

**UNIVERSIDAD DE SALAMANCA**

**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

**DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGÍA**



**VNiVERSiDAD  
D SALAMANCA**

**TESIS DOCTORAL**

**CULTURA Y MODERNISMO EN COLOMBIA**

**La Configuración de un espacio cultural institucionalizado y el control de la  
producción modernista: Bogotá 1880 – 1910**

**TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**PRESENTADA POR**

Alexandra Martínez

**DIRIIGIDA POR:**

Irene Martínez Sahuquillo, PhD

Salamanca, 2016

## **CULTURA Y MODERNISMO EN COLOMBIA**

**La Configuración de un espacio cultural institucionalizado y el control de la  
producción modernista: Bogotá 1880 – 1910**

ALEXANDRA MARTÍNEZ

---

Vo.Bo.  
Irene Martínez Sahuquillo, PhD.  
Directora de tesis

## Contenido

Agradecimientos.....	8
INTRODUCCIÓN .....	11
I. Contexto histórico y marco conceptual.....	11
1. Producción y circulación de bienes culturales a fines del siglo XIX en Bogotá .....	11
2. Aproximaciones teóricas a la noción de campo cultural.....	17
3. Colombia entre 1880 y 1910 .....	21
II. El problema de investigación, objetivos, hipótesis y metodología .....	33
1. El problema de investigación .....	33
1.1. Objetivo General .....	37
1.2. Objetivos específicos .....	38
1.3. Hipótesis .....	40
2. Metodología .....	41
2.1. Elaboración de la perspectiva teórico-metodológica.....	42
2.2. Corpus del estudio .....	43
2.2.1. Publicaciones periódicas .....	44
2.2.2. Diarios o Memorias de viaje.....	45
2.2.3. Comunicación Epistolar .....	47
<b>Primera Parte. Sociabilidad Literaria: búsqueda de autonomía y espacios de producción y consumo literario .....</b>	<b>48</b>
Capítulo I. La literatura y la emergencia de la opinión pública: América Latina y Colombia .....	49
1. Introducción .....	49
2. La función social del escritor y la opinión pública.....	56

Capítulo II. La esfera pública literaria como necesidad cultural.....	63
1. La emergencia de la prensa cultural .....	63
2. El Público o el lector: cómo se sostiene el mercado literario .....	77
3. La configuración de la crítica literaria.....	89
3. Censura .....	102

**Segunda parte. Instituciones culturales: Formalización de la producción**

<b>visual y teatral .....</b>	<b>113</b>
-------------------------------	------------

Capítulo III. La imagen como ideal social.....	114
1. Introducción .....	114
2. La imagen, la opinión pública y lo moderno .....	116
3. La imagen y su función estética en las revistas ilustradas.....	127
3.1. <i>El Papel Periódico Ilustrado: arte, nación y civilización</i> .....	134
3.1.1. Arte y gusto.....	138
3.1.2. Nación y civilización.....	152
3.2. <i>La Revista Ilustrada: Gusto y disposición estética</i> .....	159
3.2.1. Formación del gusto y subjetivismo .....	163
3.2.2. El público <i>ilustrado</i> .....	168

Capítulo IV. La Escuela de Bellas Artes.....	176
1. Introducción .....	176
2. La Academia Vásquez .....	178
3. Escuela de Bellas Artes: enseñanza, público y crítica .....	185
3.1. Enseñanza: docentes y canon estético.....	185
3.2. Exposiciones de bellas artes: público y crítica .....	192

Capítulo V. El teatro y la zarzuela .....	212
1. Introducción .....	212
2. Antecedentes del teatro en Bogotá .....	214

3. Los escenarios .....	224
3.1. El Teatro Colón .....	224
3.2. El Teatro Municipal .....	227
4. El público.....	231
4.1. Público, teatro y filantropía .....	241
5. La <i>crítica</i> como formadora del gusto .....	246
Conclusiones.....	253
Bibliografía General.....	265
ANEXOS .....	281

*A Eva, mi hija.  
A Magdalena, mi madre, en su memoria.*

## **Agradecimientos**

Durante mucho tiempo imaginé el momento en que escribiría estas páginas, es en ellas donde nos confesamos por el trabajo concluido y, a su vez, señalan el camino recorrido, un momento intenso de nuestras vidas que ahora ya parece efímero. Es el momento de recordar lo que fue ese camino y reconocer que no fue fácil, y como también se trata de la vida, es darnos cuenta de que en estos trayectos hemos hecho despedidas y que habrán personas a las que ya no podrás decirles con amor y orgullo, he terminado. Han sido muchos años y muchas las personas sin la cuales este trabajo no hubiera sido posible.

Quiero agradecer el trabajo de la Dra. Irene Martínez S., mi directora, por su lectura cuidadosa y exigente, es lo que siempre deseamos de un lector; la generosidad de sus correcciones, sus observaciones sugerentes en el análisis y su paciencia. Aprecio su labor así como aprecio sus palabras reconfortantes en momentos difíciles. El profesor Salvador Martí fue un gran aliado en todo momento, animó mi traslado al doctorado de la Universidad de Salamanca, me apoyó en las gestiones, hizo comentarios pertinentes a mi trabajo pero sobre todo ha sido un amigo incondicional y un gran ser humano, toda mi gratitud y mi cariño están con él.

Estos años he visto crecer a mi hija Eva llena de amor y alegría por el mundo y por el arte, a ella le he robado muchas horas de juego juntas y aun así, con su corta edad, me ofreció su tiempo y compañía, este trabajo no puede ser más que suyo.



Haberle dicho adiós a mi madre, ha sido la más triste despedida en este camino, a ella mi infinita gratitud por todo, en especial por su sensibilidad histórica y por animarme y requerirme este trabajo terminado, espero que donde quiera que esté ahora sepa que ella está presente en estas páginas. Gracias a mis hermanos y mis hermanas, Liliana Martínez, Carlos Alberto Martínez, Ana Bonilla y Enrique Bonilla y, a mis amigas y amigos Teresita Sevilla, Paola Cano, Santiago Moreno, Ana Noguera, Ángela Jaramillo, Claudia Londoño, Sonia Palomino, Albeiro Ordoñez, Adela Gómez, Salvador Rincón, Zakik Murillo, Elías Sevilla y Martha Peñuela por el cariño, el ánimo y la espera, porque preguntaron siempre “¿cómo va la tesis?”, tal vez esta sea una pregunta preocupante para todos los tesisistas pero resulta necesaria.

Las ideas que aquí se desarrollaron fueron compartidas en conversaciones con colegas y amigos, sobre todo con los del grupo de investigación *Prácticas culturales, Imaginarios y Representaciones*, un espacio sociable en el que tenemos la buena costumbre de conversar sobre nuestros temas de investigación. A todos debo ellos mi gratitud, en especial a la historiadora Amada Pérez, colega y amiga, por sus consejos historiográficos y bibliográficos, por escucharme, animarme y celebrar cada dato de las fuentes o momento de inspiración y a Francisco Ortega, por sus comentarios oportunos y recomendaciones bibliográficas sobre opinión pública. Agradezco a Juan Moreno, por la lectura de los borradores de algunos capítulos y por sus conversaciones sobre la literatura colombiana, estas fueron esclarecedoras. De igual manera, agradezco la valiosa colaboración de Jefferson Jaramillo, colega y Director del Departamento de

Sociología y Germán Mejía decano de la Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Javeriana, por haberme brindado un espacio para la escritura de la tesis en el último año y, a los estudiantes de sociología con quienes he compartido discusiones académicas en los seminarios de Sociología de la cultura, en especial a Laura Daniela Ramírez, de quién además tuve el apoyo eficiente en la elaboración de la base de datos de obras literarias y su ayuda con la organización de la bibliografía, es invaluable el trabajo que hay detrás de una tabla o de un gráfico.

Reconozco el valor de instituciones como la Biblioteca Nacional de Colombia, y allí de Camilo Páez, por facilitar mi trabajo de investigación, igualmente, de la Biblioteca Luis Ángel Arango y del Archivo del Teatro Colón. Asimismo reconozco las gestiones administrativas del Departamento de Sociología de la Universidad de Salamanca, más aun estando tan lejos de España.

Y finalmente pero no menos importante, estimo el cariño en esta etapa de mi vida de todas las personas que no alcanzo a mencionar, pero que desde luego están presentes.

## **INTRODUCCIÓN**

### **I. Contexto histórico y marco conceptual**

#### **1. Producción y circulación de bienes culturales a fines del siglo XIX en Bogotá**

El objeto de estudio en este trabajo es la producción y circulación de bienes culturales en Bogotá, Colombia, durante el periodo entre 1880 y 1910. Dicho marco histórico determina la producción de estos bienes culturales, la cual está ligada a las profundas transformaciones sociales y políticas que marcan el periodo. Con ese fin, se pretende articular una mirada que dé cuenta de la sociabilidad que ha permitido el desarrollo de la producción cultural a la luz de esas transformaciones.

El estudio está referido, así pues, a un ambiente cultural intelectual que incluye literatura, imagen y representación teatral, lo mismo que a los grupos que lo conformaban y lo que pretende es comprender el consumo de los bienes simbólicos, así como analizar sus consecuencias, principalmente la conformación de unas nuevas prácticas sociales y culturales. Por ello la mirada estará centrada tanto en las relaciones que se tejen entre cultura, religión y política como en la formación y circulación de las ideas, en particular aquellas que tuvieron un efecto promotor o retardatario en el proceso de autonomía del campo cultural.

Con fines analíticos, esta investigación va a hacer uso de la categoría de

sociabilidad como herramienta privilegiada para aprehender la construcción institucional, las prácticas y la dimensión simbólica propia de la producción y recepción culturales en este periodo crucial de la historia colombiana. La descripción de prácticas y formas asociativas en torno a las cuales se desarrolló la vida intelectual y cultural ha sido recurrente en la historiografía latinoamericana, hasta el punto que se evidencia una “explosión terminológica” sin explorar o elaborar su contenido teórico (González, 2008). Es por eso que el término necesita, como bien lo advierte Maurice Agulhon (1994), especificarse y particularizarse en cada uno de los contextos en los que se presenta el fenómeno.

En el campo sociológico puede citarse a Georg Simmel (2002) por su primer intento de elaborar una conceptualización de la noción de sociabilidad. A este respecto, el autor ofrece un doble sentido al concepto: por un lado, alude a las múltiples asociaciones que los individuos van estableciendo en un proceso dinámico a partir de su “existencia inmediatamente perceptible” dentro de una unidad mayor –la sociedad— en cuyo seno van naciendo los distintos círculos sociales entre los que aquellos alternan; por otro lado, se trata de una consecuencia de las necesidades e intereses especiales de los hombres, ya sean de tipo económico, ideales, bélicos o eróticos, religiosos o caritativos. Si utilizamos este último sentido de sociabilidad como producto de intereses específicos, podemos comprender cómo inicialmente la sociedad bogotana se orientó hacia formas de encuentro sociable a finales de siglo, lo que llevó a la ciudad a enriquecer su vida cultural. Estos impulsos hacia la vida social, como los denomina Simmel, son los que posteriormente se llenarán de “contenido objetivo

que lleva consigo la asociación particular” y constituyen el valor de la asociación como tal entendiendo la sociabilidad como “forma lúdica de la asociación” de la cual no se busca ningún provecho.

En el caso de Bogotá esa forma de asociación cultural dio lugar a finales de siglo XIX a una vinculación de esta con el término cargado de connotaciones positivas, el de “civilización” y ello tendrá un impacto importante en el tránsito de una sociabilidad no formal a una sociabilidad formal que se basa en recalcar la necesidad social de dotarse de un conjunto de prácticas culturales de corte moderno e instituidas formalmente. Ese carácter formal de institución se constituyó en la vida política desde mediados de siglo XIX a través de las asociaciones que, en la historiografía colombiana, han sido escenarios privilegiados para entender la formación de los partidos políticos en Colombia y la configuración del sentido de lo público<sup>1</sup>. Hacia finales de siglo, la apropiación de espacios públicos de esparcimiento cultural y su formalización a través de instituciones culturales, le dio a la sociabilidad cultural un nuevo carácter en su forma de expresarse, unida a las nociones de “urbanidad, civilidad y cortesía” y a la formación del sentido de opinión que se va constituyendo como pública (González, 2008).

Es ese proceso de institucionalización de la sociabilidad cultural el foco de esta indagación. Pues es en el transcurso de un periodo de más de 60 años (1820-1886) cuando surgieron en el país formas de sociabilidad que moldearon el

---

<sup>1</sup> Cfr. Loaiza Cano, Gilberto (2011). Sociabilidad, religión y política en la definición de la nación. Colombia, 1820-1886.

“espacio de las disputas políticas” y que se convirtieron en las formas asociativas que predominaron como espacios de ejercicio ciudadano (Loaiza, 2011, pp. 19) y es posteriormente, entre 1880 y 1910, un espacio de formación del público y lo público a través de procesos culturales.

Durante buena parte del siglo XIX cierto tipo de formas asociativas –llamadas modernas-- se constituyeron en poderosos mecanismos que definían lealtades y adhesiones que evocaban los excesos de la Revolución Francesa. En consecuencia éstas pasaron a ser reguladas por los gobiernos y a ser adecuadas al orden político. Esto ocurrió tanto por la necesidad de mantener el control social como por la creciente “necesidad de fabricar un consenso patriótico en aras de instaurar una república católica” (Loaiza, 2011, pp. 19).

Para Loaiza esta tendencia reguladora de lo social representa la característica fundamental de lo que considera una primera etapa (1810-1828) de la sociabilidad moderna en Colombia, en la que se exalta la libertad de imprenta y se limita la libertad de asociación a favor del orden republicano, lo que termina con “la cristalización de facciones políticas en disputa que recurren al mecanismo asociativo para identificar adeptos y enemigos.” La segunda etapa (1832-1854) constituyó la circulación e incorporación de un lenguaje político en los impresos, el cual impulsaba adhesiones asociativas y facilitaba el tránsito de una sociabilidad elitista a una que incluyó a sectores populares vinculados al artesanado. El carácter orgánico de esta sociabilidad fue perfeccionando “la disputa entre partidos o facciones”. La tercera etapa asociativa, entre 1855 y 1886, se

caracteriza por “el despliegue asociativo de la iglesia católica” de tipo caritativo y con notable presencia femenina en un contexto de agudo enfrentamiento con los clubes liberales. En todos estos momentos las asociaciones son importantes porque ofrecen un espacio de legitimidad social y simbólica (Loaiza, 2011, pp. 28)

Es preciso tener en cuenta que desde mediados del siglo XIX nuevos hábitos culturales y conceptos sobre el gusto se elaboraron en el marco de un creciente intercambio comercial y cultural orientado hacia Europa y potenciado por los viajes que personas de la elite social bogotana hacían hacia Europa y Norteamérica. El nuevo gusto trajo consigo la noción de progreso técnico-industrial y cultural que fomentó la apertura de bancos y almacenes, la importación de maquinaria, herramientas, instrumentos de trabajo, en el impulso de un desarrollo de las vías de comunicación a través de los barcos a vapor por el río Magdalena y los ferrocarriles que intensificaron el paso de comerciantes, viajeros y diplomáticos extranjeros por el país. A su vez, este gusto impuso una redecoración en las casas más acomodadas que se adornan con muebles, alfombras, vajillas, etc., francesas e inglesas, lo mismo que las prendas de vestir para las damas, encajes y telas, o alimentos y vinos, y toda clase de productos destinados al bienestar a la europea (Zambrano, 1999; Martínez, 2001; Bushnell, 2006)

Lo que aquí me propongo examinar es cómo se configuran los espacios de sociabilidad formal en Bogotá con miras a comprender la producción, circulación y apropiación de bienes culturales durante las tres décadas en cuestión (1880-1910). Los espacios de sociabilidad son, después de todo, los lugares donde

diversos grupos sociales –en sus formas de representarse la vida cultural -- configuran una idea de sí mismos como comunidad política. La producción cultural resulta un objeto privilegiado para la comprensión de las transformaciones sociales del momento porque ella misma sufre un lento pero profundo proceso de consolidación. A lo largo del siglo XIX la producción simbólica aparece vinculada a la política y está relacionada con el hombre de letras que a la vez es político. Estos hombres letrados conformaban una elite y sus prácticas representaban el fundamento que legitimaba su poder en el resto de grupo social (Martínez, 2002). Como señala Gilberto Loaiza: el “intelectual decimonónico fue el formador de los aparatos representativos del poder estatal y el creador de determinadas ideas de nación”. Este estudio pretende hacer evidente que las producciones literarias, artísticas y teatrales adquieren paulatinamente un grado de independencia de la filiación política de sus autores, editores y promotores. Es decir, el periodo en cuestión representa un momento preliminar en la conquista de la autonomía del campo cultural del ejercicio político.

Así pues, una mirada a los bienes culturales desde la categoría de sociabilidad nos obliga a considerar tres momentos o aspectos diferenciados: la configuración institucional y el grupo social que hacen posible la distribución de ciertos bienes culturales; las prácticas culturales que permiten la apropiación de dichos bienes culturales mediante la circulación y el consumo y la elaboración de una representación social con su respectiva materialidad. La producción cultural se tiene en cuenta en la medida en que forma parte de todo este proceso, pero en este estudio no se abordará a los productores culturales en sus especificidades.



No debe sorprender que la producción cultural del periodo se encuentre entre dos fuerzas contrarias: están por una parte, aquellos que intentan “renovar” el ámbito cultural (artístico, literario, educativo y científico) y, por otra, aquellos cuyos esfuerzos se dirigen a contrarrestar la difusión de estos cambios por medio de la censura y otros mecanismos de control políticos y eclesiásticos. El contraste entre ambas fuerzas permite aplicar algunos esquemas analíticos importantes para la comprensión de la configuración de un campo, tal y como las luchas por la legitimidad cultural y los procesos hegemónicos, como plantea Bourdieu, o bien las formas de institución y sus agentes, prácticas y representaciones culturales que serán luego integrados en la reflexión sociológica e histórica que hago a partir del material empírico.

## **2. Aproximaciones teóricas a la noción de campo cultural**

Alrededor de la producción, distribución, apropiación y formas de representación constitutivos del universo de producción de bienes culturales arriba mencionado, identificamos formas de tensión que se producen por la censura política y religiosa relacionada con el régimen de la Regeneración en Colombia. Este régimen ejerció una censura importante sobre las ideas políticas y culturales publicadas en la prensa y fue una censura extensiva directamente a las producciones literarias, artísticas y teatrales.

Podemos identificar como elemento importante de disputa durante este periodo

dos ideas: la de progreso y la de civilización. En efecto, lo que desde el ámbito de la producción literaria, artística y la representación teatral se veía como una contribución al progreso y la civilización, desde el ámbito político y religioso era entendido como contrario a este objetivo. Hay que entender que a finales del siglo XIX en Bogotá todo lo que hasta el momento era entendido por el Estado como una forma de cultura provechosa para la sociedad, es decir, era definido oficialmente como una forma de civilización y progreso fue cristalizando a través de un proceso de institucionalización. Las instituciones culturales fueron así centrales para los intereses de carácter público, aunque hubo las que se desarrollaron por iniciativa privada, y en ambos casos se manifestaban diferencias conceptuales –con implicaciones de distinta índole- en torno a estas dos nociones. Con lo cual, las tensiones que producía el intento de control de la producción simbólica fueron manifestándose en la acción de un conjunto de agentes específicos, como los productores con mayor reconocimiento, así como en las propias prácticas sociales en torno a la producción literaria, la pintura y la representación teatral que precisaremos más adelante.

Este proceso ha sido entendido en parte de la producción literaria, historiográfica y de la crítica artística colombiana como modernismo, fundamentalmente en lo que se refiere a la literatura y en cierto modo en el arte, aunque menos en la representación teatral donde se ha reconocido este fenómeno como un proceso tardío. En gran parte, las afirmaciones se realizan por comparación con los mismos procesos en las repúblicas latinoamericanas decimonónicas. Aunque la idea de modernismo es una categoría de difícil comprensión para los actores en

su momento aquí se intentará precisar las formas en que ese nuevo espíritu se manifestaba, comprendiendo diversas corrientes artísticas e intelectuales que circulaban en el ambiente cultural como romanticismo, modernismo y positivismo, así como explicar su papel en la configuración de un campo de producción estética.<sup>2</sup>

Para comprender este proceso, una ruta analítica útil es la teoría de los campos de Pierre Bourdieu, que permite identificar las condiciones de posibilidad de estos actores y dar cuenta de las tensiones que se manifestaban en torno a la producción de bienes culturales y el proceso mediante el cual se hizo posible una institucionalización de la cultura. Por ejemplo, su enfoque puede aplicarse a las luchas por el poder político que expresaban una necesidad de control de los procesos ideológicos comunicativos, materializada en la censura que se produjo con el régimen de la Regeneración, que explicaré más adelante. Se trata entonces de identificar en el caso Bogotano, la existencia o no de la estructura del campo, teniendo en cuenta un mercado donde circulaban los bienes simbólicos producidos por los agentes culturales, que requerían para su descodificación una formación previa de quienes los consumían. De acuerdo con el planteamiento de Bourdieu dicha formación o preparación dirigida a entender y apreciar las obras literarias y artísticas se adquiere en el ámbito familiar y social donde los actores desarrollan disposiciones socialmente constituidas o *habitus*, de acuerdo con la

---

<sup>2</sup> El modernismo se expresa en la producción literaria del siglo XIX bogotano en la obra de José Asunción Silva, quien incorpora una nueva visión poética y narrativa subjetivista, aunque con evocaciones de tiempos perdidos -cercana al romanticismo-. En la pintura, se entiende a partir del subjetivismo en la apreciación y el impresionismo y en el teatro, se desarrolla menos una tendencia modernista aunque se pueden identificar breves giros hacia una intención dramática.

terminología del autor, derivado de un capital cultural y escolar íntimamente ligados al origen social. Dichas disposiciones sociales, expresadas entre otras cosas en el gusto que, para el autor, no es algo individual sino socialmente adquirido, son las que permiten el reconocimiento y apropiación de una producción simbólica por parte de una elite social (Bourdieu, 1999).

Este tipo de relación no es fortuita y, para ajustar la oferta y la demanda, no basta según el autor con la imposición ejercida por la producción sobre el consumo, ni tampoco sucede porque la producción haya elaborado mecanismos anticipados que den respuesta a las necesidades de los consumidores, sino que es el “resultado del concierto objetivo de dos lógicas relativamente independientes, la lógica de los campos de producción y la del campo de consumo” (Bourdieu, 1999, pp. 227). Estas lógicas se dan porque cada campo está especializado y por tanto tiende a organizarse según una misma lógica, es decir, la lógica del volumen del capital específico poseído y las oposiciones que se presentan en ella. De esta manera las oposiciones dadas en el campo de las clases sociales entre dominantes y dominados también pueden organizarse en el campo de la clase dominante, lo que genera la existencia de fracciones de clase, que a su vez pueden ser fracción dominante y fracción dominada.

Para Bourdieu, la capacidad de ejercer control legítimo sobre la función de integración simbólica es posible en la medida en que el escritor o artista, quienes son los sujetos productores de bienes simbólicos, adquieran autonomía. Esta es la que permite el posicionamiento del productor cultural en el campo intelectual, que

a su vez ocupa una determinada posición en el campo de poder. El análisis estructural de las relaciones entre posiciones planteado por Bourdieu explica la constitución de campos entendidos como campos de poder, en los que el lugar que ocupa un agente determina su reputación y mayor o menor autonomía. Esta ubicación exige de los agentes unas cualidades determinadas que han sido socialmente constituidas. De acuerdo con este análisis, las diversas categorías de artistas en una época dada y en una sociedad dada están determinadas por estructuras objetivas, independientes de la voluntad y la conciencia que ellos mismos tienen de sí (Bourdieu, 1975, pp. 15-21).

Sin embargo, en el ámbito de la producción cultural del siglo XIX en Bogotá no encontramos un conjunto de relaciones que permitan identificar la existencia de un campo completamente constituido; lo que sí podemos identificar son elementos concernientes a la lógica de los campos que nos permiten analizar las dinámicas que allí se definen, en especial las luchas por el control legítimo de los bienes culturales, los procesos de institucionalización y el posicionamiento de los agentes. Igualmente, puede ayudar a determinar en qué medida se ha alcanzado un cierto grado de autonomía, así como un grado suficiente de especialización y profesionalización a partir del cual establecer los posicionamientos y jerarquías posibles dentro del campo.

### **3. Colombia entre 1880 y 1910**

Antes de plantear el problema de investigación, cuyas líneas maestras he

adelantado, creo conveniente hacer un recorrido histórico que contribuya a delinear los contornos de la época en la que está centrada la investigación. Centrándome en la esfera política, que es la que más va condicionar la institucionalización de un campo cultural, hay que señalar que los partidos políticos conforman una de las formas de sociabilidad formal más notorias durante la segunda mitad del siglo XIX colombiano. Los partidos políticos se dividían en liberal y conservador. Si bien sus idearios presentan cierta diversidad, varias hipótesis se han planteado sobre el origen de estos partidos.

En primer lugar, algunos historiadores señalan que habitualmente el partido liberal estaba representado por los comerciantes y el conservador por los terratenientes; otros autores, niegan esta diferencia y argumentan que en uno y otro partido había terratenientes y comerciantes indistintamente. Por ejemplo el historiador Jorge Orlando Melo (1996, pp. 48) señala que las clases medias artesanales fueron más fieles a “las consignas y a la retórica del liberalismo” pero ello no indicaba una relación de vinculación a uno u otro partido, cuestión más generalizada fue el “origen familiar, de nacimiento en una determinada localidad, reforzada por el problema religioso” (Bergquist, 1981, pp. 12) reconoce que los rasgos que más caracterizaban el partido liberal reflejaban los intereses de los exportadores de productos agrícolas y de los importadores de mercancías extranjeras y admite que en las corrientes liberales y conservadoras hay un claro ejemplo heredado de la colonia y que posteriormente se nutre de las influencias europeas que van a tomar como punto de referencia.

Por su parte Colmenares (1997) afirma que la orientación doctrinal no identifica los partidos políticos en Colombia en tanto los sectores sociales e individuos que los conforman presentan tanto movilidad como diferencia de doctrina, ya sea por los intereses en pugna, la personalidad del líder del partido o bien por las propias oscilaciones del poder, lo cual lleva a la necesidad de comprenderlos en las circunstancias concretas en las que se expresan los intereses del partido. Finalmente, Loaiza Cano (2011) quien ha hecho uno de los estudios más recientes sobre el origen de los partidos políticos a partir de la sociabilidad, señala que las disputas políticas después de la independencia evidencian un proceso llevado a cabo más azarosamente que por convicciones de aquellos destinados a dirigir la nueva nación independiente, en una sociedad notablemente jerarquizada, con una clase alta que ostentaba y monopolizaba los recursos económicos, políticos y culturales, y con una economía doméstica estancada. Por ello la falta de oportunidades hacían del acceso a la política un factor de movilidad social, más que una diferenciación orientada a formación de los dos partidos.

Dos momentos constitucionales son importantes para comprender el contexto histórico de este estudio: en primer lugar, la Constitución de Rionegro, elaborada en 1863 por el partido liberal, y, en segundo lugar, la Constitución de 1886, elaborada por el partido nacional. La primera inició el periodo conocido como el liberalismo radical y trazó una organización política federalista, que descentralizaba y reconocía las soberanías provinciales, privilegiando el reconocimiento de las libertades individuales, en particular la libertad de la palabra oral y escrita, el derecho de reunión absoluto, el derecho a poseer armas y traficar

con ellas, a la vez que limitaba el periodo de prisión a diez años y abolía la pena de muerte. La implementación de tan amplio repertorio de derechos coexistió con el fraude electoral y las prácticas violentas mediante las cuales los grupos en el poder privaban a los opositores de buena parte de sus derechos.

Las reformas federalistas favorecían la consolidación de regiones cuya organización social y territorial tenía características económicas, políticas y culturales distintivas.<sup>3</sup> Esta dimensión federalista convertía a los estados en grupos resistentes a una propuesta de Estado central a la vez que privaba “al poder central de todo medio de mantener el orden público y de consolidar un sistema político que integrara eficazmente los diferentes sectores de la clase dirigente” (Melo, 1991, pp. 43). Por otra parte, las reformas radicales tenían un fuerte carácter anti-clerical y además de establecer que “los clérigos debían obtener autorización de la administración civil para poder ejercer sus funciones” (Bergquist, 1981, pp. 13) adelantó la expulsión de los jesuitas del país.<sup>4</sup>

Por su lado, las reformas al sistema educativo constituyeron el paquete legislativo más ambicioso e importante del momento. Estas reformas ahondaron en la concepción de la educación pública como el vehículo para la formación de la nación y la forma de hacer libres a los pueblos. Durante el primer gobierno de

---

<sup>3</sup> Antioquia (capital Medellín), Bolívar (Cartagena), Boyacá (Tunja), Cauca (Popayán), Cundinamarca (Bogotá, capital de la unión, pero no federalizada), Magdalena (Santa Marta), Panamá (Panamá), Santander (Socorro), Tolima (Neiva)

<sup>4</sup> Otras referencias importantes son: Rueda Enciso, José Eduardo y Gómez Contreras, Elías (2010). *La república liberal decimonónica en Cundinamarca, 1849-1886: aspectos políticos y administrativos*. Bogotá: Escuela Superior de Administración Pública. Pérez Mendoza, Santiago (2003). *El radicalismo liberal del siglo XIX*. Bogotá: El Duende Editores.



Francisco de Paula Santander se pondrán las bases de los planes posteriores con el Plan General de Estudios Superiores (1826) (Jaramillo, 1992, pp. 256 y ss). En 1844 el Ministro del Interior Mariano Ospina Rodríguez, miembro del partido conservador, permitió el regreso de los jesuitas al país y su consecuente vinculación a la enseñanza, y en el Decreto del 2 de mayo de este año se reglamentó la enseñanza primaria y normalista. Este proyecto es modificado por la reforma de 1870 en la que se implementa la escuela pública gratuita y obligatoria. Por supuesto, la educación formaba parte de los derechos y obligaciones del Estado. Y es que el proyecto del liberalismo radical partía de la idea de una ciudadanía ilustrada que pudiera sustentar las instituciones republicanas tales como “el sufragio, las libertades públicas y los planes de progreso económico y social” (Jaramillo, 1992, pp. 269). La misión pedagógica alemana, que defendía las teorías de Johann Hienrich Pestalozzi y Friedrich Wilhelm Froebel, en cambio fue acusada de promover el protestantismo y generó rechazos por parte de la Iglesia y de los conservadores, e incluso de algunos liberales.

Hay que indicar que el ideario del liberalismo radical fue percibido por los conservadores como subversivo por su influencia francesa y anticlerical, opinión que parecía ser compartida por antiguos radicales convertidos en independientes, como Salvador Camacho Roldán o Aníbal Galindo, y por liberales moderados de ideas conservadoras como José María Samper. Es preciso tener en cuenta que no solo las influencias políticas francesas “peligrosas”, como el comunismo, el socialismo y la anarquía, fueron cuestionadas; influencias culturales como la literatura romántica o el baile público –el *Mabille*– fueron vistas como expresiones

de degradación moral por aquello que inspiraban, la deificación de las mujeres públicas la una y los lugares de perdición los segundos. (Martínez, 2001, pp. 438-441).

En lo que respecta al régimen liberal radical, pese a que retuvo control del poder durante un tiempo, fue fragmentándose hasta que miembros de su propia bancada llegaron a cuestionar la constitución vigente. Las reformas constitucionales se inician en 1880 por parte del partido liberal con un programa de fortalecimiento del poder central y la normalización de las relaciones entre la iglesia y el Estado (Martínez, 2002, pp. 18). El mismo año el partido conservador formuló un proyecto legislador que debilitaba el poder regional en aras de un Estado nacional. El ímpetu que favorecía una centralización administrativa provenía de diversos sectores: aquellos descontentos con la autonomía regional, en particular algunos grupos económicos y políticos que no podían conformar un mercado nacional ni participar de un dominio político nacional; la sentida necesidad de un gobierno que garantizara seguridad, paz y orden. Adicionalmente, el modelo centralizador se imponía en los demás países de América del sur.

Las divergencias, pues, fragmentan al liberalismo en dos grupos. De un lado, los radicales que mantienen su actitud de rechazo a la iglesia y al poder central y de otro un grupo opositor que busca restablecer las relaciones con la iglesia y apoyan la modernización del Estado entendida como la centralización administrativa, una burocracia moderna, control de la banca nacional y el fortalecimiento de un poder central. Rafael Núñez, miembro de este grupo, conformó un partido al que

denominó “Independiente” y con el apoyo de los conservadores llegó al poder presidencial en 1880 permaneciendo hasta 1886. Las reformas contemplaron la creación de un Banco Nacional, la elevación de tarifas aduaneras -lo cual afectaba sectores comerciales y financieros liberales- y la reforma constitucional que apostaba por la centralización y reconocimiento de la iglesia como aliado del Estado en la misión civilizadora.

De esta manera, con la centralización del poder los antiguos estados soberanos se denominaron departamentos y junto a los municipios quedaron bajo las decisiones del ejecutivo nacional. La nueva constitución otorgó al ejecutivo facultades para garantizar el orden público; así, podía suspender garantías constitucionales y expedir decretos, además de restablecer la pena de muerte y la censura a través del decreto de leyes sobre prensa que fueron formuladas a lo largo del período de la Regeneración (Martínez, 2002, pp. 19).

Conviene resaltar que el proyecto de la Regeneración consideró importante mejorar las relaciones del Estado con la Iglesia, otorgándole un lugar nuevamente en la política y en la Constitución del país. En la redacción de la Constitución de 1886 participan, además del presidente Rafael Núñez, Miguel Antonio Caro, representante del partido conservador y Felipe Fermín Paúl, representante de la iglesia, hermano del entonces arzobispo de Bogotá José Telésforo Paúl. El Concordato invalidó la ley de 1870, la más importante del proyecto político liberal y que había decretado la educación laica y obligatoria en Colombia. El artículo 12º del Concordato define que la educación e instrucción pública de las instituciones

educativas del país se organicen y dirijan de acuerdo con los dogmas y moral católicos. Esta situación demostró la magnitud del poder sobre el Estado que obtuvo la Iglesia y a la vez fundamentó el proceso de centralización propuesto en la reforma Constitucional (González, 1977, pp. 258).

El desenlace de este primer grupo de reformas fue la guerra civil de 1885 cuya consecuencia es el triunfo del gobierno independiente, representado por Rafael Núñez y su programa de gobierno denominado La Regeneración. Núñez, quien como dice Bushnell, se sentía “atraído por pensadores británicos positivistas y social-darwinistas”, definió en su programa la centralización administrativa para el fortalecimiento del Estado, aunque esto representó una afrenta contra el poder local de las regiones que habían fortalecido su autonomía con el federalismo (Bushnell, 2006, pp. 206-209)

Los efectos de la reforma se vieron en tres frentes: 1) el económico, que fortaleció el café como producto principal para la exportación generando una producción estable, desarrolló las vías de comunicación, centralizó en el Estado el control de la banca comercial y financiera e introdujo el papel moneda de curso forzoso cuya garantía era la voluntad superior del Estado; 2) el político y administrativo centralizó el poder nacional, históricamente dividido en poderes autónomos regionales y 3) el educativo, que fue un proceso más lento y a cargo de la iglesia durante un periodo de 50 años (Melo, 1996, pp. 125). El proyecto iniciado con la primera presidencia de Rafael Núñez (1880-82) y posteriormente desarrollado en sus posteriores cargos del ejecutivo (1884-86; 1887-92) tuvo continuidad con el

gobierno de Miguel Antonio Caro (1892-98). En la medida que se consolida, el proyecto modernizante conservador adquiere fuertes tonos autocráticos, el interés público se torna arbitrario y el estado de excepción se convierte en permanente, limitando el ejercicio de la Constitución.

Después de su periodo de gobierno Caro impone como presidente a Manuel Antonio Sanclemente (1898-1904) quedando así excluidos los liberales y conservadores moderados. Al conjunto de tensiones políticas, sociales y culturales se suma, a su vez, el aumento progresivo de la inflación entre los años 1880 y 1898 y la crisis económica derivada de la depresión de los productos de exportación –el tabaco y la quina- y la caída de los precios del café en la década de 1890 por el incremento en las exportaciones de otros países. Los artesanos, quienes fueron una capa social afectada por el alza de los precios de consumo, además sufrieron las restricciones policiales a sus protestas y la puesta en duda de su conducta moral. La exclusión de la política de los liberales y el descontento generalizado de varios sectores de la población polarizaron las fuerzas sociales (Kalmanovitz, 2002; Bushnell, 2006).

Otro aspecto que alimentó las tensiones de la década de los años 90 fue la reforma conservadora sobre la educación. En 1892 se implementó El Plan Zerda que estableció la unificación nacional del sistema educativo. Durante el gobierno de Miguel Antonio Caro la instrucción pública fue uno de los puntos de crítica de un sector del conservadurismo moderado. Su vocero principal, Carlos Martínez Silva, en su *Manifiesto de los 21* publicado en el Repertorio Colombiano en 1896,

critica la carencia de iniciativa del gobierno en la educación primaria y secundaria por delegar gran parte de las funciones educativas a las comunidades religiosas, principalmente a los jesuitas. Otros aspectos, como la calidad y la cantidad de la educación se veían afectados por la “escases e inadecuación de materiales y construcciones locativas, los métodos educativos eran considerados arcaicos y los salarios para los docentes eran bajos” (Martínez, 2002, pp. 25).

La instrucción pública fue un tema discutido por los radicales y los conservadores moderados. Las protestas por el estado de la instrucción pública se elevaban en la prensa y en la calle donde sucedieron varias confrontaciones violentas, en su mayoría protagonizadas por estudiantes de colegios con ideas opositoras, de colegios jesuitas y de colegios liberales. Hacia finales de 1899 estalló la Guerra de los Mil Días cuya consecuencia más sentida fue la pérdida de Panamá en 1903. Las representaciones sobre las responsabilidades de la Guerra se justificaron de distinto modo por liberales y conservadores en un largo periodo subsiguiente. Después de la Guerra de los Mil Días, se desarrolla la industria del café, especialmente en Antioquia y la educación se organiza en primaria, secundaria y profesional y la secundaria a su vez se divide en técnica y clásica. Por otro lado, la escuela normalista se instituye en cada capital de departamento quedando a cargo de la Nación (Jaramillo, 1982, pp. 281).

En palabras de Hubert Pöppel, la industrialización que se desarrolló entre el fin de siglo y comienzos del siglo XX se debió a tres factores, uno fue la expansiva exportación del café; otro, la construcción del sistema de transporte y finalmente,

la indemnización pagada por Estados Unidos por la separación de Panamá, así como la disposición a obtener crédito a gran escala en el extranjero. La Guerra había dejado un déficit inflacionario por la emisión de papel moneda, con lo cual, una de las primeras reformas económicas fue la prohibición de nuevas emisiones de papel moneda, se introdujo el patrón oro y se creó la Junta de Amortización. Por otro lado, con la elección de Rafael Reyes en 1904, los esfuerzos de recuperación económica se dirigen a proteger la industria nacional y ampliar el sistema de comunicaciones ya que la infraestructura del transporte había quedado inutilizable (López, 1990; Pöppel, 2000).

El periodo de Reyes, que para algunos historiadores va hasta 1909 y para otros hasta 1910, apunta a la recuperación económica de la producción de café para la exportación que se había iniciado con la reforma económica de la Regeneración. Como señala Palacios, el café descendió del 40% en 1903 al 30% en 1910 del valor de las exportaciones, cabe decir de acuerdo con el autor, que la situación económica de Colombia también se debía a una marginalidad en la participación dentro del mercado internacional comparado con el resto de los países latinoamericanos. Según las cifras, las exportaciones colombianas representaban el 2% del total latinoamericano y las inversiones económicas extranjeras, por ejemplo Gran Bretaña y Norteamérica eran del 0,5% y el 1,5% respectivamente. Lo mismo ocurría con el tendido ferroviario que se había empezado a construir después de la segunda mitad del siglo XIX, aunque entre 1904 y 1910 se duplicó en longitud en comparación con el siglo anterior, con relación a México y

Argentina, en Colombia la longitud era significativamente menor (Palacios, 1995; Arias, 2011).

Aun así, durante el periodo de Reyes, quien era conservador, el clima de cooperación entre liberales y conservadores, fue más favorable que el antagonismo tradicional producido por la Regeneración. Una de las reformas políticas introducida por Reyes fue la de atraer a los liberales a su gobierno pese a que su gobierno es reconocido por su autoritarismo, por otro lado, es procedente reconocer que las formaciones sociales estaban cambiando. Según Sowell, en 1904 dos mil personas acudieron a la reunión organizativa de la Unión de Industriales y Obreros en Bogotá para preparar una petición que protegiera el artesanado nacional, este grupo estaba representado por delegados de veinticinco oficios que concluyeron en la necesidad de una organización para mejorar las condiciones de las personas vinculadas a la industria. Las expectativas de aprobación eran altas en tanto Reyes había incluido la reforma arancelaria como parte “del paquete fiscal presentado al Congreso cuando asumió el gobierno” (pp. 216), incluso marcharon 2.500 obreros ante la casa presidencial. En 1905 Reyes emite un decreto administrativo elevando los aranceles y no se sabe cuál fue la reacción de la primera organización laboral del siglo XX, no obstante para entonces se estaba desarrollando una prensa que se reconocía a sí misma con intereses del artesanado por ejemplo *El Faro* del artesano liberal Alejandro Torres Amaya y *El Yunque* “un periódico moderado que había participado activamente en la Unión de Industriales y Obreros” y que “fomentaba la necesidad de protección



arancelaria y una reforma educativa favorable a los trabajadores” (Sowell, 2006, 218).

Este es, en resumen, el marco histórico en el que tiene lugar el proceso de institucionalización de un espacio cultural en Colombia que es el tema de este trabajo. Aunque existen diversos estudios sobre la cultura política durante la Regeneración, estos se han centrado con frecuencia en el conflicto inter-partidista y en las relaciones entre el Estado y la iglesia. Igualmente, el periodo de Reyes es entendido desde su modernización de las estructuras materiales, reformas fiscales y su estilo controlador y autoritario reconocible, preponderantemente por los historiadores, en virtud de su permanencia en el ejecutivo por algo más de cinco años. Sin embargo, estos enfoques muestran y ocultan a la vez un campo importante para la vida social, como es el campo simbólico: muestran porque sus protagonistas son quienes inciden decisivamente en los debates públicos de su tiempo; y ocultan porque a través de las luchas por la legitimidad política partidista también se presentan las luchas por la legitimidad simbólica que, dadas las condiciones de convulsión política, no aparecen como evidentes.

## **II. El problema de investigación, objetivos, hipótesis y metodología**

Definición del problema de investigación, objetivos e hipótesis.

### **1. El problema de investigación**

Tras esta breve descripción del marco histórico y las circunstancias políticas que

constituyen el escenario en el que se va constituyendo un campo de sociabilidad cultural en el que se producen y circulan los distintos géneros literarios y artísticos, procede ahora exponer con mayor precisión cuál es el “problema” de investigación y las preguntas que orientan el estudio, así como, por supuesto, los objetivos y algunas hipótesis.

El problema más general de la presente investigación es el de las condiciones que permitieron que se fuera abriendo paso en la sociedad colombiana del periodo un espacio de sociabilidad cultural formal en el que pudieran difundirse las corrientes artísticas e intelectuales capaces de contribuir al proceso de modernización en Colombia, especialmente en lo que atañe a las ideas y las prácticas. Pues se parte del supuesto de que este no solo implica unos cambios económicos y políticos, sino especialmente unas transformaciones culturales (en el sentido amplio de valores e ideas). Por tanto una primera pregunta se refiere al impacto que pudo tener la naciente esfera cultural institucionalizada en la difusión de una nueva cultura dominada por ideales como el de progreso o civilización. Asimismo, y no menos importante, se trata de dilucidar hasta qué punto esa esfera cultural pudo lograr una autonomía respecto de los poderes político y religioso y afianzarse como un campo autónomo, en el sentido de Bourdieu, regido por sus propia lógica no subordinada a ningún otro campo.

Puesto que la relación entre la esfera cultural (que comprende las artes y el pensamiento) y la política es recíproca, la segunda pregunta que hay que contestar es de qué forma el progreso económico y social que se hacían patentes

fundamentalmente en las zonas urbanas, así como las ideas políticas, favorecieron el desarrollo y difusión del arte, del teatro y de la literatura a través de la constitución de espacios institucionales.

Como problema más específico ligado a los anteriores se trata de entender el papel que tuvieron los artistas, escritores o críticos, en especial aquellos que pueden considerarse intelectuales por su compromiso con los asuntos de interés público, en esa modernización cultural a la vez que en la constitución de la propia esfera pública, lo que Habermas llama *Öffentlichkeit*, clave para la circulación y discusión de ideas políticas y para la formación de una democracia moderna. Esa contribución de los representantes de la alta cultura a la modernización de la sociedad era, además, es mi tesis, un propósito consciente por parte de los artistas y, en particular, los escritores. Pues efectivamente los escritores veían en su labor una condición importante para la formación de un país más avanzado, y se sentían portadores de una “nueva cultura” en una sociedad conservadora donde la ciencia y el progreso estaban destinados a sustituir a la sociedad tradicional y religiosa. En particular, me interesa estudiar el papel de la prensa en tanto que soporte de la creación literaria y como elemento clave para el progreso de un país donde la literatura era comparada en importancia a la construcción de un ferrocarril, un vapor, un telégrafo, tal y como se decía en la página editorial de *El Semanario* el primero de abril de 1886.

Sin embargo, ese proceso de modernización y renovación culturales, que se halla ligado a la difusión de ideas ilustradas (como el movimiento ilustrado de Nueva

Granada) y las consiguientes ideas-fuerza de Civilización y Progreso, se abre paso en un periodo histórico, la Regeneración, que no facilitó las cosas a los intelectuales y artistas innovadores, ya que se orientó, como se ha dicho, hacia el fortalecimiento del poder ejecutivo y del papel de la iglesia católica en el control de la educación, en especial de la enseñanza de religión, filosofía y moral católicas, un control tan férreo que conducía a que el docente que se mostrara contrario a estas creencias fuera sancionado, como indica Jaramillo (1992). A ello hay que añadir las leyes sobre prensa mediante las cuales se sancionaban las publicaciones y a sus redactores. Por consiguiente otro de los problemas de investigación que se trata de abordar es contra qué obstáculos tuvieron que luchar los escritores, artistas y críticos (los distintos agentes culturales) para difundir las ideas modernistas y cómo consiguieron influir en la opinión pública y contribuir a la formación de gustos e intereses afines a las obras literarias y artísticas.

Como se ha señalado antes, había un clima favorable para que desde los sectores oficiales de la política se alentara la creación de instituciones culturales, que se consideraban, además, imprescindibles para cimentar la identidad nacional en Colombia. Dado que los escritores y artistas necesitaban, para la difusión de sus obras entre los públicos y para constituir un campo relativamente autónomo que pueda tener una influencia en la sociedad que los acoge, de un proceso de institucionalización, fue necesario que los poderes públicos se involucraran activamente en dicho proceso. Por tanto otro de los propósitos de esta investigación es estudiar el papel que tuvieron las distintas instituciones culturales que se crearon en el periodo en la constitución de un campo donde tuvieran

cabida las producciones literarias y artísticas de corte “modernista” reflejadas en las nuevas formas de expresión, más subjetivistas, en la literatura y las artes y que transmitieran ideas favorables a la modernización de las viejas estructuras heredadas de la colonia. Además y puesto que la Cultura era contemplada como un soporte “espiritual” de la identidad nacional también será foco de atención el lugar que aquella ocupa en el discurso nacionalista.

Por último, otra pregunta a la que este trabajo va a intentar dar respuesta es hasta qué punto la presencia de otros procesos, como la profesionalización de los propios agentes culturales, pudieron ayudar al despegue de una incipiente autonomización de la producción intelectual respecto de la política. A la inversa es preciso contribuir a dilucidar los factores que no favorecieron ese proceso de autonomía, por ejemplo los mecanismos de censura que operaron en la prensa durante la Regeneración y en el periodo siguiente que corresponde a la postguerra y el quinquenio de Rafael Reyes, que sin duda mediaron dicho proceso.

En resumen, los objetivos de esta tesis doctoral son los siguientes:

### **1.1. Objetivo General**

Como objetivo más amplio, este trabajo pretende explorar durante el periodo de 1886-1910 la dinámica de la producción y difusión de ideas modernistas de tipo literario, artístico y dramático, desde el punto de vista institucional en un doble sentido:

a. En el sentido en el que dicha dinámica requiere de la conformación y consolidación de instituciones entendidas como modos instituidos de acción y representación simbólica que la sociedad reconoce y trasmite.

b. En el sentido más preciso de instituciones organizadas dirigidas a fines específicos, en este caso a la creación y difusión culturales, y que suponen el soporte sin el cual los agentes de la esfera cultural (escritores, artistas, críticos etc.) no podrían dar a conocer y hacer circular los productos artísticos e intelectuales. En ese mismo sentido, hay que tener en cuenta, por las razones que se han expuesto, la reacción a esas innovaciones en el ámbito de las ideas y formas estéticas por parte de “las instituciones establecidas”, que en Colombia y para el periodo eran el régimen político conservador y la Iglesia Católica.

## **1.2. Objetivos específicos**

Más concretamente, el propósito de este estudio es hacer un seguimiento durante el periodo de 1880-1910 de las manifestaciones literarias, visuales y escénicas que se dieron en el campo de la producción intelectual y artística, las cuales pueden ser consideradas como expresiones de eso que suele denominarse modernismo en literatura y arte, una categoría que también cabe aplicar a la educación de corte liberal y a la ciencia. Pues, como he expuesto anteriormente, el modernismo artístico así como todas las corrientes innovadoras que procedían de Europa se entendían como parte de un proceso modernizador más amplio que

incluía el desarrollo de la ciencia y la tecnología y que significaba Progreso, la idea-fuerza que guiaba un discurso liberal dentro de la tradición ilustrada y positivista que defiende la unidad entre cultura y civilización. Ese discurso aparece principalmente en la prensa y en las revistas literarias, que serán objeto de análisis.

Como la cultura era considerada tanto un vehículo de ideas avanzadas como una expresión de la identidad colombiana, también va a ser examinado el discurso nacionalista y particularmente el uso que hace este discurso de la cultura como fuente de legitimación de la nación colombiana.

Dado que a su vez la alta cultura era un elemento identificador de las clases superiores cuya interacción social giraba, entre otras cosas, alrededor del consumo de productos culturales y de la conversación basada en la lectura tanto de obras literarias como de periódicos o revistas, otro objetivo es explorar qué papel tuvo la cultura selecta en la cohesión de los círculos de la alta sociedad colombiana y su distinción de otros grupos social y culturalmente inferiores, siguiendo la tesis de Bourdieu sobre la función de “distinción” que cumple la alta cultura.

Asimismo pretendo hacer un seguimiento cuidadoso de la censura de todo tipo que se ejerció durante la Regeneración y, presumiblemente, en el periodo posterior, la cual constreñía la producción intelectual bajo la forma de un control político y religioso a través de la educación.

### 1.3. Hipótesis

Como respuestas provisionales a las preguntas que se han formulado, propongo las siguientes hipótesis que voy a intentar verificar a lo largo de la investigación:

1. En Colombia, y en el periodo estudiado, no pudo constituirse un campo cultural plenamente autónomo, tal y como ocurrió en Francia de acuerdo con el análisis de Bourdieu, porque tanto por parte de la política como por parte de la Iglesia católica se ejerció un control, sea a través de la educación o de la censura, que sin llegar a ahogar todo intento de innovación artística, sí supuso un impedimento para que los escritores, artistas y otros agentes culturales pudieran crear y difundir libremente sus obras e imponer las reglas inherentes a dicha esfera.

2. Pese a ello se constituyeron multitud de instituciones y abrieron espacios, unos dedicados a la creación y difusión de obras y otros dedicados a la sociabilidad cultural, que permitieron que en Bogotá se crearan las condiciones para el desarrollo de un campo cultural, si no totalmente autónomo, al menos con la fuerza suficiente para consolidarse entre las clases más acomodadas y obtener legitimidad y consiguientemente capacidad para consagrar a los escritores y artistas modernistas ante sus públicos.

3. Además, ese campo cultural solo a medias autónomo contribuyó a extender valores e ideas modernas que impulsaron una ideología progresista enfrentada a



las fuerzas más conservadoras, tanto procedente de la política como de la Iglesia católica, capaz de tener influencia social. Y a su vez, como la relación es recíproca, la modernización económica y social que estaba experimentando la Colombia del fin de siglo favoreció la entrada de ideas y formas artísticas novedosas que eran acogidas por un público creciente de clase acomodada en las ciudades, particularmente en Bogotá, que lograba así asentar una identidad basada en la posesión de capital cultural y no solo en la de capital económico.

## **2. Metodología**

Dado que este estudio es de sociología histórica, el método más indicado es el análisis de documentos escritos (fuentes históricas) además de la consulta de la literatura historiográfica y sociológica centrada en el periodo delimitado.

Es cierto que el uso de fuentes históricas en la disciplina sociológica puede dar lugar a una polémica sobre los límites que definen una forma específica de conocimiento. Mas, como advierte Silva, “el problema de las relaciones entre historia y sociología en el plano *teórico* [...] ha sido ocasión de algunos de los debates más infecundos que en el siglo XX las ciencias sociales han producido” (Silva, 2007, pp. 19)

Teniendo en cuenta que no es el objeto de este trabajo defender dichas relaciones disciplinares, pero sí de reconocer su existencia, lo que procede ahora es realizar una presentación breve del uso de fuentes documentales en el desarrollo de

estudios sociológicos. Este hecho nos enfrenta al problema de cómo interrogar a las fuentes, lo que Pelletier denomina el “comentario del documento”, esto es, el procedimiento que exige del investigador atención, imaginación, capacidad de interrogación, conocimiento del origen y contexto de producción del documento (Létourneau & Sylvie, 2009, pp. 77). Indudablemente, nos enfrentamos a esos problemas y algunos más como, por ejemplo, el que se refiere a quién habla, o mejor, quién interpreta, ya que la distancia cultural que separa al texto de quien lo reconstruye a través de su mirada vuelve problemática dicha reconstrucción, mediada por una serie de conceptos e interrogantes específicos que pueden no coincidir con los de los protagonistas históricos. No obstante, ello no quiere decir que este carácter problemático de la comprensión invalide la investigación sociológica sobre el pasado mediante documentos, puesto que si nos *atrincheramos en el presente* para utilizar una expresión de Norbert Elias, las mediaciones no son menores.

