El tuerto” López y su *Movimiento de los panidas*; Ramón Vinyes y su labor en la revista *Voces*; la revista *Los Nuevos*; Luis Tejada y las crónicas columnistas en *El Sol* y *El Espectador* y el *Centro de Bellas Artes*¹⁰ en 1924, fueron otros ejemplos de vanguardia militante tanto en la literatura como en la plástica (Medina 1978, 172-173). José Mar y Tejada eran “*propugnadores, (...) de las ideas comunistas que el triunfo de los Soviets había estimulado en todo el mundo*”. El *Centro* organizó una exposición como respuesta ante las acusaciones de la Exposición Francesa de 1922 y el neocostumbrismo delimitado por el *Círculo* (Medina 1978, 175) (Ver Fig. 2.2.7).

La muestra reunía obras de jóvenes artistas como Pedro Nel Gómez, José Domingo Rodríguez, Eladio Vélez, Manuel Niño, Cecilia Pérez, León Cano, Adolfo Samper, Félix María Otálora y Efraím Martínez —quien regresó al mundo academicista— (Medina 1978, 175). La muestra fue también una protesta ante la expulsión de un profesor de la academia. Su discurso inaugural lo realizó Germán Arciniegas, miembro de *Los Nuevos*, quien sintetizó los ideales del *Centro* en persistencia a la rebeldía, innovación técnica y sinceridad expresiva. Arciniegas en tono defensivo, rechazó la influencia academicista de los asistentes, garantizando la novedad de la exposición como incorrespondiente a sentidos comunes y a esnobismos. Por ello, la naturaleza de las obras expuestas, eran producto de vibraciones y

¹⁰ El *Centro de Bellas Artes* de ahora en adelante se denominará *Centro*.

sinceridad propia. “*En las escuelas clásicas no hay sinceridad. (...) porque el clásico no pone a nivel sus concepciones con su propia alma, sino con la opinión o con la teoría de otro, con algo que está fuera de la conciencia personal*” (Medina 1978, 176) (Ver Fig. 2.2.8 y 2.2.9).

El florecimiento de la historia cultural colombiana quedó perpetuado en revistas como *Voces* (1917-1920), *Los Nuevos* (1925) y *Universidad* (1921-1922 y 1927-1929). Las dos primeras, tenían un interés netamente literario, mientras que *Universidad*, dirigida por Arciniegas y apoyada por Baldomero Sanín Cano, contemplaba el campo estético y promovió eclécticamente a los nuevos jóvenes artistas entre pintores, escultores y caricaturistas. Los anti academicistas Rómulo Rozo y Ramón Bárbara, el academicista Marco Tobón Mejía y los caricaturistas Jorge Cárdenas, Alfonso María de Ávila, Lisandro Serrano, Gustavo Lince y Jorge Franklin, entre otros, compartieron un escenario moderno impreso que introdujo a Colombia en el ámbito cultural latinoamericano e influyó otras publicaciones nacionales (Medina 1995, 17-18). La crítica publicada en esas revistas, mostraban en un mismo escenario tradición académica y lucha por la autonomía (Medina 1978, 55) (Ver Fig.2.2.10 y 2.2.11).

La cimentación de la República Liberal en 1930 abanderó una nueva generación de cambio en el campo de la cultura. Escritores, literatos, políticos liberales y militantes socialistas formalizaron la crítica escrita como oposición al régimen conservador (Silva 2015, 269). La generación de *Los Nuevos* formada por Alberto Lleras Camargo, Germán Arciniegas y Jorge Zalamea, realizó un llamado a una sociedad moderna, identificó problemas nacionales de orden social, sindical y campesino y resaltó políticas reformistas liberales en los gobiernos de López Pumarejo. Proyectó el trabajo de difusión cultural en las revistas *Los Nuevos* y *Universidad* para modificar las <<orientaciones espirituales>> de la sociedad (Silva 2015, 271-272). Se influenciaron de las revistas *Amauta* (Lima), *Ulises* (México) y *Avance* (Cuba) y del pensamiento de Mariátegui. En Respuesta, *Los Leopardos* arraigaron una <<sensibilidad leoparda>> anti laica afín a la colectividad conservadora que deseaba perpetuar el pensamiento nacionalista conservador (Medina 1995, Ayala Diago 2007, 501).

La introducción de las políticas liberales reanimó los discursos antropológicos sobre la cultura popular, gracias a la expansión de la educación cultural de masas y a la ruptura con la educación eclesiástica. “[Las] amplias campañas de formación cultural que fueran más allá de la escuela, era una perspectiva necesaria para superar el <<atraso nacional>>, y (...) enfrentar la crisis de la democracia y la cultura occidental” (Silva 2015, 277). Entre 1934 y

1946, el Ministerio de Educación Nacional, su lema “difundir y extender la cultura”; sus ministros Luis López de Mesa, Germán Arciniegas y Jorge Eliécer Gaitán y la *Biblioteca Nacional* asumieron la expansión cultural de la República Liberal, para llegar a espectadores y letrados en las zonas urbanas y a campesinos, mestizos y trabajadores en las zonas rurales. La innovación cultural española en su periodo pre franquista, Italia y México influenció a los programas gubernamentales, como las bibliotecas andantes; las bibliotecas aldea; la propagación y el estudio del folklore campesino e indígena, el cine, la música y la radio que ampliaron la sensibilidad moderna en el país (Silva 2015, 278-285).

La generación de los treinta tuvo representantes en la pintura y la escultura, con el objetivo de romper con el academicismo y construir un lenguaje propio. Pintores como Pedro Nel Gómez, Luis Alberto Acuña, Ignacio Gómez Jaramillo, Carlos Correa, Alipio Jaramillo, Gonzalo Ariza, Sergio Trujillo Magnenat y los escultores Ramón Barba, José Domingo Rodríguez y Rómulo Rozo trabajaron exaltando “*los valores de nuestra nacionalidad*” desde la invocación de mitos indígenas (Rubiano 1980, 417-418) (Ver Fig.2.2.12 y 2.2.13). Rozo, nacido en Chiquinquirá, estudió en París. Conoció el indigenismo mexicano y peruano y lo usó de referente en sus obras *Dios Pan* (1924) y *Bachué*, diosa generatriz de los indios chibchas (1925). Estas primeras obras, carecían de un lenguaje propio, pero condensaban la concepción indoamericana de Rozo (Medina 1978, 36). Las obras *Bachué* (1926), *Tequendama* (1927), *Bochica* (1927) y *Serpiente sagrada* (1928) dotan de sentido estético y experimentación geométrica la cultura aborígen indoamericana (Pinni 2000, 227).

“*Las tesis de Mariátegui fueron acogidas y propagadas en Colombia por escritores de diversas generaciones y tendencias*”, ellas afianzaron el indigenismo al interior de una cultura de mestizaje nacional abierta a las expectativas de la cultura universal (Medina 1978, 46). Indigenismo, mestizaje y anti academicismo, fueron rupturas a los lenguajes decimonónicos. En 1930, el Movimiento Bachué¹¹ publicó *La monografía Bachué*,¹² como un llamado de la tierra que hacía de la creación plástica un acto sincero en “*la formación de un nacionalismo trascendente, amplio, ancho y abierto a todos los vientos de renovación*”. Los Bachués no deseaban retornar al indio, ni recordar su naturaleza melancólica, querían evidenciar la

¹¹ *Movimiento Bachué* de ahora en adelante se denominará *Los Bachués*. *Los Bachué* surgen del Movimiento *Los Nuevos*, el cual era un movimiento más intelectual que artístico. A diferencia de *Los Nuevos*, *Los Bachués* no se configuraron como grupo restringido ni tenían pautas demarcadas (Perry 2006, 12)

¹² La Monografía Bachué fue firmada por Hena Rodríguez, Darío Archury Valenzuela, Rafael Azula Barrera, Darío Samper, Tulio González y Juan Pablo Varela

importación de la cultura y reconstruir el equilibrio estético, histórico e ideológico para representar a la nación (Medina 1978, 50-51) (Ver Fig.2.2.14 y 2.2.15).

Los Bachués poseían actitud y pensamiento indigenista revolucionario “*pero su expresión formal se percibe menos consolidada y audaz que sus contenidos de ruptura*” (Jaramillo 2006, 15). La relevancia del grupo y su producción era la negación de la tradición para reafirmar sus propios valores. *Los Americanistas* (Gómez Jaramillo, Jiménez, Acuña, Correa, Magnenat, Albarracín y *Los Artistas independientes de Medellín*¹³), eran artistas de formación nacional y europea, que reconocían la forma y el contenido de las vanguardias, pero luchaban por la formación de un lenguaje propio de contenido social y nacionalista. Tenían influencias del muralismo mexicano y usaban la figuración como forma de negación al proyecto cultural de entreguerras que había sucumbido por la catástrofe (Jaramillo 2006, 16) (Fig. 2.2.16).

El trabajo conjunto entre la República liberal (1930-1945) y sus jóvenes propició los cambios sociales, gracias al impulso de la educación y la cultura. La experiencia cosmopolita en literatura moderna y ciencias sociales de los letrados consolidó los programas educativos liberales y la crítica cultural (Silva 2013, 8). La enseñanza de higiene personal; la reforma pedagógica en la escuela pública, las políticas para el alfabetismo y la introducción de la enseñanza técnica certificada en trabajos manuales y artesanales estaban orientadas a civilizar el pueblo. Para las élites, los liberales fundaron y reformaron instituciones educativas y culturales apoyadas de eruditos, extranjeros, que dieran el soporte teórico de lo moderno (Silva 2013, 7). Los eventos culturales incluían cátedras invitadas, conferencias, exposiciones, ampliamente registradas por la prensa, “*incluso cuando se trataba de atacar a los conferencistas, como lo hizo de manera muy encarnizada el periódico El Siglo*” manejado por Laureano Gómez (Pineda Camacho 2009, 63).

La segunda *Revolución* (1938-1942) “*impulsó políticas novedosas y revolucionarias en el sistema educativo nacional, promoviendo el acceso de la mujer a la educación secundaria y universitaria*”, intensificó la investigación social y educativa (Pineda Camacho 2009, 116-117). En las artes, Pumarejo apoyó a los artistas de conciencia nacionalista e incentivó la formación de públicos a través de las prácticas institucionalizadas de los museos de arte

¹³ *Los Artistas independientes de Medellín*, de ahora en adelante *Los Independientes*, estaba formado por Débora Arango, Rafael Sáez, Gabriel Posada, Pedro Nel Gómez, Octavio Montoya, Jesuita Vallejo, Graciela Sierra, Maruja Uribe y Laura Restrepo. Se agruparon con la exposición alterna al Salón Nacional y la publicación del *manifiesto de los artistas independientes de Colombia a los artistas de las Américas* en 1944.

moderno formando una nueva esfera de espectadores ilustrados y críticos culturales que escribieron en las revistas *Espiral* (1944-1975), *Revista de las Indias* (1938-1951), *sábado* (1943-1957) y *Crítica* (1948-1951) (López 2015, 22). En el Campo antropológico, apoyó las iniciativas de Paul Rivet y Gregorio Hernández de Alba con la apertura de los *Institutos Etnológicos Nacionales* en Bogotá, Cauca y Magdalena (Pineda Camacho 2009, 114). Amparó la Antropología Social y fundó el *Servicio Arqueológico Nacional*, organizado por Alba y Gustavo Santos (Estupiñan Lopez y Meneses Lucumí 2016, 32).

El campo de la crítica se nutrió de los nacientes discursos estéticos y políticos potenciando las disputas entre letrados liberales, conservadores, comunistas y vanguardistas. Lleras (2005, 11), estudia la politización de la mirada estética entre los cuarenta y cincuenta en el país y deduce que la interrelación conflictiva entre estética y política llevó a la separación irreconciliable que anuló la existencia del arte político colombiano. La conciencia crítica y la lucha por la autonomía llevada a cabo por letrados entre 1940 y 1952, creó una novedad censurada por no alcanzar el ideal de arte moralizante, haciendo desaparecer el discurso estético político. La cultura popular fue condenada por ser la degradación de la alta cultura y el arte culto manifestado en la pintura adquirió un valor utilitario que llevó al pintor a cumplir una misión mesiánica de salvación de la barbarie. Cada proyecto cultural, de los liberales y los conservadores, pretendía rescatar la función del arte, desde posiciones muy opuestas (Lleras 2005, 103-104).

El tránsito de la crítica cultura de los años veinte a los cuarenta marcó un salto cualitativo en la producción que generó una conciencia temporal e histórica y dio origen a finales de los años cuarenta a la profesionalización de la crítica independiente, enfocada al arte y alejada de la elocuencia y remedos literarios de años atrás (Medina 1978, 211). La internacionalización de Zalamea, Uribe White, Guillén, Nieto, Arciniegas, Samper, Gustavo Santos, Arango, Jorge Gaitán y Vidales, contribuyó a la transición y a la defensa de la obra de artistas de la generación de los treinta, atacados por la renovación conservadora de Laureano Gómez. Luis Vidales, secretario militante comunista del PCC, escribió con pensamiento abierto, sin enfocarse en el dogmatismo de izquierda. Sus apreciaciones involucraron la epistemología, la estética y la sociología del arte (Jaramillo 2006, 33). En 1945 publicó el *Tratado de Estética*, texto que redactó por 10 años y es una fundamentación histórica de la estética para fundamentar el carácter social de la producción cultural.

En 1946 la internacionalización de los letrados figuró a Casimiro Eiger científico social, historiador y literato procedente de Polonia, quien entró al país en 1943 e incursionó como columnista en el periódico *La Razón*. Entre 1948 y 1963 orientó programas de crítica cultural de la *Riodifusora Nacional*. Clemente Airó, novelista y filósofo español, llegó al país en 1940, exiliado de la Guerra Civil Española y fue director de la revista *Espiral*. Walter Engel, originario de Austria, era artista e historiador del arte. Llegó al país en 1938 y publicó reseñas en la *Revista de las Indias* (1941-1951) y en el *Suplemento Literario de El Tiempo* (1944-1957). Juan Friede, empresario, economista e historiador, judío de origen ucraniano, visitó Colombia en 1926 enviado por la empresa inglesa *J. Stern & Cía.*, se radicó en Bogotá y en 1930 obtuvo su nacionalidad. Es conocido como el pionero de la “Nueva Historia de Colombia”, aunque también irrumpió en las investigaciones etnológicas y en la crítica del arte con reflexiones sobre los artistas jóvenes y americanistas (Jaramillo 2006, 18).

Friede publicó *el indio en la lucha por la tierra: Historia de los resguardos del Macizo Central Colombiano* en 1944. Compendio de análisis económico, social e histórico de las comunidades indígenas del suroccidente colombiano, que narra como las luchas del colonialismo interno y de la aculturización indígena, llevo al exterminio de varias comunidades de la bota caucana y a la apropiación de sus tierras por parte de colonos y burgueses, sumiendo al indígena a la explotación laboral y a la pauperización de su subsistencia agraria (Correa Rubio 2007, 30). El análisis de Friede sobre el “problema indígena” generó una ruptura con el pensamiento hegemónico conservador que disputaba con el reconocimiento arqueológico enunciado desde del Cauca y otros territorios excavados, dando las pautas para la construcción del indigenismo orgánico desde el problema social (Correa Rubio 2007, 23) (Ver Fig.2.2.17).

El indigenismo colombiano tiene 4 etapas. El “indigenismo americanista”; el “problema indígena”; el “indigenismo orgánico” y la “aculturación pacífica” (Correa Rubio 2007, 23). El “indigenismo americanista” se establece gracias al trabajo de Paul Rivet y Gregorio Hernández de Alba en la formación de los *Institutos Etnológicos Nacionales* (Pineda Camacho 2009, 114-115). El “problema indígena”; trabajado desde el Cauca y Huila por Hernández de Alba y Antonio García desde el *Instituto Indigenista de Colombia*. El “indigenismo orgánico” periodo ruptura en una visión antropológica social y una visión científica y política. La “aculturación pacífica” desde la *Oficina de Asuntos Indígenas* que reemplazó el Instituto de García y Alba tras la retoma del poder conservador (Correa Rubio

2007, 23). La fundamentación del pensamiento indigenista en Colombia se dio gracias a la institucionalización y profesionalización de la antropología (Ver Fig.2.2.18).

El *Instituto Etnológico del Nacional*,¹⁴ *IEN*, se fundó en febrero 1941 por Paul Rivet y Gregorio Hernández de Alba; años más tarde se vinculó a la Escuela Normal Superior y finalmente en 1945 se fusionó con el *Servicio Arqueológico Nacional*, a cargo de Hernández de Alba. El *IEN* adquirió autonomía y trabajó en cooperación con el *Museo Arqueológico y Etnográfico Nacional* (Pineda Camacho 2009, 128-134). La configuración de la identidad nacional desde el estudio de los “pueblos vivos”; el plan de trabajo para las excavaciones arqueológicas y la recopilación de la memoria precolombina estaban entre sus objetivos, cuyos resultados se divulgaron en publicaciones, conferencias y museos. Los discursos enunciados desde el *IEN* y sus museos sensibilizaron el debate “*con respecto a la significación de los indios y la definición de la identidad nacional*”. El *Manual compendiado de Etnografía*, constituyó entre 1934 y 1937, la base política, cultural e histórica para el estudio social del indio en el país (Pineda Camacho 2009, 117-119).

La investigación etnológica permitió la construcción de un imaginario cultural basado en el reconocimiento de las culturas indígenas actuales y en el rescate del patrimonio precolombino interconectado con el mundo hispánico (Llanos Vargas y Romero Alfonso 2016, 9). El papel de Gregorio Hernández de Alba fue fundamental, sus conexiones indigenistas y americanistas se remontan a 1930, cuando formó parte de *Los Bachué* junto a Rozo, Acuña y Antonio García (Ver Fig.2.2.19), En 1932 inicia tertulias indigenistas con Guillermo Hernández Rodríguez, Gerardo Cabrera Moreno, Juan Friede, Gabriel Giraldo Jaramillo, Eduardo Santos y Gustavo Santos (Perry 2006, 49). Durante la persecución conservadora a los intelectuales liberales, fue acusado de fascista y obligado a renunciar al *IEN*, pero, años más tarde, sus investigaciones se vieron atacadas por las acusaciones de comunista y pro indigenista. En 1946 Luis Zambrano, rector de la *Universidad*, lo invitó a fundar el *Instituto Etnológico de la Universidad del Cauca*, *IEUC* (Pineda Camacho 2009, 134).

El *Instituto Indigenista de Colombia* se fundó en 1941 por Antonio García y Gregorio Hernández de Alba, apoyado del *Instituto Interamericano*. Inscrito en la red de institutos indigenistas y solidificó en el país al indigenismo como objeto de estudio científico (Perry

¹⁴ El *Instituto Etnológico del Nacional* en adelante se denominará por sus siglas *IEN*.

2006, 63). El *IIC* carecía de reconocimiento gubernamental nacional, pero se robustecía gracias a la autonomía en la producción de publicaciones y a las pesquisas de los eruditos afines a su discurso social. El *IIC*, encabezado por su director Antonio García, brindaba educación social a los movimientos indígenas organizados por la defensa de la tenencia de la tierra en el norte del Cauca. García, economista graduado de Derecho de la *Universidad*, como estudiante fundó en 1932 un espacio ideológico desde la *Revista Universidad del Cauca: Órgano del movimiento ideológico occidental universitario* (Silva 2013, 9). Y “fundó el primer centro de estudios marxistas, crisol de sus estudios indigenistas” (Pineda Camacho 2009, 137-138).

El Cauca era un espacio propicio para etnología pues “*hacia parte de las cinco regiones colombianas a inventariar los diferentes grupos indígenas*” (Estupiñan Lopez y Meneses Lucumí 2016, 38). Para los años cuarenta, su capital Popayán era sede gubernamental de la *Oficina de Asuntos Indígenas* a cargo de Gerardo Cabrera, del *IIC* y el *IEUC*. Los *Museos Arqueológico y de Arte Colonial e Historia* proyectos por la *Universidad del Cauca*, apoyaron desde la pedagogía, la orientación a la investigación etnológica (Perry 2006, 52). El *IEUC* estudió a las comunidades bajo la multiplicidad teórica de la antropología; la etnología, la lingüística; la sociología americana y la colonización; creando una interdisciplinariedad que permitió el “*estudio de posibles soluciones a los problemas sociales, económicos y culturales del Cauca*” (Estupiñan Lopez y Meneses Lucumí 2016, 40). Gerardo Paz, Carlos Vergara, Marcellino de Castellví, Henri Lehmann, Jorge Oteiza y otros eruditos payaneses fundaron los *Amigos del Museo Arqueológico* como apoyo cultural a las actividades del *IEUC* (Estupiñan Lopez y Meneses Lucumí 2016, 35) (Ver Fig. 2.2.20; 2.2.21 y 2.2.22).

Jorge Oteiza, artista vasco y militante comunista, exiliado en Suramérica entre 1935 y 1947, llegó al país en compañía de su esposa por invitación de la Dirección de Extensión Cultural del Ministerio de Educación en 1942. La contratación de Oteiza se inscribía en el plan de consolidación de la cultura popular, para implementar procedimientos técnicos alfareros en las escuelas cerámicas (Acilu Fernández y Biain Ugarte 2015, 80). La *Escuela de Cerámica de Popayán* tenía como objetivo la tecnificación alfarera para evitar la toxicidad de las losas. Oteiza debía además enseñar escultura en medios populares y artesanales. El maestro y su esposa entraron al país por Ecuador, vivieron en Popayán por dos años y luego se trasladaron a Bogotá esperando la notificación de montar otra escuela en Carmen del Viboral. “*Entre disgustos y anécdotas divertidas*” el maestro intentó desenvolverse en su trabajo académico,

pero el limitado presupuesto, la falta de insumos y el cambio de seis ministros de educación nacionales dificultaron su labor (Silva 2013, 53, Muñoa 2006, 77).

En el campo artístico su producción fue escasa, “*como extranjero, el escultor se vio privado en América de participar en concursos y exposiciones*”, pero su producción teórica fue fértil (Muñoa 2006, 78). Oteiza frecuentó diversos ambientes intelectuales, visitó las excavaciones de Tierradentro y San Agustín, cuya experiencia se consigna en *La interpretación estética de la estatuaria Megalítica americana*, fue el maestro de Negret y colega docente de Rengifo. En 1944 publica en *Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo de la posguerra*, texto que recoge la génesis del arte nuevo, la naturaleza del artista creador de mitos y el compromiso político e histórico del artista para superar la conflictividad (Acilu Fernández y Biain Ugarte 2015, 80). Oteiza rechaza el americanismo colombiano declaró en el *Manifiesto de los artistas independientes de Colombia a los artistas de las Américas*, pues sus búsquedas parten de la misma tradición figurativa eurocéntrica que critican y no brindan soluciones culturales ni políticas nuevas (Oteiza 1944, 76-80).

El discurso socialista permeó mesuradamente la esfera cultural del Cauca pese a la tradición aristócrata y eclesiástica. La salida de Quintín Lame del socialismo revolucionario alejó sectores populares y dispersó a los militantes comunistas de la región. Para 1932, Gilberto Vieira se radicó en Popayán y junto a los universitarios Antonio García y José Jaramillo Giraldo formaron el *Centro de Estudios Marxistas*, espacio unificador de los dispersos comunistas y del trabajo del Partido Socialista Revolucionario, PSR, en las zonas indígenas. Con el impulso lopista a las reformas políticas y sociales, los comunistas caucanos fundaron en 1936 el *Frente Popular de Popayán*. A la falta de compromiso de los liberales, el grupo comunista de Popayán y sus dirigentes Tulio Guevara y Álvaro Pío Valencia, asumieron el control. Entre sus actividades sobresalió el trabajo periodístico de *La Voz del Pueblo*. Emisora fundada en 1942 que defendió en sus 16 transmisiones, a los trabajadores campesinos e indígenas del Cauca (Jaramillo Salgado 2007, 298-301).

El escenario cultural caucano entre 1932 y 1952 mutó por las disputas del campo de poder y la violencia sectarismo. El ambiente de renovación estética, etnológica, popular y marxista se confrontó con la tradición conservadora caucana. En 1936 se inició la planeación de los actos conmemorativos del *IV Centenario de fundación española de Popayán*, cuyo objetivo era exaltar el status de ciudad histórica, conseguido en 1911 durante el *Primer Centenario de*

Independencia de la Gran Colombia (Ledezma Meneses 2006, 73) (Ver Fig.2.2.23 y 2.2.24). El *IV Centenario* encontró en la pintura, la escultura pública y la arquitectura, los lenguajes de expresión heroica y mítica clásica para perpetuar el “Mito Popayán” en el Siglo XX (García Quintero 2003, 94). En 1935, Efraím Martínez inicia *Apoteosis a Popayán* inspirado en el poema de Guillermo Valencia *Canto a Popayán*. Las dos obras retratan las glorias de los hombres ilustres de la ciudad en una procesión aristócrata acompañada de indios exóticos y de símbolos míticos y heroicos.

2.3. Conclusiones

Esta investigación alcanza una periodización desde 1930 hasta 1953, tiempo representado por tensiones interpartidistas entre liberales, conservadores y comunistas que conflictuaron en periodos de violencia generalizada y en la revolución del panorama social, económico, cultural y educativo de Colombia. Estas conflictividades definen a la modernidad nacional como una alternativa sincrónica a las modernidades situadas en el resto del país y que obedecen a intervalos y representaciones simbólicas específicas del campo de poder y del campo cultural. Si bien, la modernización se introdujo al país desde 1920 durante los planes de gobierno conservadores; la apertura de la República Liberal en 1930 desarrolló nuevas alternativas modernas ligadas tanto a la ruptura educativa, social y política de la tradición hegemónica, como al progreso modernizador de los sectores rural y urbano. Las disputas interpartidistas generaron el ambiente propicio para la proliferación de una violencia estigmatizadora, armada e intelectual que avaló la tradición, los mitos coloniales y las celebraciones centenarias republicanas.

Las revoluciones modernistas sufridas en la cultura, las artes y la ciencia durante la década de los treinta a los cincuenta, vigorizaron la crítica cultural independiente enunciada por agentes orgánicos y tradicionales; que junto a la creación de las instituciones museográficas, etnológicas e indigenistas brindaron un panorama cultural contrastante entre lo tradicional, republicano y colonial y con lo autóctono, indígena y campesino. Las campañas educativas en el campo y la ciudad brindaron educación social y tecnificación industrial para educar al pueblo en la democracia y en la lucha social, facilitando el flujo de ideas sindicalistas, socialistas, comunistas y conservadoras que consolidaron las redes intelectuales.

La internacionalización de la crítica cultural en los cuarenta asentó las redes intelectuales. El peso político sobre la prensa nacional visibilizado en las publicaciones de El Tiempo, El Espectador y el Diario Nacional, creó una multiplicidad de actores interesados en la crítica independiente, la sociopolítica, y la cultura. Los Nuevos se expresaron a través de las formas escritas y de las políticas públicas; contribuyeron a la creación de la primera organización comunista del país, apoyaron el indigenismo orgánico y artístico y fueron los asesores culturales de Olaya Herrera y de López Pumarejo. Los leopardos crearon su propio periódico el Eco Nacional, donde potencializaron las arremetidas violentas contra los gobiernos, los políticos y los letrados liberales. Promulgaron ideas tradicionalistas de religión, disciplina, orden, perfección, progreso, familia y patria para perpetuar ideales conservadores e instaurar un protocolo tomista en la estética y la producción cultural. La proliferación de publicaciones como Voces, Los Nuevos y Universidad incentivó la relación arte, ideología y literatura.

La ubicación de las redes intelectuales nacionales al interior de los contextos políticos, económicos y culturales entre la naciente República Liberal hasta el gobierno populista de Rojas Pinilla, ubican una serie de actores como la Generación de los treinta, Los Nuevos, Los Leopardos, Los Bachué, Los Americanistas, Luis Vidales, Juan Friede, Carlos Correa, Los artistas independientes de Medellín, entre otros, encarnaron un pensamiento dinámico entretejido con la intelectualidad enraizada confluida en el departamento del Cauca y en la ciudad de Popayán entre 1932 y 1952. La discursividad letrada del panorama nacional y regional dibujó lenguajes discrepantes fruto de las tensiones entre liberales y conservadores, y por las nuevas perspectivas sociales populistas, socialistas latinoamericanas, indigenistas y comunistas. De esta manera, las redes intelectuales nacionales sitúan los nexos ideológicos, institucionales y políticos de los orgánicos como Antonio García, Gregorio Hernández de Alba, *La Trinca* y Jorge Oteiza desde la perspectiva teórica de la vanguardia enraizada.

Capítulo 3

El enraizamiento del proyecto ideológico en el Cauca. 1932-1953

La teoría de la <<Vanguardia enraizada>> sugiere que la existencia de la modernidad latinoamericana heterogénea se concibe desde el rescate del ethos popular y de la conciencia social donde la búsqueda de nuevas formas de verdad y belleza desembocaron en un impulso ético que apeló por la libertad y disputó con la condición colonial (Bosi 1991, 18-19). Los modernos en su lucha por la autonomía tomaron y redimieron los bienes culturales para iniciar un trabajo de invención propio creando *“una nueva experiencia intelectual y expresiva que, (...) los apartó de los clichés, (...) y los arrojó de lleno a (...) una aventura por entonces preñada de sentido estético y vastamente social y político”*. El rechazo a estilos y tradiciones coloniales brindó una multiplicidad de lenguajes, formas cognitivas y expresivas de espíritu geométrico, de expresión social, carácter simbólico y realismo naturalista; mientras que la lucha por la autonomía dio giros introspectivos de enfoque etnográfico, antropológico y sociológico que coexistieron y modelaron el enraizamiento de la vanguardia (Bosi 1991, 19-20).

El Cauca entre los años treinta y cincuenta inició una etapa formativa del enraizamiento vanguardista que culminó en la construcción de una nueva historia, en la búsqueda de una estética propia y en la edificación de un nuevo lenguaje social e ideológico desde el indigenismo orgánico que redimió el retrato del subalterno indígena y campesino. *“Un escritor se <<enraíza>> de modos diversos”*, desde la experimentación sensorial de la realidad inter subjetiva hasta la implementación de un lenguaje abstracto. Es decir, la fluctuación interior y exterior determina el lenguaje expresivo del enraizado, quien al observar el subsuelo místico desencadena formas estéticas y temas dialécticos universales como la memoria y el olvido, el amor y la muerte, la lucha y la resignación, la esperanza y el miedo, para labrar nuevos imaginarios culturales en la literatura, las artes y las ciencias sociales (Bosi 1991, 21-23).

Los lenguajes dialécticos de la vanguardia caucana se nutrieron de la conflictividad entre el hispanismo, el indigenismo y las pesquisas estéticas, antropológicas, etnográficas e históricas, fundadas entre 1932 y 1963; su novedad tuvo dos etapas, una etapa de formación y una etapa de expresión. La etapa formativa abarcó desde 1932 hasta 1953. Tuvo dos proyectos simultáneos, el ideológico y el estético ejecutados gracias al apoyo de los intelectuales

ubicados alrededor de la *Universidad del Cauca*, del *Instituto Indigenista de Colombia*, del *Instituto Etnológico Nacional*, de la *Escuela de Cerámica*, del *Centro de Estudios Marxistas*, del *Centro de Estudios Escénicos* y de la *Liga Indígena*. Mientras que la etapa expresiva evolucionó desde 1950 a 1963 cuando se alcanzó un lenguaje propio, vanguardista, enraizado de forma abstracta y de realismo social con las obras de Alberto Arboleda, Edgar Negret y Luis Ángel Rengifo.

Esta investigación ahonda en la etapa formativa de la modernidad situada en el Cauca, entre 1932 y 1953. Este capítulo enfatiza en la formulación del proyecto ideológico, gracias al trabajo de los ilustrados cercanos al indigenismo orgánico, a los institutos etnográficos, las excavaciones arqueológicas en Moscopán, Tierradentro y San Agustín, a la crítica social, al socialismo y a los movimientos obreros, indígenas y estudiantiles, quienes investigaron la cultura popular con relación al *ethos* andino; pautaron la escritura de la llamada “Nueva historia”; instauraron las bases políticas del “Indigenismo orgánico”; elaboraron estrategias ideológicas para el movimiento estudiantil universitario occidental e institucionalizaron la antropología y la crítica cultural en Colombia.

El indigenismo orgánico, la lucha por la autonomía educativa, social y cultural de la región; la renovación de la historia, la formulación de teorías indigenistas, y la acción colectiva de los movimientos sociales dotaron de “contenido” vanguardista a la ciudad de Popayán y al territorio caucano, estableciendo una modernidad dialéctica que osciló entre el Mito de Arcadia Colonial y la emancipación social proveniente del enraizamiento vanguardista. De esta manera, el contenido enraizado gestado en el territorio entre 1932 y 1953, y movilizad por orgánicos comprometidos, cuestionó el indigenismo romántico hispanista; combatió la condición colonial y construyó una identidad nacional reflejada en la estética y en la historia.

Desde la perspectiva materialista histórica de Benjamin, se puede afirmar que el análisis que surgió de las investigaciones científicas en el subsuelo andino caucano, al tener nuevas concepciones de historia y de tiempo, potencializó el mito de “Colectividad Andina”, enfocando la mirada hacia lo propio para desembocar en el deseo de autonomía y en el avivamiento de la conciencia crítica, social, histórica y temporal. Por tanto, la estructura formativa de la vanguardia caucana se promulgó a través de sus intelectuales, quienes al ser historiadores benjaminianos o agentes orgánicos gramscianos fundamentaron el anhelo de una nueva concepción del mundo moderno y ubicaron el socialismo como categoría analítica de

descripción de lucha social y de consolidación de la cultura e historia nueva en el suroccidente colombiano.

La denominada “Nueva historia” fue producto de la inserción de los discursos del socialismo latinoamericano y del indigenismo en las redes intelectuales enunciadas en el Cauca por varios agentes enraizados. La actitud crítica enunció verdades desde el Cauca que fueron consignadas en la producción editorial nacional, en la científica del *Instituto Indigenista de Colombia* y en las revistas de circulación de la época, como la *Revista Universidad del Cauca* y el *Boletín de Arqueología*. La multiplicidad de discursos humanistas se manifestó en los textos de Cesar Uribe Piedrahita, Antonio García, Francisco Lemos, Guillermo Mejía Ángel, Enrique Uribe White, Simón Arboleda, Gregorio Hernández de Alba y Jorge Oteiza, quienes disientían de las ideas de Diego Castrillón Arboleda, Guillermo Valencia, Carlos Simmons, Efraím Martínez y José María Arboleda Llorente (Ver Fig.3.1 y 3.2).

El escenario enraizado e hispanista de la modernidad caucana evidenció dos tipos de letrados, el orgánico y el tradicional. El orgánico asumió la reedificación de la cultura a partir de la apropiación de nuevos modelos cognitivos y expresivos de revolución social y etnográfica mientras que el tradicional perpetuó la historia oficial y la estética conservadora. Benjamin considera que el historiador a contrapelo debe realizar saltos epistemológicos libres en la continuidad de la historia para crear la revolución (Benjamin 2010, 29). Mientras que Gramsci piensa al nuevo intelectual como un “*constructor, organizador, <<persuasivamente permanente>>, (...) —superior al espíritu matemático abstracto—*”, orador, humanista histórico y especializado categóricamente según su función social (Gramsci 1972, 14). Por tanto, la labor de los orgánicos o enraizados, debía responder a las nuevas necesidades sociales, históricas y culturales de su entorno y a los debates latinoamericanos sobre el indigenismo, el cosmopolitismo, el socialismo, entre otros.

Indigenismo, socialismo, historia e intelectuales son las categorías de análisis para este capítulo dividido en dos partes. La primera parte analiza la producción de Antonio García en el suroccidente colombiano y la segunda, abarca el pensamiento antropológico social de Gregorio Hernández de Alba. Todo el capítulo se articula con las instituciones apoyadas y gestadas desde la *Universidad del Cauca* e intenta plasmar una historia de los intelectuales, sus redes, su evolución de pensamiento y su influencia sobre el vanguardismo caucano en su etapa formativa, entre 1932-1952.

El primer subcapítulo estudia la intelectualidad de Antonio García en el territorio caucano en dos etapas. La primera obedece a su presencia en Popayán entre 1932 y 1934, periodo de la *Revista Universidad del Cauca*, publicación mensual que estableció una amplia red editorial con sindicalistas, movimientos estudiantiles, científicos sociales y humanistas e indigenistas. Debates nacionales y mundiales que fortalecieron el pensamiento autónomo de *La Trinca*, del *Centro de Estudios Marxistas* y de la *Liga Indígena*, la *Federación Nacional de Estudiantes*, todos proyectos de García encaminados a la lucha por la autonomía regional. La segunda etapa de Antonio entre 1939 y 1945 se caracteriza por la consolidación del *Instituto Indigenista de Colombia*, en trabajo conjunto con Gregorio Hernández de Alba, Cesar Uribe Piedrahita, Juan Friede y otros, el cual desembocó en la estructuración de la nueva historia nacional, de la etnohistoria y de la literatura indigenista colombiana.

El segundo subcapítulo, abarca el pensamiento de Gregorio Hernández de Alba entre 1946 y 1953. Se recoge tanto las experiencias de los años treinta en las primeras excavaciones arqueológicas en Tierradentro, como el periodo de ocupación habitacional en la ciudad y su reconstrucción de la memoria del territorio desde Bogotá. En este tiempo el antropólogo consolida el plan de estudios y proyecta socialmente el *Instituto Etnológico de la Universidad del Cauca IEUC*, revisa las excavaciones arqueológicas y observa la evolución de la etnografía en Colombia para determinar el impacto del *IEUC*. El uso métodos etnográficos, etnológicos e indigenistas le sirven para estudiar las culturas y la organización sociopolítica del territorio. *Popayán Rincones de la ciudad* (1953) es un ensayo que recoge un nuevo tipo de historia vertical desde la teoría de la *verticalidad de las culturas*, donde, con una visión cercana a la transculturalidad señala como el choque intercultural, redime el *ethos* ancestral y moldea una identidad cultural propia vigente en las tradiciones actuales de la cultura popular y aristócrata de la ciudad payanesa.

3.1. El círculo intelectual modernizador de Antonio García y su pensamiento indigenista y social

Aunque el indigenismo — como orientación científica y social— encuentra antecedentes a todo lo largo de nuestra historia, su conformación es irregular y retardada. Las explicaciones de que en un país con grandes islotos indígenas y con una población campesina culturalmente indianizada se haya elaborado tan precariamente el indigenismo son de orden social, económico y político (García 1945, 52).

Antonio García,¹⁵ estudió derecho en la *Universidad del Cauca* en 1932 y se graduó en 1937 con la tesis *Geografía económica de Caldas* (Sabogal Tamayo 2003, 74) (Ver Fig.3.1.1). Entre 1932 y 1938 fundó las revistas *Universidad del Cauca*, *Masas* y *Pan*, está última en asocio con Enrique Uribe White. Su actividad en Popayán en los primeros años de los treinta fue heterogénea. García mantuvo contacto tanto con la aristocracia tradicional encabezada por Guillermo Valencia y con los agentes modernizadores promovida por el rector de la *Universidad*, Cesar Uribe Piedrahita.¹⁶ Como estudiante, García fundó la *Revista Universidad del Cauca: Órgano del movimiento ideológico occidental universitario* en colaboración de *La Trinca*. Un grupo de jóvenes humanistas e ideólogos conformado por Uribe Piedrahita, Simón Arboleda, Fernando Londoño, Alberto Mosquera, Arturo Valencia, Jorge Mejía Palacio, Francisco Lemos, Enrique Uribe White¹⁷ y Antonio García (Uribe White 1932, 48) (Ver Fig.3.1.2 y 3.1.3).