## **2.1. Elaboración de la perspectiva teórico-metodológica**

A través del análisis sociológico de los datos que se extraen de las fuentes consultadas, se pretende definir categorías que emergen de dicho corpus empírico. De esta manera es posible sistematizar la información en tres órdenes que se siguen del enfoque de la Teoría Fundamentada (Glasser & Strauss, 1967).

Codificación abierta: con ella se identifican categorías empíricas con las que los propios actores construyen un sentido de lo simbólico en la vida social. Esta

categorización permite diferenciar los dominios de lo político, de lo simbólico y sus mutuas influencias.

Codificación Axial: con ella se trata de integrar las categorías de acuerdo a sus dimensiones y propiedades. De esta manera se identifican las interrelaciones y jerarquías en las interrelaciones tanto conceptuales como empíricas. De esa manera se ubica el lugar de la cultura en la sociedad decimonónica y sus niveles de relación con lo político y por otro lado permite ver la emergencia de formas propiamente simbólicas con niveles de autonomía que dan cuenta de transformaciones importantes en el orden social.

Codificación selectiva: a través de la selección de categorías analíticas centrales se llega al refinamiento teórico explicativo de las hipótesis planteadas. Con ello se busca definir el alcance de lo simbólico en la vida social bogotana en el periodo estudiado (1880-1910) dentro de los límites del grupo social referido.

## **2.2. Corpus del estudio**

El corpus de la investigación sobre la vida intelectual en el siglo XIX bogotano durante el período de 1880-1910 se compone de *publicaciones periódicas*, *memorias de viajeros* y *comunicación epistolar* como fuentes primarias. Su selección obedece primero a su finalidad literaria, artística y ocasionalmente política en algunas de sus ediciones según el comportamiento de la política nacional; segundo, a que recogen impresiones de viajeros extranjeros y

ciudadanos colombianos protagonistas del periodo y del grupo de productores culturales intelectuales de la época en el caso de las memorias y el tercero, la comunicación epistolar, da cuenta de las relaciones entre los productores culturales de la época, sus relaciones con la cultura, la política y la religión.

Tenemos en nuestro universo de estudio un fragmento de la población, con unas características sociales, definidas por unas trayectorias de vida, en este caso vinculadas con el origen social, el capital cultural y el capital económico privilegiado y excluimos a aquellos otros posibles lectores de distintos grupos sociales que no estamos en capacidad de seguir a través de nuestras fuentes y la definición de nuestro objeto. Aunque después de la independencia, teóricamente la República era una nación libre e igual, en la práctica se definían más las diferencias sociales en tres grupos: la clase alta, los artesanos y los trabajadores. Así las tertulias que en el siglo XVIII sirvieron para conspirar contra el régimen colonial, en el siglo XIX se constituyen en formas de sociabilidad de los grupos de la alta sociedad que ostentaban el poder para hablar de negocios, de política, de modas, de literatura y arte (Londoño, 1984, pp. 2).

### **2.2.1. Publicaciones periódicas**

En las publicaciones periódicas destacamos:

Cinco revistas *Repertorio Colombiano*, publicación mensual (1886 a 1899

interrumpidos)<sup>5</sup>; *Revista Gris*, publicación mensual (1892 a 1896); *Revista Literaria*, publicación mensual (1890 a 1894); la *Revista Ilustrada*, publicación mensual (1898-1899); *Revista Contemporánea* (1905). Once periódicos, cuatro de ellos semanarios, como *La Siesta* (1886), *El Semanario* (1886 a 1887 incompleto), *El Telegrama del Domingo* (1887 a 1889 incompleto); *El Nuevo Tiempo Literario* (1903, 1904, 1906 y 1909) y, siete diarios: *El Papel Periódico Ilustrado* (1880-1888), *El Telegrama. Diario de la mañana* (1886 a 1904 incompleto)<sup>6</sup>, *El Nuevo Tiempo* (1903 y 1905), *El Artista* (1906, 1907, 1908 y 1910), *El Concurso* (1891), *El Correo Nacional* (1890), *El Barbero* (1892).

### **2.2.2. Diarios o Memorias de viaje**

Cuando hablamos de *Diarios o memorias de viaje y comunicación epistolar* vemos dos géneros de documentos que, como todos, tienen particularidades. El género autobiográfico de la memoria y el diario de viaje nos enfrentan al recuerdo de un sujeto social, de su percepción de la vida en un entorno diferente al que es su referente, mientras que en la comunicación epistolar tiene un carácter dialógico, definido por la interacción con otro.

Los Diarios de Viaje de E. Röthlisberger y M. Cané, que hemos seleccionado como fuentes, de las cuales se requiere enfrentar el problema de “*elaboración o tratamiento*” (Silva, 2007, pp. 44), permiten hallar un contraste en tanto los dos

---

<sup>5</sup> Se entiende en el editorial de 1886 que la primera serie de esta revista se inició en 1884, se encuentra un trozo de octubre, que va de la página 1 a la 64.

<sup>6</sup> Se tuvo en cuenta hasta el año de 1897

viajeros de orígenes diferentes, suizo el primero y argentino el segundo coinciden en 1881 en su viaje por el río Magdalena hasta llegar a Honda donde se separan después de un mes de viaje juntos y aunque vivieron en Bogotá “no parecen haber hecho una amistad muy cercana”, según escribe Jorge Orlando Melo en uno de los prólogos. De “espíritu progresista y liberal”, Röthlisberger llega a Colombia como profesor donde permanece por tres años impartiendo las cátedras de historia y filosofía de la Universidad Nacional, por iniciativa del entonces vicepresidente de Colombia Carlos Holguín quien realiza la invitación en Berna ante el Consejo Federal en nombre del gobierno colombiano. (Röthlisberger, 1993, pp. 10-18). La primera edición de las memorias de El Dorado se realizó en 1897 por la editorial alemana Schmid & Francke, la edición de 1993 fue editada por el Instituto Colombiano de Cultura –Colcultura- (ya desaparecido) en el marco de la Comisión preparatoria para el V Centenario del Descubrimiento de América, incluyendo un prólogo del historiador colombiano Jorge Orlando Melo, el prólogo hecho por el propio autor a la primera edición en 1896 y el prólogo hecho a la segunda edición en 1929 por sus hijos en memoria de su padre. La edición de *Notas de viaje sobre Venezuela y Colombia* de Miguel Cané, realizada en el marco de la misma conmemoración de Colcultura en 1992, tuvo su primera edición en 1884 en París por la Librería Garnier Hermanos y su segunda edición en 1907 por la Imprenta La Luz de Bogotá. En el prólogo de Santiago Mutis, aclara que la extensa introducción realizada por Miguel Cané en la versión de 1884 donde expresa sus ideas políticas y su “apología del ‘progreso’” son suprimidas en la edición de Colcultura en aras de la brevedad y que en la segunda edición fueron

suprimidos seis capítulos todos ellos relacionados con crónicas sobre el extranjero (Cané, 1992, pp. 9-10).

### **2.2.3. Comunicación Epistolar**

Epistolario de Rufino José Cuervo con Miguel Antonio Caro, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá 1978

Epistolario de Rafael Núñez con Miguel Antonio Caro, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá 1977

Epistolario de Ángel y Rufino José Cuervo con Rafael Pombo, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá 1974

Epistolario de Rufino José Cuervo con los miembros de la Academia colombiana, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá 1972

Epistolario de Rufino José Cuervo y Miguel Antonio Caro con Antonio Gómez Restrepo, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá 1973.

1898-1910 Correspondencia del Teatro Colón. Conservada en el Archivo del Teatro Colón.

## **Primera Parte**

### **Sociabilidad Literaria: búsqueda de autonomía y espacios de producción y consumo literario**



## **Capítulo I**

### **La literatura y la emergencia de la opinión pública: América Latina y Colombia**

#### **1. Introducción**

La sociabilidad como punto de partida para entender el papel de la literatura en las sociedades latinoamericanas decimonónicas es, como se ha adelantado, un aspecto central que se pretende abordar para entender cómo se produce su configuración institucional y, con ello, la formación de un grupo intelectual especializado. Lo más destacable en el caso colombiano es que la producción literaria, las artes y las ciencias se interpretan usando las nociones de civilización y progreso, un “ideal” que permite a este grupo intelectual entender la nación y la llegada del fenómeno de lo moderno. Tal como aparece en la historiografía, la idea que fortalecía la circulación de estas dos nociones era la idea del papel activo que debía jugar un pensamiento moderno en la crítica y superación de la situación premoderna de las sociedades (Martínez, 2001). En efecto, hacia el final del siglo XIX, las formas de consolidación de este proceso moderno se entendían como la construcción de una identidad cultural disímil para cada una de las naciones que dividía lo autóctono y lo importado, aunque aún de manera imprecisa.

Las condiciones que en Europa y Estados Unidos permitían una autonomización y modernización literarias estaban ligadas a la diferenciación entre política, religión y literatura, así como al desarrollo de una producción cultural institucionalizada

que permitía una toma de posición de la misma respecto del mercado en términos de sanciones externas e internas. En América Latina, en el periodo postindependentista, esta diferenciación seguía siendo problemática en muchas de las naciones puesto que el escritor no era un profesional especializado y el campo literario no presentaba una jerarquización definida en géneros literarios ni constituía un mercado que le brindara la posibilidad al escritor, canónico o no, de vivir de la profesión. En cierto modo, si entendemos que estos procesos se encuentran relacionados con el desarrollo de unas condiciones necesarias para disponer de un control sobre los medios simbólicos, hay que tener presente que dichas condiciones no se dieron en algunos países latinoamericanos debido a la existencia de una censura política o religiosa sobre la producción cultural.

Sin embargo no hay un solo patrón que sigan todas las naciones tras la independencia. En lo que se refiere a la producción literaria latinoamericana los procesos de institucionalización son variables y cuando estos se presentan no gozan del mismo grado de autonomía que se alcanzó en Europa. El escritor latinoamericano emerge, así, en la práctica de la escritura de prólogos más que en la formación universitaria, donde el escritor proyecta un discurso crítico de los códigos legales y la ley, emancipándose del derecho aunque no de la política (Ramos, 1989). Dos aspectos permiten la llegada de este nuevo escritor: uno es la ruptura con el régimen colonial y otro es la representación de la nueva sociedad. Dado que este fenómeno implicó una crisis en las nuevas sociedades debido a la ruptura con el sistema cultural anterior, las condiciones sobre las que se cimienta la producción literaria sitúan la escritura de prólogos como una estrategia para la

legitimación de la propia identidad latinoamericana, como muestra el caso de la obra de José Martí, de Sarmiento, de Hostos, etc., que encuentran en la búsqueda de una identidad nueva para la sociedad y en la literatura un estilo propio<sup>7</sup>. En síntesis, el papel de los Prólogos representaba la manera de diferenciar a los nuevos escritores de los letrados precedentes y la configuración de un metadiscurso en el que la literatura iba rehaciendo y trazando los límites de su territorio (Ramos, 1989 citado por Martínez, 2002).

Además de los prólogos, otro aspecto que marca el afianzamiento del escritor es el impacto que produce en la literatura la *división del trabajo intelectual*.<sup>8</sup> Desde esta perspectiva, se entiende que la literatura moderna latinoamericana implementó especialidades y diferencias escriturarias vinculadas a un desarrollo de los géneros, condicionando así la profesionalización de los escritores, algo que coincide con los nuevos cambios en la estructura material y social de las ciudades como la urbanización, el despliegue de un mercado que se incorpora a la economía mundial, el desarrollo de una clase empresarial y comerciante, entre otros. Estos cambios fueron más evidentes en las repúblicas que habían adelantado su progreso material y desarrollo cultural y cuyas condiciones geográficas y organización política fueron más favorables para la recepción de la información que llegaba a través de libros y publicaciones periódicas y por viajes

---

<sup>7</sup> En palabras de Sarmiento, citado por Ramos: "Nosotros, al día siguiente de la revolución, debíamos volver los ojos a todas partes buscando con qué llenar el vacío que debían dejar la inquisición destruida, el poder absoluto vencido, la exclusión religiosa ensanchada." Sarmiento, D. F. (1850). "Recuerdos de Provincia", Buenos Aires: Sopena, pp. 92. Citado por Ramos, *op. cit.*, pp. 19.

<sup>8</sup> Según Ramos, desde Pedro Henríquez Ureña hasta Ángel Rama, Gutiérrez Girardot, José Emilio Pacheco, entre otros, se ha explicado este concepto para hablar de "la emergencia de la literatura moderna latinoamericana" (1989, pp. 11).

a Europa, lo que trajo como consecuencia un proceso particular de institucionalización de la literatura que los orienta a la profesionalización. De ahí que se derive una autoridad social en el dominio de la escritura, es decir, un discurso literario que consistió en la crítica a la modernidad y el capitalismo, tal como lo expresó la generación de Lugones, Martí, Gutiérrez Nájera entre otros (Ramos, 1989, pp. 12). No obstante, los discursos expresados fueron heterogéneos, puesto que así como pueden encontrarse reacciones a la tecnologización y masificación de la modernidad también ocurre, como en el caso de Silva, la evocación de un mundo de lujo y holgura económica como el lugar necesario para el escritor (Silva, 2010).

Tenemos entonces que la institucionalización de la literatura posibilita la producción de ciertas normas discursivas con relativa especificidad social e instaura un tránsito de la oralidad discursiva a la escritura, transformando las experiencias de las sociedades hacia una nueva forma de comunicación. En el marco de estas nuevas formas de comunicación vemos dos fenómenos producto de las leyes del mercado que son la producción y el consumo. En el primero situamos al escritor cuyo estatus se valora en virtud del trabajo literario como trabajo productivo que forma y desarrolla las nuevas sociedades y en el segundo el desarrollo de un público literario capaz, competente y civilizado que atiende a la racionalización de la palabra escrita.

La organización estatal relativamente centralizada y consolidada, la educación en la Universidad o el periodismo orientaban en estas repúblicas latinoamericanas del

siglo XIX la tarea y definían la función de la elites políticas e intelectuales y la literatura se constituyó desde la mirada de los escritores sobre sí mismos, fundamentalmente en lo que se refiere a la pregunta por la identidad nacional. No obstante lo cual la actividad literaria de las sociedades republicanas tenía que sujetarse a reglas heterónomas, pues las elites intelectuales y políticas condicionaban la experiencia de la escritura. Así por ejemplo tanto la generación realista y romántica de Brasil como la romántica, modernista y del Centenario de Argentina germinaron bajo una forma de protectorado de grupos con poder económico y político.

Efectivamente, en Brasil durante el régimen monárquico y hasta la república el desarrollo de la literatura se encontraba sujeto a los desafíos de las funciones públicas del escritor o a su lugar privilegiado de fortuna personal (Miceli, 2010). El romanticismo francés llega a América a través de Esteban Echeverría<sup>9</sup>, lo que incidirá en una primera generación joven en Argentina obligada a exiliarse por el régimen rosista (Rama, 1972). Es con esta generación cuando la sociabilidad se constituye en el rasgo más representativo dentro de la producción literaria durante los años 30, época en la que los círculos burgueses formados por comerciantes que traían consigo ideas importadas, extrínsecas a su formación social, fundaron gabinetes de lectura o, en el caso de los extranjeros inmigrantes –algunos angloparlantes o bien franceses-, salones literarios a los que acudían también latinoamericanos

---

<sup>9</sup> Rama reconoce en Echeverría un gran protagonismo en el Salón Literario (1837) y la Asociación de Mayo (1838). De esta generación conocida como la del 37, también participaron Domingo Faustino Sarmiento, Juan María Gutiérrez y Juan Bautista Alberdi. (*La Crítica de la Cultura en América Latina*, 1972)

En el caso chileno, como explica Ángel Rama, el deseo de independencia intelectual se explicita en el poema inaugural de Bello, *Alocución a la Poesía*, de la revista Biblioteca Americana que editó con García del Rico en Inglaterra en 1823. En él se ensalza el papel modernizador y educador de la poesía, la cual puede ayudar a conocer la realidad social americana. A diferencia de Argentina, en el caso chileno la sociabilidad como una práctica generalizada para la institución literaria tomó forma definida en los salones, tertulias y sociedades literarias en la segunda mitad del siglo (Catalán, 1985; Oses, 2012). Otro aspecto significativo de este proceso de institucionalización de la cultura en las repúblicas latinoamericanas fue la fundación de las academias, fundación que obedecía al deseo de fortalecer la identidad nacional, por ejemplo la Academia de las Bellas Letras en Chile (1873), La Academia de Letras en Brasil (1879) o en general las Academias de la Lengua en Colombia (1871), México (1875), Ecuador (1875), Venezuela (1883), etc.

En lo que concierne al caso colombiano la emergencia de este tipo de intelectual tiene rasgos similares, ya que sus preocupaciones se centran en la Nación, el Estado, el Pueblo. Así es que nos ubicamos en un momento histórico que desarrolla unas formas características y criterios de intervención en los que el intelectual participa y se vincula con el ámbito político y cultural. Hay que destacar, pues, su papel de reflexión y acción sobre la sociedad en la cual participa e influye. En efecto, es posible entender este intelectual como grupo productor de ideas y reflexiones útiles para la sociedad y cuando hablan de sus producciones

les dan este carácter productivo dentro de la dinámica del mercado y en los términos modernistas de la producción industrial (Bobbio, 1997). Según Ángel Rama, un componente común a la categoría de intelectual es el carácter público y por ende histórico de su función, por su participación en el mundo de la acción, es decir, el de la política. En la relación entre el letrado y la política, donde la literatura, la política y el poder son resultado de una 'larga tradición redentorista del letrado americano' se halla, pues, una continuidad que remite a la época colonial de la historia de América Latina.

Por ello es útil introducir diferencias conceptuales que constituyen diferencias históricas en la categoría del intelectual de finales del siglo. A este respecto dos categorías resultan útiles inicialmente para pensar cómo se van constituyendo ciertas personalidades históricas; la primera de ellas es la del ideólogo, relacionado con la política y la cultura, y la segunda es la del experto, relacionado con profesiones liberales e industriales y que se desempeñan en organismos del Estado. Cada uno desarrolla una función distinta respecto a la dimensión política, aunque puede presentarse el caso de que una persona sea a la vez ideólogo y experto. Lo que diferencia a uno de otro es su tarea como "creadores o transmisores de ideas o conocimientos políticamente relevantes, en el distinto papel que están llamados a desarrollar en el contexto político." (Bobbio, 1997). En este sentido y en lo que se refiere a la tarea política del intelectual, los ideólogos proporcionan los principios-guía y los expertos los principios-medios. Respecto a la acción política se requieren ideas generales sobre los fines perseguidos, sean últimos o intermedios, y que pueden ser principios, valores, ideales e incluso

concepciones del mundo, y por otro, conocimientos técnicos para resolver problemas específicos de campos particulares del saber útil. El caso más generalizado en América Latina es el del ideólogo, que Henríquez Ureña describe, refiriéndose a los escritores latinoamericanos, como “luchadores y constructores” que veían en la literatura una forma de “servicio público”. La literatura tenía por tanto cierto cariz de apostolado: defender la libertad y difundir la verdad eran su misión. En esto coincidieron Montalvo, Ruy Barbosa, Varona, Hostos, González Prada y los colombianos Miguel Antonio Caro, José María Samper, Juan de Dios Uribe” (Jiménez, 2009, pp. 21).

En suma, la participación en la política, la difusión de las ideas a través de la prensa periódica y la formación de un pensamiento crítico constituyen lo más definitorio del intelectual decimonónico. Es la figura del ideólogo que he explicado arriba la que domina en el ámbito cultural latinoamericano.

## **2. La función social del escritor y la opinión pública**

La diferencia entre ideólogo y experto permite observar cómo se presentan estas diferencias en el caso bogotano a través del desarrollo de la prensa en su función simbólica de producción y circulación de bienes culturales. Por un lado la prensa introduce a través de la lectura del periódico una nueva relación con la política a comienzos del siglo XIX que se extiende a lo largo del siglo y, por otro, se produce una redefinición de las relaciones entre prensa con una función política y la prensa literaria hacia finales del siglo. En última instancia con la prensa se potencia una



práctica que ya aparecía a finales del siglo XVIII: la práctica de la lectura y el libro, que transforma las relaciones entre lo público y lo privado.

Silva (1999) reconoce tres aspectos vinculados a este hecho presentes desde finales del siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX que dinamizaron la circulación de ideas políticas a través de los impresos. El primero de ellos es la creación de asociaciones en un ámbito urbano organizado en torno de una sociabilidad lectora; el segundo, la “creación de redes de lectores en el campo” y el tercero la lectura de *Gacetas* (pp. 97). La sociabilidad lectora se generaliza con la circulación de impresos mediante los cuales se impulsa la circulación de las ideas así como su difusión, lo que da lugar a formas de opinión y debate en las que participan hombres y mujeres, dotando a esta práctica de notoriedad pública, es decir, de función crítica. Con ello podemos hablar, siguiendo a Habermas (2004, pp. 42), de la formación de una esfera pública que tendrá en la hoja impresa uno de sus principales motores en lo que entonces era la Nueva Granada.

El escritor latinoamericano puede identificarse, así pues, como el actor con mayor presencia en este tipo de sociabilidad. Desde la lectura contribuye ideológicamente a la organización de las nuevas naciones después de la independencia, y también a la formación de hábitos para acelerar el proceso considerado civilizador en el que tiene un papel destacado el Estado moderno. Inicialmente, el hábito de la lectura colectiva presente en América Hispánica desde el siglo XVIII se realizaba en el ámbito privado. El interés que en algunas de las repúblicas latinoamericanas se manifiesta por la conformación de la opinión

pública lleva a crear asociaciones de lectura en medios urbanos, practicar la lectura de las gacetas e incluso formar algunas redes de lectores en el campo (Silva, 1999, pp. 97). Los hábitos de la lectura eran, como es lógico, privativos de un grupo que ostentaba la exclusividad y el control del espacio cultural público, como los teatros, los paseos o algunas plazas de las ciudades importantes (Catalán, 1985, pp. 80). Estas formas de conquista del espacio público entre las que se cuentan las prácticas de lectura y escritura son importantes para la construcción de la opinión, orientada por el ejercicio de la crítica, rasgos que caracterizan el espacio público textual, el cual a su vez depende de adelantos técnicos para su constitución.

En este sentido dos elementos se vuelven centrales para referirnos a la esfera pública: la llegada de la imprenta y la aparición de la prensa periódica. El siglo XVIII colombiano, entonces Nueva Granada, presencia la llegada de la imprenta, cuando en 1738 fue llevada a Santafé por los jesuitas para apoyar sus labores misioneras. La Compañía de Jesús fue expulsada durante el imperio de Carlos III y con ello la imprenta cesó sus labores en el territorio neogranadino. En 1782 nuevamente comenzó a funcionar, solicitada a España por el fiscal Francisco Antonio Moreno y Escandón, y se constituyó como "Imprenta Real" dirigida por el Presbítero José Luis Azuola. El primer hecho noticioso publicado por esta imprenta fue *Aviso del Terremoto* el 12 de julio de 1785 y alcanzó sólo tres números. Incluso, en el mismo año surgió la *Gaceta de Santafé* agotada también en tres números que salieron durante el mes de octubre. En febrero de 1791 se fundó el *Papel Periódico de la ciudad de Santafé de Bogotá* dirigido por don

Manuel del Socorro Rodríguez. Durante sus seis años de existencia, este periódico publicó hechos oficiales, introdujo noticias publicadas en las gacetas españolas y los avances de las ciencias naturales en la Nueva Granada (Silva, 1993; Valencia, 1994). En suma, la imprenta de finales del siglo XVIII se había usado por el virreinato para dar a conocer a los neogranadinos las disposiciones reales y, posteriormente, para el inicio de la prensa periódica como medio de comunicación de noticias locales (Ortega y Chaparro, 2012).

Podemos, en resumen, distinguir tres momentos de la prensa escrita entre la colonia y el curso del siglo XIX. El primero, en el periodo colonial (entre 1785-1808), en el que nace una nueva prensa, ya mencionada antes, vinculada a la circulación de las disposiciones legales. La imprenta de Espinosa de los Monteros, comprada a los jesuitas, que cumple la función de instrucción en el reino para influir sobre los vasallos es la primera forma en que se organiza la esfera pública. Ante el fracaso de esta primera forma de la palabra impresa, la Imprenta Patriótica de Antonio Nariño, se abre un nuevo espacio de constitución de lo público y con ello un segundo momento en el que la prensa impulsa la esfera pública. Lo público emerge entonces como bien de todos y como forma de ilustración, esfuerzo que se sigue con *El Papel Periódico de Santafé de Bogotá* (1791-1797) de Manuel del Socorro Rodríguez, que junto a otros, extienden su función social y transforman el entorno local a través de la “diseminación de saberes útiles” (Ortega y Chaparro, 2012, pp. 50-53).

Con las publicaciones posteriores se acentúa el valor de utilidad junto con la

noción de ciudadanos útiles vinculada a la ciencia y la economía política y al contorno geográfico americano, representación muy diferente a la que se presentaba a inicios del siglo XVIII en la que ciudadano conservaba la condición de vasallo y servidor de la monarquía. La utilidad de la prensa también encuentra su lugar en la recuperación de la historia local y parte de esta será la *Historia de la literatura* de lo que era entonces Nueva Granada publicada por Rodríguez en su periódico además de las noticias sobre Francia revolucionaria publicadas por Nariño (Silva, 2004; Ortega y Chaparro, 2012). Este es un tercer momento de la prensa que mantendrá el valor de utilidad y su vínculo con la idea de progreso a lo largo del siglo XIX y buena parte del XX.

En efecto, pese a que durante la primera década del siglo XIX los usos tipográficos, aún de carácter rústico, se destinaron a la impresión de folletos religiosos y periódicos (dos imprentas importantes como la Imprenta Real y la Imprenta Patriótica imprimieron algunas novenas, sermones y oraciones fúnebres en los cuatro primeros años del siglo), la aparición de la Imprenta Patriótica marca un giro importante con la publicación del periódico *Correo Curioso* fundado en febrero de 1780. Pues su director, Jorge Tadeo Lozano, promovió el pensamiento ilustrado hasta diciembre del mismo año y aunque el periódico tuvo que cerrar por falta de suscriptores, ese tiempo fue suficiente para darle a la prensa un tono más político, que pudo contribuir al nacimiento de una incipiente esfera pública con “una clara consciencia de la función social de los papeles públicos y las gacetas” (Silva, 2004; Ortega y Chaparro, 2012, pp. 52).

Hay que aclarar que la primera publicación de importancia científica y literaria aparece en 1808 con el título de *Semanario del Nuevo Reino de Granada*, dirigida por Francisco José de Caldas y en 1809 se publican los primeros folletos políticos. La noción de *utilidad común* presente en la prensa desde sus inicios introduce a su vez una nueva sociabilidad cuyo proyecto civilizador se establece en torno de la práctica lectora como una disposición para “mantener con decoro una conversación con gente culta” (*Gazeta de Santafé*, 1785, 31 de agosto, n°. 1. citado por Ortega y Chaparro, 2012, pp. 53). Esta sociabilidad culta, considerada una disposición civilizatoria en el siglo XVIII, se orientará hacia la constitución de una esfera pública de corte liberal como medio para “la difusión de los conocimientos útiles y adelantar el espíritu de discusión sobre intereses públicos y los derechos ciudadanos” según la ley del 4 de enero de 1832. Si bien la prensa se estimula como espacio de deliberación pública, este uso público se mantiene regulado.

El uso político de la prensa incrementa la edición de publicaciones periódicas con la Independencia, e igualmente, se extienden las leyes de censura que regularon su edición y circulación. La regulación de las ideas políticas se constata en la segunda década del siglo XIX. Así, la primera ley sobre libertad de prensa se decreta en el Congreso General de Cúcuta el 17 de septiembre de 1821 y se titula “Sobre Extensión de la Libertad de la Imprenta y Sobre la Calificación y Castigo de sus Abusos”. Comprende 60 artículos y cinco títulos, a saber, “la extensión de la libertad de imprenta y la calificación de sus abusos”, “las penas correspondientes a los abusos”, “las personas responsables” “el modo de proceder en estos juicios”

y el “recurso que se concede a este juicio” (Cacua, 1958, pp. 58) . A esta le sigue en 1823 el control de la producción bibliográfica con la prohibición, por parte del vicepresidente General Francisco de Paula Santander, de la circulación y venta de libros que atenten contra la religión católica considerada como derecho ciudadano sagrado y encargada del orden y la tranquilidad pública (Cacua, 1958, pp. 129).

Es en todo caso en la segunda mitad del siglo XIX, cuando la capital contaba con 20 imprentas, se puede hablar de consolidación de una esfera pública en Colombia basada en lectura de prensa y en la conversación sobre asuntos de interés público, por mucho que la libertad de prensa se viese reducida por las leyes de censura. Hacia los años 80 ya existían entre veinte y treinta publicaciones periódicas, tanto políticas como científicas<sup>10</sup> y en 1881 Alberto Urdaneta funda con el nombre de *Papel Periódico Ilustrado* el primer periódico profusamente ilustrado del país.

---

<sup>10</sup> El viajero Suizo Röthlisberger, explica que muchos de los periódicos políticos, hacia mediados de la década del 80, desaparecían en el segundo o tercer número. Uno de los motivos que este autor considera para la orientación literaria de los periódicos es que no podían vivir como los suizos “o sea a base de noticias del día y telegramas” y por esto “concentraban su energía en los artículos de fondo, en estudios literarios, traducciones, desahogos líricos y crónicas locales.” *Op., cit.*, pp. 166.

## Capítulo II

### La esfera pública literaria como necesidad cultural

#### 1. La emergencia de la prensa cultural

La relación entre prensa y literatura y entre estas y la política constituye uno de los elementos más significativos de la modernidad europea. Esta vinculación permitió la formación de un público autónomo, libre y soberano, sin precedentes a través de una sociabilidad literaria y artística que puso al descubierto “la politización de la esfera pública literaria” y desplazó la crítica a nuevos espacios como la religión y el Estado (Chartier, 2003, pp. 29) Este hecho histórico se puede constatar de manera particular en las sociedades latinoamericanas en el periodo republicano aunque con especificidades diferenciables del caso europeo.

En el caso colombiano, el siglo XIX ofrece tempranamente en el periodo republicano una imagen de la prensa como el escenario más significativo en el que el literato y propiamente el novelista publica sus obras y difunde sus ideas y opiniones políticas. Dos novelas se reconocen como pioneras en la producción literaria colombiana, una de ellas es la obra de José Joaquín Ortiz, *María Dolores o la Historia del casamiento*, que aparece en 1841 en el periódico El Cóndor y la otra es *Yngermina o la hija de Calamar* de Juan José Nieto publicada en 1844 (Acosta, 2009, pp. 14). El periódico también albergó la publicación de “obras dramáticas, poemas, ensayos y artículos”, lo que nos da una idea de la orientación literaria que ya se produce en la prensa de mediados del siglo. Aunque hay una

irregularidad en la circulación y continuidad de la prensa y aún se requieren más estudios sobre la misma, en el caso bogotano la prensa literaria y la literatura se constituyen como espacios de producción intelectual útiles para pensar la nación. Lo que Acosta señala sobre la literatura de mediados de siglo es su marcada relación con lo político y lo religioso, cuestiones identificables en el desarrollo de la prensa periódica donde se publican las producciones literarias, y es posible ver que muchos de los títulos de las publicaciones muestran esta vinculación entre política, religión y literatura<sup>11</sup>.

No obstante lo cual, de esa relación se desmarcan algunas publicaciones que adquieren un tono propiamente literario, como *El Mosaico* (1858-1872), *La Siesta* (1852), *El Museo* (1846) o *El Albor literario* (1846), en las cuales se expresa la necesidad de señalar las diferencias entre política y literatura. El ejemplo de *El Mosaico* da cuenta de un interés en la formación literaria alrededor de lo que esta palabra significaba para sus fundadores: la difusión de códigos estéticos y morales alrededor de lo que se consideraba el buen gusto literario y las artes. El caso es que el periódico sirvió para desplegar una sociabilidad literaria en la que participó un grupo de escritores tanto liberales como conservadores interesados en el estímulo de una vida cultural que tuvo como catalizadores hechos tan cruciales como la fundación de la Academia de la Lengua (1871) o la adquisición de una

---

<sup>11</sup> En la base de datos de la Biblioteca Nacional de Colombia –Bogotá–, podemos encontrar algunos títulos que evidencian esta relación: *El Cóndor: periódico semanal, político i literario* (Imprenta de J. A. Cualla, 1841); *La Crónica Mensual del Colegio del Espíritu Santo: periódico de Educación, Literatura i Costumbres* (Imprenta de J. A. Cualla, 1847-1851); *El duende: periódico político, moral, literario, mercantil, artístico y noticioso* (Imp. de J.A. Cualla, 1846-1849), uno de los nombres que posteriormente asume es *El duende: periódico semanal, noticioso, literario i chistoso* (Imprenta Libre, 1857); *El Granadino: periódico político y literario* (Impreso por Juan Vanegas, 1840-1845); *El Porvenir: política, noticias, literatura, artes, variedades, avisos* (Imprenta de Ortiz y Compañía, 1855-1861); *El Trovador: periódico de literatura y costumbres* (Imprenta del Neogranadino, 1850-1850).



imprensa que además de imprimir periódicos tenía diversidad de funciones como imprimir libros, encuadernar, litografiar y funcionar como papelería y librería (Loaiza, 2004, pp. 6-8). La forma en que potenció el desarrollo literario de mediados de siglo permitió que muchos de los escritores que allí publicaron ganaran un espacio de consagración en la producción literaria. La guerra civil de 1860 interrumpe su publicación dado que los escritores, hombres también activos en la política, tomaron un lugar dentro de los bandos. No es difícil imaginar la misma situación para el resto de publicaciones literarias que además tuvieron menos continuidad.

Después de la guerra, la vida literaria se activa nuevamente pero no con el mismo impulso. Dentro de las muchas secuelas que dejó la guerra en 1865 estuvo la de la escasez de papel, que afectó la edición de las publicaciones. Posteriormente, la orientación del periódico hacia el tipo de público cambia, se dirige entonces a los artesanos y agricultores con contenidos de interés comercial, industrial, científico, además del artístico y literario, lo mismo que se dirige al cultivo de las buenas costumbres literarias en las mujeres hasta su cierre definitivo en 1872. No obstante, una vida cultural más desenvuelta se extendía por la circulación de la prensa periódica, la lectura y los libros, el teatro, principalmente la ópera y algunas librerías, la vida sociable se hacía un poco más amplia a través de las tertulias, paseos y encuentros.

Una forma de difusión de la literatura fue la novela por entregas la cual logró un número de publicaciones nacionales e internacionales considerable para una

población con disposición lectora y estética. La diferenciación entre lector popular y lector culto existente en Francia e Inglaterra no aparece tipificada en el caso bogotano. El nivel de instrucción pública era reducido; en 1835 el 8,7% de la población en edad escolar asistía a la escuela según las cifras de Frank Safford y la década de los años 40 no es muy diferente. La fundación de los partidos liberal y conservador y la inestabilidad política que a ella le sucede por las guerras civiles dejan muy poco margen económico para la instrucción pública (Helg, 1987, pp. 20-23). Por otro lado, la novela por entregas se configuró como una forma de literatura que circuló posteriormente encuadernada y que era de difícil adquisición económica, por lo que su público era por necesidad reducido. Por otro lado las funciones más recurrentes de la literatura fueron la moralización de la vida doméstica, brindando educación moral al público femenino de la elite social y la formación intelectual del hombre culto.

Se puede considerar que el desarrollo del artesanado en la república y su vinculación a la política de partidos, produce como consecuencia que la elite política y social que domina los bienes culturales no sea la única que toma parte en esta esfera pública literaria<sup>12</sup>. Las elites habían tenido interés en la implantación de un sistema nacional de educación pública que no pudo florecer completamente gracias a los intereses partidistas que pugnaban por el control ideológico y moral

---

<sup>12</sup> Según los datos nacionales del censo de 1870, cuya población total empadronada era de 2.890.637, la población económicamente activa estaba representada por agricultores, artesanos y comerciantes de los cuales la segunda actividad económica en el país era el trabajo artesanal. Las cifras muestran una sociedad eminentemente rural (70%), de la cual su población urbana estaba representada por el artesanado con un total de 319.859 artesanos (28%) y una clase comerciante de 26.668 (2%). (Galindo, Aníbal. Anuario de Estadística de Colombia. (1875), citado en Copland, Aaron, *Historia De La Estadística En Colombia*. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/economia/estadcol/estadcol44.htm>)

de los contenidos educativos (Loaiza, 2011, pp. 319).

*El Mosaico* había proveído bases para el desarrollo de la vida literaria y el partido liberal<sup>13</sup> posteriormente introdujo reformas en la educación que significaron el aumento de escuelas y maestros, con lo cual el número de alumnos en la escuela pública pasa de 19.446 en 1845 a 71.070 en 1881. Sin embargo dos eventos ponen en crisis este adelanto cultural, uno es la guerra de 1875 y otro la de 1884-1885<sup>14</sup>. El periodo de la guerra civil de 1884-1885 resulta relevante para pensar el tema que estamos tratando, pues trae consigo un desencanto por la política militante, y se inicia un periodo de publicaciones con objetivos artísticos, literarios e ilustrados. A partir de 1886 el clima político se intenta atemperar con la circulación de publicaciones culturales de tal forma que las publicaciones oficiales comienzan a tener un dominio en el orden político y las publicaciones culturales expresan sus objetivos dentro de la función literaria más que dentro de la función política.

Es de destacar a este respecto la intención cultural expresada en publicaciones como *La Siesta*, la cual forma parte de una serie de periódicos y revistas que se reconocen como literarias, científicas y artísticas, y que nacen impulsadas por el

---

<sup>13</sup> Se funda en 1848 con las ideas de Francisco de Paula Santander

<sup>14</sup> Guerra de los Supremos (1839-1842) se inició por motivos religiosos. Durante el gobierno de José Ignacio de Márquez se sancionó una ley que ordenaba suprimir los conventos que albergaran a menos de ocho religiosos. La Guerra civil de 1876 a 1877 fue un conflicto interno de Colombia que tuvo un carácter político-religioso y fue la manifestación de los intereses del Partido Conservador Colombiano en oposición al gobierno de la facción radical del Partido Liberal Colombiano. La Guerra civil de 1884 a 1885 fue un conflicto que tuvo lugar en los Estados Unidos de Colombia (actuales países de Colombia y Panamá). Fue producto de la manifestación de los intereses del Partido Liberal Colombiano, el cual no estaba de acuerdo con la política centralista de La Regeneración del presidente Rafael Núñez, un liberal moderado que era apoyado por el Partido Conservador.

interés de reavivar el movimiento intelectual disminuido por el efecto de la guerra. El periódico literario y artístico pretende, así, introducir un proyecto civilizador y de progreso vinculado a la prensa especializada en la literatura y las artes en correlación con el conjunto de las naciones latinoamericanas (Martínez, 2002). Este primer aspecto es el más notable de las publicaciones de las dos últimas décadas del siglo, aunque cabe aclarar que no por ello el ambiente político mantuvo una estabilidad.

La esfera pública literaria “apoyada en instituciones de sociabilidad intelectual y en un mercado del juicio crítico y de las obras” (Chartier, 2003, pp. 180). se afirma pues en la prensa cultural, entendida como un espacio abierto que introduce en las costumbres la necesidad de un gusto literario y artístico, así como la promesa de pensarse los colombianos como sociedad sin olvidar, lo ya enunciado arriba, una perspectiva crítica que busca fundamentar la cultura como una necesidad social civilizatoria. En suma, la literatura que circuló en la prensa periódica aporta cuatro elementos constitutivos de esta promesa: el primero de ellos es la nación y en torno suyo se articulan los otros tres que son las ideas de progreso, de civilización y de cultura y el literato se convierte entonces en uno de los intelectuales que representan la nación cultural colombiana, cuyo elemento característico es la resignificación de las concepciones culturales europeas ya sean francesas, alemanas o inglesas que impregnaban su universo discursivo.

En este contexto, los grupos de intelectuales que se organizaban en torno a las revistas y periódicos mostraron a través del periodismo sus preferencias

ideológicas, estéticas y, en muchos casos, políticas. Para ellos, la escritura significó “coadyuvar, en la medida de [sus] escasas aptitudes, a la labor del progreso del país” que para algunos representó el “anhelo de fundar en Bogotá un diario de grandes proporciones, como los que se [publicaban] en casi todas las ciudades importantes del Continente americano; pero este deseo [encallaba] ante la falta de vías rápidas de comunicación.” El progreso lo vieron en “el vapor”, sin el cual eran “imposibles todas las empresas civilizadoras, [...] materiales ó intelectuales.” Sus ideas se inspiraron en el modelo de “los diarios que [veían] la luz en esos grandes centros llamados Londres, París, Nueva – York, Buenos – Aires, etc.”, que eran “leídos el mismo día, ó á más tardar el siguiente, en todo el país respectivo y en muchos extranjeros”, lo que ampliaba el mercado y permitía unas “ediciones fabulosas” e “increíbles rendimientos” (*El Semanario*, abril 1 de 1886 citado por Martínez, 2002).

Del mismo modo, es preciso entender que este interés cualitativo en la publicación cultural significó un despliegue de publicaciones literarias, artísticas y científicas y de tipo ilustrado con diversa durabilidad. Así, entre 1880 y 1899 circularon poco más de 90 publicaciones que se auto-reconocían con esta orientación. Con la fundación de periódicos se hizo además necesaria la formación de un público con gusto por las artes, la literatura y la ciencia, constituyéndose así la cultura en el lugar necesario para la edificación de una sociedad culta. Como botón de muestra, entre 1880 y 1910 circulan en Bogotá alrededor de 124 periódicos de tipo cultural, en su mayoría de corta duración, y 448 publicaciones periódicas con diferentes

orientaciones<sup>15</sup>. Estos datos aproximados indican la existencia de un público lector con diferentes características además de los hombres de letras e intelectuales, pues los públicos también estaban constituidos por las mujeres, los artesanos, los jóvenes, lectores de periódicos oficiales que se reconocían como órganos de la Regeneración, por lectores de periódicos satíricos –que tuvieron corta duración por su contenido político aunque resultan innovadores por el uso de la caricatura-, sin olvidar los periódicos especializados en comercio, industria, agricultura, prensa religiosa, científica, entre otros<sup>16</sup>.

Es necesario destacar que la Regeneración (1880-1899) se enfrenta a una generación política formada en la hegemonía liberal entre 1861-1864<sup>17</sup> cuya perspectiva liberal-laica dominaba el desarrollo de la nación. La prensa se constituyó, en consecuencia, en el lugar para que las ideas liberales circularan como “iniciativas políticas” y para que el pensamiento local” reafirmara sus orientaciones en la idea de ciencia y de progreso. El liberalismo se mantenía, de esta manera, ideológicamente fuerte aunque no tuviera el poder político a finales del siglo (Chacón, 2006). Ello es lo que explica que durante la Regeneración —y

---

<sup>15</sup> Estos datos se han reconstruido a partir de la Base de Datos de publicaciones seriadas de la Biblioteca Nacional de Colombia.

<sup>16</sup> Algunos ejemplos son: *La Campana*: comercio, industrias, literatura, ciencias, artes, noticias y anuncios. (1896). Bogotá: Casa Editorial de J. & L. Pérez. *El Honor*: política, ciencias, artes, comercio, oficios, literatura y noticias. (1896). Bogotá: Imprenta de Torres Amaya. *El Mosquetero*: semanario de literatura, ciencias, costumbres, variedades y anuncios. (1895). Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas. *El Empresario*: literatura, ciencias, artes, comercio, industria y agricultura. (1896). Imprenta Nacional. *La Juventud*: hebdomadario político, literario y de variedades. (1896-1897). Bogotá: Imp. de Borda e Hijo. *El Artesano*: artes mecánicas, bellas artes, ciencias, literatura, noticias, oficios y política. Bogotá: Imprenta de Eduardo Espinosa Guzmán, 1893. *La Abeja*: periódico de artes, industria, historia, moral, instrucción, variedades, comercio y anuncios. (1883-1884). Bogotá: Imprenta de los Niños Desamparados, Tiburcio Larreamendí.

<sup>17</sup> El Liberalismo Radical, comprendió el periodo entre 1850 – 1880, su cuna fue el Estado de Santander y su representante más conspicuo fue Aquileo Parra, nacido en dicho Estado. Los Estados Unidos de Colombia fue el nombre adoptado en 1863 en la Constitución de Rionegro por la anterior Confederación Granadina, promulgados el 8 de mayo por los liberales radicales quienes habían ganado la guerra civil de 1860 a 1862.

hasta adentrado el siglo XX-- la literatura y las artes estén en el centro del debate ideológico de los partidos políticos y que, a su vez, estos entiendan el uso de las ideas de progreso y civilización ligadas a una concepción cultural de nación. El uso restringido de la noción de cultura, en definitiva, fue un recurso útil para que la clase dirigente pensara la sociedad en su dimensión material de progreso, en su dimensión política como dispositivo de control y en su dimensión simbólica como una vía para la constitución de una identidad nacional colombiana.

En principio, vale la pena considerar que, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, se producen cambios en la representación que la elite cultural colombiana tiene de sí misma, por ejemplo, hay la necesidad de desarrollar una identidad propia pues se sentía marginal en comparación con las naciones europeas (Gordillo, 2004, pp. 206). Entendiendo esto es natural que en Colombia lo mismo que en Hispanoamérica, la nación se constituyera como modelo para pensar las repúblicas después de las independencias y en general en todo el siglo. Este modelo se configura inicialmente a través del cosmopolitismo de las elites criollas que ven en el mundo cultural europeo un recurso para pensar la modernidad política (Martínez, 2001). La nación en este sentido cosmopolita tuvo como referente la importancia del viaje a Europa, el cual “empezaría a demostrar a la elite nacional la necesidad de desarrollar” su propia identidad ante el desconocimiento social y desprecio que sufrían en el continente europeo (Gordillo, 2004). Una vez superado este primer momento, y con cierta fuerza a partir de la década de los ochenta, la cultura comienza a usarse como mecanismo unificador que permite a la elite intelectual de la sociedad colombiana, tanto liberal como

conservadora, orientar sus intereses en la configuración de instituciones culturales formuladas en clave de identidad nacional. En los campos literario y artístico, ya se acentúa el deseo de la elite conservadora por definir y crear una literatura y un arte propiamente nacionales, opuestos al universalismo y cosmopolitismo de años anteriores. Como lo expresaba en 1893 Carlos Holguín, un representante del conservadurismo colombiano, el progreso no estaba en las ideas extranjeras porque eran influencias teóricas y literarias insuficientes para interpretar los conflictos del país y obstaculizaban el progreso (Holguín citado por Martínez, 2001).

Abandonando por un momento el contexto colombiano, y para referir posteriormente el significado de lo que fue el progreso, la civilización y la nación para los colombianos de fin de siglo, se puede aclarar que la nación moderna en el vocabulario más general del siglo XIX implicó varias cosas: la nación política o el Estado y el territorio, por un lado; por el otro, la nación étnica --racial-- o la nación cultural, por mencionar algunos. Sin adentrarnos en la etimología del vocablo y siguiendo a Hobsbawm la nación ocupa un lugar central en la autodefinición de determinados grupos en un contexto político, territorial, cultural y étnico y, en algunos casos, se encuentra circunscrita a las fronteras de un país y, en otros, a un grupo humano más reducido que tiene una implicación de autonomía. También es relevante considerar que en lo que se reconocerá como la modernidad, el vocablo adquiere una connotación propiamente política sintetizada en expresiones como Estado-nación y aludiendo discursivamente a términos como pueblo, comunidad, ciudadanía, etc. (Hobsbawm, 2000, pp. 24 y ss).



De igual manera, podemos seguir al experto en nacionalismo Anthony Smith (1996) en la idea de que los intelectuales fueron los que elaboraron el discurso nacionalista en los distintos Estados-nación nacientes y, dada su orientación hacia las artes, estas ocuparon un papel destacado en su concepción de nación (Smith, 1996, pp. 83) Volviendo al caso bogotano, el significado que tuvo la literatura y el arte permitió que a partir de los años ochenta, tomaran forma dos espacios institucionales: la prensa cultural ya mencionada y las instituciones formales especializadas en las artes. En este sentido, y entendiendo en primera medida la función social de la literatura, vemos que la finalidad de la prensa cultural era mantener la integración nacional a través de la literatura, como lo expresaba *La Siesta* en su primer editorial: “Tratamos de congregar en nuestra modesta hoja á los literatos de todos los partidos. Las opiniones iracundas, que parten en dos á la Nación colombiana, no tienen aquí cabida. Cuestiones de política y de religión son extrañas a nuestra tarea.” (*La Siesta*, abril 13 de 1886, n°. 1, página editorial). Ahora bien, no solo la prensa cultural contribuye a la institucionalización de la literatura, sino que también lo hacen los espacios de sociabilidad organizada en torno a las sociedades científicas y literarias y el Ateneo de Bogotá, que hacen legitima esta forma de conocimiento.

Gracias a las páginas impresas de la producción literaria se constituyó, siguiendo la tesis de Benedict Anderson, algo así como una “comunidad imaginada”, compartida por los miembros de la nación sin conocerse mutuamente, una comunidad que, en palabras del autor, estaba “en la mente de cada uno [...] la

imagen de su comunión” permitió a un número de personas pensarse a sí mismas y relacionarse a través del impreso (Anderson, 1993, pp. 23-62). Y como se ha adelantado un elemento sustancial en esta comunidad fue el concepto de civilización. Efectivamente, el anclaje del concepto civilizatorio se veía favorecido por el deseo de encuadrar a Colombia dentro de la modernidad, una modernidad que se erigía sobre la noción de progreso, si bien es necesario hacer notar que no existió una univocidad de la noción de progreso que articulara la producción cultural.

En primera instancia el progreso era entendido como progreso técnico y en él se expresaba el carácter dual de la prensa periódica, que cabe entender como un medio literario y como un escenario de divulgación de noticias sobre progresos industriales. Un motivo recurrente de la prensa era el de indicar que tanto lo literario como lo industrial<sup>18</sup> eran fuentes de bienestar; el primero, incluía a las ciencias sociales y tuvo como función la expresión de la verdad. Como diría Henríquez Ureña ello sería una forma de servicio público, una forma de defender la libertad y la verdad (citado por Jiménez pág. 21). Por su parte el segundo abarcaba el progreso material cuya función era el desarrollo de una infraestructura urbana de corte burgués y en ese sentido moderna.

Los alcances que esta comunidad puede tener en el conjunto de la sociedad

---

<sup>18</sup> “si bien su principal objeto al fundar esta hoja era el cultivo de la literatura, no podía ser el único [...] y bajo este concepto, la ciencia social queda comprendida en la literatura. Ella es fuente de bienestar, tan seria é importante como la construcción de un ferrocarril, de un vapor, de un telégrafo; como el establecimiento de un banco, el estudio de la Economía política, el Isboreo de una mina de oro y la buena organización de los Gobiernos.” (*El Semanario*, 1886, Abril 1. página editorial).

bogotana no es posible medirlos con referencia a las condiciones que permiten el desarrollo de la crítica y con ella del público lector. Sin embargo es posible afirmar con Jiménez Panesso que “el periódico se convierte en principal instrumento de la vida intelectual” (Jiménez, 2009, pp. 21). También es observable en la literatura que el interés por la formación del público y la crítica empieza más tempranamente que en otras formas de producción cultural, y, según Jiménez, en las dos últimas décadas del siglo se ven “los primeros debates sobre la autonomía del arte”. Como se explicará más adelante, Sanín Cano aparece entonces, como una figura central en la formación de la crítica literaria a comienzos del siglo XX y desempeña un papel central de oposición a la “tradición a instrumentalizar la literatura con fines políticos” (Jiménez, 2009, pp. 23). En su versión inicial, por tanto, la crítica que se desarrolla a finales del siglo XIX produce una serie de apreciaciones en torno al gusto y demuestra la necesidad de afianzamiento especializado de la crítica, que indiscutiblemente se puede entender en un ámbito de lo político en tanto pugna por un espacio propio de la producción estética.

Según lo que he expuesto, la importancia del progreso no solo residía en su significado material sino también cultural, lo que llevó a que las elites políticas emprendieran un programa de corte *ilustrado*, en el cual, el valor simbólico de la cultura tenía un sentido civilizador. De esta manera la política y la cultura convergían en su capacidad para atender una gran multiplicidad de necesidades sociales, desde el control del conflicto bélico o la pobreza, pasando por la producción de las ideas políticas, y acabando en la extensión de las buenas costumbres, entre otras. La guerra, como expresión de violencia, encuentra en la

cultura un freno necesario para el control de las pasiones, llevando el concepto desde su ámbito normativo al plano de la realidad, al dotársele de una forma de funcionalidad social. Expresión de esta esperanza en las funciones sociales de la literatura es la pretensión de que esta pueda desplazar las prácticas discursivas bélicas de la prensa periódica en virtud de su capacidad de estimular la actividad intelectual, como muestran las siguientes palabras:

Y ninguna época más propicia para seguir en las nuestras, depuestos los aceros, y serenados los espíritus, que no encuentran ya excitación en las noticias bélicas, naturalmente se vuelven en busca de algo que sirva de pasto y alimento á la actividad intelectual y satisfaga aquella imperiosa necesidad de expansión que distingue á todos los hombres amantes de lo bueno y lo bello (*Repertorio Colombiano*, septiembre de 1886, n° 1, Tomo XII).

Finalmente, y en concordancia con la ya dicho sobre la importancia que cobra en Bogotá la producción, circulación y apropiación de la prensa cultural, ahora debemos atender la cuestión central de esta investigación, el proceso de institucionalización cultural, para lo cual se hace necesario aclarar dos conceptos: el de campo literario y el de institución. Con relación al campo literario, encontramos en la definición de Pierre Bourdieu (1995) que una propiedad significativa del mismo es *su débil grado de institucionalización*, lo que se manifiesta por “la ausencia total de arbitraje y de garantía jurídica o institucional en los conflictos de prioridad o de autoridad y, más generalmente, en las luchas por la defensa o la conquista de las posiciones dominantes”, diferenciándose así del concepto de institución que según el autor, ofrece una “imagen consensual de un universo muy conflictivo” (Bourdieu, 1995, pp. 343).

Cabe entonces preguntarse cuál de estas dos definiciones es la más apropiada para entender el proceso de producción y circulación cultural en el caso bogotano. Para ello es importante detenerse en la definición de campo que, de acuerdo con la teoría de los campos, es la de una “red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad o antagonismo, etc.) entre posiciones” cuya forma genera una estructura, es decir una relación de posicionamiento hacia arriba y hacia abajo, y la ubicación está dada según una lógica de reparto “de las especies de capital (o de poder) cuya posesión controla la obtención de beneficios específicos (como el prestigio literario) que están puestos en juego en el campo.” (Bourdieu, 1995, pp. 342-343). De acuerdo con lo anterior, corresponde entonces identificar los procesos de tomas de posición que se producen en la esfera literaria bogotana, por ejemplo la diferenciación entre géneros —y subgéneros- literarios (novela, cuento, poesía, etc.), entre espacios de producción y sociabilidad (revista, salón, cenáculo, ateneos, etc.), entre públicos, etc. y el volumen de capital que le es propio a cada una de estas tomas de posición, lo mismo que a los procesos a través de los cuales ciertas formas de institución permiten un posicionamiento de dominio de los agentes que a ella pertenecen y que se ubican jerárquicamente en las posiciones superiores.

## **2. El Público o el lector: cómo se sostiene el mercado literario**

Por supuesto, para determinar el grado de penetración de la prensa cultural entre 1880 y 1910 es preciso atender a sus públicos, los actores que consumían la

lectura de la prensa literaria y contribuían así a su expansión. Sin embargo no es tarea fácil ya que no hay nada más incierto en la historia colombiana que saber el número de lectores que tenía Bogotá en el siglo XIX. Sí es posible encontrar referencias al fracaso del proyecto educativo liberal radical de carácter obligatorio y gratuito y en consecuencia al reducido nivel de alfabetización (Acosta, 1993). Es por esa razón por la que la lectura queda definida como un privilegio social y como elemento diferenciador. Ya he indicado el lugar importante de la novela y la prensa en los procesos de lectura de la ciudad a mediados del siglo y cómo dicha lectura contribuía al proyecto de constitución y consolidación de la nación. La formación del lector ocupó por tanto un lugar preponderante en la prensa periódica decimonónica; la lectura que ofrece el periódico es indicativa de la voluntad de orientar el gusto literario del lector a través del control que se ejercía sobre los títulos y contenidos publicados. No obstante, la circulación del libro debe ser examinada detenidamente, ya que lo que suponemos sobre este siglo de escasa lectura queda cuestionado por el volumen nada desdeñable de publicaciones periódicas y librecas de la última veintena del siglo.

Prueba de que el mercado del libro y de la prensa era bastante extenso es que en 1886 el periódico *La Siesta* reconocía que la lectura era una práctica familiar --a pesar de que las condiciones geográficas establecían limitaciones-- y daba fe de que el libro circulaba en un mercado que aparentemente ofrecía la facilidad de participar en él como los salones y las librerías:

La lectura de buenos libros se ha hecho familiar entre nosotros. Lejos estamos de los centros estrepitosos del pensamiento y sin comunicación fácil con ellos,

en esta altura desconocida, á donde se llega con tanto trabajo y de donde se sale, por una rareza, para Europa ó los Estados Unidos. Pero así, no obstante, vivimos al corriente de los sucesos importantes de todo el mundo, y en relación con los más afamados escritores universales, mediante las librerías asiduas que nos abastecen oportunamente de rica y variada lectura [...] En los salones hoy día la charla insustancial va desapareciendo, como una vergonzante de mal agüero, y el diálogo sensato, útil y agradable, ocupa el vacío de las cosas fútiles. [...] (*La Siesta*, mayo 4 de 1886, serie 1ª. nº. 4, editorial).

Sin embargo, queda por aclarar la cuestión del acceso al mercado de la lectura, que incluye el libro y la prensa periódica, por parte del público. Pues bien, uno de los primeros distribuidores del libro entre los lectores son claramente las librerías, que realizaban un esfuerzo para poner el libro en manos del lector mediante la venta del mismo o por las actividades sociales —menos habituales— que se organizaban en estas. También desempeñaban un papel importante los salones donde la conversación se dirigía a asuntos culturales, y donde el lector podía expresar sus ideas nutridas previamente de la lectura y los espacios públicos de la ciudad donde se realizaban declamaciones y lecturas públicas. Por supuesto, otro de los espacios para la lectura son los mismos periódicos que distribuyeron la lectura en las propias imprentas y agencias. Es preciso aclarar que aunque el libro tenía un valor social reconocible, la lectura de la prensa era más habitual porque el costo de los libros editados en Bogotá era mayor al de los libros importados. Esto privilegiaba a la prensa como esfera literaria y permitía asumir un tipo de lectura dentro del marco de una vida sociable, ya fuese en los cafés, las imprentas o las

sociedades<sup>19</sup>. En el siguiente cuadro se muestran los precios de la prensa periódica y la frecuencia de su circulación.

Tabla 1. Precios de prensa periódica y circulación											
Titulo	Año	Precio Número suelto	Precio Suscripción								Circulación
			100 números	50 números	40 números	25 números	20 números	12 números	10 números	número atrasado	
La Siesta	1886	0,10							1,00		Martes
El Telegrama del domingo	1887			2,00							Domingo
La Sanción	1888-1889	0,05							0,50		Sábado
El Salón	1890	0,24			1,00						Jueves y Domingo
El Proscenio	1890	0,10									Días de obra teatral
El Relieve	1891	0,05						0,50			Sábado
El Zig-Zag	1891-1898	0,05/0,10									Semanal
El Criterio	1892	0,05/0,10	4,00						1,00	0,10/0,20	Domingo
El Zapador	1897	0,05		2,00							Miércoles
El Girondino	1898	0,10									Semanal
El Nacionalista	1897-1899	0,05	4,00	2,00						0,10	Dos veces por semana
El Esfuerzo	1899	0,05						0,50		0,10	Domingo
El Colombiano	1901-1902	0,05		2,40		1,20				0,10	Martes y los Viernes.
El Artista	1907-1910	3,00					40,00			5,00	Semanal

Fuente: Datos propios contruidos a partir de los periódicos consultados.

La prensa cultural se puede entender, así pues, en el siglo XIX y comienzos del XX colombiano, como escenario en el que se expresan los intelectuales y que requiere dos condiciones para que esa actividad intelectual sea “socialmente factible y reconocida”. La primera es el público al que se dirige y que aparece como quien otorga un beneficio económico y/o prestigio o estimación al intelectual o productor cultural y la segunda es el “contacto regular con sus congéneres” de carácter sociable, esto es, un tipo de comunicación estable que permite el

<sup>19</sup> Entre 1880 y 1910 se pueden mencionar el Ateneo de Bogotá, el Altozano, el Parque Santander, los salones en casas de familias acomodadas, la cantina la Botella de Oro, la cantina Guaraní, la cantina La Poesía, la Librería Colombiana, la Librería Americana, el Club Central, la Gruta Simbólica, la Asociación Literaria internacional americana, entre otros.



desarrollo de “normas comunes de método y excelencia, normas comunes para guiar su conducta” (Coser, 1968, pp. 19-20). Esa sociabilidad es una de las prácticas en las que se materializan los lazos emocionales entre el público y el escritor. En el caso de la prensa, un punto de comunicación con sus lectores, por ejemplo, fue hacer convocatorias ya bien fuera para concursos literarios o para conformar sociedades orientadas al desarrollo científico e intelectual siguiendo un modelo corporativo cuya meta era el patrocinio de los “literatos pobres”.

En el último periodo del siglo XIX, el escritor tuvo que enfrentarse además al modelo urbano y burgués importado de Europa en medio de condiciones económicas poco favorables. Este modelo exigía del escritor una mayor profesionalización y una nueva apariencia, similar a la que escritores como José Asunción Silva evocaban en su obra *De sobremesa* a través de su personaje José Fernández, “un artista y un dandy, un hombre joven, muy bien parecido y atractivo, fuerte, magnánimo, extravagante, pero sobre todo [...] rico y por ello, libre” (Arévalo, 1997, pp. xiii). Dado que el escritor bogotano estaba lejos de parecerse a esta imagen del escritor próspero, situado en un mundo burgués y libre de las afujías económicas, en una ciudad como Bogotá el literato debía conformarse con aspirar a publicar en las páginas literarias de un periódico enfrentando la difícil situación de lograr un público. De igual manera, la producción literaria se afectaba por dichas condiciones económicas, pues estas llevaban a que la *Sección Literaria* de los papeles públicos contara con un literato que no era bien pagado o no era pagado y se entregaba “la literatura a los aficionados” (*El Telegrama del domingo*, 18 de diciembre de 1887, serie 1ª. nº. 21).

También se llamaba la atención al publicar un artículo de Clarín sobre el hecho de que el lector se hiciera con el oficio del crítico en la prensa, borrando la diferencia entre lector y crítico como autoridad que domina el conocimiento de la literatura. El redactor se hacía la siguiente pregunta: “¿Desde cuándo el oficio del lector, del *mero lector*, como dice alguno de estos censores, consiste en juzgar públicamente las obras de arte?”. Pues se suponía que el lector debía asumir un carácter pasivo sin salir del anonimato, como sostiene el artículo que se titula *Críticos anónimos*. Este lector anónimo era definido como:

[...] el que lee y se calla; lo dice ello mismo. ¿Llamarían ustedes oidor al relator, ni abogado al testigo? [...] Figúrese que los demás lectores, que tienen igual derecho, hicieran lo mismo que él y mandaran á la prensa su opinión. ¡Dónde íbamos a parar! Sería cosa de que el novelista, v.gr., anduviera de casa en casa tomándole la medida al gusto de cada cual, para que después no saliesen diciendo en los periódicos que *se las habían sacado apretadas ó que le venían muy anchas*, aludiendo á las novelas, y no á las botas, como parecía colegirse del contexto (*El Telegrama del domingo*, 18 de diciembre de 1887, serie 1ª nº. 21).

Las condiciones de formación de una esfera pública literaria que se expresa a través de la prensa cultural permiten colegir algunas cuestiones adicionales de este lector pasivo. La primera es que se diferencia no solo del escritor sino también de otro tipo de público lector. La segunda es que, la forma en que la prensa muestra al lector no es a través de cartas escritas por el mismo, sino por intermedio de un escritor, lo que probablemente implicaría otros espacios de difusión de las opiniones de los lectores. La tercera es que este lector no

necesariamente podría estar alfabetizado sino que la lectura podría producirse de manera colectiva y en colaboración en espacios de sociabilidad lectora.

En oposición al lector pasivo que he mencionado, aparece en las fuentes otra figura de lector al que se le atribuye el carácter de público y que tiene unas relaciones con el escritor totalmente diferentes a las antes descritas. La prensa decimonónica ofrece en este caso la imagen de un público con características autónomas, con libertad para expresar su gusto y con capacidad de arbitrar la calidad de una obra, por este hecho se lo consideraba portador de una opinión que podía ejercer para cuestionar las obras literarias que no consideraba de buen gusto. En este caso, aunque el escritor era quien dominaba el ejercicio de la escritura, no por ello sus obras debían ser admitidas por los lectores como en el caso del lector pasivo, sino que como escritor, sometía sus obras al gusto del público quien tenía capacidad de juicio estético. En suma, la prensa cultural quedaba definida por su función pública en tanto era usada por el escritor para poner en circulación su creación literaria y por el público que expresaba o hacía uso público de su razón en el espacio legítimamente reconocido para ello. Como lo muestra el periódico *Repertorio Colombiano* los “hombres que [daban] sus libros al público, no se [presentaban] revestidos de los atributos de la infalibilidad, de la impecabilidad. Así como el actor se [sometía] al aplauso ó á la silba de los espectadores, el escritor [quedaba] sujeto al juicio de la prensa, que sólo por la prensa misma [habría] de rectificarse si fue apasionado é injusto” (marzo de 1887, n°. 7, tomo XIII).

Ahora bien, en lo que atañe a la configuración del público letrado hay dos aspectos que condicionan el consumo de la literatura: uno de ellos es el libro y el otro la lectura. En relación con el primero, en mayo de 1894 la *Revista Literaria* hizo pública una preocupación que circulaba en el continente europeo y de la que se hacía eco J. de Siles en un artículo titulado *La crisis del libro*. En él hablaba de la crisis que este sufría en Francia, de la disminución de las ventas y la no lectura del mismo en consecuencia. Sin embargo, en la capital colombiana, el libro tenía una dificultad de otra naturaleza, la de poder constituirse como bien preciado de la civilización para lo cual habría de constituirse un mercado. El libro que, en principio, circulaba entre las familias socialmente distinguidas, y de acuerdo con las investigaciones sobre el mismo en Colombia, no era un bien de circulación generalizada<sup>20</sup>. No obstante entre 1880 y 1900 según la base de datos propia, hubo en circulación obras de 254 autores colombianos en impresos de distintos formatos, 1351 eran libros y de ellos 182 eran novelas<sup>21</sup>, es decir, la novela por entregas en revistas y periódicos disminuyó su circulación para posicionarse en el formato de libro. Cabe considerar que también se da una diversificación de las lecturas y, junto con el libro, circulan de forma preponderante otros impresos como los folletos y folletines con poesías y las revistas y periódicos con crítica. Estos datos nos indican que la circulación de las obras, muchas de ellas encontradas en bibliotecas extranjeras, debió tener un público lector y una práctica de lectura de

---

<sup>20</sup> Ver Acosta, C. E. (1993). *Invocación del lector bogotano de finales del siglo XIX*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. Acosta, C. E. (2009). *Lectura y nación: novela por entregas en Colombia, 1840-1880*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

<sup>21</sup> Base de datos propia construida a partir de la *Bibliografía de la Literatura Colombiana del siglo XIX* de Flor María Rodríguez-Arenas. La bibliografía de Rodríguez solo recoge datos de algunas publicaciones periódicas que circularon en el siglo XIX, sin embargo, se puede suponer que las obras literarias mantuvieron su circulación en la primera década del siglo XX.

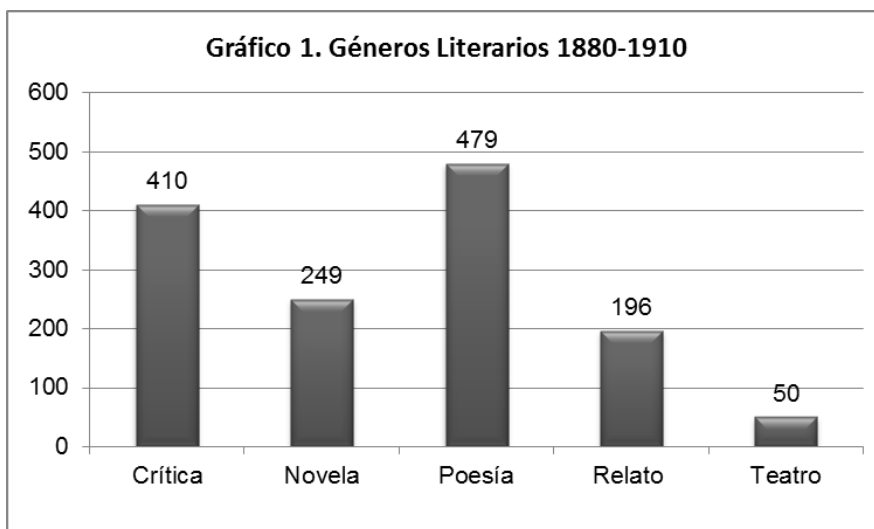
acceso más amplio que la lectura íntima. Al respecto, más allá de la élite, es posible suponer un público lector mucho más amplio socialmente representado por la clase artesanal la cual, ya desde la segunda mitad del siglo, había accedido al periódico como herramienta política para unificar sus intereses y a la imprenta como “método de trabajo que fomentaba la comunión entre los intelectuales” y “como oficio reproductivo y repetitivo del impresor” que creaba “consciencia de un pasado y un futuro comunes para una sociedad” (Loaiza, 1999, pp. 65-86). Con este antecedente, no es difícil imaginar que la lectura se daba como lectura en colaboración, probablemente de manera similar a como ocurría en el periodo colonial con las bibliotecas de Camilo Torres y de Antonio Nariño, quienes prestaban sus libros y ofrecían su gabinete de lectura privado para que estudiantes y amigos leyeran los libros (Silva, 2002).

Por otro lado, la información acerca de la lectura del periódico confirma que ya se ha constituido el mercado literario como tal. Paradójicamente, a pesar de la baja alfabetización de la población y las poco favorables condiciones de circulación, el número de producciones y los precios del periódico cultural, y en general de todo tipo de periódicos, son indicativos de un producto con amplia posibilidad de adquisición. Por ejemplo, según los datos de Safford (2014) para 1870<sup>22</sup>, el sueldo de un sirviente político era de 72 pesos y el precio de un periódico cultural era de cinco centavos. A ello podemos agregar de manera aproximada el número de

---

<sup>22</sup> No hay datos para 1886 sin embargo los salarios fueron relativamente estables hasta la crisis económica de los años 80. Con todo, las medidas fiscales y la apertura de los mercado exportadores, lo mismo que la abundancia de talleres artesanales da cuenta de probabilidades adquisitivas de productos básicos de la canasta. En 1905 el precio de una arroba de arroz era a \$280, una de azúcar era a \$200 y una de sal era a \$112,50 (*El Nuevo Tiempo*, abril 3 de 1905, n°. 925)

periódicos culturales en circulación entre 1880 y 1910 que fue de 125 títulos diferentes<sup>23</sup>. También podemos detectar de manera aproximada una amplia circulación de producciones escritas en distintos formatos como libros, revistas, manuscritos o folletos que nos permiten hacernos una idea de un consumo lector para un grupo amplio de población. De acuerdo con nuestros datos según la recopilación bibliográfica de Rodríguez (2006) de los 1351 libros mencionados para el periodo de estudio, se pueden diferenciar cuatro géneros: novela, poesía, relato y teatro y, como ya se ha dicho, mucha de esta producción bibliográfica circuló fuera del país. Finalmente, hay una importante coincidencia entre los datos cuantitativos y los datos cualitativos, pues podemos ver el desarrollo de la crítica literaria y la crítica política con preponderancia de la primera y un predominio de la poesía como género literario.



Fuente: Base de datos propia construida a partir de la *Bibliografía de la Literatura Colombiana del siglo XIX* de Flor María Rodríguez-Arenas.

He mencionado que el mercado se veía enfrentado a dos condiciones de

<sup>23</sup> Datos elaborados a partir de la base de datos de la *Biblioteca Nacional de Colombia*, sección Prensa del siglo XIX, Bogotá.

regulación y acceso que frenaban la extensión del mercado literario pero, dentro de estas condiciones se van dando una serie de procesos. Uno de ellos es la importancia que la literatura sigue manteniendo para la concepción de una idea de nación uno de cuyos elementos consiste en los lazos a través de los cuales se constituye una unidad, esto es, una comunidad de interpretación, entendiendo esta como una forma solidaria de afianzamiento y reconocimiento mutuo que permite la organización de un interés común. El vínculo no necesariamente está constituido por un grupo homogéneo; se trata más bien del reconocimiento de las diferencias político-ideológicas de los otros, el reconocimiento de lo oficial gubernamental y la constitución de la propia opinión como principio dialógico de construcción de una unidad o vínculo común. Este principio se expresa en hojas periódicas que se saludan mutuamente como una muestra de apoyo a lo que representaba el movimiento de las ideas. *La Siesta* lo expresa de la siguiente manera:

Aún no se ha declarado restablecido el orden público en la Nación, y ya tenemos, fuera de los oficiales, cinco periódicos que sirven á la política, la literatura, las ciencias y las artes. En el curso del presente mes circulará, además, "El Progreso," publicación ilustrada que se dedicará especialmente al comercio y al adelanto de las bellas artes. Es su director el joven Alfredo Greñas, uno de los mejores discípulos de Torres y de Rodríguez (*La Siesta*, abril 20 de 1886. nº. 2).

Y así como en el periódico se afirma el apoyo a las nuevas publicaciones que representan un esfuerzo conjunto en la tarea de civilizar y cultivar las artes también se expresa una oposición política a las publicaciones partidarias transmisoras de las ideas oficiales, pues se diferencian dos ámbitos separados: el

ámbito de la producción simbólica -transversal al programa civilizador- frente al ámbito de la política partidista. En torno de la prensa cultural, la mutua referencia constituye un reconocimiento entre iguales, es decir, un reconocimiento entre aquellos que se identifican con la prensa como espacio de circulación de las ideas, en particular, aquellas tendientes al interés literario. Pero también constituye un mercado, entendido como el lugar de transmisión de un interés común, así como la traslación de ese interés al campo literario. Incluso, las acciones en sentido contrario a este vínculo o reconocimiento son sancionadas públicamente; por ejemplo en *La Siesta* del 27 de abril de 1886 (como ocurre con otros periódicos) el editor llama la atención del periódico *La Nación* “órgano de los principios de la Regeneración”, dirigido por Marco Aurelio Gómez en tanto este no le dirige un saludo de recibimiento.

En este punto es posible empezar a considerar una nueva condición que el mercado literario ofrece frente a la política y que incluye al productor literario fundamentalmente y al público: la consideración de la literatura como un espacio privilegiado para que el literato se constituya como escritor, y la prensa como escenario de circulación de las ideas. Es esta función del público que participa de un mercado emancipado de la política, pero no de la religión, el que empieza a requerirse y reconocerse socialmente; por ejemplo, el *Repertorio Colombiano*, en 1896 se declaró como periódico cultural emancipado de los partidos políticos, cuyo interés era aceptar la colaboración de “todos los hombres de pensamiento y de estudio”, publicar trabajos desde diferentes puntos de vista pero que respetaran “las creencias religiosas y á los grandes intereses de la paz” y reafirmar su función



de servicio al público (*Repertorio Colombiano*, 1896, julio 1, n°. 1, vol. XIV Editorial).

Sin duda, lo que los colombianos decimonónicos llamaron civilización y progreso encarna la idea ilustrada de cultura definida por las bellas artes y las bellas letras y materializada en el programa de “cultivo de las letras” como medio de civilización y aporte al progreso del país (*La Siesta*, 27 de abril de 1886. n°. 3). Sin embargo, estas se ven enmarcadas en un conjunto social donde la moral social atiende a las necesidades religiosas del catolicismo.

### **3. La configuración de la crítica literaria**

Como se ha visto, existen tensiones dentro del público en lo que concierne al arbitraje sobre el dominio del gusto literario. Ahora bien, siguiendo el esquema conceptual del campo, explicaré el desarrollo de la crítica literaria teniendo en cuenta su proceso de emergencia y de configuración en el caso colombiano. Se ha dicho que la prensa decimonónica bogotana tuvo un papel importante en los procesos de institución de la producción simbólica, así como en el de su legitimación con el argumento de que aportaba al progreso de Colombia. Otro aspecto que contribuyó a ello fue que la propia literatura necesitó organizarse como campo específico a través de una diferenciación de géneros, lo que a su vez diversificó los lectores y con ello las lecturas; estos géneros fueron: novela, relato, biografía, crónica, poesía, ensayo literario, crítica e incluso un apartado para temas variados.

El mercado literario estimulado a partir de la formación de públicos y de un campo periodístico cultural que se identificaba con un interés común empezó a moldear una forma de la opinión sobre las producciones literarias. Tal como se explicó en la introducción, el surgimiento de la prensa como una institución social de la esfera pública estimuló la formación de la crítica moderna y al igual que en el caso francés donde el campo literario se separó de la política, en Colombia el periódico literario contribuyó a la especialización de la literatura y afianzó su autonomía relativa de la política partidista. Esto no quiere decir que el literato no fuese un hombre político; como sostiene Bourdieu, la categoría de la intelectualidad, ligada inicialmente a la literatura, da un carácter despolitizado al campo literario en la medida en que se puede constituir como tal y alcanzar una cierta autonomía, pero tras esa independencia discursiva se esconde una menor independencia práctica.

Esta autonomía discursiva, implica un crecimiento en la circulación de la prensa literaria, que además de la novela por entregas, introduce el ensayo, la crítica o la bibliografía, entre otras. También destaca la circulación de nuevos periódicos o la mención de ellos como símbolo de cofradía, la circulación de nuevas revistas en otros lugares del país, la recepción de folletos, etc. Para explicar el mercado literario de la crítica en su forma germinal, se puede destacar la publicación de reseñas en la prensa, cuya función fue la de informar de la nueva bibliografía y estimular el sentido crítico. En sus primeras apariciones dentro de la prensa cultural, las reseñas bibliográficas publicadas con el título de “Libros” eran cortas y con poca información acerca de las obras; incluían el título del libro, el nombre del

autor, la ciudad de impresión, el año, y un comentario que variaba en extensión según la finalidad de la reseña. Quienes ofrecían este tipo de información por lo general eran los editores o colaboradores de los periódicos y revistas, que no necesariamente eran escritores, pero sí admitían un gusto por la literatura, en especial por el género poético y en ocasiones escribían algún poema.

La circulación de la bibliografía como forma de consumo cultural a través de reseñas tenía dos tipos de formato: uno era comercial, y anunciaba desde listados de libros que vendían en las librerías de la ciudad hasta pequeñas notas de un nuevo libro nacional o extranjero y, otro era más académico e informativo y tenía un tono crítico. Un ejemplo del primer tipo es el comentario que se hace en la *Revista Gris* de 1893 al libro de Calixto Oyuela titulado *Cantos*, el cual, se consideraba por la revista como una muestra del buen gusto del autor dada la sencillez de su título y se lamentaba el desconocimiento que se tenía en la ciudad de Bogotá del autor argentino (*Revista Gris*, agosto de 1893, entrega 11, año 1).

Conviene recalcar la importancia de dichas reseñas ya que ayudaban, vale insistir en ello, a diferenciar la producción literaria en la medida en que permitían fortalecer la diversificación de los géneros literarios y la “crítica literaria”. En lo que respecta a la primera, el conjunto de la prensa cultural amplía el radio de lectores en función de otros géneros diferentes a la novela por entregas, como se había visto entre 1840 y 1880 según lo explicado por Acosta. En el periodo de 1880-1910 es posible constatar una amplia circulación de la lectura, como se observa en el *gráfico 1*, en la que la novela, si bien tiene una presencia importante, la

poesía y la crítica aparecen como los géneros más preponderantes. Del mismo modo, las revistas y periódicos culturales tenían un papel crucial en el impulso que dio al cultivo la actividad intelectual a través de los géneros más diversos; tanto la literatura (novela, poesía, etc.), como la música, la crítica literaria, la biografía, el ensayo o las crónicas locales, por mencionar los más importantes.

Ahora bien, se hace necesario señalar el papel que desempeñó el formato académico informativo en la configuración del campo literario por cuanto disponía de condiciones tanto para la especialización en un área de la producción libresca, como para la configuración de la crítica. Así por ejemplo, el bibliógrafo Isidoro Laverde destinó, entre otras cosas, gran parte de la producción de la *Revista Literaria* a compilaciones bibliográficas de todo tipo a través de *El Boletín Bibliográfico* de libros y folletos recibidos, en el que se reseñaban libros nacionales. En esta forma de presentación más especializada, se describía el género literario al que pertenecía la obra, la imprenta que lo editaba, el año, el número de páginas y una breve descripción. En este mismo formato informativo, también hay que destacar las reseñas de publicaciones recientes o reediciones de libros nacionales e internacionales (principalmente de Francia, España y Latinoamérica). En los casos en los que se anunciaban las nuevas publicaciones estas aparecían en una sección del periódico que recogía el título, el autor, la traducción si era necesario y una breve recomendación. Los comentarios que aparecían en estas reseñas introducían poco a poco valoraciones acerca de las obras reseñadas, aproximándose al desarrollo de una crítica supeditada a la impresión subjetiva de quien la escribía, haciendo referencias a la reputación de

los autores y a comentarios generales que no profundizaban en mayor medida en los textos. Por ejemplo, del trabajo de Antonio José Restrepo, se resaltaba “la pulcritud de la dicción, el nervio filosófico y los conceptos variados, precisos y claros” de sus versos y de José Rivas Groot, se destacaba su capacidad artística y “una fuerza oculta de proyección que mueve al poeta á desconocidos ámbitos” (*La Siesta*, 13 de abril de 1886, entrega 9<sup>a</sup>).

Asimismo este tipo de formato evidencia una formulación explícita de la necesidad del desarrollo de la crítica. *La Siesta* ofrece varios ejemplos al respecto. Uno es la publicación de la reseña del libro *La Lira Nueva* prologada por José Rivas Groot, donde se promovió el consumo del libro por su calidad y se reconoció el papel de la crítica como guía del “gusto del público [que era] casi siempre rudimental” (*La Siesta*, 1886, 3 de abril). Otro, es la reseña del libro titulado *Tipos de Bogotá* de Francisco de P. Carrasquilla, donde se promocionó el libro, se comentó el estado de la vida intelectual en Colombia y sobre todo ensalzaron los modelos literarios europeos y norteamericanos. La prensa permitía de este modo conectar a la ciudad con el ambiente cultural, a la vez que la vinculaba con las producciones extranjeras que los abastecían “oportunamente de rica y variada lectura”, como lo expresaban los editores. El papel de los libros y la lectura quedaba así definido de esta manera: la circulación del libro favorecía el surgimiento de la crítica y el consumo de la literatura. De igual manera, los editores resaltaban el fácil acceso al libro como estímulo para “un espíritu benéfico de crítica” que en años anteriores no tenían, o “que era patrimonio de algunas personas doctas solamente”; esta crítica era producto según lo indicado por ellos mismos, de la

comparación con “las distintas escuelas literarias y filosóficas” que permitían formar el gusto de los lectores y estimularlos en el estudio (*La Siesta*, 1886, 4 de mayo).

Finalmente, dentro de este grupo de reseñas críticas vale la pena mencionar el artículo titulado “El libro del señor Merchán”, referido al libro *Estudios críticos* del escritor cubano Rafael María Merchán sobre los literatos colombianos. En su prólogo, Merchán explicaba que su escrito era inspirado por su papel de crítico y por la simpatía por lo bello en el arte; la verdad en los hechos históricos y científicos; el respeto por “los padres de las humanidades, que [habían] estado enseñando al mundo durante dos o tres mil años á pensar, á sentir, á expresar con buen gusto”, y su “preferencia por las grandes obras del genio moderno”, los cuales, eran también motivos que lo inspiraban (prólogo del autor, s. n. citado por Laverde, 2013, pp. 27-28). La crítica aparece aquí como autoridad y por eso también se introduce expresamente la idea de la autonomía de la producción literaria y del juicio emitido por aquel que goza de prestigio y saber especializado. En el periódico *La Siesta*, se alude a que la crítica no constituye una nacionalidad, ya que forma parte de un lugar emancipado que es la “república de las letras”, entendiéndolo de la siguiente manera:

No, en Colombia no hay extranjeros sino en lo político, porque en esa parte tenemos que ajustarnos al Derecho que rige á todas las naciones; pero en la república de las letras todos somos ciudadanos, y á nadie se le pregunta dónde nació, en que fuentes recibió el bautismo –de patria o de escuela- sino qué ha hecho, qué títulos presenta á nuestra admiración ó á nuestra indiferencia (*La Siesta*, 1886, 18 de mayo).

Desde esta perspectiva, la presentación del libro *Estudios críticos* puede considerarse como un botón de muestra de ese distanciamiento entre la política y la literatura que era preciso alcanzar para constituirse esta como campo autónomo, en el que la crítica debe orientar el juicio sobre los textos, ubicándolos en el dominio especializado. Ni la política ni la amistad fueron por ello reconocidas como motivo suficiente para el reconocimiento de las obras o, en el caso inverso, como causa de deslegitimación de estas.

Aunque los *Estudios críticos* introducen una nueva manera de entender la crítica literaria llevándola a un terreno neutro y especializado, y con ello marcan un hito, esta no quedará propiamente emancipada de la censura política hasta la primera década del siglo XX. Los *Estudios críticos* de Merchán, si bien tuvieron un reconocimiento entre sus contemporáneos, también fueron objeto de control político, es más, la formación de una generación joven destinada a sustituir la que declinaba, que la prensa proponía constituir, también se encontraba sujeta al control sobre las nuevas tendencias literarias, la producción y la crítica y, en cierto modo, aquello era lo que configuraba un canon.

El giro hacia la crítica incluye un cambio en la producción literaria, lo que dice Jiménez (1994), es que hay un tránsito hacia una literatura moderna, por lo menos en su intención, producida en condiciones sociales premodernas. Vale la pena recordar la transición de la crítica literaria europea a su forma moderna, la cual, emergió como autoridad estética en las décadas de finales del siglo XVIII y los

comienzos del XIX cuando se desintegró “el gran sistema de la crítica neoclásica, con sus métodos y temas heredados de la antigüedad”, ello planteó “los problemas propios de la literatura moderna, en la época de la aparición y desarrollo del romanticismo” (Jiménez, 2009, pp. 19). Con ello, es la crítica en la época romántica la que asume una “posición valorativa, orientadora y abierta a las transformaciones de la literatura y de la sociedad” y en este contexto, la creación literaria formó parte de las experiencias y necesidades sociales (Jiménez, 2009, pp. 23).

Ahora cabe mostrar de manera más precisa, ese posicionamiento de la crítica en la esfera literaria colombiana con algunos ejemplos. Uno de ellos es el desarrollo del “rol del crítico o esteta literario”, como explica Bedoya, que se produce en las páginas *El Nuevo Tiempo Literario* con la diferenciación del crítico, primero de la religión y luego de la gramática. Con las *Lecciones elementales de retórica y poética* de José Manuel Marroquín, publicadas en 1882 primero y luego en 1936 se puede ver el primer proceso de diferenciación, es decir, el de la religión. En estas *Lecciones* se definía la crítica como “el examen razonado” sobre “una obra literaria para señalar sus bellezas y sus defectos; para descubrir el por qué de éstos y de aquéllas, y el grado de originalidad” de una pieza; “para decidir a qué escuela o a qué género” pertenecía, y así “dar razón de los fines con que se [había] compuesto, de su moralidad, de sus tendencias políticas, religiosas, sociales, etc.” (*Nuevo Tiempo Literario* citado por Bedoya, 2011, pp. 5). De igual forma, en el mismo suplemento dominical, Manuel Bueno reprocha la relación entre crítica y censura religiosa, ejemplificada por quien defendía el compromiso



del crítico con la avidez intelectual del público y la lucidez crítica, y cuya opinión y autoridad como especialista permitía a los lectores “decidirse á adquirir un libro” (*El Nuevo Tiempo Literario*, 1910, pp. 6). En cuanto a la separación entre estética literaria y gramática (del periodo clásico), en el artículo de Eduardo Gómez Carrillo “El arte de trabajar en prosa artística”, donde resalta de la escritura en prosa el perfeccionamiento de la forma antes que los contenidos de las obras y las ideas, ya que, para él, el cultivo de la estética tiene más peso que la gramática (*El Nuevo Tiempo Literario*, 13 de julio de 1906).

El otro ejemplo es el desarrollo de la crítica modernista, que Jiménez (2009) advierte en Baldomero Sanín Cano como su fundador. Cuando el crítico expresa un carácter autónomo en sus planteamientos estéticos al escribir el artículo “Núñez, poeta”, en 1888 --mismo año de publicación del libro *Azul* de Rubén Darío--, ya se ha producido en Bogotá un movimiento cultural a través de la prensa literaria, con la publicación de ensayos y crítica, dirigidos a entender la literatura desde su propio régimen de producción estética. Este ambiente propicio permite al crítico antioqueño trazar el camino para emancipar la obra literaria de la política y la filosofía ya que le otorga a la poesía “originalidad formal como búsqueda de expresión individual” (Jiménez, 2009, pp. 103). La comprensión del nuevo movimiento requirió de tiempo para cimentarse y mientras tanto desde diferentes frentes los escritores de la prensa cultural intentaban entender qué era el modernismo ya que toda tendencia foránea era observada bajo este lente. Para Isidoro Laverde Amaya fundador de la *Revista Literaria* en 1890, las nuevas expresiones literarias fueron interpretadas como un cambio “de manifestaciones

de inteligencia". El gusto articulaba la relación entre el escritor, el público y el crítico y Laverde en efecto se preguntó por las causas que determinaron la conformación del gusto, y a través de su revista, trató de responder, manifestando que el público destinado a la lectura de los artículos publicados debía coincidir con el nivel que la literatura exigía.

Por otro lado, llegaban a Bogotá ecos sobre el decadentismo, el cual, tenía un significado diferente al que tuvo este movimiento en Europa. En marzo de 1899, el *Repertorio Colombiano* recibió la correspondencia de un lector que firmaba con el seudónimo de *Betis*, quien se lamentaba del rumbo de la literatura y en especial de la poesía al referirse al decadentismo. El lector decía que el decadentismo se había apoderado de muchos de los escritores jóvenes "con toda la intensidad de una pasión viciosa", lo consideraba frívolo y que entraba a reemplazar a "la sencillez clásica y al pensamiento profundo" de los viejos escritores. A la par, refería que en el estilo de los decadentes desaparecían "los caracteres distintivos de la personalidad literaria" y se preguntaba con preocupación si serían la generación que sustituiría a las "ilustres personalidades literarias", entre las que citaba a los autores que formaban parte del grupo de escritores-políticos favorables a la Regeneración: Martínez Silva, Marroquín, los presbíteros Carrasquilla y Cortés, entre otros; quienes constituirían la *doxa* en este caso política y literaria (*Repertorio Colombiano*, marzo de 1899, n°. 5 vol. XIX). La defensa de la "literatura clásica y profunda" que hacía el lector del *Repertorio*, hallaba su razón en el hecho de que en el mundo literario de fin siglo ya empezaba a circular la poesía modernista del bogotano José Asunción Silva, quien tenía un

lugar en el gusto del público intelectual como Sanín Cano o Max Grillo y en muchos de los redactores de las revistas literarias que empezaron a declararse atraídos por las nuevas producciones literarias que llegaban en publicaciones periódicas extranjeras. Los periódicos y revistas literarias nacionales publicaron obras de Rubén Darío, Gutiérrez Nájera, Enrique Gómez Carrillo, José Asunción Silva, lo mismo que traducciones de poemas de escritores pertenecientes al movimiento simbolista europeo.

Este entorno respalda la figura del modernista Sanín Cano (1861-1957) quien desempeñó un papel importante en la consolidación del crítico literario, primero con sus colaboraciones en distintas publicaciones culturales de fin de siglo y después con la fundación de la *Revista Contemporánea* en 1905. En la presentación del primer número de esta revista, donde también colaboraron los críticos Maximiliano Grillo y Ricardo Hinestrosa Daza, los redactores aclararon su lugar emancipado:

[...] no habrá nunca el ánimo de hacer propaganda a favor de doctrinas de ningún género: ni políticas ni religiosas. En materia de arte, según el pensamiento de los Redactores, la propaganda, o excluye la noción pura de belleza, o lastima su esencia (*Revista Contemporánea*, octubre de 1904).

Este escritor crítico del que solo tendremos en cuenta la etapa que coincide con el periodo de estudio, no fue el único que abrazó la corriente modernista. En el lenguaje de los bogotanos esta no solo fue entendida como un movimiento latinoamericano también confluyeron allí el simbolismo y el decadentismo francés; incluso se debe mencionar por ejemplo, durante el periodo de la Guerra de los Mil

Días a la Gruta Simbólica, una tertulia que reunió a los literatos bogotanos liberales y conservadores y que, según explicaba uno de sus miembros, “se inspiró en el movimiento literario, en plena ‘Belle époque’ que encabezaba en Francia Mallarmé, Verlaine, Baudelaire y cien más que buscaban nuevas normas para la expresión literaria” (Peñarete, 1969, pp. 12).

Finalmente, y para enfatizar el posicionamiento de Sanín Cano en la crítica modernista bogotana, se puede hacer referencia a su ensayo titulado “De lo exótico”, publicado en la *Revista Gris* en septiembre de 1894 en el que planteaba las bases para dar a la producción literaria una perspectiva más allá de las fronteras nacionales y dentro de unas reglas estéticas propias. Este artículo evidencia una vía completamente opuesta a la que había constituido la literatura nacional romántica y costumbrista y, explica la preocupación que tenía *Betis* en su carta antes citada. Es decir, su llamado a los jóvenes para que produjeran una literatura colombiana, lejos del amaneramiento “de vana y oscura fraseología” decadente y aplaudieran los versos “claros y armoniosos como los torrentes” de sus montañas, y “fáciles como los cantos de las aves” de sus selvas, y “sencillos y elegantes como las palmeras” de sus valles (*Repertorio Colombiano*, marzo de 1899, n°. 5 vol. XIX). Retomando, “De lo exótico” confirma el carácter esteticista del crítico, cuando este discute que el sentimiento de nacionalidad dividía “en literaturas lo mismo que si se tratara de hacer una clasificación de razas”, y que las obras de crítica y hasta los “periódicos de cinco centavos” contribuían a esa división. Las palabras del autor que se pregunta qué es lo nacional muestran la ruptura entre la idea de nación con la literatura.

El autor dice así:

Importaría saber en qué consiste, con toda certidumbre el hacer obra nacional, genuina, libre de mácula extranjera [...] Es justo que nos digan, de una vez, si para ser uno autor nacional ha de tener ciertas cualidades del espíritu, aquellas [...] que la gente reconoce como virtudes y atributos fundamentales del alma nacional y que están como vinculadas en la raza. [...] Pero lo más singular es que profundizando el problema de lo exótico y lo genuinamente nacional los habitantes actuales del continente americano nos encontraríamos en una posición demasiado ambigua [...] De ese análisis resultaría que [...] por más castizos que seamos en el pensamiento y en la obra, por más apegados que seamos a la tradición española y grecolatina, no dejamos por eso mismo de ser exóticos (*Revista Gris*, septiembre de 1894)

El apogeo del movimiento literario que se produce en el tránsito finisecular propiciado por la formación de la esfera literaria que se ha descrito, es el que da paso a una crítica especializada inscrita dentro de una forma histórica y teórica más consolidada como género. Como explica Bedoya (2010, pp. 43), la adopción de géneros literarios como sistema de clasificación garantiza “la evaluación y el estudio acertado de lo literario” que definen la literatura dentro de un orden específico propio. Sin duda, tal como lo explica el autor, esta acotación situada en un momento histórico en el que la literatura vio la necesidad de organizar la producción para poderla clasificar y emitir una comprensión crítica sobre las obras y la literatura como un todo, permite comprender el proceso mediante el cual se concretan una serie de posiciones. Esto nos aproxima a la definición que Bourdieu hace sobre el *principio de jerarquización interna*, que se refiere a los grados de consagración específica, los cuales favorecen a los artistas conocidos y reconocidos por sus pares y que dado su prestigio no necesitan hacer

concesiones a la demanda del gran público (2002, pp. 323).

Si bien en la esfera literaria colombiana se dan una serie de condiciones que favorecen el desarrollo de los géneros, entre ellos el de la crítica literaria, como ya se ha visto, hablar de un campo literario tal como pudo producirse en el caso francés no resulta apropiado por el carácter específico de esas condiciones en el contexto colombiano. Por ejemplo, la jerarquización interna que se produce en la literatura colombiana está marcada por unas condiciones de naturaleza diferente a las que se dieron en Francia, principalmente de tipo económico, que no propician la diferenciación entre un público que atendiera a la producción restringida y uno posicionado en el subcampo de la gran producción. Es decir, aunque a comienzos del siglo XX la diferenciación social que dio lugar a la formación de clases socioeconómicas se definió claramente gracias al proceso de urbanización y a la emergencia de un grupo obrero de la industria manufacturera, esto no quiere decir que estuviera ya constituido como un gran público destinado a consumir la producción literaria devaluada por el hecho de ser comercial. El público bogotano seguía respondiendo a la primera diferenciación producida en el siglo XIX que se ha descrito arriba y que en su mayoría, aunque no exclusivamente, estaba constituido por una elite social.

### **3. Censura**

Otro de los puntos que procede ahora abordar es el de la función de la censura en este proceso de transformación del campo. Pues cuando nos referimos al

periodismo colombiano, tal y como está representado por *El Papel Periódico Ilustrado*, *La Siesta*, *El Progreso*, la *Revista Gris*, la *Revista Ilustrada*, la *Revista Literaria*, la *Revista Ilustrada*, etc. es imposible hablar de la palabra impresa en el siglo XIX sin mencionar el papel de la censura política y religiosa como mecanismo de control social, cuyo carácter represor se acentúa en las últimas dos décadas del siglo.

Hay que indicar que la Constitución colombiana de 1886 es el punto de partida de una serie de cambios fundamentales en la vida política que afectaron a la vida económica, educativa y cultural del país. Los decretos sobre la ley de prensa se endurecieron, efectivamente, con la Regeneración y aunque las publicaciones con fines políticos figuraron entre las más afectadas en su circulación durante este periodo, también se vieron afectadas las publicaciones con fines literarios.

La primera ley de censura de este período viene refrendada en esta Constitución mediante el decreto número 535 del 5 de noviembre titulado “sobre libertad de imprenta, y juicios que se siguen por abusos de la misma”. En este decreto se sancionaban los abusos cometidos contra la “honra de las personas, el orden social o a la tranquilidad pública” y se establecieron como penas el arresto o multa según el carácter de la infracción. En caso de reincidencia, particularmente referido a abusos contra el orden social o a la tranquilidad pública, se aumentaba la pena con el doble de la multa y el destierro de la persona de un departamento a otro por término de un mes o un año, con derecho a la amnistía en los delitos contra el orden público (*Repertorio Colombiano*, 1896, agosto 1, n° 2, vol. XIV).

Para establecer la censura se hacía responsable al director del establecimiento tipográfico de la publicación y, por este motivo, en las publicaciones debían figurar el nombre de la imprenta y la fecha de impresión.

Por centrarnos en una fecha clave, en 1888 Rafael Núñez expide el decreto 151 del 17 de febrero “Sobre Prensa”, en el que define dos clases de delitos por medio de la prensa: “contra la sociedad y contra los particulares” y así mismo divide las publicaciones en “subversivas y ofensivas”, respectivamente. En estos casos, las penas iban desde la amonestación, la prohibición de anunciar la publicación y de venderla por las calles de 15 días a 6 meses hasta la suspensión de la publicación. La reincidencia o desobediencia era causa de anulación de los ejemplares impresos y suspensión absoluta de la publicación.

También figura la ley 61 de 1888, denominada “Ley de los Caballos”, en la historia del periodismo colombiano como una de las restricciones más duras a la libertad de prensa por parte del gobierno nacional. Aprobada por el Congreso, dicha ley dio facultades extraordinarias al presidente de la República mediante las cuales se impusieron penas tales como “el confinamiento o expulsión del territorio, y prisión o pérdida de los derechos políticos” por un período definido según la disposición del gobierno. Asimismo, en enero de 1889, se censuraban los periódicos extranjeros, considerados perjudiciales para “la paz pública, el orden social o las buenas costumbres”; este delito también contempló a los voceadores, a quienes se les daba la pena de cárcel y se les prohibía vocear otras publicaciones.



A su vez, en 1890 en la ley 19 del código penal se incluyeron censuras a otras formas impresas como litografías, grabados, carteles, pasquines, pinturas y caricaturas y también se sancionaron los escritos históricos que se consideraban injuriosos contra personas muertas. En 1896 Miguel Antonio Caro, como presidente de la República, incluye dentro de la ley de prensa a quienes son responsables de las publicaciones; para ello define como impresores al propietario y al administrador encargado del establecimiento tipográfico, como periodistas al propietario del periódico, el director, los redactores y colaboradores del mismo y fija condiciones para ser director de un periódico político.

Evidentemente, estas intromisiones del poder político en el campo literario no podían dejar de ser criticadas por parte de los actores sociales afectados. Así, en junio de 1897, el *Repertorio Colombiano*, que había sido afín a las ideas conservadoras, publica en su página editorial, bajo el título de “Motivos de Disidencia”, un *manifiesto* llamado de los *veintiuno* que ya se había publicado en enero de 1896 y cuyos autores habían recibido el rechazo del gobierno conservador. El contenido del manifiesto expresaba el inconformismo de los escritores de la época ante la ausencia de una ley de prensa que sustituyera la ley declarada con la Constitución de 1886. Este *manifiesto* demuestra que los intelectuales veían la censura como un obstáculo para el desarrollo de la vida intelectual, la libertad de la palabra escrita y por ello rechazaban esa política de censura del régimen vigente:

Las peligrosas circunstancias que en la actualidad atraviesa la República, próxima á entrar en una nueva crisis electoral; la lucha sorda, más que de

ideas, de intereses, que se advierte en algunos círculos políticos y personales [...]; el general anhelo que hoy se percibe de encauzar el movimiento de las ideas, apartándolo de las regiones meramente especulativas, para hacerlo contribuir a resultados positivos a favor de la paz y del progreso de la Nación, imponen á cuantos hayan tomado ó tengan hoy parte en la dirección de la cosa pública, el deber de la lealtad y de la franqueza, á fin de acabar con los equívocos y de facilitar el acuerdo de las inteligencias y del pensamiento escrito [...] “El hecho es que hoy no existe, en materia tan grave, otra regla que la voluntad ó capricho del jefe de Gobierno, que unas veces nuestra tolerancia engañosa, y va en otras hasta perseguir con el destierro, el confinamiento, el reclutamiento de los escritores y la clausura material de las imprentas, las más legítimas manifestaciones del pensamiento público (*Repertorio Colombiano*, 1° de junio de 1897, vol. XVI, nº. 1).

Sin duda hay en este *manifiesto* una expresión de la autonomía del escritor, que lo lleva a defender y expresar libremente su opinión fuera de la disputa política. Es posible entender pues la posición del literato, que habla en nombre propio, contra la censura y este es probablemente el precedente de la derogación de la misma ley en 1898. El 18 de octubre de 1899, con el inicio de la Guerra de los Mil Días, se declaraba perturbado el orden público en todo el territorio nacional suspendiéndose la ley 151 “sobre Prensa”.

Una muestra de las trabas que imponía la censura es la que se registra el 22 de marzo de 1887 en relación con *El Espectador*. Fundado por Fidel Cano en Medellín como órgano de criterio liberal, el periódico tuvo una trayectoria accidentada en sus publicaciones y al llegar al número 30, en junio de 1887, es suspendido por el gobierno de Rafael Nuñez. Seis meses después, reapareció pero fue nuevamente censurado por las leyes sobre prensa, y junto a este, 12

periódicos liberales más entre los que se encontraban *El Relator*, *El Demócrata*, *El Autonomista*, *El Debate* y *El Derecho* (Santos, 1998, pp. 110).

Otras publicaciones anteriores a *El Espectador* pueden inscribirse también dentro del periodismo colombiano moderno que fue obstaculizado por la censura y por ello fueron de corta duración dadas las condiciones políticas del momento. Así, *La Siesta* apareció en 1886 y sólo duró un año, *Sagitario* fue editado en 1889 por Juan de Dios Uribe, quien también participó en la redacción del periódico *La Siesta* antes mencionado siendo uno de los periodistas perseguidos y desterrados del país durante el régimen de la Regeneración (murió en el exilio).

Otros periódicos representativos de la prensa moderna colombiana no corrieron mejor suerte. Así por ejemplo, tenemos el caso de *El Telegrama*, diario dirigido por Jerónimo Argáez y editado en su propia imprenta entre 1886 y 1901. A través del cable internacional logró imprimir información diaria internacional que ocupaba las primeras páginas del periódico. Por su lado, *El Correo Nacional*, dirigido por Carlos Martínez Silva, aparece en 1890 y es suspendido en 1894 por orden oficial, apareciendo otra vez en 1895 dirigido por Rufino José Cuervo Márquez. Lo mismo, *La Crónica*, periódico de ideas liberales, tiene un período de duración de dos años, entre 1897 y 1899 (Santos, 1998, pp. 112). Y también circulan periódicos y revistas como *El Semanario*, la *Revista Gris*, la *Revista Literaria* y la *Revista Ilustrada*. Hay que señalar que todas las publicaciones decimonónicas desaparecieron en el mismo siglo, excepto *El Espectador*, periódico que aún mantiene la familia Cano.

En la última veintena del siglo XIX, por último, surgieron varios periódicos y revistas de circulación diaria, semanal, quincenal y mensual, que en su mayoría tuvieron un carácter político contestatario. Inicialmente, los periódicos opositores al gobierno estaban representando a los grupos liberales; a partir de 1886, con la ley de censura a las comunicaciones impresas, se generan grupos opositores en órganos de interés general además de los del partido conservador. La censura, en definitiva, es uno de los elementos que explica la corta duración de algunos periódicos y revistas entre el abundante número de publicaciones durante este periodo.

En particular, sabemos que la corta duración de un periódico tan polémico como *La Siesta* se debió a motivos de censura. Después de esta publicación sus redactores fundaron otro periódico de corta duración el cual denominaron *El Zancudo* y fue considerado como un periódico de sátira. La censura fue también el motivo por el cual este periódico desapareció y uno de sus redactores, Juan de Dios Uribe, hizo parte de los intelectuales y periodistas desterrados durante el régimen de la Regeneración. Las consecuencias de la censura fueron, pues, el destierro y el cierre del periódico.