El trabajo conjunto entre García, *La Trinca* y el rector de la *Universidad del Cauca*¹⁸ fue fundamental para consolidar el pensamiento ideológico enraizado a través de la movilización de discursos socialistas, sindicalistas y vanguardistas desde la prensa institucional. El rector Uribe Piedrahita escritor, científico, medico, cirujano, higienista, arqueólogo, crítico cultural, editor, coleccionista de arte, acuarelista, grabador, profesor, parlamentario y viajero, fue la bisagra del pensamiento socialista de García y de su lucha por la autonomía regional consolidada a través del “Occidentalismo” o movimiento universitario occidental. “[Uribe Piedrahita sobresalió] por el sello personal que (...) [imponía] en sus obras y empresas, y por

¹⁵ Antonio García nació en Bogotá en 1912, descendiente de indígenas y comuneros como Pablo Nossa. *Estudió en el Colegio del Rosario y realizó unos semestres de derecho en la Facultad de Santa Clara en Bogotá. “pertenece al grupo de escritores de <<América>> de Quito, (...), a la <<Liga de Escritores Revolucionarios>>, de México, y a la <<Sociedad Geográfica de Colombia>>. (...) Es autor de (...) <<Colombia S.A>>, <<Geografía Económica de Caldas>> (...), <<Presente y Pasado del Indio>>, <<Diez Muertos Obreros>>, <<El Capitalismo Minero en el Oeste de Colombia>> y algunos otros que aún permanecen inéditos (...). Ha sido profesor de Historia, de Literatura, de Geografía Económica, Economía Política en la Universidad del Cauca. Actualmente [1939] desempeña las cátedras de Geografía Económica, Economía Social y Economía Política en el Instituto Nacional de Pedagogía en la Universidad Libre y en la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional”* (Suplemento del Noticiario Colombiano. 1939).

¹⁶ Cesar Uribe Piedrahita, “El <<mono Uribe>>, para sus amigos, o el <<estafilococo dorado>>, como lo llamaban entre si sus estudiantes de Medicina”. “Nació en Medellín, (...) el 16 de noviembre de 1896 (...) y murió en Bogotá el 17 de diciembre 1951” (Escobar Mesa 1992, 10). Fue el rector de la Universidad del Cauca, entre 1932 y 1934. Año cuando las críticas de la sociedad aristócrata de Popayán se encrujecen debido a los planes reformadores modernos llevados al interior del Claustro.

¹⁷ Enrique Uribe White, nació el 25 de abril de 1898 en Túlúa. Murió en Bogotá en 1983. Estudio Ingeniería Civil en el Instituto Tecnológico de Massachussetts. Era matemático, grabador, astrónomo, poeta, historiador. Vivió en Popayán, durante la construcción de la carretera Popayán - Pasto. En 1935, fundó en Bogotá la Revista PAN y en 1941, fue nombrado director de la Biblioteca Nacional (Domínguez 2006, 139-141).

¹⁸ La Universidad del Cauca ahora se denominará *Universidad*.

(...) *la búsqueda incesante de mejorar las condiciones de vida de los olvidados y explotados de la sociedad (Campesinos, obreros, indígenas)*” (Escobar Mesa 2002). Fue nombrado rector de la *Universidad* en 1932, durante el gobierno liberal de Olaya Herrera, donde ejerció planes renovadores modernos e institucionales de fuerte oposición con la elite aristócrata.

Para el mismo año (1932), el rector inició la publicación mensual de la *Revista Universidad del Cauca: Órgano del movimiento ideológico occidental universitario*, bajo la dirección de Antonio García y el equipo editorial de *La Trinca*. En la “Nota Editorial” del primer volumen se evidencia el deseo de desplazar los discursos conservadores anquilosados, por nuevos enfoques modernizadores promovidos por individuos y masas reaccionarias con orientación revolucionaria que cimentaría una “Universidad política” y una nueva cultura nacional enunciada desde el suroccidente colombiano. El objetivo tanto de la revista como del rector Uribe Piedrahita, era alcanzar la autonomía universitaria, a través de la consolidación del pensamiento en todos los campos (económico, social, político, cultural) (Ver Fig.3.1.4).

Al hablar de (...) Universidad política, (...) Se ha procurado acabar con el (...) monopolio de la cultura; (...) la Universidad tiene dos puntos esenciales que atender: la selección de capacidades y su propia economía. La Universidad no sólo persigue perfeccionar indeterminadamente las investigaciones científicas y la preparación profesional, sino dotar a los núcleos estudiantiles de una nueva cultura integral y darles una orientación social que los capacite para resolver los problemas colectivos. (...) el programa de extensión universitaria, (...) [con] un increíble presupuesto de educación se propone hacer llegar la cultura a las clases no universitarias y ponerse en contacto con sus aspiraciones y necesidades. (...) pretende formar un tipo, no ya encauzado hacia el utilitarismo egoísta del profesional clásicamente apto, es decir, capacitado para sustraer del bien colectivo el máximo de beneficio propio, mantenedor de una estructura social implacablemente individualista y de un régimen político-económico absurdamente liberal, sino dirigido hacia un mayor servicio social y una mayor productividad realista (Revista Universidad del Cauca 1932a, 1).

Este fragmento declara a la lucha por la autonomización regional como la única salida para construir una nueva percepción del mundo a partir de la elaboración crítica de su actividad investigativa personal, en equilibrio con la actividad práctica general. La ciencia y la cultura al ser promovida por una educación que lleva a la emancipación social abarcan métodos individuales y colectivos en los intelectuales, tal como lo proponía Gramsci (1972, 13). La

reivindicación social de García abarcó un amplio espectro de subalternos, indígenas, mujeres, estudiantes y obreros todos en acción militante, quienes mediante la reproducción de la educación social colectiva acabarían con el individualismo y el egoísmo. Este enfoque es cercano a la tesis XII de Benjamin (2010, 27), donde se considera que *“el sujeto del conocimiento histórico es la clase oprimida misma, cuando combate”*. Una nueva educación romperá con la dominación que hizo entender que el odio y el sacrificio eran *“la imagen de los antepasados esclavizados y no (...) [el] ideal de los descendientes liberados”*.

Educar a la nueva generación en la emancipación y la lucha social era la nueva función de la institución universitaria caucana encabezada por el Rector Cesar Uribe Piedrahita y continuada por sus estudiantes militantes como García. La modernización social de la educación apeló a la construcción de una “Universidad Política”, responsable de una educación renovadora con fundamento crítico socio-político de la realidad de la periferia nacional. Sus reformas, apuntaban a la educación técnica y humanista que permitiría la formación de nuevos intelectuales y alcanzar la autonomía regional a través de *“la transformación de su espíritu, de sus orientaciones políticas y sociales”*; en ese camino, el objetivo de la revista universitaria era agitar una *“universidad libertada de sus claustros (...) cuyo único programa de orientación es la agitación ideológica. Y de aquí esperamos que nazca la orientación revolucionaria pura, capaz, estable, equilibrada* (Revista Universidad del Cauca 1932a, 1) (Ver Fig.3.1.5 y 3.1.6).

El nuevo enfoque social y político de la *Universidad* era acorde a los discursos educativos y culturales promovidos por los gobiernos liberales de los años treinta, asesorados por *Los Nuevos* y Germán Arciniegas, pero altamente criticados por los intelectuales de base socialista como García, quien simpatizaba con las ideas de Jorge Eliecer Gaitán (Ver Fig.3.1.7). En la “Nota Editorial”, se describe en cinco páginas, el momento social colombiano analizado desde el aspecto económico. La frase *“se extiende la miseria y el capital se concentra”* determina la estructura de clases como un problema social de la estratificación del trabajo. Por tanto, el texto se orienta a crear un movimiento ideológico gestado desde el interior de una universidad social viva que sea capaz de cuestionar permanentemente la realidad y concretar la teoría democrática a través de una nueva educación que conducirá a la revolución (Revista Universidad del Cauca 1932a, 1-4).

Las masas no han entendido el problema, pero no es necesario que lo entiendan. Basta que se sientan acorraladas por las consecuencias para que vean nítidamente las causas y se den cuenta de su responsabilidad. No hay que buscar pues, otros orígenes al estado de ánimo de las masas, que es un primer movimiento revolucionario desorientado.

Observamos (...) las pequeñas rebeliones, los brotes aislados de reacción. Ellos quizá tienen un significado más real y más vasto que el de simple atentado o de mera protesta: es la manifestación de un deseo de organización revolucionaria. Y sería tonto y peligroso, por cooperar en una paz social artificial, no descubrir estas verdades, no concretar estas situaciones que no son (...), locales ni nacionales. Existe un universal convencimiento, (...), de que el actual estado de las cosas, sobre todo en lo que se refiere a cuestiones sociales, es de una extraordinaria deleznablez. A nuestro parecer, ésta es una de las causas íntimas del fracaso constante de la Conferencia del Desarme. Mientras exista este sobresalto, interno y externo, nacional e internacional, todo tratado será no solo insincero sino ficticio (Revista Universidad del Cauca 1932a, 2).

El editor, Antonio García sostiene que la apatía por los discursos sociales conducen a la centralización y a la aplicación de reformas educativas, elaboradas por Arciniegas, que refieren a cambios estructurales administrativos, no ideológicos “y, *por lo tanto, no aboca ninguno de los problemas reales como lo es el de la orientación, y (...) la transformación de sistemas, de métodos*” (Revista Universidad del Cauca 1932a, 3) (Ver Fig.3.1.8). Desde los treinta, el socialismo como categoría de análisis económico, político y cultural entiende que, en Colombia, las implementaciones técnicas no alcanzan a estructurar la eficiencia de las instituciones universitarias, “*ya que, volvemos a repetirlo, se trata más de una cuestión ideológica que técnica*”. Para García es necesario concertar un plan de inversiones nacionales que permitan que las universidades públicas se conviertan en verdaderos centros científicos con autonomía universitaria (Revista Universidad del Cauca 1932a, 4).

El objetivo de constituir una <<Universidad social>> era el deseo de Uribe Piedrahita, pues el contacto íntimo entre la institución y la sociedad civil de la región podría defender los intereses económicos y asegurar el derecho a la cultura en el departamento. García creía que abastecer la universidad de laboratorios, edificios y rubros económicos para su funcionamiento era la forma parcializada del discurso científico de alejar la producción social y el respaldo cultural de las universidades. Por tanto, el equilibrio entre autonomía, ciencia y cultura construiría nuevas formas de capitalización de la educación y el reconocimiento de las masas provinciales, “*esas que no se ven ni se conocen desde los centros, esas que se*

consideran como mera población del paisaje [esas que perdieron] (...) sus fundados derechos” (Revista Universidad del Cauca 1932a, 5). Estas premisas sociales inauguraron un pensamiento moderno al interior de la *Universidad* que se expandió gracias a las redes universitarias de García, *La Trinca* y otros militantes, enunciando verdades de reivindicación social indígena y campesina que disgustaron a la elite caucana, quienes arremetieron contra el rector, logrando su destitución del cargo en 1934.

El carácter ideológico de García y sus amigos se impregnaron desde el subtítulo de la revista, “*Órgano del movimiento ideológico occidental universitario*”. Antes de salir Uribe Piedrahita de la rectoría, García abandonó la dirección de la revista en 1933 y está disminuyó su fase ideológica. En 1935, en “La verdad para todos”, el concejo editorial levantó su voz de protesta con un texto reaccionario acusando a la sociedad payanesa indiferente que logró la destitución del rector y que sosegó los impulsos modernizadores para la evolución pedagógica y cultural de la institución y de la región (Revista Universidad del Cauca 1935a, 197-198). Si bien, la revista desde 1933 había menguado su carácter ideológico, para 1934 el subtítulo de la revista fue “*Órgano de la Biblioteca de la Universidad del Cauca*” y para 1935 se denominó “*Publicación mensual de interés general*” y hasta que finalmente para 1944, la publicación se hizo bimestral y quedó como *Revista de la Universidad del Cauca*, agrupando los resultados académicos de cada dependencia institucional y alejando los tintes políticos y polémicos de sus publicaciones (Ver Fig.3.1.9 y 3.1.10).

Las primeras publicaciones mensuales de la *Revista de la Universidad del Cauca*, administrada por Alfonso Paz, Simón Arboleda y Jaime Paredes y dirigida por Antonio García, ubicaba en su interior información analítica y reflexiva sobre temas sociales, científicos, culturales, económicos y políticos orientados a la fundamentación ideológica en dos facetas. La primera hacía una mirada externa bajo las lecturas del materialismo histórico; la evolución del movimiento sindical y estudiantil en Chile, Bolivia y otros países latinoamericanos y la poesía social bolchevique. La segunda hacía una perspectiva interna donde se divulgaban los asuntos históricos tradicionales y orgánicos. En esta fase contrastaban los textos de oficialistas y su idea de nación con los enunciados propagandísticos para la construcción de la Unidad Nacional dirigidas a maestros rurales y urbanos enfatizando en la necesidad de un nuevo sistema educativo (Ver Fig.3.1.11).

“Breve Mensaje a los estudiantes e intelectuales redactores de esta Revista en el Occidente” e “Interpretación de Occidentalismo” incentiva la participación en el movimiento revolucionario occidental denominado *Federación Occidental de estudiantes*, para contribuir en la nueva política reformadora, nacionalista y cultural desde las provincias. Estos artículos identifican dos tradiciones en el país. La primera un tradicionalismo que “*tiene ciega aceptación (...) de las prácticas (...) de varias generaciones de antecesores, en el orden político, económico, moral, religioso, etc. Y en tanto permanece en vigencia un problema esencial (...) en el fervor pasivo de la patria: la falta de conciencia colectiva*”. La segunda, la construida por el sonado *Occidentalismo* o *Federación Occidental de Estudiantes*, entidad que podrá iniciar una “*nueva política reformadora, que eduque una masa política y provoque un movimiento de puras orientaciones revolucionarias*”; que busca el cálculo metodológico y el equilibrio para luchar contra el centralismo (Revista Universidad del Cauca 1932d, 9).

Joaquín Estrada Monsalve (1932, 11) en “Interpretación de occidentalismo” explica los motivos espirituales y económicos de las provincias colombianas para la conformación de un movimiento moderno descentralizado conceptualizado desde la historia y la cultura para llevar a las universidades públicas a ser centros educativos descentralizados capaces de construir un carácter científico, social universitario, identitario y nacional. La *Federación Occidental de Estudiantes* deberá ser “*la empresa más acosadora de las nuevas juventudes*”, cuyo programa se lineará bajo cinco preceptos, descentralización cultural del país; occidentalización literaria, educativa, económica y cultural; construcción de un espíritu científico y artístico; fomento de la cultura femenina y obrera y creación de un pensum educativo unificador en el occidente colombiano (Ver Fig.3.1.12). En sus palabras:

El deber del occidente es reaccionar contra la inercia mental que se adueña del país. Quédale al oriente el estadio limpio para seguirlo o sobrepujarlo. La emulación es el primer incentivo de prosperidad humana. Sin ella, los pueblos van a la parálisis, al anquilosamiento sin rescate. La Guerrilla intestina será reemplazada entre nosotros por la disputa cultural y económica, porque el futuro solo se entregará a quienes logren fortalecer mejor la ciudadela del espíritu. No puede hablarse de nacionalismo sin deslindar primero la misión de las provincias, células del organismo nacional (Estrada Monsalve 1932, 10).

El nacionalismo no es producto de modas modernas es el debate imperante en los años treinta, producto de la revisión histórica, de los hallazgos arqueológicos y de la búsqueda del mito nuevo. La construcción de una identidad nacional fue un mito moderno que debía abarcar todo el espacio social. En Colombia esta identidad nacional debatió entre el lenguaje hispanista y el modernista. La visión de Monsalve y de los enraizados caucanos afianzaba su identidad nacional desde la construcción territorial, descentralizada y política del Occidente, pues *“histórica y socialmente, estas regiones están emplazadas para desenvolver en toda su plenitud la parábola de las rutas nacionales”*. Por tanto, Popayán, Manizales, Medellín y Cartagena son *“los contrafuertes de [un nuevo] (su) panorama espiritual”* (Estrada Monsalve 1932, 10).

El panorama espiritual innovador de Popayán fue avalado por el lenguaje vanguardista del rector Uribe Piedrahita en la reforma educativa de la *Universidad* en 1933. La elite aristócrata payanesa declaró una *“guerra a muerte (...), moviendo todos los resortes para alcanzar por medio de los poderes eclesiásticos y políticos de la república la claudicación del gobierno (...) sacrificando al doctor Uribe Piedrahita a los intereses políticos de determinado círculo”*. El Gobernador del Cauca en 1934, Carlos M. Simmonds consideraba que la llamada reforma universitaria de Uribe Piedrahita era tan sólo una reforma ideológica *“carente de un determinado cariz político, basada en la libre discusión de los problemas filosóficos, sociales y científicos como obligados temas de estudio y análisis”* (Simmons 1934, 42-43) (Ver Fig.3.1.13 y 3.1.14).

La correspondencia entre el rector y el gobernador muestra rencillas en tono diplomático. Simmonds sentenció el afán modernizador del rector que condujo a los estudiantes a ser instrumentos de ambiciones políticas personales, *“quebrantando la armonía y solidaridad (...), formando un solo frente contra los enemigos del señor rector y de la reforma por él iniciada, dando como resultado el fracaso de uno y otra, con beneplácito de los enemigos del doctor Uribe Piedrahita, de la Universidad y del gobierno departamental”*. El gobernador repelaba las ideas reformistas del rector, su antipatía aristocrática se evidencia en el silencio político durante la expulsión de Uribe Piedrahita. La pérdida del rector generó una pérdida departamental del impulso modernizante. Tras varias tentativas de reemplazos académicos (Carlos Lozano y Lozano, Luis López de Mesa y Jeremías Cárdenas), finalmente el 17 de febrero de 1934 el Dr. Jeremías Cárdenas tomó posesión del rectorado (Simmons 1934, 46-47) (Ver Fig.3.1.15 y 3.1.16).

La *Revista* y la *Universidad* intentaron mantener la investigación científica y la divulgación cultural implementados por Uribe Piedrahita y la *Trinca*. Entre 1934 y 1935 los debates tradicionales, femeninos, culturales e internacionales se materializaron en varios artículos, pero el tinte ideológico menguó. A pesar de los cambios rectorales se apoyó a la construcción del *Comité Occidentalista Universitario*¹⁹ una organización simpatizante con los ideales de 1918 de la *Federación Nacional de Estudiantes* de German Arciniegas y amparada bajo los lineamientos de la *Reforma educativa de Córdoba* sobre la relación universidad, entorno social y autonomía universitaria. El *Comité* unificaba el anhelo de la periferia occidental en tres ejes defendidos por Antonio García, la ampliación de las redes intelectuales del occidente colombiano; la conexión con otras universidades de Antioquia, Caldas, Valle del Cauca, Chocó y Nariño y el aval para estudiar los problemas económicos, sociales, educativos, industriales y agrícolas de la región. Así este proyecto dio fin a la primera etapa de García en su lucha por la autonomía (Revista Universidad del Cauca 1935b, 4) (Ver Fig.3.1.17).

La segunda etapa de García en Popayán se ubica entre 1939 y 1945 y se relaciona con la construcción del *Instituto Indigenista de Colombia*.²⁰ García (1945, 63) sostiene que las primeras manifestaciones del movimiento indigenista se presentan en el Cauca y Nariño con las investigaciones de Sergio Elías Ortiz y del mismo García, quienes investigan sobre las políticas indigenistas en la división de los resguardos. “[L]a aristocracia terrateniente de Popayán, (...) representada por Guillermo Valencia, Manuel Caicedo Arroyo, Adriano Muñoz, (...) han presentado [desde 1924] proyectos de ley que anulen el sentido proteccionista de la comunidad de la Ley 89 de 1890”, por tanto, las experiencias individuales de corte colonialista del sistema de la Hacienda, favoreces la tenencia de la tierra por parte de terratenientes y subvalora los principios de colectividad indígena. El principal cuestionamiento del indigenismo, desde una perspectiva económica, es cuestionar la tenencia de la tierra y las formas de explotación individual del indio que contradice los principios de colectividad (Ver Fig.3.1.18). Por tanto, es desde el Cauca y la periferia del suroccidente colombiano donde se pauta el indigenismo como “una concepción científica y eminentemente social” (García 1945, 63).

La formación histórica del territorio caucano, su difusión intelectual y sus formas de resistencia social crearon el ambiente para la consolidación de un lenguaje ideológico anti hegemónico. Las disputas con la tradición gamonal de la región moldearon una nueva

¹⁹ El *Comité Occidentalista Universitario*, de ahora en adelante se denominará *Comité*

²⁰ El *Instituto Indigenista de Colombia*, de ahora en adelante se denominará *IIC*.

conciencia indígena que permitió interactuar lo científico, lo cultural y lo social para nutrir las intervenciones institucionales y académicas de la *Universidad* y de la *Escuela Normal Superior*. Este procedimiento desembocó en tres organismos de conciencia social, el *Centro de estudios marxistas* y la *Liga Indígena* de García y la *Oficina de Asuntos Indígena* de Gerardo Cabrera Moreno. El *Centro de estudios marxistas* educó a los resguardos indígenas en “*instrumentos defensivos*”. La *Oficina de Asuntos Indígenas* inspiró al gobierno a crear medidas estratégicas en las políticas gubernamentales para proteger los resguardos y la *Liga Indígena* estrechó comunicaciones con las comunidades a través de la educación sindical y socialista. Las tres se oponían a la parcelación de los resguardos promovida por gamonales conservadores caucanos (García 1945, 64).

El *Centro de estudios marxistas* y la *Liga Indígena* eran de base socialista y visibilizaron el problema indígena desde la economía, la historia, la política, la cultura y la educación. El socialismo como categoría de análisis dio las pautas para la construcción del “Indigenismo Orgánico” como ciencia social y generó formas expresivas de conciencia crítica y social en la gráfica popular. En *El indigenismo en Colombia. Génesis y evolución*, García traza una historiografía evolucionista del pensamiento indigenista en Colombia que se inicia desde la Colonia. El autor señala que la aparición “irregular y retardada” del indigenismo en el país, obedece a características sociales, económicas y políticas determinadas por la condición colonial y eclesiástica que llevan al desentendimiento estatal de los grupos humanos marginados; quienes perpetúan la mentalidad pre-racionalista; mantienen el régimen misional y conceptualizan de forma simple y vulgar la tradición y las culturas indígenas.

El objeto de estudio de las ciencias sociales es la sociedad, por ello, las investigaciones sociales no pueden “*desprenderse o separarse del tipo de organización social, de los intereses y necesidades, de las modalidades del mercado de servicios o del carácter del estado*” (García 1945, 52). Para los años cuarenta, el panorama de las ciencias en Colombia era angustiante, el Estado no compartía el estudio de la condición humana de las sociedades y creó una suerte de prejuicios que afectaron al movimiento indigenista. “[L]a reducida extensión de nuestro movimiento indigenista, (...) no tiene estructura racional ni piensa nacionalmente para determinar su política, ni se han superado - actitud propia de un país en formación- los prejuicios y re[l]atos de los gobernantes coloniales” (García 1945, 54).

El Republicanismo del Siglo XIX al crear un régimen democrático en defensa del derecho de la propiedad de la tierra perpetuó el sistema colonial de explotación laboral; que llevó al sometimiento servil de los pueblos indígenas potencializando un pensamiento individualista (García 1945, 56). “*El predominio de un pensamiento individualista en materia agraria y la influencia política de la aristocracia territorial impidieron realizar un estudio extenso y sistemático de las comunidades indígenas como formas preferentes de organización social*”. Las políticas individualistas de distribución de la propiedad separaron al indígena de su idea de comunidad, por lo cual, el Indigenismo Orgánico debe restituir la noción colectiva del resguardo y construir un movimiento indigenista moderno que fusione el pensamiento económico, antropológico, político, literario, demográfico e histórico (García 1945, 59-60).

Según García, el movimiento moderno indigenista tenía el aval del *Instituto Indigenista Interamericano* y se delimitaba bajo siete influencias. Las exploraciones arqueológicas y etnográficas; los estudios de sociología descriptiva; la demografía y la etnografía; la legislación indigenista; los estudios patológicos; la literatura y el arte indigenista. García resalta la influencia del indigenismo literario y del indigenismo científico, ecuatoriano, peruano y mexicano en el indigenismo orgánico colombiano. Moisés Sáenz, Pio Jaramillo Alvarado y Benjamin Carrión, entre otros, aportaron metodologías de análisis que vislumbraron “*el conocimiento del problema indígena, como problema eminentemente social*”. Mientras que Mariátegui, reveló “*la estructura y acondicionamiento de la sociedad peruana, en función de los pueblos indígenas*” y aplicó la teoría marxista al contexto latinoamericano desde el problema económico (García 1945, 61-65).

El *Instituto Indigenista Interamericano* suministró las bases para que en 1942, Antonio García, Gerardo Cabrera Moreno, Cesar Uribe Piedrahita (asistentes al Primer Congreso Indigenista Interamericano en Pátzcuaro), Gregorio Hernández de Alba y otros, crearan el *IIC*, basado en dos objetivos, la “*INTEGRACIÓN del problema indígena a los problemas de la sociedad colombiana, especialmente los de carácter agrario; [y] La (...) fijación del problema indígena como un problema de SUPERACIÓN SOCIAL Y DE INCORPORACIÓN POLÍTICA, (...) que tiene que ver con la estructura de las clases, (...) [y] la incorporación política*” (García 1945, 68). Los colaboradores del *IIC* como Hernández de Alba, Blanca Ochoa, Duque Gómez, Cabrera Moreno, Milciades Chávez, Alicia y Gerardo Reichel-Dolmatoff, Silva Celis, Friede, entre otros, fundamentaron el indigenismo como ciencia social y divisaron a las comunidades indígenas del país desde los estatutos de la institución y

proyectaron la profesionalización de la antropología en Colombia bajo los presupuestos de Paul Rivet, Preuss, Pérez de Barradas y otros arqueólogos y americanistas internacionales (Ver Fig.3.1.19).

“No creo que exista en la nación ningún otro organismo que, tan privado de recursos y de ambiente, pueda ofrecer una más calificada y extensa literatura científica”. Esta frase introductoria describe la novedad del IIC en cuanto a metodología y la diversidad de los enfoques de estudio que abarcaban tanto la sistematización y legalización de los resguardos indígenas de Guambía e Inzá de Cabrera Moreno y la observación detallada de las comunidades de Moscopán y Coconuco de Castrillón Arboleda como los análisis antropológicos en Tierradentro, San Agustín y la Guajira de Hernández de Alba y la introducción de tesis históricas y biográficas de los indígenas del macizo colombiano de Juan Friede. La multiplicidad de focos investigativos del IIC identificó el problema indígena desde la historia, la antropología, la cultura ancestral y la economía (García 1945, 69-71).

El indio en lucha por la tierra. Historia de los resguardos indígenas del macizo central colombiano, es un trabajo exhaustivo de archivo que recopila la documentación histórica sobre los resguardos del nudo andino desde la Colonia, pasando por la República, para identificar la evolución general y vigencia actual del problema indígena en Colombia. El autor describe como la documentación actual, de 1944, sobre los resguardos son sólo resultados de la persecución y la aniquilación centenaria. El problema radica en que medio del *“apasionado debate político se pierde, algunas veces, el claro sentido para sus adversarios. Dentro de la historia de la persecución de la raza, estas leyes, empero, juegan un nefasto papel: completan la destrucción de la raza india”* (Friede 1944, 7-8).

Friede concluye que las soluciones al problema indígena deben ejecutarse gracias a la buena voluntad entre el Estado y el indio y la repartición equitativa de tierras de trabajo entre campesinos e indígenas para evitar disputas territoriales. Las soluciones deben abarcar, primero, el cambio del método extensivo de labranza de la tierra, mediante la mutación del resguardo a cooperativa de producción y consumo. Segundo, la adjudicación de las tierras baldías limítrofes a los resguardos y tercero, el trasplante total o parcial de comunidades indígenas a terrenos baldíos. *“Una nueva orientación de la política indiana de la República logrará fomentar una investigación científica de los problemas indígenas de Colombia, que esperan angustiosamente una pronta y definitiva solución”* (Friede 1944, 178-

181). El análisis historiográfico de García y el método histórico de Friede, apelan a la construcción de un indigenismo, trazado por la aplicación de las ciencias y la expresión cultural, para alcanzar un indigenismo orgánico de “*inspiración política y económica*” (Mariátegui (1928) 1994, 206).

La construcción histórica del indígena de Friede, contempla la condición espacio temporal y edifica una historia nueva heterodoxa que visibiliza la catástrofe del progreso y cuestiona la historia de los dominadores. El *Boletín de Arqueología* se publicó entre 1945 y 1951 para vigorizar las investigaciones de los académicos vinculados o invitados por el *Servicio Arqueológico Nacional* y el *Instituto Etnográfico Nacional* (Ver Fig.3.1.20). Su director Luis Duque Gómez, subdividió la revista en secciones como etnografía, museología, indigenismo, geografía, lingüística, etnología, con el fin de clasificar las investigaciones. El primer número salió en febrero de 1945 con artículos de Reichel-Dolmatoff, Duque Gómez, Silva Celis, Ochoa Sierra, Sánchez Valderrama, Friede y García. Las publicaciones del *IEN* y de autores como Hernández de Alba, Friede, Uribe Piedrahita, García, entre otros, fundamentaron la nueva historia de la nación, erigiendo nuevas tradiciones y movilizandando las masas en aras de la libertad. La conciencia crítica de la nueva historia es la base de la emancipación.

Las investigaciones de Friede tienen la rigurosidad del archivo, la reconstrucción histórica, geográfica y demográfica desde una perspectiva social, mientras que las pesquisas de García son de carácter ideológico, militante y diplomático. Las dos perspectivas marcan caminos en la investigación indigenista, una social e histórica y otra económica, socialista y política que traza lo social y lo histórico (Ver Fig.3.1.21; 3.1.22 y 3.1.23). García en su estancia como diplomático en Costa Rica escribió la novela biográfica de Tomás Cipriano de Mosquera. La narrativa intimista y dialéctica describe al General como el “*el mejor tipo que da la escuela bolivariana, aunque parezca lo contrario en su última etapa radical*”. Su ascendencia aristócrata y su posición de poder en el periodo independentista evidencian el papel de Popayán y sus familias en el cimiento económico de la Guerra de la Independencia (García 1939, 37-39). De esta manera, el retrato biográfico del General Mosquera suscita ideales de libertad, agitación de masas, estrategias políticas, militares, morales y laicas que describe desde la Popayán republicana, la ciudad recalitrante de la actualidad de los años cuarenta.

3.2. La construcción del pensamiento antropológico. La labor de Gregorio Hernández de Alba

Hacer amable al INDIO. Que esta palabra, para multitud de personas denigrante y para otra cantidad indiferente, llegue a significar: ser humano, igual a nosotros, que tuvo el mérito de vencer fuertes elementos con armas débiles; creó culturas y formó civilizaciones admirables; elevó un espíritu en hermosas concepciones de Dios expresó su íntimo sentir en obras armoniosas de arte (G. Hernández de Alba 1937, 13).

La narración sobre la Popayán del General Mosquera escrita por Antonio García describe un paisaje de tradición colonial contrastante entre la localidad noble, aristócrata y opresora y la ciudad popular, oprimida y revolucionaria. Esta dialéctica vigente en el territorio, estipula la estructura social que péndula entre el catolicismo y la tradición oficial, y las creencias de la cultura popular mestiza. Para García, este escenario pre independentista alcanzó la libertad superando temporalmente las brechas sociales, pues en medio de la agitación de la lucha el pobre y el rico “se cobijaron con la misma manta”. En Palabras de García:

Don Tomás nace en Popayán, ciudad noble y de cuna noble. Por entonces la ceniza del Puracé, menudita y gris, recubría los tejados y le daba a la ciudad un aspecto de casona abuela. Las calles empedradas, lo mismo que los zaguanes y los patios, vivían ensimismados con el tintineo de las espuelas y de los cascos de las cabelleras feudales. Los domingos, después de la misa mayor, las niñas delgadas y aristócratas, (...) charlotteaban en el atrio, barrían el piso de los portales y luego se recogían a bordar casullas, leer novenarios y comer empanadas de <<pipián>> en sus casas solariegas de <<La Pamba>>. La gleba, como quien dice los pobrecitos villanos de la parroquia, los artesanos humildes, los empleados humildes, la mulatería endiablada, y todos los que no <<tenían honra que exponer>>, hacían alegres jolgorios en las vegas del río Cauca, bajo los robles espesos (...) Como antes y ahora, todo este mundo cabía en el puño de una mano, porque estaba compuesto por los señores de tierras que tenían monedas de oro en los arcones. (...).

Pero los criollos y los zambos y los negros un día levantaron los brazos más altos que las casonas de Popayán. La sangre humilde mostró su levadura heroica y cada quién prendía una hoguera en los horizontes de la revolución. Y así se amasó el ejército de los libertadores. Y así nació la patria de don Tomas Cipriano y se maduró la arcilla popular al calor de José Ma. Obando y aprendieron a guerrillear don Juan el hacendado criollo y

Juan Sintierra (...) y se cobijaron con la misma manta de fe el compadre rico y el compadre pobre (García 1939, 5-7).

La estructura de análisis materialista histórica de García le permite demandar por todos los actores sociales, Zambos, criollos, mestizos y negros, en su papel agitador y revolucionario dentro de las guerras de la independencia; además cimienta una historia nueva heterodoxa que, desde el enfoque benjaminiano, muestra la catástrofe del progreso, cuestiona la historia de los dominadores y rompe con la tradición colonial. La doble temporalidad de la ciudad de Popayán con sus choques interculturales muestra los contrastes entre la cultura aristócrata y la cultura popular, mismos contrastes observados años después por Hernández de Alba.

En 1953, Gregorio Hernández de Alba publica la reseña *“Popayán: Rincones de la ciudad”*, con la dedicatoria: *“John H. Rowe y <<Bud>> Whiteford. En recuerdo de nuestros días de estudio en Popayán”* (Rodríguez 2016, 185). El texto ilustrado por Julián Trujillo Lagarcha, hijo de payaneses y decorado con letras capitales de Cecilia Moreno Ferrer, (Ver Fig.3.2.1), cuenta la experiencia vivencial de Hernández de Alba en la ciudad desde 1946. Su observación etnográfica y etnológica le permite realizar estudios comparativos de los pueblos y culturas presentes en el territorio caucano y describir la cultura dialéctica desde el cotejo de sus sociedades. Así visibiliza, tanto las expresiones populares, (modelado en barro, chirimías, gastronomía y festejos de los subalternos), como las formas arquitectónicas, las actividades culturales y religiosas de la élite payanesa, y determina el sistema de clases, la estratificación de las actividades de trabajo y el apego a la tradición oficial eclesiástica.

Esta ciudad, con nombre de cacique de indios: Popayán, donde un concepto de aristocracia colonial se quedó intacto, guarda (...) rincones como símbolos de su historia y de su alma; aspectos que, sumados, han de explicar esos viejos aforismos de que ésta es ciudad para poetas, de que es ciudad de estudio y de que es colonial, no sólo en cuanto ello signifique con un sentido histórico, sino también por el sentido filosófico que lleva este adjetivo. (...)

Estas casonas de Popayán se explican por la riqueza hecha a lomo de indio o brazadas de negro esclavo en las dehesas y en las minas. Los más de entre los pocos señores y los múltiples siervos fueron mineros: las orillas del Cauca, las rocas de El Tambo, los cauces del Patía y las selvas del Naya, supieron casi desde el descubrimiento de bateas y martillos en búsqueda del oro. Oro para que veinticuatro o más personas puedan vivir en casa casona de esta ciudad (G. Hernández de Alba (1953) 2016 , 187-193).

Tradición popular y Tradición dominadora son dos perspectivas analíticas usadas por García y Hernández de Alba para cuestionar la producción cultural y religiosa de un sistema de clases caucano, casi intacto desde la colonia, conformado por colonos aristócratas, iglesia y subalternos (indios, mestizos y negros encomendados). El enfoque etnográfico de Hernández de Alba le permite observar a la sociedad payanesa para determinar su sistema de clases; mientras que la observación etnológica testimonia, como el *ethos popular*, presente en galerías, comida, chirimías y artesanías, lucha por su perseverancia al tiempo a la par de una cultura tradicional, dominante y aniquiladora de nuevas y viejas expresiones. La etnología ratifica las prácticas de dominación de la ciudad a través de las manifestaciones arquitectónicas y eclesiásticas que perpetúan los discursos de alta cultura o de Arcadia Colonial que se proyectan de turísticamente hacia el exterior.

La alta cultura payanesa o criollismo, en palabras de Mariátegui ((1928) 1994, 209), es una cultura colonialista que refleja el “*sentimiento de la casta feudal, [que] se entretenía en la idealización nostálgica del pasado*” (Ver Fig.3.2.2 y 3.2.3). De esta manera, el hispanismo o criollismo son formas culturales modernas de la tradición colonial que toma vigencia en la ciudad letrada de Popayán por su contraste con el redescubrimiento de una identidad nacional popular, indígena y subalterna. En “El rincón de los artistas”, Hernández de Alba determina la posición geográfica de los barrios alfareros y obreros ubicados en la periferia citadina de los cuarenta. En el Empedrado y Alfonso López estaba *La Locería*, una industria alfarera manejada tradicionalmente por gremios familiares de ceramistas.

La historia de la familia Cerón enuncia las malas condiciones laborales del desempeño del oficio delimitadas por la falta de apoyo ciudadano en la compra de los productos, la ausencia del pago digno de las piezas elaboradas y la discontinuidad de los planes gubernamentales para la tecnificación y comercialización del arte popular. Hernández de Alba repara cómo operan la industria cerámica de Popayán y vislumbra su desaparición. En sus palabras:

Que gran riqueza en arte perdió América y con ella Colombia, cuando las lanzas férreas, la mita, la encomienda y la expoliación acabaron con el locero indígena, (...) el de Popayán y el Patía, el que en todas nuestras tierras expresó sus ideas de belleza y religión, su técnica y su género de vida en el barro con que el Dios cristiano y el Dios de algunas religiones de América modelaron al hombre (G. Hernández de Alba (1953) 2016 , 205).

Años antes, entre 1942 y 1943 Jorge Oteiza abrió la *Escuela de Cerámica* en Popayán con dos objetivos específicos, la tecnificación de los artesanos en la quema y aplicación del plomo; y la implementación de la educación estética y vanguardista europea. Los dos objetivos fueron poco trabajados debido a los problemas estatales en el manejo de presupuesto para la difusión cultural en las provincias y la orden de viajar a Ráquira y Carmen de Viboral a montar respectivas escuelas de cerámica (Martínez Gorriarán 2011, 91-92). Es decir, que tres años después de los intentos de Oteiza para afianzar la cerámica en la región, Gregorio Hernández de Alba observa como la tradición alfarera empezó a extinguirse en la ciudad, debido a la ausencia de políticas educativas y técnicas y el acrecentado desinterés de la sociedad civil y de los entes gubernamentales en la producción de los artesanos payaneses.

Los datos etnográficos del *ethos* colonial identificados por Gregorio en su libro sobre Popayán evidencian dos tipos de intelectuales los hispanistas y los enraizados, ligados a la estructura socioeconómica de la ciudad. Desde la perspectiva gramsciana, la colonización española y las formas de organización eclesiástica y militar consolidaron dos tipos de intelectuales tradicionales en Suramérica, los ideólogos religiosos y los militares, ligados orgánicamente a la aristocracia. Ambos formados con privilegios propios como científicos, administradores y filósofos no eclesiásticos (Gramsci 1972, 11). La estructura social caucana es desequilibrada, su porcentaje de población blanca contrasta continuamente con su numerosa masa indígena, haciendo un choque cultural. “*Se puede decir que (...) aún existe una situación de (...) lucha cultural y de proceso (...), mediante el cual el elemento laico y burgués no ha alcanzado la etapa de la subordinación de los intereses y de la influencia clerical y militar a la política laica del Estado moderno*” (Gramsci 1972, 26).

Los intelectuales orgánicos para Gramsci abarcan diferentes profesiones y funciones dentro de su estructura social, pueden encargarse “*del funcionamiento del aparato hegemónico (...) [y construir] (...) espacios de contra hegemonía*” (Acanda 2015, 97). Desde esta perspectiva, Hernández de Alba fue un científico que luchó contra la hegemonía desde puestos gubernamentales con el fin de reivindicar al indígena. En la carta enviada al profesor Horace N.F. Jaime el 3 de septiembre de 1934, el antropólogo explica los métodos de excavación e investigación en la zona arqueológica de Tierradentro, Cauca y describe las problemáticas que debe enfrentar la investigación antropológica debido a los cambios de decreto y asignaciones presupuestales para las expediciones científicas. Hernández de Alba (2016, 224-225) señala que la densidad demográfica de indígenas de varias etnias, entre “*indios Guambías y Páeces,*

que por sus condiciones especiales merecen un estudio especial” deben radicar estudios etnográficos y etnológicos desde el Cauca para buscar alternativas que privilegien al indio en la política, la salud, la educación y la cultura nacional.