Otra muestra de la tensión que hay en el ambiente político se hace patente en una serie de artículos en *La Siesta* que demuestran claros enfrentamientos con el señor Miguel Antonio Caro, uno de los representantes más claves de la Regeneración y el señor Carlos Martínez Silva, quien fue redactor del Repertorio

Colombiano y presidente de la República. En el apartado “Varia” del periódico *La Siesta* vemos aparecer una denuncia contra Miguel Antonio Caro en la que escriben:

El señor Miguel A. Caro se ha mostrado iracundo, tanto en el Consejo de Delegatarios, como en “La Nación”, contra “La Siesta”. Para embestirnos tomó pretexto del número que consagramos á la memoria de Ricaurte; pero es lo cierto que su cólera tiene origen anterior al Centenario. La persona de los gramáticos debe ser sagrada y misteriosa, es decir, que todos la veneren y que nadie indague su esencia, para conservar autoridad u fama en el público; y “La Siesta” ha tenido el desacato de poner su mano sobre el dómene académico: he aquí la causa del enojo (*La Siesta*, 22 de junio de 1886).

Los redactores continúan hablando sobre una censura que probablemente obedece a la ley vigente de prensa contra las personas:

Habla el señor Caro con mucho desenfado, como cumple á quien tiene libertad de hacerlo; pero sabía que nosotros no podíamos contestarle, en el Consejo, porque no somos Delegatarios, y en la prensa, porque no tenemos permiso; de suerte que, además de latinizante, probó ser estratégico. La letra está aceptada por los redactores de “La Siesta”, quienes la pagarán, en moneda de buena ley, cuando lo crean oportuno (*La Siesta*, 22 de junio de 1886).

En suma, en la Colombia de la Regeneración se puede entender la relación estrecha entre los productores culturales y la prensa como una relación fructífera que, sin embargo, tiene lugar en un espacio de tensión provocado por la censura. Dicho espacio es precisamente el lugar en el que se producen las luchas por la hegemonía de la producción simbólica que compite con el poder político. Una de las formas de autonomía a las que recurre la prensa periódica es el mercado y la

otra es la especialización cultural de la prensa; es por ello que los periódicos recurren a la especialización en sus orientaciones cuando se anuncian como literarios, artísticos, científicos, etc. Así también, en sus editoriales, toman distancia de una línea política pese a que sus redactores pertenecieran a un partido específico, lo que determinaba su duración y su producción intelectual. A estos dos elementos hay que añadir la formación de un público lector que en última instancia es quien decide qué consumir y de esta manera legitima con su elección las ideas de la producción cultural.

En relación con ese público, aunque su número no se puede precisar, sí hay datos sobre la variedad de intereses con los que recibía una publicación periódica. Estos muestran, en efecto, a un público diversificado con afiliación política similar al interés particular de la publicación<sup>24</sup>, dotado de una disposición lectora que se puede detectar acudiendo a los datos existentes sobre las suscripciones de personas o grupos de lectura donde se práctica la lectura en voz alta o colectiva (lectura en las imprentas, librerías, cafés y clubs) de la que se aprovechan los “lectores de gorra”.

En cuanto a su extracción social, naturalmente el precio de las publicaciones impedía que el acceso o circulación de las mismas fuera general y por tanto la demanda era mayor entre un público de élite que se podía permitir pagar los costos de esas publicaciones. Pero ese consumo no era privativo de las élites:

---

<sup>24</sup> Por ejemplo la lectura entre editores de los ejemplares de cortesía que se envían a las imprentas y que posteriormente se da la bienvenida a la nueva publicación por parte de los editores de periódicos.

también incluía a un grupo de intelectuales y de personas interesadas en asuntos literarios y artísticos, no necesariamente pertenecientes a una elite económica.

En conclusión a este capítulo, lo decisivo sobre el periodismo colombiano en el siglo XIX es la gran importancia social y cultural que adquirió. Como medio divulgativo fue el instrumento mediante el cual circularon las ideas de nación y patria y se formó e informó al público en materia cultural, esto permitió la conformación de una esfera cultural literaria. Los letrados de este siglo en Colombia tuvieron en la prensa el escenario de sus ideas, el medio para estar informados sobre la vida política nacional e internacional y el canal para airear sus enfrentamientos. Los análisis sobre el periodismo colombiano presentan, por esa causa, el proceso de evolución de la prensa regional y nacional muy vinculado a la dinámica de los conflictos en el país. Y en ese ambiente político colombiano tan agitado de la Regeneración, los medios de difusión tuvieron un papel clave, destacando la participación de intelectuales regionales de ambos partidos en la fundación de periódicos y revistas.

También es necesario resaltar, concluyendo, que el periodo entre 1880 y 1910 ve nacer la crítica literaria como un género autónomo de la política, cuya consolidación se realiza en la primera mitad del siglo XX pero que en los últimos estertores del siglo anterior ya había tenido condiciones de posibilidad para que pudiera emerger. No obstante hay que introducir algunas matizaciones ya que si bien el campo literario pudo configurarse gracias a la diferenciación del público, así como a la formación de la crítica, la cual se fue consolidando pese a las

limitaciones que impuso la censura, dado que en esta última se manifestaban las tensiones existentes en la esfera política, algunos de cuyos representantes eran también escritores, no pudo darse una verdadera independización del campo respecto a la esfera política porque el literato permanecía atado a la figura del político.

A su vez otro de los factores que obstaculizaron la emergencia de un campo literario completamente autónomo fue la religión que, como se verá en la imagen y la representación teatral, ejercía un control moral sobre el literato, en especial sobre aquel que se unía a las filas del movimiento modernista literario. Siguiendo a Algarabel (2005), se puede afirmar que la tarea decisiva de la censura fue la de marcar el límite entre lo decible y lo indecible desde un horizonte político y religioso que, tal como se ve aquí, al imponer sanciones externas contribuyó a configurar la estructura de un conjunto de relaciones simbólicas difusas. La razón que lo explica no es solamente política pues, como se ha interpretado en repetidas ocasiones, no hay que olvidar que el interés de Núñez en la cultura también estaba vinculado a su interés como poeta y en este grupo de políticos literatos y gramáticos también estaban Caro y Marroquín, entre otros.



## **Segunda parte**

### **Instituciones culturales: Formalización de la producción visual y teatral**

## Capítulo III. La imagen como ideal social

### 1. Introducción

En este capítulo se abordará la producción, circulación y apropiación de imágenes, siguiendo la línea analítica de configuración del campo artístico entre 1880 y 1910. Si, en el análisis del caso literario una de las cuestiones centrales para el proceso de autonomía fue la formación de una esfera literaria a través de la cual se desarrolló la crítica; en el arte, para explicar su autonomía se requiere identificar los distintos dispositivos a través de los cuales esta se formaliza: la prensa, las exposiciones y la enseñanza. Lo que sí puede entenderse como proyecto compartido con la literatura es la articulación de la imagen alrededor de las ideas de progreso, de civilización y de nación y la creación del gusto como el eje que condensa estas ideas. En cuanto a la prensa, esta contribuye a generalizar el uso de las imágenes en el espacio público y con ello articula un conjunto de procesos relacionados con la función social de la imagen ya sea político, estético o religioso, en cambio, en las exposiciones y la enseñanza, la imagen se institucionaliza en su función artística.

Para señalar aspectos generales relacionados con la producción simbólica, bien sea esta la imagen, la literatura o la representación teatral del periodo que se analiza, se puede decir que en los tres casos la Regeneración ejerció control político y religioso, y es por esto que en los tres casos se presentan tensiones de orden político, moral y estético.

En lo concerniente a las imágenes se pueden ver en Bogotá diferentes trayectorias, la primera de ellas ha sido su vinculación con la pintura, con la religión y con la política; después es posible ver otros usos como el uso científico; y finalmente, a partir de los años ochenta del siglo XIX, se puede ver una diversificación de sus usos por el acceso a ellas que provee el espacio público de la prensa y su institucionalización pública en la enseñanza. Al comparar el mundo visual bogotano ya sea en el ámbito público o privado con otras naciones latinoamericanas, este fue tardío en su desarrollo. En México y Argentina las revistas ilustradas ya circulaban en gran medida desde mediados del siglo XIX y fueron usadas para difundir una idea de nación unificada, exclusiva y autocelebrada en el caso mexicano; y para difundir y enfrentar las ideas políticas contrarias en la formación del estado nacional en el caso argentino (Szir, 2009; Yujnovsky, 2011).

Lo que sucedía en Bogotá a finales del siglo XIX es que cuando la imagen se exhibía en espacios de acceso público por ejemplo en las iglesias, en los museos, en el espacio urbano, en la prensa o en las exposiciones, se aplicaban un conjunto de dispositivos de control y de sanciones que incidían en el canon estético siguiendo una determinada dirección política y moral. Este control se ejercía en academias y escuelas de formación de carácter público y escuelas privadas en su gestión y públicas en su administración, así como en la prensa, en particular en el caso de la caricatura, cuyos objetivos políticos y su incidencia en la moral eran controlados.

A diferencia de la literatura, el análisis de la imagen requiere de un conjunto de interpretaciones iconográficas propias de su materialidad visual. En los dos capítulos sobre imagen que componen este trabajo, solo tendré en cuenta el análisis de la imagen desde el punto de vista de su uso expresado a través de la prensa periódica, ello permite un análisis articulado a las prácticas sociales. Por tanto, el seguimiento de los procesos mediante los cuales se interpreta, valora, circula y se apropia la imagen se hace teniendo en cuenta los debates, las noticias y los comentarios sobre los artistas y sus obras, y los significados que adquieren en ese contexto. En este orden de ideas, la imagen se entenderá a partir de su uso político —la caricatura—, de su uso estético —en revistas ilustradas—, y de su consagración —la institucionalización de la enseñanza del arte y la red de relaciones y tensiones que ello implica—.

## **2. La imagen, la opinión pública y lo moderno**

A finales del siglo XIX los modos en que la prensa se resistió a la censura política y religiosa a través de la imagen evidencian una novedad en el ejercicio de la idea de opinión pública. La emergencia de la caricatura y el impacto que tuvo en la sociedad bogotana le dio un nuevo valor a la imagen que la insertó en los moldes del canon estético predominante, dirigió el uso del grabado hacia fines políticos y, a su vez, lo fue diferenciando —al grabado— del control de los poderes político y religioso.

El reconocimiento de la práctica del grabado en Bogotá y su proceso de profesionalización, reforzaron la idea de lo moderno de la imagen no solo por el nuevo soporte material (el grabado) para esta, sino por la formación de artistas en grabado, fotografía, fotograbado y dibujo, además de pintura y escultura<sup>25</sup>. Con el grabado y la diversificación de su uso a finales del siglo XIX se observa el papel preponderante que adquirió la imagen como *hecho* estético y como forma de expresión política que moldeaba la opinión pública. En este orden de ideas, la imagen otorgó un nuevo impulso a ese proceso de autoeducación —ya sea en el plano del gusto estético o en el de la opinión pública— por parte de un grupo al que podía llegar de forma más amplia la imagen que el texto escrito. Si, con Colmenares, queda claro que la universalidad de la opinión pública depende de su difusión, en los hombres de finales del siglo XIX este fenómeno se hace evidente con el uso de la imagen (Colmenares, 1998, pp. 10).

Las publicaciones de tono literario, científico y artístico, además de considerarse depositarias de la producción cultural e intelectual (en lo concerniente a la creación literaria, la difusión de la imagen y del gusto estético), expresan dos dimensiones de lo moderno según se entendía en el siglo XIX: una es el reclamo de una opinión pública entendida como un derecho, y la otra es la configuración institucional cultural. Por ello se entiende aquí que la Regeneración produjo un efecto sobre la prensa y especialmente sobre la prensa cultural perceptible en el carácter de las publicaciones: por una parte, dado que aquella se perfiló como un

---

<sup>25</sup> En el Directorio y Almanaque de 1886 el número de sus practicantes profesionales, que entre otras también aparecían en los periódicos como ilustradores o caricaturistas, era: 6 fotógrafos, 20 litógrafos y grabadores, 9 pintores, 27 dibujantes y 6 escultores, además de 13 imprentas y 13 librerías.

régimen autoritario, restringió el carácter político de las publicaciones opositoras mediante la censura de aquello que se considerase amenazante para el orden establecido y, por otra parte, en virtud de este primer aspecto se favoreció un incremento en el número de publicaciones consideradas a sí mismas culturales, y es en ellas donde tomó cuerpo la demanda del derecho a la libertad de expresión. Con la caricatura, la imagen funciona entonces como un elemento potenciador de la declaración de este derecho.

Paralelamente, la circulación de publicaciones opositoras y de carácter abiertamente político adquirió una dimensión mayor. Las publicaciones hacían uso de la imagen<sup>26</sup> e incorporaron la idea de una prensa moderna en sus formas, en el uso político de caricaturas y en el reclamo del derecho a la opinión pública más allá de la elite económica, social y cultural. Encontramos que las ideas modernistas<sup>27</sup> se hallaban en este juego que involucra a la opinión pública y a la imagen como formas de oposición y resistencia al régimen.

El dispositivo de censura puede ser esclarecedor en el momento de plantear una reflexión sobre los usos de las imágenes. La doble censura, política y religiosa, funcionó como mecanismo de control social y político y se acentuó en las últimas dos décadas del siglo. La censura ideológica a la prensa en la Regeneración,

---

<sup>26</sup> Además de los periódicos fundados por Greñas, la base de datos de prensa en el archivo de la Biblioteca Nacional de Colombia, podemos encontrar *El Aguijón*, de Nicolás Pontón; *El Clarín*, de A. Torres Amaya; *El Microbio*, de Juan Cala Vera y Juan P. Caminoso (seuds.), *El Proyectil*, de A. Torres Amaya, y *El Calavera*, de Joaquín Tiberio Galvis.

<sup>27</sup> Entendiendo el modernismo como una actitud de las artes y la literatura y como una postura en las ideas, generalizable a otros aspectos de la vida social, no necesariamente coincide con la modernización de las estructuras económicas.

reforzada por el control sobre la moral impuesto por el clero católico, tuvo un efecto indirecto en el incremento considerable del número de publicaciones de corta duración. Dado que las penas impuestas a las publicaciones censuradas iban desde la suspensión temporal hasta la definitiva de su circulación, muchos de los editores fundaban nuevamente publicaciones con otros nombres (Greñas, citado por González, 2003, pp. 281).

La forma como se concibe la libertad de prensa refleja así un proyecto modernizador doble: mientras que para algunos esta residía en la expresión de la diferencia en sus tendencias políticas, para otros la libertad basada en defender el interés político atentaba contra el orden moral, por lo que se veía como una necesidad definir los límites a esa libertad. Estos dos elementos revelan una tensión en el ambiente periodístico de la época que domina la relación política-cultura-religión; por ello, examinando las restricciones a las expresiones escritas o ilustradas, se ha visto aquí, cómo se instauran prohibiciones relacionadas con los órdenes social-moral, público-político, tanto en la palabra como en la imagen. Por ejemplo, la primera ley de censura de la Regeneración se decretó con la Constitución de 1886 para regular el orden moral y público<sup>28</sup> y vigilar las imprentas como una forma de controlar las ideas que en los periódicos se imprimían. Dos años después la Ley de los Caballos (Ley 61 de 1888), impuso penas severas como “el confinamiento o expulsión del territorio, y prisión o pérdida de los derechos políticos” por un período que el Gobierno vigente dispusiera. En enero

---

<sup>28</sup> Decreto número 535 del 5 de noviembre de 1886 titulado “Sobre libertad de imprenta, y juicios que se siguen por abusos de la misma”. Con esta ley se estableció arresto o multa para el director del establecimiento tipográfico, por lo ello el nombre de la imprenta y la fecha de impresión debían figurar en las publicaciones (Cacua, 1958, pp. 132).

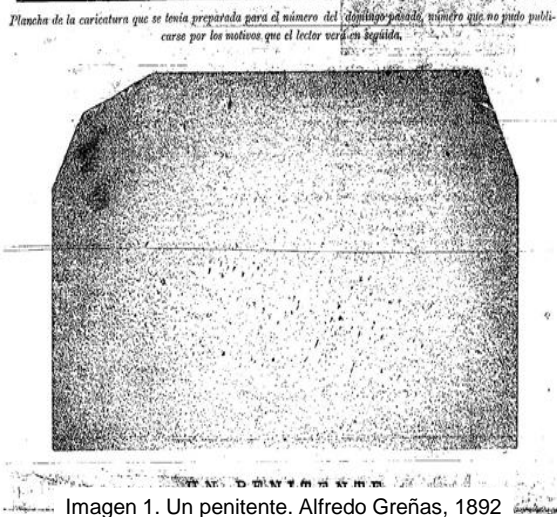
de 1889 se extendió la censura a los periódicos extranjeros considerados perjudiciales, y a quienes los voceaban. La imagen empezó a ser regulada con la Ley 19 de 1890 del Código Penal, que estableció límites a otras formas impresas como litografías, grabados, carteles, pasquines, pinturas y caricaturas.

Se hace evidente entonces la existencia de una esfera pública de la imagen. Siguiendo a Chartier (2003), podemos pensar en esa esfera pública a partir de dos formas de politización: por un lado, la expresada por una sociabilidad “democrática”, que en el caso francés se materializaba en asociaciones voluntarias durante el siglo XVIII y, por otro, la que significaba una aplicación del juicio crítico pero, en este caso, fuera del medio literario y dirigido a una población más amplia mediante la imagen (pp. 180-181). Comparando el caso francés con el colombiano, la prensa escrita literaria bogotana, de la cual se ha hablado, se puede comprender como un espacio politizado, en el que un medio literario ejerce un juicio crítico a la autoridad. Por otro lado, la imagen permite que la politización pueda ser recibida por un conjunto más amplio de la sociedad por su fácil acceso, por cuanto la alfabetización no está generalizada, aunque, como ya he mostrado, haya sido apropiada por prácticas de lectura en colaboración. La imagen de la caricatura viene a reforzar entonces esta esfera pública con un alcance más “democrático”.

Para entender el funcionamiento de la caricatura en la esfera pública, se puede citar *El Barbero*, periódico humorístico de crítica, cuando en su ejemplar número cinco del 24 de abril de 1892, Alfredo Greñas publicó la plancha titulada *Un*



*penitente* en reemplazo de la caricatura prevista para el Domingo de Pascua, que



representaba al presidente “Holguín al salir de sus ejercicios espirituales”. El periódico fue censurado en la publicación de caricaturas por el Secretario de Gobierno del departamento a causa de este hecho. En respuesta, este declaró “ilegal la resolución del Secretario de Gobierno” y

“un atentado contra la libertad de prensa”. Un aspecto que llama la atención en *El Barbero* es la forma coloquial de dirigirse a sus lectores. Este reconocimiento de la prensa y de la imagen como un espacio de opinión pública en el que existe una reciprocidad significativa entre los redactores y lectores permite verificar la participación de un grupo de la población en los medios impresos y en el repertorio de imágenes que circulan. La caricatura en Colombia se dio desde las primeras décadas del siglo XIX con Espinosa y con los costumbristas, según lo expresado por González (2012), pero tomó un auge importante en 1863 y se desarrolló durante el liberalismo radical. En este periodo el uso político se generalizó al darse un enfrentamiento ideológico entre liberales y conservadores. Hacia finales de los años setenta se evidencia el perfeccionamiento de las técnicas gráficas (litografía y xilografía), la influencia de la caricatura europea y el desarrollo de una iconografía social y política propia, con la prolongada permanencia de los liberales en el poder (González, 2013, pp. 219-221).

De este modo, la caricatura de finales del siglo ya mostraba una trayectoria en la opinión pública y el artista Alfredo Greñas tenía experiencia en la edición de publicaciones como *El Posta*, en compañía de Dámaso Zapata (en 1885), y posteriormente con *El Precursor* (1889), *El Loco* (1890), *El Zancudo* (1890), *La Catástrofe* (1890), *El Cóndor* (1890), *El Dengue* (1890), *El Demócrata* (1891), *El Mago* (1891) y *El Barbero* (1892) (González, 2003, pp. 283). El número de publicaciones y la secuencia temporal tienen que ver con la censura, ya que para mantener el carácter ideológico crítico, lo usual era fundar inmediatamente otro periódico con otro nombre. Finalmente Greñas tuvo que exiliarse en Costa Rica.

La formación de Greñas transcurrió en la academia de grabado de Alberto Urdaneta, y colaboró en el *Papel Periódico Ilustrado* haciendo uso de la caricatura en todas sus facetas expresivas, es decir, como una forma de sátira y de crítica a personas, “un partido, una clase social, un gobierno” (Pérez Vila, 1979, pp. 5). En *El Posta*, *El Zancudo* y *El Barbero* la caricatura dio un sentido diferente a la opinión pública si la comparamos con la prensa literaria, pues dentro de las prácticas populares de lectura desde mediados de siglo, además de la lectura en voz alta, estaba también la de hojas o carteles pegados en un muro (Loaiza Cano, 1999). A finales del siglo XIX se introdujeron mayores desarrollos técnicos de la imagen como el color, lo que permitió su uso en las caricaturas, sobre todo en carteles que se pegaban en los muros de la ciudad y que la censura, al parecer más dirigida al artista que a la imagen misma, las controlaba retirándolas del espacio público.

Suplicamos a los señores encargados durante la noche de velar por la propiedad de los asociados, no rompan o dejen romper los avisos de EL ZANCUDO que le representan un valor a la empresa. Qué lástima! Qué tristeza! Qué dolor! En lo sucesivo, EL ZANCUDO no volverá a anunciar en la capital su salida con caricaturas en colores fijadas en las esquinas, para no darles a los policías el trabajo de romperlas, y se limitará a hacerlo con láminas jocosas o con avisos tipográficos (Greñas, citado por Arciniégas, pp. 18).

Si comparamos la primera prensa ilustrada en Colombia, el *Papel Periódico Ilustrado* (1881-1886) de Alberto Urdaneta, con *El Fígaro* (1882) de Salvador Presas y Bernardino Lombana y *El Posta* (1885) de Alfredo Greñas, podemos reflexionar sobre el porqué la imagen tuvo un mayor control legislativo a través de la censura. La prensa ilustrada usaba la imagen como recurso para llegar al *pueblo o público poco culto*, que en suma debía ser cultivado a través de un medio considerado sensible y de fácil lectura.

No obstante lo cual, se requiere diferenciar de acuerdo con las fuentes, dos categorías de pueblo: la primera alude en un sentido peyorativo a un *público poco culto* que debe ser educado mediante la imagen y se ha de civilizar por medio de lo estético; la segunda tiene un matiz más halagüeño, ya que se identifica con el ciudadano que puede hacer crítica a la autoridad. Fundamentada en esta segunda idea, la prensa ilustrada con caricatura se reconoce directamente como política, a diferencia de la primera, que está básicamente identificada como prensa ilustrada —que en este caso llamamos cultural— dirigida a cultivar el gusto, incluso del “público poco culto”.

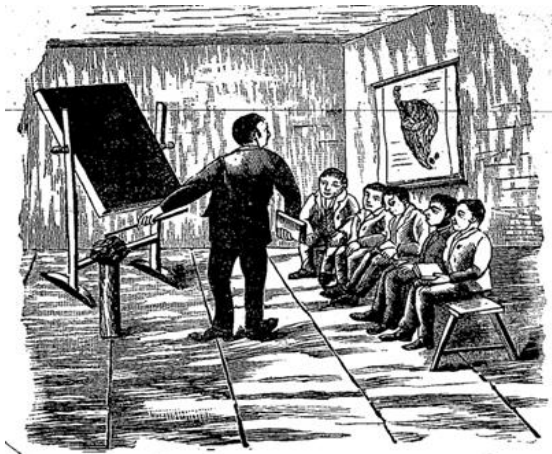
Podemos permitirnos a partir de lo descrito una reflexión sobre el papel de la censura como mecanismo que regula y traza horizontes de expresión y de significados. En lo que se refiere a la lectura de la palabra esta establece distinciones entre aquello que conviene para “salvaguardar la estabilidad moral y/o política de la sociedad” (Algarabel, 2002, pp. 185) y aquello que no. En lo concerniente a la imagen la censura opera de la otra forma: moderando los significados estéticos ejerciendo influencias sobre el canon; limitando la exposición al público señalando lo que puede verse y lo que no; y controlando la interpretación de la misma a través de un texto escrito que acompaña la circulación de la imagen.

Como puede colegirse de las palabras de Greñas antes citadas, las imágenes producían un efecto de oposición, y las reacciones de control que suscitaba reforzaban el valor de la imagen cuando se usaba como dispositivo para criticar al régimen vigente. Como lo expresa Colmenares al referirse a la obra de Ricardo Rendón, un caricaturista de la segunda década del siglo XX, todos “reconocían su poder de síntesis y la cualidad de reducir a unos pocos trazos los rasgos más íntimos del carácter de un personaje” (1998: xi). Vale la pena detenerse en la mirada de Colmenares porque permite entender el lugar que tiene la caricatura de Greñas. Colmenares encuentra que hay dos vertientes opuestas de la opinión pública: aquella “oficial o admitida a los gobiernos conservadores” y la prensa popular que “expresaba escisiones más profundas en la sociedad colombiana” (1998, pp. 10). Si miramos hacia atrás podemos notar que dichas escisiones se

expresan ya en el siglo XIX en la oposición que se radicaliza con el uso de la caricatura en la Regeneración. Por usar los términos del autor, dicha prensa opositora, “efímera, perseguida y renovada”, muestra las formas de resistencia que asumen los periódicos vueltos a publicar con otros nombres. Publicaciones opositoras a la Regeneración, además de las ya enunciadas, como *El Derrumbe*, *El Anuncio* y *Sancho Panza*, de 1890, pueden en un análisis de conjunto mostrar cómo la obra gráfica está en el centro de las relaciones entre lo político y lo simbólico, de los mecanismos de control y la producción de significados que se tejen en una red de relaciones sociales de carácter generalizado. Aunque no es pertinente acudir al término *prensa popular*, es apropiado mantener una mirada sobre las formas que a través de la prensa muestran aquello que se denomina como tal.

El significado de la caricatura en la confrontación política durante el periodo radical que ya se ha mencionado se da en el contexto de un liberalismo triunfante, mientras que a finales del siglo XIX la caricatura funciona como un mecanismo de crítica y de reivindicación de lo público frente al dominio de un régimen conservador. Esto que se denomina “lo público” no está muy distanciado del carácter burgués de la esfera pública que, tal igual que con el ámbito literario, no es de dominio de todos, aunque el pueblo aparece representado “por aquellos que tienen vocación de ser sus tutores o portavoces de las opiniones que por sí mismo no puede enunciar” (Chartier, 2003, pp. 5).

Es decir, aquello que el liberalismo radical reivindicó en el pasado como un bien



**PEDAGOGIA REGENERADORA**  
—No es cierto que la tierra voltea al rededor del sol, porque entonces esta piedra no estaria en donde la puse ayer.

Imagen 2. Pedagogía regeneradora. Alfredo Greñas, 1892

común, como lo fue la educación, se manifiesta también en la caricatura de Greñas, que se convierte en un estandarte para la crítica del modelo de instrucción pública de la Regeneración. A este respecto, conviene indicar que la crítica se orienta fundamentalmente en dos sentidos: el religioso, que lleva al retroceso de la educación científica —es

el caso de la caricatura titulada *Pedagogía regeneradora*—, y el académico y presupuestal por parte del Ministro de Instrucción Pública, que afectó las humanidades y las artes.

[...] un Ministro de Instrucción Pública único en su especie; el *fenómeno* aquél autor del discurso académico “humanidades sin gramática, gramática sin lógica, lógica sin humanidades,” y de la admirable circular instrucionista. El mismo que al presentarle una cuenta por madera de box para la Escuela de grabado de la Escuela de Bellas Artes, la rechazó indignado porque usaban una madera tan cara y dio orden de “pasar á dicha Escuela unos pedazos de viga *muy buenos* que habían sacado al tumbar el Teatro Maldonado para que enseñaran el grabado en ellos. (*El Barbero*, mayo 1892)

Queda claro entonces el lugar que ocupaba la caricatura en la relación imagen-política como una forma gráfica de crítica en la prensa ilustrada que contribuía a conformar también la opinión pública. Al ser un ámbito de la vida social en el que se puede construir una opinión, el espacio de la prensa muestra diferencias según sea esta meramente escrita y literaria —como la que defienden los escritores—,

ilustrada —cuya finalidad es estética—, y aquella en la que el uso de la imagen es político. Tal parece ser por lo menos su propósito, tanto en la prensa literaria como en la ilustrada: orientar a la opinión pública en un sentido crítico, que aparece de forma explícita como una pretensión de las publicaciones. No obstante lo cual puede también afirmarse que el uso de la imagen se aproxima más a la idea de legitimación popular de la opinión pública.

### **3. La imagen y su función estética en las revistas ilustradas**

El primer aspecto que se puede considerar para hablar de la función estética de las imágenes es el de la definición de arte. El arte se inscribe en la sociedad bogotana dentro de sus necesidades sociales y culturales y, fundamentalmente, orientado hacia el proceso que se define como civilización. Su institucionalización se puede ver en la enseñanza a través de la Escuela de Bellas Artes, y en su circulación mediante exposiciones y revistas ilustradas. Cuando nos referimos a la prensa “ilustrada” esta expresión tiene un doble sentido: gráfico, es decir, que transforma y define una nueva visión de la prensa moderna, y como forma de “cultivar” el gusto estético de un público (Martínez, 2012, p. 80).

La tradición pictórica colombiana de finales del siglo XVIII y del XIX cuenta con momentos decisivos para el estímulo de diversas técnicas visuales, y con temas que permitieron el desarrollo ulterior de tendencias expresivas en el arte. Puede pensarse que estos momentos vincularon el arte nacional a corrientes que llegaron al país y se adaptaron a los propios procesos sociales, políticos y

estéticos.

Uno de esos momentos fue la Expedición Botánica (1783-1816) cuando un grupo de artistas, con la dirección de José Celestino Mutis, se ocuparon de registrar gráficamente los descubrimientos científicos. De acuerdo con lo que la historia del arte colombiano registra, en ella participaron 63 pintores que en total produjeron 6619 láminas en las que se documentaron la flora, la fauna y los minerales del territorio explorado. Mutis creó una oficina de pintores y una escuela de dibujo donde se formaron los artistas nacionales y extranjeros participantes en la expedición, y en la que buena parte de los conocimientos que se impartían tenían bases académicas y el uso de técnicas de la pintura al óleo y la acuarela. Muchos de los artistas de la Expedición Botánica fueron, posteriormente, maestros de taller y sus discípulos formaron parte de la tendencia neoclásica que se desarrolló alrededor de la pintura del retrato. El encuentro entre Mutis y Humboldt en 1801, tuvo un impacto en el uso documental de las imágenes que los viajeros hacían en sus recorridos por los países hispanoamericanos, inicialmente promovido por Humboldt para ilustrar sus libros de geografía; quienes llegaban a América siguieron desarrollando este uso, que se generalizó como la estética del viajero (Londoño, 2005; Fajardo, 2007; González, 2007).

El crítico de arte Eugenio Barney Cabrera describe dos variantes de la actividad artística del siglo XIX, una pertenece “al oficio de los dibujantes de la Expedición Botánica y al primitivismo” de los pintores anónimos, más auténtica y espontánea y, la otra, se relaciona con la escuela académica, “con retratos y temas



hagiológicos.” (1971, pp. 81). De acuerdo con el autor, estas dos variantes tuvieron “proyecciones heterogéneas”, que para el caso de la Expedición Botánica incidieron en viajeros y artistas, como se ha mencionado, y en los paisajistas de la *Comisión Corográfica* como Ramón Torres Méndez y los pintores y grabadores que posteriormente colaboraron en el *Papel Periódico Ilustrado* (Barney, 1971). El paisaje fue también un género que se mantuvo a lo largo del siglo y se usó en la Comisión Corográfica (1850-1859), otro de los momentos que permiten el desarrollo del arte decimonónico y que vincula al artista no solo a la estética del arte, sino también a una función documental. Este proyecto científico, a cargo del geógrafo italiano Agustín Codazzi, ha sido estudiado por la historiografía colombiana por su importancia en la construcción de un imaginario de la nación. Tal como lo explica Pérez Benavides, las cartas corográficas que se elaboraron de las diferentes provincias revelaron una “diversidad regional y social de la nación clasificando a los pobladores en tipos diferenciados dadas sus características raciales, sociales, regionales o de oficio” (2015, pp. 51). Es indudable entonces el impacto que tienen estos dos proyectos científicos —la Expedición Botánica y la Comisión Corográfica— en el desarrollo del arte y de los usos de la imagen, lo mismo que en el cultivo de artistas en géneros como el paisaje y la miniatura, y en el dibujo, el grabado y la pintura. Es preciso indicar que la Comisión Corográfica, delimitó políticamente el territorio al definir la nación en una serie de clasificaciones poblacionales por raza, oficio o región, el cual era un interés de las élites políticas, que definieron de algún modo formas de orden y jerarquía sociales.

Retomando a Barney Cabrera, la segunda variante de acento académico tendrá

mayores pretensiones estéticas en los “cánones pictóricos y la frialdad de los convencionalismos del taller” (pp. 86), y dentro de esta tendencia, de acuerdo con el autor, hay artistas en distintos periodos del siglo que se traslapan con algunos del primer grupo —de la Comisión Corográfica— como Ramón Torres Méndez. La tendencia academicista se extendió en las últimas décadas del siglo XIX, en detrimento de la espontaneidad del artista aficionado e ingenuo, lo que desarrolló la observación y afianzó el interés por el dibujo, el grabado y la pintura fundamentalmente.

La pintura académica se mantiene en el arte colombiano en el siglo XIX y parte del siglo XX. Sus antecedentes son el retrato de próceres, con poco desarrollo técnico como los elaborados por los artistas Pedro José Figuera y su hijo José Miguel, quienes además tuvieron un importante papel en el desarrollo de este género en Bogotá y su clientela estaba constituida por la élite de la ciudad. El desarrollo del dibujo y de la pintura académica inicialmente se atribuye a ocho profesores en bellas artes, que en 1846 se reunieron para fundar una academia con este propósito; ellos fueron Luis García Hevia, Ramón Torres, Faustino Caicedo, Simón J. Cárdenas, Eduardo Castro, Juan de la Cruz Garzón, Juan Nepomuceno Colobón y Epifanio Garay (*El Día*, 19 de julio de 1848 citado por Huertas, 2015, pp. 26). Ellos evidenciaron su deseo de perfeccionarse teórica y prácticamente en el dibujo y la pintura y muchos, ya inscritos dentro del academicismo, lo entenderán como el perfeccionamiento de la forma y la objetividad al representar los objetos de la realidad, siendo la perfección del dibujo una de las características del arte más reconocidas y estimuladas a finales del siglo XIX, con una

significativa influencia del pintor Alberto Urdaneta (1845-1887) en la formación de artistas.

El desarrollo del dibujo y del grabado se fortaleció con artistas de México y Cuba, entre ellos Gutiérrez, Rodríguez y Urdaneta. Ya en 1848 habían llegado al país litógrafos y tipógrafos venezolanos como los hermanos Martínez, los Echeverría y el impresor Felipe B. Ovalles, cuyo impacto fue importante en la ilustración de portadas y artículos de periódicos por medio de la litografía e incluso la fotografía, difundida por los hermanos Martínez en *El Mosaico*, y a través de la enseñanza en su propio taller (Fajardo, 1998-1999, pp. 118-119). En esta última dirección, en 1846 artistas como García Hevia, Torres Méndez, Cárdenas y Garay, entre otros, fundaron la Academia de Dibujo y Pintura, que no se mantuvo por mucho tiempo (Medina, 2009).

Una parte de la crítica del arte colombiano no ve de manera acertada el desarrollo de las tendencias estéticas del siglo XIX, y cuando hace referencia al artista decimonónico de la última veintena lo define como subyugado a un grupo social “sumiso a las leyes vigentes y con mayores frenos impuestos al vuelo creador e imaginativo” (Traba, pp. 68). Esta perspectiva se reafirma en Lyliá Gallo (1997) cuando sostiene, para el mismo periodo, que el retrato se usaba por la naciente burguesía “proveniente entre otros grupos de la milicia, los terratenientes, el clero, los comerciantes” para instrumentalizar el arte en su perpetuación y dignificación, y en el que el papel del artista era pasivo en el sentido de cualquier intento de interpretación o crítica (1997, pp. 17). Para Gallo este género retratista de corte

académico es la continuidad de una premodernidad presente en la actitud poco crítica de la realidad nacional por parte del artista, limitada por su contexto y por los intereses de sus clientes, derivando de ello un valor de oficio a la práctica del artista (1997, pp. 18). En síntesis, el análisis que se establece en las dos últimas perspectivas atiende a un juicio en el que subyace una visión del artista y su papel militante y libre, más cercana a aquella del artista moderno europeo, opuesto a la burguesía y a la lógica mercantil, “autónomo de poderes externos, políticos o económicos” (Bourdieu, 2002, pp. 99) y que no es posible encontrar en el artista colombiano del siglo XIX.

Este breve resumen del desarrollo del arte en el caso colombiano permite señalar que no puede entenderse el arte decimonónico dentro de los parámetros estéticos comunes con el desarrollo de la historia del arte europeo. En el caso bogotano, el arte y el artista estuvieron ligados a una función social y política, y sus procesos se inscribieron en necesidades sociales e individuales. No obstante esta particularidad, es necesario precisar que la formación de los artistas colombianos estuvo marcada por el canon europeo que se importó de manera atemporal, y sujeto a intereses particulares, anclados en los deseos de una orientación social por parte de las élites sociales y políticas y, en consecuencia, enmarcados en un gusto que se afirmaba en una noción de civilización.

Para precisar este hecho estético tendremos en cuenta la *Revista Ilustrada* y el *Papel Periódico Ilustrado*, dos publicaciones cuyos intereses estuvieron en la producción y publicación de imágenes en función de la tradición pictórica

costumbrista y académica como contribución al progreso y civilización de la sociedad bogotana. En ambas publicaciones circulan imágenes grabadas y fotograbadas hechas por artistas y grabadores que colaboraban en ellas y que, por lo general, aparecían acompañadas de la explicación sobre su técnica y su desarrollo estético. Los grabados del *Papel Periódico Ilustrado* tienen dos secciones específicas dentro del periódico tituladas “Nuestros grabados” y “Notas editoriales” y, posteriormente, “Notas y grabados”. Se trata de 37 artículos, publicados entre 1881 y 1888, con noticias en primera instancia, sobre la formación y posicionamiento de un grupo de artistas, que se promocionan en el medio impreso a través de concursos, y sobre la formación del público mediante breves reseñas en las que se describe la técnica y las cualidades artísticas del grabado. La *Revista Ilustrada* propone directamente un cultivo del gusto tanto con la publicación de acontecimientos en el ámbito artístico —pintura, música, teatro—, como con la publicación de reseñas e imágenes sobre moda. Para llevar a cabo este propósito organiza exposiciones en su sede y comenta otras que se hacen en la ciudad, y guía la lectura para la correcta interpretación de las obras.

El carácter programático de la noción de arte de las revistas y periódicos culturales configura un modo de educar el gusto como condición del progreso y la civilización, y refiere procesos sociales más amplios. Ambas publicaciones dan origen a un contexto en el que la ilustración gráfica se convierte en una forma de expresión necesaria para la prensa y la opinión pública, y en el lugar de convergencia de una serie de prácticas orientadas a la formación de artistas.

### **3.1. *El Papel Periódico Ilustrado*: arte, nación y civilización**

Una de las formas en que se usa la imagen grabada en las publicaciones ilustradas es como representación social. Para plantear el problema de la representación tendremos en cuenta el *Papel Periódico Ilustrado*, fundado por Alberto Urdaneta (1845-1887), quien introdujo las ilustraciones con grabados hechos por sus estudiantes de la Escuela de Dibujo y Grabado y por artistas ya reconocidos en Bogotá. Como anunciamos arriba, una de las características más sobresalientes del *Papel Periódico Ilustrado* fue su acento en la imagen grabada, que lo dio a conocer como una de las más importantes publicaciones ilustradas de los últimos veinte años del siglo XIX. Alberto Urdaneta lo fundó en 1881, era quincenal y se mantuvo hasta poco tiempo después de que este muriera; su último número, el ciento dieciséis, se publicó en 1888. Fue editado por la Imprenta de Silvestre y Compañía de Eustacio A. Escovar, su grabador fue Antonio Rodríguez, y en él colaboraron numerosos escritores tanto nacionales como internacionales y artistas como Alfredo Greñas, Julio Flórez, Rafael Villaveces, Eduardo Zerda, Jorge Crane, Joaquín Franco, Antonio González, Benjamín Heredia, Pedro Carlos Manrique, Ricardo Moros Urbina, Luiz Nariño, Pedro Rodríguez y Juan de Dios Suescún, entre otros.

En su primera edición se anunció que cada número tendría 16 páginas, con 4 grabados en madera, que cada volumen anual contendría entre 384 y 400 páginas, y que sus objetivos eran hacer conocer la geografía, la naturaleza, el progreso, el movimiento intelectual del país —tanto nacional como

internacionalmente— a través de sus ilustraciones. Todo ello a lo largo del periódico estuvo representado en las notabilidades, los paisajes rurales y urbanos, los tipos sociales y el pueblo, entre otros. Por otro lado, también se anunció que se pagarían los artículos y obras publicadas y si los

[...] colaboradores no [quisieran] admitir la modesta suma [asignada] á su trabajo, [formarían] con lo que les corresponda un fondo, á Dios Gracias, [para emplearla] en obras de caridad, satisfaciendo de este modo las necesidades de unos, los generosos deseos de otros, los sentimientos caritativos de todos (*Papel Periódico Ilustrado*, 6 de agosto de 1881, vol. 1, nº. 1, pp. 3-4).

Finalmente, su director cerró su presentación con el lema “Pro Patria”, que permaneció siempre en la publicación.

Este proyecto editorial ha sido estudiado por historiadores y sociólogos por su importancia en el desarrollo del periodismo colombiano, en la génesis del campo artístico y por la función social que tuvo para su época<sup>29</sup>. Su editor también fue director de la Escuela de Bellas Artes y era miembro del Partido Conservador, pero algunos de los colaboradores del periódico pertenecieron al liberalismo independiente, con lo cual, tal como lo expresa Pérez (2015, pp. 55), “el proyecto no era predominantemente conservador”. Aunque este impreso circuló en el momento de tránsito político del país a un régimen de carácter conservador, importa recordar aquí el papel que La Regeneración tuvo en la promoción de procesos de institucionalización cultural en función de una perspectiva que

---

<sup>29</sup> Acuña, R. (2002). Tesis de Maestría. *El Papel Periódico Ilustrado y la génesis de la configuración del campo artístico en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia; Solano, J. (2011). El grabado en el Papel Periódico Ilustrado. Su función como ilustración y relación con la fotografía. *Revista de Estudios Sociales*, 146-156; Pérez, A. (2015). *Nosotros y los otros*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

denominó civilizadora.

La influencia del *Papel Periódico Ilustrado* se reflejó en la enseñanza de las artes —la litografía y la ilustración— en las que se formó un grupo de jóvenes en dibujo y grabado<sup>30</sup>, y en el proceso de institucionalización de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Fajardo, 1996, 25).

Debe recalcar que la imagen como forma de representación permite significar los procesos a través de los cuales una sociedad se constituye a sí misma. Tal como ya se ha explicado en los apartados anteriores sobre la función social que tuvo la prensa literaria en la civilización de las costumbres, la prensa ilustrada introdujo así con la imagen una forma de reforzar el proceso de una esfera pública cultural. Esta vinculación entre la esfera literaria y la expresión pictórica puede verse en ejemplos europeos como el caso francés, donde los periódicos ampliaron el “espacio a la crítica estética” para apoyar la esfera pública literaria en la formación del juicio estético del público. El salón de arte abrió un conjunto de posibilidades que se expresan y constituyen a través de la prensa para formar la opinión del público. Una de las características fue el incremento del número de quienes estaban en condiciones de ver las obras de los salones de arte, otra fue la de perfilar el espacio para que concepciones estéticas antagónicas compitieran y, finalmente, el juicio crítico se convirtió en autoridad para guiar la evaluación de las obras (Chartier, 2003, pp. 176-180).

---

<sup>30</sup> En la casa de Urdaneta se instaló el taller para la formación en dibujo y xilografía. Los trabajos de los mejores alumnos, entre los que estuvo Alfredo Greñas, se publicaron en el *Papel Periódico Ilustrado* (Fajardo, *Documentos* 27-28).



El periódico ilustrado en el caso bogotano posibilitó de esta manera la formación del gusto estético, aunque no facilitó la confrontación de concepciones antagónicas dado el desarrollo de la práctica artística. El fenómeno estético que se produjo a través del *Papel Periódico Ilustrado* se entiende pues en función de la producción de un gusto artístico que acercó al público a la comprensión y apreciación del grabado como obra de arte y en función de la representación de la nación a través de la imagen como evento civilizador. En este sentido importan no solo las imágenes y las representaciones que ellas vehiculan, sino también los procesos mediante los cuales estas formas de representación llevan a una cierta la noción de arte y a un determinado uso social del mismo, así como a la formación de públicos.

Antes de abordar la doble función del *Papel Periódico Ilustrado* ya enunciada, vale la pena aclarar que aquí se entiende que las imágenes dan acceso al mundo social, aunque no de manera directa sino como visiones de ese mundo en las que hay representaciones de lo típico o de lo excéntrico. Como convenciones artísticas que son, dan lugar a representaciones que, en determinado lugar y época, reflejan los intereses de quienes participan en la producción de las imágenes y determinan la función de estas en la sociedad (Burke, 2005). El concepto de representación permite comprender de este modo la producción de sentido de la imagen que se deja vislumbrar en su materialidad, el contenido del objeto representado y las formas de enunciar y visualizar la realidad en ella expresada. Las categorías descritas por Chartier (1993) permiten establecer el carácter colectivo de esa

realidad, que actúa como matriz o matrices capaces de gobernar los actos, su índole práctica o las maneras de ser en el mundo. Finalmente, la institución proporciona una materialidad, la perpetúa en el grupo, y podemos decir que en ella están evocados los objetos ausentes.

### **3.1.1. Arte y gusto**

Cuando se aborda la experiencia estética desde un enfoque sociológico, sobre todo lo que perseguimos es “hacer visibles las condiciones históricas, sociales y culturales que hacen posible que una obra de arte se convierta, para determinados espectadores, en un objeto inefable y conmovedor” (Varela y Álvarez-Uría, 2008, pp. 45). Desde este punto de vista se hace ineludible esclarecer dichas condiciones para poder comprender por qué la prensa ilustrada empezó a constituir un entramado de relaciones en torno a la imagen y el gusto estético en una sociedad en la que la experiencia artística tenía lugar en situaciones de aislamiento geográfico, como era el caso de Bogotá, una ciudad ubicada a 2640 metros en la cordillera oriental de los Andes, y con una naciente institucionalización para la formación de artistas.

Podemos empezar retomando algunas referencias al lugar del *Papel Periódico Ilustrado* y la producción artística. Para Fajardo (1998-1999, pp. 114), la presencia del *Papel Periódico Ilustrado* muestra a “escala local, y un poco extemporánea” un cambio cultural de suma importancia, que ya había tenido lugar en Europa en los años treinta del siglo XIX. En el caso bogotano uno de los adalides de este cambio

fue Alberto Urdaneta, quien produjo un impacto en distintas áreas de la vida política, social y cultural de la sociedad colombiana como representante de una élite, activo en el periodismo, las artes, la política y el comercio. Por ello no podemos separar los elementos estéticos que encontramos en el periódico de aspectos morales, sociales, técnicos y políticos que están en el ideario de su mismo fundador.

Es preciso señalar que Alberto Urdaneta se había formado en el canon neoclásico, lo cual resulta fundamental en las imágenes que publica en su semanario. Asimismo, había fundado la Escuela de Grabado que funcionaba en su propia casa, había sido director de la Escuela de Bellas Artes y profesor de la mayoría de los grabadores que participaban en la publicación, con lo cual no cabe duda de que este proyecto llevaba su impronta neoclásica. Como lo observaremos enseguida, este es uno de los procesos en los que el periódico contribuye a la formación del gusto.

En el discurso que Urdaneta pronunció en la *Apertura del Curso de Dibujo Natural en la Universidad Nacional* en 1870, una reseña sobre las artes liberales, ya es posible identificar la definición de arte que desea transmitir. Urdaneta dice: “Arte es el conjunto de reglas o preceptos que se tienen en cuenta para hacer bien alguna cosa. Se divide en Artes Mecánicas i en Artes Liberales” (Urdaneta, 1870, pp. 409). Son las segundas las que llamaron la atención del autor, las que él consideró como propias del lenguaje sensible del hombre, entre las que menciona la poesía, la música, la arquitectura, la escultura, el baile y, por supuesto, el

grabado, la litografía y la imprenta como artes basadas en el dibujo que dan “luz, renombre i gloria a las naciones civilizadas” (Urdaneta, 1870, pp. 410). Cada una de estas artes nacen en el hombre en consonancia con la relación que este establece con la naturaleza y la cultura, como gloria de las naciones civilizadas, supone un importante avance de la civilización como expresión de la estética pues efectivamente la experiencia de lo bello comienza a ser significativa en la medida en que el hombre está dotado de una disposición para reconocer y apreciar la belleza.

Esta disposición sensible del hombre también implica una singularidad del artista, el cual, como se ha indicado antes, está expresando características naturales en el ser humano y a la vez que manifiesta un don especial. Para Urdaneta la pintura, la poesía, la música y la danza reflejan la capacidad del hombre para reproducir lo que experimenta en la naturaleza, son el “dón de reproducir lo que se admira”, y en “el desarrollo de la inteligencia i las necesidades de la civilización, se descubrieron el grabado, la imprenta, la litografía i tantas otras artes basadas en el dibujo” (Urdaneta, 1870, pp. 410). Retomando lo dicho, una de las características del artista definido por Urdaneta en la que nos podemos detener es el don, aquella cualidad que le da su singularidad al artista, presente en el arte europeo a lo largo del siglo XIX, y que en el caso colombiano tomó notoriedad hacia finales de este mismo siglo.

Al igual que los neoclásicos, Urdaneta pensaba pues que el artista tenía el don de la creatividad, del saber y de la técnica, que en conjunto era lo que contribuían a

formar un pensador. Como lo explica Heinich, el “lugar por excelencia del ‘régimen de singularidad’ comprende un universo de valores inherentes a la creación artística basada en ‘una ética de lo excepcional’ que privilegia al ‘sujeto, lo particular, lo individual, lo privado’” (2001, pp. 15). Siguiendo a la autora, el don expresa una “distribución desigual de los caracteres humanos” (pp. 16). Este carácter desigual del artista, lejos de investirlo de una cualidad negativa, es lo que le da fuerza en la definición de Urdaneta. El don nos remite a la dimensión estética de arte neoclásico como la cualidad “de quién inventa o produce una cosa bella, mientras que la idea de ‘gusto’ caracteriza sobre todo el don de quien es capaz de apreciarla”. Sobre la idea del gusto volveremos adelante. Estas cualidades aparecen como disposiciones del sujeto que puede producir o juzgar lo bello (Eco, 2004, pp. 275). Ahora bien, esta disposición dirigida “a los sentidos al mismo tiempo que al espíritu, como las Bellas Artes” (Urdaneta, 1870, pp. 411) liga el sentido estético también a la forma, a la línea, a la imagen legible cuya función también es legible para el público.

Por su lado, el dominio de la técnica no es producto únicamente de un oficio: no es solo el artesano lo que atrae a Urdaneta sino también otras cualidades que comprenden la práctica del dibujo y de la ilustración gráfica. La idea de lo bello que queda expresada en su discurso, incluye una función social del artista y del arte como misión, en tanto se debe al “estudio de la naturaleza” y a la aplicación de “todo lo que pueda embellecer la vida del hombre, educando i desarrollando su intelijencia por la multiplicidad de imágenes i reproducciones de lo bello” (1870, pp. 410). Por ello, la definición del gusto y la estética en Urdaneta pasa por la idea de

lo bello como el modelo y la misión del artista se fundaría en la propagación del “gusto por maestro, lo bueno i el bien por mision”. De igual manera, el dibujo constituye una práctica, una disciplina, que le da al arte un sentido profesional exigiendo un dominio técnico que se logra atendiendo “el conjunto de reglas o preceptos que se tienen en cuenta para hacer bien alguna cosa” (Urdaneta, 1870, pp. 410). El artista queda definido entonces como el que practica las artes liberales; que forma parte de un grupo social y cultural intermediario “entre el sabio i el obrero”; que se encuentra profesionalizado y se diferencia con ello de las artes serviles:

Así como los artesanos precedieron a los sabios, estos precedieron a los artistas: hubo casas antes que hubiera arquitectos; i, basados en los planos de estos últimos, fueron construidos i decorados los palacios por los artistas (Urdaneta, 1870, pp. 411).

La importancia que le otorga Urdaneta al dibujo sintetiza, como se ve, tres dimensiones del artista: imaginación, pensamiento y trabajo. Dicha síntesis queda recogida a lo largo de su trabajo como artista. Sin duda, Urdaneta encuentra en la ilustración gráfica la forma de expresión que podía articular la relación entre lo bello y la técnica, y posteriormente entre la imagen y el texto como lo haría en su periódico. Por ello su proyecto no solo se dirigía a publicar el conjunto de grabados, sino que se esmeraba en resaltar la noción estética del artista y la calidad de las imágenes con miras a la formación del gusto.

Los grabados publicados en el periódico por lo general provenían de una miniatura, una pintura al óleo, una fotografía, un fotograbado o un dibujo elaborado

previamente, acompañados de un texto con la información biográfica del artista. Este elemento daba un contexto a la imagen publicada y permitía posicionar la producción gráfica a partir de figuras que el periódico consideraba consagradas. Así, la biografía, además de situar al artista, aportaba detalles técnicos de la elaboración de los grabados y la imagen se acompañaba de su descripción. La imagen se convirtió de esta manera en el dispositivo más rápido para llegar al público. El retrato masculino de notabilidades —el prócer, el militar, el artista, el hombre de letras, el político—, el retrato escultórico, el retrato costumbrista y las composiciones de cuadros costumbristas con combinaciones alegóricas son las formas de expresión visual que presenta el periódico. Sin duda, el hecho de que este sea la publicación ilustrada más importante del siglo XIX nos permite asegurar que tuvo un gran impacto visual y estético y con ello pudo afirmar a un público caracterizado por un gusto refinado por la imagen gráfica.

En lo que respecta al artista, su lugar en el *Papel Periódico Ilustrado* tuvo una gran importancia ya que le dio a conocer y consiguió un cierto reconocimiento encontrando su trabajo un lugar en la publicación donde constituirse en obra de arte. Sin embargo este reconocimiento artístico dependía de conferir un estatus a la imagen gráfica, cuya naturaleza ambigua como arte y como herramienta para desempeñar una determinada función, la situaba en un espacio de la producción estética aún no constituido históricamente como tal. De modo que, si el objeto artístico se define “por el hecho de que requiere ser percibido según una intención propiamente estética, es decir, percibida en su *forma* más que en su *función*” (Bourdieu, 2000, pp. 27), no podríamos entender a los grabadores del periódico

como artistas.

Si esto es así, ¿qué hace al artista gráfico del *Papel Periódico Ilustrado* un artista? Según lo que se ha entendido en el discurso de Urdaneta, el artista imagina, piensa y trabaja, y a lo largo del periódico la idea de la función expresiva de la línea y las cualidades técnicas para representar la naturaleza, al hombre, la armonía de las formas y las reglas para producir y reconocer lo bello están reafirmadas por los textos que acompañan las imágenes. En los comentarios a las imágenes se puede identificar que el proyecto de ilustración gráfica del periódico, además de ser formador de artistas en el grabado, reconoce un proceso de interpretación de los originales que son reproducidos. Como lo explica Solano (2011), se intentaba difundir de manera masiva el trabajo y la obra artística de los grabadores que colaboraban en el periódico, y el mismo Urdaneta lo reconocía tanto en la maestría que se alcanzaba para lograr una imagen armoniosa y proporcionada como en la interpretación que el artista grabador hacía al reproducir la imagen.



Imagen 3. Bolívar. Fuente: *Papel Periódico Ilustrado*, 1881.

De hecho, cuando se publicó el primer número, el periódico advirtió que la sección de historia patria se ilustraría con imágenes de notables, comenzando por las de próceres de la Independencia. El dibujo de Bolívar publicado en el primer número es de M. François Desiré Roullin, un viajero francés que pasó por Colombia entre



1821 y 1828. Como lo describe Urdaneta, este “retrato, aun cuando es un rasgo ligero, caracteriza al personaje que representa, al propio tiempo que da á conocer al artista que lo delineó” (*Papel Periódico Ilustrado*, 6 de agosto de 1881, nº. 1, año 1, pp. 5). En los detalles de la imagen, Urdaneta resalta los aspectos técnicos vinculados a las características de la persona retratada, ejerciendo de guía para la interpretación de la imagen, de la intencionalidad y sentimientos del artista y de la publicación al ofrecerlo bocetado:

Ese que veis ahí, trazado por débiles líneas por mano de la Amistad, es el retrato del grande hombre [...] Lleva el comun vestido de los ciudadanos, y ni en sus hombros ni sobre su pecho resplandecen las insignias militares. Su frente está surcada por hondas arrugas: sus ojos de águila parecen amortiguados y revelan la profunda meditación que se pinta también en la languidez de sus labios: sus cabellos caen sin artificio sobre las sienas y la frente. El lápiz del pintor no pudo dar colorido á su rostro; pero este era en esa época aciaga (1828) el que habian dejado en él los soles de los campamentos. Todo su aspecto revela el estado de un alma atormentada, de la cual huyeron ya las esperanzas halagadoras, los proyectos redentores, las gratas ilusiones del bien, y por eso lo envuelve un triste aire de melancolía (*Papel Periódico Ilustrado*, 6 de agosto de 1881, nº. 1, año 1, pp. 5).

La descripción, además de orientar al público en la comprensión y emoción con la que ha de mirar el dibujo, recoge todas las características del género del retrato. Es intimista, muestra la honorabilidad de la persona retratada, expresa los lazos que unen al artista con ella y a su vez llama la atención sobre la ejecución del dibujo. Además de publicar los grabados de artistas extranjeros, el periódico publicó trabajos de estudiantes de Antonio Rodríguez, hizo concursos de los cuáles publicó los grabados ganadores, reseñó la clase de grabado de la Escuela

de Bellas Artes de Colombia y la exposición anual de esa misma escuela.

El 1 de marzo de 1882, a propósito del primer año de la clase de grabado en madera a cargo de Rodríguez, el periódico anunció un concurso entre los estudiantes de dicha clase, “con el fin de que el público [pudiera] juzgar los adelantos que se [habían] hecho en vista de los trabajos de los discípulos” (*Papel Periódico Ilustrado*, pp. 180). El jurado calificador estuvo compuesto por el secretario de Instrucción Pública, el rector de la Escuela de Literatura y Filosofía de la Universidad, Antonio Rodríguez, por Manuel M. Paz y por el director del *Papel Periódico Ilustrado*, tal como se anunciaba. La presentación de los resultados de los tres primeros puestos se hizo el 12 de mayo de 1882, se explicó el importante premio en dinero que se daba a los ganadores y se hizo una reseña sobre el grabado en madera para dar a conocer al público cómo se había “introducido este arte” en Bogotá.

La reseña de Urdaneta a propósito del concurso, sirve para ilustrar la idea que tiene de la estética en la práctica del grabado, en tanto que afianza una vez más el sentido del periódico en el estímulo y promoción de la gráfica ilustrada y la concepción de arte que el director del periódico suscribe. Estas formas de afirmación del objeto estético se manifiestan en la afirmación del grabado como arte, aun cuando “el artista grabador [no necesite] tanto saber dibujar, cuanto tener el corazón de artista” (*Papel Periódico Ilustrado*, 12 de mayo de 1882, pp. 240). Sin embargo la combinación entre dibujante y artista grabador “que interpreta con verdadero sentimiento” aparece en aquellos artistas sobresalientes en el dominio

de su actividad. Según lo expresa Urdaneta en su periódico,

[...] la palabra artista tiene dos acepciones: ó es simplemente el se dedica ó profesa una arte, ó bien clasifica á quien se distingue en tan noble carrera, y equivale en este camino el dictado de *artista* al de *sabio* [...] y los premio, las medallas, y los diplomas que las Academias y los gobiernos les confieren ó el exagerado valor que los poderosos ó aficionados les pagan, no son simplemente sino un débil tributo al mérito (*Papel Periódico Ilustrado*, 12 de mayo de 1882, pp. 243).

El concurso permite así pues la apreciación o recepción de la obra de arte a través de características “estéticas, de identidad de los jueces y de la naturaleza de las situaciones de percepción y evaluación” (Heinich, 2001, pp. 30) que son importantes para fijar la posición del objeto artístico.

Una última referencia estética que cabe mencionar de la reseña de Urdaneta es la concepción de la belleza como la “idea de la bondad y de la verdad hechas sensibles [obtenidas] por la completa armonía entre los dos términos constitutivos del arte, ‘*el fondo y la forma*,’ así es como lo feo no consiste más que en la divergencia de los elementos constitutivos de lo bello”.

Además de la definición de belleza que se presenta en el texto de Urdaneta, esta se refuerza en los textos que acompañan los grabados ganadores. Pero la concepción de Urdaneta no fue ajena a un movimiento que ya tenía su propia historia en Europa. Este había viajado a París a estudiar métodos para la agricultura y la ganadería en 1865 y volvió a Colombia en 1868 a fundar *El Mochuelo*, un periódico de oposición al radicalismo liberal, ilustrado con

caricaturas. Luego volvió a París donde fundó la revista literaria ilustrada *Los Andes* y aprendió dibujo. A su regreso al país se dedicó al periodismo literario e ilustrado, pues había participado en París de los movimientos culturales y literarios de la época (Acuña, 2010, pp. 12).

El mundo artístico europeo se le presentó a Urdaneta en medio de debates sobre la belleza, que emergieron a lo largo del siglo anterior y que en el XIX se habían robustecido con el auge disciplinar de la filosofía estética. La idea de la belleza en el arte se destaca inicialmente en el Renacimiento y el artista y el arte empiezan a constituirse dentro de esta idea por un largo tiempo, primero como bellas artes y después como lo bello en sus distintas dimensiones de concebirlo desde entonces. Más tarde, el siglo XVIII europeo fue de gran riqueza en los debates sobre lo bello, y estos aportes cultivaron la diferencia que empezó a establecerse entre arte y artesanía, entre artes liberales y artes mecánicas que aparecen en el discurso de Urdaneta en la inauguración del libro de dibujo y que luego aparecen en su periódico. Es la *Enciclopedia* el que más va a teorizar sobre lo bello es Diderot, quien además va a establecer una jerarquía que este concepto impondrá sobre la labor del artista y la labor del artesano confirmando el estatus de bellas artes a la producción del artista, es decir, aquel que practica las artes liberales. Igualmente, serán las bellas artes las que exigirán facultades como el talento, la imaginación, el genio exclusivo de ciertas personas, y a su vez las que permitirán justificar el reconocimiento de cualidades estéticas (Domínguez, 2010, pp. 13-14).

Por ello el proyecto de Urdaneta adquiere una gran relevancia en la sociedad en la

que se produce. La pintura, como ya lo habíamos mencionado, existía en la sociedad colombiana, o al menos en Bogotá, dentro de unas esferas reducidas de reconocimiento de las que participaba una élite que se consideraba depositaria de un gusto especial para reconocer el arte. El periódico contribuyó a la formación de un grupo de artistas que, en su primera generación, habían sido becados dentro del proyecto de formación iniciado con la apertura de la Escuela de Dibujo y Grabado dentro de la Universidad Nacional, a precisamente cargo de Urdaneta. Esta beca sin duda cobijó a estudiantes de la élite, pero lo que permitió fue sobre todo la difusión de un arte que se había practicado de manera limitada en la sociedad bogotana, ampliando el radio de circulación de las imágenes.

Así por ejemplo, Alfredo Greñas y Julio Flórez, quienes formaron parte de los estudiantes becados, fueron los únicos artistas del conjunto de los ganadores que hicieron grabados en los que se representaban imágenes de personas. El primero presentó la obra titulada *La Caridad*, que compartió el primer puesto con *Interior de la clase de dibujo de la Universidad Nacional*, de Eustacio Barreto, y Flórez presentó *Tipos de indios estereros*, que ocupó el segundo lugar. Todos los trabajos llevaban textos que mostraban la calidad estética de las obras, del dominio de la técnica y del asunto tratado por el artista.

El grabado de Greñas permite entender el lugar del artista y su sitio en una red de relaciones con “intereses comunes, competición, respeto y desprecio”, que forma parte de un orden en función del cual se define el material visual en la práctica y en la opinión aceptada (Gaskell, 2003). Sin afirmar la existencia de un campo

artístico, se puede ver un interés en afirmar elementos simbólicos que dan valor a la obra y al artista y a su vez que posicionan la técnica del grabado dentro del gusto estético del público que se desea conformar. El grabado de Flórez lo tendremos en cuenta para introducir la reflexión sobre nación y civilización que trataremos más adelante, lo cual también permite pensar en la función social que aquel intencionalmente cumplía, además de la función estética, capaz de constituir una mirada sobre los colombianos, sus símbolos y su territorio.



Imagen 4. La Caridad. Alfredo Greñas, 1882.

En el texto escrito por Manuel Briceño, que acompaña el grabado de Greñas, se resaltan tres aspectos: la trayectoria de la imagen que revela las redes en las cuales está inserta la imagen grabada; el asunto de la obra propiamente, y por último las cualidades de la personalidad artística de Greñas. La trayectoria de la obra se refiere al carácter de circulación de la imagen detallando prácticas y redes sociales entre la élite colombiana; se indica que el grabado se tomó de una pintura al óleo de Alberto Urdaneta, de la que además se explica que fue obsequiada por este último a la Sociedad del Sagrado Corazón de Jesús, que la rifó por quinientos pesos entre amigos de la señora Sofía Mosquera de Arboleda y ganando la rifa la señora Carolina O'Leary de Portocarrero, propietaria del cuadro. Esta relación entre arte y caridad atribuye un valor a la obra en tanto que humaniza el arte, al artista y a una élite social, y a su vez la imagen escenifica la acción de un grupo social y su virtud compasiva. Por otro lado, hay una relación

entre la pintura original y la obra representada mediante la reproducción técnica, en la que se mantiene el carácter auténtico de la obra original con el gesto artístico bien ejecutado de la reproducción, y a su vez se perpetúa el valor de la pintura original, la única no exhibida que está en manos de la legítima propietaria, al igual que se hace pública la generosidad de ofrecer al público la imagen mediante la posibilidad técnica y la maestría del artista grabador<sup>31</sup>.

El segundo aspecto, que atañe a la obra propiamente, lo trata el texto al indicar lo que la imagen denota y por tanto la interpretación que le corresponde.

Este representa un paisaje sombrío y monótono en el cual se ven en primer término cuatro niños huérfanos y dos sepulturas, la una, probablemente el padre, cuidada con esmero, y la otra con la tierra recién removida, una cruz mal formada y una corona todavía fresca. En segundo término aparecen dos hermanas de la caridad que caminan en búsqueda de los desgraciados huérfanos para darles alimento, techo y abrigo, y devolverles, en cuanto es posible, el cariño perdido, las dulces caricias que les faltan (*Papel Periódico Ilustrado*, nº. 15, pp. 247).

El tercero de ellos, que se refiere a las cualidades de la personalidad artística, ubica al artista en su función estética, en tanto “ha interpretado bastante bien el trabajo del artista y su cuadro revela que dentro de poco principiará a cosechar frutos sazonados”. Adicionalmente a la construcción de su valor estético está la del trabajo no solo dentro del arte, sino dentro de la estructura ocupacional de la sociedad, ya que el artista, según se dice, estaba consagrado a “la ruda labor del tipógrafo, destina con laudable constancia las pocas horas que tiene libres al

---

<sup>31</sup> Una referencia teórica concreta que ha permitido pensar esta relación entre la autenticidad de la obra de arte y la reproductibilidad técnica es Berger, John (2002), *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili.

estudio del grabado y esto da mayor mérito a su trabajo” (*Papel Periódico Ilustrado*, nº. 15, pp. 247).

Sin duda, aunque podemos reconocer el valor que tuvo para la estética bogotana de finales del siglo XIX el *Papel Periódico Ilustrado*, no podemos olvidar una serie de intereses que lo acompañaban. Inevitablemente debemos remitirnos las publicaciones ilustradas decimonónicas europeas, en las cuales seguramente se inspiró Urdaneta. En Europa, a comienzos del siglo, las primeras publicaciones ilustradas tuvieron “tiradas de miles de ejemplares” con las que la idea de presente tomó fuerza y operaron sobre la noción de progreso poniéndola al alcance del público a través de las imágenes (Pla, 2010: 24). Lo que se puede ver en el *Papel Periódico Ilustrado* es una construcción de la nación sobre la base del pasado y del futuro, y curiosamente la idea de presente toma fuerza en la medida en que debe estar en transformación hacia el progreso y la civilización.

### **3.1.2. Nación y civilización**

Así como en la literatura el género costumbrista tuvo un lugar destacado en el siglo XIX tanto en Colombia como en algunos países de América y de Europa, la representación de tipos y costumbres fue uno de los temas muy presentes en la producción iconográfica tanto en la pintura, como en el grabado tal como se ha mencionado arriba. Como lo explican Soriano y Martínez (2016), en Latinoamérica los tipos y costumbres constituyeron “un corpus” con el que las élites criollas catalogaron “los cuerpos, el lenguaje y la geografía de cada país para nacionalizar



el territorio” y también “fue un fenómeno industrial europeo” (2016, pp. 9).

En este sentido, es de interés abordar las imágenes del *Papel Periódico Ilustrado*, que muestran los usos y costumbres como una forma de constituir un lenguaje de nación, en el que queda incluida la mirada de lo cotidiano, del territorio, del notable, *del pueblo*. En las imágenes grabadas es posible ver un doble cometido: representar la nación y lograr un programa civilizatorio para constituir dicha nación.

Probablemente, la nación es uno de los temas histórico-sociales transversales a las problemáticas mundiales, así que tratarlo remite a un campo bastante discutido en las ciencias sociales y aún inacabado. Aquí se indicarán algunos aspectos de los estudios sobre la nación y los nacionalismos, que permiten abrir el análisis para el caso colombiano y en el contexto de la producción visual del *Papel Periódico Ilustrado*, ya que en ciertos casos pueden haber elementos que lleven a interpretaciones comunes, perspectivas que ayuden a mirar el asunto, o maneras de nombrar ciertas categorías por parte de actores similares aunque se presentan históricamente diferentes. Para el caso que presentamos en este trabajo, esta función de constituir la nación tuvo lugar de diversas formas, ya fueran políticas, sociales, territoriales, económicas, administrativas o culturales.

En su ya conocido estudio, Anderson (2005) define el carácter imaginado de la nación que permite entender la importancia que adquieren la producción y circulación de impresos, como el caso de la prensa cultural objeto de este estudio,

tanto en lo literario como en lo visual, para constituir una imagen de su comunión. Alrededor de este concepto aparecen dispositivos de temporalidad como el reloj y el calendario, de demarcar el espacio o el territorio como el mapa, de delimitación demográfica como el censo, y de acotar la memoria como el museo, entre otros, que permiten reconocer una comunidad política y soberana. Para Smith (2001), el nacionalismo opera como una fuerza inclusiva que suprime los regionalismos locales fundados en el dialecto, la costumbre y los mercados centralizados, y a su vez impone sistemas de administración y de educación apelando a lo popular y lo democrático. La pluralidad de acontecimientos que implican la formación del Estado nacional, señalada por Etienne Balibar (1991), incluye el desarrollo de estructuras de mercado (no en todos los casos nacionales) y de relaciones de clase burguesas que, en definitiva, delimitan a los distintos grupos de individuos dentro de diferentes estructuras sociales, las cuales producen al pueblo como comunidad que se reconoce en la institución estatal. La nación entonces, para Balibar, produce un efecto de unidad mediante el cual el pueblo aparece ante todos como tal, como la base y el origen del poder político. Finalmente, son interesantes dos aspectos de la perspectiva elaborada por Bhabha: por un lado, analiza la nación desde el vacío que ha quedado tras “el desarraigo de las comunidades y las familias” y la transformación “de esa pérdida en el lenguaje de la metáfora” y, por otra, señala “la representación de la nación, como proceso temporal” (Bhabha, 1994, pp. 177-178).

Como indica Pérez Benavides (2015), en el periódico de Urdaneta se representó el espacio simbólico de la nación a través de varias formas; por ejemplo en el

primer número se muestra en su etapa fundacional, la Conquista —que excluye el pasado prehispánico—, y en la Independencia, como “una transición hacia la ‘mayoría de edad’ republicana” (pp. 58-59). Una de las imágenes analizadas por la autora, que ofrece este aspecto fundacional y transicional de la nación, es la del dibujo de M. François Desiré Roullin en el que aparece el perfil de Bolívar (Imagen 3) mencionado en el punto anterior. Siguiendo a la autora, los elementos representacionales que destaca son: la tumba del fundador de Bogotá, Gonzalo Jiménez de Quesada; la estatua de Bolívar esculpida en 1844 por Tenerani, situada en la plaza central de la capital; el Salto del Tequendama y sobre este el cóndor en pleno vuelo sosteniendo en el pico el escudo nacional; la catedral de Bogotá y, finalmente, la puesta del sol en el mar. La imagen, es preciso señalar, es importante para el periódico y se publica en cuatro ocasiones para iniciar un nuevo año.

Pasando ahora a un análisis propio, lo que cabe destacar es que la iconografía aquí referida como parece evidente presenta aspectos suficientes para entender el interés del periódico en constituir visualmente una idea de inclusión. Ahora bien, ¿quiénes son los incluidos? Más allá de Bogotá y de la cordillera de los Andes por la que sobrevuela el cóndor está el mar, esa otra geografía también de la nación, lo que siguiendo a Anderson serían esos otros compatriotas de los que no se sabe qué hacen en cualquier momento dado, pero existe la certeza de su “actividad sostenida, anónima, simultánea” (2005, pp. 49). El álbum de los próceres que Urdaneta anunció cuando se publicó el primer número se ratifica en cada número con el retrato en grabado del personaje y un extenso texto en el que se presenta

su biografía. La integración del prócer en un lenguaje visual y textual significaba no solo narrarlo como héroe, sino que lo vinculaba al conjunto de la sociedad de manera amplia; de esta manera el motivo para su exaltación no eran solo las cualidades de valentía, el hecho de ser un precursor de la libertad o la gesta de constituir un ejército; también lo era el que representaba las cualidades aprendidas de la civilización que le hacían digno de consagración en la misma memoria nacional de la que otros formaban parte:

Solamente considerando lo que eran nuestros pueblos al tiempo de la guerra de independencia, se podrá conocer el trabajo de *hacer patriotas*, como decía Bolívar. Eran poblaciones [...] habitadas por indígenas, con pocos blancos, entregadas á los trabajos de agricultura y ganadería, con escasas industrias y limitado comercio; extrañas completamente al movimiento de las viejas sociedades, sin sus artes ni sus ciencias; pueblos en donde no habia sonado por primera vez un atambor [sic] de guerra ni conocían un soldado [...] Tal masa debía moverse contra los expedicionarios, y de ella habían de salir los soldados [sic], los vencedores, los héroes; y ese fué el trabajo del Hércules colombiano (6 de agosto de 1881, pp. 5-6).

A este respecto Homi Bhabha, al referirse a la nación, dice que el “lenguaje de la cultura y la comunidad está equilibrado sobre las fisuras del presente transformándose en las fisuras retóricas de un pasado nacional” y que una de las cuestiones que no se han analizado cuando se habla de la nación es su representación. Así más allá de entenderse como homogénea, alfabetizada o normativa, es decir, como totalidad moderna, tendría que verse como proceso temporal en cuanto solo puede narrarse si se comprende el tiempo disyuntivo de la modernidad (Bhabha, 1994, pp. 178). Sobre esta base es posible identificar en el periódico de Urdaneta algunas cuestiones que intentan anclarse al lenguaje de

la modernidad ligada a la idea de civilización, como las artes y las ciencias, que pertenecen, lo mismo que el ejército y las batallas, a los mismos contornos políticos de formación de un Estado nacional en el sentido moderno<sup>32</sup>.

Retomando algunos de los rasgos que aparecen en las nociones arriba presentadas sobre la nación, otra de las cuestiones que se pueden identificar es la referencia a la población a través de las regiones, los tipos sociales y las costumbres, el padrón municipal, los hombres de letras y de ciencia, así como los notables políticos y religiosos, cuyos retratos e imágenes hacían referencia tanto a personalidades del pasado como del presente. Tal como se ha mencionado en el apartado anterior, el canon neoclásico se mantiene a la hora de representar las notabilidades y héroes nacionales y sus virtudes morales, políticas y sociales, de manera que es el retrato el género por excelencia para dar a conocer los hombres memorables de la nación. Hay, no obstante, otros dos géneros que introducen a la geografía y a otros grupos sociales reconocibles dentro de la nación, tal y como el paisaje y el costumbrismo.

Tal como sucede con la literatura, las imágenes organizan determinadas escenas que se presentan al público y permiten al observador identificar “cierto orden social, un sinnúmero de códigos de raza y género” (Soriano y Martínez, 2016, pp. 14), lo mismo que lleva a la naturalización de actividades laborales de determinados grupos sociales. También se puede recalcar que las escenas y quienes son representados en ellas aparecen como tipos, situados eso sí dentro

---

<sup>32</sup> Entendiendo este como el que tiene el monopolio legítimo de la fuerza (Weber, 1964).

de un espacio regional, ya que pueden ser identificables en sus variaciones locales, algo que puede hacer el grabado igual que, más adelante con mayor éxito, la fotografía. Lo anterior sugiere que el uso de la imagen fue similar al de la literatura, es decir, como forma de “reconocerse y ser reconocido una y otra vez como ciudadano de una localidad, de una nación, de una comunidad cultural; pero sobre todo aprender a identificar y a escrutar a los otros miembros de dicha comunidad” (Soriano y Martínez, 2016, pp. 14). Dado el lugar que tiene la representación de tipos y costumbres, y la trayectoria que este género tuvo también en la literatura, es de interés referirse a algunos ejemplos.

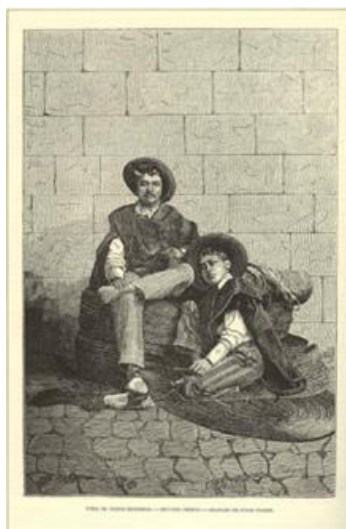


Imagen 5. Tipos de indios estereros. Julio Flórez, 1882.

Uno de ellos es el grabado de Julio Flórez que se presentó al concurso antes mencionado y que es también comentado por Manuel Briceño. El texto que acompaña al grabado interpretado a partir de una fotografía al natural de Racines refiere que el “asunto del señor Flórez representa dos tipos distinguidos de los estereros que se ven en algunos puntos de la ciudad esperando á la luz del sol canicular la llegada del cliente. Está bastante bien interpretado y venció la

dificultad de grabar cabezas, relativamente grandes, dificultad que es la última que se presenta al que se dedica á este arte” (12 de mayo de 1882, nº. 15, año I, pp. 248).

Menos extensa la nota citada que la de Greñas, muestra una relación más familiar

que había en el público con el género costumbrista y, sobre todo, con la fotografía de donde se obtiene la imagen. Los estereros, al parecer un padre y su hijo, tienen la pose que en fotografía mezcla el retrato y el tipo social; se trata de una escena íntima, más próxima al vínculo entre los personajes que a la labor que realizan. La palabra de Bhabha podría ser usada para la interpretación de esta imagen, que parece una “metáfora recurrente del paisaje como paisaje interior [inscape] de la identidad nacional subraya la cualidad de la luz, la cuestión de la visibilidad social, el poder del ojo para naturalizar la retórica de la afiliación nacional y sus formas de expresión colectiva” (Bhabha, 1994, 179).

La doble función de representar la nación y la civilización a través de la imagen se integra pues en lo que de acuerdo con Martínez es la “concepción ilustrada y racionalista de la cultura”, cuya intención fundamental es vincular conocimiento y moral “en la construcción de un mundo social más civilizado y lanzado a un proceso interminable de perfeccionamiento” (Martínez, 1997, pp. 178-179). El carácter programático de las artes liberales adquiere entonces un valor más allá del hecho creativo mismo, como ocurriera con los ilustrados del siglo XVIII europeo; estas cumplirían en efecto un papel fundamental en el proceso de civilización que, según Urdaneta, se medía por la propagación y perfeccionamiento de las artes porque establecían “el límite que separa la cultura de la barbarie, i lo que diferencia del hombre inculto al inspirado artista” (1870, p. 410).

### **3.2. La *Revista Ilustrada*: Gusto y disposición estética**

Al igual que el *Papel Periódico Ilustrado*, la *Revista Ilustrada* tiene un lugar importante a finales del siglo XIX. A través del fotograbado incursionó en el uso de métodos aplicados a las placas de impresión para producir en papel imágenes similares a la fotografía. Si bien, como ya se ha mencionado, la fotografía llegó tempranamente al país, solo se hacía en estudio, no en otros espacios. El proyecto, dirigido por Pedro Carlos Manrique, se fijó un propósito estético y civilizador y en él se pueden reconocer rasgos que definen aspectos de la nación y un deseo de modernidad, identificado con el uso de la imagen.

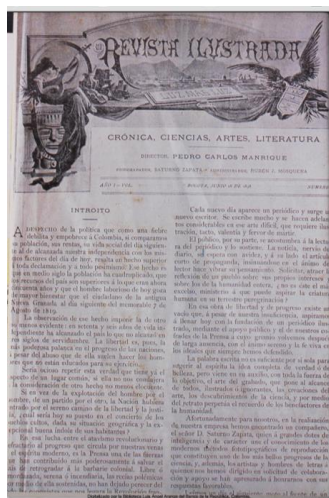


Imagen 6. Revista Ilustrada, 1898

Este propósito civilizador se vincula en su representación de la nación, bien sea con la memoria, a través de las figuras de los próceres, o bien con la nación “moderna”, orientada al desarrollo de las artes, la literatura y las ciencias, lo mismo que a costumbres y modas urbanas, que muestran un gusto burgués. La nación ilustrada que expresa la *Revista Ilustrada* no introduce ni los tipos sociales ni la geografía rural, como

sucedía con el *Papel Periódico Ilustrado*, salvo si dicha ruralidad expresaba una referencia literaria como la hacienda El Paraíso, donde se desenvuelve la novela *María* de Jorge Isaacs, cuya imagen aparece comentada en ella. También, en la página editorial pueden identificarse imágenes alegóricas a las artes, las ciencias, la música, y al país, como la cordillera de los Andes, el cóndor con el escudo entre sus garras y una escultura muisca sobre la que aparece sentada una mujer



tocando un laúd.

Editada en la imprenta de Samper Matiz, fotograbada por Saturno Zapata y administrada por Rubén J. Mosquera, la *Revista Ilustrada* circuló quincenalmente entre el 18 de junio de 1898 y el 30 de septiembre de 1899 y llegó al número 17. Hay que mencionar al padre de la revista por su decisivo papel en ella, Pedro Carlos Manrique, quien fue periodista, estadista y director de la Escuela Nacional de Bellas Artes; pertenecía al Partido Liberal, presidió la Sociedad Tipográfica, ocupó cargos públicos municipales y nacionales, estudió en la Academia Julian de París, e introdujo el fotograbado en Colombia y lo difundió a través de su revista. Cuando inició la *Revista Ilustrada* identificó como su objetivo los acontecimientos estéticos, definidos a partir de “lo bello y lo útil y agradable á todos” (*Revista Ilustrada*, 18 de junio de 1898, n.º. 1, pp. 1), y la crónica, las ciencias, el arte y la literatura. En su primer número dejó claro el uso de la imagen en la publicación, expresando que la palabra escrita era insuficiente para “sugerir al espíritu la idea completa de verdad ó belleza”, con lo cual se requería del apoyo

con toda la fuerza de lo objetivo del arte del grabado, que pone al alcance de todos, ilustrados ó ignorantes, las creaciones del arte, los descubrimientos de la ciencia, y por medio del retrato perpetúa el recuerdo de los benefactores de la humanidad (*Revista Ilustrada*, 18 de junio de 1898, n.º. 1, año 1).

Conviene llamar la atención sobre el hecho de que una de las similitudes que guardan las revistas ilustradas con las europeas, en especial la de Pedro Carlos Manrique, es precisamente su relación con la idea de progreso, ya ampliamente difundida en la prensa del país en el siglo XIX, así como con la idea de su utilidad

para la sociedad basada en la difusión de la imagen. La ilustración gráfica, además de ser un elemento de progreso y civilización, se defiende también como una forma de contrarrestar la confrontación política en la sociedad colombiana, que, según manifiestan sus editores, dejó como consecuencias la debilidad y la pobreza. Uno de los aspectos que menciona Vicente Pla Vivas para el caso de las revistas ilustradas españolas del siglo XIX es precisamente el ideal de utilidad, bien sea al brindar la posibilidad de evitar los riesgos de los viajes o representar las cosas ausentes, bien sea, y esto es lo más importante, por su papel en la formación cultural de las personas a través de las imágenes (2010, pp. 101-102).

En el caso de la *Revista Ilustrada*, ese carácter formativo se hace explícito en la educación del gusto estético del público a través de la sugerencia y explicación de métodos del dibujo, y mediante concursos para estimular a los artistas. Se presentan también en los discursos “ideas y figuras tópicas de las modernidad”, como diría Pla Vivas, pero en el caso colombiano vinculadas a prácticas sociales como la moda, los medios de transporte urbano (por ejemplo la bicicleta), inventos mecánicos locales, escenas de las carreras hípicas y reseñas sobre fotografía, arte nacional y fotograbados del mundo artístico y cosmopolita europeo. El progreso se definía en la concepción de los editores de la *Revista Ilustrada* no solo en su carácter material, sino también incorporando nuevas ideas sobre las formas de estar en el ámbito urbano, la mujer, la vida social y la libertad. La libertad por su lado se entendía principalmente como libertad de opinión, aludiendo específicamente a la prensa, “á pesar del abuso que de ella [solían] hacer los hombres que no [estaban] educados para su ejercicio”, y su contribución al

desarrollo de esta lo llevaban a cabo mediante “la fundación de un periódico ilustrado”, que lograrían con el “apoyo del público y el de [sus] cofrades de la Prensa á cuyo gremio [volvían] después de una larga ausencia, con el ánimo sereno y la fe viva en los ideales que siempre [habían] defendido” (1898, 18 de junio, pp. 1).

### **3.2.1. Formación del gusto y subjetivismo**

Al introducir el fotograbado en el mercado de las publicaciones periódicas, la *Revista Ilustrada* enuncia su contribución a “la idea completa de verdad ó de belleza” al alcance de todos mediante la imagen. A parte de lo que en forma general expresaban el conjunto de revistas culturales sobre las dificultades de comunicación, la “perpetua crisis política y económica” y la falta de formación como impedimentos para estimular el desarrollo de la prensa periódica en el país; la *Revista Ilustrada* consideró también que la “escasez de la cultura popular” contribuía a este conjunto de obstáculos, y por ello se comprometió en la educación del gusto del grupo social que reconocía como *pueblo*. La confianza en el público lector y la idea de que las noticias eran esperadas con avidez, que la revista manifiesta en sus páginas, dan la impresión de que se dirigieron a una sociedad con capacidad para sostener una publicación a través de su adquisición y lectura.

La formación del gusto se orientó así a entender un modelo de individualidad del artista como creador que dominaba una técnica. Si bien la mirada que se impone a

través del *Papel Periódico Ilustrado* exigía el dominio técnico de la forma y del fondo, Manrique introdujo en su método de dibujo un giro sobre la concepción de belleza. En palabras del director de la revista, las “cosas bellas son aquellas que conmueven tu alma; píntalas como las sientes”, aludiendo a los consejos que daba a su hija para dibujar del modelo. A través de estas palabras se vislumbra una idea de lo bello que aparece en el espectador, en la que “una parte de la obra queda indefinida” y este asocia su ensueño al del pintor y lo complementa, “llevándolo más allá de lo realizado que tiene ante su vista”. Se hace referencia aquí a dos formas nuevas en la estética decimonónica que se opone al canon definido por Urdaneta: una es el misterio y la otra es lo sublime (*Revista Ilustrada*, 1898, 28 de noviembre, nº. 7, pp. 98). Esta idea de lo sublime estará presente en cierta concepción del arte y la literatura colombiana, muy cercana a la definición que da Umberto Eco, quien la entiende como “una expresión de grandes y nobles pasiones que implican una participación sentimental tanto del sujeto creador como del sujeto que goza de la obra de arte” (Eco, 2004, pp. 291).

El subjetivismo que estimuló por consiguiente Manrique introduce criterios a la hora de juzgar la obra de arte desde dos puntos de vista, uno estético, que corresponde a la “concepción y desarrollo del asunto”, y otro técnico, la ejecución de la obra (*Revista Ilustrada*, 1898, 25 de septiembre, nº. 5, pp. 66). Ambos aparecen relacionados, en tanto que el croquis y los bocetos controlan la inspiración presurosa y expresan el verdadero acto intelectual de lo bello en su relación con el alma, “la claridad suprema que vibra en medio del misterio” (*Revista Ilustrada*, 1898, 28 de noviembre, nº. 7, pp. 98).

Lo que más interesa resaltar a efectos de este trabajo es que el director de la *Revista Ilustrada* introduce en el mundo artístico bogotano una nueva forma de entender la disposición estética en el artista y en el público y una manera diferente de entender el gusto en el contexto del objetivismo planteado por Urdaneta años antes con el *Papel Periódico Ilustrado*. Evidentemente, esta perspectiva se mantiene atada al academicismo, pero valora la libertad del artista, al mismo tiempo que introduce una nueva sensibilidad en el público. En el mismo número 7 de 1898 se publica un extracto de las *Memorias* de Jules Breton sobre el subjetivismo y el objetivismo en el arte con ocasión de la polémica que causa la exposición de las obras del pintor bogotano Ricardo Acevedo Bernal, de la que hablaremos más adelante. El extracto de Breton opone al objetivismo la idea de que lo bello era percibido por el alma del artista, el “modelo no es bello sino por la idea de belleza superior que despierta en el alma del artista. Mientras más se exalte en el artista el sentimiento de belleza, menos quedará este satisfecho del dibujo que ejecute” (*Revista Ilustrada*, 1898, 28 de noviembre, nº. 7, pp. 97-98). Este subjetivismo que animaba la obra del artista también se atribuía a quien la apreciaba, esto es, se esperaba que el espectador tuviera las disposiciones que le permitían apreciar lo bello, de manera que lo bello ya no se vinculaba tanto a las características del objeto como a los efectos que producía (Eco, 2004, pp. 275).

De la misma manera en que se pretendía una ruptura con el canon académico, los temas artísticos publicados en la revista sugieren una concepción del arte en un doble sentido: en la incorporación de la técnica y el subjetivismo en las propuestas

estéticas, y en la ruptura con la tradicional representación religiosa en el arte. Tendré ahora en cuenta el comentario a la obra de Acevedo Bernal anunciada arriba para precisar mejor el subjetivismo del que hablaba Manrique en su revista. El cuadro titulado *Bautismo de Cristo*, exhibido en la casa de habitación del artista, al parecer tuvo un impacto en el gusto de la población bogotana. La *Revista Ilustrada* lo describe de la siguiente manera:



Imagen 7. Bautismo de Cristo.  
Ricardo Acevedo, 1898.

“No se escogió el momento en que la leyenda sagrada hace aparecer la tradicional paloma, ni figuran las aureolas y los coros angélicos, ni otros recursos que nada tienen de subjetivos y que son impotentes para conmover cuando la emoción no existe en el artista y cuando no posee el sentimiento profundo de la línea y del claroscuro que conduce á lo verdadero sin hacer caer en los groseros escollos de lo real. No necesita de aureola la cabeza de Cristo en este cuadro, para verse santa (...) Ojalá que el ejemplo de este distinguido caballero forme escuela entre las personas pudientes y entre los señores párrocos del resto del país, para estimular el arte nacional apoyando á los artistas con el encargo de obras que reemplacen las generalmente malas” (1898, 25 de septiembre, n<sup>o</sup>. 5, pp. 66).

La imagen, el efecto que tuvo en el público y el comentario de Manrique sobre ella sugieren tres cuestiones: la primera es que el manejo de la línea y el claroscuro en la pintura no define el carácter armónico del fondo y la forma en el horizonte de lo

real sino de lo sugerido, y es la emoción que suscita lo que se entiende como un hecho estético. La segunda es el rechazo de formas convencionales para la representación de lo sagrado, lo que de alguna manera produce un giro moral en la concepción estética. Y la tercera es la sugerencia de un arte nacional que se introduzca en el gusto de una élite, ya fuera esta social y económica, capaz de apreciar la obra y por ende adquirirla, o de una élite religiosa que podría ofrecer a la vista obras de arte nacional que reemplazarían obras malas. Igualmente, la misma publicación considerará que “Acevedo posee el dón raro de dar unción mística á sus cuadros religiosos á pesar de ser un pintor moderno en sus concepciones y en sus métodos” (*Revista Ilustrada*, 1898, 9 de julio).

Aunque la pintura académica se mantenga pues en la práctica artística, el giro hacia una concepción subjetiva de lo estético que propone la *Revista Ilustrada* y artistas como Acevedo, es lo que entienden como moderno los contemporáneos de Manrique y, en la medida en que se reafirma en esta tendencia, introduce características que constituyen lo bello en la obra de arte, como lo sublime y lo misterioso, al mismo tiempo que exalta el uso de la luz.

En un artículo titulado “El arte”, escrito por Bolet Peraza y publicado en 1894 en la *Revista Gris*, por ejemplo, es posible constatar este giro estético subjetivista. En esta revista, dirigida por Max Grillo y considerada modernista por sus contemporáneos, podemos ver el significado y definición del arte y del artista, así como aclarar la emergencia de una nueva sensibilidad para la apreciación de la obra de arte que compite con la postura objetivista del estilo Académico. Bolet

Peraza considera el arte como una característica natural humana, desatendida por el positivismo, el cual mata el “germen” natural del arte como condición humana; la naturaleza, dice, “tiene colores, luces, sombras y curvas que convidan á imitarlos; tiene misterios hermosos, languideces voluptuosas” (pp.185) y se relaciona con la intuición religiosa que “asocia el arte a sus misterios como escala prodigiosa cuyas espirales suben hacia el cielo” (pp.188). Se puede ver en definitiva el interés de un grupo orientado a la formación de una disposición estética, capaz de admitir nuevas tendencias pictóricas y que de alguna manera evidencia cierta necesidad de abrir el canon estético en función del desarrollo del arte. La *Revista Ilustrada* reconoce que en “la flaca historia del arte colombiano corresponde á Epifanio Garay un puesto distinguido”, lo cual no impide que su trabajo en Bogotá esté principalmente dedicado al retrato, hecho este que la revista explica diciendo que este es el “único género que permite al artista no morir de hambre en estas incipientes democracias” (*Revista Ilustrada*, 1898, 18 de junio).

### **3.2.2. El público *ilustrado***

Pasando a otra cuestión de gran importancia para el tema que nos ocupa, hay que referirse al público como otro componente necesario para que pueda fraguar una esfera cultural. Lo primero que conviene aclarar es que el significado de “público” en su sentido moderno de audiencia logra configurarse a partir de los intereses de las publicaciones impresas antes señalados. Sin embargo, las revistas ilustradas, aun cuando desempeñaron un papel importante en esa aparición de un público en torno a ellas, dada su dimensión y alcance éste no llegó a constituirse como una



instancia crítica.

La formación del público con disposición estética debe entenderse teniendo en cuenta el control político y religioso que ejercía la Regeneración y la oposición que hacían frente a este algunos intelectuales que editaban periódicos y revistas culturales. En cuanto a la perspectiva regeneradora puede citarse a un representante de la misma como Miguel Antonio Caro<sup>33</sup>, quien consideraba que “la religión verdadera y la ciencia verdadera no podían hallarse en contradicción” (citado por Tovar González, 2002, pp. 54); en este sentido, no era conveniente para el programa político de Caro, el dominio general de la razón que subyacía en la concepción ilustrada, ni eran oportunas las nuevas tendencias del arte ni la estética que evolucionaba con ellas en Europa y, menos conveniente aún, era que estuvieran al alcance del público bogotano a través de las publicaciones periódicas. Frente a esto, también puede observarse en las publicaciones culturales una función social y cultural consistente en la formación de un público moderno como requisito para el surgimiento de la apreciación y de la autonomía del arte. La concepción estética que se mantenía vigente en el gusto bogotano respaldaba los criterios clasicistas, como se ha entendido con el *Papel Periódico Ilustrado*, pero también se abría paso con la *Revista Ilustrada* una concepción estética que priorizaba los sentimientos antes que la razón sin abandonar los aspectos formales. Aunque es más incierto clasificar dentro de una corriente concreta la perspectiva estética que quiere abordar la revista de Manrique,

---

<sup>33</sup> Vicepresidente en 1892 y unos meses después, ese mismo año, presidente. Participó en la redacción de la Constitución de 1886.

sucedió con el arte lo mismo que con la literatura, y es que se incorporaba un giro estético en la apreciación de la obra de arte que entraba en disputa con el del canon clasicista.

La definición que hace Van Horn Melton del público moderno en el siglo XVIII europeo está en correspondencia con el público ilustrado al que sometían sus obras todos los productores artísticos, es decir, un público conformado por “individuos particulares que emitían un juicio sobre lo que leían, veían o presenciaban de cualquier otro modo” (Van Horn Melton, 2009, pp. 15). El público estaba, así pues, encargado de emitir un juicio crítico y daba a conocer sus opiniones a través de las distintas formas de la cultura impresa y en los espacios sociales. Este público, en el siglo XIX en Colombia, se asemeja en su carácter moderno al europeo, ya que como este frecuentaba cafés, espacios públicos y fiestas en las casas de familias acomodadas que recuerdan a los salones europeos. La formación de un público para el arte estaba indisolublemente ligada a esa sociabilidad en las casas de las familias bogotanas acomodadas.

De hecho, si hiciéramos un ejercicio comparativo y observáramos las características de la formación del público moderno a través de la pintura y de la literatura en Colombia en comparación con Francia, veríamos similitudes formales. También a través de los periódicos en la Francia de finales del siglo XVIII se alimentaba la sociabilidad “libre e instruida de los cafés y clubes”, a la vez que se reseñaban nuevos géneros en la literatura, géneros que trazaban una brecha con el libro autorizado y el que el periódico presentaba de forma autónoma, creando

un efecto nuevo en la sociedad francesa. Tres aspectos pueden ilustrar este proceso: el primero es la transformación de los contenidos y la periodicidad de las publicaciones que adquieren un nivel intelectual; el segundo es que, en virtud de dicho nivel, surge un mercado del juicio crítico que confronta las opiniones oficiales y, finalmente, el tercero consiste en que el efecto de esos dos fenómenos implicó la creación del público como instancia crítica, autónoma y soberana (Chartier, 2003, pp. 177-178). En el caso de la pintura, y específicamente de la exposición de 1737 organizada por la Academia Real de Pintura y Escultura en París, se hace notar la transformación del público a través de ciertos hechos, tales como la asistencia a las exhibiciones, la cual implicó un número de personas con disposiciones para apreciar las obras más allá de los entendidos, el aumento de las críticas manuscritas insertas en periódicos y otras publicaciones refiriendo un juicio crítico sobre la exposición, y por último la modificación del canon estético, ya que se puso en evidencia concepciones estéticas antagónicas. Como consecuencia de esta nueva forma de apreciación de las obras, la noción de público va a tomar la connotación de autoridad que evalúa restando soberanía a las autoridades que tradicionalmente habían monopolizado el buen gusto, otrora legitimadas por su fama y jerarquía (Chartier, 2003, pp. 179).

En cuanto a la formación del público en el caso colombiano en el ámbito de la literatura y el arte, igualmente se hizo posible a través del periódico. Un ejemplo de ello fue la publicación de eventos como las exhibiciones de obras tipo Exposición Anual de Bellas Artes, que tuvo las siguientes características: 1. Afluencia: inicia una nueva forma de carácter moderno de apreciar la obra de arte

expuesta para un público —con o sin disposición—, pero que no tiene precedentes, es decir, inaugura la noción de obra de arte de manera más generalizada. 2. Periódico: es un evento sin precedentes en el cubrimiento periodístico de gran escala; aparece en todos los diarios —liberales o conservadores— con mayor o menor extensión; no es un acontecimiento político sino estético. 3. Prensa especializada: circula de forma paralela a la exposición un periódico que ofrece una información especializada sobre la exposición y con ella el comentario crítico por parte del *entendido* en arte.

De este modo, las publicaciones configuraron de manera decisiva lo que en ese momento podemos considerar la *crítica* a través de la guía de lectura e interpretación de las obras como se ha mencionado antes. Otro aspecto de la formación del público es la promoción de exposiciones organizadas en los talleres de artistas o las sedes de revistas, la publicidad de exposiciones de arte mediante la cual se consigue la consagración de una individualidad artística a través de su biografía, destacando la trayectoria del artista dentro y fuera del país y con ello ubicándolo en el espacio social de producción artística.

En suma, la función estética de la *Revista Ilustrada* también fue poner al alcance de todos dicha consagración publicando notas sobre los premios internacionales y precisamente las noticias internacionales sobre arte indicaban la distinción, la técnica y el evento donde se había obtenido el reconocimiento. Por ejemplo, la de Ricardo Moros en la agencia del periódico, cuya pintura es descrita como un “magnífico espécimen de los procedimientos técnicos y de las tendencias en el

estilo que caracterizan la escuela modernísima de pintura” (*Revista Ilustrada*, 1898, 20 de octubre, vol. 1, nº. 6, pp. 96). También se puede mencionar la convocatoria a la exhibición en su sede de la obra de Ricardo Moros, tras su llegada al país después de siete años en París, Roma y Madrid. El artista se había educado en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, fue grabador de *El Papel Periódico Ilustrado* y posteriormente, a su regreso, tuvo cabida en las revistas ilustradas. Algunas noticias hablaban de los premios, como el primer lugar obtenido por el colombiano Federico Rodríguez en un concurso de pintura en México, la distinción honorífica lograda en París por el artista Salvador Moreno o el segundo premio en arquitectura otorgado a Julio Corredor Latorre en el concurso de la Academia Real de Bellas Artes de Bruselas (*Revista Ilustrada*, 1898, 9 de julio, nº. 2, pp. 17).

Un último elemento que aporta la perspectiva estética para comprender la función social de la *Revista Ilustrada*, y lo mismo sucede con el *Papel Periódico Ilustrado*, es el de la formación de grupos *entendidos* en arte que consideran pertinente comentar los eventos artísticos (*salones*, exposiciones en distintos lugares de la sociedad, obra y vida de los artistas, etc.). Según Quinche Ramírez (2006), en el caso bogotano el nacimiento de la crítica de artes plásticas se puede situar desde la segunda mitad del siglo XIX y sus alcances están relacionados con el papel de la prensa y los comentarios que en ella circularon, hechos por no especialistas. Estos no especialistas, que entendemos en este escrito como no profesionalizados, desempeñaron un papel crítico como *entendidos* que cumplían una función mediadora entre la obra y el público; valga la pena enfatizar que dicha

mediación tenía pretensiones estéticas.

Por último, pero no menos importante, hay que destacar la noción de *gusto*, la cual circula a través de las publicaciones decimonónicas, estimulando una serie de prácticas artísticas, de sociabilidad y moda, entre otras, como elementos de un proceso mayor en el plano social e histórico que, en palabras de los propios actores, son elementos contribuyentes al programa de progreso y civilización.

La civilización y lo moderno son, en resumen, dos aspectos que en el contexto presentado se expresan de dos maneras: en la imagen y en el arte, siendo el uso de la imagen fundamental para contribuir a la formación de la opinión pública, así como del gusto estético, y para transmitir dos formas de concebir la civilización y lo moderno. A su vez, en lo que se refiere a su uso político, la imagen cumple también un papel de gran relevancia, por cuanto pretende incluir al *pueblo* que es valorado positivamente en tanto contribuye activamente a la formación de la opinión pública. En lo que atañe a su papel *educador* la imagen se dirige intencionadamente a formar el gusto y así generalizar formas civilizadas de apreciación estética. Pues la premisa es que *el pueblo* poco culto ha de civilizarse mediante la imagen, que es concebida como aquella forma de expresión democrática, capaz de llegar a todos, *cultos e ignorantes*, como lo expresan las palabras de Manrique en su introito del primer número de la *Revista Ilustrada*.

También se ha podido ver cómo en la última veintena del siglo XIX se generalizó la técnica del grabado y se abrió paso la fotografía si bien esa generalización de la

imagen no afectó a la escuela academicista en pintura, sino que la reafirmó por cuanto esta apoyaba, a través de Urdaneta, el arte como instrumento civilizador. Asimismo esta escuela, como se ha dicho, se apoyó en los concursos y la enseñanza en la Escuela de Bellas Artes para asentarse y consagrarse y dar al arte un lugar definido.

## Capítulo IV. La Escuela de Bellas Artes

### 1. Introducción

Como se ha indicado en el capítulo anterior, en la primera parte del siglo XIX la formación artística estuvo a cargo de academias y de iniciativas privadas. A dicha formación también contribuyó, en la última parte del siglo, la prensa ilustrada, que apoyó concursos y exposiciones particulares y difundió las exposiciones anuales de la Escuela de Bellas Artes. De esta forma, la prensa y los intereses privados crearon un ambiente propicio para el desarrollo y formación del gusto.

Aunque existe bibliografía que evidencia las formas de control político a la producción artística en las exposiciones, en especial la de 1899 (Medina, 1978), también es importante considerar los límites que se ponen a través de las instituciones de enseñanza y otros certámenes a la formación del gusto y a la disposición estética. El espacio artístico en la sociedad colombiana de finales del siglo XIX, como ya se ha visto, se encontraba en un momento preliminar en el que la *crítica*, el *público*, el artista y el arte formaban parte de unas mismas necesidades sociales, cimentadas sobre un proceso de configuración institucional como condiciones de posibilidad. La *crítica artística*, en la Colombia decimonónica, se constituyó pues como una práctica de aquellos que podían ejercerla gracias a su fama en la producción literaria o periodística o por su contacto con el arte en otros contextos geográficos que se trababa a través de viajes, del intercambio epistolar con amigos o por las relaciones con viajeros que al pasar por la capital



podían contar las novedades artísticas en otros países. De este modo el papel del comentarista recibió un reconocimiento en la publicación especializada, pues este era apreciado como entendido, cuyo saber no se debía tanto a una formación en alguna institución moderna, sino que se fundaba en su prestigio social. Por otro lado, al no ser de tipo profesional o especializado, la *crítica artística* en Colombia se instaura a partir del papel que cumple una élite intelectual en el dominio cultural, lo mismo que cumple una función económica, social y política.