El epistolario escrito entre 1932 y 1942 a agentes del gobierno, a amigos investigadores y a familiares relata la indiferencia social, económica, cultural y pública tanto para los estudios científicos como para las comunidades indígenas. Esta problemática gubernamental, presupuestal y científica, acrecentó las dificultades sociales de las comunidades en los territorios de excavación arqueológica e incentivó el odio de etnias como una estrategia proteccionista de los tesoros del resguardo. La carta enviada desde San Andrés de Pisimbalá el 29 septiembre de 1936 narra una fiesta realizada en su honor con un brujo “*traído especialmente de Tamblahuche, (...), y la brujería fue para que el simpático doctor, (...), a pesar de ser simpático y etcéteras se largara de sus tierras y no hallara sus tesoros antiguos*”. En la misma carta, cuenta las peripecias ocasionadas por el mínimo apoyo económico y por la ausencia de comunicaciones efectivas entre la centralidad de las oficinas del gobierno en Bogotá y las zonas periféricas (G. Hernández de Alba 2016, 224 - 248).

La etapa intelectual de Hernández de Alba se inicia a su segundo arribo a la ciudad, bajo el amparo de la *Universidad* para organizar el *Instituto Etnológico de la Universidad del Cauca*,²¹ *IEUC* (Ver Fig. 3.2.4 y 3.2.5). El *IEUC* se fundó según el acuerdo académico No. 128, de febrero de 1946; para la investigación científica y la enseñanza de la etnología y arqueología en “*las regiones que formaron la antigua gobernación de Popayán*”. Como apoyo se crearon dos museos, el *Museo Etnográfico y Arqueológico* y el *Museo de Arte Colonial y de Historia*, los cuales contaban con juntas y asociaciones específicas para la conservación y catalogación de piezas coloniales, republicanas, hallazgos arqueológicos y manifestaciones del folklore (Ver Fig.3.2.6) (G. Hernández de Alba 1947, 20-22).

La prioridad del *IEUC* y de la *Universidad* era la formación de antropólogos; la ejecución de investigaciones arqueológicas a los alrededores de la ciudad y el estudio etnográfico de los indios Guambía,²² sin olvidar la educación etnolingüística y el rescate de las tradiciones folklóricas de Silvia, Coconuco y Belalcázar (G. Hernández de Alba 1947, 22). El alcance

²¹ El *Instituto Etnológico de la Universidad del Cauca*, de ahora en adelante se usará sus siglas *IEUC*.

²² Resguardo de Guambía: “*grupo andino agricultor, localizado en la vertiente occidental de la Cordillera Central, desde los páramos de Las Delicias y Moras, (...) [hacia] el municipio de Silvia*” (G. Hernández de Alba 1949, 1).

cultural, antropológico, histórico, social y político del instituto se proyectó en Choco, Caldas y Nariño gracias al impulso de las gobernaciones de cada departamento y de los ex alumnos del *IEUC* y al trabajo realizado por Lehmann, Otero, Timiñá Pillimué y otros, quienes ampliaron el panorama indígena del viejo Cauca desde los yacimientos arqueológicos y el estudio social y económico de las comunidades actuales. La fundamentación teórica recibida por el indio guambiano Timiñá Pillimué, registrada en sus observaciones etnográficas, concentradas en el dibujo, crearon otras formas de acercamiento entre arte y cultura indígena (G. Hernández de Alba 1949, 1-4) (Ver Fig.3.2.7 y 3.2.8).

En *El Instituto Etnológico de la Universidad del Cauca y sus contribuciones a la antropología colombiana*, Gregorio (1949, 1) señala que “*el Suroeste Colombiano (...) [es] un admirable campo de investigación antropológica, en el que se han buscado ya, aunque no con la frecuencia y continuidad deseables, argumentos para la explicación de problemas lingüísticos, de culturas, de razas, o de [la] política indigenista*”. El trabajo de campo arqueológico arrojó resultados sobre las comunidades indígenas actuales en Inzá, Totoró, Caldono, Cajibío, Puracé, Sotará, San Sebastián, El Tambo y Popayán; sobre la población negra y mulata y sobre la migración de grupos indígenas “*desde las vertientes occidentales de la Cordillera Central hasta la (...) occidental; y otra dese San Sebastián y Caquiona hacia más el Sur*” (G. Hernández de Alba 1949, 4) (Ver Fig.3.2.9). De esta manera, se concluye que el impacto de las investigaciones sociales en el territorio caucano obedeció al reconocimiento multiétnico y multicultural de la región.

El campo investigativo del *IEUC* fue amplio, sus estudios arqueológicos, lingüísticos y etnográficos identificaron “*entre muchos otros problemas de nuestros grupos sociales, necesidades económicas de urgente solución*”, como la tecnificación de la industria agrícola y textil; el impulso de cooperativas que aseguren la exportación y protección de precios de los productos; el incremento de las investigaciones sobre las comunidades afrodescendientes ubicadas en la costa pacífica, el Patía, Guachicono y en la riveras del Río Cauca; el fortalecimiento de la “minga” y la creación de institutos educativos bilingües (lengua indígena - español) (G. Hernández de Alba 1949, 4-5).

Las pesquisas antropológicas del Cauca y sus argumentaciones multidisciplinarias crearon una nueva diversidad de temas fértiles para el estudio de la sociología en Colombia, por ello el estudio científico, según Hernández de Alba (1949, 5) no debía desligarse del carácter

económico, ni humanista en beneficio de las comunidades estudiadas. La perspectiva humanista orgánica, llevó a Hernández de Alba a trabajar incesantemente por los beneficios de los indígenas, a pesar de la percusión política conservadora a la que fue sometido entre 1948 y 1954. En la carta del 14 de octubre de 1960 a su hijo Gonzalo, describe las acciones diplomáticas para el apoyo de los asuntos indígenas certificando que “*cada día, me hago odiar más por algunos de los de arriba, y me hago acusar ante el procurador de la Nación. (¿Ladran? Señal de que cabalgamos)*” (G. Hernández de Alba 2016, 267).

En el informe *Indigenismo en Colombia*, Hernández de Alba explica la evolución del indigenismo en el país; ubica la permanencia conflictiva en los territorios indígenas del Cauca desde los años treinta y determina las formas de interacción de la División de Asuntos Indígenas con otras entidades asesoras como el IIC; el ejército; los ministerios de Educación y Agricultura y organizaciones como la ONU y el Programa Andino de la OIT (Ver Fig. 3.2.10). El informe redactado en los sesenta es fundamental para entender las luchas políticas, científicas, sociales y económicas que Hernández de Alba libró para avanzar en la formulación de la legislación y la política indigenista. Pero el desconocimiento y falta de voluntad de los servidores públicos y de los blancos impiden el avance en la aplicación equitativa de esas leyes. La visión del blanco sobre el indio deberá superar el imaginario europeo que perpetuó el abuso, la discriminación, la esclavitud, la indiferencia, la incompreensión y desprecio, para poder integrar al indio a la vida nacional. En palabras de Gregorio Hernández de Alba:

[El] indigenismo ha (...) [de] convertir al indígena en ciudadano pleno y útil, pero sin (...) forzarlo, pues toda imposición engendra resistencias activas, sangrientas, o pasivas muy difíciles de vencer porque se guardan en las mentes y la voluntad de las personas, convirtiéndose en rencores o complejos (...) [que] anularían toda acción mejoradora” (G. Hernández de Alba 1966?, 7-8).

En *La interpretación de lo indígena en el siglo XX*,²³ se hace un recuento histórico sobre la relevancia del choque cultural entre “*los dos continentes, el viejo y el nuevo*” durante la conquista y la primera expansión capitalista. Para él, el reconocimiento histórico occidental de “*las regiones del África, del Asia misteriosa, de las islas del Mar del Sur*” y de América,

²³ Gregorio Hernández de Alba, durante el ciclo organizado por la Dirección de Extensión Cultural ofreció la conferencia sobre la evolución del concepto de lo indígena durante el siglo XX. La misma conferencia fue publicada en febrero de 1943 en la *Revista de las Indias*.

permitió observar una multiplicidad de aspectos socioculturales, pero todos los análisis sobre lo indígena y el indígena, fueron enfocados a perspectivas del imaginario, influenciados por la diferencia y la exclusión. El exotismo del siglo XIX planteó las formas de superioridad europea que permitió el abuso sobre el indígena y la expropiación de sus tierras. La etnología y la sociología traída a América por la inquietud científica de Humboldt, Mutis, Livingston, Darwin y Pierre d'Espagnat, mostraron otro camino, el de mostrar la historia oculta e *“inmortalizar a los vencidos”* (G. Hernández de Alba 1943, 369-371) (Ver Fig. 3.2.11).

“<< [U]na sociedad se compone de vivos y muertos, siendo los muertos más numerosos>>”, está premisa de Comte enfocó la interpretación de lo indígena y descartó estructuras religiosas, sentidos comunes y condenas morales en el método objetivo de Gregorio. Las ciencias sociales, *“ha permitido, aún con los pocos elementos que nos quedan de lo indígena, interpretar mejor y llegar más al fondo de las civilizaciones primitivas”*. La objetivación del análisis crítico e histórico, la observación cualitativa y la interpretación cultural situada *“del pueblo estudiado, único que sabe y posee la verdad de sus hechos y el íntimo significado de sus ideas y sus palabras, nos dirán la verdad”* (G. Hernández de Alba 1943, 373-375).

Comte, la Escuela Sociológica Francesa,²⁴ el *Potlach*, la economía del don, la función útil de la religión al interior de las sociedades primitivas, el colectivismo y los estudios económicos y sociales de la familia, influenciaron a Hernández de Alba en la modernización de las ciencias sociales en Colombia y en la fundamentación del <<Colectivismo>>.

La <<Colectividad andina>> es el mismo socialismo andino de Mariátegui. Hernández de Alba (1943, 380) afirma que el comunismo indígena debería llamarse <<Colectivismo>> pues es un comunismo latinoamericano que respeta la propiedad común; aplica la *Minga* como una solución para la distribución equitativa del trabajo; extiende las formas económicas y sociales; garantiza la democracia, la colectividad y la inserción del indígena en todos los campos. La <<Colectividad andina>> rechaza la burocratización individualista de la justicia e incentiva un régimen de *“comunismo indio, [donde la administración de la justicia es] función (...) de los ancianos”* (Mariátegui (1928) 1994, 210). La <<Colectividad andina>> está en la misma línea gramsciana de combatir los campos de acción determinados para la aristocracia y

²⁴ La Escuela Sociológica Francesa fue fundada por Emile Durkheim. Entre los intelectuales que la conformaban estaban, Marcel Mauss, Maurice Halbwachs, Albert Demangeon y Albert Bayet. Todos maestros de Hernández de Alba en París entre 1940 y 1941.

para la vanguardia, porque en ellos se perpetúa la explotación capitalista disfrazada de nacionalismo.

Para Gramsci (1972, 155) “*la colectividad debe entenderse como producto de una elaboración de la voluntad y del pensamiento colectivo, que se alcanza mediante el esfuerzo individual concreto, y no por un proceso fatal ajeno a los individuos: de ahí surge la obligación de la disciplina interior y no solo de la externa y mecánica.*” Hernández de Alba plantea formas de retroalimentación entre la sociología y los métodos investigativos de las ciencias sociales como nuevos enunciados de la modernidad americana. La defensa de la <<Colectividad andina>> en el Cauca, garantiza que la conciencia social enraizada, proveniente de las lecturas marxistas latinoamericanas y anti ortodoxas, fortalezcan la construcción del indigenismo orgánico en Colombia. El uso del socialismo como categoría de análisis investigativo, permite estudiar a la vanguardia en relación con la restitución social de la historia y el arte y la ubica como un campo dialéctico que debe ser estudiado desde la verticalidad de las culturas ancestrales.

En la *Función de las culturas antiguas en la vida moderna*, publicado en la *Revista de la Universidad del Cauca* en junio de 1946, Gregorio (1946, 120-122) reflexiona etnológica y sociológicamente sobre el papel de los investigadores de las culturas primitivas en la construcción de una historia funcional, trazada por el concepto de <<Transculturación>>. La persistencia de los cambios culturales tiene dos formas de análisis, la horizontalidad y la verticalidad. La horizontalidad abarca “*factores de diversa data y origen diferente: los fenómenos técnicos, industriales, económicos, sociales, artísticos, jurídicos, religiosos, y morales*” arraigados al tiempo y la memoria por la condición colonial y el *continuum* que imposibilita la creación de una conciencia dialéctica revolucionaria que modifique la historia dominadora (Ver Fig. 3.2.12; 3.2.13 y 3.2.14). La verticalidad deviene del concepto de transculturación, y favorece la <<Verticalidad en la visión de las culturas>> que no separa tiempos cronológicos y que concibe el sostenimiento de movilización de agentes, costumbres, creencias, conflictividad y prácticas culturales a través del tiempo (Ver Fig. 3.2.15).

Hernández de Alba (1946, 123-128) cita varias pesquisas sociológicas que carecen de la verticalidad; refuta la omisión de las relaciones entre el folclore y creencias indígenas prehispánicas y afirma que la inexistencia de estudios sobre el menaje de las casas, los alimentos y los productos culturales actuales, impide entender la verticalidad y la

fundamentación del folklore actual. Aunque *Peguche. Cantón de Otavalo. Provincia de Imbabura. Ecuador* de Elsie Clews Parsons, es para Gregorio una importante observación que plantea los “*paralelismos de [las] culturas en un pueblo andino del Ecuador que es, etnográficamente continuación de (...) cualquiera de nuestras aldeas sureñas*”. Por lo cual, señala como imperante el uso de la verticalidad en Colombia para alcanzar “*el conocimiento verdadero de la cultura nacional, (...) que es en lo global desconocida; etnología ignorada (...) que no sólo dan dificultades a gobernantes (...) y perjudican políticos -como lo estamos viviendo ahora-, sino que (...) retardan el progreso*”, perpetúan la dominación colonial y engendran nuevas formas de violencia (G. Hernández de Alba 1946, 129).

La experiencia de la guerra, la ocupación Nazi de Francia, la persecución de científicos sociales europeos y “*el asesinato de varios (...) colegas y maestros en el Museo del Hombre de Paris*”, marcó la vida de Gregorio y su familia. “*Ahora sobre el mundo, y callando las voces de la ciencia, trueno la guerra*”, en un futuro, el triunfo no será de los dominadores “*ni del despotismo, (...) [las] ciencias humanas renacerán muy fuertes con la paz (...) y en pocos años andarán mil caminos*”. La función de los científicos sociales es levantar las voces de los silenciados y dirigir el conocimiento a una nueva era, humana, justa y social (G. Hernández de Alba 1943, 385-386). La misión humanista de Gregorio continuó pese a los ataques ideológicos, políticos y personales del que fue objeto. Tras varias disputas con la élite payanesa y la bomba domiciliaria, Hernández de Alba renunció al IEUC en 1950, alejándose de la violencia caucana para iniciar otras etapas de apoyo a sus indios (C. Hernández de Alba 2016, 17).

3.3. Conclusiones

Los intelectuales agrupados alrededor de la *Universidad del Cauca* consolidaron ideas sociales, militantes e indigenistas a través de la primera etapa de la *Revista Universidad de Cauca* entre 1932 y 1935. Sus disertaciones se fecundaron gracias a la interacción académica y comunitaria planteada por el *Centro de estudios escénicos*, el *Centro de estudios marxistas*, *La liga indigenista* y la *Federación Nacional de estudiantes*. Los enunciados orgánicos articularon el problema indígena con el problema agrario y social; además pautaron estrategias colectivas para la construcción espiritual de una cultura nacional, política y

sindical. El trabajo colectivo con diversos actores sociales resaltó la <<Colectividad Andina²⁵>> que se aplicó tanto a la defensa de la tierra como a las ideas estéticas sociales. Las redes intelectuales de Hernández de Alba y García con los diferentes doctos militantes reunidos en Popayán, entre los años treinta y cincuenta, fue resultado de conexiones institucionales y académicas con el *Museo Arqueológico del Cauca*; el *Museo Colonial de Arte e historia*; la *Sociedad Amigos del Museo Arqueológico* y el *Instituto Indigenista de Colombia*. El proyecto ideológico movilizado desde el Cauca reivindicó la cultura popular como historia viva y la cultura prehispánica como historia muerta, a través de la consolidación del indigenismo, del socialismo y de la antropología social. Su discurso social estaba en consonancia con el anhelo de autonomía económica que lograra solucionar los problemas específicos de las regiones en cuanto a cultura, educación, desempleo, repartición de tierras y salubridad para grupos indígenas, afros, mestizos y campesinos.

El indigenismo orgánico La función social del indigenismo orgánico trazó una nueva historia que incluyó mejoras políticas y públicas para la protección de los subalternos, además encaró la superación cultural del exotismo romántico colonial y republicano sobre el indio, el campesino y el territorio. Según García, (1945, 65), el socialismo de Mariátegui al aplicar el marxismo de la estructura económica a los problemas sociales, culturales y políticos dio salida al problema indígena y pautó movimientos vanguardistas de lucha social que proyectaron la conciencia histórica y la conciencia social de la cultura. Es decir que, tanto para García como para Mariátegui, el indigenismo orgánico determina la construcción cultural nacional desde la periferia.

El llamado al nuevo espíritu político y social es la estrategia de enraizamiento de los intelectuales vanguardistas, como García, Friede, Hernández de Alba y los de *La Trinca*. Su producción obedece a la construcción de una nueva historia universal capaz de reconstruir la historia cultural de los oprimidos; que entendida desde Benjamin, debe contener tres categorías de análisis: “*la discontinuidad del tiempo histórico; la fuerza destructiva de la clase trabajadora; la tradición de los oprimidos*” (Benjamin 2010, 61). Las ideas de García se articulan a las de Benjamin y Mariátegui. La historia lineal, tradicional y oficial, al ser un relato tipo crónica perpetuado en el tiempo, preserva los bienes culturales de los invisibilizados, incrementando los actos de violencia (Benjamin 2010, 19-23). La función de

²⁵ <<Colectividad Andina>> término acuñado por mí, para esta investigación que agrupa los significados de los conceptos de *Socialismo Andino* de Mariátegui con el *Colectivismo* de Gregorio Hernández de Alba.

García y su círculo intelectual, consistió en reivindicar las voces ocultas de los indígenas y otros oprimidos para construir una conciencia crítica que promovió “*el verdadero estado de excepción*” desde la periferia occidental sur colombiana.

La propagación del “Proyecto ideológico” de la vanguardia caucana proclamó un «espíritu nuevo enraizado» entre 1930 y 1953, que se manifestó en Contenido y Forma. Su contenido ubicó discursos políticos, sociales y estéticos en el Indigenismo orgánico de García; en la escritura de la “Nueva Historia” de Friede y en la institucionalización de la antropología de Hernández de Alba. Estos discursos apoyaron la acción colectiva, la movilización social y despertaron la conciencia social y colectiva. Además, determinó a la historia, al socialismo, al Indigenismo y a la antropología como estrategias conceptuales para definir las pesquisas estéticas, plásticas y culturales del “Proyecto estético” vanguardista; el cual, se direccionó gracias a los análisis económicos y socialistas de Antonio García y a los estudios transdisciplinarios de Jorge Oteiza. La Forma de la vanguardia se perfiló en las novelas indigenistas, la poesía social, la gráfica popular, el teatro popular y social, elaborado por poetas y activistas de *La Trinca* y otros artistas plásticos modernos de la Abstracción Geométrica y del Realismo Social en 1950.

Capítulo 4

El proyecto estético de la vanguardia caucana. La nueva tradición. 1934-1952

La búsqueda del <<espíritu nuevo>> fue heterogénea, estuvo cargada de ansias de libertad y se enfocó, por un lado, a la reivindicación de la identidad nacional y por otro, a la apropiación de lenguajes universales modernos. Esta búsqueda orientó el progreso cultural latinoamericano de los años treinta y cuarenta hacía el cosmopolitismo, el hispanismo, el nacionalismo, el indigenismo o el criollismo (Bosi 1991, 15-17). La construcción social de las vanguardias latinoamericanas desde su origen fue heterogénea y abarcó múltiples factores como la resistencia a la condición colonial y el levantamiento de la <<autonomía de la esfera estética>>. Las peculiaridades espaciales y temporales de los campos intelectual, cultural y de poder en cada territorio, labraron una serie de modernidades situadas a lo largo de la región latinoamericana que conservaban una similitud en la búsqueda de la novedad pero que mantenían grandes diferencias sociales, políticas y económicas.

El enraizamiento crea un escenario heterogéneo y paradójico con un objetivo de doble vía, alcanzar la libertad y expresión abstracta. “[L]a libertad (...) permite al escritor saltar las líneas que separan el espacio ya recorrido y el horizonte que se desea alcanzar [y apropiarse] (...) de las formas nuevas (...) abstractamente” (Bosi 1991, 24). La libertad obtenida por el rescate de la función social tiene dos momentos expresivos, el primero, erige un realismo social capaz de escribir la nueva historia desde el *discontinuum*; el segundo, llega a la abstracción del lenguaje poético y espacial, creando nuevas formas estéticas.

Las características de la <<vanguardia enraizada>> incluyen un “*proyecto estético que encuentra en su propio habitat los materiales, los temas, algunas formas y, principalmente, el ethos que informa el trabajo de invención*”. El enraizamiento cultural, moviliza las fuerzas espirituales del creador, en relación con el espacio-tiempo cotidiano y a las formas de reconocimiento antropológico; para crear un discurso estético tipo realismo social que puede evolucionar a la abstracción. La narrativa literaria de esta vanguardia se aleja de las representaciones coloniales, costumbristas, exóticas de los subalternos; usa temas étnicos y sociales trazados con un compromiso histórico y crea nuevas representaciones espacio temporales a través de la descripción detallada de la etnoficción, dotando de calidez los diálogos y el tono de voz guerrero y liberador de sus personajes (Bosi 1991, 20-23).

La autonomía regional y la expresión ontológica adquirieron forma vanguardista en los postulados estéticos; en la literatura indigenista y social; la obra gráfica; el teatro popular y en la poesía social. Entre 1932 y 1953, los eruditos reivindicaron la tradición popular indígena, campesina, obrera y estudiantil; se expresaron en la gráfica desde el lenguaje cubista de Uribe Piedrahita y Uribe White, y buscaron nuevas formas de representación social en la literatura, la poesía y el teatro. La conciencia y la lucha social antropológica, histórica y estética les permitió crear un lenguaje de etnoficción (Ver Fig. 4.1 y 4.2). Los primeros productos enraizados caucanos desde Benjamin, alcanzaron la función social y la función cognitiva. La función social crea formas de construcción y destrucción de los aparatos históricos y conceptuales, mientras que la función cognitiva, redime las ruinas del pasado para redescubrir la historia, generando un salto en la continuidad histórica de los dominadores (Buck-Morris 2005, 19-21).

Este capítulo abarca entre 1932 y 1952, periodo de contraposición y lucha por la hegemonía cultural entre la nueva tradición vanguardista y el lenguaje hispanista de la tradición oficial. Las categorías de análisis metodológico que sirvieron para identificar los lenguajes de la vanguardia y los mecanismos opresores fueron conceptos aplicados a casos de modernidad latinoamericana, como intelectuales, indigenismo, socialismo e historia, los cuales, se organizaron narrativamente en dos subcapítulos. El primero, ubica el desarrollo social y estético de los agentes, quienes modularon nuevas percepciones de la historia a través de la resignificación estética y etnográfica de formas ancestrales y culturales. El segundo, reflexiona sobre la contraposición de los lenguajes literarios indigenistas y sociales de la etnoficción contrastado con las representaciones de las clases sociales caucanas cultivadas desde el imaginario exótico, heroico, romántico y colonial del lenguaje hispanista payanes.

El primer subcapítulo recoge las manifestaciones gráficas, estéticas e ideológicas compiladas en la *Revista Universidad del Cauca* por *La Trinca*, Lemos Arboleda, Mejía Ángel y Oteiza, entre 1932 y 1952 que resonaron con los discursos sobre el rescate de la condición social del arte de Correa, Friede y Vidales (Ver Fig. 4.3). El segundo subcapítulo se ubica entre 1933 y 1942, periodo de publicación de 3 novelas indigenistas. *Toá*, de César Uribe Piedrahita, escrita desde la “*Hacienda de Coconuco, Faldas del volcán Puracé - 1933*” (Uribe Piedrahita 1933) (Ver Fig. 4.4). *José Tombé* de Diego Castrillón Arboleda, publicada por primera vez en 1942 e inspirada en las historias de rebelión de Quintín Lame y el sistema de terraje en Coconuco, Cauca. Y *Colombia S.A. Cuentos Proletarios* de Antonio García, catalogada por la

crítica tradicional como una novela tendenciosa que narra las masacres campesinas en Tolima, Cauca, Santander, Caldas y Boyacá. Estas obras contrastan con las proyecciones del *Centenario de la Independencia*, el *Centenario del nacimiento de Rafael Maya* y el *IV Centenario de Fundación Española de la Ciudad de Popayán* (Ver Fig. 4.5; 4.6 y 4.7).

4.1. La forma estética. Entre la colectividad del mito andino y la lucha por la autonomía regional e intelectual

La obra de arte es, en síntesis, la conciencia social vertida en forma plástica. El artista cuaja las pulsaciones sociales, intelectuales y emocionales, de su pueblo (...). Expresa las fuerzas vitales que conmueven la sociedad, (...). El artista transforma, (...) la cantidad en calidad. Cualquiera que sea (...), su ideología, su fuerza expresiva (...); cualesquiera que sean los temas, técnicas y composiciones que utiliza, su obra, (...) será siempre un producto de su tiempo; producto de las imperantes fuerzas sociales. En la obra de arte se polariza, en condiciones propicias, el conjunto de emociones, tradiciones, luchas, (...) que podemos llamar “conciencia social” (Friede 1945b, 9).

La producción cultural (gráfica, teórica, poética, teatral y literaria) concebida entre 1932 y 1953 en el territorio caucano responde a las manifestaciones del enraizamiento vanguardista en su primera etapa. La búsqueda del <<espíritu nuevo>> rescató la condición social de la cultura y generó nuevos modos de representación estéticos que plantearon un juego dinámico dialéctico, entre lo individual y lo universal. El *Decálogo de la nueva generación* de Guillermo Mejía Ángel²⁶ (1932, 21-22), es un manifiesto publicado en el primer número de la *Revista de la Universidad del Cauca* que determina cuatro de diez puntos imperantes que “*deben regir la acción de los hombres jóvenes de Colombia, previo al momento histórico que nos corresponde*”. Pureza, fe, entusiasmo y meditación son mandamientos sinceros y fieles que apelan al autoconocimiento y al respeto de las ideas del otro (Ver Fig. 4.1.1).

Pureza es el primer mandamiento que “*la generación que milita bajo los pendones del siglo XX debe incorporar a su abigarrado bagaje espiritual (...), como el principio primordial que informe la audacia de su ambición y eficacia de su acción*”. Gracias a la pureza, la justicia

²⁶ Guillermo Mejía Ángel. Nació en Santa Rosa de Cabal. Estudió Derecho en la Universidad del Cauca y se graduó en 1933, con la tesis titulada: “Herencia y Criminalidad”. Fue un intelectual militante de la Federación Occidental de Estudiantes. Incursionó en el campo político de Caldas en 1948 como Secretario de Hacienda del Departamento de Caldas. Para 1951, representó a su departamento en la cámara de representantes (Ver Fig. 4.1.2).

llegará a la República. El Segundo edicto es la Fe. “*Tener fe: fe en el espíritu, fe en el Derecho, fe en la patria*”, una fe ligada a la esperanza que renueve los pensamientos y los ritmos vitales de la sociedad. El Entusiasmo individual y colectivo debe ser la estructura reflexiva de la nueva generación, capaz de subrayar “*toda noble iniciativa, para que el bien sea un estadio propicio al conquistador empeño de la masa nueva*”. Y finalmente, la Meditación como un conocimiento apacible, prudente y silencioso que alcanza las nuevas verdades del pensamiento, ajenas a las improvisaciones. El llamado a la generación joven caucana de 1932 era pensar en “*el erizado y problemático porvenir colombiano; [para] que nuestro entendimiento, se agite con el enunciado de nuestros grandes problemas y ensaye su dilucidamiento*” (Mejía Ángel 1932, 21-22).

La juventud unicaucana convergió entre ambientes estudiantiles, culturales, sindicalistas, indigenistas y políticos creando una extensa red intelectual, enfocada a la búsqueda de un <<espíritu nuevo>> humanista, espiritual, cultural y modernizador que se difundió por la *Revista de la Universidad del Cauca*, apoyado por el rector Uribe Piedrahita (Ver Fig. 4.1.3). Las redes entre Cauca, Quindío, Caldas y Valle se solidificaron gracias a los pactos realizados con las revistas *Avance*,²⁷ *Occidente*²⁸ y *Numen*,²⁹ las cuales encaminaron la lucha estudiantil a la autonomía regional y cultural. A pesar de las intromisiones políticas, los movimientos ideológicos estudiantiles, consideraban que “*la Universidad como función social, [debía atender] (...) todas las actividades de la sociedad, y por eso mismo, a las del estado. Por lo tanto, su acción política es actual y está íntimamente ligada al desarrollo de las actividades políticas*”. Los proyectos culturales gestados en los recintos universitarios fomentaban la educación, “*el progreso colectivo y el desarrollo armónico de la identidad nacional*” (Revista Universidad del Cauca 1932c, 19) (Ver Fig. 4.1.4.).

Si bien, el objetivo de los jóvenes enraizados era construir una identidad nacional autónoma, descentralizada desde la ideología, la acción social y la cultura. El *Centro de Estudios*

²⁷ <<Avance>> Revista independiente, órgano de la Asamblea Departamental de Estudiantes de Caldas (...). La dirige Josué Quintero Vélez (...) [quien] ha sostenido una organización (...) occidental, alejada de los viejos prejuicios políticos y en contacto con los nuevos problemas sociales (Revista Universidad del Cauca 1932b, 30).

²⁸ <<Occidente>> Revista literaria que dirige Antonio Llanos, (...) es el hogar espiritual de escritores como Gilberto Garrido, Enrique Ramiro, Otto de Greiff, Mario Carvajal, etc., exponentes de una cultura que, por lo superior, pudiéramos llamar extra-tropical (Revista Universidad del Cauca 1932b, 31).

²⁹ <<Numen>> Revista Quincenal literaria y científica, que dirige en Calarcá doña Agripina Restrepo de Norris y administra doña Maruja Restrepo Pemberthy. En ella se ha logrado reunir (...), todas las inquietudes de los núcleos jóvenes, femeninos y masculinos del Quindío (Revista Universidad del Cauca 1932b, 31).

Escénicos,³⁰ fue un programa de extensión cultural de la *Universidad* creado por Francisco Lemos Arboleda³¹ y Julio Manuel Ayerbe donde germinaron nuevas ideas de conciencia social desde el teatro popular (Ver Fig. 4.1.6). Lemos Arboleda consideraba al teatro como un arma revolucionaria de gran impacto sobre todos los miembros de la sociedad, pues podía transportar “*los productos de selección de la inteligencia humana hasta el [h]eterogéneo conglomerado social*”. El *Centro* tenía dos objetivos principales, estimular y educar las capacidades del actor y del espectador, mediante las adaptaciones teatrales de grandes obras “*que hayan sabido explotar comprensivamente un problema social*”; concebir la creación teatral propio de obras teatrales enfocadas a lo social, lo autóctono y americano; “*y dar el mayor impulso posible al arte propio basado en el motivo propio*” (Ver Fig. 4.1.7) (Lemos Arboleda 1932a, 25).

El *Centro* inculcó una educación teatral desde el intercambio de ideas y experiencias en una revista oral periódica, “*en las cuales será necesario hacer crítica teatral y comentarios teatrales, (...) con objeto de orientar el buen sentido del actor hacia una independencia artística formada en el cultivo consciente de sus facultades*” (Lemos Arboleda 1932a, 25). El Cauca era un importante escenario cultural y teatral, contaba desde 1927, con el *Teatro Municipal Guillermo Valencia* dedicado a la alta cultura, conciertos sinfónicos y opera. En 1932, Uribe Piedrahita apoyó el centro de estudios el *Orfeón*, para fomentar entre los sectores obreros y populares, el teatro, la danza y la música y finalmente, en 1948, se levantó el *Teatro Popular Orfeón Obrero* (Ver Fig. 4.1.8). El grupo de teatro del Orfeón Obrero y su director Leonardo Pazos, entre 1943 y 1948, crearon obras teatrales indigenistas, donde mezclaron folklore y danza. *Sotará* y *El Embrujo del Yagé*, fueron obras, donde el cuerpo, el escenario y la música, recrearon el *ethos* ancestral (Lamus Obregón 2010, 310).

El trabajo pedagógico del *Centro* ayudó a definir el “actuar dialéctico” que García promovió en las comunidades a través de *La Liga Indigenista*, y que obedece a la acción revolucionaria de capacitar a las clases sociales en la emancipación para lograr la estabilidad social, económica, política y cultural. En palabras de García:

³⁰ El *Centro de Estudios Escénicos* de ahora en adelante se denominará *Centro*.

³¹ Francisco Lemos Arboleda. Nació en Popayán el 25 de octubre de 1903. Estudió En la Universidad del Cauca, donde participo como participante de la Trinca y gesto en compañía de Julio Manuel Ayerbe el Centro de Estudios Escénicos. Fue Gobernador del Cauca en 1945. Ministro de Comunicaciones en 1960 (Ver Fig. 4.1.5).

El teatro revolucionario, apenas nacido en las zonas indígenas del Cauca, ha demostrado que es necesario objetivar hasta el máximo la cuestión de la lucha de clases y de situar en el terreno más concreto posible los problemas, las reivindicaciones y las tácticas revolucionarias. En cuanto a mis experiencias técnicas, recuerdo que mi comedia **“Lucha contra el despojo”**, representada por indígenas (...), tuvo el principal defecto de no localizar exactamente los personajes y sus reacciones, defecto estupendamente corregido en la representación definitiva por los propios actores. Desde entonces he comprendido que la mayor capacidad dramática nacional es la indígena y que, (...) los campesinos podrán hacer su propio teatro (García 1934a, 35).

Para García, las comunidades tenían habilidades innatas para las artes y era deber enfocarlos a la intención política para construir un arte revolucionario. En las publicaciones de 1932 de la *Revista de la Universidad del Cauca*, el *Centro* hace llamados publicitarios con el fin de consolidar su grupo de actores. En *Información sobre el programa del “Centro de Estudios Escénicos”*. *Educación del Actor*, Lemos señala que el principal problema a erradicar es la escasa experiencia de la sociedad payanesa en hacer y observar teatro. Como la educación actoral no responde necesariamente al inicio del actor en la carrera teatral, El *Centro* pretendía educar también al espectador en las maneras de ver; pues, tanto el actor, como el espectador, deben educarse en la observación de los problemas sociales y tomar una posición frente a ellos (Ver Fig. 4.1.9) (Lemos Arboleda 1932b, 20).

La toma de conciencia es una perspectiva estudiada por Benjamin en *El autor como productor*. Calidad, Técnica y Tendencia son categorías de análisis que describen la dialéctica de la producción y generan una posición al interior del sistema de producción cultural. El *Centro* forma en el actor el sentido de la acción, como herramienta que le permitirá distinguir entre las representaciones teatrales frívolas, líricas y cómicas, del verdadero teatro social. “[E]l actor debe exhibir siempre el pensamiento, el sentido, el alma del medio en que actúa, de su época y de las características, necesidades y exigencias de ésta”. El actor educado en el *Centro* borrarán las barreras entre los extremismos y radicalismos políticos y permitirá nuevas alianzas de obra y realidad en la vida colombiana (Lemos Arboleda 1932b, 20).

Para Benjamin la obra de arte cumple una función técnica que relaciona su condición creativa con la función que cumple en el sistema de producción cultural. La Técnica es una categoría de análisis materialista, que supera la dialéctica de la Forma y el Contenido. La Técnica

determina “*de manera correcta la relación entre tendencia y calidad*”. El escritor operante es un buen ejemplo de intelectual comprometido; es combatiente y activo; se diferencia del escritor informativo y mantiene equilibrada su producción cultural entre la tendencia política correcta y la técnica correcta (Benjamin 2004, 23-27). El enraizado o actor operante educado en el *Centro* debe ser autónomo, activo, disciplinado y revolucionario, capaz de definir las singularidades de su sociedad y transmitir las consciente, activa, libre y críticamente (Lemos Arboleda 1932b, 20).

El *Centro* tuvo un programa de formación actoral y enfatizó en la acción operante del actor, quien debía crearse a sí mismo, “*sin tutores, sin necesidad de aprender de movimientos convencionales, ni posturas artificiosas. Solo se habrá completado como actor quien haya adquirido toda la naturalidad necesaria para llevar a las tablas una escena cualquiera de la vida cotidiana*” (Lemos Arboleda 1932b, 20). Los actores del *Centro* formados por *La Trinca* eran sujetos extraídos de la sociedad payanesa, que debían convertirse mediante la educación de una nueva conciencia social, en intelectuales vanguardistas constructores de la nueva historia y reveladores de un nuevo espíritu de conciencia política. “[A]l pensador revolucionario, la oportunidad revolucionaria peculiar de cada instante histórico se le confirma a partir de una situación política dada. Pero se le confirma también, (...), por la clave que dota a ese instante del poder para abrir un determinado recinto del pasado” (Benjamin 2010, 31). La conciencia social y política es también histórica, se forma por el ingreso al pasado mediante la acción política.

La Trinca, su lucha por la autonomía y el levantamiento de una conciencia social estética, histórica y cultural, era afín a los intereses sociales formulados por Juan Friede y Carlos Correa desde el Americanismo y la Nueva Historia. Friede en *El pintor colombiano Carlos Correa*, realiza un bosquejo general sobre como el “*arte en Colombia, (...) ha sufrido durante siglos la imposición de culturas ajenas a la realidad americana*”. Los pleitos sangrientos de la Conquista y el “*incipiente imperialismo europeo no permitió la influencia del idioma, las costumbres y religión en el futuro desarrollo del país*”. La Colonia impuso una cultura de importación forzosa de estilos y formas europeas. En consecuencia, durante tres siglos, la cultura importada en América se convirtió en servil, vacía, imitativa y superficial, limitada a la copia y la reproducción, cercenando la imaginación de quienes se salieran de los cánones hispánicos preestablecidos. La independencia del siglo XIX no cambió la calidad de la cultura, pues conservo cánones de colonialismo (Friede 1945b, 6-7) (Ver Fig. 4.1.10).

El siglo XX se inauguró como un periodo híbrido pautado por el uso, tanto, de lenguajes universales modernos, lenguajes tradicionales y como el anhelo de un lenguaje propio americano. El deseo de la construcción de una nueva conciencia plástica americana cargada de lucha social y nuevas formas expresivas moduló una conciencia social de *“ruptura definitiva con los últimos rezagos de espíritu colonial”* (Mariátegui (1928) 1994, 208). Los artistas americanistas y Correa, al ser hijos de su tiempo, expresaron las fuerzas vitales y sociales de una sociedad ecléctica en disputa (Friede 1945b, 8-9). La siguiente descripción sobre Carlos Correa identifica a los americanistas como artistas emancipados. En palabras de Friede:

[Carlos Correa] es el exponente de este núcleo de artistas colombianos que, con Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo y Luis Alberto Acuña, encabezan el movimiento de liberación de un arte imitativo, que domina todavía un vasto campo del arte pictórico en Colombia. Convencidos de que ningún hombre, aunque sea de mediana sensibilidad artística, puede sustraerse de la influencia de los grandes maestros del pasado y del presente, buscan una nueva plástica, para en ella verter la vida americana (Friede 1945b, 8).

Desde la perspectiva de Bosi se puede entender que los americanistas enraizados buscan en el *ethos* cotidiano y ancestral, la función social para determinar una nueva relación de la obra con el espectador y así generar la ruptura con la condición colonial. Esta característica de ruptura es la fundamentación de la vanguardia y de la modernidad. Para Benjamin, los americanistas enraizados serían revolucionarios autónomos, capaces de reescribir la historia y entrever a los oprimidos. Desde Gramsci, serían intelectuales orgánicos y desde Mariátegui, al tener un componente indigenista extirparían el colonialismo. Según Friede (1945b, 9), los artistas americanistas están concatenados a la sociedad ancestral, colonial y actual, *“su incorporación en las pulsaciones sociales, acrece la importancia de la obra: recibe una base sólida, una razón de existencia, una columna vertebral; porque emana de la vida, de la necesidad de un pueblo”*. Por tanto, la obra de Correa es una creación social que emana de la individualización y se dinamiza en la universalidad de la sociedad, para generar nuevas formas de percepción estética (Ver Fig. 4.1.11).