Sin duda, las posibilidades que abrió la *crítica artística* previamente conformada por literatos interesados en la pintura y robustecida por las revistas ilustradas y en general por la prensa cultural ayudó a cimentar el proceso artístico. Uno de los periódicos ligados al ámbito institucional de la formación fue el *Papel Periódico Ilustrado*, cuyo director también fue fundador de la Escuela de Bellas Artes, tal como se ha explicado antes. Hay que señalar que la fundación de esta escuela fue todo un acontecimiento para la sociedad bogotana decimonónica y fue posible gracias a los intereses institucionales del Gobierno, de los grupos intelectuales y de la prensa periódica.

Dicho proceso de institucionalización de la *Escuela* descansa, conviene aclarar, sobre dos intereses: uno es el interés de fundar la Academia Vásquez, de carácter público, y otro relacionado con el primero de carácter privado es el funcionamiento de la Academia Gutiérrez. Antes de abordar el caso histórico de ambas academias, podemos acudir a Huertas para determinar la diferencia terminológica que existe entre la Academia y la Escuela. Según el autor, el término “academia”

en su origen, el siglo XVII, define cierto tipo de escuela, pero su énfasis está puesto en el sistema de autoridades y la junta de notables que la dirige, mientras que la escuela es su unidad pedagógica. El sistema de autoridades alude a “los teóricos y críticos, a los salones, premios, lugares e instituciones (ministerios, institutos, y museos) que regulan el ejercicio profesional y el sustento de su autoridad es esencialmente jurídico”; la escuela por su lado está enmarcada en el ámbito del conocimiento y por tanto su preservación, ampliación y divulgación están sancionados por una autoridad basada en la experiencia y el saber (Huertas, 2015, pp. 25).

## **2. La Academia Vásquez**

En este apartado se van a tratar dos casos significativos: principalmente La Academia Vásquez, como dice el título, pero también se tratará el caso de la Academia Gutiérrez, que debe su existencia a las mismas condiciones de posibilidad de la primera, como veremos.

En primer lugar, para abordar este asunto, muy importante para entender el proceso de institucionalización artística, es necesario mencionar una figura de gran relevancia: me refiero a Rafael Pombo, uno de los literatos que tuvo un temprano interés en la institucionalización del arte. La historia del arte colombiano resalta la estadía en Nueva York de este escritor quien en Manhattan, donde vivió a mediados de siglo, frecuentaba ambientes artísticos en los que coincidía con personas de “la alta sociedad” (Medina, 2014, pp. 82-83). Su contacto con la

pintura y con el estilo neoclásico también tuvo un impacto en su producción literaria y es, quizás, uno de los *críticos de arte* más tempranos en la sociedad bogotana, sino uno de los más reputados. Sin su interés constatado en la institucionalización de la enseñanza en arte materializado en la propuesta al Congreso de la República solicitando la aprobación de un proyecto de ley orientado a “crear una academia estatal de bellas artes”, no se puede comprender dicho proceso. Su influencia en la sociedad bogotana le permitió persuadir a un grupo de literatos y artistas para apoyar su idea, que fue “presentada ante el senado por Sergio Arboleda” en abril de 1873, este será el precedente de la Academia Vásquez (Medina, 2014, pp. 83-84).

No puede decirse que dicha academia funcionara formalmente, pero sí se procedió a su fundación mediante la Ley 98 del 4 de junio de ese año, en la que se definía como un “instituto para el cultivo i fomento de la pintura, grabado, música, arquitectura i escultura” en homenaje a la memoria del pintor colonial Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Las cinco escuelas estarían dirigidas cada una por un profesor, dotadas de una biblioteca y archivo de bellas artes y de un museo con la función de conservar pinturas, esculturas y objetos artísticos. Igualmente, la Ley 98 decretaba la potestad del Poder Ejecutivo para contratar hasta cinco artistas extranjeros “de reconocida moralidad, buen gusto e instrucción en las espresadas artes, i capaces de presidir i dirigir la enseñanza i educación de los jóvenes que aspiren a profesarlas en Colombia” (Ley 98 de 1873, 4 de junio, Anales de la Universidad Nacional de los Estados Unidos de Colombia, n° 54, t. VII). En dicha ley también se consideró el pago de los profesores y la compra de materiales, y se

destinó un edificio de propiedad de la Nación para su funcionamiento (Robledo, 2005, pp. 214-215).

Dado que la Academia Vásquez finalmente no logró consolidarse, Rafael Pombo emprendió una serie de acciones para impulsar su funcionamiento. Una de ellas, facilitada por sus relaciones y por su privilegiada posición social, consistió en nombrar como director a Felipe S. Gutiérrez, pintor mexicano, quien había estudiado en la Academia de San Carlos en México y que Pombo conoció en Nueva York. Pombo lo convenció para viajar a Bogotá, adonde llegó en 1873, después de haber estado en Roma y París. En esta última ciudad, además de tener contacto con la escuela de Courbet, conoció los inicios del impresionismo; después viajó por varios países de América Latina hasta su destino final en Bogotá. Gutiérrez se alojó en casa de Pombo y a su llegada constató que por motivos económicos y políticos no había sido posible el funcionamiento de la Academia Vásquez (Medina, 2014; Vásquez, 2014, Ladino, 2015).

Pombo, en una carta dirigida a Rufino Cuervo, quien en ese momento vivía en París, lamentaba el fracaso de su gestión con el pintor mejicano de quien le explicaba su importante trayectoria en Europa y resaltaba el papel de este en la ciudad. Gutiérrez había ofrecido clases de arte gratuitas y había fomentado el arte a través de exhibiciones, premios y estudios del natural pagando modelos de los cuales los más beneficiados habían sido “los pobres”. En opinión de Pombo, los funcionarios públicos habían sido negligentes en su tarea y la explicaba de la siguiente manera a Cuervo:

Gutiérrez vino aquí fiado en promesa hecha por el señor doctor Colunje, secretario del presidente Murillo, de que al llegar él se organizaría bajo su dirección la Academia Vásquez, o siquiera el ramo de pintura; y todo vino a parar a una larga y estúpida burla, muy deshonrosa para sus autores. Gracias al extraordinario mérito y habilidad de Gutiérrez, y a mis esfuerzos con los amigos, él no perdió su tiempo, y pudo hacer aquí unos 8.000 fuertes [...] pero al año y medio se fue para Méjico bien desengañado del liberalismo y cultura de los liberales de Sud-América (Introducción XCI, cartas Pombo-Cuervo).

Para Pombo, los presidentes Murillo y Pérez deliberadamente decidieron no darle cumplimiento a la ley; de hecho manifestaba en la correspondencia citada, que los presidentes consideraron que el gasto de “\$18.000 era un derroche” para el país “que debía pensar en el ferrocarril del norte y no en majaderías de pintura y música, y que era hacer un gran mal fabricar pintores para que nadie los empleara” (Introducción LXXXIX, cartas Pombo-Cuervo).

Como aquí se ve, se oponían dos proyectos modernizadores: uno que se centraba en el progreso material y el otro en el progreso de las artes. Ambos estaban presentes en las élites políticas colombianas, y constituían una condición para las instituciones de las que participaba una sociedad cuyo poder se expresaba en lo político, lo social, lo económico y lo cultural.

La Academia Vásquez representa, en fin, el compromiso más evidente con un proceso institucional; la lógica profesional, la formación, la organización de escuelas y la vinculación oficial que se produce en 1881 al ser asumida por el gobierno de Núñez, introducen la noción de institución formal. Su nombre cambia



Imagen 8. Clase nocturna de acuarela en el San Bartolomé. Barreto, 1884. Fuente: *Papel Periódico Ilustrado.*

a Instituto Nacional de Bellas Artes en 1882 y es propuesto por Alberto Urdaneta y el pintor mexicano Felipe Santiago Gutiérrez. Entre los vaivenes institucionales se cuentan la asignación del edificio San Bartolomé para la Academia Gutiérrez en 1882 y su incorporación posterior a la Escuela

Nacional de Bellas Artes, junto con sus secciones de Dibujo, Aguadas y Grabado en Madera, la incorporación del español Antonio Rodríguez como profesor de la clase de Grabado, abierta en 1881, así como la participación de Alberto Urdaneta, quien con su taller orientó la formación del dibujo y el grabado en compañía del xilógrafo Antonio Rodríguez, sin olvidar la participación de los estudiantes de dicha escuela de grabado en los concursos del periódico de Urdaneta.

El otro caso significativo es la Academia Gutiérrez, creada por Gutiérrez entre 1873 y 1875 al principio con carácter temporal, ya que faltaba el trámite administrativo para la apertura de la academia que iba a dirigir. En 1874 hizo una exposición colectiva, para la que se invitó a los bogotanos a que enviaran obras “nacionales o extranjeras, antiguas o modernas” con mérito para ser exhibidas; se indicó el costo de las entradas por cincuenta centavos, y el derecho a participar en una rifa. Después se creó una junta de fomento de bellas artes en la que participaron Salvador Camacho Roldán y Eustorgio Salgar, y en el mismo año en la “Casa de las Seretarías” se hizo una exposición individual con obras de

Gutiérrez (Medina, 2014, pp. 94-95).

El carácter artístico de la exposición y la definición de un criterio estético para la selección de las obras evidencia diferencias introducidas por Gutiérrez en la concepción del arte. Hasta el momento los artistas nacionales habían sido autodidactas, y la noción de arte estaba orientada hacia la práctica de un oficio, así considerado por el estilo artesano de taller que tenía su enseñanza, basada en el aprendizaje de distintas técnicas (óleo, aguada, pluma, tinta, etc.), así como por su producción de obras por encargo. En Bogotá ya se habían hecho otras exposiciones antes, es decir, el interés por formalizar la enseñanza en arte ya se había manifestado en las prácticas de los Gobiernos anteriores, liberales y conservadores, y para ello se había creado la Academia de Artes y Oficios, que tenía un espíritu artesanal. Una exposición que puede recordarse es la de 1871, donde se exhibieron manufacturas, artesanías, arte y productos naturales, cuya única pauta fue que estuvieran hechos por artesanos nacionales. Esta se publicitó en el *Diario de Cundinamarca* para informar al público sobre los artistas y las obras, y aunque la exhibición introdujo la noción de público y de apreciación de las obras, el lenguaje de la estética apenas se había perfilado: seguía siendo un lenguaje no especializado (Arango, 2011, pp. 155-156). De este modo, se entiende que, si bien ya había una serie de intereses en las imágenes, cuyo valor como objeto simbólico definía las características de un grupo social, estas ofrecían en principio a esos grupos formas de representación sobre sí mismos que los proyectaba hacia su pasado en función del lugar que otrora habían ocupado, y hacia su presente según el lugar que constituían en el espacio de la nación

civilizada que conformaban. Eran de hecho las imágenes de la nación y no es casual que la exposición se abriera al público el 20 de julio, fecha en que se celebra la Independencia.

Y es que, como sostiene Ladino (2015), las condiciones que permiten la emergencia del espacio artístico no son solo las internas, pues el proceso no es enteramente autónomo, sino también las externas, las que se refieren en particular a los ámbitos político y religioso. Sin embargo, y pese a la heteronomía del espacio artístico (al igual que el literario), lo que vengo sosteniendo es que los intereses y recursos privados fueron también decisivos al favorecer una serie de condiciones necesarias para la configuración institucional que asimismo fueron potenciadas por los poderes públicos, con lo cual pudo configurarse ese espacio entendido al mismo tiempo como condición objetiva (las escuelas de formación, las normas de producción, la especialización, las técnicas, la titulación) y como disposición subjetiva expresada en la sensibilidad del artista, del crítico y del público que orientan la práctica artística hacia una actividad profesionalizada. Este espacio artístico consiste también en su dimensión social en una red de relaciones generadoras de jerarquías, de antagonismos, así como de formas de control por la dominación de expresiones legítimas en esa configuración institucional.

En resumen, en el espacio cultural participa una porción de la sociedad que se apropia mayoritariamente de los bienes simbólicos y en la que las jerarquías no se establecen tanto en función de la clase social como en función del capital cultural, por emplear la noción Bourdieu, que también puede implicar un dominio político.



Por supuesto, la intención de los actores es solo la de configurar este espacio de acuerdo con intereses estéticos, que no solo practican y expresan a través de sus obras, sino que se promueven dentro del público sobre la base de una necesidad simbólica, como es la de que expresa el gusto. Por tanto, la jerarquía que se deriva del gusto no expresa en este contexto una forma de distinción social, sino sobre todo simbólica, operando como distinción moral dentro de un mismo grupo social.

### **3. Escuela de Bellas Artes: enseñanza, público y crítica**

#### **3.1. Enseñanza: docentes y canon estético**

Los antecedentes de la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes que acabamos de señalar, se ensanchan más claramente dentro del proceso político de la Regeneración que se materializó en la Constitución de 1886. Además, las condiciones institucionales que hemos descrito coinciden con la llegada al país de artistas que habían vivido en París, y que se vincularon a la Escuela como docentes. Además de la marcada formación académica que ya se ha explicado, algunos de ellos estuvieron en contacto con las vanguardias artísticas y conocieron las escuelas realistas, impresionistas y simbolistas.

La inauguración de la *Escuela* se celebró dentro del marco de las fiestas patrias el 20 de julio de 1886, encabezada por Rafael Núñez, menos de un año después del fin de la guerra civil de 1884-1885 entre liberales y conservadores por oposición de los primeros al proyecto de la Regeneración. En la enseñanza fue central el

contenido moral católico y la influencia académica que su director, Alberto Urdaneta, había recibido en la escuela francesa. Igualmente, su canon artístico se traducía en la enseñanza a través de la imitación de modelos, y dicho canon se controlaba mediante exposiciones y concursos, ejercido por el rectorado que cumplía sus funciones de nombrar la comisión evaluadora, a su vez, decretadas por el Ministerio de Instrucción Pública (Huertas, 2015).

En noviembre de 1886 el *Papel Periódico Ilustrado* anunciaba que además de los *Anales de Instrucción Pública*, como órgano oficial y natural de la Escuela de Bellas Artes y demás instituciones “organizadas para el desarrollo intelectual del país”, el periódico ofrecería noticias sobre las fases por las que esta pasara, sobre el impulso que el Gobierno le diera y los resultados obtenidos. De la misma forma, escribiría artículos sobre las clases de escultura dirigidas por el profesor Sighinolfi, las de pintura a cargo del profesor Pantaleón Mendoza, las de arquitectura dictadas por Mariano Santamaría, etc., constituyéndose así en una plataforma desde la cual se estableció la institucionalización de las artes.

La enseñanza se impartió en diez secciones en las que quedó organizada la Escuela Nacional de Bellas Artes: “arquitectura, escultura, pintura, dibujo, aguada, grabado en madera, ornamentación, anatomía artística, conferencias sobre perspectiva y música” (Arango, 2011, pp.162-163). Aunque no todos los materiales y modelos estuvieron dispuestos en su momento para la escultura y el dibujo, según anotaba el escultor Sighinolfi, la Escuela pretendía orientarse en la tradición de la Escuela de Bellas Artes francesa, donde se trabajaba con modelado en yeso

en los primeros años de formación y luego se ejercitaba la visión y la representación, inspiradas en el estudio del modelo en vivo (Arango, 2011, pp. 163-164).

Los pintores que tenían una trayectoria dentro del retrato académico, quedaron a cargo de la enseñanza en la escuela de pintura, como Epifanio Garay, Ricardo Acevedo Bernal y Francisco Antonio Cano. Los dos últimos trataron de aproximarse al arte moderno a través de pequeños detalles de libertad en el color o en el trazo, aunque más tarde se dio un giro en la concepción de arte y de la Escuela misma con Andrés de Santa María, quien llegó a ser dos veces director de ella (Gallo, 1997, 20). Entre los docentes extranjeros estuvieron los escultores Luigi Ramelli, Cesare Sighinolfi y Pietro Cantini y, posteriormente, los colombianos Andrés de Santa María, Pantaleón Mendoza y Epifanio Garay, formados en la Academia Julian de París (Fajardo, 1986, pp. 17).

Una de las actividades de apertura fue la inauguración de la exposición anual de 1886 a cargo de Alberto Urdaneta y publicada en la prensa local. Después de esta no fueron muchas las actividades que se promovieron en el estímulo de la Escuela, salvo los concursos en los periódicos en los cuales participaban sus estudiantes. Urdaneta, uno de sus mayores promotores, falleció en 1887 y se puede afirmar que ello tuvo un impacto tanto en su periódico, que se cerró en 1888, como en la gestión afortunada de recursos para el sostenimiento económico de la Escuela. De hecho, en agosto de 1888, el cuerpo directivo y de auxiliares, encabezado por el rector Sighinolfi, se presentó en la casa del presidente

designado de la República, Carlos Holguín, para “ofrecerles sus respetos y felicitaciones”. El presidente Holguín manifestó entonces interés por el

[...] simpático Instituto llamado á dar tanto vuelo y carácter propio á la cultura nacional en los ramos más elevados de la industria y del lujo bien entendidos, que de importación extranjera [eran] los más caros y [convenía] pues fomentar por economía, y no sólo por amor patrio y por fe en el talento que aquí [abundaba] y se [malograba] por falta de estímulo y cultivo (*El Telegrama*, agosto 18 de 1888, n°. 502).

Además prometió atender las deficiencias de la Escuela, que según se explicó en la prensa, eran notorias por cuanto no tenía fondos.

Se puede señalar que el carácter académico de la formación y enseñanza de las técnicas artísticas no solo estuvo vinculado a los intereses de una clase política y religiosa como se enuncia al comienzo de este apartado. Como se sabe, el predominio del estilo académico tuvo una trayectoria importante en el arte decimonónico colombiano tal como se ha mostrado en los antecedentes de la pintura y el grabado, y en el papel de las publicaciones ilustradas en esta formación. Es decir, para artistas e intelectuales culturales fundar una academia de bellas artes, significaba estar a la altura de las principales ciudades europeas y de las mejores capitales del Nuevo Mundo (Fajardo, 1996, 29).

En el siglo XIX tres artistas marcaron el estilo académico de la Escuela con sus obras y en la enseñanza: Epifanio Garay, Pantaleón Mendoza y Francisco Cano. Y en el siglo XX dos artistas lograron encontrar un ambiente más propicio para que

su trabajo ampliara el horizonte artístico, uno es Ricardo Acevedo Bernal, quien aunque académico presenta cierta libertad en su obra y en ocasiones no es fácil ubicarlo en un estilo específico, y Andrés de Santa María, que se formó en la escuela impresionista europea.

En el periodo de dirección de la Escuela de César Sighinolfi, llegó a Bogotá Andrés de Santa María. En ese momento ya habían sido directores Alberto Urdaneta y Epifanio Garay, y después de Sighinolfi quedó en la rectoría Mariano Santamaría. Cuando Andrés de Santa María llegó fue nombrado profesor de paisaje, y compartía las clases con el pintor y diplomático español Luis de Llanos. En ese momento ya había un grupo de profesores cuya formación había sido en Europa. Santa María había vivido en Inglaterra, Bruselas y París, donde cursó la secundaria y sus estudios en pintura. Había expuesto en los salones de París, pero en el medio artístico bogotano el recibimiento de su obra, así como del impresionismo, no fue elocuente. Los artistas que en el momento de llegada de Santa María tenían mayor acogida del público y de la crítica eran Epifanio Garay (1849-1903), Pantaleón Mendoza (1860-ca.1910), Francisco Cano (1865-1935) y Acevedo Bernal (1867-1930). Este último logró mayor reconocimiento en el siglo XX (Serrano, 1988, pp. 18-19).

De este grupo de artistas, tres llaman la atención porque sus trayectorias docentes y administrativas y su desempeño en las exposiciones, como se verá más adelante, definen el canon artístico de la *Escuela*: Epifanio Garay, Ricardo Acevedo y Andrés de Santa María.



Imagen 9. Autorretrato.  
Epifanio Garay, 1895

La escuela pictórica de Garay fue la que tuvo un impacto más radical en la enseñanza y el gusto del público del periodo decimonónico de la Escuela. Habiendo estudiado en la Academia Julian, con una beca que ganó como premio del Gobierno en una exposición colectiva, fue discípulo del pintor William Bourguereau y también de Boulanger, Constant y León Bonnat (González Aranda 2007, 2012). Regresó a Colombia en 1885 cuando se le suspendió la beca por la guerra civil, y ya en Bogotá se desempeñó en la Escuela primero como profesor y después, en 1893, como director, y también participó en las exposiciones de 1886 y 1899. Como explica Huertas, Garay “es considerado de manera casi unánime como el gran academicista colombiano” en tanto que el dibujo es la base dogmática en la fase previa a la realización pictórica de sus obras, resaltando de su trabajo el esmero por la calidad formal y el interés por la fidelidad formal (2015, pp. 41-42).



Imagen 10. Blanca Tenorio.  
Ricardo Acevedo, 1895

Acevedo Bernal fue, junto con Garay, uno de los representantes principales del retrato. Su primera formación estuvo a cargo de artistas nacionales como Santiago Páramo (1841-1915) y Pantaleón Mendoza, estuvo en Nueva York entre 1890 y 1898 y vivió la última parte de su vida en Roma.

Las características de su trabajo, como se indicó en la

*Revista Ilustrada*, fue la de iluminar los fondos y utilizar la luz natural, razón por la cual Pedro Carlos Manrique introdujo en la crítica a su obra la perspectiva subjetivista de la estética artística. Según explica Fajardo, en su estancia en Nueva York, “trabajó en talleres de fotógrafos iluminando fotos, oficio encargado por lo general a jóvenes pintores. En 1894 fue nombrado miembro de la Liga de Artistas de Nueva York”. Su segunda formación comenzó después del periodo de dirección de la Escuela en 1902, cuando viajó a Europa y estudió en la Academia Julien con León Bonnat y Robert Fleury. A su regreso en 1906, se vinculó nuevamente a la Escuela como profesor de pintura y ganó una medalla de honor en la exposición del centenario (Fajardo, 2016).



Imagen 11. Paisaje. A.  
Santa María, 1894.

Finalmente, Andrés de Santa María es considerado el iniciador del modernismo en Colombia. Básicamente este artista, formado en Europa, recibió la influencia de las transformaciones que se dieron en las actitudes y corrientes creativas con el impresionismo. La ruptura del impresionismo con el academicismo en Francia redefinió el lugar de la autoridad estética en París, y en el caso colombiano se hizo como resultado de la favorabilidad de una parte del público y de grupos de intelectuales que introdujeron primero el subjetivismo como novedad en la creación y apreciación estética, y por la llegada de Santa María en 1894.

Ahora bien, como lo reconoce Serrano, aunque la influencia impresionista es innegable en la obra de Santa María, no puede considerarse una estrecha relación

entre muchas de las obras del artista y el movimiento impresionista, ya que las pinturas de Santa María en su mayoría fueron ejecutadas en su primer periodo pictórico. La educación de Santa María estuvo a cargo de maestros en la Escuela de Artes de París, donde ingresó en 1882, además asistió a los talleres de Henri Gervex y J. F. Humbert, así como a la Academia de Alfred Roll. También tuvo otras influencias indirectas por su contacto con las obras y los movimientos realista, simbolista, impresionista y expresionista de la época. Participó en distintos salones de arte, entre otros en los de París de 1888, 1889 y 1890, en el Salón de la Unión Artística de París en 1891, y en el Salón de la Sociedad Nacional de París, donde recibió una mención especial en 1903. En Bogotá tuvo dos etapas, la primera a finales del siglo XIX como profesor de paisaje de la Escuela de Bellas Artes y jurado de las exposiciones allí mismo en 1894, pero su obra no llegó a ser reconocida ya que el canon artístico favorecía a Garay, Mendoza, Acevedo y Gutiérrez. La demanda del público estaba en los retratos académicos, las escenas bíblicas, y el dibujo parecido con el modelo, aunque la fotografía y los estudios fotográficos ya tuvieran un lugar dentro de los gustos de la sociedad bogotana (Serrano, 1988).

### **3.2. Exposiciones de bellas artes: público y crítica**

Las exposiciones de arte, que ya hacían de manera particular los artistas, la prensa y las academias privadas, adquirieron una regularidad con la institucionalización de la enseñanza pública y la titulación. En este proceso se configura una red de relaciones dentro de un espacio formal en la producción



artística que convirtieron al artista en profesional, incluso se puede evidenciar la articulación de tres instancias: la primera es la formación de artistas y la conformación de un saber estético en el seno de esta; la segunda es la formación de públicos y el gusto estético para apreciar las obras y la tercera es la crítica como mediadora de los públicos.

La primera exposición oficial de la Escuela Nacional de Bellas Artes se inauguró con la fundación de esta, en 1886, en los salones del colegio San Bartolomé. A propósito de esta, la Primera exposición de Bellas Artes, el Ministerio de Instrucción Pública expidió el reglamento para organizarla según el Decreto 626 del 26 de octubre, que además fue publicado en la prensa periódica. Allí se definen como criterios para la exposición, la división en cuatro secciones:

1º Obras producidas por la Escuela de Bellas Artes en su primer semestre de estudios. 2º Obras de artistas colombianos, o residentes en Colombia, contemporáneos. 3º Obras antiguas, producidas por artistas del país. 4º Obras notables extranjeras que existan en Colombia (*El Telegrama*, 11 de noviembre de 1886, nº. 23, pp. 91-92).

Este evento significó situar al artista en el lugar del creador estético cuya labor civilizadora constituía uno de sus compromisos y permitió concebir un público dispuesto a la apreciación de sus creaciones. Ello a su vez afirmaba un canon estético neoclásico, presente no solo en las obras de los estudiantes de la *Escuela* sino de muchas de las acopiadas para la exposición que formaban parte de la producción pictórica colombiana. Se exhibieron 1200 obras, un inventario que recogía las que venían de iglesias y colecciones privadas, lo mismo que trabajos

de los alumnos en pintura, escultura, arquitectura, grabado, etc., y los trabajos de artistas aficionados, hombres y mujeres que participaron en diferentes modalidades convocadas por la exposición. A los ciudadanos se les alentó a que todo el que conservara “alguna pintura, dibujo, grabado, estatua, etc., cualquiera obra de arte, [debía] avisar al señor Urdaneta, quien inmediatamente [iría] a la casa de la persona que la [ofreciera] y en vista del mérito que [tuviera, resolvería] lo conveniente” (*El Telegrama*, 11 de noviembre de 1886, nº. 23, serie 1ª.).

En palabras de la prensa, la exposición fue considerada de gran trascendencia para la sociedad bogotana puesto que ponía de manifiesto “el talento, la imaginación y demás dotes intelectuales”, y “también la aplicación, la constante educación del gusto y el progreso que cada cual [hacía] día por día [...]” (*El Semanario*, diciembre 8 de 1886). También cabe referirse a la función educadora de la prensa que explicaba la concepción técnica de las obras y su distribución en géneros de los cuales señaló catorce: escultura, ornamentación, dibujo topográfico, dibujo a lápiz, dibujo al carbón, pintura al óleo, pintura a la aguada, pintura al aguazo, pintura al pastel, grabado en madera, grabado en metal, otros procedimientos del grabado, fotografía y litografía. Puede observarse aquí, que el vínculo entre arte e intelecto anunciado por la prensa, ubicaba a la exposición en un proceso formativo superior, expresaba su función moral como orientadora del gusto e inauguraba públicamente la profesionalización del artista.

La comisión escogida por el rectorado, de acuerdo con lo redactado en el Decreto 626, estuvo compuesta por profesores, ayudantes de la escuela y particulares

“amantes del arte”. A su vez, los bogotanos presentaron sus obras para evaluarlas e incluirlas en la exposición y, el arzobispo de Bogotá, otorgó el permiso para exhibir en préstamo los “cuadros y demás obras de arte de antiguos maestros” conservadas en las iglesias. El catálogo de la exposición, que tenía el objetivo de servir como “guía” y ofrecer “recomendaciones” para el espectador, fue diseñado por la Secretaría de la Escuela y a la inauguración de carácter privado asistieron los “altos Dignatarios civiles y eclesiásticos y las personas expresamente invitadas”. Los gastos de la exposición se subvencionaron con la venta del catálogo y las entradas, y se destinaron cuatro días “amenizados con conciertos o piezas de música, ejecutadas por la Academia musical y por los aficionados que ofrecieron su colaboración”, con el objeto de recaudar fondos para obras sociales (*El Semanario*, diciembre 8 de 1886).

En las publicaciones impresas se resaltaron como características del público, su capacidad apreciativa como “conocedores en el arte” y el aumento de espectadores considerado “gente de gusto que [deseaba] formarse cabal idea de lo exhibido”. Para la formación del buen gusto se recomendaba no dejar “á la viciada educación artística de cada uno la manera de juzgar las obras” y en su lugar, los espectadores debían orientarse por las recomendaciones de los periódicos y el catálogo diseñado con este fin. Análogamente y de manera recurrente, se publicaba información sobre la exposición señalando aspectos técnicos de las salas, como la cantidad de luz necesaria para ver las obras y la organización de cada salón para orientar los recorridos de los visitantes en cuanto a las obras, las técnicas y los artistas. Puede decirse entonces y a partir de estos

datos ofrecidos por la fuentes, que con las exposiciones quedan definidas como obras de arte, “los objetos socialmente designados” como tales; es decir, los “objetos que a la vez exigen y merecen ser percibidos según una intención propiamente estética” (Bourdieu, 2010, pp. 67).

El carácter público de la exposición permite nuevamente abrir el tema sobre este concepto antes tratado. Fueron muchos los periódicos que publicaron detalles de la exposición, como *El Semanario*, el *Papel Periódico Ilustrado*, *El Telegrama*, *La Nación*, entre otros. La idea de hacer partícipe al público de un sentido del gusto y de configurar un conjunto de dispositivos de formación para ello, a través del catálogo, la descripción de la exposición en la prensa, los comentarios de algunos *conocedores*, disponen la ciudad hacia una sociabilidad en el espacio público a imitación de las exposiciones de arte francesas. Ahora bien, este espacio de apertura, que introduce en el ámbito social la noción de artista y de público, vuelve a retomarse hacia finales de siglo en condiciones más desarrolladas del canon estético.

En agosto de 1899 fue inaugurada en la Escuela de Bellas Artes la exposición que más se recuerda por la polémica producida en el espacio artístico y en el de la política. La prensa de finales de siglo ya había introducido algunas concepciones estéticas de carácter subjetivista como se vio en la *Revista Ilustrada*. En la literatura historiográfica y parte de la historia del arte se entiende esta discusión desde las implicaciones políticas entre los partidos Liberal y Conservador. Se puede decir aquí que, por un lado, en este contexto el papel de la crítica se ocupa

de hacer el arbitraje estético y, por otro, hay una sanción moral y política.

La apertura de la exposición de 1899 se dispuso mediante decreto firmado por el presidente Manuel Antonio Sanclemente (1898-1900). En esta, para exhibir “adelantos en agricultura, las artes y las ciencias” se estableció la designación de seis secciones: literaria, artística, industrial, de ganadería, de agricultura y de floricultura. Participaron expositores de las regiones y los miembros de la junta coordinadora fueron Manuel Antonio Ángel, Carlos Martínez Silva, Carlos Michelsen, Epifanio Garay y Casiano Salcedo (Medina, 2014, pp. 159-169).

En cuanto a la sección artística, como ya se ha indicado, fue inaugurada en agosto, sin embargo las distintas secciones tuvieron una apertura en diferentes momentos y lugares, iniciando el 20 de julio. El ambiente político estaba colmado de hostilidad entre los liberales, quienes representaban la oposición, y conservadores y nacionalistas del Gobierno regenerador. La Regeneración había exacerbado las tensiones a escala nacional, dado que la autonomía que tenían los estados soberanos que componían el país había quedado modificada por la reforma administrativa en departamentos, impulsada por el Gobierno centralista. Igualmente, como ya se ha explicado, los controles que la Iglesia hacía sobre las ideas a través de la emisión de distintas leyes de prensa, la censura a las imágenes, el despido de liberales de cargos educativos, la censura de actividades teatrales, etc., generaban profundas diferencias políticas, no solo entre liberales y conservadores, sino que también llegaron a radicalizarse entre los conservadores históricos y el partido nacionalista. En el lapso entre el gobierno de Sanclemente,

la delegación provisional de tres meses –por enfermedad- a José Manuel Marroquín y la renuncia de este por las críticas de Miguel Antonio Caro, ocurrieron reformas en el sistema económico que eran contrarias a la Regeneración. Adicionalmente, el ambiente internacional estaba en una crisis bélica, lo que llevó a la intervención de Venezuela y Ecuador en el conflicto colombiano cuando estalló la guerra. En suma, las condiciones políticas, religiosas y económicas no eran favorables para la realización exitosa de la exposición.

Con la apertura de la exposición, la prensa local estaba al tanto de los eventos que en ella sucedían, por ejemplo, como lo explica Medina, los diarios liberales *El Globo* y *El Autonomista* se quejaron de que les hubieran impedido entrar al *foyer* del Teatro Colón, donde se exhibían los productos industriales, literatura y floricultura (Medina, pp. 160-165).

Dos posiciones acerca de la prensa, citadas en Medina, merecen referirse aunque en dirección diferente a su análisis<sup>34</sup>. Una del diario conservador *La Unidad Nacional* y otra del liberal *El Herald*. En la línea conservadora se publican las cualidades de la exposición exhibida en el *foyer* del Teatro Colón y en el Salón de Grados, atribuyendo a la Regeneración la elegancia de la exhibición de “manufacturas y productos nacionales” y comparándola con las exhibiciones europeas (*La Unidad Nacional*, n.º. 78, agosto 16 de 1899). Entre tanto, en la línea liberal, refiriéndose a la misma sección industrial, se dice que:

---

<sup>34</sup> El autor entiende las tensiones artísticas como tensiones políticas y las ubica directamente en el lugar de antecedentes de la Guerra de los Mil Días.

se siente, al pasear por los salones de exposiciones, un sentimiento de respeto y simpatía hacia esos hacendados, esos industriales, esos artesanos, esos artistas que, sin apoyo ni estímulo, han luchado sin cesar entre un medio rebelde para llenar una labor tan bella y fecunda. Todo lo que se ve en aquellos locales es debido a la iniciativa individual (*El Herald*, nº. 837, agosto 14 de 1899).

Más allá de los intereses de los partidos políticos, es significativo el hecho de que en ambos casos los productos considerados del progreso, del arte y de la ciencia, fueran valorados por la prensa como representante de la opinión pública. El espacio cultural resulta visible, si bien no como campo, sí como un lugar de producción de bienes simbólicos y materiales.

La sección de artes en la Escuela de Bellas Artes, exhibió 374 trabajos en la sección de pintura, 82 en la de fotografía, 36 en la de arquitectura, 25 en la de música, 13 en la de escultura, 13 en la de ornamentación, 9 en la de grabado en madera y 9 en la de bordado. En el catálogo se explicaban las obras según los temas o según la técnica. El reglamento no definió el número de obras por artista, con lo cual algunos presentaron conjuntos de su obra que, como dice Medina, eran verdaderas retrospectivas. Los artistas que más obras presentaron fueron Garay con 47, Ricardo Moros con 25, Ricardo Borrero con 9, Ricardo Acevedo con 8, y Francisco Antonio Cano con 5, entre otros.

Si bien las obras de varios artistas reconocidos en el medio bogotano figuraban entre los trabajos expuestos, la crítica de la prensa se centró en Epifanio Garay,

por entonces rector de la Escuela de Bellas Artes, y en Ricardo Acevedo Bernal. Las tensiones del ambiente político se expresaron en esta exposición. Una de las cuestiones que se discutió en la prensa liberal fue el carácter legítimo de la obra de Garay como representante del academicismo, a propósito de su pintura *La mujer del Levita de los montes de Efraím* (1899), y sus retratos, básicamente aquellos en los que el artista había pintado al presidente en ejercicio Manuel Antonio Sanclemente, y al regenerador protagonista de la Constitución de 1886, Rafael Núñez. Respecto del retrato de Sanclemente, la crítica de la prensa liberal resaltaba el hecho de la poca semejanza entre este y el modelo, y generaba una sombra de duda sobre los valores morales de la imagen retratada:

[...] aquel ojo saltado, inmóvil y fijo que parece de cristal, ¿tiene alguna semejanza con la mirada vacilante del original? Y ese cuerpo duro, que parece de madera, ¿copiará fielmente el cuerpo de uno de los hombres más ancianos de Colombia? ¿En qué puede fundarse el dicho de que antes de acometer la obra hubiera un detenido análisis psicológico del modelo? ¿Qué estado de alma revela esa figura, con cuerpo de madera, que sirve de soporte a un rostro de exagerado colorido, animado por un ojo vidrioso sin expresión? (Lilia, seudónimo. En *La Crónica*, nº. 634, agosto 18 de 1899).

En cuanto al desnudo *La mujer del Levita de los montes de Efraím*, la crítica apuntaba su duda a los procedimientos de producción de la obra, de la cual se emitía la crítica en dos direcciones, una en cuanto a dominio del estilo académico y otra en cuanto al tema planteado por el artista. Como lo explica Medina, en la crítica de la prensa liberal, encabezada por Max Grillo y Ruben J. Mosquera, se afirmaba que la obra se había elaborado con base en una fotografía tomada por el mismo artista, y no del natural como era de esperarse en el estilo academicista y





Imagen 12. La mujer del Levita de los montes de Efraim. E. Garay, 1899.

que el tema, antes explotado en el salón de París de 1898 por el artista Hener, no era más que una emulación temática por parte del artista colombiano. Ambos escritores eran reconocidos como *críticos* o *entendidos* en la materia, en especial el segundo, que además era pintor. Las reacciones de Garay en la prensa aclararon, con firmas de testigos, que el cuadro había sido pintado del natural y que las críticas que le hacían estaban dirigidas a desprestigiarlo con su numerosa clientela (Serrano, 1988; Medina, 2014; Huertas, 2015; Ladino, 2015).

Acevedo Bernal, favorecido por la prensa liberal, fue considerado el opositor de Garay, a quien se le veía como representante de la Regeneración. Tres de sus obras *La Sagrada Familia*, *El Bautizo de Jesús* (publicada el año anterior en la *Revista Ilustrada* como *El Bautismo de Cristo*, Imagen 7) y *Retrato de José Segundo Peña* fueron escogidas por los críticos como las mejores del grupo de obras presentadas por el artista. Rubén J. Mosquera y Max Grillo definieron las obras desde la perspectiva subjetiva, menos basada en la ejecución de las obras y más en el tratamiento del tema y lo sugerido de ellas; en particular sobre *La Sagrada Familia*, Ruben J. Mosquera decía: “es igualmente artístico, sobrio y sencillo, de corrección graciosa en dibujo y colorido, y de encanto seductor hasta en los pequeños detalles” (*El Tío Juan*, nº. 106, septiembre 10 de 1899). A su vez, la crítica conservadora indicaba que Acevedo era poco conocedor del alma humana y no interpretaba de manera correcta las formas de los cuerpos en tanto

que los “gestos y posturas” le salían diferentes (Serrano, 1988; Medina, 2014).

Las consecuencias de esta controversia se hicieron notar en la situación caótica que se generó por la renuncia sucesiva de los miembros del jurado; en el ataque de los críticos a Garay por ser concursante y miembro de la Junta y en el requerimiento de un jurado parisino. Un elemento, valorado por el mismo Garay, era que su trabajo había sido admitido en el Salón de París. Esta afirmación permitió que surgiera el nombre de Andrés Santa María como candidato para ser jurado, puesto que había tenido “el honor de que sus cuadros” hubieran sido expuestos durante cuatro años seguidos en el Salón de París, sin embargo, Santa María también renunció. Finalmente, Garay obtuvo el primer premio por el *Retrato de Manuel Antonio Sanclemente* y Acevedo el primer premio en composición por *La Sagrada Familia* (Medina, 2014).

En esta controversia, es posible diferenciar ciertas necesidades estéticas cultivadas con anterioridad en el público por parte de la prensa periódica, pese a que habían intereses políticos. El fenómeno estético no puede separarse de las ideas (incluso de las ideologías) que lo enmarcan, los elementos políticos que se defienden van aparejados con los aspectos estéticos a su vez asociados a la civilización y modernidad deseada. La implicación política como determinante que Medina encuentra, radica en que Garay y Acevedo no revelan mayores diferencias en su obra vistas en el presente, pero si observamos en las fuentes el valor moderno que se le atribuye a la obra de Acevedo, cobra sentido la controversia no solo en su sentido político, sino estético.

Antes de abordar las exposiciones de la Escuela de Bellas Artes de la primera década del siglo XX, es preciso detenerse en algunos puntos relevantes de la teoría de los campos de Bourdieu por cuanto dejan comprender el significado de la autonomía que se pretende alcanzar en el ámbito artístico. Un aspecto inicial es el de la sociología disposicional; al pensar en la red de relaciones en la que está inmersa la producción artística en Bogotá, se hacen evidentes las trayectorias familiares asociadas a los intereses de un grupo social privilegiado. Estas trayectorias definen un grupo de agentes poseedores de un volumen de capital (o poder) económico, político y cultural. Quienes ostentan una posición dominante son dos grupos diferenciados políticamente, miembros de una élite propietaria del capital económico, es decir, de la hacienda, del comercio y de la emergente industria, y que también ejercen el dominio político, religioso y cultural. La Regeneración introdujo una estabilización de la producción cultural a través de la formación de instituciones culturales de carácter público. El sentido civilizador, que muchas de estas instituciones encarnan, si bien está dirigido a quienes realizan prácticas que se consideran dentro de la noción de barbarie según la mirada de la élite; en el caso de la civilización a través del arte, se orienta a controlar prácticas más complejas inscritas dentro de grupos sociales económicamente iguales. De tal manera que el análisis de la diferenciación de posiciones y disposiciones, en el caso colombiano, no apunta a la diferenciación social exclusivamente, sino a la diferenciación moral de agentes ubicados en una misma posición social, esto es, el grupo social o “clase” dominante. Esto puede observarse en ambas exposiciones (1886 y 1899) o adicionalmente, en la correlación de fuerzas

políticas que se produce en torno a la preferencia de uno u otro artista, como se observa en la exposición de 1899.

Por otro lado, la sociología de las luchas legítimas permite ver en la formación del mercado de bienes simbólicos, como el arte, el mercado de las representaciones del artista y del arte, del público y del crítico dentro de una semiótica del poder. El significado del agravio que el retrato de Sanclemente o Núñez pudo causar en la exposición de 1899, está mediado por el significado histórico del género del retrato más el de la imagen retratada. Vale recordar, que en particular el género del retrato se desarrolló profusamente para representar a las notabilidades y los héroes de la nación y, al ubicar la imagen retratada —de los regeneradores— dentro de las exposiciones de arte, el efecto dentro del lenguaje del poder fue doblemente significativo: en lo político y en lo simbólico.

Igualmente, el significado que el desnudo tiene en el contexto de la Regeneración se vincula al control moral que se incrementó en la sociedad colombiana a finales del siglo XIX con la preeminencia de la Iglesia católica sobre los bienes simbólicos. El cuadro de Garay, cuyo tema además de ser religioso era ejemplar, representaba a la esposa del *Levita* despojada de sus ropas, de su honra y de su vida al actuar indebidamente para con su esposo. En ambos casos, la imposición de normas y sanciones externas políticas y morales religiosas (al arte no al campo del arte), indican un débil proceso de jerarquización entre los géneros pictóricos y con ello la predominancia del academicismo que facilita dicha imposición. Con todo, la crítica a la que apelaba la prensa liberal era indicativa de una estética

subjetivista estimulada por la prensa cultural para formar la opinión del público. Si bien las imágenes de las tendencias modernistas del arte europeo tardaron más que el lenguaje estético en llegar a Bogotá, el lenguaje usado por los liberales para defender las obras de Acevedo ya era reconocido desde los años ochenta en la prensa cultural liberal como *La Siesta* (1886), *La Revista Gris* (1892-1896) *La Revista Ilustrada* (1898-1899), entre otras.

Ciertamente, la vinculación que el público tenía con las imágenes producidas por los artistas en cuestión, derivaba de varias condiciones: una es que parte del público conformaba la clientela de los artistas, otra es que el público constituía un grupo social con acceso a los bienes simbólicos y finalmente, el público y los artistas participaban de una formación del gusto a través de diferentes vías, ya referidas arriba. Aunque Santa María había presentado algunas obras en la exposición, oponer su obra a la de Garay no habría causado en mismo efecto, dada la reciente familiaridad visual del público y en general de la *Escuela* con el impresionismo.

La Escuela de Bellas Artes se cerró con el inicio de la Guerra de los Mil Días (17 de octubre de 1899) y fue reabierta en 1902. En la dirección nombraron provisionalmente a Ricardo Acevedo Bernal y después, en 1903, a Ricardo Moros Urbina. En 1904, aún dentro de la administración del presidente José Manuel Marroquín, fue nombrado Andrés de Santa María quién reorganizó la *Escuela*. En el mismo año, el nuevo director abrió la Escuela Profesional de Artes Decorativas e Industriales, introduciendo nuevas técnicas y pluralizando la concepción de arte.

Inmediatamente después y antes de finalizar el año, se organizó la primera exposición del siglo XX donde se mostraron las transformaciones del canon estético. La exposición introdujo nuevamente tensiones a propósito de una mayor evidencia del estilo pictórico impresionista.

En la *Revista Contemporánea* dirigida por Baldomero Sanín Cano, se publicaron en 1904 artículos referidos al impresionismo, los dos primeros escritos por el director de la *Revista*. En sus artículos Sanín Cano, como crítico literario integra su estilo al análisis de la producción pictórica, a propósito de la exposición de la Escuela de Bellas Artes, aclarando a su vez que no se trataba de una crítica de arte en tanto lo deseable para serlo era ser pintor. El análisis que hace en la primera emisión de su artículo “El impresionismo en Bogotá”, define el estilo impresionista, la validez de la escuela, el aspecto técnico y el posicionamiento del arte dentro de sus propias reglas, como se verá en seguida.

La primera cuestión tratada por el crítico es *la luz y los colores*, sustentada en las investigaciones que a este respecto hicieron Chevreul, Rood y Helmholtz sobre la acción recíproca de los colores. Citando a los autores, Sanín Cano sitúa su explicación sobre una base científica que demuestra que la mezcla de los colores en “la paleta para obtener un tono determinado [se hacía] dividiendo el medio tono en partículas de los colores primitivos” poniendo estos puntos en la tela, unos cerca de otros, de forma que la fusión de ellos se verificase, no en la paleta ni en la tela, sino en la retina del espectador. Y resalta a partir de aquí, que incluso la mirada sobre la naturaleza descubre una variedad de colores que se fusionan en

la retina y “resulta la impresión de lo verde” (*Revista Contemporánea*, nº. 2, noviembre de 1904, pp. 129-130).

Este primer aspecto crea las bases para explicarle al lector, que la escuela impresionista explora a través del arte lo que la ciencia hace a través del microscopio al observar, por ejemplo, en mineralogía una roca gris. Con base en el carácter científico que implica el conocimiento del color, el crítico dice que “si para juzgar de arte, se necesita en general un trabajo dilatado de iniciación, para comprender el cuadro de un pintor rigurosamente impresionista hay que pasar por un verdadero aprendizaje” (pp. 130).

Por otra parte, Sanín Cano justifica la cuestión técnica al afirmar que un “principio no deja de existir por el hecho de estar formulado en leyes al alcance de todos. El genio suele aplicar estos principios intuitivamente, y tal ha sucedido en la pintura”, y cierra su argumento con la explicación de que los artistas, desde Velásquez, Rubens, Veronese y otros, habían trabajado de manera intuitiva, y que a partir de Manet se hacía de modo consciente, dejando con ello resuelto el tema de la preocupación por la técnica. En cuanto a la escuela, el autor resalta que su nombre surge de un paisaje de Monet titulado *Impresión*, que “atraía la vista por lo inmediato de la reproducción” y con ello “daba al traste con la convención que suponía la existencia de un pantalla, de un medio más o menos denso, entre la retina del pintor y el objeto reproducido” (pp. 131). Finalmente, introdujo el debate central de las vanguardias decimonónicas europeas en el contexto bogotano de manera magistral:

Era tiempo de que la pintura fuese sencillamente la pintura. ¡Había sido tantas cosas! La habían usado para enseñarnos. La habían sometido a torturas extrañas para que representase sistemas filosóficos o enmarañadas concepciones teológicas. Sirvió para transmitir al futuro las hazañas de los héroes. Y el poema de la luz, los acordes misteriosos de las notas de color resultaban de cuando en cuando en la obra de los videntes, pero el pintor no se había puesto todavía a hacerlos concienzudamente y exprofeso (*Revista Contemporánea*, nº. 2, noviembre de 1904, pp. 131).

En su segundo artículo “Impresionismo en Bogotá” publicado en enero de 1905, el autor reafirma la presencia de un nuevo estilo en la pintura de los artistas bogotanos como en el público. Al referirse a la influencia de Santa María en la Exposición habla del uso del color, en particular del morado, usado por sus discípulos y que fue polémico en la prensa local. Aclara que la función del color se constituía en una referencia a la armonía, a la luz, al movimiento, un nuevo lenguaje para la interpretación del impresionismo por los bogotanos de comienzos del siglo XX. Sanín anuncia además un cambio en la disposición estética del público que, como lo entiende el autor, ya no es capaz de reconocer la vieja escuela:

Los curiosos que entraban a ver lo que habían visto en años anteriores, solicitaban los cuadros del Sr. X. Daban la vuelta, en torno miraban los de SANTAMARÍA, se detenían ante un paisaje nuevo de ZAMORA, celebraban una frase indiferente sobre los estudios de LEUDO, pasaban adelante, no sin haber sentido una emoción nueva delante del paisaje de CANO y salían repitiendo: “no hay cuadros de X ni hay cuadros de Z”. ¡Y sí! Los había, pero faltaba la disposición que se requiere para verlos. En años anteriores habrían sido muy visibles. El público, ahora, está acostumbrándose a tonalidades mejor estudiadas [...] Está educándose paulatinamente y no lo comprende (*Revista Contemporánea*, nº. 4, enero de 1905, pp. 260).



La inauguración de la exposición del Centenario el 23 de julio de 1910 también le corresponde a Santa María, quien se mantenía como rector y fue nombrado por el Gobierno nacional en la comisión organizadora de los festejos centenaristas. El discurso oficial de apertura de la Exposición de Bellas Artes estuvo a cargo del presbítero José Manuel Marroquín, y en correspondencia con la incorporación del modelo europeo, se construyó un pabellón en el Parque de la Independencia para las piezas de arte, un edificio de estilo clásico enriquecido con rejas, relieves y decoraciones que recordaban motivos del *Art Nouveau* ligadas a una arquitectura y diseño que pretendían mostrar una identidad con lo urbano y lo moderno. Participaron 99 artistas plásticos, entre ellos algunos ya conocidos como Ricardo Acevedo Bernal quien obtuvo medalla de honor, y otros premios en pintura se asignaron a Eugenio Zerda, Jesús María Zamora, Margarita Holguín de Caro, Domingo Moreno Otero y Fídolo Alonso González Camargo, este último con dos obras, *La Poda* y *Paisaje* (Garay Celeita, 2006).

Como lo explica Quinché (2011) al considerar la mediación de las instituciones como el museo, los salones, los críticos, los teóricos, la “historia del arte” e incluso las mutuas discrepancias, para mostrar la experiencia y calificación de las obras de arte, se produce una lectura de estas “como “textos” que pueden ser leídos, discutidos en foro público, clasificados e indexados de acuerdo con los criterios” variables según la época. Este tipo de lectura institucional implicaría, según el autor citando a Dickie, que “los objetos que llamamos obras de arte pueden ser mencionados así debido a declaraciones previas de su estatuto de

‘artisticidad’ por instancias mediadoras del tipo museo, galería etcétera” (pp. 19). Esta situación implica que los discursos institucionales y los mecanismos de poder que los acompañan, operen sobre la existencia, flujo y circulación de las obras de arte, y que, según parece, también caracterice al concepto de arte. No obstante, en el influjo y función institucional se produce también un carácter expresivo de las obras de arte que incluye componentes cognitivos (Quinché Ramírez, 2011, pp. 19).

La experiencia de la configuración institucional del arte en Colombia, que en la perspectiva de este trabajo incluye, entre otras cosas, la historia del arte atada a procesos externos políticos y científicos, el museo nacional, la prensa ilustrada, el desarrollo de la figura del entendido, los concursos, las academias privadas, la escuela formal de carácter público y la exposiciones que se regularizan a partir de esta, no puede ser entendida como campo artístico en el mismo sentido que se produjo en el caso europeo. En otras palabras, se debe señalar que el cuerpo teórico en su conjunto ofrece una perspectiva analítica que permite evidenciar el conjunto de relaciones que se gestan en el espacio del arte y con ello consigue poner alcance la comprensión de un fenómeno heterónomo, mediado por sanciones externas que imposibilitan la formación del campo. La crítica emerge entonces, a partir de la noción del entendido que escribía en la prensa, que al igual que en el siglo XVIII y XIX europeo, por lo general era literato y no interpretaba, sino que describía las obras. Sin embargo las publicaciones ilustradas, y con ellas escritores como Pombo y artistas como Urdaneta y Manrique, comienzan a perfilar los moldes de un saber especializado vehiculado

por un conocedor inscrito en las reglas propias de la producción de las obras artísticas. Los conocimientos de quienes desarrollaban una sensibilidad hacia la producción artística, provenían de un grupo de agentes que habían estado en contacto con el mundo europeo y norteamericano, que compartían la información, y que se difundía a través de un mercado social, es decir, a través de una disposición al encuentro mediante la conversación con otros en espacios públicos formales y no formales.

Con la obra de Santa María aparece una nueva experiencia respecto de la comprensión e interpretación de la obra de arte, que estimula el gusto hacia una nueva escuela artística, y con ello se ofrece un espacio de interpretación de la obra de arte que estimula el desarrollo de la crítica. Se produce una riqueza en el lenguaje, de carácter especializado, separado de la persona como autoridad por su trayectoria social y cultural en el mercado simbólico y vinculado a las reglas de la producción artística. Aunque este discurso toma forma en el literato, como Sanín Cano, este es capaz de enunciar en él los criterios necesarios para reconocer un nuevo estilo pictórico en el arte, sujeto a reglas propias.