Las redes intelectuales americanistas encontraron un espacio de debate en la *Revista de la Universidad del Cauca*, la cual para la década de los cuarenta menguó su enfoque ideológico

indigenista y socialista, pero conservó las redes con el Ecuador, Chile y otros países latinoamericanos. En 1948, Álvaro Pio Valencia, militante del partido comunista caucano, y Saúl Pineda, son los directores de la revista, que mantiene una equilibrada participación de tradicionalistas y americanistas (Ver Fig. 4.1.12 y 4.1.13). Los temas abarcan historia, arqueología, etnografía, economía, literaturas ecuatorianas, arte colombiano, derecho e ingeniería civil. En la publicación de febrero de 1948 se rescata los artículos *Drama y Economía*, de Arcesio Aragón, quien realiza un análisis económico de la literatura y el arte y *Realidad de la Patria* del Indigenista ecuatoriano, Víctor Gabriel Garcés, quien con su tesis sobre la escritura de " *la historia de América, no parte de la llegada del Conquistador español*" sino desde sus aborígenes, se cuestiona el papel de la historia oficial en Suramérica (Revista Universidad del Cauca 1948, V-XI).

En esa misma publicación el pintor Correa³² escribe *Introducción a las artes plásticas en Colombia*, donde reflexiona sobre la evolución del arte colombiano desde inicios del siglo; cuestiona el nacionalismo cultural y plantea como solución al futuro del arte colombiano, la armoniosa fusión del arte con las ciencias sociales y la religión (Ver Fig. 4.1.14). Para Correa (1948, 164) los siglos de colonialismo y republicanismo definieron en Colombia un arte de deriva cultural, enfocado a la copia del modelo europeo y a la ausencia de "una visión clara de nacionalidad artística". Por lo cual, preguntarse cómo será el arte en el futuro, solo tiene sentido si el artista se reconoce como sujeto social y se educa en "Historia, Raza, Geografía, Economía y Religión". Correa realiza un recuento histórico y racial ligado al arte para señalar como los periodos Colonial y Republicano enaltecieron el academicismo europeo; demeritaron las producciones locales y despreciaron las manifestaciones culturales autóctonas (Correa 1948, 165) (Ver Fig. 4.1.15 y 4.1.16).

³² "CARLOS CORREA tiene ahora (año 1945) 33 años". Nacido en Medellín. A los 17 años abandona los estudios y empieza a trabajar en un taller fotográfico, donde retocaba negativos. "oficio que le proporciona el medio de subsistencia hasta finalizar el año 1942, cuando, (...), gana el primer premio de pintura en el Tercer Salón de Artistas Colombianos" (Friede 1945b, 16-17). Correa tiene una innata rebeldía que sumada a las peripecias económicas que sufrió, lo llevo a inclinarse al radicalismo, en una etapa "<<anárquico-comunista>> (años 1934-35)". No militó, pero retrato las injusticias sociales, en "grandes composiciones al óleo, pintadas sobre telas de yute provenientes de sacos de empaque: <<La Marcha del Hambre>> (1934), <<Entierro de Obreros>> (1934)" (Friede 1945b, 23). En su etapa mística recuerda que "adolescente le atraía el misterio de la religión católica. Es el misterio y no la práctica. Lo místico de los rituales católicos, lo oculto detrás de las procesiones y lo irracional de la fe (...). El misticismo destruye formas, destruye dogmas; es, en esencia revolucionario" (Friede 1945b, 32). La perspectiva revolucionaria le lleva a interesarse por la máquina, "una bestia en lucha con el hombre", pero, en un país con poco desarrollo industrial, la maquina constituía un lenguaje importado. "Sin embargo, el odio a la maquina era parte de la rebeldía del pintor contra la sociedad" (Friede 1945b, 40).(Ver Fig. 4.1.15). Carlos Correa es un artista híbrido y multifacético, para Friede es un luchador revolucionario que construye la historia del país.

Correa afirma que el conocimiento geográfico en el artista le permite crear múltiples representaciones de paisaje y de sujetos, como la cartografía del país, que atraviesa océanos, ríos, selvas, valles, volcanes, desiertos, llanuras y nevados. El análisis económico le permite comprender como las dinámicas entre riqueza y grupos explotadores crean subalternos específicos; por ejemplo “[l]a ganadería y sus faenas dieron origen a un tipo humano: el vaquero, que aún reclama sitio de honor en el arte colombiano”. La religión, la mitología y el misticismo manifestado en cada raza tienen diversos modos de representación y contribuye a la comprensión epistemológica de las ciencias y el arte. Para el cristianismo blanco, mestizo y criollo, la religión enriquece la temática litúrgica gracias a las fiestas y peregrinaciones. La religión del negro, “ha contribuido a (...) a dar cierto característico sabor pagano” a las creencias y al arte. La raza autóctona, indígena al sobrevivir a la cultura católica, fortaleció su mitología y sus dioses y en la actualidad, “proporcionan temas a la inspiración artística” (Correa 1948, 166-167).

Benjamin (2010, 19-20) fusiona teología, filosofía y materialismo histórico para escribir las pautas de pensamiento de una nueva historia que se dirige al pasado, superando la idea de tiempo aislado y transcurrido y avanza en el presente mostrando lo oculto. “El pasado lleva un índice oculto que no deja de remitirlo a la redención”. El pasado es un tiempo de ahora y constantemente en el presente reclama las voces que dejaron de sonar. Es decir, que la triada historia, religión y filosofía es una estructura analítica de observación objetiva usada por intelectuales revolucionarios, historiadores a contrapelo o enraizados.

Jorge Oteiza usa esta triada de historia, religión y estética en *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana (1952)*, para enunciar desde su posición de escultor, las investigaciones, observaciones y mitologizaciones sobre la cultura del Alto Magdalena, tomando en cuenta cuatro factores, la estatua en la piedra; el paisaje; las posibles conexiones externas de la cultura agustiniana y la interiorización del sujeto (Ver Fig. 4.1.17 y 4.1.18). Oteiza (1952, 47-48) enfatiza que su interés en la megalítica agustiniana no “es meramente científico. No puedo interesarme, como plástico; no me interesa la arqueología. Tengo la misma profesión de los hombres que fabricaron estas estatuas que tratamos de comprender”. Como escultor, encontró en las ruinas agustinianas una nueva sabiduría que aplicó en sus obras posteriores (Ver Fig. 4.1.19 y 4.1.20).

Para Oteiza (1952, 72), los escultores agustinianos quebraron la <<Verdad científica>>; la <<Verdad natural>> y la <<Verdad política>>, en un conocimiento religioso y cultural para salvarse y edificar al <<Ser Estético>>. La producción escultórica al ubicarse entre la vida y la muerte es binaria, dialéctica y tiene una doble función; una función metafísica y una ontológica. La metafísica se orienta a la interiorización del ser. Es la justificación transmutable de la creación de los tres mundos ontológicos, el real, el ideal y el vital, cada uno habitado por seres específicos que edifican las fases internas que determinan la *“necesidad absoluta del hombre en vencer a la muerte, de situarse en el más allá”* para convertirse en el “Ser estético”. El mundo real y sus “Seres reales” establecen físicamente la espacialidad y el factor sensible, para construir modelos de la naturaleza. El mundo ideal y sus “Seres ideales” son intemporales e inespaciales; tienen un factor intelectual que define las ideas. Y el mundo Vital con sus “Seres vitales”, móviles, libres y espontáneos, tienen un factor vital que recuerda a los “afectos sensibles” de Ricoeur (Oteiza 1952, 49-54).

La función ontológica o la “ontología formal del arte” va hacia la exteriorización del mundo, es una ecuación existencial que busca la materia eterna que no está contenida en ninguno de los mundos ontológicos. Su resultado es una plástica pura, un “Ser Estético” original, como *“un nuevo ser: Estado plástico, arte simple, arte binario o sencillamente, arte abstracto”* (Oteiza 1952, 54-58). La obra del arte al ser dialéctica se ubica entre lo insoluble de la vida y la muerte, su doble funcionalidad estética va hacia la interiorización del ser y hacia la exteriorización del mundo. Las dos vías metafísica y ontológica alcanzan el lenguaje propio, mediante la búsqueda del mito eterno. La experiencia de observación estética objetiva de la estatuaria agustiniana, le permitió a Oteiza en sus viajes al territorio, sintetizar la evolución del arte universal en una triada dialéctica que abarca lo arcaico, lo clásico y lo moderno con lo natural, geométrico y vital. Según el escultor vasco, sólo una cultura primaria, como la de San Agustín y Tierradentro, contiene triadas en su transformación cultural que se materializan en la religión, la estatuaria y el paisaje (Oteiza 1952, 63).

Los viajes de conocimiento deben ser de ida y de regreso. En el territorio de la *gran cultura megalítica andina* estos viajes se fijan por el recorrido físico y el ontológico. Oteiza (1952, 65-74) inicia en 1942 el trayecto físico en San Andrés de Pisimbalá, en Tierradentro, Cauca, donde la cerámica, los hipogeos colectivos, las esculturas de piedra y las tumbas en el filo del Aguacate, son pruebas de la existencia de un <<Hombre cosmográfico>> que creó la religión y el arte (Ver Fig. 4.1.21). Oteiza describe así el arte de este territorio:

La plástica andresiana adopta dos modos perfectamente diferenciados: el de las cerámicas, de un estilo interior e individual, analítico y representativo, y el de las tumbas: de un estilo simbólico y defensivo frente al espacio, de un lenguaje geométrico, cerrado y lineal -lleno de rombos y en cada rombo una estrella- como una malla que agranda y sostiene las paredes de las tumbas colectivas. No son estas pinturas frescos, como suele afirmarse, sino sabía técnica de los revoques o engobados — arcillas coloreadas — del ceramista (Oteiza 1952, 67-68).

El viaje continúa en Illumbe, actual San José de Isnos, territorio aledaño a San Agustín, Huila. Ahí encuentra una suerte de transición entre la inseguridad espiritual y la inseguridad material plasmada por el <<Hombre geográfico>>. Un ángel de la historia que regresa a sus primeros mitos para proyectarse al futuro. El viaje termina en San Agustín, donde el <<Hombre histórico>>, es un ser político y estético, lleno de asombro y contemplación. Un Hombre-jaguar *“hijo de la muerte que busca su salvación instalándose en el cosmos. Se sitúa en lo que ve: que es lo que está imaginando. Contempla, frente a la fortaleza solar, su insegura imagen, hija de la luna y de la muerte”* (Oteiza 1952, 31). El viaje ontológico es la reconstrucción histórica del territorio narrada por 10 años hasta la primera edición publicada del texto, en España.

El viaje y la relación hombre-paisaje son para Oteiza categorías que marcan la actualidad de la función de la obra de arte y del artista individual dentro de una sociedad colectiva. El Ser estético y el mito nuevo son búsquedas siempre actuales que fundan nuevos estilos artísticos. Por lo tanto, para Oteiza, el artista y su obra son testimonios históricos de su época y la elevación de un espíritu nuevo, podrá salvar a la sociedad y al artista del caos de la civilización, a través de los viajes y los retornos continuos. *“Religión, Metafísica y Estética son, técnicamente tres ciencias distintas, pero constituyen una sola disciplina, la de las relaciones del hombre con Dios”* (Oteiza 1952, 151). El viaje dialéctico del escultor andino al interior de su cultura primitiva planteó metafóricamente el eterno retorno del artista en la historia, en su papel de construir una cultura nueva. En palabras del escultor vasco:

Hay idas y regresos en el paisaje. Y son incesantes estos viajes en el proceso formativo de un tipo de hombre, de una cultura. Así va imaginando el artista el sitio entre sus manos y efectuar sus descubrimientos y construye esa morada eterna: el ser estético. Podría

preguntar alguien como hallar a Dios en el arte. Una contestación terminante recibimos de la cultura agustiniana al asomarnos al montaje espiritual de sus estatuas.

Se ha dicho, y se repite con frecuencia, que el paisaje es un estado del alma. En verdad es un estado desolado del alma el que obliga al hombre al ingreso en el paisaje. Y otro estado del alma el del hombre que regresa victorioso del paisaje. Hay idas y regresos, incesantes viajes del hombre al paisaje, digo, en el proceso formativo de una cultura: en los instantes primitivos de la historia del alma de los pueblos es casi una obra de ingeniería — una primitiva y emocionante máquina — íntegramente montada en esos viajes del artista (Oteiza 1952, 30).

Es, por tanto, que el individuo del Alto Magdalena es un ejemplo *“de lo que es invención de un arte divino en las circunstancias culturales más desamparadas. El hombre sin centros de apoyo, desatado en una naturaleza igual a su miedo incógnito existencial”*, cuya salida de salvación es la construcción de una estética ligada a su evolución religiosa. Sólo el artista, *“preparado espiritualmente para todos los viajes fuera de sí mismo, reinventa las estructuras de las cosas”*. La responsabilidad del arte y del artista, es ser hijo de su tiempo y abrir el camino a nuevas experiencias cognitivas. Cada artista tiene entonces *“la responsabilidad de dar razón y solución estética de él. Frente a Dios, el artista también se salva o muere eternamente”* (Oteiza 1952, 153). La responsabilidad sobre la nueva creación estética deberá estar cargada de un sentido universal de la historia y de lo social. En sus palabras:

Nosotros consideramos que en nuestra época ya han sido renovados todos los factores estéticos, todos los territorios de conocimiento y de la experiencia espiritual, con los que el hombre reorganiza periódicamente sus estilos de vida y de arte. Si el mundo se empeña en mantenerse abrazado a las formas de otros estilos ya vencidos, de otros idiomas artísticos ya agotados, el artista tiene la responsabilidad de ampliar la búsqueda de sus materiales, analizar los primeros razonamientos plásticos ya cumplidos y proseguir la teoría y la prueba de los posibles tipos de conjugación monumental o pública del naciente idioma plástico universal. Es la tarea mundial de América y la tarea “americana” de todo artista europeo. Pues hoy es turno de todos o ya no podrá serlo de nadie (Oteiza 1952, 155).

Este último enunciado escrito por Oteiza a manera de conclusión es la continuación de las reflexiones escritas en 1944 en *Carta a los artistas de América sobre el arte nuevo de post-*

guerra,³³ publicada en Popayán, en la *Revista Universidad del Cauca* No 5 (Ver Fig. 4.1.22; 4.1.23). *Carta* es un texto tipo manifiesto que debate sobre la necesidad de construir un arte nuevo en tiempos de violencia y barbarie. Es un rechazo al nacionalismo americanista que impide la edificación de una cultura nueva universal. Según Oteiza, el arte nuevo y el artista de la posguerra debe ser edificada por un <<Americano Universal >>, que no olvide su condición colonial ni su origen. El lenguaje nuevo romperá el colonialismo existe en los territorios gracias a su uso colectivo; sintetizará las formas abstractas del lenguaje estético internacional y amplificará la conciencia sobre “*las experiencias comunes en las que (...) ha de producirse*” la nueva cultura o el nuevo arte (Oteiza 1944, 77).

La nueva cultura se proyectará de América, pues es este el lugar de la salvación del arte y de la cultura del futuro. “*Solo americano quiere decir mañana, hombre del porvenir, nuevo modo de sentir y de reaparecer. Y aunque (...) no resultase así (...), América es ya hoy la consigna nueva para el pueblo que sienta la vida de ese modo universal*” (Oteiza 1944, 77-78). Por lo tanto, el arte americano tiene dos opciones, romper con la herencia cultural europea o consagrarse en ella, pero cualquiera de las dos lleva al conocimiento de la historia del arte europeo que apelaba por la universalización, como el cubismo de Gauguin. Al respecto:

Si América y lo mismo debe entenderse para cualquier pueblo de la Tierra, quiere todas las herencias del mundo, para proseguir la historia del arte tiene que comenzar por hacer suyos todos los movimientos de análisis y de selección desde el Cubismo.

Si América no quiere ninguna herencia, y prefiere intentar un arte original, tiene que reconocer que esto solamente puede considerarse iniciado por el Cubismo, con sus primeras y escolares síntesis abstractas (Oteiza 1944, 77).

La responsabilidad del artista americano es múltiple, debe conocer y reconocer en la historia del arte universal y en su historia propia, las mecánicas espirituales capaces de crear un nuevo lenguaje. La búsqueda parece infinita, pero el enfoque debe dirigirse al origen de nuevos conceptos formales, “*nuevos temas de (...) purificación y restauración total del hombre, y [a] la creación de una gran esperanza mundial y de sus nuevos mitos ideales*” (Oteiza 1944, 79). Para el escultor vasco, el espíritu nuevo equilibrado, dialéctico, mesiánico, creará arte espiritual, purificador y de restauración total. Si bien, el artista no es un redentor individual, al ser un sujeto social universal, debe mantener nexos con la colectividad, con los artistas de su

³³ *Carta a los artistas de América sobre el arte nuevo de post-guerra*, de ahora en adelante se denominará *Carta*.

generación, de la *Generación del 45* para estrechar relaciones y unificar esfuerzos, porque la búsqueda del lenguaje nuevo no es individual, es universal, es colectiva.

La experiencia de dos guerras en Europa da las condiciones técnicas y espirituales para que los artistas europeos hablen de la necesidad imperiosa de construir un arte universal alejado de los fascismos, de la idea de un <<Un arte para la paz>>, [o] (...) de <<Un arte para la victoria>>”. Los lenguajes fascistas y antifascistas son modelos reaccionarios que proclaman un romanticismo académico. Los artistas nuevos superarán el conflicto sólo si borran las barreras espacio-temporales y las divisiones territoriales que plantean la existencia geográfica de la voluntad de la forma estética. El arte universal es la salida al conflicto y su edificación desde la triada arte-religión-filosofía conduce a la instauración de un lenguaje propio etnoestético o abstracto, al equilibrio de la estructura social en la postguerra y a la restitución de la función social del arte mediante la creación y la reproducción de mitos. Los mitos son la base del lenguaje nuevo, pues en “*las fábulas abstractas de sus primeras formas*” alcanzadas en las primeras culturas se encuentra la esencia del arte (Oteiza 1944, 79-81).

La modernidad enfocó la búsqueda de la nueva cultura al mito del arte nuevo y lo orientó a caminos fascistas e individualistas. La evolución cultural de un lenguaje universal “*rueda en conjuntos triangulares, dibujando la línea ondulada de la historia*”. Es decir que la triada historia, religión y filosofía movilizan en bloque el *discontinuum* de Benjamin, para crear un mito y un lenguaje estético propio, capaz de romper la línea histórica y saltar el tiempo “de ahora”, para equilibrar las fuerzas sociales y escribir la historia nueva que fundamenta la cultura nueva. Este ciclo evolutivo debe comprenderse en dos etapas. La primera, obedece a la “*búsqueda intuitiva de un nuevo lenguaje. Y sus artistas son los primitivos de un nuevo estilo, que se manifiesta con generales caracteres poéticos*”. La segunda etapa, es espiritual, filosófica o religiosa, o una fusión entre ambas; se define por el surgimiento de diversas técnicas epistemológicas que conducen al equilibrio social del artista y su sociedad (Oteiza 1944, 80).

Oteiza describe al artista nuevo de la posguerra como un sujeto histórico que alcanzará altos niveles de conocimientos regionales e individuales, adquiridos por el análisis de las culturas primitivas y por la observación y experimentación del *ethos* popular, ancestral, moderno y contemporáneo (Oteiza 1944, 82-94). Acabada la Guerra, el artista americano nuevo será un *Ángelus Novus*, con un pensamiento crítico que le permitirá formular nuevas preguntas, ver la

ruina y denunciar los parásitos y los sistemas de la sociedad. Su lógica sensible y social modulará “*los contenidos variables del arte en el aparato técnico de una materia (...) reparada constantemente y universal*”. Su conciencia histórica construirá y reconstruirá la historia universal de su cultura y le enseñará a respetar equitativamente a las culturas antiguas y a las actuales, mientras que su conciencia anatómica espacial, <<dinámica>> y <<geometrográfica³⁴>>, articulará un lenguaje propio geométrico que le permitirá dominar el vacío conceptual y espacio-temporal de las formas puras (Oteiza 1952, 104-105).

El artista americano nuevo perteneciente a la *Generación del 45*³⁵ será gestado por una cultura nueva que mantiene nuevas relaciones con la filosofía, la religión, las ciencias, las matemáticas, la geometría, la historia y el arte. Una nueva cultura colectiva y universal, será posible desde la construcción de nuevos mitos capaces de transformar ideales, movilizar sociedades, gestar nuevos estados espirituales y fundar lenguajes estéticos propios (Oteiza 1944, 79-99). Las culturas originarias como la agustiniana construyeron nuevas culturas, por ello, sus herederos, los artistas americanos enraizados deberán olvidar su individualismo y el anhelo de identidad nacional, pues el nacionalismo sólo obedece a intereses políticos y estéticos individuales.

Alrededor del mundo y a lo largo de América se encuentran otras culturas originarias, como la agustiniana, por eso Latinoamérica es el lugar para construir una cultura nueva tras la II Guerra. Los artistas americanos sólo superarán el conflicto si obvian los nacionalismos (Oteiza 1944, 103-104). El nacionalismo es para el escultor, un estancamiento cultural que categoriza el conocimiento. El nacionalismo también es criticado por Gramsci pues encarna “*la creencia de que el espíritu es bueno en la medida en que adopta cierta manera colectiva de pensar, y malo en cuanto trata de individualizarse*”. El nacionalismo recrea en la política, una tendencia falsa de colectividad y “*ha hecho que la guerra, en lugar de ser simplemente política, se (...) [convirtiera] en una guerra de almas nacionales, con caracteres de profundidad pasional y de ferocidad*” (Gramsci 1972, 79). Es decir que las ideas del maestro español se ubican en el debate estético internacional de los años cuarenta, que penduló entre lo individual y lo colectivo, lo universal y lo social y lo nacional y lo internacional.

³⁴ La “cinemática”, “dinámica” y la “geometrografía” son conceptos usados por Oteiza para superar el “*estrecho concepto estético de la belleza*”. La “anatomía del espacio” abarca la geografía particular del cuerpo humano. La “dinámica”, en 1944, denominada por él mismo “cinemática”, se refiere a la fisiología del espacio. Y la “geometrografía” es la escritura matemática que sirve para la composición espacial y plástica de los objetos.

³⁵ Sobre la Generación del 45: “*Para Ortega [y Gasset], una generación son 30 años, 15 de preparación y 15 de dominio. Nuestra generación llevará el nombre del año en que se concluya esta guerra* (Oteiza 1944, 76).

Al interior de las modernidades latinoamericanas es fácil detectar múltiples discursos paradójicos que critican o avalan el nacionalismo, el cosmopolitismo, el americanismo y el indigenismo como sistemas culturales vanguardistas, Colombia no es la excepción a esta paradoja moderna. En 1946 el poeta Luis Vidales publica el *Tratado de Estética*, un compendio dividido en cuatro capítulos, que recoge la teoría y los métodos de conocimiento de Taine y Croce, relacionados con el método dialéctico de Hegel, las ideas de Ortega y Gasset y referencias a autores clásicos griegos y barrocos (Ver Fig.4.1.24). Vidales escribe una historia de las teorías estéticas, partiendo de la eterna división filosófica Platón vs Aristóteles. Recrea en cada línea de conocimiento, cinco categorías de análisis, la función social del arte; la relación del artista y el espectador; la aplicación de la dialéctica hegeliana en la expresión artística; la interrelación entre historia del arte y filosofía del arte y el valor económico de la obra de arte.

Para Vidales (1946, 7) hay dos formas de hacer estética, una enfocada al individualismo y otra a la <<práctica social>>. La primera opción genera tesis que “interpretan” la obra de arte. La segunda opción, crea obras de arte que “transforman” tanto al individuo como a la sociedad. “*La Estética exige dejar a un lado la personalidad exclusiva y excluyente del autor, de manera que él único y verdadero autor, (...) sea la PRACTICA SOCIAL. (...) Se requiere, por tanto, suprimir el narcisismo de la sociedad individualista*” (Vidales 1946, 8). La función social en el arte le impregna un carácter ético-político, que se pierde con las teorías individualistas. El uso de un método dialéctico en el análisis estético permitirá establecer la originalidad del arte y enunciarla desde la contradicción de su esencia “individual” al interior de la “sociedad cultural” universal. Por tanto, la función social de la “Estética” es reescribir la totalidad de la historia humana y enseñar “*una nueva manera de pensar, en todos los órdenes del conocimiento*” (Vidales 1946, 11-18).

Los planteamientos de Vidales sobre como la identidad nacional debe ser expresada a través de la cultura y la estética están en consonancia con las ideas de universalidad y colectivismo de Oteiza, Lemos, Hernández de Alba, Gramsci y Mariátegui. Por lo tanto, la identidad nacional y su nuevo lenguaje estético deben comprenderse en su totalidad, desde la influencia de las múltiples relaciones que tiene el artista-espectador con el tiempo histórico y el espacio social. El juego dialéctico interior-exterior, individual-universal-colectiva, vida-muerte sumada al conocimiento materialista histórico o socialista, nutrió al enraizado, sea artista,

esteta, antropólogo, poeta o militante, y lo introdujo en nuevos lenguajes culturales propensos a romper con la tradición colonial.

De esta manera, el proyecto estético de la vanguardia enraizada al enunciarse desde el proyecto ideológico concibió dos estilos vanguardistas. El *Realismo social* el cual se impregnó en los enunciados de *La Trinca* y se materializó en poesía, teatro, gráfica y estética desde la evolución de una conciencia social e histórica (Ver Fig.4.1.25). Y el lenguaje *Pre abstracto*, que en su primera etapa es postcubista, representado en algunas aguas fuertes, xilografías y reproducciones litográficas de Uribe Piedrahita y Uribe White, entre otros enraizados (Ver Fig. 4.1.26 y 4.1.27). A finales de los años cincuenta, la vanguardia enraizada alcanza el estilo vanguardista de la *Abstracción Geométrica*, el cual amalgamó los discursos estéticos, individuales y universales; la creación de mitos propios, con el reconocimiento del *ethos* ancestral y cotidiano en las nuevas formas y contenidos de Oteiza, Negret y Arboleda.

La producción de la *Abstracción Geométrica* fue influenciada por las ideas multidisciplinarias de Oteiza, y rescató el uso de las líneas y los ángulos marcados, en composiciones asimétricas y estrategias retinianas que determinaron nuevos encuentros en la relación figura-fondo. La apropiación de formas modernas provenientes de las vanguardias europeas, sumado al anhelo de un lenguaje propio y al redescubrimiento de su identidad llevó a los artistas vanguardistas enraizados a la reinención continua. La *Revista Universidad del Cauca* fue su plataforma de exhibición y de debate social, nacionalista, indigenista y americanista. La influencia social y política del Indigenismo orgánico y del Socialismo Latinoamericano, consolidó las formas expresivas del *Realismo Social*, que encontró su mayor expresión en la novela social ilustrada con gráfica social (Ver Fig. 4.1.28 y 4.1.29).

4.2. El lenguaje literario y la gráfica proletaria. Síntesis de la vanguardia caucana

En la literatura se han expresado también nuestras concepciones y conocimientos del problema indígena: Cesar Uribe Piedrahita ha revelado en Toá sus investigaciones en las tribus del Caquetá y Putumayo; Gregorio Hernández de Alba ha utilizado sus grandes experiencias etnológicas en *Cuentos de la Conquista*; (...) Castrillón ha elaborado su novela con las indagaciones hechas en la colonización indígena de Moscopán. La forma literaria, lejos de

haber sido un recurso para evadir el análisis, se ha convertido en el modo de hacer más universal y humana la observación científica (García 1945, 67-68).

Exotismo, criollismo, folklorismo, costumbrismo, mestizaje, nativismo e indigenismo, son algunas de las manifestaciones culturales y literarias de la primera parte del siglo XX, que intentaron construir una identidad nacional mediante la expresión de un lenguaje propio latinoamericano. De todas ellas, desde la perspectiva socialista latinoamericana, sólo el indigenismo era capaz de representar la nación porque suscitaba en sus narrativas los problemas sociales, políticos y económicos del indígena. El “problema del indio” al presentarse en la economía, la política y la sociología, avala su autonomía; devela su identidad y se representa ampliamente en el arte y la literatura. Por tanto, el indio no debe limitarse a simples valoraciones estéticas, “*como un color o un aspecto nacional*”, pues su presencia es perdurable y condiciona el progreso económico y social del país. “*El indio no representa únicamente un tipo, un motivo, un personaje. Representa un pueblo, una raza, una tradición, un espíritu*” inmutable y eterno (Mariátegui (1928) 1994, 204-214).

El mito de indio con su reivindicación social e histórica proclamó en la literatura indigenista formas sociales que contribuyeron al “*conocimiento científico del indio contemporáneo*”. El Indigenismo literario analizó y sintetizó el problema indígena y su condición humana en *La Vorágine*, *Doña Bárbara*, *Huasipungo*, entre otras (Ver Fig. 4.2.1; 4.2.2 y 4.2.3). Para Antonio García, los indigenistas desde la lírica representaron fuerzas vivas que intervinieron “*apasionadamente en la vida de sus hombres y de sus paisajes y no como un simple espectador proustiano o como un narrador que ha proyectado enteramente sus reacciones emocionales en las cosas que crea*”. Esta nueva actitud se basó en la búsqueda de hechos sociales narrados sensible e inteligentemente, para robustecer al indio y enseñar sus problemas circundantes como la tenencia de la tierra; la explotación servil; el trabajo forzado en minas y en caucherías; la lucha por la conquista del agua; el aniquilamiento de los pueblos; la destrucción de bosques sagrados y todas las formas sanguinarias coloniales perpetuadas (García 1945, 66 - 68).

En *Interpretación económica del Arte*, García declara que las características estéticas del arte vanguardista al surgir de la individualización del estilo, separó el arte de lo social y lo colectivo (Ver Fig. 4.2.4). Esta visión materialista del arte rescata la colectividad y encuentra fortalecimiento en las ideas socialistas promulgadas desde la literatura peruana por Mariátegui

y agrupa las ideas condensadas por el mismo García en el Indigenismo Orgánico colombiano. Por lo tanto, El indigenismo literario bajo su lente social y materialista es un método crítico que diferencia el tratamiento de temas indígenas de la explotación de esos temas. La vanguardia enraizada caucana, al surgir de los debates críticos y políticos del Indigenismo colombiano, rescata el perfil social del arte y la literatura, “*libertando al indígena, [obrero, campesino], de las formas de producción económica que lo consumen y lo esterilizan, (...). Y mientras la coraza colonial mantenga al indio en condición de siervo, gozando de la brillante libertad de amnistiar su miseria, continuará siendo (...), la herramienta mecánica y triste*” que describió Solano (García 1934a, 7 - 26).

La *Nota preliminar* redactada por García en 1933 para la Novela *Toá. Narraciones de caucherías*, es una presentación de César Uribe Piedrahita, donde resalta la labor literaria, en la descripción poética y detallada del entorno social, cultural, étnico y económico de las tierras olvidadas del trapezio amazónico colombiano. La alegría de la extracción del caucho y su conversión a látex es una metáfora que explica el progreso como “*materia permanente de una monstruosa épica*”; donde el producto biológico es transmutable a sintético de forma cíclica. El recurso literario dialéctico encamina la producción literaria a la construcción de un arte proletario realmente revolucionario, no estilizado y enfocado al sarcasmo y al juego. En *Toá* a pesar de que lleva nombre de un personaje, carece de la individualización literaria. Pues todos sus personajes constituyen una raza de seres biológicos que actúan binariamente entre lo artificioso y lo arbitrario, entre la bestialidad y el conocimiento científico, entre el salvajismo y la domesticación y entre la libertad y la esclavitud (García 1933, 19) (Ver Fig. 4.2.5).

Toá. Narraciones de caucherías es una novela de protesta social, ilustrada por Arturo Aragón, Alberto Arango Uribe y Cesar Uribe Piedrahita,³⁶ que denuncia el escenario de abusos en contra de los trabajadores indígenas, campesinos y colonos, por parte de las compañías caucheras amazónicas durante la llamada “Fiebre del Caucho”, entre 1879 y 1945 en Perú, Colombia, Brasil, Ecuador y Bolivia (Ver Fig. 4.2.6; 4.2.7 y 4.2.8). Si bien, la novela

³⁶ Cesar Uribe Piedrahita, recorrió entre 1928 y 1932 Caquetá, y navegó por los ríos Oteguaza y Caquetá. Intercambió información con las comunidades indígenas Boras, Sionas y Huitotos. El material recopilado lo trasladó a la Hacienda Coconuco y durante quince días escribió la novela *Toá* (Escobar Mesa 1992, 15). “*La Hacienda Coconuco (...) ubicada en la periferia de (...) de Popayán, fue adquirida en el año de 1770 por el (...) capitán Francisco Antonio de Arboleda y Vergara, y continuo entre algunos miembros de la familia Arboleda y Mosquera (...). Así, desde 1770, se da inicio al ingreso de esclavos negros y otros trabajadores que conformaron una determinada organización social y productiva, que finaliza en el año 1850*” (Ahumada Escobar 2010, 264). El 7 de octubre de 1878 falleció ahí el General Tomás Cipriano de Mosquera. Desde 1977 se declaró Monumento Nacional (Ver Fig. 4.2.10).

transcurre en la Amazonía colombiana, en el departamento de Caquetá, a orillas del río Putumayo, el escenario descrito es latinoamericano. Uribe Piedrahita cuenta la historia de Antonio De Orrantia, un médico español en quiebra, quien acepta trabajar con el gobierno colombiano, visitando las caucherías para informar sobre las condiciones de los trabajadores y las intromisiones de comerciantes peruanos y brasileños. Sus informes contextualizan la preguerra entre Colombia y Perú y describe su explotación sangrienta a causa de la invasión peruana al territorio (Uribe Piedrahita 1933, 23-40).

Las travesías por los caudales de los ríos amazónicos para llegar a las agencias caucheras llevan a Antonio y a Tomás, su rumbero,³⁷ a toparse con colonos, blancos e indios Sionas, Ocainas, Carijonas y Huitotos. Esclavitud, masacres, mutilaciones son algunas de las monstruosidades observadas en el viaje, hasta que Antonio encuentra el amor de Nina, una mestiza colonizada que él nombra como Toá (Uribe Piedrahita 1933, 65-80) (Ver Fig. 4.2.9). *“Toá no es la solución de los problemas sexuales, ni un recurso novelesco. Toá nombre de llama, es un poro por donde respira la selva, nombre simultáneo de la vida y la muerte”* (García 1933, 20). Al morir Toá la fiebre de locura de Antonio se desató rumbo a un mar sangriento. En general, el tema principal es la barbarie vivida en el Amazonas durante la explotación cauchera, contada a través de las particularidades de los personajes blancos y mestizos; pero la novela trata al indio como un tema secundario y un recurso literario para legitimar venganzas, miedos, ritos y muertes. La descripción de Antonio García sobre la novela de Piedrahita la identifica más como una novela social.

Aquí están (...) los caucheros colombianos que creyeron en el honor patrio y la dignidad nacional y murieron convencidos de que la muerte es el camino recto de la inmortalidad. Esta es la historia de la utilidad de los gobiernos patrióticos y la de los esfuerzos aislados. (...). Aquí están los muertos indígenas que no supieron matar a tiempo y que nunca aprenderán a rebelarse. Aquí están los más fuertes y los más débiles, los más rencorosos y los más buenos, los más diabólicos y los más humanos, todos reunidos, por un imperativo biológico, en el mismo paraíso y en el mismo infierno (García 1933, 21-22).

Toá rescata la vigencia socio política del contexto amazónico; describe la conflictividad territorial entre el Perú y Colombia desde la Colonia y explica las causas del origen bélico entre estos dos países, iniciado con el *Incidente de Leticia* el 1 de septiembre de 1932 y

³⁷ Término coloquial usado en la novela para designar a la guía, conocedor del territorio.

culminado el 25 de junio de 1933. *Toá* es una historia publicada en medio de la coyuntura posguerra Colombo peruana, el 15 de septiembre de 1933 a cargo de Arturo Zapata, editor independiente. Para García (1945, 68), la novela social contiene microhistorias que apoyan las investigaciones científicas y reivindican sociopolíticamente a los subalternos, de esta manera, “[l]a forma literaria, lejos de haber sido un recurso para evadir el análisis, se ha convertido en el modo de hacer más universal y humana la observación científica”. La observación científica de corte histórico, antropológico, social, etnográfico y etnológico avaló la coexistencia con otros pueblos raciales.

Las etnociencias aglutinan desde la especificidad científica, a los grupos étnicos en el proyecto de Estado-Nación. La etnohistoria desde los estudios históricos específicos distingue “rasgos raciales, culturales e intereses sociales y políticos peculiares, (...) [para revelar] la trayectoria histórica de estos componentes de una nación, (...) [aportando] elementos decisivos para una historia verdaderamente nacional, como suma y resultado de esas historias específicas” (Friede 1976, 9). Las microhistorias esclarecen el sistema de pensamiento tanto de los enraizados como de los intelectuales tradicionales. Diego Castrillón Arboleda³⁸ publicó en 1942 *José Tombé*, una microhistoria inspirada en los levantamientos indígenas liderados por Manuel Quintín Lame entre 1914 y 1920 (Instituto Colombiano de Cultura 1974, 5).

José Tombé es una novela que usa el tema indígena como estrategia para narrar como los sistemas de explotación efectuados por la hacienda colonial, entre ellas la Hacienda Coconuco, determinan los modos de vida de los resguardos indígenas Guambías y Coconucos en Moscopán y Coconuco, Cauca. La novela es la historia del líder indígena José Tombé, nieto de Pedro Calapsú, terrazguero de la Finca de Alto Alegre, propiedad de Hilario. Hilario es un mestizo oportunista y abusivo, quien desea acabar con el terraje en su propiedad mediante el cobro desmedido en trabajo, dinero y cosecha. La Chola, hija de Pedro, madre de José y mujer de Claudio Tombé, es pedida como parte del pago por el encierro de Pedro. La india melancólica decide fugarse con Claudio, pero es interceptada por Hilario quien intenta violarla. Claudio al defenderla, es asesinado. Pedro y la Chola huyen al territorio libre de

³⁸ Diego Castrillón Arboleda, nació en Popayán en 1920 y murió en el 2009. Se formó como antropólogo en Bogotá. Dirigió el proyecto editorial *Atlas del Cauca*. Fue historiador, antropólogo, etnógrafo, novelista y político. Investigador del Archivo Central del Cauca; Gobernador del Cauca en 1970 y profesor de historia y ciencias americanas en la Universidad del Cauca por más de veinte años. Escribió *Sol en Tambalibú; instrucciones metodológicas en la recopilación del folclor colombiano; De la colonia al Subdesarrollo; Biografía y Memorias del Prócer Manuel José Castrillón; Estilo Popayán. Arquitectura* y el *Indio Quintín Lame*, entre otras (Instituto Colombiano de Cultura 1974).

Moscopán. Ahí nace y crece José Tombé, quien “*educado entre los animales del monte, lejos de los blancos y sus escuelas, (...) [aprendió] a odiar con pasión*” (Castrillón Arboleda (1942) 1974 , 46).

La conciencia libre de Tombé cuestiona el sistema latifundista y convoca las luchas por la recuperación de las tierras desde Chilichao. Indios armados de palos, machetes y una fuerza guerrera ancestral contra blancos y fusiles, determinan un conflicto cíclico. Entre los guerreros está Eloy Cuaja, padre de Cucho y Mariaca; suegro y guerrero de José, quien desata la ola violenta, apoyada por indios de Tierradentro y Guambía, que dará fin al movimiento, a Tombé y a Hilario. En medio de la toma, Tombé observa a Hilario indefenso refugiarse en la iglesia. Él es la encarnación de todas sus desgracias, lo sigue, forcejean, Hilario proclama por su vida, engaña al indio hasta que “*queda a horcadas sobre las vigas, goteando sangre*”. José siente amargura, “[*desaparecido Hilario, postrer símbolo de su lucha, se encuentra ante el vacío absoluto. Nada le queda. Sus guerrilleros han sido extinguidos. Sus ideales hundidos en la superstición y la ignominia*”. Observa el horizonte entre la noche y la alborada y “*al dejarse caer de cabeza sobre el filo de las piedras, el golpe seco de su cuerpo se pierde en medio de la lucha*” (Castrillón Arboleda (1942) 1974 , 174-175).

El suicidio literario del personaje principal, José Tombé, es un enunciado colectivo del silenciamiento de una raza social y política, por parte de los tradicionalistas caucanos. *José Tombé* señala problemas económicos, raciales y sociales; describe el folklore y la distribución desigual de la tierra; dibuja el territorio de las comunidades indígenas aledañas al Volcán Puracé; explica la cultura gastronómica de sus indios y rescata la tradición oral y la lengua Misak. Si bien, es una novela de rigor etnográfico, carece de suficientes retornos históricos que comprendan en totalidad los factores sociales, culturales, jurídicos, religiosos y morales de la disputa entre las razas étnicas del Cauca. La trama se refiere a la disputa del blanco y el indio. Aunque el blanco es encarnado por un mestizo oportunista, sin educación, ni humanidad. El gran terrateniente blanco, el verdadero explotador del servil indio, está ausente, es invisibilizado para ser protegido por la cultura colonial de dónde emerge.

José Tombé es una historia que visibiliza la representación guerrera del indio; pero, la envenena con aires de venganza y melancolía. Por lo tanto, falsea los argumentos de denuncia social, política y económica que enuncien la real condición de los indios terrazgueros caucanos. Esta novela tradicionalista contrapone las imágenes simbólicas del indio caucano.

La más constante, es la construida por el imaginario social de la aristocracia payanesa, que vivió las intromisiones de las guerrillas de Quintín Lame en las primeras décadas del siglo XX y que luchó por la perpetuación de su tradición colonial. En esta visión, el indio es salvaje, bruto, rencoroso y sanguinario. La otra imagen es el resultado de siglos de temor y abusos. Es construida por la propia visión del indígena mayor, donde la figura femenina y masculina es declarada como sujetos de raza inferior, melancólicos y sometidos.

José Tombé puede ser una novela indigenista, pero de un indigenismo que exotiza la raza para perpetuar una identidad nacional hispanizante y tradicional. Los tradicionalistas al tener su propio sistema de diferenciación histórico dentro de la sociedad son miembros activos de la clase dominante, por lo cual, apoyan ciertas formas de esclavitud y acompañan “*el desarrollo del catolicismo y de la organización eclesiástica, que durante muchos siglos absorbe la mayor parte de las actividades intelectuales y ejerce el monopolio de la dirección cultural*” (Gramsci 1972, 21). La literatura indigenista de Castrillón Arboleda recuerda que, al ser escrita por mestizos, idealiza y estiliza al indio para impedir una visión “*verista del indio. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla*”. La verdadera literatura indigenista, narrará los temas de protesta social para reivindicar al indio y su historia, insertándolo “*en el programa de la Revolución*” (Mariátegui (1928) 1994, 209).

La literatura social e indígena en Colombia, gestada entre los años treinta y cuarenta, apoyada en los postulados del *Indigenismo Orgánico* y en el Socialismo latinoamericano, extendió un nuevo espíritu descriptivo, que usó el realismo y la crudeza de los hechos sociales, para mostrar el panorama de los campesinos, obreros e indígenas. Los enunciados de los problemas sociales evidencian el deseo de revitalización y humanización de la literatura a través de la creación de “*<<obras tendenciosas>>, intencionadas y al servicio de algo. Y no se requiere criterio agudo para darse cuenta de que, dentro de esa literatura agria y escueta, directa y simple, o amplia y arquitectónica, está apareciendo el verdadero y propio camino de América*” (García 1945, 67). Es decir, los literatos enraizados de los treinta y cuarenta cumplieron con la redención mesiánica, similar a la que debe ejecutar el historiador a contrapelo de Benjamin. Visibilizar lo invisible; mostrar el conjunto de ruinas por las cuales el presente histórico se mantiene; combatir la tradición conformista y clarificar el propio presente.

El materialismo histórico se impregnó en los enraizados, con el fin de liberar al sujeto ancestral esclavizado y convertirlo en un “*sujeto del conocimiento histórico, formado de la clase oprimida misma, en combate*” (Benjamin 2010, 24-28). La educación revolucionaria orientada abiertamente a estudiantes y agrupaciones obreras, campesinas e indígenas, era ejercida por García desde sus cátedras universitarias; desde el *Centro de estudios marxistas* y desde *La liga Indígena*. En la carta escrita a Jaime Paredes, García señala el “occidentalismo” como un movimiento reaccionario que fomenta “*el espíritu de lucha y la orientación social*”. Advierte que los núcleos independientes al creer que la lucha social es individual representan un problema para la lucha colectiva. El llamado es crear un bloque reaccionario o “frente único” de lucha estudiantil, que fomente la educación social en el campo y que se aleje de los cacicazgos parroquiales, por lo tanto, la revolución creadora y la consolidación del arte proletario serán fruto del bloque reaccionario de los movimientos de lucha social (García 1934b, 92-93) (Ver Fig. 4.2.11).

En *Colombia S.A. Cuentos Proletarios* García crea un lenguaje literario nuevo capaz de orientar el destino de los pueblos, “*entrañando un interés no de simple novedad sino de estilo de causa*” (Revista de la Universidad del Cauca 1935c, 252) (Ver Fig. 4.2.12). Esta cartografía social suroccidental es compuesta por un análisis estético económico del arte proletario y por once microhistorias ilustradas que relatan la dialéctica del escenario social de injusticia gubernamental pautada entre otras, por las concesiones petroleras, los abusos eclesiásticos y las matanzas campesinas e indígenas en Tolima, Cauca, Santander, Caldas y Boyacá. S.A hace referencia a una “Sociedad Anónima”, a los devenires de una sociedad pauperizada por progreso y la ruina social. En general, la obra fusiona el pensamiento estético, político, económico, cultural, indigenista y socialista del autor, para crear una forma de arte proletario de contenido ideológico e impacto social. Esta obra es la síntesis del enraizamiento vanguardista caucano (Ver Fig. 4.2.13; 4.2.14; 4.2.15; 4.2.16 y 4.2.17).

Colombia S.A personifica el proyecto ideológico y el estético del enraizamiento humanizado y colectivo, gestado por los ilustrados de *La Trinca*. *Vayan pues a estas páginas a todos los explotados, obreros, campesinos, indígenas y también, [¿] por qué no? A los accionistas nacionales y extranjeros de la explotación*” (García 1934a, 36). Esta invitación introduce al lector en el sarcasmo, en los juegos metafóricos y en el uso de la dialéctica de la lógica social para construir una cultura nueva, social, proletaria y colectiva. “[L]os sistemas económicos traen consigo sistemas artísticos, orientaciones nuevas, artistas de determinada

conformación mental y emotiva y dejan su huella en los más típicos fenómenos estéticos de la época correspondiente". El industrialismo fundamenta las formas románticas, la anarquía, la imaginación barroca, la sistematización del contenido, la anormalidad y el virtuosismo lírico, a través de la religión, la condición geográfica, la cultura y el entorno social (García 1934a, 21).

La estrategia del intelectual orgánico consiste en humanizar el arte, alejado de la contaminación del pensamiento de Ortega y Gasset, para iniciar *"un arte intencionalmente social"*. Para García, *"[l]a humanización del arte es la tendencia a vaciar un estado de alma colectivo en una materia artística"*, por lo tanto, el artista social, enraizado u Occidentalista, deberá conectarse íntimamente con las clases subalternas productoras, observar su represión y su revolución. Este artista formará *"mejores tipos de arte humano, ya que el artista sale de las mismas clases violentadas"* (García 1934a, 26-27). El arte proletario verdaderamente humanista, será capaz de conservar la colectividad gremial; mantener los límites entre la formación y la acción; reconocer el progreso económico, social y político del país; superar los prejuicios anárquicos y radicales; conquistar las técnicas tradicionales y desempeñar funciones de lucha y propaganda que consigan reivindicaciones prácticas (García 1934a, 28-29) (Ver Fig. 4.2.18).

"Escuela viva"; *"Carne Católica, Apostólica y Romana. C.A.R."* y *"Yanaconas"*, son tres cuentos proletarios escritos en Popayán entre 1933 y 1934 (Ver Fig. 4.2.19 y 4.2.20). Sus portadas despliegan todas las características estéticas, sociales, postcubistas y constructivistas, observadas los primeros años de la vanguardia enraizada caucana. Formas geométricas, composición dinámica, distribución espacial y técnica gráfica, características que adquieren, con el contenido político, el sentido de lucha y reivindicación social (García 1934a, 29). En *Escuela viva*, García criticó la educación tradicional católica impartida en las poblaciones periféricas, sumidas en la miseria, pues conlleva al adormecimiento doctrinal conservador en Colombia, a través de la proclamación de una falsa igualdad ante Dios; la Libertad de la Patria y la resignación para aceptar la pobreza, la enfermedad y la injusticia. Los subalternos emancipados, buscan un sistema educativo alternativo, pero son silenciados mediante la violencia, la moral y el llamado temor a Dios y a la Patria (Ver Fig. 4.2.21).

En general, cada cuento proletario es un espejo de las sociedades anónimas ocultas por el colonialismo y la tradición. El análisis económico y estético del arte proletario, escrito en la

primera *Colombia S.A* funciona como manual de instrucciones para entender el contenido, la forma, la tendencia y la calidad de los cuentos ilustrados. Si bien, la literatura indigenista enunciada desde el Cauca por Uribe Piedrahita y Castrillón Arboleda rescató las experiencias etnográficas y visibilizó los imaginarios de lucha, venganza y melancolía de las comunidades indígenas en el sur de Colombia contra los colonos y los blancos. Es en la novela social de García donde se construyeron nuevas estrategias sociales para entender y romper con los dramas sociales y económicos de los subalternos en su lucha por la tierra, la explotación laboral en las zonas extractivistas, la educación doctrinante. García, objetivó las luchas de clases, creó las pautas estéticas para la construcción de un arte proletario, dilucidó un lenguaje propio constructivista social en las ilustraciones de su novela y pautó las bases del Realismo Social de la vanguardia enraizada caucana.

4.3. Conclusiones

La vanguardia enraizada caucana entre 1932 y 1953 alcanzó dos niveles estéticos. Un nivel interno denominado *Occidentalismo*, que se nutrió de la construcción de la conciencia social; el redescubrimiento de las culturas ancestrales; la escritura de la nueva historia; la lucha por la autonomía regional y la fundamentación del Indigenismo orgánico. Este nivel se forjó por los ideólogos de *La Trinca*, Francisco Lemos, Guillermo Mejía Ángel, Juan Friede, Antonio García y Gregorio Hernández de Alba quienes cimentaron las características del arte proletario o social del *Realismo Social*. El nivel externo o *Generación del 45* interactuó con las ideas estéticas universales, americanas y espirituales, de orden colectivo, geométrico, matemático, religioso e individual expuestas por Jorge Oteiza y que influenciaron el lenguaje abstracto y constructivista del *Abstraccionismo Geométrico* de Edgar Negret y Alberto Arboleda a mediados de los años cincuenta. La violencia y la resistencia hegemónica conservadora obstaculizaron su continuidad en el territorio, pero su desarrollo estético se observó en el resto del territorio nacional.

La forma estética social de los años treinta usó la gráfica vanguardista como forma naturalista para entender “*las percepciones de lo cotidiano más prosaico*” (Bosi 1991, 21-22), mientras que la forma estética abstracta, de finales de los cuarenta e inicios de los cincuenta, suscitó formas imaginarias, extraídas del lenguaje indígena mismo, del paisaje y del *ethos* popular. Estas dos formas o niveles estéticos son las dos caras de la misma vanguardia enraizada. El contenido ideológico y político se materializó en los manifiestos y producción literaria y

teatral de conciencia social de Mejía Ángel, Antonio García, Alberto Mosquera y el *Centro de estudios escénicos*. El contenido espiritual, territorial y geométrico de Oteiza determinó el viaje dialéctico como mecanismo para alcanzar la función espiritual y social del artista frente a la violencia y el conflicto y se materializó en el *Abstraccionismo Geométrico*. Cada contenido estético se unió a las características de un tipo de letrado enraizado.

El intelectual orgánico gramsciano o el enraizado occidentalista tendrá un perfil social y humanista, se formará en el interior de los subalternos violentados para resignificar su existencia. Concebirá un espíritu nuevo, universal y colectivo para generar rupturas con las formas de dominación colonial, reescribir la historia de los dominados y mantener una posición desde su lenguaje sarcástico para educar al pueblo en el nuevo arte social. El enraizado abstracto o el artista nuevo de la postguerra perteneciente a la *Generación del 45* será un sujeto político activo, agitador de ciclos culturales e históricos; creador de nuevos sistemas estéticos; de nuevos estilos artísticos y de nuevas formas de lenguaje poético, geométrico, matemático y espiritual, además tendrá la misión durante la conflictividad de construir una cultura universal que supere los intereses individualistas, academicistas, eurocéntricos y americanistas.

Conclusiones

Esta investigación cartografió los desplazamientos y el choque de fuerzas entre los campos de poder, cultural e intelectual entre 1930 y 1953 en Colombia, para describir la modernidad situada y el origen del enraizamiento caucano florecido entre 1932 y 1953, en las redes intelectuales proclamadas por diversos letrados agrupados alrededor de la *Universidad del Cauca*. El análisis de la etapa formativa de la vanguardia enraizada determinó las conflictividades existentes entre la nueva tradición enraizada y la tradición hispanista y colonialista que perpetuó el mito de arcadía colonial de Popayán de estética heroica, romanticista, republicana y tomista. El lenguaje vanguardista se propició por la interconexión de los paradigmas antropológicos, estéticos, históricos e ideológicos y se encontró en las publicaciones independientes e institucionales de la *Universidad del Cauca*, del *Instituto Indigenista de Colombia* y del *Instituto Etnológico Nacional*.

La multiplicidad de direcciones provenientes de las redes intelectuales identificadas en los debates, enriquecen las pesquisas sobre vanguardias artísticas y políticas en Colombia y en Latinoamérica. La intersección de los discursos estéticos, literarios, antropológicos, ideológicos, indigenistas e históricos enunciados tanto por tradicionalistas como por enraizados determina el doble espectro sincrónico y dialéctico de la modernidad en Popayán, que enaltece, por un lado, el espíritu colonial y republicano y que proyecta el espíritu nuevo, social y universal de la vanguardia (Ver Fig. 5.1). Abordar la modernidad desde su proceso dialéctico y ecléctico, visibiliza tanto al discurso hispanista y su tradición dominante, como a la nueva tradición anti hegemónica, proveniente del discurso vanguardista, que apeló al descubrimiento de un espíritu nuevo desde la revisión histórica, colonial, ancestral y popular.

La vanguardia enraizada caucana y sus proyectos ideológico y estético movilizaron organizaciones sociales en una lucha por la emancipación cultural, promovida por una nueva cultura gestada por intelectuales nuevos que dotaron de forma y contenido a la vanguardia. El espíritu nuevo enraizado se manifestó en los discursos indigenistas orgánicos, estéticos y socialistas y se convirtió en un agente movilizador de la acción colectiva obrera, campesina, indígena y estudiantil de la segunda parte del siglo XX dinamizada desde el suroccidente colombiano. La existencia de la novedad enraizada avala modernismos alternativos situados de aspecto populista, indigenista, hispanista, conservador o socialista; aunque esta investigación, profundiza como la ruptura con la tradición conservadora fue la alternativa de

visibilización de subalternos y de luchas culturales en aras de la construcción de una identidad nacional colectiva y totalizante.

El enraizamiento caucano en su etapa formativa se activó con los cambios socioeconómicos y políticos vividos en el mundo entre los años treinta y cincuenta, los cuales determinaron las especificidades de la búsqueda de la identidad nacional enunciada tanto por liberales, como por conservadores, socialistas, indigenistas y americanistas. La identidad nacional proclamada desde el Cauca por los enraizados de Gregorio Hernández de Alba; Guillermo Mejía Ángel; Jorge Oteiza y los miembros de *La Trinca*, Antonio García; Carlos Uribe Piedrahita; Enrique Uribe White; Francisco Lemos; Alberto Arboleda y Alberto Mosquera, construyó una identidad nacional, colectiva, universal y social. Para Mariátegui la identidad nacional llega desde la periferia, en consonancia, la identidad nacional enraizada que se gestó en el Cauca e hizo diáspora en otras latitudes nacionales y mundiales, gracias a la violencia y al éxodo de sus intelectuales, comprueba esta teoría.

Las excavaciones arqueológicas de Tierradentro, Moscopán y San Agustín; el estudio etnográfico y etnológico de las culturas; la formulación del Indigenismo orgánico; la organización del *Occidentalismo*; la visión ontológica y espiritual del paisaje y de las culturas ancestrales y la educación socialista promulgada desde el *Centro de estudios marxistas* y la *Liga indígena* despertaron una conciencia social colectiva que se filtró en la estética y perfiló los productos de los letrados modernos y de los artistas del *Abstraccionismo Geométrico* y del *Realismo Social*. Los estudios estéticos enraizados crearon una multiplicidad de lecturas dialécticas sobre la realidad social, política e histórica del país enfocando la lucha anti hegemónica a la construcción de una cultura nueva. Por tanto, la labor de los eruditos enraizados caucanos obedece al llamado gramsciano de cambiar la cultura tradicional a una nueva cultura colectiva a través de la lucha social y la autonomización.

La defensa de la colectividad caucana se refiere a la misma colectividad socialista encontrada en los pueblos indígenas andinos de Mariátegui, o la universalización que cuestiona el particularísimo en Gramsci. Esto garantiza que la conciencia social de la vanguardia enraizada caucana proviene de las lecturas marxistas latinoamericanas y anti ortodoxas, fortalecidas en la construcción del indigenismo orgánico en Colombia y proliferada en México, Ecuador y Perú. El uso del socialismo como categoría de análisis en la investigación permitió estudiar la vanguardia en relación con la restitución social de la

historia y del arte. La fórmula marxista “modernidad, modernización y modernismo” identificó el choque de fuerzas en los procesos étnicos y sociales y en la ruptura con la condición colonial. De esta manera, el enfoque desde la teoría marxista coloca la vanguardia enraizada y la modernidad situada en una agenda de debate que posibilita nuevas líneas investigativas en la economía, la geografía, la política, la cultura, la estética y la sociedad desde el suroccidente colombiano.

Los debates económicos, históricos, geográficos y sociales de la estética y la política estipulan una heterogeneidad de teorías modernas. Las perspectivas de Berman, Harvey, Bosi y Mariátegui con su enfoque dialéctico, permiten la coexistencia de diversas vanguardias socialistas, socialistas latinoamericanas, indigenistas, americanistas, fascistas, hispanistas y nacionalistas. La lectura de Harvey sugiere que la tensión entre la lógica de expansión del capitalismo global y el afianzamiento del discurso estético de la modernidad se proyecta a través de la modernización y el crecimiento del desarrollo desigual. La teoría de modernidad situada de Harvey se fundamenta desde la ubicación espacio temporal y desde las dinámicas contrastantes de la condición geográfica desigual, clave para determinar la matriz de desigualdad social, política, cultural y económica de los países latinoamericanos. Por tanto, la modernidad situada dibuja un amplio espectro de modernidades que enfatizan las tensiones entre estética y política.

En esa misma interconexión entre estética y política, los discursos de los autores militantes de los años treinta, como Gramsci, Mariátegui y Benjamin son idóneos para entender como el recate de la función social del arte y la historia a través de la acción pedagógica del socialismo, edifican la historia de intelectualidad moderna y de su papel en la formación de la cultura nueva. Las reflexiones y luchas por la autonomía ligada a los procesos políticos, culturales y sociales de los intelectuales comprometidos dibujaron un esquema global de una sociedad que fluctúa entre la violencia, las nuevas formas perceptivas del espíritu humano y la maquinización de la experiencia capitalista. La revisión del pensamiento marxista ortodoxo y revisionista ejecutada por Benjamin y Gramsci, revitaliza las ideas de Marx y plantean nuevas estrategias filosóficas, económicas, religiosas y estéticas para comprender la evolución de las vanguardias latinoamericanas, su emancipación cultural, su construcción de una nueva cultura, sus propias de novedad en los productos estéticos y en reescritura de su historia.

El reconocimiento que el materialismo histórico brinda al sistema de clases y a las desigualdades sociales permitió identificar las luchas por la autonomía efectuadas por uno de los dos tipos de letrados característicos en las sociedades modernas, los orgánicos o enraizados en el caso caucano. Según Gramsci (1972,50), la lucha por la hegemonía y la emancipación cultural se origina desde la inserción de la educación popular en las instituciones laicas. El debate educativo popular fue fundamental para la República Liberal que durante 16 años gestó en Colombia una serie de reformas modernizadoras. Las reseñas sobre la educación en el país durante los años treinta y cincuenta, provienen de los círculos liberales, marxistas, socialistas, comunistas y vanguardistas, quienes se enfocaron en la construcción de una identidad nacional cimentada por la libertad de enseñanza, la autonomía de las universidades públicas, el apoyo investigativo a las organizaciones juveniles, femeninas y obreras y la inserción de las ciencias sociales y la crítica reflexiva.

Los encuentros entre los letrados tradicionales y los orgánicos dibujan una serie de rutas analíticas que describen el contexto socio cultural del campo intelectual del Cauca y del resto del país. Es tarea de nuevas investigaciones, desglosar los problemas y los perfiles temporales en cada intelectual, con el fin de determinar su impacto social y reflexivo, según las especificidades de los campos del territorio (Ver Fig. 5.2). Por tanto, esta investigación es una primera instancia para consolidar una historia de las ideas y una historia intelectual del Cauca y de Colombia en el siglo XX.

El choque de fuerzas entre los campos de poder político, intelectual y cultural delinearon el ambiente económico y social de Colombia desde los años veinte hasta la caída temporal de la hegemonía conservadora en 1953, por la arremetida populista del General Rojas Pinilla. Durante este largo periodo, el escenario intelectual colombiano contó con la presencia de Antonio García, Gregorio Hernández de Alba, Luis Vidales, Juan Friede, Carlos Correa, Guillermo Mejía Ángel, Enrique Uribe White, Cesar Uribe Piedrahita, Jorge Oteiza, entre otros, quienes realizaron aportes estéticos, antropológicos, literarios, históricos y políticos desde la periferia en los treinta y cuarenta. Ubicar a estos doctos en el territorio caucano durante la primera etapa del enraizamiento vanguardista en el Cauca, admite el estudio de su impacto científico, indigenista y americanista que sobrevivió a la violencia y alcanzó mayores frutos en la capital bogotana años más tarde, entre los años cincuenta y sesenta.

Las tensiones interpartidistas de los años cuarenta, periodo conocido como *La Violencia en Colombia*, trazaron diversas teorías de la correlación entre estética y política en el país. Cristina Lleras (2005, 11), sugiere que “*el discurso estético, infiltrado por la política y la obra terminaron divorciándose irremediablemente*”, lo que explica la ausencia de un arte político nacional. Esta tesis puede enriquecerse con los enunciados enraizados y socialistas de Antonio García que sugieren que dicha separación se debe a la individualización de la estética y de la política, que creó formas de particularísimo en las clases dirigentes (liberales y conservadores) infiltradas en el campo intelectual y cultural. Es decir que la ausencia de un arte político en Colombia obedece desde la perspectiva de García, a la frustración de las esperanzas de emancipación popular. “*Nuevamente la oligarquía toma la iniciativa y organiza la caída de la <<dictadura>>, más por temor a ser desalojada que por principios democráticos. Se produce (...) el triunfo de la insurrección de las clases altas*” (Fondo de publicaciones 1988, ix).

América Latina en los años veinte apropió las ideas socialistas y creó una diversidad de teorías de análisis cultural que dan cuenta de la dialéctica entre progreso y capitalismo y entre hispanismo y vanguardia. El indigenismo de Mariátegui reivindicó el Estado-Nación; debatió con la condición colonial; creó un lenguaje estético alternativo al mito de la máquina de la alta modernidad americana y europea y penetró los conceptos de raza, tierra y tradición andina en los discursos de las vanguardias latinoamericanas. En esta línea, el trabajo de Valeria Coronel sobre interpelación entre raza, problema de la tierra, campesinado y literatura en el Ecuador de los treinta, fue crucial para la estructura de análisis de la vanguardia caucana. Comprender los debates específicos propios de la modernidad dialéctica da cuenta de la existencia del enraizamiento caucano pese a la perpetuación del discurso colonial, cuestionando así, la teoría del Mito Popayán como fenómeno cultural que paralizó la modernidad caucana.

El contexto cultural caucano de los treinta y cincuenta es ecléctico. La influencia del *ethos* andino y popular; la ruptura con la tradición colonial; la reescritura de la historia; la búsqueda de un lenguaje social propio presente en la literatura, el teatro y la gráfica, son algunos aspectos vanguardistas. La gráfica caucana de estos años desarrolló dos formas, la narrativa proletaria y social y el lenguaje abstracto y constructivista. Para los cincuenta la internacionalización modernista logró que estos dos lenguajes se vigorizaran nacionalmente como *Realismo Social* y *Abstraccionismo Geométrico*. Por lo tanto, el Cauca continúa

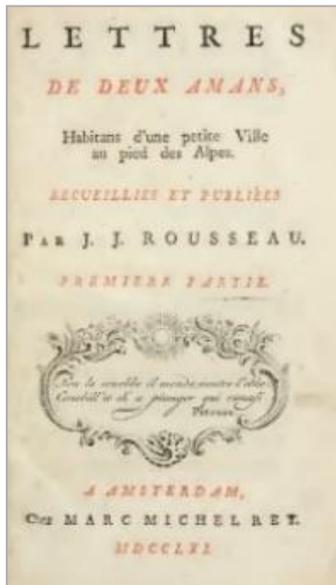
perfilándose como un laboratorio para el estudio de las ciencias sociales y humanista, pues su estructura social conserva tanto los imaginarios conservadores de herencia colonial y republicana, que por siglos invisibilizaron a los subalternos con el fin de perpetuar los simbolismos de su condición dominante, con la resistencia pluriétnica y pluricultural preservada a través de la lucha por la autonomía regional y la movilización social.

La existencia de la primera etapa de la vanguardia caucana difundida por sus redes intelectuales entre 1932 y 1953, contribuye a las investigaciones sobre modernidades situadas latinoamericanas. Los resultados de esta investigación determinan que el vanguardismo caucano se originó en un proceso de búsqueda de identidad nacional y de lucha por la autonomía regional. Las experiencias de internacionalización y los éxodos al interior del país determinaron el enraizamiento como una diáspora que explotó nacionalmente para los años cincuenta con la fusión del mito andino y el mito de la máquina en un juego dialéctico visual, propio de Negret y Arboleda. El lenguaje propio de la segunda etapa de la vanguardia enraizada caucana, al estar fuera de la época de estudio no es analizado en esta investigación, pero los resultados de esta tesis enmarcan la agenda investigativa para su estudio.

Anexos

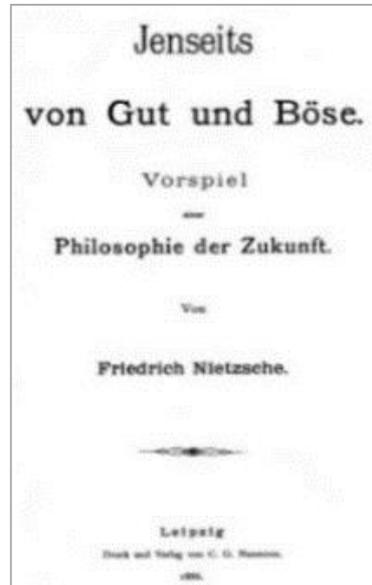
Capítulo 1. Ilustraciones

Figura 1.1.1. La Nueva Eloísa.



Jean-Jacques Rousseau
Portada. *La Nueva Eloísa*. 1761.
Fuente Wikipedia

Figura 1.1.2. Más allá del bien y del mal.



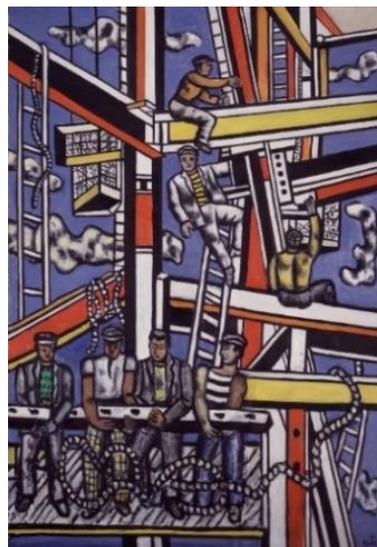
Friedrich Nietzsche
Portada. *Más allá del bien y del Mal*. 1886
Fuente Wikipedia

Figura 1.1.3. Manifiesto Comunista



Karl Marx y Friedrich Engels
Manifiesto Comunista. 1848.
Fuente Wikipedia

Figura 1.1.4. Fernand Léger. Cubismo.



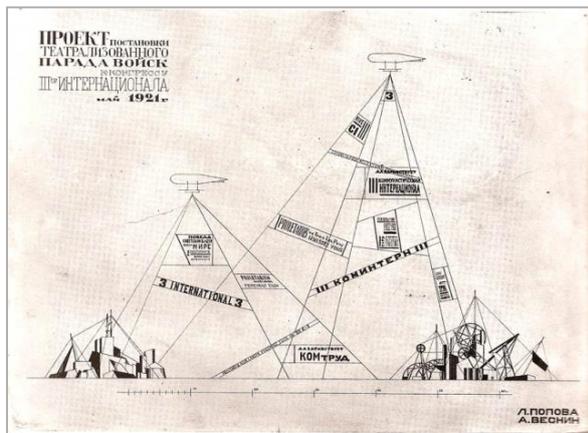
Fernand Léger.
Los constructores. 1950
Óleo sobre lienzo. 300cm x 228 cm.
Colección Musée National Fernand Léger

Figura 1.1.5. Picasso. Cártel cubista



Pablo Picasso.
Circo. Afiche Festival Mondial de la Jeunesse et des Etudiants pour la Paix.
 Berlín. 1951
 Fuente Google

Figura 1.1.7. Constructivismo Ruso



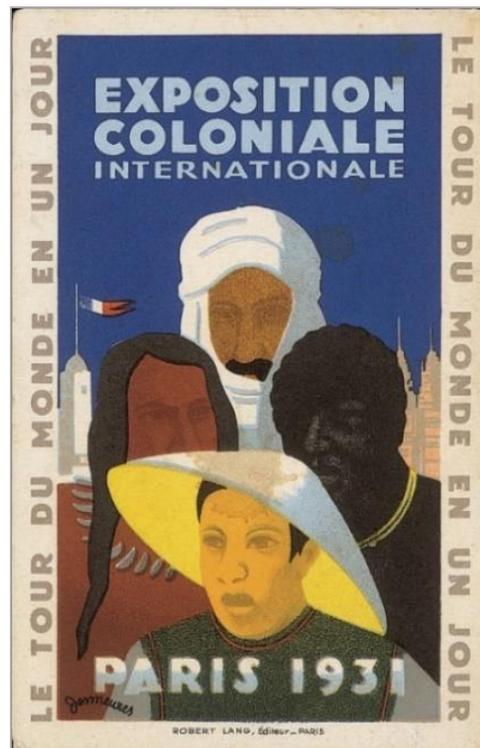
Liubov Popova y Alexander Vesnin.
Proyecto para el espectáculo de masas. La Lucha y La victoria de los Soviets. III congreso mundial de la Tercera Internacional. 1921
 Tinta china sobre papel. 46 cm x 62cm.
 Archivo Pinterest

Figura 1.1.6. Rivera, Trotsky y Bretón



Fotografía Diego Rivera, León Trotsky, André Breton, México, 1938
 Archivo Manuel Álvarez Bravo

Figura 1.1.8. Cartel Surrealista.



Afiche Exposition Coloniale Internationale, Le tour du monde, Desmeures. 1931
 Archivo Groupe de recherche Achac.
 Surrealismo

Figura 1.1.9. Realismo Social Soviético



Mitrofán Grékov.
Trompetistas del Primer Ejército de Caballería. 1934. Fuente Wikipedia

Figura 1.2.2. Benjamin y el Ángelus Novus



Paul Klee.
Ángelus Novus. Dibujo. Tinta china y acuarela sobre papel. 1920. Fuente Wikipedia

Figura 1.2.1. Brecht y los fotoepigramas



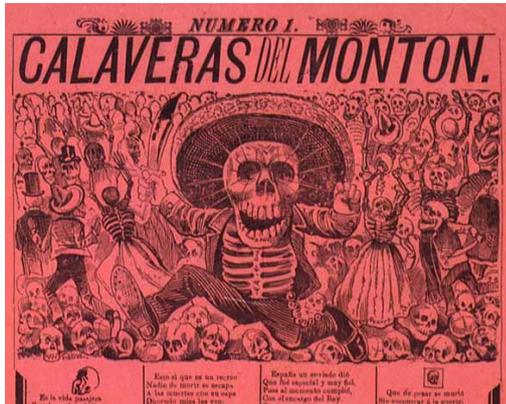
Bertolt Brecht.
Fotoepigrama de su diario del exilio.
(1938-1945)
ABC de la Guerra. Ediciones El Caracol.
2005

Figura 1.3.1. Mariátegui y *Siete ensayos*



José Carlos Mariátegui
Siete ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana. 1928. Anuncio de la publicación
Archivo José Carlos Mariátegui

Figura 1.3.2. Gráfica mexicana



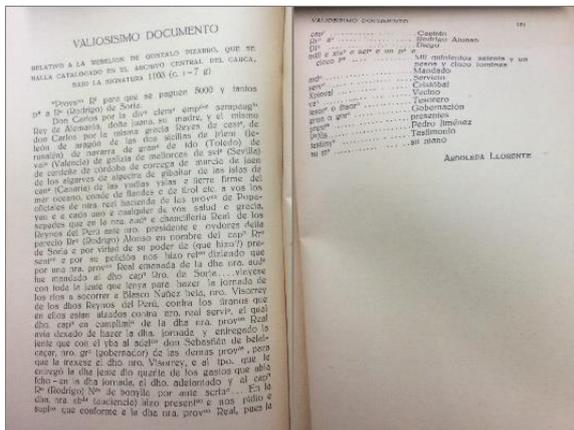
Calaveras del montón. No 1.
Editorial Don Antonio Vanegas Arroyo.
Grabado de José Guadalupe Posada

Figura 1.3.3. Valencia y Sanín



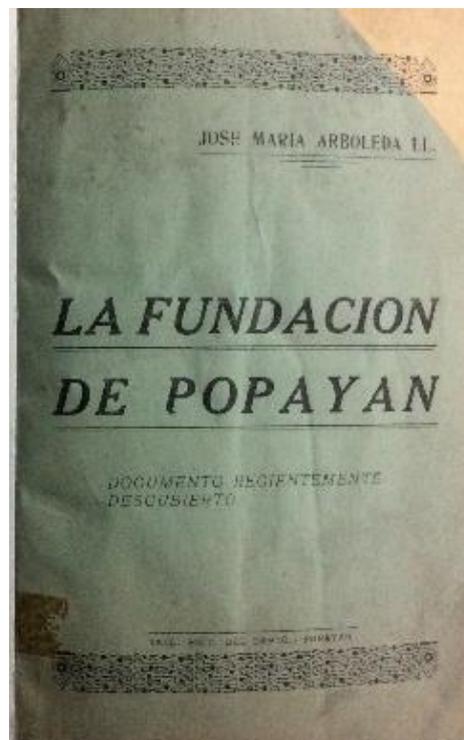
Efraím Martínez
Retrato de Guillermo Valencia y Baldomero Sanín Cano. Óleo sobre lienzo. 1932
Museo Nacional Guillermo Valencia

Figura 1.3.4. Valiosísimo Documento. 1944



José María Arboleda Llorente.
Valiosísimo Documento. Relativo a la rebelión de Gonzalo Pizarro. Revista Universidad del Cauca. No 2. 1944
Archivo José María Arboleda

Figura 1.3.5. La Fundación de Popayán. 1945



José María Arboleda Llorente.
La Fundación de Popayán. Documento recientemente descubierto. Talleres editoriales del Departamento. 1945
Biblioteca Luis Ángel Arango

Capítulo 2. Ilustraciones

Figura 2.1. El realismo Social de Rengifo. 1963



Luis Ángel Rengifo
Piel secada al sol.
Grabado. 16 cm x 27 cm. 1963
Colección Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Figura 2.1.1. Guerra Colombia-Perú.



Conflicto de Leticia. Guerra con Colombo-peruana. Titulares de la prensa colombiana y peruana. 1932. Fuente Google. Collage Sandra Navia.

Figura 2.2. Abstracción geométrica de Negret. 1957



Edgar Negret. *Kachina.*
Escultura. Aluminio pintado. 1957.
Colección Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Figura 2.1.2. Quintín Lame. Socialismo Heroico. 1915.



Fotografía Detención de Manuel Quintín Lame e indígenas. Levantamiento indígena contra los terratenientes. El Cofre, Cauca. 1915.

Fuente: Wikipedia.

Figura 2.1.3. Violencia 9 de abril.



Titular. Portada Periódico *El Tiempo*.
10 de abril de 1948
Fuente Google.

Figura 2.1.5. Cartel Partido Obrero de Unificación Marxista



Carles Fontserè
¡Unión! ¡Disciplina! ¡Por el socialismo!
Cartel del Partido Obrero de Unificación Marxista. (POUM). 1936. Biblioteca Nacional de Colombia

Figura 2.1.4. Violencia. Conservadores vs Liberales.



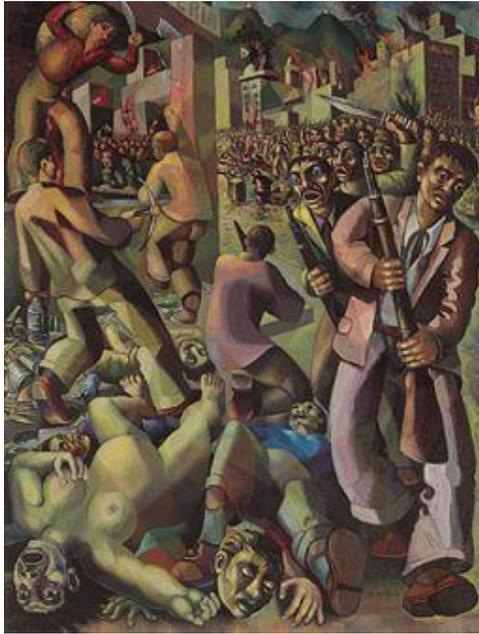
Cóndores no entierran todos los días.
Película. 1h 30 min. 1984. Fotografía de Nereo López. Cortesía de Francisco Norden

Figura 2.1.6. Cartel. Colombia contra el fascismo



Efraín Gómez Leal.
Colombia contra el Fascismo.
Periódico La Tierra. Marzo 1938. Cartel. 35 cm x 50 cm. Biblioteca Nacional de Colombia

Figura 2.1.7. Violencia 9 de abril.



Alipio Jaramillo
9 de abril. 1948. Oleo. 121 cm x 90 cm
Colección Particular.

**Figura 2.1.9. Marcha del Silencio.
Bogotá. Febrero de 1948**



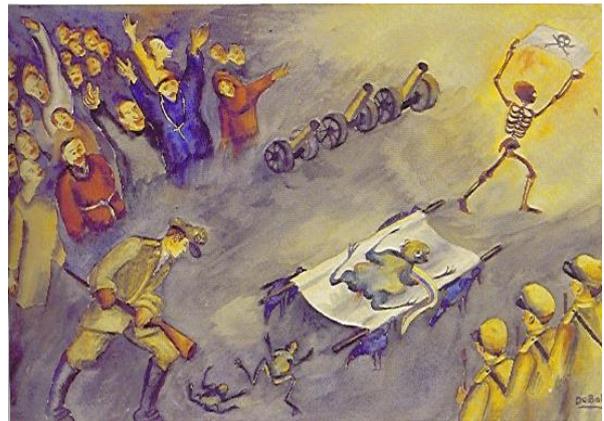
Marcha del Silencio. 7 de febrero
Plaza de Bolívar, Convocó Jorge Eliécer
Gaitán
Archivo Sady González. Biblioteca Luis
Ángel Arango.

Figura 2.1.8. Violencia 9 de abril.



Fotografía Sady González. Ciudadanía
armada con machetes, palos, etc. Bogotá 9
abril de 1948.
Archivo Sady González. Biblioteca Luis
Ángel Arango.

Figura 2.1.10. Golpe de Rojas Pinilla



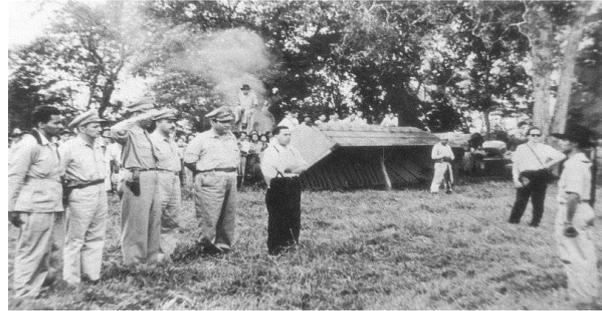
Débora Arango.
La Salida de Laureano Gómez o 13 de junio.
1953. Acuarela. Fuente Google.