## Capítulo V. El teatro y la zarzuela

### 1. Introducción

El proceso de institucionalización que tuvo la representación teatral tomó más tiempo en la formación de escuelas que la literatura y el arte. De la esfera literaria puede decirse que encontró el desarrollo de un mercado en la circulación de la prensa más que en la circulación del libro y, que ésta estimuló la relación entre el escritor y su público; en cuanto a la imagen y su desarrollo en el arte, la escuela fue fundamental para definir un campo estético propio que a su vez propició un público especializado para apreciar las obras. Finalmente, en la representación teatral, aun cuando, los escenarios y la prensa fueron constitutivos para la evolución del gusto por los espectáculos, el teatro nacional y, en consecuencia, la dramaturgia, no llegaron a desarrollarse tempranamente.

Se puede comprender en este capítulo el lugar privilegiado que tiene el teatro para pensar los lazos que la sociabilidad teje cuando la experiencia compartida es la de vivir a través de las emociones que vinculan a los actores y al público. Igualmente, en el teatro como espacio social se expresaron de manera más evidente una serie de encuentros cotidianos dentro del mundo del espectáculo, donde además de la asistencia a la exhibición de la obra, la concurrencia implicó la puesta en escena de juegos del lenguaje recíproco en los que fueron importantes la mirada y la palabra. Es decir, estos encuentros, que tenían lugar en el espacio público, comprendieron códigos de presentación y representación ante los otros a través

de las interacciones, de tal manera que se ponía en “escena una teatralización de la vida social” con sus reglas y códigos: formas de ver y ser visto, maneras de interpelar, de hablar, de presentar y de representar (Levasseur, 1990).

Las investigaciones sobre la práctica teatral en Colombia en el siglo XIX han explorado el desarrollo del teatro en torno a las costumbres de la sociedad. Esto ha revelado prácticas culturales en espacios privados, bien sea coloniales o republicanos, donde se ejerció un control político o eclesiástico. De hecho, la mayoría de los autores que escriben sobre la historia y la evolución del teatro colombiano coinciden en que no es posible pensar propiamente en el desarrollo de una dramaturgia nacional y, en consecuencia, que las artes escénicas no hayan podido madurar hasta bien entrado el siglo XX. En cierto modo, esta preocupación que aquí se comparte en líneas generales ha situado la reflexión sobre este periodo en función de pensar el teatro de acuerdo con el carácter estético que presentaba el desarrollo del teatro europeo. Muchos de los estudios han establecido comparaciones con los géneros producidos en Europa en el mismo periodo, como el Romanticismo, el Realismo y el Naturalismo, para diagnosticar un escaso o nulo desarrollo en la dramaturgia nacional.

Teniendo en cuenta las dificultades estéticas que se presentan cuando se pretende explicar el desarrollo del teatro y la dramaturgia nacionales en el siglo XIX, este capítulo reflexiona sobre la vida sociable y cultural bogotana entre 1890 y 1910 a partir del teatro, atendiendo a su configuración institucional. De esta manera, se entiende como una mirada que articula un proceso compartido con el

arte y la literatura contribuyendo a un desarrollo del público, la crítica y el mercado cultural que en conjunto cambiaban la fisonomía de la ciudad y abrían camino a la emergencia de lo público en el ámbito de los bienes simbólicos.

El espacio cultural que se constituye en Bogotá a finales del siglo XIX también introduce la formalización de la práctica teatral. Al construirse dos escenarios de carácter público, Bogotá se transforma urbanística y socialmente. Se produce un circuito en torno de la cultura en el que se destacan las exposiciones de arte, la esfera literaria estimulada por la prensa cultural y otras actividades culturales que dan al fin de siglo bogotano un carácter sociable formal (a través de las instituciones culturales) e informal (a través de las prácticas culturales en el espacio público). Si bien este ambiente se desarrolló intensamente a finales del siglo, después de la Guerra de los Mil Días se produjo una transformación importante en la representación teatral.

En el contexto de la guerra ya no fue posible mantener la prensa ilustrada, y de hecho esta no vuelve a aparecer sino a finales de la primera década del siglo XX. Sin embargo, en comparación con la poca frecuencia de las exposiciones de arte, el teatro es una de las actividades culturales que se mantienen de manera estable lo mismo que la producción literaria, en cierto modo motivadas por La Gruta Simbólica, que inspiró la producción dramatúrgica, la crítica y la producción literaria modernista.

## **2. Antecedentes del teatro en Bogotá**

Según el trabajo de Marina Lamus (1998a), *Teatro en Colombia: 1831-1886*, la práctica teatral tiene una amplia trayectoria en Colombia; empieza en la época de colonización española, en 1550, con compañías de zarzuela. El periodo comprendido entre 1831 y 1886 es rescatado por la autora como un momento de consolidación propio del teatro en el país, o por lo menos en el anhelo de las personas que lo practicaron. El interés de que este reflejara al país y que al mismo tiempo fortaleciera la creación artística es, según la autora, un interés canalizador de fuerzas sociales defensoras de valores considerados revolucionarios. Lamus registra 1831 como un año en el cual se demuestra el interés por las artes escénicas para la diversión, la civilización y la cultura de los neogranadinos, ya que estas adquirieron un carácter polémico debido a la representación de un repertorio teatral contrario a la dramaturgia española asociada al pasado colonial. El momento de declive del género se registró en 1880, dada la disminución de las compañías dramáticas y la vuelta hacia la identificación con la ópera italiana, la zarzuela y la dramaturgia española.

Según los historiadores, la práctica teatral y las formas parateatrales de finales del siglo XVIII tuvieron diferentes funciones de las cuales destacamos dos que fueron significativas. La primera es la expresada en el teatro religioso y las formas parateatrales con una finalidad didáctica, evangelizadora y dirigida a un amplio sector de la población. Estas formas exhibieron una gran heterogeneidad y sencillez en su vinculación con la “fiesta colectiva” a través de monumentos de Semana Santa, loas, mascaradas, misterios, milagros y pasos, representados por

voluntarios y aficionados que se fueron constituyendo gradualmente en *troupes* de cómicos que perfeccionaron el oficio y lo fueron transmitiendo. La segunda es la función del teatro articulado a la fiesta colonial, cuya finalidad era celebrar todo aquello que era considerado un triunfo del régimen, coronación o cumpleaños de los reyes. Se trata de una práctica incipiente que le da un carácter poco estructurado como género al teatro; no obstante, la existencia de compañías itinerantes y de aficionados en este periodo no dejará de tener impacto en el país y sobre algunos grupos sociales amplios (Reyes, 1989; Lamus, 1998b; Orjuela, 2008)

El teatro en el siglo XIX como práctica cultural se convierte así en objeto de interés para el sociólogo por la multiplicidad de escenarios donde se exhibe, y porque refleja unas prácticas específicas que lo definen como consumo cultural. Con indudables variaciones, sus escenarios tienen una cierta continuidad que denota formas de hacer instituidas de las que podemos observar fenómenos de circulación, distribución, consumo y apropiación.

Es por ello que tanto por su permanencia como por el interés para las instituciones políticas y religiosas podemos pensar en el teatro como un proyecto más amplio, articulado a valores de la sociedad. Ciertas prácticas que intentaron difundirse a través del teatro estuvieron relacionadas en efecto con lo que Silva (2002, pp. 20) define como “prácticas ilustradas”, sobre todo aquellas más vinculadas a las costumbres de la sociedad. Según se mire a lo largo del siglo, los usos de la representación teatral como forma de estimular costumbres civilizadas estuvieron



en las necesidades de constituir la nación.

La atención por este proceso civilizatorio fue central en los intereses de las élites bogotanas, e incluso colombianas, y se arraigó profundamente en las costumbres sociales. El teatro se mantuvo activo en sitios como el Coliseo, la Gallera Vieja, patios y aulas de algunos colegios, las plazas públicas, las tertulias y los solares alquilados para tal fin o en casas de familias que prestaban sus hogares para estos eventos (Lamus, 1998a; Orjuela, 2008). Hacia el final del siglo XIX se hablaba de estos escenarios como necesidades culturales de la sociedad, sobre todo cuando no se tenía la posibilidad de acceder a ellos por motivos de censura o de elitización de la práctica teatral, y se generaban tensiones sociales cuando se expresaba la necesidad de popularizarlo.

En sus *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*, Cordovez Moure (Cordovez, 1942) evidencia una clasificación del público asistente al Teatro Maldonado (futuro Teatro Colón), del cual dice que se organizaba de acuerdo con una jerarquía: la clase media ocupaba la primera fila o abajo, en la fila de en medio o segunda fila se ubicaba la aristocracia y en la tercera fila o gallinero se ubicaban personas de ambos sexos de clase baja. La presencia de un público representativo de toda la sociedad local, en particular la presencia de la clase baja en el teatro, se debe a que este fue un medio eficaz para educarlo políticamente, ya sea en el pasado colonial en el que se escenificaban homenajes o festividades en nombre del rey, o durante el periodo de la República, en el que las fiestas representaban a los libertadores. Incluso sus usos evangelizadores por parte de la Iglesia se

mantuvieron a lo largo del siglo XIX, debilitados tal vez durante el periodo de expulsión de la Compañía de Jesús en el gobierno de Jose Hilario López en 1850, y hasta su retorno con la Regeneración.

Durante la República el teatro como práctica fue evolucionando tras la adopción de géneros europeos sin dejar de estar vinculado a la política y a los proyectos de civilidad. Tal parece que, para una elite social, el recinto teatral se convirtió en “sitio para dictar y recibir clases de *savoir vivre*, de modales finos y elegantes, de buen vestir y hablar” en un intento de asimilar la cultura europea, principalmente francesa e inglesa (Lamus 1998a, pp. 25). Estos cambios graduales que podemos identificar en este largo periodo nos permiten ver cómo las costumbres en este proceso de civilización occidental se pueden identificar a través de la práctica teatral. Esto lleva al análisis de los fenómenos que acompañan dicho proceso y que están implicados en las prácticas mismas. La pugna partidista, los intereses en construir la idea de nación, la identificación con Occidente, el ideal civilizatorio y la necesidad de una identidad nacional, pueden rastrearse a través de las prácticas culturales que convoca la representación teatral.

De acuerdo con Norbert Elias (1989), en el proceso civilizatorio el control de las emociones produce cambios que no se introducen racionalmente en una sociedad y muchos de ellos obedecen a tendencias no planeadas que además llevan consigo una creciente diferenciación. Siguiendo esta línea de análisis, podemos decir que las dinámicas de la representación teatral durante el siglo XIX, además de ejercer un control sobre los gestos del público, expresaron muchas de las

diferencias sociales, políticas y religiosas de la sociedad bogotana. Los Gobiernos republicanos hallaban en el teatro una forma de controlar las prácticas consideradas menos civilizadas, como las apuestas y riñas de gallos, entre otras, a través de la asistencia regular al teatro como garantía del aprendizaje de normas de urbanidad, buen gusto, uso adecuado del lenguaje y sana diversión en la sociedad (Lamus, 1989a; Reyes, 2008).

De esta manera, los modelos culturales favorecidos por el Gobierno de turno definían las tendencias en las representaciones a lo largo del siglo. Podemos ver que estas eran disímiles en los repertorios teatrales, y se hicieron muy marcadas hacia el final del siglo XIX con el aumento de edificios destinados a presentarlos. Si al finalizar el siglo XVIII el repertorio teatral estaba caracterizado por el género trágico, el siglo XIX, por lo menos en gran parte, lo estuvo por las comedias españolas y francesas, sainetes, tonadillas y bailes, el gusto por lo francés, sus dramas y melodramas (Lamus, 1989a, pp. 29).

Así por ejemplo, el Coliseo Ramírez, edificado en el siglo XVIII por el comerciante que le dio su nombre en el periodo de la República, quedó a cargo de la Gobernación de Cundinamarca. Esta se propuso dirigir una “nueva sociedad” regulando el contenido de las obras, destinadas a mantener la moralidad y las buenas costumbres a través de un censor, que en cinco años nunca fue nombrado. Como consecuencia, la asistencia del público al teatro durante cerca de una década estuvo marcada por las costumbres del periodo colonial, contrarias a los nuevos objetivos civilizadores de la sociedad. En ese tiempo esto produjo

una incidencia en el trabajo teatral, expresado en una práctica aficionada y una inversión económica bastante insegura para la iniciativa privada (Orjuela, 2008).

El teatro nacional durante el siglo XIX, según los autores de la mayor parte de la historia del teatro, no floreció y permaneció en crisis dado su poco auge o el deterioro en la calidad de las obras. Para Orjuela, entre 1845 y 1860 hubo una edad de oro en el teatro nacional, idea que no todos los autores comparten. De su lado, González Cajiao considera que con la venta del Coliseo Ramírez a Bruno Maldonado en 1840 (de ahí su nuevo nombre de Teatro Maldonado), este quedó al servicio de compañías extranjeras y de la representación de zarzuelas, variedades y óperas dado que era lo más lucrativo en ese momento; así, ante el auge de espectáculos más comerciales, los escritores nacionales no contaban con recepción alguna para sus obras. La actividad dramática del Teatro Maldonado tuvo competencia a partir de 1853 en el Teatro Lleras, que funcionó cinco años con obras de jóvenes estudiantes del colegio del Espíritu Santo. Ambos –teatro y colegio- eran propiedad de Lorenzo María Lleras, con lo cual su orientación era fundamentalmente pedagógica (González, 1986, pp. 99-101).

El ambiente de la época también presentaba una sociedad interesada por formas de sociabilidad intelectual, con lo cual algunos integrantes de grupos literarios se interesaban en la producción de obras para teatro. El auge teatral disminuyó hacia 1860 coincidiendo con la agudización de las crisis políticas y comenzó a reactivarse tres años después con la ópera y las representaciones de las compañías nacionales y, a finales de la misma década, con la apertura de salas

de variedades cuyo género más destacado era la zarzuela. El periodo entre 1860 y 1880 es reconocido por algunos autores como la Segunda Generación Romántica que, como habíamos dicho, se alimenta de las influencias europeas, aunque en el caso nacional los dramas se destacaban por su énfasis en la vida y obra de los próceres de la Independencia (Orjuela, 2008, pp. 52).

Dado que hablamos de prácticas que han conocido formas de control y que este no puede pensarse desde fuera del contexto social que lo produce, pueden examinarse dos cuestiones. La primera, que estas formas de control son aceptadas por una porción significativa de la población y están acompañadas de un carácter legal (con lo cual los funcionarios que las ejecutan también las consideran una forma legítima de establecer el horizonte entre aquello que puede y no puede decirse, leerse, representarse, etc.); en este radio de control estarían las prácticas teatrales orientadas tanto a la educación de la población en las buenas maneras de las que hemos hablado, como las orientadas a intereses religiosos. La segunda cuestión que se entiende aquí es la de las formas de control derivadas del ámbito de pugna entre dos posiciones políticas, que se ven claramente reflejadas en los escenarios según sea el periodo y régimen dominante. De esta manera, en el siglo XIX el periodo del liberalismo radical inauguró para el teatro una fuerte tendencia política que se mantuvo a lo largo del siglo y que tuvo una gran influencia de la Iglesia a finales de este. El repertorio de esta época se caracterizó entonces no solamente por el teatro romántico francés, sino también por las disputas religiosas y las ideas políticas.

Hacia 1860 el teatro se desarrolló con la llegada de compañías extranjeras, que contrataban actores nacionales como requisito para presentar sus obras; esto inició un incipiente y fluctuante proceso de formación por cuanto estaba sujeto a la inestabilidad política del país. Sin embargo este proceso ya venía tomando forma desde mediados del siglo XIX con el interés de una joven generación que empezó a crear compañías en busca de una formación de los actores.

Por otro lado, González Cajiao relata cómo la Junta de Censura del periodo que comprende la primera parte de la década de los años ochenta del siglo XIX velaba por las buenas costumbres y el respeto de valores (como el matrimonio y la familia) que estaban avalados por la Iglesia católica. Con los cambios que fueron dándose en la representación teatral, hubo un desplazamiento de las temáticas de próceres nacionales hacia los dramas de pareja y familia. La asistencia del público al teatro en esta primera parte de la década había diezmado y Bruno Maldonado intentó revitalizar su teatro con la estrategia comercial de venta de palcos como propiedad raíz; no obstante, hubo de enfrentarse a la Junta de Censura recién creada, que en defensa del valor del matrimonio y la familia censuró *La dama de las camelias* de A. Dumas por no finalizar en la celebración del matrimonio de Armando con Margarita. Esta situación fue propicia para estimular el retorno del teatro al estilo de la época colonial en que se representaba en las casas, para este caso, las de la sabana, como la Hacienda Yerbabuena y Los Manzanos. La exclusividad de los salones de estas casas, considerados “aristocráticos”, cierra el carácter popular del teatro y lo restringe al escenario de una élite social (Ortega, 1927).

El periodo entre 1886 y 1910 es considerado como de transición en el teatro nacional antes dominado por la representación costumbrista que prevaleció hasta los primeros tres años del siglo XX al ser su temática lentamente reemplazada, de acuerdo con González Cajiao, por una de corte burgués. Según dicho autor, esta forma teatral estuvo presente desde 1905 hasta 1930, y el desarrollo de las obras estaba vinculado a la realidad específica donde se expresaba; así, los problemas económicos, el amor conyugal y la familia permanecerán en la escena del teatro (González, 1986 pp 145-146). A mi modo de ver también es importante resaltar que estas transformaciones teatrales coinciden con un momento histórico importante en el país, como la crisis económica que dejó la guerra civil, la pérdida de Panamá y la deuda externa, todo con el trasfondo de la hegemonía conservadora.

Sobre el final del siglo XIX no hay una información tan detallada en los estudios del ámbito de la historia del teatro. La mayoría coincide en la escasa valoración del género por mantener este una tendencia costumbrista, y solo aprecian a comienzos del siglo XX el papel de la Gruta Simbólica como estímulo para la escritura de piezas teatrales tipo sainetes, comedias y dramas (Reyes, 1989, pp. 217). Sin embargo este periodo, al ser el que da lugar a la configuración de dos formas institucionales como el Teatro Colón y el Teatro Municipal, ofrece un nuevo espacio público urbano que, como se verá, se define por las luchas por el control simbólico y por la legitimidad cultural ante las restricciones impuestas por la censura política y religiosa. También, es preciso señalar que a pesar de esta

censura no fue posible, en definitiva, impedir la formación de un público conocedor y crítico y, con ello, de un espacio público cultural.

### **3. Los escenarios**

#### **3.1. El Teatro Colón**

Cómo se explicó, el teatro construido por iniciativa privada en 1798 que se llamó Coliseo Ramírez y a partir de 1840 Teatro Maldonado permaneció como sede de la actividad teatral durante la Colonia, la Independencia y la República. Este escenario fue sustituido por el Teatro Colón, construido en su lugar durante la Regeneración como propiedad de la nación, habiéndose llamado en un principio Teatro Nacional. Como es normal, la nueva edificación presentaba algunos adelantos técnicos: “[La edificación del] teatro Colón tiene la gran novedad de la iluminación ‘mediante el sistema eléctrico incandescente’ y no las lámparas de aceite y candelabros con velas de sebo usados desde el siglo XVIII” (Reyes, 1989, pp. 213-214).

Al parecer la construcción del edificio tenía un doble propósito: distraer al público liberándolo de los problemas derivados del ambiente de conflicto político y consolidar el teatro colombiano, según se entiende de las palabras de Rafael Núñez, quien luego de su posesión le escribió a Máximo Nieto una carta el 24 de marzo de 1885:

Anoche tuvo lugar en el Palacio una reunión animada, con el exclusivo fin de acordar las bases para la edificación de un nuevo Teatro. Si acaso me alejo



un poco de la política para entregarme a asuntos puramente artísticos, lo hago inspirado por el amor que siento por el Teatro, ya que él hará olvidar un poco nuestra situación angustiosa y contribuirá al fomento del teatro colombiano, el cual poco a poco irá abriéndose paso a través de las demás repúblicas hermanas (Peñalosa, 1956, pp. 27).

Posteriormente, se expropió para su construcción el Teatro Maldonado y su reemplazo, como ya se dijo, se llamó inicialmente Teatro Nacional, pero con su inauguración el 12 de octubre de 1892, y a propósito del cuarto centenario del descubrimiento de América, se decretó que llevara el nombre de Teatro de Cristóbal Colón. De estilo neoclásico, su construcción estuvo a cargo del arquitecto Pietro Cantini. Con un aforo para novecientas personas distribuidas en luneta, dos palcos y dos balcones, y un telón de boca pintado por el italiano Annibale Gatti, en el que en medio de un paisaje tropical convergen imágenes de personajes de obras literarias y teatrales como “*Fausto, Hernani, Aida, El trovador, Don Juan, Carmen, El barbero de Sevilla, Otelo, Romeo y Julieta*”, con representaciones de indígenas, campesinos y conquistadores españoles<sup>35</sup>.

El nuevo edificio se destinó a la zarzuela y al teatro, reflejando la influencia española de finales del siglo XIX. Durante este periodo hubo interés en algunos escritores por especializarse en la literatura dramática; compañías españolas que aparecieron en ese tiempo alimentaron ese tipo de obras, y surgieron dos generaciones de escritores dramáticos colombianos: la primera compuesta por las compañías de Torres, Gallardo y Rendón, y la segunda por las de Fournier,

---

<sup>35</sup>Véase:[http://lacandelaria.info/index.php?option=com\\_content&view=article&id=126:teatro-colon&catid=76:teatros&Itemid=61](http://lacandelaria.info/index.php?option=com_content&view=article&id=126:teatro-colon&catid=76:teatros&Itemid=61)

González y Belaval. Igualmente, los autores cómicos y dramáticos españoles gozaron de notable influencia como Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega y Escosura, García y Gutiérrez, Rodríguez y Rubí y Zorrilla, entre otros. Según datos de la época, hasta mediados de la década de los ochenta las composiciones dramáticas nacionales colombianas llegaban a doscientas piezas. Los autores colombianos que incursionaron en este género literario y que formaron el movimiento dramático fueron José María Samper, José Caicedo y Rojas, Lázaro María Pérez, Germán Gutiérrez de Pieñeres, Carlos Posada y Luis Vargas Tejada.

El Teatro Colón tuvo distintos usos: además de la representación teatral fue destinado a variadas actividades escénicas y literarias, veladas musicales y óperas, y conciertos de la Academia de Música. El *foyer* se convirtió en espacio de reuniones de carácter político y social, así como de la Junta Administradora del Teatro y de asociaciones de profesionales, por ejemplo de la Sociedad Colombiana de Jurisprudencia, entre otras. Más que a la representación de dramas, que fueron escasos en el último periodo del siglo XIX, el Teatro Colón se dedicó a ofrecer al público zarzuelas y óperas y la mayoría de las compañías que allí montaron sus obras desde su fundación y hasta 1910 fueron españolas. No obstante, en el siglo XX el Teatro Colón tendió a la presentación de ópera.

En cuanto a la formación del público, de la cual se hablará más adelante, la prensa local tuvo una importante influencia en dicha formación, ya que los periódicos publicaban artículos destinados al comentario de las obras representadas y al comportamiento del público respecto a estas. El criterio más

usado en la prensa para controlar el comportamiento del público era el buen gusto; de esta manera, los comentarios favorecían la asistencia las funciones durante las temporadas de teatro realizadas por las compañías españolas. Por ejemplo, *El Telegrama* publicaba la sección “Revista de Teatro”, donde se explicaban los detalles referidos a las representaciones, las dificultades del edificio y su incidencia en los montajes escénicos, la necesidad de cultivar el gusto del público para que pudiera apreciar las obras y con ello garantizar su afluencia y la calidad de estas.

El teatro, y en general el arte, tenía como fin hacia finales del siglo XIX, y como ya he explicado, contribuir al progreso cultural. No obstante, el control religioso sobre los bienes culturales a través de la censura delimitaba el espacio temporal, además del ideológico, de la representación teatral, dividiendo el tiempo de lo sacro y de lo festivo. Así por ejemplo, una celebración religiosa como la Cuaresma no podía coincidir con una temporada de teatro y aunque la prensa respaldaba las funciones de teatro, cuando la Compañía Luque ofreció dos funciones —Las dos Madres y El Gran Galeoto— en la semana de Cuaresma, a pesar de haber estado bien representadas, el público no asistió a verlas. La función de la prensa fue llamar la atención del Director de la compañía advirtiéndole de las rigurosas exigencias que la Cuaresma implicaba y del deber de las mujeres de visitar los templos “en donde justo es que sus pensamientos se alcen por completo á Dios, sin acordarse de teatros, bailes y paseos” (*El Semanario*, abril 8 de 1886).

### **3.2. El Teatro Municipal**

Los solares eran espacios claves en la representación de obras teatrales. La adaptación del solar de la iglesia de Santa Clara por el actor y promotor italiano Francisco Zenardo es el antecedente de la edificación del Teatro Municipal de Bogotá en 1887. Su inauguración oficial fue el 15 de febrero de 1890 con la obra *El trovador* dirigida por el maestro Rosa de la compañía italiana de ópera Azzali.



Imagen 13. Esperanza  
Aguilár Uguetti. Fuente:  
Género Chico, 1899

El Teatro Municipal, iluminado por candelabros con velas de sebo, fue construido con capital mixto de inversión privada extranjera, apoyada por la compañía constructora y explotadora del teatro, conformada por el gerente del Banco Internacional, el gobernador de Cundinamarca, el alcalde de Bogotá y el director de la Academia de Música (González, 1997, pp. 17). El objetivo era formar y ampliar la disposición del público para el arte dramático y contribuir a cultivar las

buenas costumbres.

El proyecto del Teatro Municipal pretendía a través del arte dramático la formación y ampliación de un público, objetivo no muy distinto del Teatro Colón; otro de sus objetivos también era la formación en las buenas costumbres. En la historia del Teatro Municipal se describe que para su inauguración en el programa había una nota que “obligaba a las señoras a descubrirse la cabeza, cubierta por la mantilla, y a los señores a despojarse del pañuelo que les servía de abrigo contra las inclemencias del sombrero” (González, 1997, pp. 17-18). Llama la atención que

una ciudad que a finales del siglo XIX contaba con una población de cien mil habitantes, y que en la primera década del siglo XX aún estaba marcada por los efectos devastadores de la Guerra de los Mil Días, contara con dos escenarios teatrales de carácter público. Aunque la Iglesia católica ejercía control sobre las compañías extranjeras por considerar la influencia europea una amenaza subversiva contraria a su proyecto nacionalista, también ejercía control sobre la producción en el Teatro Municipal a cargo de compañías nacionales. En 1908 la comedia *El señor cura* de la Compañía Dramática Nacional fue censurada, probablemente por ser contraria a los valores religiosos, y en su lugar fue sustituida por una obra extranjera:

[...] Está bien que se apunten los defectos, corrija, censure todo lo que lo merezca, pero de ahí á que se insinúe que los empresarios de la Compañía nacional la abandonen para traer una extranjera, como así lo ha hecho uno de nuestros periódicos, es cosa que verdaderamente contrista y hace flaquear el patriotismo de los más templados caracteres. [...] (*El Artista*, 22 de enero de 1908, pp. 4).

José Vicente Ortega (1927) afirma que el teatro es un espectáculo civilizador en las modernas sociedades, pero que en Bogotá a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX apenas se estaba formando un público capaz de reconocer el valor estético de las obras y por ello preferían una zarzuela a una ópera. No obstante, dichos géneros estaban también diferenciados de acuerdo con los escenarios apropiados para ser representados. En el caso del Teatro Colón, donde asistía en su mayoría una élite social, la representación extranjera y la ópera eran más recurrentes dentro de los repertorios; en contraste, el Teatro Municipal

rápidamente se identificó como lugar de piezas nacionales y de un valor estético considerado menor por los de su tiempo. Incluso estas valoraciones aún se mantienen en escritores contemporáneos de la historia del teatro colombiano.

Al parecer el Teatro Municipal, principalmente orientado a la escenificación de espectáculos y expresiones sobre situaciones y personajes de la vida nacional, también tenía una tendencia ideológica contraria a los valores religiosos y políticos, en particular en la última década del siglo XIX. En el siglo XX, los espectáculos escenificados fueron las zarzuelas y, según transcurría la década, el Teatro Municipal se especializaba más en este tipo de espectáculo, aunque hay evidencia del deseo de abrir el interés hacia el drama a finales de la primera década.

Sin duda, al pensar con más profundidad el lugar de la representación teatral como práctica sociable se requiere identificar una serie de elementos que definen el público de los recintos teatrales descritos y lo diferencian de aquel conformado desde la Colonia y durante la primera parte del siglo XIX, lo que permite establecer desde ya dos aspectos: la diferencia entre un público espectador o receptivo que debe ser educado o normado y un público crítico que instaura la norma o los moldes que deben formar al primero. Esto ya era evidente a mediados del siglo XIX y se reactivó a finales del mismo siglo, pero no aparece diferenciado dentro de un proceso especializado. El segundo aspecto, que surge como una novedad con la regularidad institucional de los dos teatros, es la transformación del público a partir de lógicas de mercado, lo que supone al menos tres cuestiones: la primera

es una revaloración del público como consumidor cultural; la segunda, una revaloración del público con disposición estética y, la tercera, una autonomía relativa de la función del crítico. Estos elementos a su vez se inscriben en un proceso de institucionalización de la práctica teatral de carácter público y ya no de manera privada como sucedía en el siglo XIX, y en un contexto en el que se articulan tres instancias: la del Estado, la del mercado y la de la crítica.

#### **4. El público**

En 1855 José María Vergara y Vergara, en su drama titulado *El espíritu del siglo* presentó un diálogo enfrentado entre el público y el autor, en el cual definió al público como “incapaz de entender su propia organización social y política”, como irracional y sujeto a creencias sociales y religiosas (citado por González, 1986, pp. 108). El autor sancionaba al público por ser una instancia ausente de crítica y carente de formación para comprender las obras, idea que permaneció vigente hasta finales del siglo XIX respecto de las que se presentaban en el Teatro Nacional (antes teatro de Bruno Maldonado).

Como se ha visto, el Colón fue concebido como proyecto en 1885, pero solo se inauguró en 1892, y las obras eran representadas en el Teatro Nacional. De este modo, durante la primera mitad de la década de los ochenta prevaleció la mirada que demandaba un público civilizado de acuerdo con sus consumos culturales, capaz de identificar la calidad de las obras. A este respecto la prensa publicaba que en la sociedades civilizadas en la inauguración de una temporada en los

teatros se disputaban las sillas las “notabilidades de todo género de la ciudad”, mientras que en la ciudad de Bogotá el público era escaso y “lo mismo habría asistido a ver la nueva obra, que el Terremoto de la Martinica” (*El Semanario*, 1.º de julio de 1886). La civilización de este público consistía entonces en promover su asistencia al teatro, y en principio, solo aquel que constituía la parte de la sociedad acomodada.

Si bien la civilización constituía uno de los argumentos centrales en la promoción de las artes, cabe señalar que esta se producía también en el deseo de quienes abrían el mercado del espectáculo y la falta de público limitaba su comercialización que, como lo advertía *La Siesta*, autores como Posada tendrían en Europa el apoyo económico del público que pagaba satisfactoriamente a los artistas con su asistencia a los espectáculos pero en Bogotá; en cambio, le faltaba dinero para “para completar el producto de las localidades hasta cubrir los gastos de la función!” (*El Semanario*, 1.º de julio de 1886).

Es significativa entonces la construcción de los dos escenarios de carácter público que crecientemente irán definiendo una nueva orientación en la categoría de público. Ambos operaban con la modalidad de contratación de compañías extranjeras, que fijaban las obras, los precios y las formas de promoción, y con una junta de censura conformada por funcionarios. El público que hemos descrito se constata a través de la prensa con una cierta permanencia; sin embargo, la regularidad de los escenarios va constituyendo una diversidad en la forma de enunciarlo, diversidad que es facilitada por las nuevas condiciones de los recintos.



Se entiende aquí en primera instancia que hay una reconfiguración del público, ahora bien, ¿cuál es la novedad que introducen los escenarios acerca de este? Para responder esta pregunta se deben diferenciar dos dimensiones del nuevo público: una, es el carácter comercial y otra, la disposición estética.

Con relación al carácter comercial, del que ya se ha hecho una breve indicación, el público adquiere una revaloración importante, ya no es un “elemento hostil, incomprensivo e inculto” (Watson, 1978), sino que comienza a reconfigurarse a finales de siglo dentro de los procesos que desde las últimas dos décadas del siglo XIX constituyeron a Bogotá como ciudad burguesa (Mejía, 1998). Tal como sucedió con la literatura y el arte, el nuevo orden urbano produce una nueva fisonomía en la que son plausibles las instituciones culturales, sin duda potenciadas por la Regeneración y el impulso modernizador de la economía a través de la banca central y el papel moneda del que se habló en la introducción de este trabajo. La ciudad comenzó a desarrollar un conjunto de bienes y servicios de consumo en torno de un núcleo financiero y de comercio que favoreció el entretenimiento y la sociabilidad. La puesta en común de la cultura además se expresaba en las retretas en las plazas principales, en los cafés, en las librerías, en el ateneo literario, en las sociedades científicas y en el Museo Nacional, que junto con las instituciones artísticas, presentadas en capítulos anteriores, articulaban un circuito propicio para la vida intelectual y cultural. Los escenarios teatrales como parte de este proceso permitían un consumo cultural de tipo comercial estimulado a través de prácticas modernas de mercado.

Una de ellas era la edición de publicaciones especializadas en el teatro, que tenían una función promocional y formadora del gusto. Por ejemplo, *Género Chico* fue una publicación de circulación gratuita, editada en 1899 por los empresarios Zimmerman y Ughetti en la que se anunciaban las ofertas comerciales, la descripción de las obras, fotografías de las actrices y sus biografías, el éxito de las obras en otros países, las promociones y el obsequio de entradas para el ejército y los colegios, y el comportamiento del público que indicaba su gusto por las obras.

Este público ya no es sancionado negativamente, sino que es entendido como un consumidor que paga sus entradas al teatro y con ello mantiene a las compañías. Y esta reelaboración comercial del público no solo estaba atada a una condición privada del mercado —algo de ello se puede ver en el siglo XIX con el Teatro Maldonado—, sino que además implicaba una tensión con lo político por cuanto permanecía una regulación por parte de las instancias que constituyen el Estado. El teatro aparece como un bien público usufructuado por el público que sigue manteniendo un vínculo con el valor de construcción de ciudadanía, aunque esta se produce en la constitución de un mercado como lo expresa la siguiente cita:

Soñamos en una de las noches pasadas que el dueño del Colón era el público, y tenemos grandes sospechas de que en ese sueño hay algo de verdad. Y si el público es el dueño del teatro, si él lo hizo, si lo costeo con algo de su trabajo diario, entonces es justo que al público le sirva y que le evite malos ratos pasados en el Municipal que no puede ser más incómodo. (Bogotá, 4 de agosto de 1905. Serie I, nº. 18).

La segunda dimensión que nos permite identificar una reconfiguración del público

es su revaloración como instancia conocedora de las obras, y por consiguiente de buen gusto. Como ya se ha citado antes, en el siglo XIX al público entendido como audiencia se le reconoce una capacidad para emitir un juicio crítico a través de la prensa y de los espacios de sociabilidad de la ciudad en la que los productos culturales estaban a su disposición (Melton, 2009). La novedad con la institucionalización cultural es que se produce una nueva diferencia. Por un lado, se identifica un público espectador que asiste a las obras como forma de entretenimiento, con mayor capacidad de comprenderlas, en contraste con el periodo anterior, y por otro lado, el que asiste como instancia crítica, que cumple la doble función de público y de formador estético.

La cualidad del público como instancia conocedora y, por consiguiente, de buen gusto va acompañada de presentaciones en un espacio social que, como los escenarios teatrales, tiene exigencias formales. En la medida en que la asistencia al teatro se convierte en una práctica regular, se intensifican las formas de comportamiento social y, a su vez, definen propiedades específicas para aquellos que lo frecuentan. Las relaciones con los otros implican formas de civilidad presentes en las costumbres de la sociedad bogotana que asistía al teatro, pero el compromiso activo con la formación de un gusto especializado y el reconocimiento de este como una demanda cultural tiende a acentuarse. Dentro de estas exigencias formales se encuentra la presentación en público, la cual puede entenderse de dos maneras: referida a la moda y los usos adecuados del vestido que marca formas de comunicación y distinción social en el recinto, y por los

comportamientos frente a las obras que definen formas de comunicación con el artista y entre el público y disposición para la apreciación estética.

La moda entendida como “necesidad de distinguirse”, como “tendencia a la diferenciación, a cambiar y destacarse” (Simmel, 2002, pp. 363) se expresa en el teatro de acuerdo con los usos que implica el recinto a la hora de presenciar una obra. En principio, se requiere una indumentaria especial, lo que hace del vestir “un módulo general que reduce la conducta de cada uno a mero ejemplo de una regla” (pp. 363); también exige una forma de vestir adecuada que permita a los espectadores observar las obras y que exprese el buen gusto en el uso del vestido, es decir, el traje para la ocasión funciona como signo de diferenciación social. Las diferencias según la clase social implican que “las modas de la clase social superior se diferencian de la inferior y son abandonadas en el momento en que ésta comienza a apropiarse de aquéllas” (pp. 363). Puede entenderse esta forma de distinción social en el escenario teatral en un sentido jerárquico, ya que a diferencia de las exposiciones de arte, el teatro constituía para la sociedad bogotana una práctica social más generalizada. En el teatro las mujeres exhiben a través del vestido su buen tono, su origen familiar y geográfico, también se evidencia la jerarquía social según el lugar ocupado dentro del recinto. Ahora bien, el vestido femenino implicaba un uso moderado; en la forma de vestirse no solo se ejercía una sanción social sino también moral, de tal forma que al emitir el juicio sobre el vestido, se emitía un juicio sobre toda forma inapropiada para la presentación en público.

El vestido en la mujer, al parecer, cubría el cuerpo femenino desde el cuello y prescindía de cualquier forma llamativa que la hiciera resaltar sobre las demás. Richard Sennett explica que, en la moda cosmopolita europea de mediados del siglo XIX, la mujer llevaba vestidos que cubrían desde la clavícula hasta los pies, en tanto que los hombres habían abandonado el vestido romántico de formas más extravagantes por los de formas más simplificadas y colores monótonos, explicando que estos rasgos expresaban un gusto por el anonimato que diferenciaba la vida provinciana de la cosmopolita (Sennett, 1978, pp. 203). La presentación en público exige de la mujer una mayor reserva en el vestir y desde aquí se juzga el sentido de belleza en ella. La mujer que exhibe públicamente partes de su cuerpo en el teatro o que usa accesorios que llaman la atención es juzgada como fea, pues la belleza femenina tiene en este contexto un sentido moral. Del hombre se espera sobriedad y el anonimato, tal vez en concordancia con los rasgos de cosmopolitismo descritos para el caso europeo por Sennett y que en la Bogotá de un gusto burgués en desarrollo se hallaban en gran estimación puesto que era de gran importancia sancionar en la prensa la forma de vestir de hombres y mujeres para asistir al teatro, como lo expresa la siguiente nota:

Fui a palco diz que [sic] para poder ver más cómodamente la función y resultó que no pude contemplar el escenario, porque una señorita que estaba en el palco vecino tenía un sombrero tan grande y adornado con tántas plumas y flores, que me tapaba medio teatro. [...] Por allá en la tercera galería había una, descotada, tan fea la pobre y tan flaca, que me infundió lástima [...] Alguno me dijo que esa señorita era de un pueblo vecino; si se empeña en ver más funciones, se las llevamos allá, para que no tenga que volver la pobrecita. [...] Otros señores, por el contrario, ostentaban luengas y tupidas cabelleras

(pelambreras enmarañadas, que diría la Pardo Bazán) que convidaban a meter en ellas la tijera de peine para sacar pelos (*El Escudo*, junio 28 de 1905).

La diferenciación social, en efecto, formaba parte de la moda; no obstante la noción de público era mucho más amplia que la de clase. La etiqueta distingue a los caballeros dentro del teatro, es decir el “frac, guantes y corbata blanca, que es lo que se entiende por vestido de etiqueta”; otras formas de vestir para asistir a los escenarios eran “la levita, el dorsay, el sacolevita y todas las demás caprichosas formas del uso diario”. A lo largo de las dos décadas observadas, el vestido cuenta entre los asistentes. La moda no es un uso que se excluya de las prácticas de los espectadores, pero se regula en favor de la asistencia de un público numeroso y no de una élite de escasos asistentes. A este respecto se puede ejemplificar con la nota que se publica en la prensa a propósito del concierto de gala realizado en el Teatro Colón a beneficio del Lazareto de Agua de Dios:

Dice que los caballeros “fueron vestidos de etiqueta, como se usa en estos casos.” Nos consta que además del frac, guantes y corbata blanca, que es lo que se entiende por vestido de etiqueta entre nosotros, campeaban en mucho mayor número, y muy á sus anchas, la levita, el dorsay, el sacolevita y todas las demás caprichosas formas del uso diario. [...] En nuestro concepto, la Prensa de Colombia ha sido muy parca en su crítica a ese refinamiento del lujo, que no se hermana bien con nuestros escasos recursos y estado de incipiente civilización. Si queremos ver colmados los teatros, ayude con más decisión la Prensa á fundar una costumbre razonable para presentarnos en ellos. Nos costará menos ilustrarnos y divertirnos, los artistas serán remunerados con más munificencia por el favor de un público abundante y las ondas civilizadoras del Arte y de la Ciencia foráneas obrará en el cerebro del pueblo con más intensidad (*Diario de Colombia*, junio 11 de 1910).

Como ya se anotó, el público asistía a las obras por entretenimiento, y algunas personas también asistían desempeñando el papel de instancia crítica que contribuía a la formación estética. El espectador, quien a través de sus gestos expresaba el gusto por las obras, mostraba maneras de comunicarse que lo vinculaban con el artista, el empresario y el crítico. El aplauso y la risa, prueba del éxito de una obra, tenían una interpretación específica como gesto según el tipo de espectador, diferenciado a su vez por el lugar que ocupaba en el recinto. La disciplina, que exigían las normas de etiqueta generalizadas como una forma del proceso civilizatorio decimonónico, se encuadra en los estándares de control emocional en el espacio público; en el teatro se entiende como deferencia con el otro y como jerarquía social y cultural. Así, dentro del teatro se diferenciaba el gesto del palco y la platea, del gesto del gallinero. Así por ejemplo, en la obra *Los Mosqueteros*, que tuvo mucha concurrencia, el comentario de quien ejercía la autoridad crítica en la prensa, aunque reconocía la asistencia del público, enfatizaba la poca calidad de la actuación y a su vez diferenciaba el comportamiento del público a partir de los aplausos, que demostraban su poco conocimiento, en particular, los “muy exagerados”, a los que calificaba de vulgares al ser prueba de ser “los aplausos del gallinero” (*Suramérica*, 15 de julio de 1905).

Por su lado, el gesto del público que lo acreditaba como conocedor y de buen gusto era complacido por los empresarios y las compañías repitiendo la obra, ofreciendo las obras de su gusto, disminuyendo los precios de las entradas, etc. Estas convenciones de comunicación permiten identificar el proceso de formación

de un mercado cultural en torno del teatro, que involucraba al empresario y al público en un extremo de dicho mercado.

En el otro extremo, dichas convenciones a través de los gestos establecían el grado de afecto que se constituía entre el público y los actores, definiendo las expectativas de ambos respecto de las formas de reciprocidad presentes en la necesidad emocional. Si bien interesaba la asistencia del público como retribución económica, también importaba que la confianza del público que esperaba con “una ansiedad febril y se aguardaba, por lo que todos habían dicho, que haría furor”, no fuera defraudada. Con la obra *Guaraní*:

[...] las localidades se agotaron desde temprano y el Teatro estuvo colmado de un público anhelante, [...] sin embargo el entusiasmo durante la audición no correspondió á lo que se esperaba no sabemos si por la pieza en sí, o por el modo como fue ejecutada. Los aplausos se oyeron muy repetidos en el Ave María del primer acto y en el coro del segundo, cuya repetición se pidió; durante el resto de la pieza el público pareció un poco frío y no se vió el entusiasmo que en una concurrencia numerosa produce lo que es del completo agrado de los espectadores; más satisfecho nos pareció el público en Aida, en Hernani y en La Favorita (*El Salón*, 27 de julio de 1820, pp. 6).

La manera en que se expresan las preferencias del público a través del aplauso no solo indica su gusto respecto de la pieza que será representada, sino también sobre la actuación de quienes participan en ella, de tal forma que se establece una jerarquía en la apreciación de la concurrencia sobre la calidad de las obras y los actores, indicativa de una transformación en el tipo de público del teatro. La relación que se produce a través del gusto entre el público, la autoridad crítica, el



empresario y los artistas, es la que determina el grado de conocimiento que todos tenían sobre el espectáculo. Por ello, con la transformación del gusto del público ya no se ejercía solo la sanción negativa sobre este, sino que se tomaban en consideración otros aspectos que podían afectar la asistencia al teatro, como por ejemplo si la temporada no estaba bien organizada y las funciones se repetían o eran poco ensayadas o se presentaban obras desconocidas por el público. Frente a estas situaciones, se aclaraba entonces que no se podía decir “que el mal gusto de nuestra sociedad fue lo que vino a hacer que no tuviera buen éxito la Compañía de ópera, que con tanto entusiasmo fue recibida por el público; pero que fué pesimamente dirigida” (*El Salón*, 27 de julio de 1890, pp. 6).

#### **4.1. Público, teatro y filantropía**

Otro aspecto que puede reconocerse de la importancia comercial de los escenarios y las formas culturales, en particular la representación teatral, es que potenció su uso en función de una forma de beneficencia que se hace más evidente después de la Guerra de los Mil Días (1899-1902). Estos usos incluían veladas literarias, reuniones de algunas sociedades<sup>36</sup>, conciertos de música clásica y funciones de ópera y zarzuela; el Teatro Colón y el Teatro Municipal se utilizaban preferencialmente como escenarios dramáticos. Las otras formas de la vida cultural que allí se practicaban eran posibles por fuera de las temporadas teatrales que, según aparecen en las referencias de la época, eran dramas,

---

<sup>36</sup> Por ejemplo, la Sociedad de Autores y la Sociedad Colombiana de Jurisprudencia en el Teatro Colón y la Sociedad de Socorros Mutuos en el Teatro Municipal.

óperas y zarzuelas. Sin embargo, la beneficencia en los recintos teatrales era una actividad que vinculaba al Estado con formas asistenciales de tipo asociativo, en las que participaban principalmente las mujeres de las familias acomodadas de la ciudad. Durante la guerra se registró una continuidad en las funciones de caridad<sup>37</sup>, que luego se intensificó a lo largo de la primera década del siglo XX en favor de los hospicios, salas de asilo, hospitales, niños enfermos, etc.

Según Beatriz Castro, la pobreza es reconocida como problema en la última treintena del siglo XIX. En el Gobierno de Rafael Núñez constituyó una preocupación central, y este planteó “políticas y programas oficiales” de corte asistencial dirigidos a resolverlo. De igual manera, aparecieron instituciones de ayuda a los pobres como una forma de control sobre la sociedad para evitar levantamientos como los que ocurrían en Europa, producto de los procesos de industrialización (Castro, 2009, pp. 38). El consumo cultural, hay que indicar, se inscribió en este tipo de políticas asistenciales y seculares que encuadraban la filantropía en la ayuda que el Estado proveía por medio del Ministerio de Obras Públicas, directamente encargado de gestionar a través de la Junta del Teatro Colón o del inspector del teatro, las funciones con destino a las obras de beneficencia o cualquier otro uso del recinto. Por ejemplo, en una carta de 1905 que los empresarios Diestro y Ughetti dirigieron a su presidente, el señor Carlos Pardo, se estipularon los términos del contrato para el abono de las funciones, se fijaron los precios y la participación económica correspondiente a la empresa y los

---

<sup>37</sup> Se registra información para los años de 1899-1901 en *El Pereque* de Sergio Salvador Barbosa, *El Esfuerzo* de C.A. Flórez, *El Nacionalista* de Marco Fidel Suárez, *El Colombiano* de Daniel Angulo, y en *Género Chico* de Zimmerman y Ughetti.

derechos de uso exclusivo del teatro, exponiendo que “por el término de un año, contado desde la llegada de los nuevos artistas, se ceda exclusivamente el teatro á esta Empresa, exceptuando las funciones destinadas á la beneficencia” (Correspondencia del Teatro Colón, 12 de diciembre de 1904).

Aunque las asociaciones filantrópicas se registran desde mediados del siglo XIX, dos entidades resultan de interés para la caridad que se tramita a través del teatro; una de ellas es la Sociedad de San Vicente de Paul, fundada en 1857 como iniciativa privada de carácter conservador que se ocupaba inicialmente de hospitales, enseñanza y mendicidad (Loaiza, 2011, pp. 266), y la Sociedad de Socorros Mutuos, fundada inicialmente por artesanos afiliados al Partido Conservador en 1872, con el objetivo de la protección mutua, y que se asocia en 1889 con la Sociedad Filantrópica. Los miembros de esta sociedad en su conjunto se desempeñaban en oficios manuales, o como comerciantes, abogados y artistas (Sowell, 2006, pp. 180). Tanto el Teatro Colón como el Teatro Municipal frecuentemente destinaban a estas instituciones las donaciones de sus funciones, lo que se fue constituyendo en una práctica normalizada pactada en los acuerdos con los empresarios.

Ha llegado a mis manos el oficio N° 222 de fecha 11 del que cursa en que el señor Presidente de esa Junta ha tenido á bien comunicarme lo resuelto por ella, que dispuso destinar el producto de la función que el favor de la beneficencia debe dar la Compañía de Zarzuela en esta semana, mitad para la Sociedad de San Vicente y mitad para la Sociedad De Socorros; y que la de San Vicente está con destino al alivio de los huérfanos que se educan en el Orfelinato de Jesús Maria y José (*Correspondencia del Teatro Colón*, 1903, 15 de mayo).

¿Cuál es el significado de la filantropía para el público? No es posible pensar el efecto simbólico que tiene sobre la sociedad el gesto de ayuda al otro sin identificar elementos básicos que este conlleva. Según Hunt (1998), en el *Diccionario histórico de la Ilustración*, la filantropía tiene antecedentes que pueden remontarse a la Grecia clásica, es decir, la ayuda a y la caridad con los necesitados se ofrece como una práctica de vieja data presente en la antigüedad, y en las formas instituidas por los cristianos al favorecer a los enfermos, heridos y ancianos. Sin embargo en el siglo XVIII en Europa aparece con un nuevo revestimiento en el que la Iglesia y el Estado dirigen sus acciones, a veces en colaboración, a las obras caritativas. La beneficencia, entonces, adquiere una doble dirección: la de estar orientada a la sociedad civil y la de “medicalización de la desgracia”, lo que impulsó un asociacionismo en nombre de la “filantropía para organizar sus propias buenas obras a fin de complementar el sistema gestionado por la Iglesia y el Estado”. Estas formas de “medicalización” se traducen en soluciones a problemas sociales, y se diferencian las obras filantrópicas de carácter secular y definidas por el amor al hombre de las caritativas de carácter religioso y dirigidas al amor a Dios (Hunt, 1997, pp. 269-272). Si bien, como lo hemos señalado antes, la filantropía en el caso colombiano está dirigida a dar respuesta a la problemática de la pobreza mediante la acción asistencial; no es de gran utilidad considerar que la diferencia sustancial entre lo civil y lo religioso para finales del siglo XIX y comienzos del XX se expresara como formas separadas del poder.

Las obras filantrópicas dan a la representación teatral una función articuladora en varios sentidos. El primero es el de producir el efecto simbólico en el hecho de dar, es decir, en moldear la caridad y la generosidad como valores virtuosos inscritos dentro de la dinámica mercantil, ya que el tipo de donación es el dinero. Este hecho puede entenderse como la paradoja del dar, ya enunciada por Castro, que abarca simultáneamente el interés y el desinterés inscritos en la trama social (Castro, 2009, pp. 62). Me interesa agregar que esta simultaneidad permite localizar el hecho simbólico en un marco relacional donde el dinero vehicula un sentido recíproco en la construcción de lazos sociales virtuosos y se desmarca del carácter meramente instrumental. Un segundo sentido es la articulación de relaciones diversas con los beneficiarios de las donaciones. Estos beneficiarios son grupos de personas amparadas por instituciones públicas<sup>38</sup>, eclesiales o privadas como iglesias<sup>39</sup> y asociaciones<sup>40</sup>, y personas naturales<sup>41</sup>. De este modo, la cultura entendida en este caso como representación teatral se provee de un orden integrador en el que las acciones filantrópicas y caritativas son prácticas de intervención orientadas a la solución de problemas sociales. Y finalmente, un tercer sentido se produce cuando la práctica teatral y sus empresarios se constituyen como agentes sociales dotados de simpatía, es decir, como personas solidarias cuyos sentimientos de generosidad son compartidos por el público. Esta doble acción, la filantrópica y la cultural, motiva la afluencia del público, lo constituye y le da un valor social: el de la nobleza.

---

<sup>38</sup> El Lazareto de Agua de Dios y el Hospital de la Misericordia.

<sup>39</sup> La iglesia de la Veracruz es la única que se registra en la correspondencia del Teatro Colón.

<sup>40</sup> La Sociedad de San Vicente de Paul y la Sociedad de Socorros.

<sup>41</sup> Artistas, viudas, niños, enfermos. En este caso se hace de manera individual y con el nombre de la persona beneficiada.

La función del domingo, á beneficio del Lazareto de Agua de Dios, alcanzó lleno completo, no podía ser de otro modo, atendidos el fin piadoso de la representación, la caritativa índole de esta noble capital y la generosidad de la compañía de los Sres. Flórez y del Diestro, que tan simpáticos vienen haciéndose para el público (*El Colombiano*, 9 de abril de 1901).