Figura 2.1.11. Posesión de Laureano Gómez



Fotografía de Sady González. Tensión bipartidista durante la posesión del presidente Laureano Gómez en 1950. Archivo Sady González. Biblioteca Luis Ángel Arango.

Figura 2.1.12. Guerrillas de 1950.



Guerrillas de 1950
Archivo particular.

Figura 2.2.1. Andrés de Santamaría



Andrés de Santamaría
La batalla de Boyacá, Tríptico. 1926.
Óleo sobre lienzo. 148 x 634 cm.
Colección Museo Nacional, Bogotá

Figura 2.2.2. Coriolano Leudo



Coriolano Leudo
La Madre Tierra. 1920
Colección Museo Nacional, Bogotá

Figura 2.2.3. Francisco Antonio Cano



Francisco Antonio Cano
Horizontes, 1913
Colección Museo de Antioquia

Figura 2.2.4. Roberto Pizano



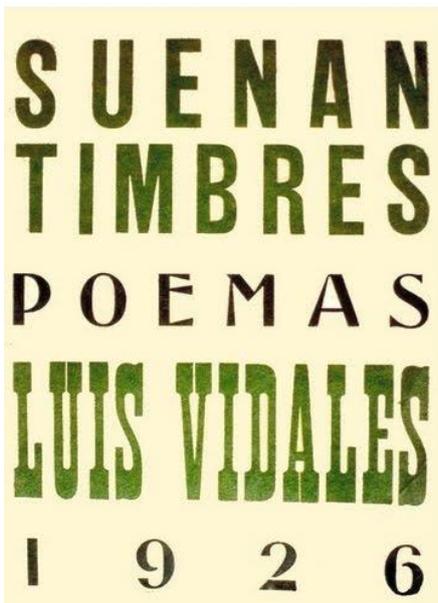
Roberto Pizano.
Familia de don Luis de Brigard. 1920.
Colección Museo Nacional, Bogotá

Figura 2.2.5. Efraím Martínez



Efraím Martínez. *Indios*.
Óleo sobre Lienzo 1935
Casa Museo Efraím Martínez

Figura 2.2.7. Suenan Timbres. 1926



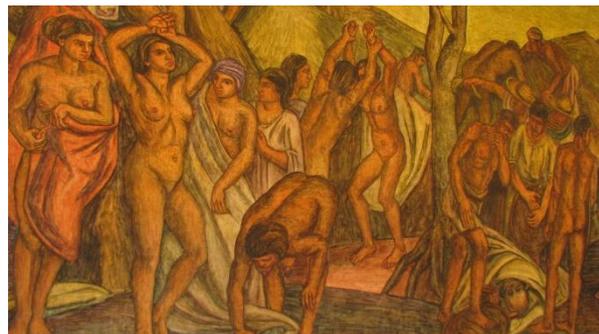
Luis Vidales
Suenan Timbres. 1926.
Fuente Google

Figura 2.2.6. Exposición de la moderna pintura francesa. 1922



La exposición de Arte Fránces. 1922
El grafico. Bogotá agosto 12 de 1922.

Figura 2.2.8. Pedro Nel Gómez



Pedro Nel Gómez.
Homenaje al pueblo antioqueño. La sensualidad del trópico. Fragmento. 1940,
Casa Museo Pedro Nel Gómez

Figura 2.2.9. Eladio Vélez



Eladio Vélez. *Paisaje*. 1937. Óleo sobre madera.
Instituto de Bellas artes de Medellín

Figura 2.2.10. Rómulo Rozo



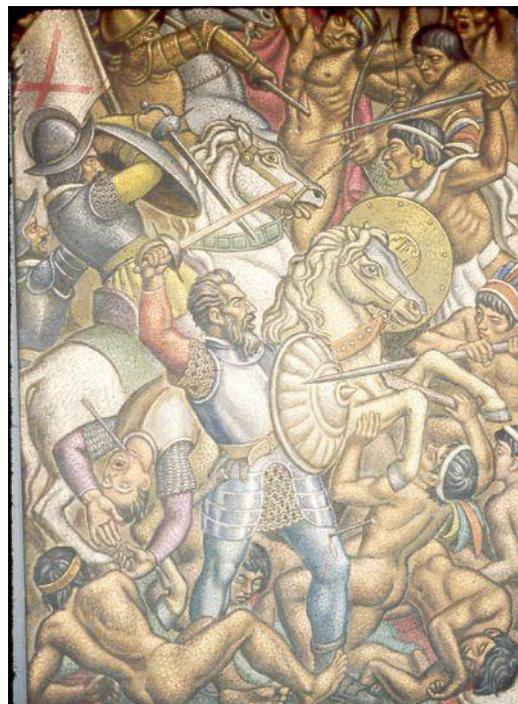
Fotografía Rozo en su taller con la obra Bachué. 1925 Archivo Familiar Rozo Krauss

Figura 2.2.11. La Bachué de Rozo



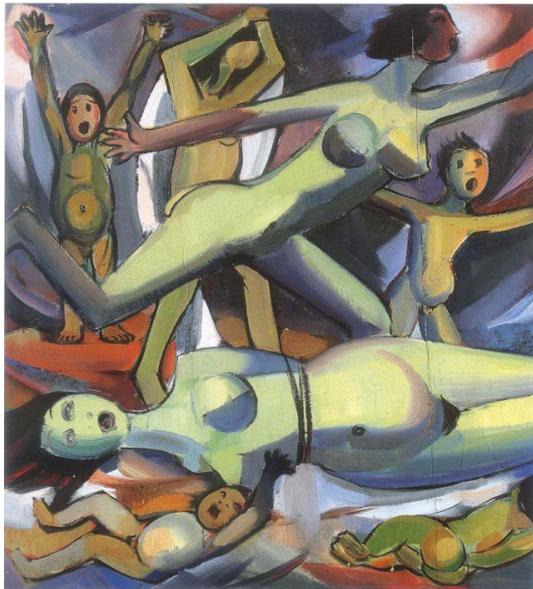
Rómulo Rozo.
Bachué, diosa generatriz de los indios chibchas Talla en granito. 1925

Figura 2.2.12. Luis Alberto Acuña



Luis Alberto Acuña
La Batalla de Bonza. Óleo sobre tela 250 cm x 150cm. 1948. (Gonzalo Jiménez de Quesada en batalla con los indígenas para llegar a Bacatá)

Figura 2.2.13. Ignacio Gómez Jaramillo



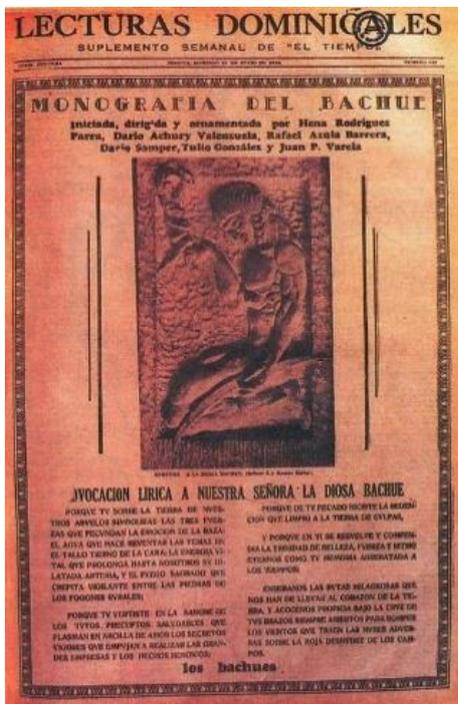
Ignacio Gómez Jaramillo.
La Violencia
Óleo sobre tela. 79 cm x 98 cm
Colección Particular

Figura 2.2.14. Los Bachué. Cuaderno



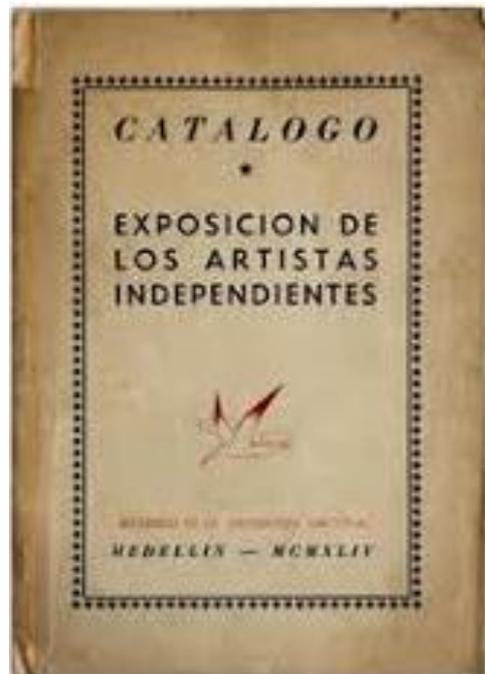
Lecturas dominicales.
Cuaderno del Bachué. No 0
Introducción al mito del Bachué.
Fuente Google

Figura 2.2.15. Los Bachué. Manifiesto



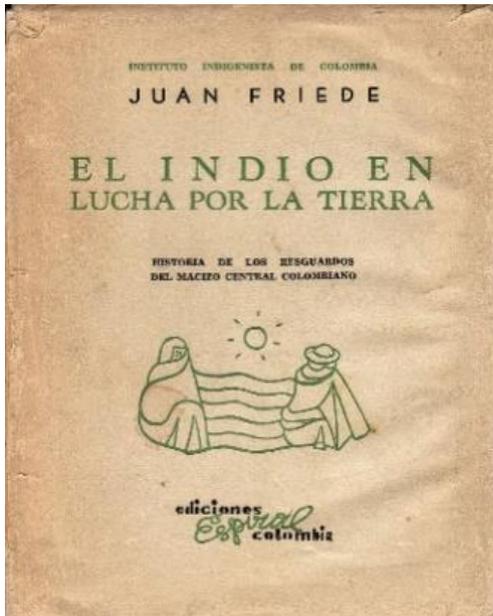
Movimiento Bachué.
Monografía del Bachué.
Portada. 15 de junio de 1930

Figura 2.2.16. Artistas independientes de Medellín. Manifiesto 1944



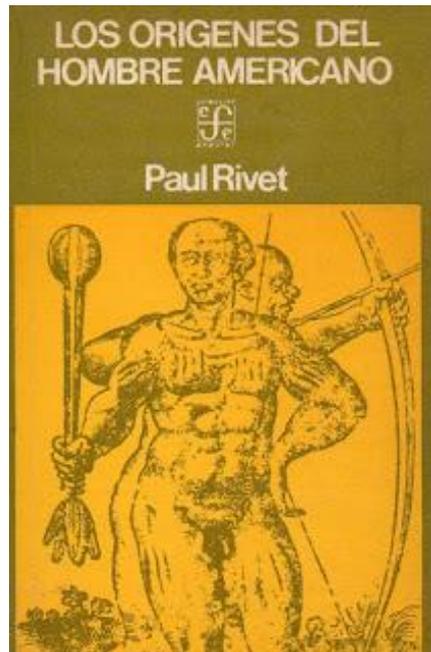
Catalogo Exposición de los artistas independientes de las Américas.
Medellín 1944

Figura 2.2.17. El indio en lucha por la tierra. 1944



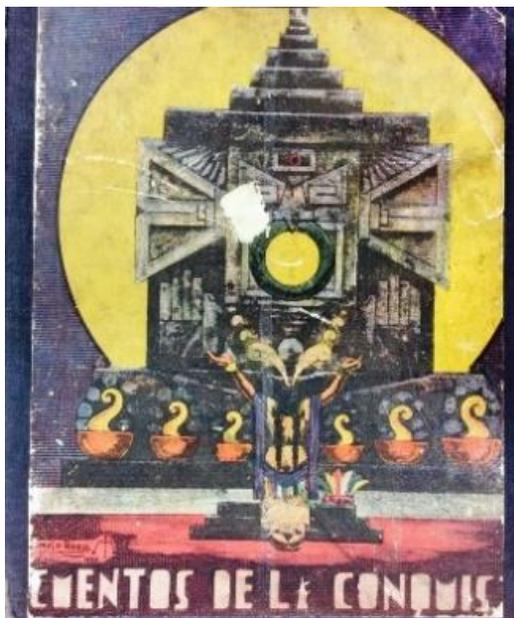
Juan Friede. *El indio en lucha por la tierra. Historia de los resguardos del Macizo central colombiano.* 1944.

Figura 2.2.18. Los orígenes del hombre. 1942



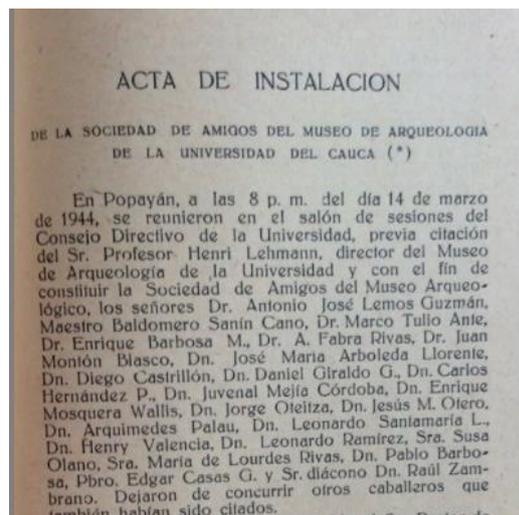
Paul Rivet. *Los Orígenes del Hombre Americano.* 1942

Figura 2.2.19. Cuentos de la Conquista. 1937



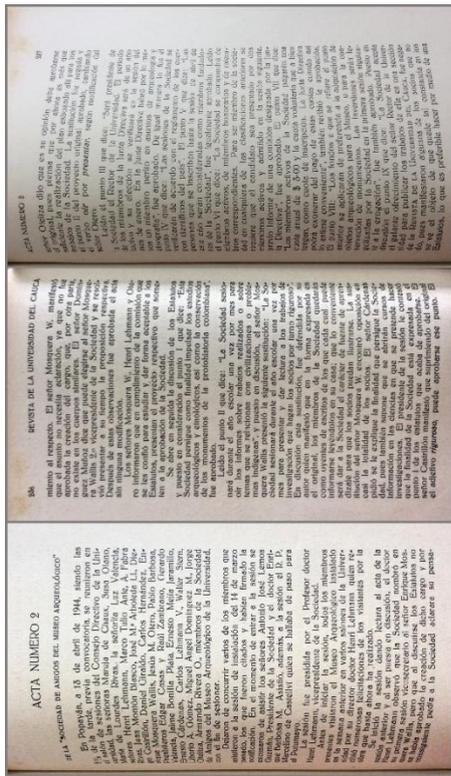
Gregorio Hernández de Alba. 1937
Cuentos de La conquista.
Ilustrado por Rozo. Biblioteca Luis Ángel Arango

Figura 2.2.20. Sociedad Amigos del Museo. Acta de Instalación. 1944



Acta de Instalación. Revista Universidad del Cauca. No 5. 1944
Archivo José María Arboleda

Figura 2.2.21. Sociedad Amigos del Museo



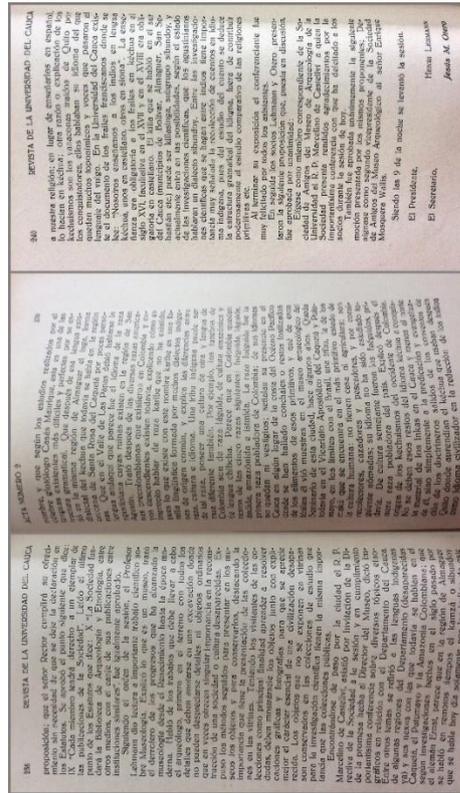
Acta No 2 Sociedad Amigos del Museo Arqueológico de la Universidad del Cauca. Revista Universidad del Cauca. No 5. 1944 Archivo José María Arboleda

Figura 2.2.23. I centenario de la independencia. Popayán 20 de Julio



I Centenario de la República de Colombia. Popayán 1910. Fotografía coloreada Archivo Arboleda Llorente

Figura 2.2.22. Sociedad Amigos del Museo



Acta No2. Sociedad Amigos del Museo Arqueológico de la Universidad del Cauca. Revista Universidad del Cauca. No 5. 1944 Archivo José María Arboleda

Figura 2.2.24. I centenario de la independencia. Popayán 20 de Julio



I Centenario de la República de Colombia. Popayán 1910. Fotografía coloreada Archivo Arboleda Llorente

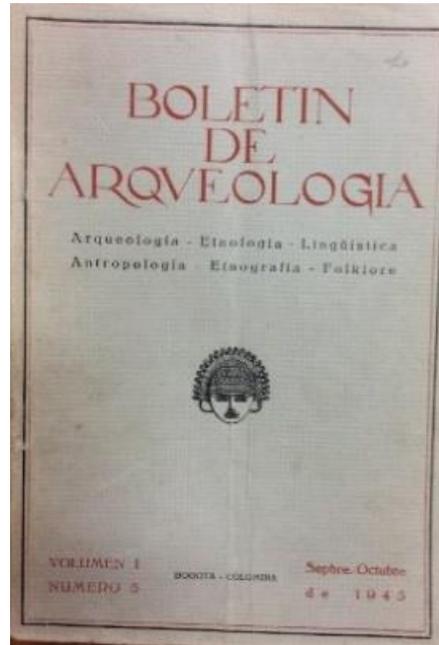
Capítulo 3. Ilustraciones

Figura 3.1. Portada Revista UdelC 1932



Revista Universidad del Cauca. No3. 1932.
 Archivo José María Arboleda

Figura 3.2. Portada Boletín de Arqueología.1945



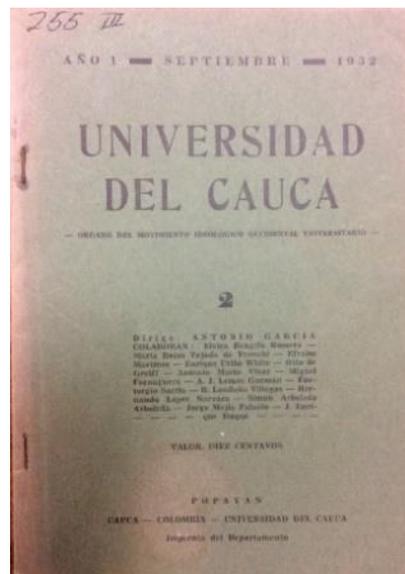
Boletín de Arqueología. 1945. Vo1 No3
 Archivo José María Arboleda

Figura 3.1.1. Antonio García, Estudiante



Antonio García en Caldas. 1937
 Archivo Familiar Claudio García

Figura 3.1.2. Portada Revista UdelC. Órgano del Movimiento ideológico occidental universitario 1932



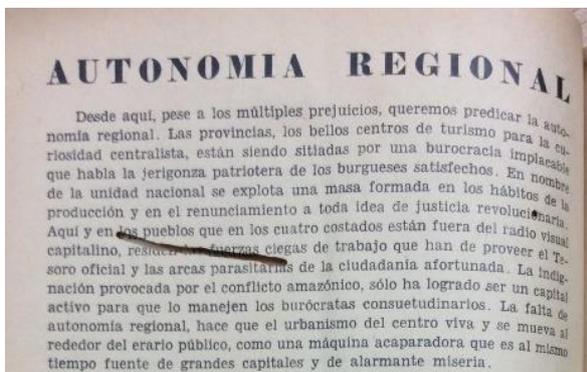
Revista Universidad del Cauca. No2. 1932.
 Archivo José María Arboleda

Figura 3.1.3. La Trinca



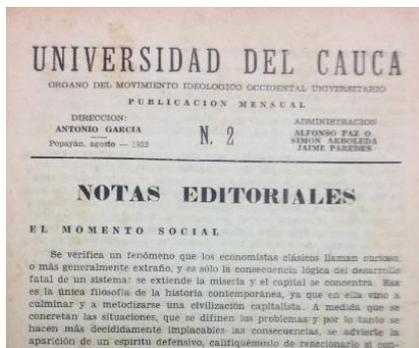
Enrique Uribe White. *La Trinca*. Revista UdelC No2. 1932. Archivo José María Arboleda

Figura 3.1.5. Autonomía Regional



Autonomía Regional
Revista Universidad del Cauca. No3. 1932
Archivo José María Arboleda

Figura 3.1.7. Análisis sobre las reformas universitarias



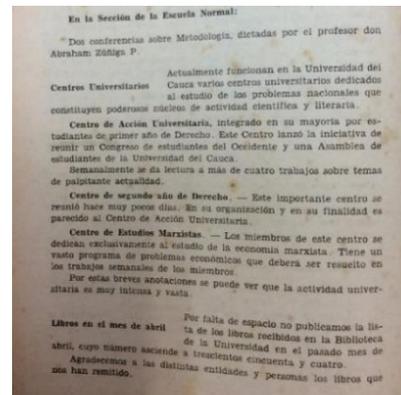
Notas Editoriales. El momento Social
Revista UdelC No2. 1932
Archivo José María Arboleda

Figura 3.1.4. La Universidad Política



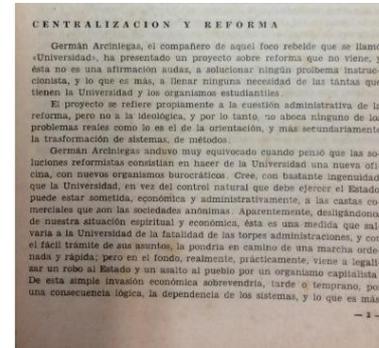
La Universidad Política. Revista UdelC No1. 1932. Archivo José María Arboleda

Figura 3.1.6. Presentación del Centro de Estudios Marxistas. 1934



Programación de Conferencias en la Universidad; en el ateneo Femenino y en la Escuela Normal. Revista UdelC No4. 1934. Archivo José Ma. Arboleda

Figura 3.1.8. Análisis sobre las reformas universitarias



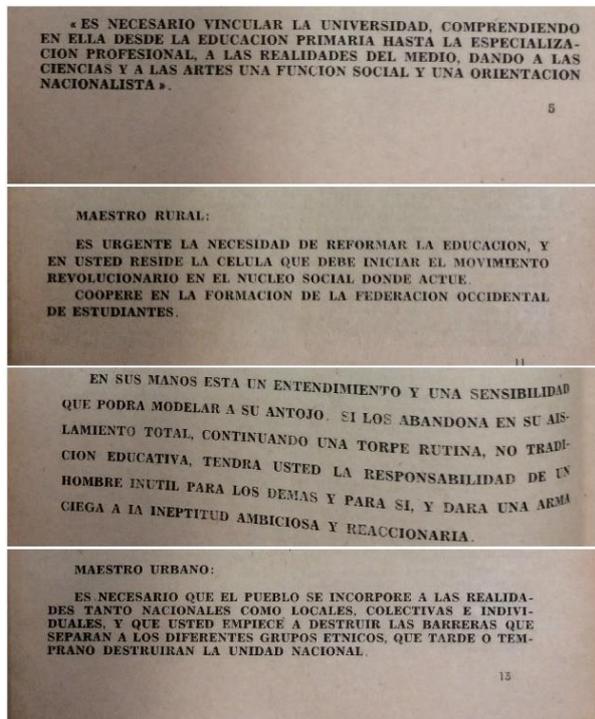
Notas Editoriales. El momento Social.
Revista UdelC. No2. 1932
Archivo José María Arboleda

Figura 3.1.9. Revista UdelC. “Órgano de la biblioteca de la Universidad del Cauca”.1934



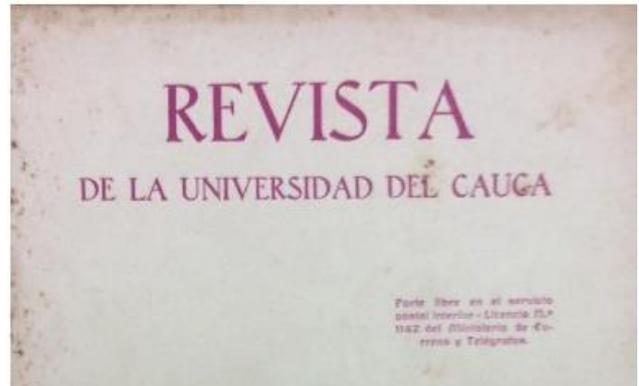
1933. Director Jaime Paredes. Revista UdelC. No1. 1934. Archivo José María Arboleda

Figura 3.1.11. Propagandas



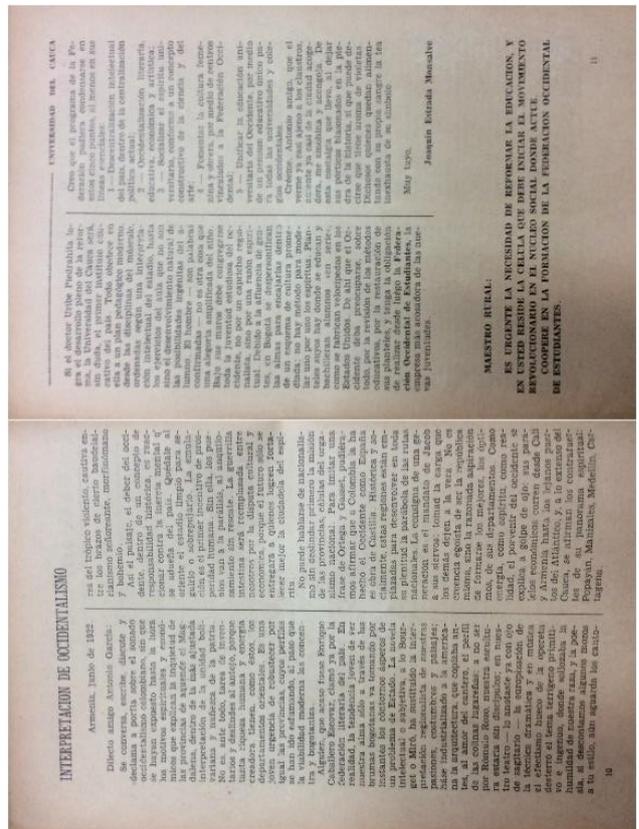
Revista Universidad del Cauca. 1932-1933
 Archivo José María Arboleda

Figura 3.1.10. Portada. Revista UdelC. 1944



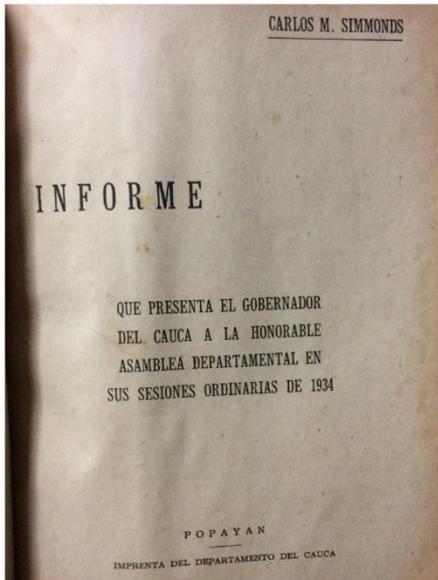
1944. Oficina Editorial Universidad del Cauca. Revista Universidad del Cauca. No2. 1944
 Archivo José María Arboleda

Figura 3.1.12. Sobre Federación Occidental de Estudiantes



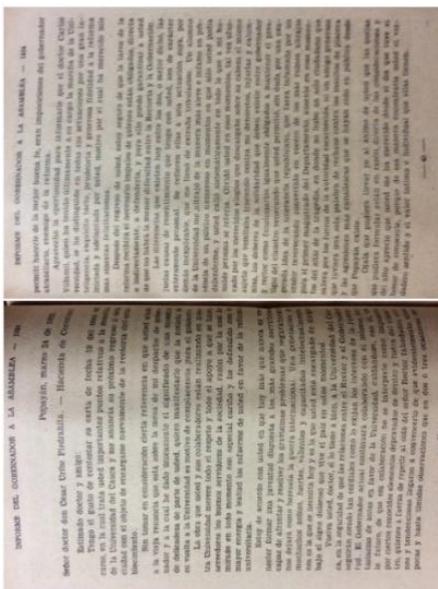
Interpretación de Occidentalismo.1932.
 Revista Universidad del Cauca. No2. Archivo José María Arboleda

Figura 3.1.13. Portada. Informe del Gobernador. 1934



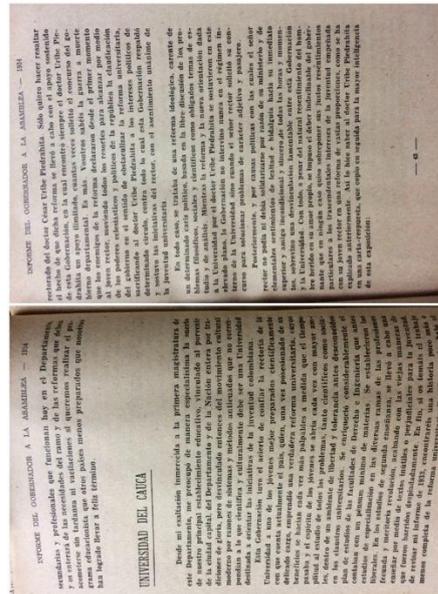
Carlos Simmonds. *Informe que presenta el Gobernador del Cauca a la Honorable Asamblea departamental.* 1934. Archivo Central de la Gobernación

Figura 3.1.15. Informe. Las molestias de la sociedad payanesa por los planes modernizadores del rector.



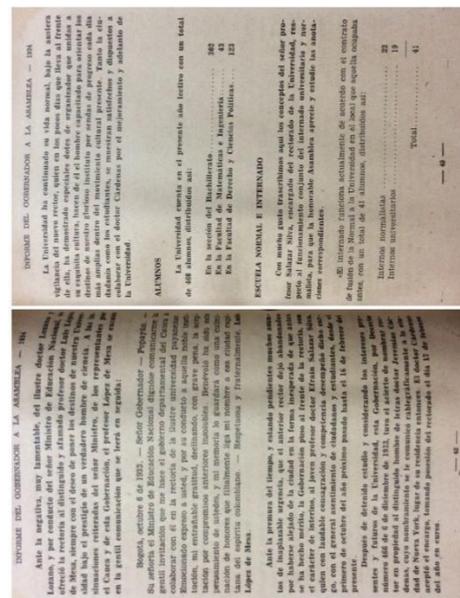
Carlos Simmonds. *Informe que presenta el Gobernador del Cauca a la Honorable Asamblea departamental.* 1934. Archivo Central de la Gobernación

Figura 3.1.14. El retiro del apoyo al rector de la Universidad del Cauca



Carlos Simmonds. *Informe que presenta el Gobernador del Cauca a la Honorable Asamblea departamental.* 1934. Archivo Central de la Gobernación

Figura 3.1.16. Informe. Búsqueda del nuevo rector y asignación del cargo al Dr. Jeremías Cárdenas.



Carlos Simmonds. *Informe que presenta el Gobernador del Cauca a la Honorable Asamblea departamental.* 1934. Archivo Central de la Gobernación

Figura 3.1.21. Friede y la etnohistoria de Putumayo.



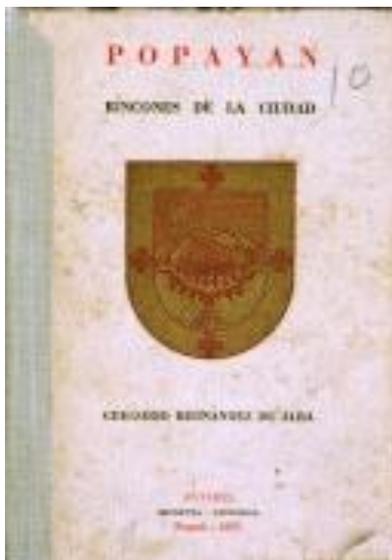
Juan Friede
 <<Etnografía: Reseña etnográfica de los Macaguajes de San Joaquín, Putumayo>>
Boletín de Arqueología Vo1 No6. 1945
 Archivo José María Arboleda.

Figura 3.1.22. Friede y la etnohistoria de Putumayo. Mapa



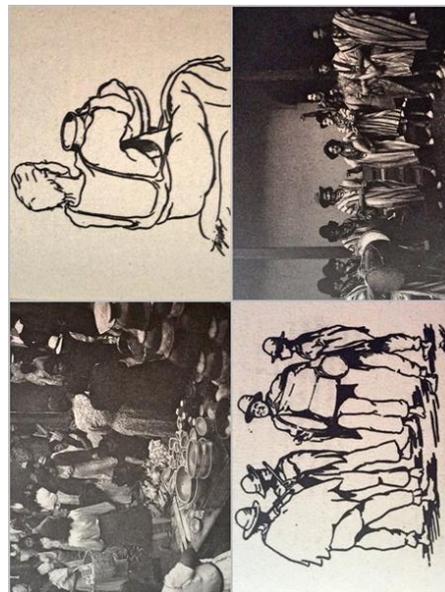
Juan Friede
 <<Etnografía: Reseña etnográfica de los Macaguajes de San Joaquín, Putumayo_ Mapa>>. *Boletín de Arqueología* Vo1 No6. 1945
 Archivo José María Arboleda

Figura 3.2.1. Rincones de la Ciudad. 1951



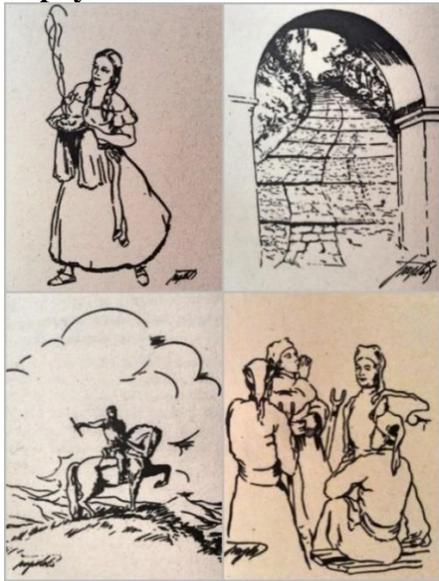
Gregorio Hernández de Alba. 1951
Popayán. Rincones de la ciudad.
 Fuente Libro Gregorio Hernández de Alba (1904-1973)

Figura 3.2.2. Tradición Popular. Popayán



Ilustraciones de Julián Trujillo Lagarcha
 Fotografías de Andrew Hunter Whiteford.
Popayán. Rincones de la ciudad. 1951.
 Fuente Libro Gregorio Hernández de Alba (1904-1973)

Figura 3.2.3. Tradición Aristócrata. Popayán



Ilustraciones de Julián Trujillo Lagarcha. *Popayán. Rincones de la ciudad.* 1951. Fuente Libro Gregorio Hernández de Alba (1904-1973)

Figura 3.2.4. Primera Sede IEUC



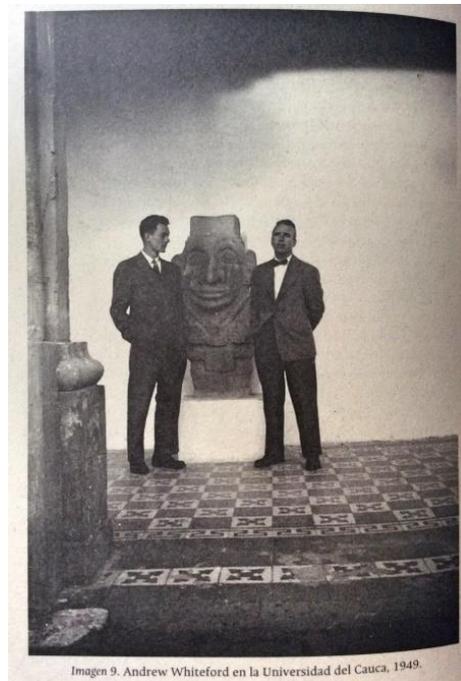
Primera sede del IEUC. Iglesia y convento de Santo Domingo. Archivo Vargas

Figura 3.2.5. Mosaico IEUC. 1947-1949



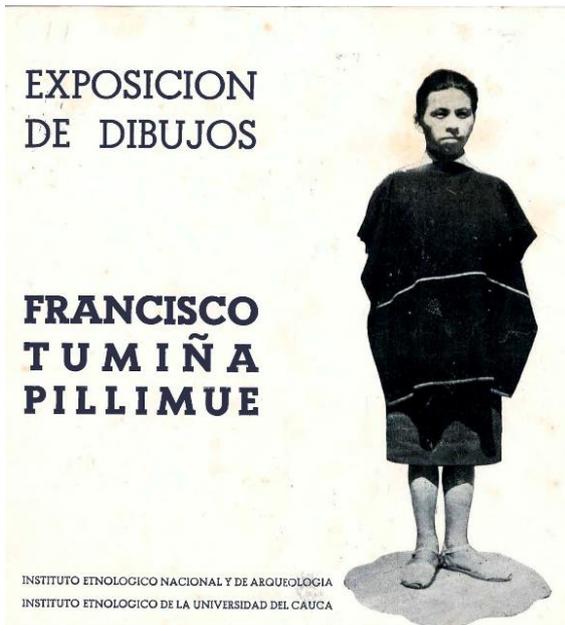
Mosaico Instituto Etnológico de la Universidad del Cauca 1947-1949. Fuente Libro Gregorio Hernández de Alba (1904-1973).

Figura 3.2.6. Talla de Moscopán, en el Museo Etnológico IEUC



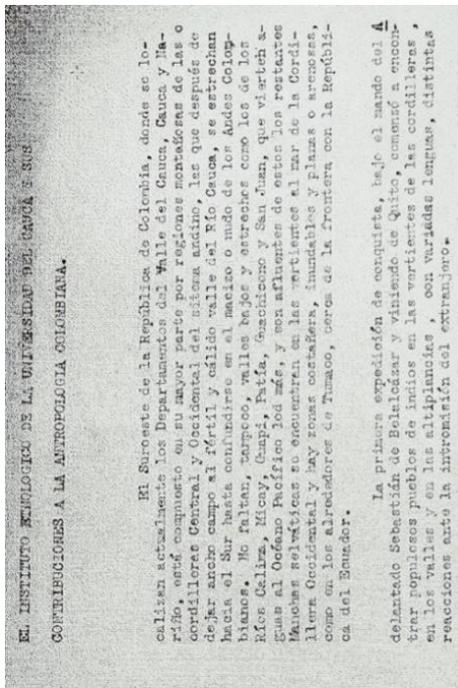
Hernández de Alba y Andrew Whiteford en la Universidad del Cauca. 1949. Fuente Libro Gregorio Hernández de Alba (1904-1973)

Figura 3.2.7. Timiñá Pillimué. 1949



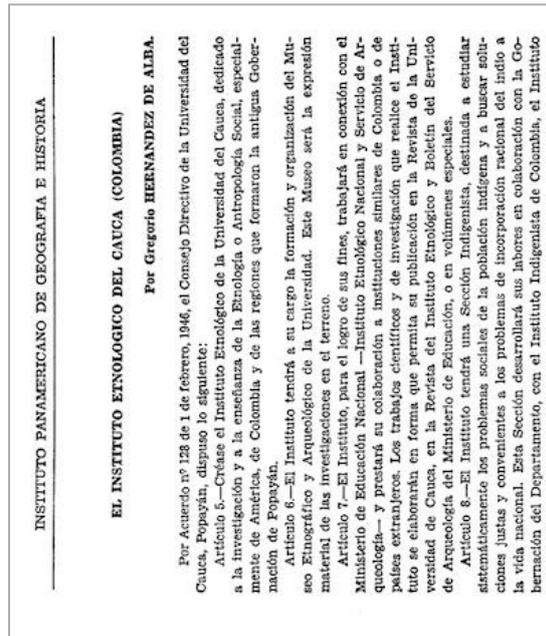
Exposición individual de dibujos de Francisco Timiñá Pillimué. Galerías de Arte Bogotá, 1949

Figura 3.2.9. Manuscrito sobre el IEUC. 1949



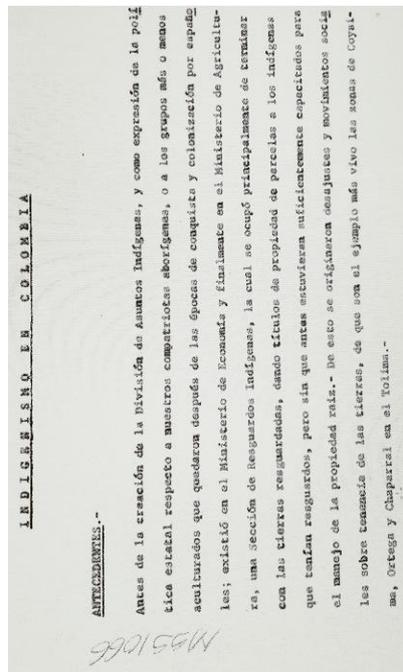
El Instituto Etnológico de la Universidad del Cauca y sus contribuciones a la antropología colombiana. 1949. Biblioteca Luis Ángel Arango. Colección Libros Raros y Manuscritos

Figura 3.2.8. La etnología en Colombia. 1947



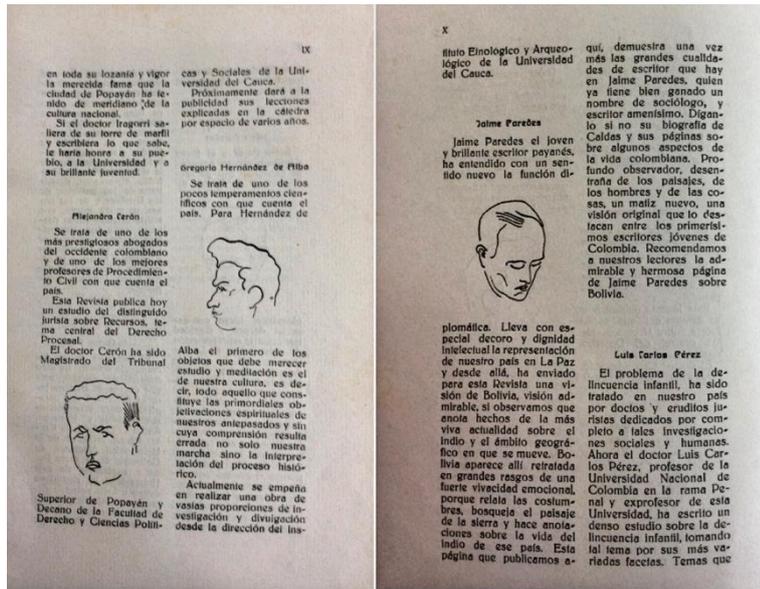
El Instituto Etnológico del Cauca (Colombia). 1947. Boletín Bibliográfico de Antropología Americana No 10.

Figura 3.2.10. Manuscrito. Informe de la División de asuntos indígenas. 1966?



El indigenismo en Colombia. Biblioteca Luis Ángel Arango. Colección Libros Raros y Manuscritos

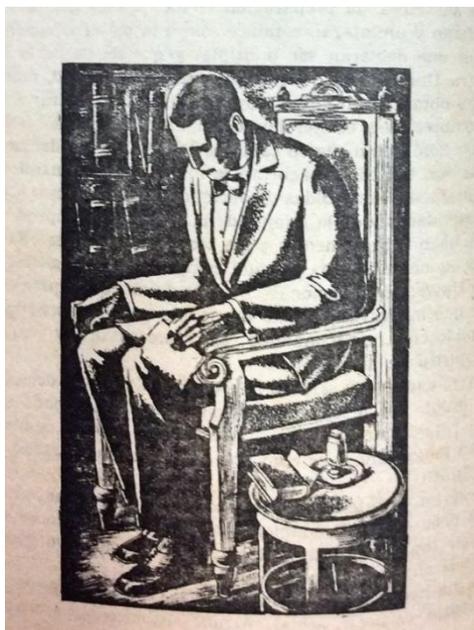
Figura 3.2.15. Retrato y Reseña de GHDA. 1946.



Retrato y biografía de Gregorio Hernández de Alba. En Temas y Autores de la Revista UdelC No 9 de 1946. Archivo José María Arboleda

Capítulo 4. Ilustraciones

Figura 4.1. Ilustración Anónima. 1932



Litografía en Universitarias. Revista UdelC No 2 de 1932. Archivo José María Arboleda

Figura 4.2. César Uribe Piedrahita. Xilografía. 1932



La nariz de Popayán. Cesar Uribe Piedrahita. Xilografía. Revista UdelC No 2 de 1932. Archivo José María Arboleda

Figura 4.3. César Uribe Piedrahita. Xilografía. 1932



Paisaje. Cesar Uribe Piedrahita. Xilografía. Revista UdelC No 2 de 1932. Archivo José María Arboleda

Figura 4.4. Toá- Narraciones de caucherías. 1933



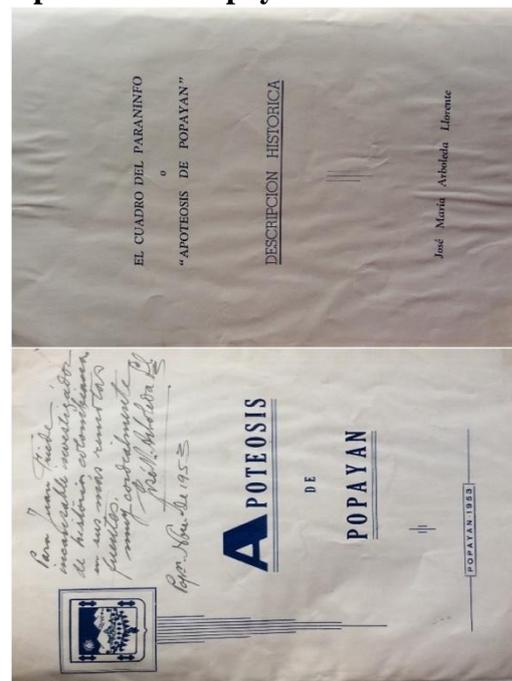
Cesar Uribe Piedrahita. *Toá. Narraciones de caucherías.* Casa editorial Arturo Zapata, 1933

Figura 4.5. Efraím Martínez. Apoteosis a Popayán. 1935-1956.



Efraím Martínez. 1935-1956. *Apoteosis a Popayán.* Óleo sobre lienzo. 6m x 9m. Paraninfo José de Caldas. Universidad del Cauca

Figura 4.6. Reseña histórica de Apoteosis de Popayán. 1953.



José María Arboleda Llorente. *Apoteosis de Popayán.* 1953. Popayán: Editorial Talleres del Departamento. Biblioteca Luis Ángel Arango.

Figura 4.7. IV Centenario de la Fundación Española de Popayán.



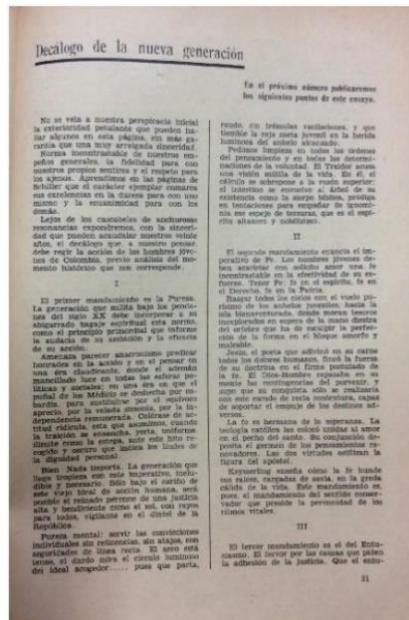
Afiche conmemorativo al IV Centenario de la Fundación Española. 1936-1938. Archivo Central de la Gobernación del Cauca.

Figura 4.1.2. Decreto 2731 de 1948. Nombramiento de Mejía Ángel



Decreto 2731 de 1948. Nombramiento Guillermo Mejía Ángel. Secretario de Hacienda de Caldas. Diario Oficial 19 de agosto de 1948. Fuente: SUIN. Sistema Único de Información Normativa.

Figura 4.1.1. Decálogo de la nueva generación. 1932



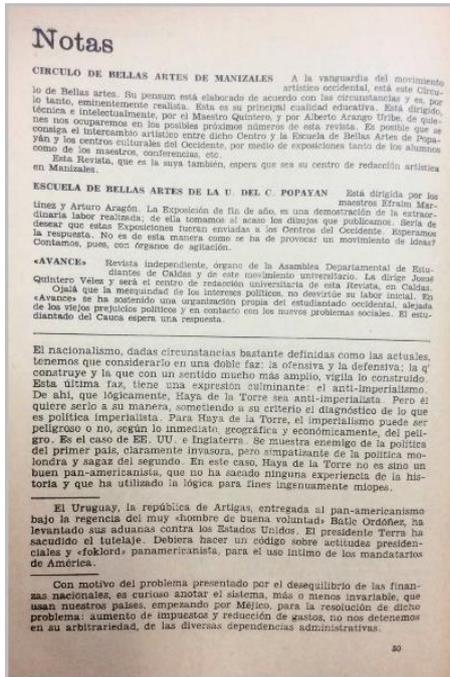
Guillermo Mejía Ángel *Decálogo de la nueva generación*. 1932. Revista UdelC No 1. Archivo José María Arboleda

Figura 4.1.3. Retrato de Cesar Uribe Piedrahita.



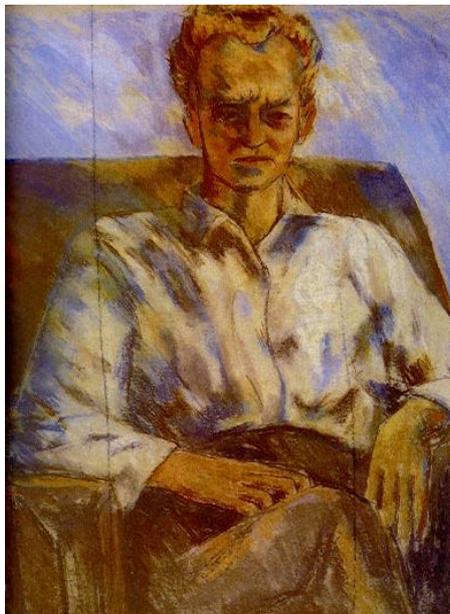
Ignacio Jaramillo *Retrato de Cesar Uribe Piedrahita* Óleo sobre lienzo. 1947 Fuente Google

Figura 4.1.4. Presentaciones revistas *Avance, Numen y Occidente*



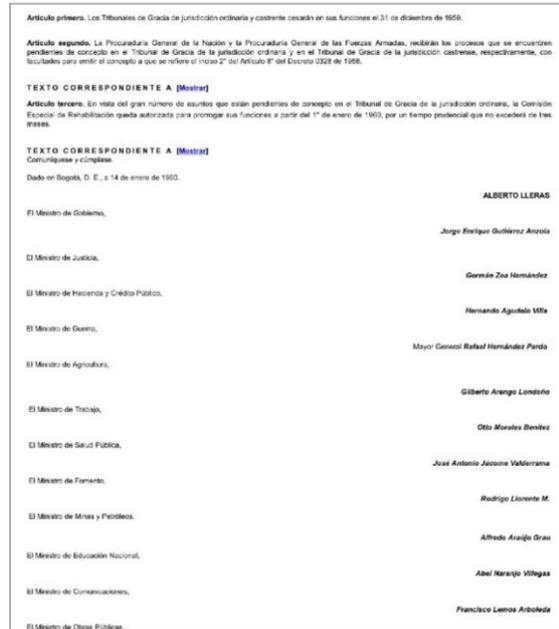
Notas. Revista UdelC. No 1. 1932. Archivo José María Arboleda

Figura 4.1.6. Cesar Uribe Piedrahita. 1945



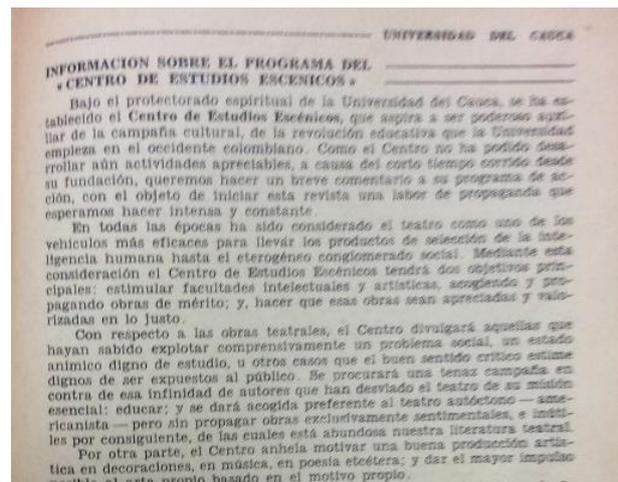
Pedro Nel Gómez
Retrato de Cesar Uribe Piedrahita
Pastel. 94 x 64cm. 1945. Fuente Colarte

Figura 4.1.5. Decreto 1 de 1960. Francisco Lemos Ministro de Comunicaciones.



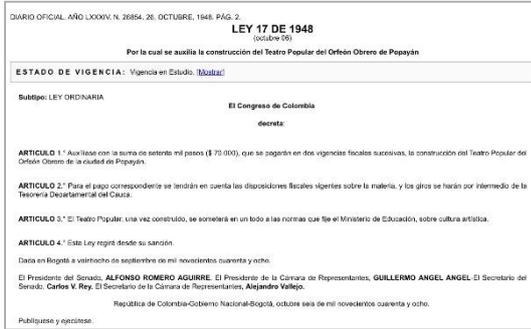
Decreto 1 de 1960. Firma Francisco Lemos. Ministro de Comunicaciones. Diario Oficial 14 de enero de 1960. Fuente: SUIN. Sistema Único de Información Normativa.

Figura 4.1.7. Información Centro de estudios escénicos. 1932



Francisco Lemos Arboleda.
Información sobre el programa del Centro de Estudios Escénicos. Revista UdelC N°1. 1932 Archivo José María Arboleda

Figura 4.1.8. Ley 17 de 1948. Teatro Orfeón Obrero



Ley 17 de 1948. Auxilios Construcción Teatro Popular Orfeón Obrero. Diario Oficial N25554. Fuente: SUIN. Sistema Único de Información Normativa.

Figura 4.1.10. El Pintor Colombiano Carlos Correa. 1945

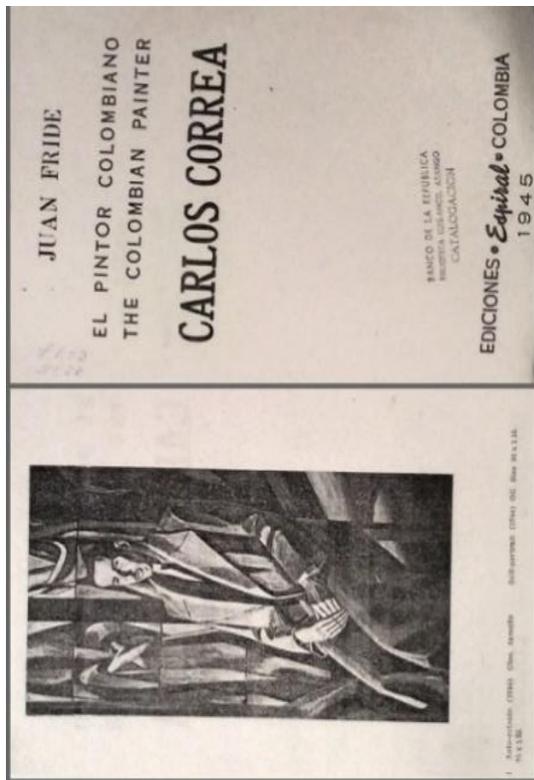
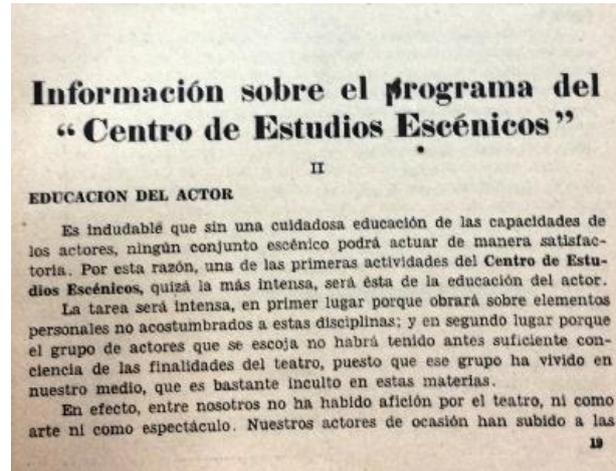


Figura 4.1.9. Información Centro de estudios escénicos. 1932

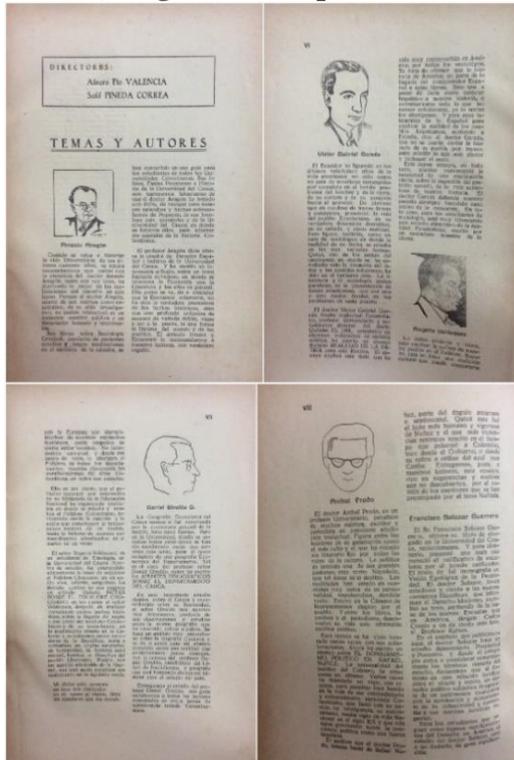


Francisco Lemos Arboleda. Información sobre el programa del Centro de Estudios Escénicos. Revista UdelC N°3. 1932 Archivo José María Arboleda

Figura 4.1.11. Autorretrato. (Carlos Correa).

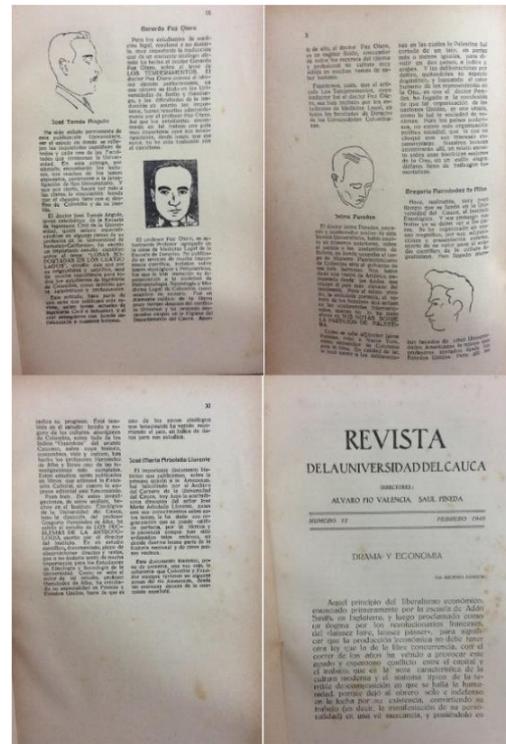


Figura 4.1.12. Temas y Autores.
Arcesio Aragón, Víctor Gabriel Garcés, Rogerio Velásquez. 1948



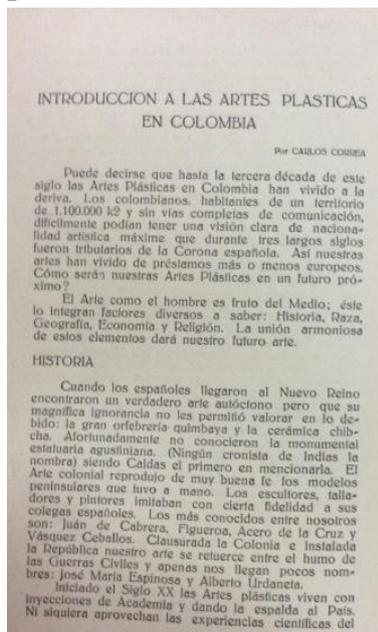
Temas y Autores. Revista UdelC N°12.
1948 Archivo José María Arboleda

Figura 4.1.13. Temas y Autores. Jaime Paredes, Gregorio Hernández de Alba y José María Arboleda. 1948



Temas y Autores. Revista UdelC N°12.
1948 Archivo José María Arboleda

Figura 4.1.14. Introducción a las artes plásticas en Colombia. 1948



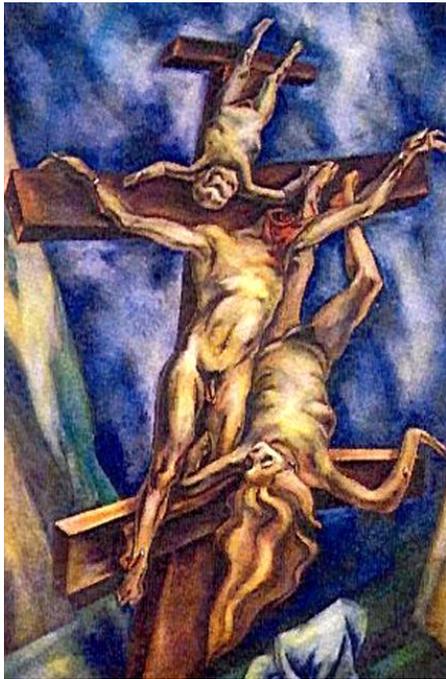
Carlos Correa. *Introducción a las artes plásticas en Colombia.* Revista UdelC N°12. 1948 Archivo José María Arboleda

Figura 4.1.15. Carlos Correa. Periodo Místico - indigenista



Carlos Correa. 1943
Nudo Andino. Boceto para mural. Acuarela. 45 cm x 76 cm. Fuente Colarte.

Figura 4.1.16. Carlos Correa. Periodo Místico



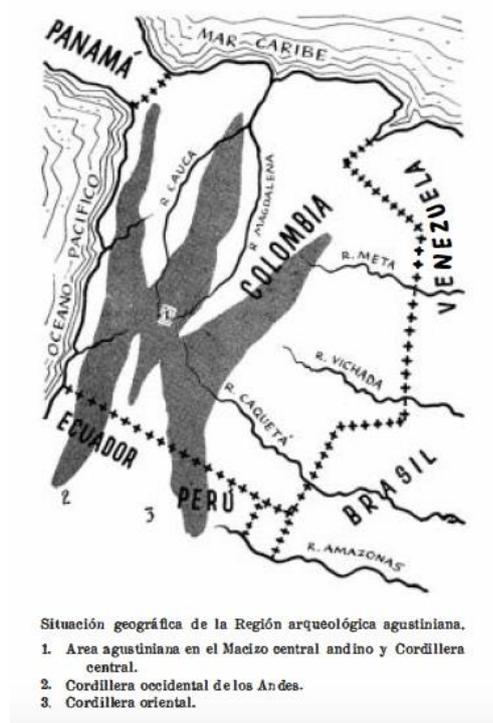
Carlos Correa. 1934. *Violencia III*. Acuarela. 40 cm x 65 cm. Fuente Colarte.

Figura 4.1.17. Jorge Oteiza en 1940.



Fotografía Jorge Oteiza en Latinoamérica. 1940. Fuente Google

Figura 4.1.18. Mapa de la Región Antropológica Agustiniense. Oteiza.



Jorge Oteiza. *Interpretación de la estatuaria megalítica americana*. Ediciones Cultura Hispánica, 1952. Archivo Fundación Museo Oteiza

Figura 4.1.19. Periodo escultórico de Oteiza. Madrid 1935.



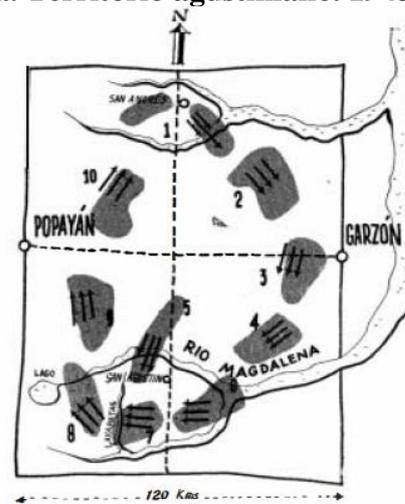
Jorge Oteiza. *Figura comprendiendo políticamente*. 1935. Cemento moldeado y coloreado. 43cm x 32cm x 25cm. Museo Reina Sofía de Madrid

Figura 4.1.20. Experimentación del Vacío. Oteiza. Madrid. 1953



Jorge Oteiza. *Arista Vacía*. 1953. Soldadura y lámina. 95cm x 35cm x 38cm. Museo Reina Sofía

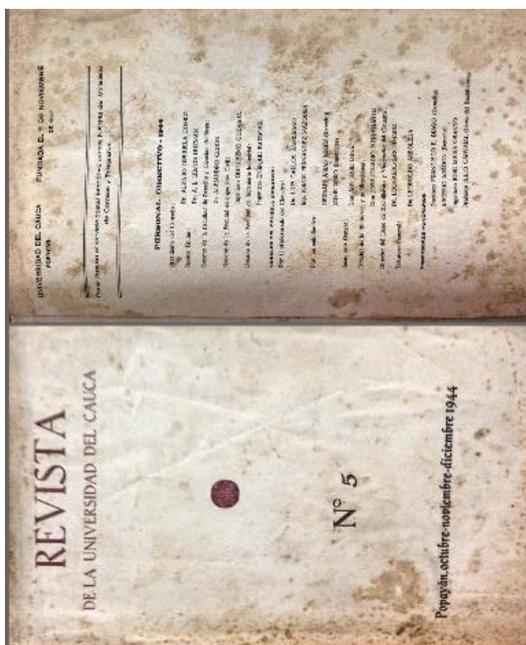
Figura 4.1.21. Trayectoria del viaje de ida. Territorio agustiniano. 1943



Area arqueológica agustiniana.
1. San Andrés.—2. Marne.—3. Alto de las Piedras.—4. Alto de las Huacas.—5. Alto de la Pelota.—6. Ilumbe.—7. San Agustín y Quebrada de Lavapatatas.—8. Alto de Lavapatatas.—9. Alto de los Idolos.—10. Epigonal agustiniano.

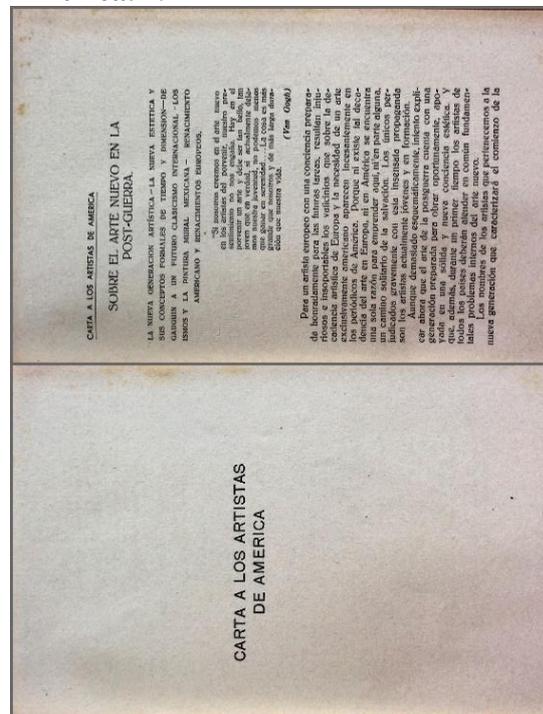
Jorge Oteiza. *Interpretación de la estatuaria megalítica americana*. Ediciones Cultura Hispánica, 1952. Archivo Fundación Museo Oteiza

Figura 4.1.22. Portada. Revista UdelC. No 5. 1944.



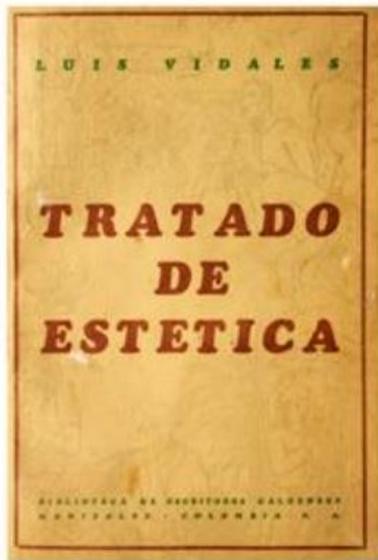
Revista UdelC Nº 5 (Octubre-Diciembre 1944) Archivo José María Arboleda

Figura 4.1.23. Carta a los Artistas de América. 1944



Jorge Oteiza. *Carta a los artistas de América: Sobre el arte nuevo en la post-guerra*. 1944. Revista UdelC Nº 5 Archivo José María Arboleda

Figura 4.1.24. Tratado de estética. 1946



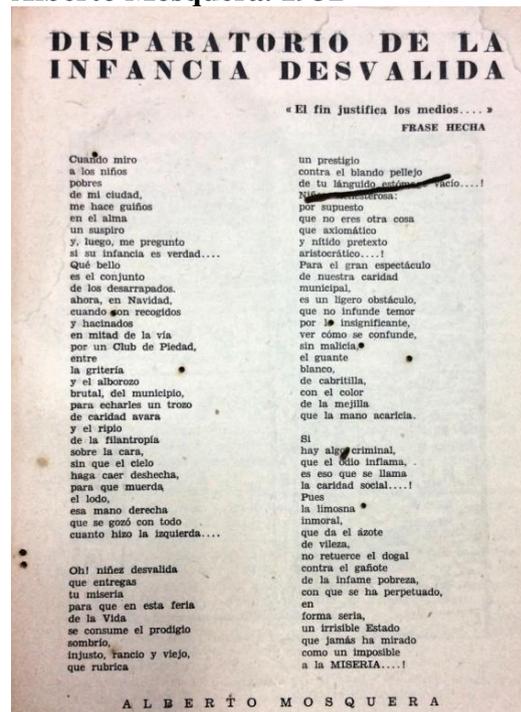
Luis Vidales. *Tratado de Estética*.
Biblioteca de escritores Caldenses, 1946.
Biblioteca Luis Ángel Arango.

Figura 4.1.26. Grafica enraizada.
Anónimo. 1932



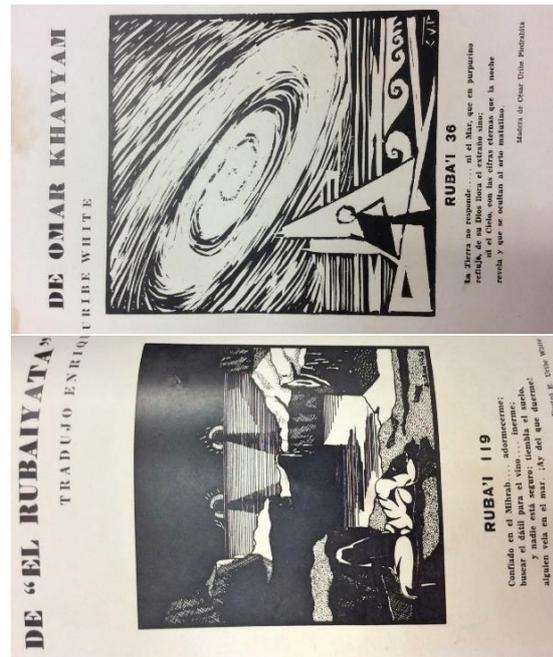
Revista UdelC N° 4.
Archivo José María Arboleda

Figura 4.1.25. Poesía enraizada.
Alberto Mosquera. 1932



Alberto Mosquera. *Disparatorio de la infancia desvalida*. 1932. Revista UdelC N° 3. Archivo José María Arboleda

Figura 4.1.27. El Rubaiyata. Ilustrado
por Uribe Piedrahita y Uribe White.



El Rubaiyata. Traducción Enrique Uribe White. Revista UdelC N° 2. (Suplemento interno). Archivo José María Arboleda

Figura 4.1.28. Caricaturas de Luis Ángel Rengifo. 1935.



El Nuevo Rector. Revista UdelC N° 7y8. 1935. Archivo José María Arboleda

Figura 4.1.29. Reproducciones de Eduardo Ramírez Villamizar. 1947.



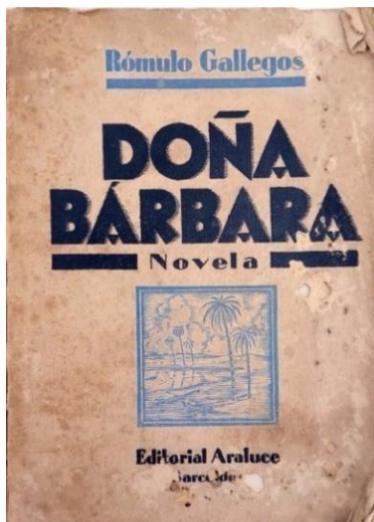
Eduardo Ramírez Villamizar. *El Ciego* y *Retrato de Luz Valencia*. Revista UdelC N° 10 y 11. 1947 (Suplemento interno). Archivo José María Arboleda

Figura 4.2.1 La Vorágine



José Eustacio Rivera. *La Vorágine* 1924. Fuente Wikipedia

Figura 4.2.2. Doña Bárbara



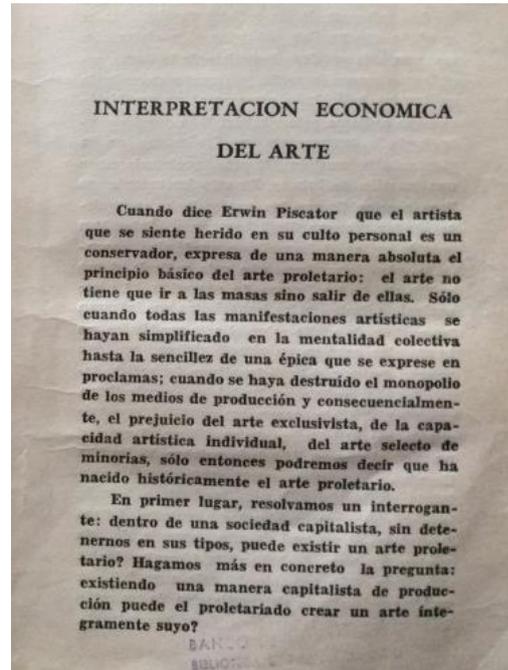
Rómulo Gallegos. *Doña Bárbara* 1929. Fuente Wikipedia

Figura 4.2.3. Huasipungo



Jorge Icaza. *Huasipungo* 1934.
Fuente Wikipedia

Figura 4.2.4. Interpretación económica del arte. 1934



Antonio García. *Colombia S.A.* 1934.
Biblioteca Luis Ángel Arango

Figura 4.2.5. Nota Preliminar. Antonio García en Toá. 1933

Nota preliminar

Muchos han de creer que este libro es un glosario clínico donde el hombre, por un capricho del fisiólogo, se transforma en producto sintético. Se pensará que el mundo que respira en estas páginas, abismado en su propia soledad, es un mundo simbólico de prototipos o un infierno ideal donde todos los hombres, por un imperativo biológico, son materia permanente de una monstruosa épica.

Por lo general, el hombre de la novela es un extracto, un resumen, un esqueleto, de una constitución pasional y mental simple, que se mueve en el círculo vicioso de la fatalidad étnica o social. Todos sus actos, sus pensamientos, sus voliciones, sus gestos, son acertados o desacertados, brillantes u opacos, pero carecen de esa honda movilidad, imperceptible a veces, de los abismos biológicos. Está siempre esclavizado al método crítico, a la inflexibilidad rutinaria del método crítico que al crear un orden artificioso y arbitrario, le quita a la vida los matices y la despoja de sus pequeñas cosas grandes y la reduce a fuerza animal perfecta, obediente, doméstica, acondicionada para ingresar a los cosos científicos.

Cuando se dice que el hombre condensa con mayor exactitud un estado de alma social o unas determinadas características del temperamento humano, cuando deja de ser amorfo para convertirse en límite y en forma, puede ganar en valor simbólico, pero pierde en intensidad. El hombre prototipo no es sino una deformación de aspectos, una masa falsificada. Qué son nuestros héroes, nuestros mesías, nuestros caudillos y en general todos los que, según el concepto vulgar, son afortunados productos de síntesis?

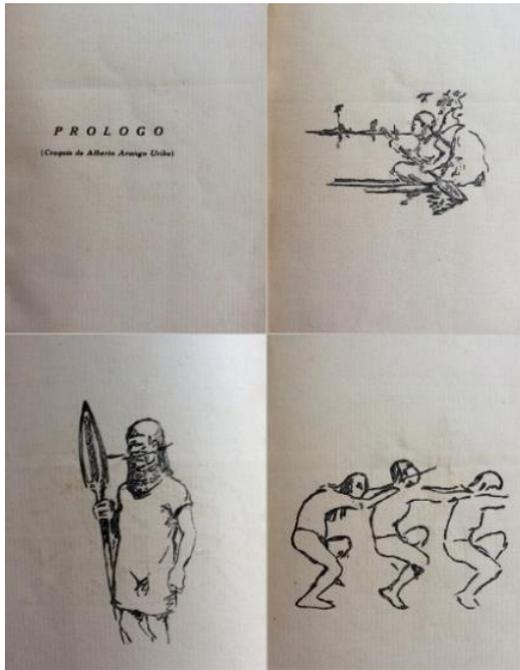
Antonio García. *Nota Preliminar.* 1933.
Biblioteca Luis Ángel Arango

Figura 4.2.6. Ilustraciones Uribe Piedrahita en Toá.



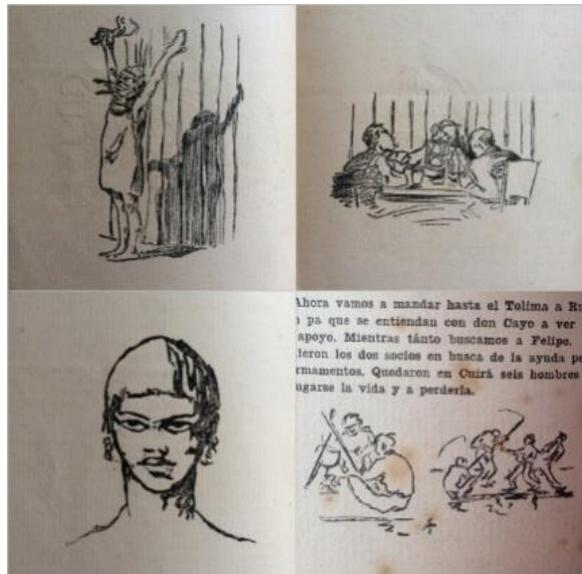
Cesar Uribe Piedrahita. *Toá. Narraciones de cauchería.* 1933. Biblioteca Luis Ángel Arango

Figura 4.2.7. Ilustraciones de Alberto Arango Uribe en Toá.



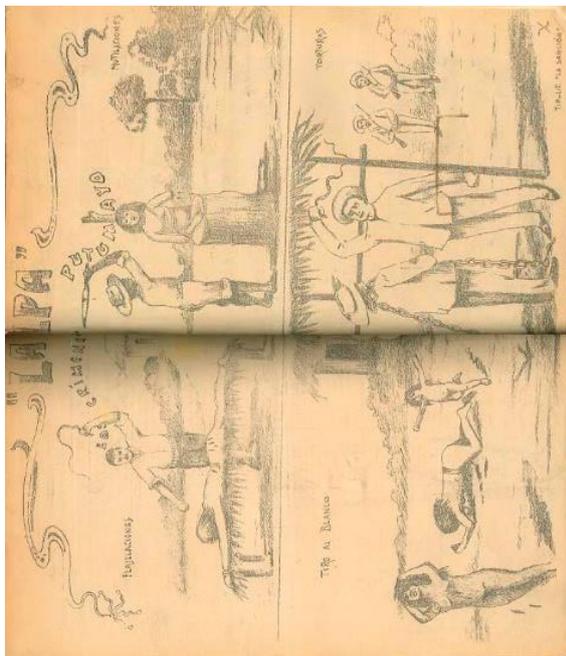
Cesar Uribe Piedrahita.
Toá. Narraciones de cauchería. 1933.
 Biblioteca Luis Ángel Arango

Figura 4.2.8. Ilustraciones de Alberto Arango Uribe en Toá.



Cesar Uribe Piedrahita.
Toá. Narraciones de cauchería. 1933.
 Biblioteca Luis Ángel Arango

Figura 4.2.9. Maltratos durante la Fiebre del Caucho.



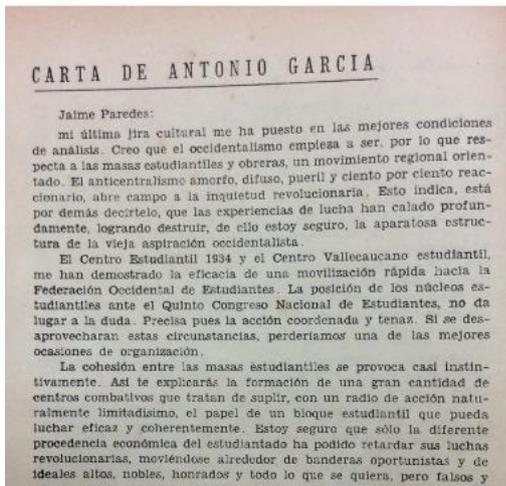
Casa Arana. Ilustraciones del diario *La Felpa*, 1907-1908. Museo Etnográfico
 Biblioteca Luis Ángel Arango

Figura 4.2.10. Hacienda Coconuco



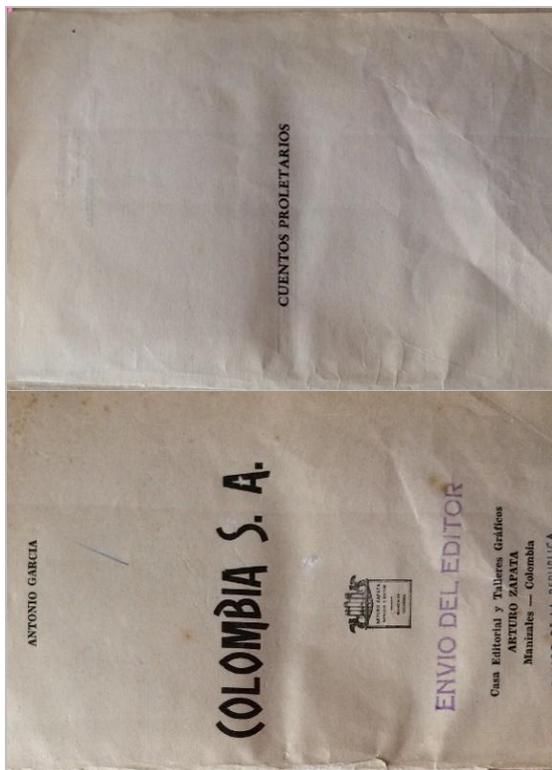
Hacienda Coconuco. Casa de campo del General Mosquera. Coconuco, Cauca.
 Fuente Google

Figura 4.2.11. Carta a Jaime Paredes. 1934



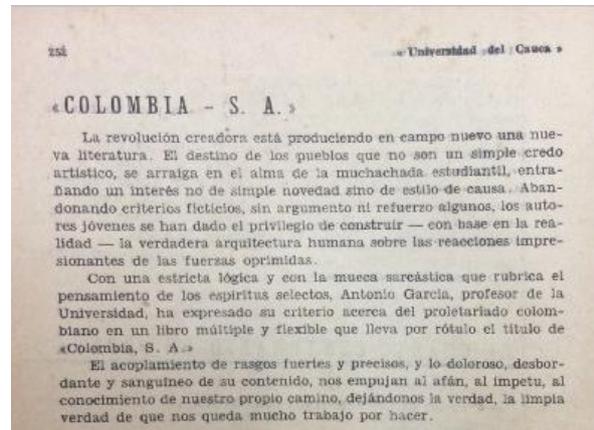
Antonio García. *Carta a Jaime Paredes*
Revista UdelC N° 3. 1934. Archivo José María Arboleda

Figura 4.2.13. Colombia S.A. 1934



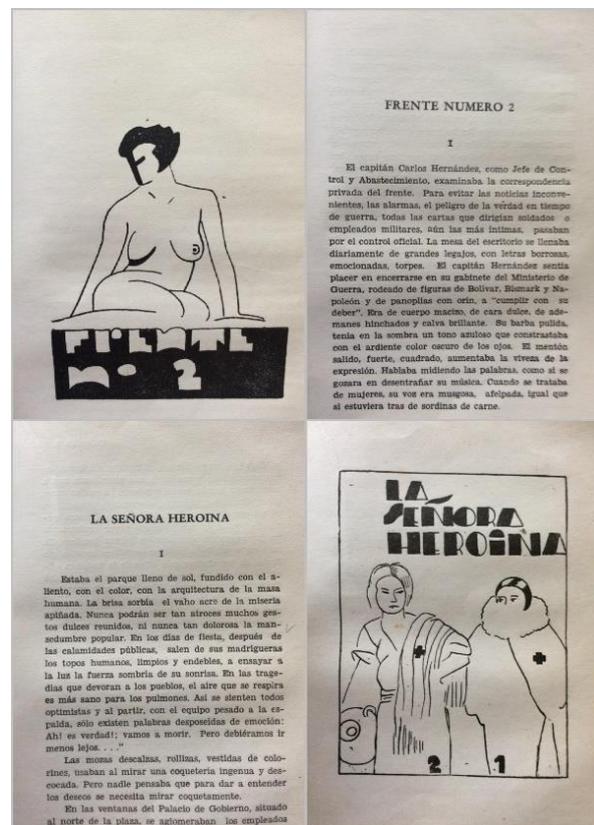
Antonio García. *Colombia S.A.* 1934.
Biblioteca Luis Ángel Arango

Figura 4.2.12. Reseña Colombia S.A. 1935



Reseña Colombia S.A.
Revista UdelC N° 7 y 8. 1935. Archivo José María Arboleda

Figura 4.2.14. Cuentos Proletarios: Frente número 2 y La Señora heroína



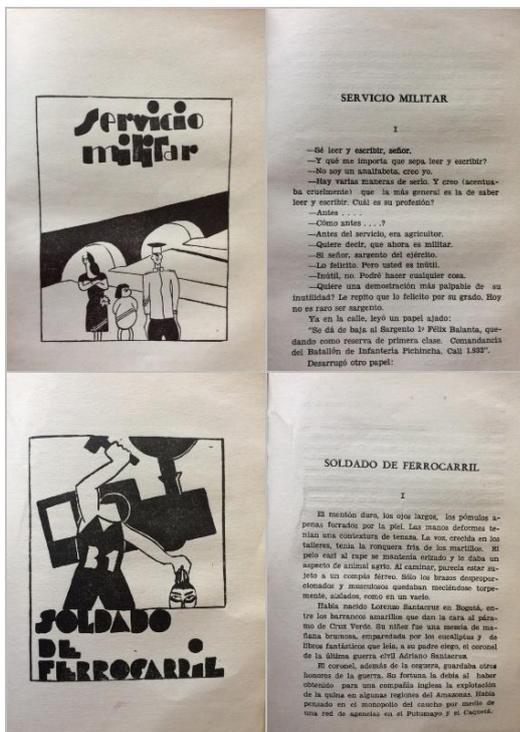
Antonio García. *Colombia S.A.* 1934.
Biblioteca Luis Ángel Arango

Figura 4.2.15. Cuentos Proletarios: *La sequía* y *Madrugada de bodas*



Antonio García. Colombia S.A.1934. Biblioteca Luis Ángel Arango

Figura 4.2.17. Cuentos Proletarios: *Servicio Militar* y *Soldado de Ferrocarril*



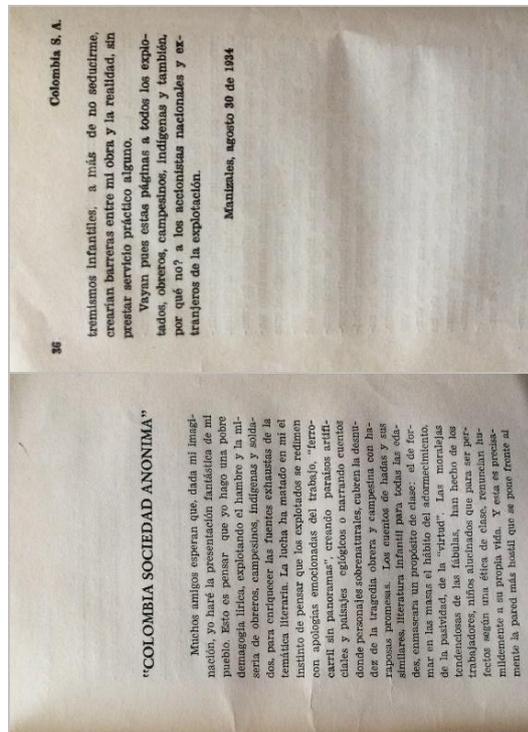
Antonio García. Colombia S.A.1934. Biblioteca Luis Ángel Arango

Figura 4.2.16. Cuentos Proletarios: *Parado* y *Porvenir*



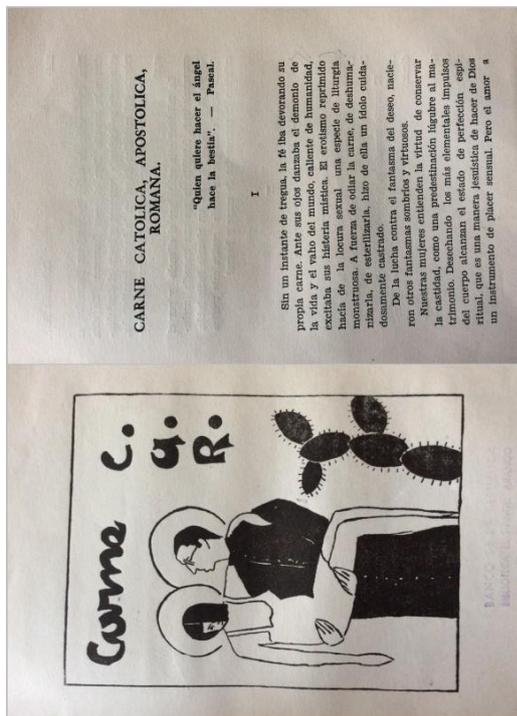
Antonio García. Colombia S.A.1934. Biblioteca Luis Ángel Arango

Figura 4.2.18. Colombia sociedad Anónima



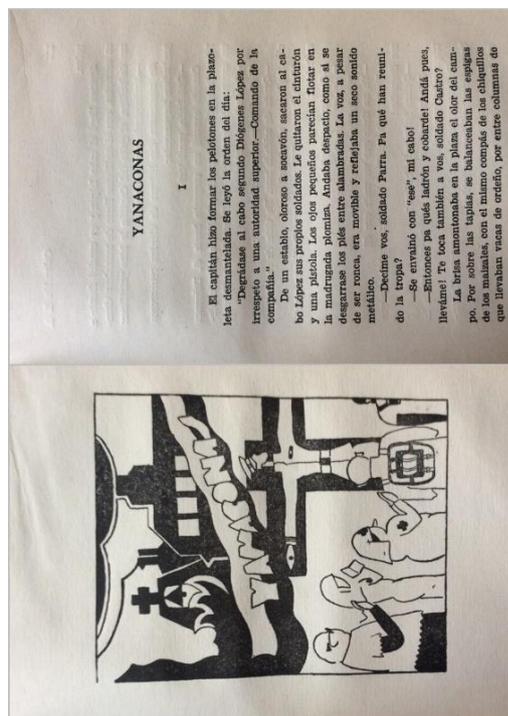
Antonio García. Colombia S.A.1934. Biblioteca Luis Ángel Arango

Figura 4.2.19. Cuentos Proletarios:
Carne católica apostólica y romana



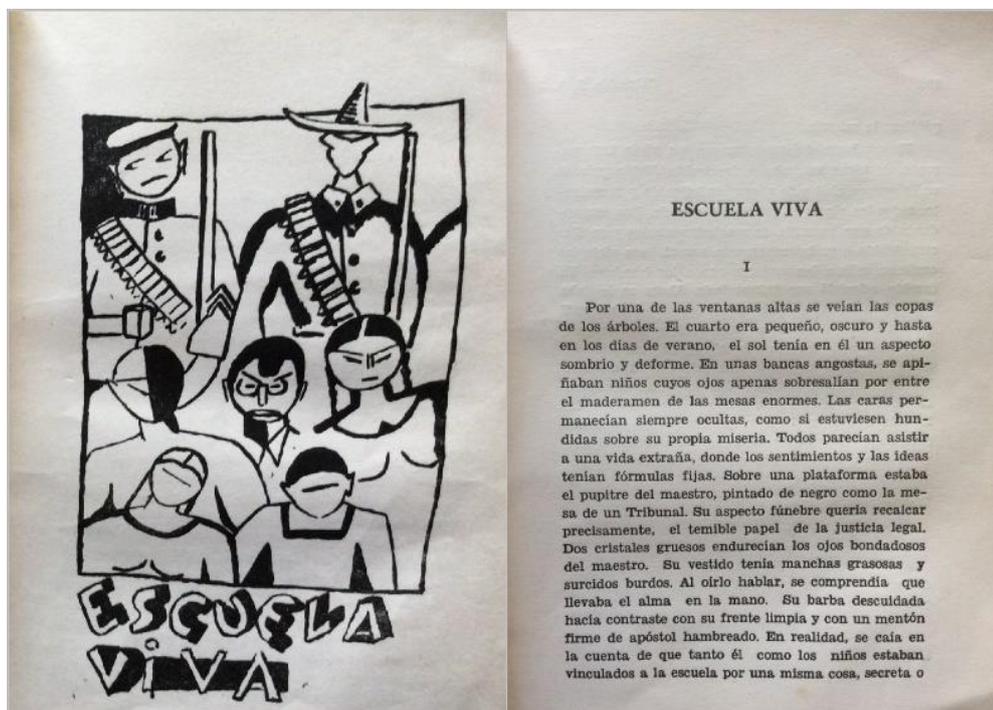
Antonio García. Colombia S.A.1934.
Biblioteca Luis Ángel Arango

Figura 4.2.20. Cuentos Proletarios:
Yanaconas



Antonio García. Colombia S.A.1934.
Biblioteca Luis Ángel Arango

Figura 4.2.21. Cuentos Proletarios:
Escuela Viva



Antonio García. Colombia S.A.1934.
Biblioteca Luis Ángel Arango

Lista de siglas y acrónimos

APRA	Alianza Popular Revolucionaria Americana
BLAA	Biblioteca Luis Ángel Arango
CTC	Confederación de Trabajadores de Colombia
FEDENAL	Federación Nacional de Trabajadores
IIC	Instituto Indigenista de Colombia
IEUC	Instituto Etnológico de la Universidad del Cauca
IEN	Instituto Etnológico Nacional
ONU	Organizaciones de Naciones Unidas
OIT	Organización Internacional del Trabajo
PSP	Partido Socialista Peruano
PCC	Partido Comunista Colombiano
UTC	Unión de Trabajadores de Colombia
UN	Universidad Nacional
UNIR	Unión Nacional de Izquierda Revolucionaria
UdelC	Universidad del Cauca

Lista de referencias

- Acanda, Jorge. 2015. *¿Por qué leer a Gramsci?* Quito: Editorial Universitaria.
- Acilu Fernández, Aitor, y Juan Biain Ugarte. 2015- «Jorge Oteiza: De San Agustín a Santiago. Miradas al Origen: el pasado como amigo».» En *Modernidad y Vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica. (1920-1970)*, editado por Paula Barreiro López y Fabiola Martínez Rodríguez. Madrid: Museo Reina Sofía.
- Ahumada Escobar, Catalina. 2010. «Configuración social de la Hacienda Coconuco, 1770-1850.» *Artículo resultado del trabajo de grado "Hacienda Coconuco. Aspectos Sociales y Culturales. 1770-1850.* Cali: Universidad del Valle. Facultad de Ciencias Sociales y Económicas. Departamento de Sociología.
- Altamirano, Carlos. 2010. «Introducción al volumen II. Élités culturales en el siglo xx latinoamericano.» En *Historia de los intelectuales en América Latina II. los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo xx*, editado por Carlos Altamirano. Buenos Aires: Katz Editores.
- Ayala Diago, Cesar Augusto. 2007. *El porvenir del pasado: Gilberto Álzate Avendaño, sensibilidad leoparda y democracia. La derecha colombiana de los años treinta.* Bogotá: Sigma Editores y Editor Fundación Gilberto Álzate Avendaño.
- Benjamin, Walter. 2004. *El autor como productor.* Traducido por Bolívar Echeverría. México: Editorial Ítaca.
- _____. 2010. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos.* Editado por Bolívar Echeverría. Traducido por Bolívar Echeverría. Bogotá: Ediciones desde Abajo.
- Berman, Marshall. 1982. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: experiencia de la modernidad.* Editorial Siglo XX.
- Bernstein, Harry. 1964. «Venezuela and Colombia.» En *Modern Nations in Historical Perspective. Series. Englewood Cliffs.* New Jersey: Prentice-Hall.
- Bosi, Alfredo. 1991. «La Parábola de las Vanguardias Latinoamericanas.» En *Las Vanguardias latinoamericanas: Textos Programáticos y críticos*, de Jorge Schwartz. Madrid: Cátedra.
- Bourdieu, Pierre. 2002. *Campo de poder, campo intelectual: itinerario de un concepto.* Buenos Aires: Motressor.
- _____. *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario.* Barcelona: Anagrama, 2011.

- Buck-Morrs, Susan. 2005. *Walter Benjamin: Escritor Revolucionario*. Buenos Aires: Interzona Editora.
- _____. 1995- *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Gráficas Rogar, S.A.
- Burawoy, Michael. 2014. «Artículo 14: La dominación cultural, un encuentro entre Gramsci y Bourdieu.» *Gazeta de Antropología* 30, n° 1.
- Caballero Argáez, Carlos. 2015. «El proceso económico.» En *América Latina en la Historia contemporánea. Colombia: Mirando hacia adentro. Tomo 4. 1930/1960.*, editado por Malcom Deas y Eduardo Posada Carbó. Madrid: Fundación MAPFRE y Penguin Random House. Grupo Editorial.
- Camacho Arango, Carlos. 2015. «Colombia en el mundo.» En *América Latina en la Historia contemporánea. Colombia: Mirando hacia adentro. Tomo 4. 1930/1960.*, editado por Malcom Deas y Eduardo Posada Carbó. Madrid: Fundación MAPFRE y Penguin Random House. Grupo Editorial.
- Capello, Ernesto. 2011. *City at the center of the world: Space, History and Modernity in Quito*. Pittsburgh: University of Pittsburg Press.
- Capello, Ernesto. 2009. «Identidad colectiva y cronotopos del Quito de comienzos del Siglo XX.» En *Historia social urbana: Espacios y flujos*, editado por Eduardo Kingman Garcés. Quito: Editorial FLACSO. Ministerio de Cultura de Ecuador.
- Caro Peralta. 2017. *Marx, marxistas y socialistas en Colombia 1919-1930*. Tesis Maestría en Historia, Universidad Nacional de Colombia. Departamento de Historia, Bogotá.
- Castrillón Arboleda, Diego. (1942) 1974. *José Tombé. Novela*. Bogotá: Canal Ramírez-Antares. Instituto Colombiano de Cultura.
- Coronel, Valeria. 2012. «La fragua de la voz: cartas sobre sobre revolución, subjetividad y cultura Nacional-Popular.» En *Vienen ganas de cambiar el tiempo. Epistolario entre Nela Martínez Espinosa y Joaquín Gallegos Lara 1930 a 1938*, de Gabriela Alemán y Valeria Coronel. Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio.
- Correa Rubio, François. 2007. «La modernidad del pensamiento indigenista y el Instituto Nacional Indigenista de Colombia.» *Revista Maguaré*, n° 21: 19-63.
- Correa, Carlos. 1948. «Introducción a las Artes en Colombia.» *Revista Universidad del Cauca* (Imprenta de la Universidad del Cauca), n° 12 (enero - febrero): 162-166.
- Cotler, Julio. 1977. «Perú: Estado oligárquico y reformismo militar.» En *América Latina: historia de medio siglo*, de Pablo González Casanova. Madrid: Siglo XXI.

- De La Fuente, José Alberto. 2005. «Vanguardias literarias, ¿una estética que nos sigue interpelando?» *Literatura y Lingüística*, nº 16: 31-50.
- Deas, Malcom. 2015. «Las claves del periodo y La vida política.» En *América Latina en la Historia contemporánea. Colombia: Mirando hacia adentro. Tomo 4. 1930/1960.*, editado por Malcom Deas y Eduardo Posada Carbó. Madrid: Fundación MAPFRE y Penguin Random House. Grupo Editorial.
- Díaz López, Zamira. 2001. «La sociedad decimonónica.» En *Territorios posibles. Historia, Geografía y Cultura del Cauca. Tomo II*, 187-203. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Didi-Huberman, Georges. 2008. *Cuando las imágenes toman posición: el ojo de la historia.* España: A. Machado Libros.
- Domínguez, María Eugenia. 2006. «Siete White.» En *Tomás Uribe Uribe*, 139 - 141. Túlúa: Universidad Unidad Central del Valle.
- Eagleton, Terry. 2006. *La estética como ideología.* Madrid: Trotta.
- Echeverría, Bolívar. 2010. «Introducción: Benjamin, la condición judía y la política.» En *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, de Walter Benjamin, 7-18. Bogotá: Ediciones desde abajo.
- Escobar Mesa, Augusto. 2002. «“Americanismo y modernidad en Mancha de Aceite.» *Universitas: Humanística. Revista de la Universidad Javeriana* 54, nº 54.
- _____.1992. *Cesar Uribe Piedrahita: Una aproximación biográfica. En Naturaleza y realidad social en César Uribe Piedrahita.* Medellín: Concejo de Medellín, Premio de Literatura.
- Estrada Monsalve, Joaquín. 1932. «Interpretación de Occidentalismo. Carta a Antonio García, Editor.» *Revista Universidad del Cauca: Órgano del movimiento ideológico occidental universitario*, nº 1 (Julio - agosto): 10-11.
- Estupiñan López, Laura, y Lucia Meneses Lucumí. 2016. «Del museo arqueológico al departamento de antropología.» En *Historia de la antropología en el departamento del Cauca: 40 años de ejercicio antropológico a través de las monografías de pregrado.*, editado por Rosa Elizabeth Tabares y Lucía Eufemia Meneses Lucumí. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Flores Galindo, Alberto. 1991. *La agonía de Mariátegui.* Madrid: Editorial Revolución.
- Fondo de publicaciones, Antonio García. 1988. *Planificación Municipal. Esquema para una reforma integral del municipio colombiano con participación comunitaria.* Bogotá: Fondo de publicaciones Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

- Friede, Juan. 1976. *El indio en lucha por la tierra. Historia de los resguardos del Macizo central colombiano*. Bogotá: Punta de Lanza.
- _____. 1944. *El indio en lucha por la tierra. Historia de los resguardos del Macizo central colombiano*. Bogotá: Instituto Indigenista de Colombia. Ediciones Espiral Colombia.
- _____. 1945b. *El pintor colombiano. Carlos Correa*. Bogotá: Ediciones Espiral Colombia.
- García Quintero, Felipe. 2003. «Representación artística del imaginario letrado de la élite republicana en Popayán a mediados del siglo XX: Crítica cultural de la pintura “Apoteosis de Popayán “de Efraím Martínez.» *Tesis de Maestría. Universidad Andina Simón Bolívar*. Quito.
- García, Antonio. 1934b. «Carta a Jaime Paredes.» *Revista Universidad del Cauca: Órgano de la Biblioteca de la Universidad*, n° 3 (mayo): 92-93.
- _____. 1934a. *Colombia S.A. Cuentos Proletarios*. Manizales: Casa editorial Arturo Zapata.
- _____. 1939. *El General Tomás Cipriano de Mosquera*. San José de Costa Rica: Suplemento del Noticiero Colombiano. Boletín órgano de la Legación de Colombia en Costa Rica, Nicaragua y El Salvador.
- _____. 1945. «El indigenismo en Colombia: Génesis y evolución.» *Boletín de Arqueología* 1, n° 1 (febrero): 52-71.
- _____. 1933. «Nota Preliminar.» En *Toá. Narraciones de cauchería*, de Cesar Uribe Piedrahita. Manizales: Casa editorial Arturo Zapata.
- González, José Eduardo. 2002. «Modernismo y capital simbólico.» *Bulletin of Spanish Studies*: 211-228.
- Gramsci, Antonio. 2007. *Antología*. Madrid: Siglo XXI editores.
- _____. 2013. *Antología. Selección, traducción y notas de Manuel Sacristán*. Barcelona: Akal.
- _____. 1967. *La formación de los Intelectuales*. México: Grijalbo, S.A.
- _____. 1972. *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- _____. 2009. *Los intelectuales y la organización de la Cultura*. Buenos Aires: Nueva Visión Ediciones.
- Guevara, Carlos. 2015. *Ciudad, poder y resistencia: modernización urbana de Quito. 1895-1932*. Vol. 183. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar y Corporación Editora Nacional.
- Harvey, David. 2012. *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Hernández de Alba, Carlos. 2016. «Gregorio Hernández de Alba (1904-1973): una vida dedicada a pensar en lo nuestro.» En *Gregorio Hernández de Alba. (1904-1973). Su*

- contribución al pensamiento indigenista y antropológico colombiano*, editado por Jenny Marcela Rodríguez.
- Hernández de Alba, Gregorio. 1937. *Cuentos de la Conquista*. Bogotá: Editorial ABC.
- _____. 1966? *El indigenismo en Colombia*. Informe del Jefe de la División de Asuntos indígenas, Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango. Colección Libros Raros y Manuscritos LRM. Archivo Gregorio Hernández de Alba. Culturas Indígenas. ocho páginas.
- _____. 1949. «El Instituto Etnológico de la Universidad del Cauca y sus contribuciones a la antropología colombiana.» Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de la República. Colección Libros Raros y Manuscritos LRM. Archivo Gregorio Hernández de Alba. Estudios Etnológicos. cinco páginas.
- _____. 1947. «El Instituto Etnológico del Cauca (Colombia).» *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana* 10 (enero - diciembre): 20-22.
- _____. 1946. «Función de las culturas Antiguas en la vida Moderna.» *Revista Universidad del Cauca*, nº 9 (junio): 119-137.
- _____. 1943. «La interpretación de lo indígena en el siglo XX.» *Revista de las Indias* 16, nº 50: 360-388.
- _____. (1953) 2016. «Popayán. Rincones de la ciudad.» En *Gregorio Hernández de Alba. (1904-1973). Su contribución al pensamiento indigenista y antropológico colombiano*, editado por Jenny Marcela Rodríguez. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- _____. 2016 «Sección epistolar. (1934-1963).» En *Gregorio Hernández de Alba. (1904-1973). Su contribución al pensamiento indigenista y antropológico colombiano*, editado por Jenny Marcela Rodríguez. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Higgins, James. 1999 «José Carlos Mariátegui y la literatura de vanguardia.» En *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador y Perú: Bibliografía y antología crítica*, de Hubert Pöppel. Madrid: Vervuert - Iberoamericana.
- Hobsbawm, Eric. 1998. *Historia del Siglo XX*. Traducido por Faci Juan, Ainaud Jordi y Carme Castells. Buenos Aires: Crítica.
- Instituto Colombiano de Cultura. 1974. «Explicación Necesaria.» En *José Tombé. Novela*, de Diego Castrillón Arboleda. Bogotá: Canal Ramírez-Antares.
- Instituto Colombiano de Cultura. 1974. «Contraportada. Diego Castrillón Arboleda.» En *José Tombé. Novela*, de Diego Castrillón Arboleda. Bogotá: Canal Ramírez-Antares.
- Jaramillo Salgado, Diego. 2007. *Satanización del Socialismo y del Comunismo en Colombia. 1930 - 1953*. Popayán: Universidad del Cauca,

- Jaramillo, Carmen María. 2006. «Arte, Política y crítica: Una aproximación a la consolidación del arte moderno en Colombia.» En *Textos 13*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes.
- Kishimoto Yoshimura, Jorge. 1999. «Narrativa peruana de vanguardia.» En *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador y Perú: Bibliografía y antología crítica*, de Hubert Pöppel. Madrid: Vervuert - Iberoamericana.
- Lamus Obregón, Marina. 2010. *Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico*. Bogotá: Luna Libros.
- Lauer, Mirko. 1999. «Máquinas y palabras: la sonrisa internacional hacia 1927.» En *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador y Perú: Bibliografía y antología crítica*, de Hubert Pöppel. Madrid: Vervuert - Iberoamericana.
- Ledezma Meneses, Gerson. 2006. «El pasado como forma de identidad: Popayán en la conmemoración del Primer Centenario de la independencia 1910-1919.» *Memoria & Sociedad* 11, n° 22 (enero-junio).
- Lemos Arboleda, Francisco. 1932a. «Información sobre el programa del Centro de Estudios Escénicos.» *Revista Universidad del Cauca: Órgano del movimiento ideológico occidental universitario*, n° 1: 25.
- _____. 1932b. «Información sobre el programa del Centro de Estudios Escénicos: Educación del Actor.» *Revista Universidad del Cauca: Órgano del movimiento ideológico occidental universitario*, n° 3: 19-20.
- Llanos Vargas, Héctor, y Óscar L. Romero Alfonso. 2005. *Memoria recuperada, Instituto Etnológico de la Universidad del Cauca (1946-1960)*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Lleras, Cristina. 2005. «Arte, Política y Crítica: Politización de la mirada estética. Colombia 1940-1952.» En *Textos 13*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes.
- Londoño, Rocío. 2015. «Población y sociedad.» En *América Latina en la Historia contemporánea. Colombia: Mirando hacia adentro. Tomo 4. 1930/1960*, editado por Malcom Deas y Eduardo Posado Carbó. Madrid: Fundación MAPFRE y Penguin Random House. Grupo Editorial.
- López, William Alfonso. 2015. «Apuntes para una historia del Museo de Arte Moderno de Bogotá: la automatización del campo cultural y la construcción de la hegemonía del arte modernista (1949 -1970).» *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 10, n° 2 (Julio - diciembre): 15-35.

- Mariátegui, José Carlos. 1928 1994. *7 Ensayos de Interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta.
- Mariátegui, José Carlos. 1926. «Presentación de Amauta.» *Amauta.*, n° 8 (septiembre): 1.
- Martín-Barbero, J. 1991. «Industria Cultural: Capitalismo y legitimación.» En *De los medios a las mediaciones*. Bogotá: Gustavo Gilli.
- Martínez Gorriarán, Carlos. 2011. «Capítulo 2. La peripecia en América. (1935-1948).» En *Jorge Oteiza: Hacedor de Vacíos*. Madrid: Marcial Pons. Ediciones de Historia.
- Marx, Karl, y Frederich Engels. (1894) 1975. *Manifiesto Comunista*. Pekin, China: Ediciones en Lenguas Extranjeras.
- Medina, Álvaro. 1995. *El arte colombiano de los años veinte y treinta*. Bogotá: Tercer Mundo Editores. Colcultura.
- _____. 1978. *Los Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Instituto Nacional de Cultura.
- Mejía Ángel, Guillermo. 1932. «Decálogo de la nueva generación.» *Revista Universidad del Cauca: Órgano del movimiento ideológico occidental universitario*, n° 1: 21-22.
- Mendoza Teles, Gilberto, y Klaus Müller-Bergh. 2007. *Vanguardia Latinoamericana. Historia, Crítica y Documentos. Tomo I. México y América Central*. Iberoamericana.
- Mora Toscano, Oliver. 2010. «Los dos gobiernos de Alfonso López Pumarejo: estado y reformas económicas y sociales en Colombia. (1934 - 1938, 1942 – 1945).» *Apuntes CENES 29*, n° 50: 152-171.
- Muñoz, Pilar. 2006. *Oteiza: La vida como experimento*. Bilbao: Alga Memoria.
- Oteiza, Jorge. 1944. «Carta a los artistas de América: Sobre el arte nuevo en la post-guerra.» *Revista de la Universidad del Cauca*, n° 5 (octubre-diciembre): 75-109.
- _____. 1952. *Interpretación de la estatuaria megalítica americana*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- Palacios, Marco. 1995- *Entre la legitimidad y la violencia. Colombia 1875 -1994*. Bogotá: Editorial Norma.
- Pecaut, Daniel. 2001. *Orden y Violencia: Colombia 1930-1954*. Traducido por Alberto Valencia Gutiérrez. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Perry, Jimena. 2006. *Caminos de la antropología en Colombia: Gregorio Hernández de Alba*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Pineda Camacho, Roberto. 2009. «Cronistas contemporáneos. Historia de los Institutos Etnológicos de Colombia (1930-1952).» En *Arqueología y etnología de Colombia La creación de una tradición científica*, editado por Clara Isabel Botero y Carl Henrik Langebaek Rueda. Bogotá: Cesó, Universidad de los Andes-Banco de la República.

- Pinni, Ivonne. 2000. *En búsqueda de lo Propio: Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia. 1920-1930*. Bogotá: Facultad de Artes Universidad Nacional de Colombia.
- Portal, Magda. 1927. «Andamios de Vida.» *Amauta*, n° 5 (enero): 12.
- Rama, Ángel. 2004. *La ciudad letrada*. Chile: Tajarar Editores.
- Revista de la Universidad del Cauca. 1935c. «Reseña Colombia S.A.» *Revista de la Universidad del Cauca: Órgano de la Biblioteca de la Universidad del Cauca* (Imprenta del Departamento del Cauca), n° 7 y 8 (enero - febrero): 252.
- Revista Universidad del Cauca. 1932d. «Breve mensaje a los estudiantes e intelectuales redactores de esta revista en el occidente.» *Revista Universidad del Cauca: Órgano del Movimiento Ideológico Occidental Universitario* (Editorial Castillo): 9.
- Revista Universidad del Cauca. 1935b. «Comité Occidentalista Universitario.» *Revista Universidad del Cauca: Órgano de la Biblioteca de la Universidad del Cauca*: 4.
- Revista Universidad del Cauca. 1932a. «Nota Editorial: La Universidad Política.» *Revista Universidad del Cauca: Órgano del Movimiento Ideológico Occidental Universitario*, n° 1 (julio - agosto): 1.
- Revista Universidad del Cauca. 1935a. «Nota Editorial: La verdad para todos.» *Revista Universidad del Cauca: Órgano de la Biblioteca de la Universidad del Cauca* (Imprenta del Departamento del Cauca), n° 7 y 8 (enero - febrero): 6.
- Revista Universidad del Cauca. 1932b. «Notas.» *Revista Universidad del Cauca: Órgano del movimiento ideológico occidental universitario*, n° 1 (julio - agosto): 30-31.
- Revista Universidad del Cauca. 1948. «Temas y Autores.» *Revista Universidad del Cauca* (Imprenta de la Universidad del Cauca), n° 12 (enero - febrero).
- Revista Universidad del Cauca. 1932c. «Universitarias.» *Revista Universidad del Cauca: Órgano del movimiento ideológico occidental universitario* (Imprenta del Departamento del Cauca), n° 2 (agosto): 18-20.
- Robles, Humberto. 1999. «La noción de vanguardia en el Ecuador: Recepción y trayectoria. (1918-1934).» En *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador y Perú: Bibliografía y antología crítica*, de Hubert Pöppel. Madrid: Vervuert - Iberoamericana.
- Rodríguez, Jenny Marcela, ed. 2016. *Gregorio Hernández de Alba. (1904-1973). Su contribución al pensamiento indigenista y antropológico colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

- Rubiano, Germán. 1980. «XXIII. Las artes plásticas en el siglo XX.» En *Manual de Historia de Colombia*, editado por Jaime Jaramillo Uribe y J. Gustavo Cobo. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Rubio, Antonio, y Joaquín Lizasoain. 2007. «notas a la edición.» En *Edición crítica de la obra de Jorge Oteiza. Tomo 3. Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana. Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la Posguerra*, de Coordinado por María Teresa Muñoz. Bilbao: Fundación Museo Oteiza.
- Sabogal Tamayo, Julián. 2003. «Antonio García Nossa, un pensador latinoamericano.» *Utopía y Praxis Latinoamericana. Revista Internacional de Filosofía iberoamericana y Teoría Social*, nº 21 (abril-junio): 73-85.
- Salazar Bondy, Sebastián. 1964. *Lima La Horrible*. Vol. Letras latinoamericanas. III. Lima: Ediciones Era, S.A.
- Schwartz, Jorge. 1991. *Las Vanguardias latinoamericanas: Textos Programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra.
- Silva, Renán. 2013. «Instituciones culturales, cambio intelectual e inmigración docente en Colombia 1930-1950.» Informe del proyecto de investigación: Colombia: La República Liberal y los transterrados españoles: cambio intelectual, instituciones educativas y exilio republicano español, 1936 – 1950.
- _____. 2015. «La cultura.» En *América Latina en la Historia contemporánea. Colombia: Mirando hacia adentro. Tomo 4. 1930/1960*, editado por Malcom Deas y Eduardo Posada Carbó. Madrid: Fundación MAPFRE y Penguin Random House. Grupo Editorial.
- Simmons, Carlos M. 1934. *Educación Pública: Universidad del Cauca*. Informe que presenta el gobernador del Cauca a la Honorable Asamblea Departamental en sus sesiones originarias de 1934, Popayán: Imprenta Departamento del Cauca.
- Solano, Armando. 1929. «La melancolía de la raza indígena.» *Universidad*, nº 124 (marzo).
- Suplemento del Noticiario Colombiano. 1939. «Contraportada. Antonio García.» En *El General Tomás Cipriano de Mosquera*, de Antonio García. San José de Costa Rica: Suplemento del Noticiario Colombiano. Boletín órgano de la Legación de Colombia en Costa Rica, Nicaragua y El Salvador.
- Tirado, Thomas C. 1986. *Alfonso López Pumarejo: El conciliador. Su contribución a la paz política en Colombia. (Premio de Biografía Política “Indalecio Liévano Aguirre”*. Instituto de Estudios Liberales 1985). Bogotá: Planeta Colombiana Editorial S.A.

- Uribe Piedrahita, Cesar. 1933. *Toá. Narraciones de cauchería*. Manizales: Casa editorial Arturo Zapata.
- Uribe White, Enrique. 1932. «La Trinca.» *Revista Universidad del Cauca: Órgano del movimiento ideológico occidental universitario*, n° 2 (agosto - septiembre): 43.
- Urrutia, Miguel. 1980. «XX. El desarrollo del movimiento sindical y la situación de la clase obrera.» En *Manual de Historia de Colombia*, editado por Jaime Jaramillo Uribe y J. Gustavo Cobo. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Veres, Luis. 2004. «Nicolás Guillén y el panorama de las vanguardias en América Latina.» En *Nicolás Guillén: Hispanidad, vanguardia y compromiso social*, editado por Matías Barchino Pérez y María Rubio Martín, 537-548. Cuenca: Editorial Universidad de Castilla.
- Vidales, Luis. 1946. *Tratado de Estética*. Manizales: Biblioteca de escritores Caldenses.
- Videla de Rivero, Gloria. 2011. *Direcciones del vanguardismo latinoamericano: Estudios sobre poesía de vanguardia. 1920-1930. Documentos*. 3°. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. Ediunc.
- Williams, Raymond. 1981 1994. *Sociología de la Cultura*. Barcelona: Paidós.

Archivos y Bibliotecas

Centro de investigaciones históricas “José María Arboleda Llorente”. Archivo de la Universidad del Cauca. (Archivo José María Arboleda Llorente). Popayán, Cauca, Colombia

Archivo Central de la Gobernación del Cauca. Popayán, Cauca, Colombia

Biblioteca Luis Ángel Arango. Banco de la República. Área Cultural. Sede Popayán, Cauca, Colombia.

Biblioteca Luis Ángel Arango. Banco de la República. Área Manuscritos y Libros Raros. Sede Bogotá, Colombia.

Biblioteca Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. FLACSO, Sede Quito, Ecuador.

Biblioteca Universidad Andina Simón Bolívar, UASB, Sede Quito, Ecuador.

Repositorios digitales

Repositorio digital Universidad Andina Simón Bolívar, UASB, Sede Quito, Ecuador.

<http://repositorio.uasb.edu.ec>

Repositorio digital Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. FLACSO, Sede Quito, Ecuador.

<http://repositorio.flacsoandes.edu.ec>

Repositorio digital Institucional UN. - Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia.

<http://bdigital.unal.edu.co>

Archivo digital de Documentos del Arte Latinoamericano y Latino del Siglo XX. Museo de Finas Artes de Houston.

<http://icaadocs.mfah.org>

Revistas

Revista Universidad del Cauca. Popayán, Cauca, Colombia. 1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1944, 1945, 1946, 1947, 1948, 1949 y 1950