## 5. La crítica como formadora del gusto

La asistencia al teatro se generaliza en la población bogotana como una práctica moderna, cultural y civilizadora. Espacio del buen gusto en los modales, las modas, el conocimiento del arte. En suma, la formación de este público depende en buena medida de lo que se publica en la prensa como forma indicativa del comportamiento, se convierte dentro de los periódicos en el espacio destinado a las noticias sociales y culturales. No es difícil imaginar al conjunto de lectores interesados en las secciones cuyos titulares eran: “Varia”, “Revista de Teatro”, “Suelos”, “En el Teatro Colón”, “En el Municipal” y algunos más donde era posible saber qué había ocurrido la noche del jueves en el teatro u otros días según el año. Este espacio, en el que se comentaban las obras representadas, tenía la función de favorecer la asistencia durante las temporadas de teatro a las representaciones de las compañías españolas mayoritariamente, como una práctica de buen gusto y de enseñar sobre la apreciación de las obras.

Sin duda el “crítico” representa otro tipo de público, el conocedor. Uno de los más reconocidos en esta labor en el periodo estudiado fue REG (Rafael Espinosa Guzmán), quien a diferencia de los antedichos de la crítica literaria y artística no

era literato, sino médico, pero participó activamente de la literatura, en especial en la tertulia literaria la Gruta Simbólica, que se formó en su casa durante la Guerra de los Mil Días. En esta tertulia literaria y artística, realizada siempre en la casa de REG (cuyos otros seudónimos usados en la prensa eran el Conde de Charrascalía, Carlos de Sousa y Pedro de Alcañices) se mantuvo junto con la sociabilidad literaria, artística y política, el desarrollo de la “crítica” teatral a cargo de Espinosa (Peñarete, 1969).

Dos cuestiones son evidentes aquí: una de ellas es que la “crítica” se configura a partir de un grupo social que frecuenta el teatro y, como se ha mencionado antes, son sus vínculos con la cultura, sus viajes al extranjero y su vida cosmopolita lo que autoriza el conocimiento escénico. Este papel del erudito intenta estimular un gusto por el espectáculo en función de un cierto estilo de vida, en el que la práctica de asistir al teatro y comentar acerca de las obras configura los gustos de una clase social. La función del erudito también es la que vincula al público y forma el gusto. Por otro lado, está el empresario de las compañías, cuyas intervenciones en el espacio periodístico son menos frecuentes y en muchas ocasiones están mediadas por el erudito. Su función está más destinada a estimular un público como consumidor, por ello el espectáculo también está destinado a la civilización de las costumbres de nuevos grupos sociales, reconocidos como obreros por su práctica económica que se configuran de manera más visible en el siglo XX, sin llegar a formar una clase obrera propiamente aún en la primera década. Una expresión del papel del empresario en este sentido, es la publicación *Género Chico*, ya mencionada, de la compañía

Zimmerman y Ughetti, que ofrecía comentarios comerciales acerca de las obras.

La función vinculante de la crítica se entiende por su papel de enlace entre el público, las compañías, sus obras y la Junta de Censura, es decir, se constituye como una autoridad. Intentaremos rápidamente describir este proceso que nos permitirá considerar una idea de la “crítica” aunque no de un carácter autónomo. Desde el siglo XIX hay un grupo formado que en su contacto con el mundo europeo, a través de viajes o correspondencia, adquiere legitimidad en cuanto al valor de su conocimiento y apreciación artística. Este grupo hacía uso de la prensa como medio de comunicación y formación del público tanto en sus comportamientos en el teatro como en su disposición estética, además del caso mencionado, en su mayoría se trataba de los mismos editores de los periódicos. Estas características mantienen una continuidad en el siglo XX, y progresivamente la crítica va ganando mayor autoridad, particularmente en lo que se refiere a la regulación de la censura. La crítica se presenta entonces como una autoridad estética, emisaria de las opiniones del público, reguladora de su gusto, de su comportamiento en los teatros, y de la censura.

Con relación al gusto del público, ya hemos indicado su papel a través del control de los gestos en el apartado anterior. Los comportamientos regulados iban desde la moda de las mujeres en el vestir, por ejemplo sombreros muy grandes que no dejaban ver a los demás o escotes muy pronunciados, ya citados; hasta el uso de vocabulario impropio por parte de los adolescentes en cercanía de las damas y el uso inadecuado de instalaciones locativas, como subirse por los palcos, por



ejemplo.

En cuanto a la censura, la cuestión más generalizada sobre el teatro a lo largo del siglo del siglo XIX fue la censura sobre la representación de obras nacionales. Esta cuestión fue más desarrollada en las últimas dos décadas del siglo, lo que llevó a un control excesivo sobre la dramaturgia nacional y por consiguiente a su poco desarrollo. El motivo más frecuente de censura sobre los dramas fue la expresión política o anticlerical que estos podían expresar; el resultado era la presencia de compañías extranjeras, el predominio de la zarzuela y la aceptación por parte de la prensa de ambos elementos. En la primera década del siglo XX, si bien las compañías y la zarzuela se mantuvieron, la función crítica se modificó y reclamó el estímulo de actores y escritores nacionales, la importancia de cultivar el gusto del público por la dramaturgia y la diferenciación entre estética y moral. Fundamentalmente se rechazó la falta de conocimiento estético de la Junta de Censura para valorar una obra, lo que inscribió la autoridad de la crítica en el especialista. La *crítica del especialista* se dirigía a la Junta de Censura, a propósito del drama Juan José, bajo el interrogante del significado del teatro para las naciones civilizadas, todo ello con el fin de diferenciar ante la Junta si este era “medio de propaganda moral ó docente” o si era “un instrumento de Arte”. El *crítico* lo expresaba así:

Desde el punto de vista que aquí llaman moral, pudiera decirse que casi todos los teatros del mundo serían tratados sin misericordia y tal vez no quedaría de ellos piedra sobre piedra, si por ventura llegaran á ser juzgadas por un espíritu como ese que aquí le cerró el paso a Juan José, y con la hoz en la mano

sacrílega se entra por los jardines del Arte (Bogotá, 16 de junio de 1905. Serie 1, nº. 11).

De hecho la función reguladora de la Junta de Censura y su función para la selección adecuada de las obras también estuvo mediada por el erudito o *especialista* en su condición de favorecer no solo a las compañías, sino el desarrollo de la obra dramática que a lo largo de este periodo permaneció estancada. Si en principio los dramas se prohibían por el riesgo moral y político dentro del enfrentamiento partidista que representaban, en la primera década del siglo XX se introdujo un nuevo riesgo político potenciado por la diferenciación social más evidente.

La ciudad había incorporado en su crecimiento prácticas comerciales y el desarrollo de una industria manufacturera a gran escala que hizo complejas las relaciones entre artesanos, obreros e industriales en la primera década del siglo XX. Como lo indica Sowell (1992), la anunciada “estabilidad política del quinquenio de Reyes” invitó a una renovación en la movilización de los artesanos en Bogotá. La guerra había producido una crisis económica por la emisión deliberada de papel moneda por parte de Marroquín para enfrentar los costos que esta implicaba, y la inflación desproporcionada incrementó los precios en 398.9% (Kalmanovitz, 2005). En este contexto, y como se indicó en la introducción de este trabajo, las peticiones dirigidas al Congreso nacional por parte de los artesanos manufactureros giraban en torno de elevar los aranceles a las importaciones o disminuirlas, en especial los productos manufacturados, cuyo ingreso al país se

había acrecentado después de la guerra, en particular los provenientes de Estados Unidos. Los obreros animaron la formación de una organización no partidista con el fin de presentar una petición para incrementar los aranceles de los productos manufacturados, reducir los de las materias primas usadas para la producción interna y quitar los del conjunto de la maquinaria (Sowell, 1992, pp. 216).

La emergencia de un nuevo grupo social, que incorporaba en sus prácticas la asistencia a los espectáculos teatrales, representaba para los empresarios de las compañías el crecimiento de un público necesario para mantener las funciones. Por ello con el obrero emerge un nuevo actor político, que además se diferencia socialmente de la política tradicional representada por una élite social, que si bien también estaba históricamente conformada por un artesanado simple, en el nuevo contexto la denominación del artesano se vinculaba a las características del obrero manufacturero.

La mediación del erudito como *crítico* de las obras representadas, ante la Junta de Censura, no solo de las zarzuelas sino de los dramas que vuelven a introducirse aunque de manera precaria, también atiende a la presencia de este nuevo grupo social en el recinto teatral:

Querido amigo y maestro: Confieso que no he podido explicarme los motivos que haya tenido usted, mi ilustrado maestro, [...], para prohibir la representación por la Compañía nacional de los dramas Juan José y Tierra Baja. Y le digo que no me explico la medida tomada por usted con el doble voto que tiene en la Junta de Censura. [...] Los que conocemos la ilustración

literaria de usted y su buen sentido de crítico, no podemos pensar que usted haya prohibido la obra de Dicenta y la de Guimerá por inmorales y mucho menos por socialistas.[...] El obrero enfermizo del alma, de extracción romántica, que hace de personaje principal en el drama de Dicenta, no es un tipo socialista. (*El Artista*, 7 de marzo de 1908, pp. 7).

Finalmente, se puede decir que con la representación en un ambiente de desarrollo de un espacio urbano, y el gusto burgués propiciado por la diversificación de los estilos de vida en función de prácticas culturales promovidas oficialmente dentro del programa civilizatorio, se formaliza una expansión cultural a través, entre otras, de las instituciones teatrales, que destinadas al consumo cultural introducen formas de diferenciación modernas. Esta sociabilidad diferenciadora permite la aparición del público y del crítico como distintas instancias, y a través de estos, modela y amplía el juicio en función de una estética. El erudito que educa al público se posiciona a su vez como una autoridad dentro del espacio de la representación teatral para arbitrar las relaciones entre el teatro, el Estado y el mercado. Entendiendo esta función del erudito de forma más especializada que en periodos anteriores, esa forma de especialización le otorga autoridad a la figura del *crítico* y lo hace portavoz del juicio que el público espectador no puede enunciar. Al igual que en el caso de la literatura y el arte, la institucionalidad teatral es un lugar privilegiado para reflexionar sobre los procesos de diferenciación social, de surgimiento de la opinión pública, de autonomía o no y del ámbito social en el que estos se constituyen.

## Conclusiones

Lo primero que quiero manifestar antes de exponer mis conclusiones a este trabajo es que el proyecto de pensar las instituciones culturales que se configuraron a finales del siglo XIX en Bogotá como un proceso impulsado por la existencia de ciertas condiciones de posibilidad favorables a la formación de un campo simbólico ha sido fructífero como explicaré a continuación.

La teoría de los campos ha sido fructífera por el alcance teórico de un aparato conceptual bien articulado que, si bien se había elaborado para interpretar una realidad muy diferente a la colombiana, sigue ofreciendo un marco analítico que permite entender algunos aspectos de otros casos, aun reconociendo sus limitaciones tal como las explica en su trabajo Bernard Lahire. Comparto con este autor la afirmación de que la teoría de Pierre Bourdieu “es una de las orientaciones teóricas más estimulantes y complejas en ciencias sociales” (pp. 13) y que, en este trabajo, ha permitido sacar a la luz una serie de elementos novedosos útiles para seguir pensando la producción simbólica de finales del siglo XIX colombiano en términos de un proceso enfocado a adquirir autonomía cultural ligada en este caso a un proyecto político conservador como la Regeneración. Gran parte de la historiografía colombiana que ha abordado el problema de la autonomía del arte a finales del siglo XIX ha constatado la existencia de un campo artístico, de la misma manera que la existencia de un campo literario durante el radicalismo liberal.

A partir de lo que se ha planteado en este trabajo en relación con la literatura, el arte y la representación teatral de finales de siglo XIX, resulta cierta esa afirmación respecto a la existencia de un campo cultural que he intentado enfocar con las gafas de una teoría que, al introducir dicho concepto como herramienta de análisis, ha servido para esclarecer cómo el proceso de constitución de ese campo en la Colombia del periodo entre 1880-1910 podía entenderse como una lucha por la legitimidad cultural en un contexto en el que se libraban diversas luchas en las que participaban partidos políticos, iglesia y los agentes legítimos en eso que llegaría a ser un campo cultural. Igualmente, pensar la autonomía a través de un conjunto de nociones como la sanción externa y la sanción interna ayuda a entender la predominancia o la formación de un canon e introduce nuevamente aspectos íntimamente relacionados con las luchas legítimas, como por ejemplo el papel de la prensa, de la censura, sin olvidar la diferenciación de públicos y con ellos la formación de un gusto. Estos aspectos, entre otros, se abordarán en seguida teniendo como referencia los tres casos estudiados.

Lo que primero que he destacado ha sido el papel crucial de la prensa periódica en la constitución del campo. La prensa, entendida como una institución moderna, ejerció como hemos visto una gran influencia en la sociedad colombiana durante su proceso de formación como una república después de la independencia. Y sin duda a este proceso contribuyeron decisivamente escritores y artistas quienes, llevados por su compromiso con los asuntos de interés público, fueron constituyendo espacios de producción cultural claramente definidos. La cultura se convirtió así a finales del siglo XIX en una institución necesaria para modernizar el

país. He mostrado también cómo la visión conservadora de la Regeneración impulsó la modernización cultural mediante la creación de instituciones culturales de carácter público a través de las cuales se podría configurar el proyecto nacional. Y he señalado los factores que concurren en la transformación de la sociedad bogotana en un espacio moderno en el que se definen instituciones para la producción literaria, artística y escénica.

Estas instituciones culturales tuvieron la función central de formar no solamente a los productores culturales sino también a quienes habrían de recibir y consumir dichos productos. He mostrado al respecto que la formación del público y la regulación de la producción de escritores y artistas en literatura, arte y teatro, estuvo dirigida a la formación del gusto. Para ello era necesario crear un espacio público, uno de cuyos motores fundamentales era la prensa la cual, y como he resaltado en el capítulo correspondiente, a través de la crítica literaria sancionaba un gusto literario receptivo a los productos literarios de corte modernista. Asimismo he constatado el papel formador tanto del gusto como de un canon de las revistas ilustradas y las exposiciones de arte, un canon que sancionaba las imágenes de buen gusto a partir de su encarnación de determinados valores morales. En este campo de la imagen el buen gusto sirve para diferenciar moralmente a las personas del mismo grupo, las élites, y no tanto como indicador de una diferenciación social.

En contraste, se ha mostrado como el teatro, quizá el espacio sociable por excelencia, incorpora a los gustos culturales una población más diferenciada al ser

el medio en el que el refinamiento de las costumbres obliga a un control de la agresividad, tan presente, según opinión de los contemporáneos, en prácticas y gustos populares como las corridas de gallos, la ebriedad en las chicherías y las consecuentes riñas dentro de estos contextos. Esta diferenciación del espacio público a través del teatro es uno de los hechos que llevan a pensar que, en efecto, se ha constituido un espacio público moderno en el que la opinión del público redefine las condiciones bajo las cuales se establecen las negociaciones sobre las obras.

En comparación con el caso francés he constatado también algunas diferencias. En Francia, la esfera pública literaria del siglo XVIII se apoyó en la “sociabilidad intelectual y en la aparición de un mercado del juicio crítico y de las obras que transformó las costumbres culturales”, como explica Chartier (2003). Allí la opinión literaria cristalizada a partir de la crítica operaba desde fuera del medio literario pues procedía de un hábito que se expresaba en la vida social, también aplicable a la religión y al Estado. Pues bien, a este fenómeno, extensible a otros países de Europa, Chartier lo llama la politización de la esfera pública literaria.

En Colombia, en cambio, el surgimiento de la opinión pública ligado al ideal ilustrado legitimaba ideológicamente la Independencia y en el periodo republicano, durante el Olimpo Radical, dicho ideal aparecía como el objetivo de las políticas educativas, asociativas y de formación política de los liberales. En este sentido, la preponderancia política republicana que consolida una esfera pública según Habermas, donde circulan y se discuten de ideas políticas, acompaña el



desarrollo de la prensa a lo largo del siglo XIX. La novedad que introduce la prensa cultural es que propicia una situación inversa a la politización que tiene lugar en el caso francés. Pues la necesidad de expresión de la opinión y con ello de la formación del mercado literario resulta en beneficio de una república de las letras la cual se reafirma en la autonomía literaria.

Se ha constatado cómo dos condiciones fueron decisivas para la formación de la esfera literaria en la Regeneración: una es la censura religiosa y política que asediaba a la prensa de la oposición y la despojaba hasta cierto punto de su sentido político partidista y otra fue el despliegue de una sociabilidad en espacios urbanos y públicos auspiciada por las condiciones materiales y una concepción civilizadora de la cultura fundamentada en los principios de la razón. De este modo, la nación civilizada que se moldea a través de la cultura entendida en sentido restringido devuelve a la sociedad bogotana dos formas de representación en pugna: una vehiculada por el oficialismo regenerador que retorna al costumbrismo como forma de ejercer el control moral y otra por un sector progresista (no exclusivamente liberal) que reclama una renovación de las viejas estructuras a través de una tendencia modernista.

Esa pugna es precisamente la que subyace a la censura política y moral ejercida sobre la literatura, que se explica, como he intentado mostrar, porque la política partidista conservadora vio en la emergencia de un nuevo movimiento literario una tendencia literaria peligrosa que alimentaba la prensa de oposición. Este nuevo movimiento ponía en jaque el proyecto nacional de la Regeneración pero también

la producción y reconocimiento legítimo de los literatos que representaban la tendencia costumbrista en la creación literaria. El costumbrismo, que a su vez se entendió a lo largo del periodo republicano desde mediados de siglo como una forma de reafirmar la identidad nacional, fue una piedra angular en el proyecto nacional regenerador, sobre todo aquel que reverenciaba el territorio nacional, el sentido moral religioso de las gentes en especial de la mujer, la conmemoración del pasado heroico, el mundo rural de la hacienda, etc. Los cuadros de costumbres y la novela romántica alimentaron esta forma en que los colombianos miraban sobre sí mismos y fue una tendencia literaria que permaneció en la nación colombiana hasta bien entrado el siglo XX.

En cambio, todas las publicaciones que tendieron a alimentar la poesía y literatura de corte modernista se vieron avocadas a la persecución de la censura. Pues la censura moral, basada en la defensa de una moral católica, encontraba en el giro individualista y la libertad artística que proponía el movimiento del cual bebían los modernistas bogotanos la difusón de unos nuevos valores subjetivos que producían sentimientos y pasiones en el sujeto que la iglesia debía controlar. Para la Iglesia Católica, que había vivido la expulsión del país durante el radicalismo liberal, el control de todo aquello que propiciaba la libertad individual y el alejamiento de las costumbres sacramentales resultaba fundamental. Indudablemente se trataba de una lucha entre el poder simbólico religioso contra otro poder simbólico, el de la cultura, sobre el cual debía dominar aquel. He aquí la importancia del modelo teórico de Boudieu para pensar la naturaleza de la lucha por la dominación librada por dos campos o esferas, la religiosa y la cultural en

sentido restringido, empeñada en independizarse de la primera para alcanzar su autonomía. Se puede concluir, de acuerdo con ese modelo teórico que hace de la lucha el elemento clave de la dinámica sociocultural (si bien Bourdieu hace mayor hincapié en la lucha entre agentes que compiten dentro del campo), que en esas luchas por la legitimidad cultural entraban en pugna dos concepciones simbólicas: una fundamentada en la fe y la irracionalidad –en el sentido weberiano- y otra asentada en la razón.

Sin embargo, y paradójicamente, la censura intensificó sin proponérselo la emergencia de la esfera literaria como espacio de expresión de la autonomía – siempre relativa- literaria, pasando a ser la literatura el espacio de transformación de ese mundo politizado de los partidos. Si entendemos lo político fuera de la expresión partidista, está claro que a pesar de la autonomía del campo que se basa en la capacidad para formular las reglas que rigen en su seno, como sostiene Bourdieu, esta no podía ser del todo completa, ya que dependía demasiado del juego político que rodeaba al campo.

Por ejemplo, el criterio para determinar la posición de los agentes culturales es, de acuerdo con Bourdieu, el volumen de capital cultural que se posee o de poder. Pues bien, este en el contexto colombiano estaba claramente ligado a la estirpe familiar, tanto en la Bogotá decimonónica como en el resto de las regiones colombianas, que significaba también un posicionamiento político, económico y cultural. De este modo, y si acudimos a la noción de habitus del sociólogo francés, encontramos que la mayoría de trayectorias de los agentes implicados en el

campo cultural están marcadas por un habitus similar, puesto que las pugnas por el poder simbólico se produjeron dentro de la misma clase, la élite; lo que la dividía no era el estatus, sino sus preferencias culturales, que estaban indisolublemente ligadas a sus posturas políticas. Pues liberales y conservadores se distinguían también por sus preferencias culturales.

Las diferencias políticas que mantuvieron enfrentados a liberales y conservadores, al parecer, por lo menos según se expresa en el espacio público de la prensa, los mantuvieron en efecto enfrentados en el espacio cultural, como hemos podido observar. En el caso de la literatura, la diferenciación de géneros permitió ampliar el espectro de opciones literarias entre las que podían elegir, lo que dio la oportunidad a los literatos de ensayar tendencias literarias que estaban a la vanguardia en Europa. Aunque sus condiciones no estaban a la altura de las que se encontraban los literatos europeos; si bien he descrito las condiciones formales de enseñanza o los espacios de sociabilidad como cafés, tertulias, ateneos, círculos, sociedades, etc. que generaron un espacio público, estas no estaban aún tan evolucionadas en Bogotá como en otras capitales.

A pesar de ello esa sociabilidad no formal, desarrollada en cafés, librerías, el ateneo de Bogotá y la tertulia de la Gruta Simbólica, al margen de la política, facilitó la constitución de ese espacio cultural donde se encontraba la elite social, indistintamente del partido político, para expresar sus preferencias literarias y artísticas. Y en cierto modo, a mi modo de ver, estos lugares facilitaron y animaron la emergencia de la esfera cultural. Indudablemente sería necesario profundizar en

las formas de sociabilidad no formal, que son indicativas de los subterfugios de los actores cuyas prácticas contribuyen a modificar las estructuras y aportan nuevas pistas sobre los procesos que engendraron las condiciones para que el campo cultural –literario, artístico y dramático- se hiciera posible. Es muy probable, además, que otros factores no culturales, como la formación social de clases propiciada por los cambios económicos, que da lugar a grupos sociales diferenciados, fueran cruciales en el desarrollo del campo. La presencia por ejemplo de un nuevo grupo social nacido de la naciente industria a comienzos del siglo lleva a pensar que las elites tendieron a verse --esto es conjetural-- como un grupo social homogéneo. Llevando más allá la interpretación es probable que haya ocurrido un proceso de recomposición de la elite social, primero diferenciada según la procedencia familia, y después como clase social.

Por último, y siguiendo los planteamientos de los teóricos del nacionalismo, como el mencionado Anthony Smith, Hobsbawm o Gellner, es preciso insistir en la relación íntima que existe entre la constitución de una nación independiente y el fomento de una cultura que pudiera actuar como emblema y justificación de la nación colombiana, una nación entendida como territorio, pero también sobre la base de una historia patria cuyos pilares se edifican con la independencia. Claramente representada por una élite, la independencia consagra al héroe nacional tanto en la literatura como en las revista ilustradas y en las obras de arte. Si bien no ha sido posible abordar todas las representaciones sociales que se constituyeron en las imágenes y la literatura, los casos tratados nos permiten entender cómo se impone la idea de nación, como es bien conocido en la

historiografía y la sociología histórica, así como en la tradición hispánica evocada por Miguel Antonio Caro y Rafael Núñez.

Resumiendo estas interpretaciones históricas, la idea central es que la nación moderna se reconoce por la emergencia de instituciones culturales de carácter público, como la Escuela de Bellas Artes, el Teatro Colón y el Teatro Municipal, Dicha formación de instituciones, como se vio en los tres casos, no fue un fenómeno nuevo en el periodo de la Regeneración, ya que en ese momento ya existían una serie de instituciones como el Museo Nacional (1823), la Academia de la Lengua (1871) o la Universidad Nacional (1867). Lo que he pretendido mostrar es que lo interesante de las instituciones culturales de fin de siglo fue su carácter programático. Este programa, inscrito en la concepción de la cultura al servicio del progreso y civilización, fue entendido por la Regeneración, un régimen, como hemos visto, liderado por el partido nacional recién formado conformado mayoritariamente por conservadores y en menor medida liberales moderados, como un proyecto moderno, vinculando así los intereses culturales, cuya función consistía en civilizar a los colombianos, con los intereses morales de la iglesia católica. Es significativo que un proyecto progresista se incubara en el seno de un proyecto conservador. En todo caso, e independientemente de la ideología política de cada partido, he podido constatar que ese proyecto cultural civilizador se mantuvo estrechamente ligado a un programa más amplio que consistía en la formación de la nación colombiana.

En definitiva, la investigación me ha permitido confirmar las hipótesis que planteé

al principio, esto es, en primer lugar que en Colombia, y en el periodo estudiado, no pudo constituirse un campo cultural plenamente autónomo, tal y como ocurrió en Francia de acuerdo con el análisis de Bourdieu, porque tanto por parte de la política como por parte de la Iglesia católica se ejerció un control, sea a través de la educación o de la censura, que sin llegar a ahogar todo intento de innovación artística, sí supuso un impedimento para que los escritores, artistas y otros agentes culturales pudieran crear y difundir libremente sus obras e imponer las reglas inherentes a dicha esfera.

En segundo lugar que, tal y como lo formulé, se constituyeron multitud de instituciones y abrieron espacios, unos dedicados a la creación y difusión de obras y otros dedicados a la sociabilidad cultural, que permitieron que en Bogotá se crearan las condiciones para el desarrollo de un campo cultural, si no totalmente autónomo, al menos con la fuerza suficiente para consolidarse entre las clases más acomodadas y obtener legitimidad y consiguientemente capacidad para consagrar a los escritores y artistas modernistas ante sus públicos.

Y por último que ese campo cultural solo a medias autónomo contribuyó a extender valores e ideas modernas que impulsaron una ideología progresista enfrentada a las fuerzas más conservadoras, tanto procedente de la política como de la Iglesia católica, capaz de tener influencia social. Y a su vez, como la relación es recíproca, la modernización económica y social que estaba experimentando la Colombia del fin de siglo favoreció la entrada de ideas y formas artísticas novedosas que eran acogidas por un público creciente de clase acomodada en las

ciudades, particularmente en Bogotá, que lograba así asentar una identidad basada en la posesión de capital cultural y no solo en la de capital económico.



## Bibliografía General

### Fuentes Primarias

- Epistolario de Rufino José Cuervo con Miguel Antonio Caro, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá 1978
- Epistolario de Rafael Núñez con Miguel Antonio Caro, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá 1977
- Epistolario de Ángel y Rufino José Cuervo con Rafael Pombo, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá 1974
- Epistolario de Rufino José Cuervo con los miembros de la Academia colombiana, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá 1972
- Epistolario de Rufino José Cuervo y Miguel Antonio Caro con Antonio Gómez Restrepo, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá 1973.
- 1898-1910 Correspondencia del Teatro Colón. Conservada en el Archivo del Teatro Colón.  
Angulo, Daniel (Director). *El Colombiano*. (1901).  
Argáez, Jerónimo (Director). *El Telegrama. Diario de la mañana*. (1886-1904).  
Argáez, Jerónimo (Director). *El Telegrama del domingo*. (1887-1889).  
Buitrago, Filemón (Director) *El Semanario*. (1886).  
Correspondencia del Teatro Colón. *Archivo del Teatro Colón*. (1900-1912).  
Del Corral, Jesús; Gómez Jaime, Alfredo (Directores). *El Escudo*. (1905).  
Dir. Desconocido. *Diario de Colombia*. (1910).  
*El Concurso*. 1891.

Empresa Zimmermann-Ughetti (Director). Género. (1899).

Greñas, Alfredo (Director). *El Barbero*. (1892).

Grillo, Maximiliano (Director). *Revista Gris*. (1892-1896).

Heredia Márquez, Francisco; Samper Uribe, Rodolfo (Directores). *Bogotá*. (1905-1908).

Laverde, Isidoro (Director). *Revista Literaria*. (1890-1894).

León Gómez, Adolfo (Director). *Suramérica*. (1903-1905).

Manrique, Pedro (Director). *Revista Ilustrada*. (1898-1899).

Martínez, Carlos (Director). *El Correo Nacional*. (1890).

Martínez, Carlos; Restrepo, Enrique (Directores). *Repertorio Colombiano*. (1886-1889).

Pontón, Joaquín; Torres, Carlos (Directores). *Nuevo Tiempo Literario*. (1903-1905).

Ramos, Eustacio; Pontón, Joaquín (Directores). *El Artista*. (1906-1910).

Restrepo, Antonio; Uribe, Juan (Director). *La Siesta*. (1886).

Rivas Frade, Federico (Director) *El Salón*. (1890).

Sanín, Baldomero (Director). *Revista Contemporánea*. (1904-1905).

Urdaneta, Alberto (Director). *Papel Periódico Ilustrado*. (1880-1888).

Cané, M. (1992). *Notas de viaje sobre Venezuela y Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Röthlisberger, E. (1993). *El Dorado : estampas de viaje y cultura de la Colombia suramericana*. Bogotá: Instituto Colombiano de la Cultura.

## Referencias

- Acosta, C. E. (1993). *Invocación del lector bogotano de finales del siglo XIX: Reminiscencias de Santa Fé y Bogotá de José María Cordovez Moure*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Acosta, C. E. (2009). *Lectura y nación: novela por entregas en Colombia, 1840-1880*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Acuña, R. (2002). Tesis de Maestría. El Papel Periódico Ilustrado y la génesis de la configuración del campo artístico en Colombia. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia
- Acuña, R. (2010). *Alberto Urdaneta, coleccionista y artista*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Agulhon, M. (1994). *Historia Vagabunda*. Instituto Mora.
- Algarabel, M. (2005). El poder de la mirada: análisis comparado de películas censuradas y censurables. En F. Aguayo, & L. Roca, *Imágenes e Investigación Social*. México: Instituto Mora.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Anderson, B. (2005). *Comunidades imaginadas*. Valencia: Editorial Agers.
- Arango, S. (2011). Comienzos de la enseñanza académica de las artes plásticas en Colombia. *Historia y Sociedad*.
- Arciniegas, G. (1975). *El Zancudo: la caricatura política en Colombia (siglo XIX)*. Bogotá: Arco.
- Arévalo, G. (1997). De sobremesa. El Sufrimiento de ser moderno. En J. A. Silva, *De sobremesa*.

Arias De Greiff, J. (2011). Orígenes de la banca y la industria en Colombia 1850-1950 en *Revista Credencial Historia*. No 257. Obtenido de <http://www.banrepcultural.org/node/88351>

Balibar, E., & Wallerstein, I. (1991). *Raza, nación y clase*. Madrid: Lepala.

Barney, E. (1971). *Temas para la historia del arte en Colombia*. Bogotá: Dirección de Divulgación Cultural.

Bedoya, G. (2010). La universalidad de los géneros en un estudio histórico y social de lo literario. Propuesta. En A. Laverde, & V. Olga, *Tradiciones y configuraciones discursivas: historia crítica de la literatura colombiana. Elementos para la discusión Cuadernos de trabajo II*. Medellín: La Carreta Editores.

Bergquist, C. (1981). *Café y Conflicto en Colombia*. Medellín: FAES.

Bhabha, H. (1994). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

Bobbio, N. (1997). *La duda y la elección: intelectuales y poder en la sociedad contemporánea*. Barcelona: Paidós.

Bourdieu, P. (1975). *Campo del Poder y Campo Intelectual*. Tucumán: Folios ediciones.

Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama

Bourdieu, P. (1999). *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

Bourdieu, P. (2002). *Las reglas del Arte*. Barcelona : Anagrama.

- Briggs, A., & Burke, P. (2002). La revolución de la imprenta en su contexto. In A. Briggs, *De Gutenberg a Internet: una historia social de los medios de comunicación* (pp. 27-89). Madrid: Taurus.
- Burke, P. (2005). La historia cultural de las imágenes. En P. Burke, *Visto y no visto*. Barcelona: Crítica.
- Bushnell, D. (2006). *Colombia una nación a pesar de sí misma: nuestra historia desde los tiempos precolombinos hasta hoy*. Bogotá: Planeta.
- Cabrera, E. (1971). *Temas para la historia del arte en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Cacua Prada, A. (1958). *La Libertad de Prensa en Colombia*. Bogotá: Prensa Católica.
- Castro, B. (2009). Prácticas filantrópicas en Colombia, 1870-1960. *Historia y Sociedad*, 37-68.
- Catalán, G. (1985). Antecedentes sobre la Transformación del Campo Literario en Chile entre 1890 y 1920. En G. Catalán, *Cinco Estudios sobre Cultura y Sociedad*. Santiago de Chile: Ainavillo.
- Chacón, N. (2006). El intelectual y las ciencias: Ignacio Espinosa y el positivismo. *Memoria y Sociedad*, 69-84.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa.
- Chartier, R. (2003). *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución Francesa*. Barcelona: Gedisa.
- Chartier, R. (2003). Una nueva cultura política. En R. Chartier, *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución Francesa*. Barcelona: Gedisa.

- Colmenares, G. (1997). *Las Convenciones Contra La Cultura Ensayos sobre historiografía hispanoamericana del siglo XIX*. Santafé de Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Colmenares, G. (1998). *Ricardo Rendón. Una fuente para la historia de la opinión pública*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Cordovez, J. (1942). *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*. Santafé de Bogotá: Ministerio de Educación.
- Coser, L. (1968). *Hombres de ideas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Darnton, R. (1993). Historia de la lectura. In P. Burke, *Formas de hacer historia* (pp. 177-208). Madrid: Alianza Editorial.
- Domínguez, J. (2010). Belleza y vida humana, arte y estética. En J. Domínguez, C. Fernández, E. Giraldo, & D. Tobón, *¿Quién le teme a la belleza?* Medellín: La Carreta Editores.
- Eco, U. (2004). *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen.
- Elías, N. (1989). *El Proceso de Civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Fondo de Cultura Económica.
- Fajardo, M. (1986). *Presencia de los maestros 1886-1960. Catálogo de exposición*. Bogotá: Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia.
- Fajardo, M. (1996). *Documentos para la historia de la escuela Nacional de Bellas Artes*.
- Fajardo, M. (1998-1999). Un centenario olvidado: la ilustración editorial en el siglo XIX en Colombia. *Ensayos*.

- Fajardo, M. (2007). El arte neogranadino del período colonial. En C. d. lectores, *Gran enciclopedia de Colombia. Arte 1*. Bogotá: El Tiempo.
- Fajardo, M. (2016). *Biografías del Banco de la República*. Obtenido de Biblioteca virtual Luis Ángel Arango: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/ricardo-acevedo-bernal>
- Gallo, L. (1997). Modernidad y arte en Colombia en la primera mitad del siglo XX. *Ensayos*.
- Gaskell, I. (2003). Historia visual. En P. (. Burke, *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza.
- González, B. (2002). Gráfica crítica entre 1886-1900. En R. Sierra, *Miguel Antonio Caro y la cultura de su época*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- González, B. (2007). Las artes plásticas en el siglo XIX. En C. d. lectores, *Gran Enciclopedia de Colombia. Arte 1*. Bogotá: El Tiempo.
- González, B. (2012). *Manual de arte del siglo XIX en Colombia*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- González, B. (2013). *Manual del arte del siglo XIX en Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- González Bernaldo de Quirós, P. (2008). *La sociabilidad y la historia política*. Obtenido de Biblioteca de Autores del Centro: <http://nuevomundo.revues.org/24082>
- González, F. (1977). *La Iglesia Católica durante la Regeneración y la Hegemonía Conservadora*. Bogotá: CINEP.
- González, F. (1986). *Historia del Teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

- González, G. (1997). *Historia del Teatro Municipal*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Gordillo, A. (2004). El Mosaico (1858-1872): elites, nacionalismo y cultura en la segunda mitad del siglo XIX. *Pensar el siglo XIX. Cultura, biopolítica y modernidad*, 201-250.
- Habermas, J. (2004). *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Heinich, N. (2001). *Lo que el Arte aporta a la Sociología*. México: Conaculta.
- Helg, A. (1987). *La educación en Colombia: 1918-1957*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Hobsbawm, E. (2000). *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Crítica.
- Huertas, M. (2015). *Del costumbrismo a la Academia. Hacia la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes*. Bogotá.
- Hunt, L. (1997). Filantropía. En V. Ferrone, & D. (. Roche, *Diccionario Histórico de la Ilustración*. Madrid: Alianza Editorial.
- Jaramillo Uribe, J. (1982). *El pensamiento colombiano en el Siglo XIX*. Bogotá: Temis.
- Jaramillo Uribe, J. (1992). El Proceso de la Educación del Virreinato a la Época Contemporánea. En J. Jaramillo Uribe, *Manual de Historia de Colombia (tomo III)*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Jiménez Panesso, D. (1994). *Fin de siglo decadencia y modernidad: ensayos sobre el modernismo en Colombia* . Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.



- Jiménez, D. (2002). Miguel Antonio Caro: bellas letras y literatura moderna. En R. Sierra, *Miguel Antonio Caro y la cultura de su época*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Jiménez Panesso, D. (2009). *Historia de la crítica literaria en Colombia 1850-1950*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Kalmanovitz, S. (2002). Instituciones y desarrollo agrícola en Colombia a principios del siglo XX. *Borradores de Economía*.
- Kalmanovitz, S. (2005). *La agricultura colombiana en el siglo XX*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Ladino, R. (2015). Requisito parcial para optar por el título de Magíster en Historia. *Primeros años de la Escuela Nacional de Bellas Artes en Colombia*. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- Lahire, B. (. (2005). *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Lamus, M. (1998a). *Teatro en Colombia: 1831 – 1886. Práctica teatral y sociedad*. Bogotá: Ariel.
- Lamus, M. (1998b). *Bibliografía del teatro colombiano siglo XIX. Índice anal.* Satanfé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Laverde, A. (2013). Crítica literaria y opinión pública: polémicas literarias en Colombia, siglo XIX. *Revista de Estudios Latinoamericanos*, 9-41.
- Létourneau, J., & Sylvie, P. (2009). Cómo utilizar un documento autobiográfico en una investigación. En J. Létourneau, *La caja de herramientas del joven investigador* (págs. 149-167). Medellín: La Carreta Editores.
- Levasseur, R. (. (1990). *De la Sociabilité. Spécificité et mutations*. Québec: Boreal.

- Loaiza, G. (1999). *Biografía Manuel Ancízar*. Cali: Inédito.
- Loaiza, G. (2004). La búsqueda de autonomía del campo literario El Mosaico, Bogotá, 1858-1872. *Boletín cultural y bibliográfico*.
- Loaiza, G. (2011). *Sociabilidad, Religión y política en la definición de la Nación. Colombia 1820-1886*. Bogotá: Universidad Externado.
- Londoño, P. (1984). La mujer santafereña en el siglo XIX. *Boletín Cultural y Bibliográfico*.
- Londoño, S. (2005). *Breve historia de la pintura en Colombia*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- López, A. (1990). *Capítulo IV: La estabilización de la economía colombia después de la Guerra de los Mil Días y el período de transición monetaria comprendido entre 1903 y 1923*. Obtenido de Biblioteca Luis Ángel Arango: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/economia/banrep1/hbrep21.htm>
- Martínez, A. (2002). Tesis de Maestría. *El ambiente cultural intelectual en Colombia en el Siglo XIX: Bogotá 1886-1899*. Barcelona, España: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Martínez, A. (2012). La función estética de las publicaciones ilustradas en Bogotá a finales del siglo XIX. *Universitas Humanística*, 77-96.
- Martínez, F. (2001). *El nacionalismo cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional en Colombia, 1845 - 1900*. Bogotá: Banco de la República.
- Martínez, I. (1997). Los dos conceptos de cultura: entre la oposición y la confusión. *REIS*, 173-196.

- Medina, A. (1978 ). *Procesos de arte en Colombia*. Bogotá: Instituto colombiano de cultura.
- Medina, Á. (2009). La Gráfica de 1823 a 1970. En Á. Medina, *Historia del Grabado en Colombia*. Bogotá: Planeta.
- Medina, Á. (2014). *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Mejía, G. (1998). *Los años del cambio. Historia urbana de Bogotá 1820-1910*. Bogotá: Centro Editorial Javeriano-ICANH.
- Melo, J. O. (1991). *Predecir el Pasado: Ensayos de Historia de Colombia*. Santa Fe de Bogotá: Fundación Simón y Lola Guberek.
- Melo, J. O. (1996). La República Conservadora. En J. O. Melo, *Colombia Hoy*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Melton, J. (2009). *La aparición del público durante la ilustración europea*. Valencia: Universitat de València.
- Miceli, S. (2010). Vanguardias literarias artísticas en el Brasil y la Argentina: un ensayo comparativo. En C. Altamirano, *Historia de los intelectuales en América Latina Vol II* (págs. 490-511). Buenos Aires: Katz Editores.
- Ocampo, E. (2003). El fenómeno estético. Estética de la naturaleza, del arte y las artesanías. En R. Xirau, & D. Sobrevilla, *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía. Estética*. Madrid: Trotta.
- Orjuela, H. (2008). *El Teatro Colombiano en el siglo XIX*. Bogotá: Editora Guadalupe.

- Ortega, F., & Chaparro, A. (2012). *Disfraz y pluma de todos Opinión pública y cultura política, siglos XVIII y XIX*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Ortega, J. (1927). *Historia Crítica del Teatro en Bogotá*. Bogotá: Talleres de ediciones Colombia.
- Oses, D. (2012). La Conversación Literaria: un capítulo de la historia de la lectura en Chile. Salones, tertulias, ateneos, en Chile, en los siglos XIX y XX. *Anales de literatura chilena*, 35-39.
- Palacios, M. (1995). *Entre la legitimidad y la violencia: Colombia 1875-1994*. Bogotá: Grupo editorial Norma.
- Peñalosa, J. (1956). *El Teatro Colón*. Bogotá: Ministerio de Educación.
- Peñarete, F. (1969). *Así fue la Gruta Simbólica*. Bogotá: Tipología Hispana.
- Pérez, A. (2015). *Nosotros y los otros*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Pérez, T. (2000). La invención de una nación: la imagen de México en la prensa ilustrada de la segunda mitad del siglo XIX. En C. Montiel, *Historia de la prensa en iberoamérica*. México: Universidad de Guadalajara; Universidad de Colima; Universidad de Guanajuato; Colegio de Michoacán.
- Pla, V. (2010). *La ilustración gráfica del siglo XIX: Funciones y disfunciones*. Valencia: Universitat de València.
- Pérez, M. (1979). *La caricatura política en el siglo XIX*. Caracas: Lagoven.
- Pöppel, H. (2000). *Tradición y modernidad en Colombia*. Medellín: Universidad de Antioquia.

- Quinché Ramírez, V. (2006). La crítica de arte en Colombia: los primeros años. *Historia crítica*, 274-301.
- Rama, Á. (1972). *La crítica de la cultura en América Latina*. Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Ramos, J. (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Reyes, C. (1989). *Cien años de teatro en Colombia*. Bogotá: Planeta.
- Reyes, C. (2008). *El teatro en el Nuevo Reino de Granada*. Medellín: Fondo editorial Universidad EAFIT.
- Robledo, B. (2005). *Rafael Pombo la vida de un poeta*. Bogotá: Ediciones B.
- Rodríguez, F. M. (2006). *XIX, Bibliografía de la Literatura Colombiana del siglo*. Stockcero.
- Safford, F. (2014). El ideal de lo práctico. El desafío de formar una élite técnica y empresarial en Colombia II Ed. Medellín: Fondo editorial Universidad EAFIT.
- Santos Calderón, E. (1998). El Periodismo en Colombia, 1896-1986. En Á. Tirado, *Nueva Historia de Colombia*. Colombia: Planeta.
- Sennett, R. (1978). *El Declive del Hombre Público*. Barcelona: Ediciones Península.
- Serrano, E. (1998). *Andrés de Santa María*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- Silva, J. A. (2010). *De Sobremesa*. Bogotá: Editorial Panamericana.
- Silva, R. (1993). Dos estudios de historia cultural. *Centro de Investigaciones y Documentación Socio-Económica*.

- Silva, R. (1999). *Prácticas de lectura, ámbitos privados y formación de un espacio público moderno*. Fondo de Cultura Económico.
- Silva, R. (2002). *Los Ilustrados de la Nueva Granada 1760-1808. Genealogía de una comunidad de interpretación*. Medellín : Fondo editorial Universidad EAFIT.
- Silva, R. (2004). *Prensa y revolución a finales del siglo XVIII*. Medellín: La Carreta Ediciones.
- Silva, R. (2007). *A la sombra de Clío*. Bogotá: La Carreta Editores.
- Simmel, G. (2002). Filosofía de la moda. En G. Simmel, *Sobre la individualidad y las formas sociales*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Simmel, G. (2002). La sociabilidad. En G. Simmel, *Sobre la individualidad y las formas sociales* (págs. 194-208). Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Smith, A. (1996). *La Identidad Nacional*. Barcelona: Trama.
- Smith, A. (2000). *Nacionalismo y modernidad*. Madrid: Ediciones Akal.
- Solano, J. (2011). El grabado en el Papel Periódico Ilustrado. Su función como ilustración y relación con la fotografía. *Revista de Estudios Sociales*, 146-156.
- Soriano, K., & Martínez, F. [. (2016). *Revisar el costumbrismo Cosmopolitismo, pedagogías y modernización en Iberoamérica*. Berlin: Peter Lang.
- Sowell, D. (2006). *Artesanos y política en Bogotá*. Bogotá: Ediciones Pensamiento Crítico-CLA editorial.
- Szir, Sandra M. (2009 ) *De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el siglo XIX*.

- Colección Biblioteca Nacional en Garabedian, M., Szir, S. & Miranda, L, Prensa argentina siglo XIX: imágenes, textos y contextos. Buenos Aires: Teseo.
- Tovar, L. (2002). Ciencia y fe: Miguel Antonio Caro y las ideas positivas. En R. Sierra, *Miguel Antonio Caro y la cultura de su época*. Bogotá: Universidad Nacional.
- Urdaneta, A. (1870). Decreto por el cual se nombra un catedrático de la Universidad Nacional. *Anales de la Universidad Nacional*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional.
- Valencia Llano, A. (1994). El Periodismo en los Siglos XIX y XX. En A. Valencia Llano, *Historia del Gran Cauca*. Cali: Universidad del Valle.
- Van Horn Melton, J. (2009). *La aparición del público durante la ilustración europea*. Valencia: Universitat de València.
- Varela, J., & Álvarez-Uria, F. (2008). *Materiales de sociología del arte*. Madrid: Siglo XXI.
- Vásquez, W. (2014). Antecedentes de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia 1826-1886: de las artes y oficios a las bellas artes. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*.
- Watson, M. (1978). *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Yujnovsky, I. (2011) Cultura y poder: el papel de la prensa ilustrada en la formación de la opinión pública. Obtenido de H México: <http://www.h-mexico.unam.mx/node/6549>

Zambrano, F. (1999). La ciudad en la historia. En C. Torres, F. Viviescas, & E. Pérez, *La ciudad: hábitat de diversidad y complejidad*. Bogotá: Universidad Nacional.



## **ANEXOS**

Anexo 1. Circulación bibliográfica según Géneros y Escritores (Más de 10) 1880-1910

<b>Autor</b>	<b>Crítica</b>	<b>Novela</b>	<b>Poesía</b>	<b>Relato</b>	<b>Teatro</b>	<b>Total</b>
Acosta de Samper, Soledad	11	41		19	4	75
Arciniegas, Ismael Enrique	2		9			11
Caicedo Rojas, José	7	17	2	4		30
Caro, Miguel Antonio	8		15			23
Carrasquilla, Ricardo	3		27			30
Celedón, Rafael, PBRO	2		12			14
Cuervo, Ángel	3	7				10
Dávila de Ponce de León, Waldina	3	3	11		1	18
Espinosa de Rendón, Silveria	2		12			14
Fallón, Diego	5		6			11
Fernández Avendaño, Enrique Wenceslao	1		9			10
Flórez, Julio	5		21			26
Franco Vargas, Constancio	1	2	1	3	11	18
Gómez Jaime de Abadía, Herminia	1	4		9		14
Gómez, Ruperto Segundo			14		2	16
Guarín, José David	4	7	4	39		54
Isaacs, Jorge	77	40	16			133
Marroquín, José Manuel	12	4	7	5	2	30
Montes del Valle, Agripina			10			10
Núñez, Rafael	19		10			29
Obeso, Candelario	8		7		1	16
Ortíz Rojas, José Joaquín	7	1	8	1		17
Pérez, Felipe	11	8	2			21
Pérez Triana, Santiago	5		2	3		10
Pombo, Rafael	3		22			25
Rivas Groot, José María		8	4	3	13	28
Rivas [Mejía], Medardo	3	8	33	40	1	85
Rivera [y] Garrido, Luciano	2	1		9		12
Sáenz Echeverría, Carlos			7	1	3	11
Samper Acosta, Bertilda			7	3		10
Samper Agudelo, José María	11	6	2			19
Silva, José Asunción	6	1	4	1		12
Torres, Carlos Arturo	3		14			17
Urdaneta, Alberto	13					13
Vargas Vila, José María		29	4			33
Verbel y Marea, Eva Cerafina	1	2	11			14

Fuente: Base de datos propia elaborada a partir de la Bibliografía de la Literatura Colombiana del siglo XIX de Flor María Rodríguez-Arenas.

Anexo 2. Obras representadas Teatro Municipal y Teatro Colón (1890 - 1899)						
Título de la noticia	Periódico	Año	Obra	Autor/Compositor	Compañía	Teatro
De todo	El Siglo XX	1890	Temporada de Opera	-----	-----	Teatro Municipal
Gacetilla	El Heraldo	1890	El barbero de Sevilla	Gioachino Rossini	Ópera Ernani	Teatro Municipal
Ecos de Bogotá	Las Noticias	1890	La Traviata	Giuseppe Verdi	Ópera Ernani	Teatro Municipal
Ecos de Bogotá	Las Noticias	1890	Temporada: Hernani; Lucía de Lammermoor; El barbero de Sevilla	Giuseppe Verdi; Gaetano Donizetti; Gioachino Rossini	Ópera Ernani	Teatro Municipal
Teatro	La Prensa	1891	Lope de Aguirre	Carlos Arturo Torres	Compañía Luque	Teatro Municipal
Gacetilla	El Heraldo	1891	-----	-----	Compañía de Julio Luque	Teatro Municipal
Gacetilla	El Heraldo	1891	Función de muñecos	-----	Compañía Italiana de los Hermanos Dell'Acqua	Teatro Municipal
Teatro Municipal	El Heraldo	1892	Temporada: repertorio español y no francés	-----	Compañía de Luis Amato	Teatro Municipal
Teatro Municipal	El Orden	1892	El Levita	Enrique Gaspar	Compañía de Luis Amato	Teatro Municipal
Teatro	Diario de Cundinamarca	1892	Un drama nuevo	Manuel Tamayo y Baus	Compañía de Luis Amato	Teatro Municipal
Otro drama nacional	Diario de Cundinamarca	1892	El soldado	Adolfo León Gómez	Compañía de Luis Amato	Teatro Municipal
Hechos diversos	Diario de Cundinamarca	1893	El Trovador	Giuseppe Verdi	Compañía de Ópera italiana	Teatro Municipal
Revista Teatro	El Orden	1893	Hernani; El Trovador	Giuseppe Verdi	Compañía de Ópera italiana	Teatro Municipal
Revista Teatro	El Orden	1893	óperas: Favorita; Rigoletto	Gaetano Donizetti; Giuseppe Verdi	Compañía de Ópera italiana	Teatro Municipal
Hechos diversos	Diario de Cundinamarca	1893	Fra Diabolo	Daniel Francois-Esprit Auber	Compañía de Ópera italiana	Teatro Municipal
La Africana	La República	1893	La Africana	Jakob Liebmann Meyer Beer	Compañía de Rosina	Teatro Municipal

Hechos diversos	Diario de Cundinamarca	1893	La Gioconda; Lucrecia Borgia	Amilcare Ponchielli; Gaetano Donizetti	Compañía de Rosina	Teatro Municipal
Teatro	La República	1893	Lucía de Lammermoor; Florinda	Gaetano Donizetti; Ponce de León	Compañía de Rosina	Teatro Municipal
Teatro	La República	1893	Isabel la Católica o El Descubrimient o de América; El sombrero de copa	Tomás Rodríguez Rubí; Vital Aza	Compañía lírica dramática de Julio Luque	Teatro Municipal
Noticias locales	La Epoca	1895	El gran galeoto y Mariana	José Echegaray	Compañía de Arcadio M. Azuaga	Teatro Municipal
Noticias locales	La Epoca	1895	El negro	Ricardo Lleras	Compañía de Arcadio M. Azuaga	Teatro Municipal
Teatro Municipal	La Mujer	1895	Inocencia	José Echegaray	Compañía de Arcadio M. Azuaga	Teatro Municipal
Teatro	La Crónica	1897	Zarzuela	-----	Sociedad Artística de Bartolomé Costa. Agente Augustus N. Patin	Teatro Municipal
Zarzuela	Bogotá; La Crónica	1897	Marina	Emilio Arrieta	Compañía Chávez	Teatro Colón
Teatro Colón	La Crónica	1897	Los lobos marinos	Miguel Ramos Carrión y Ruperto Chapí	Compañía Chávez	Teatro Colón
Teatros	La Crónica	1897	Rigoletto	Giuseppe Verdi	Dirigida por Augusto Azzali	Teatro Municipal
Vida social	La Crónica	1898	Temporada de Zarzuelas	-----	Compañía de zarzuela Senisterra	Teatro Colón
La Aurora Infantil	El Vigía	1898	Zarzuelas	-----	Compañía La Aurora Infantil	Teatro Colón
Teatro Municipal	Mefistófeles; La Crónica	1898	El hambre andando	Víctor Martínez	Compañía de Alfredo del Diestro	Teatro Municipal
Teatro	El Repórter	1898	Zarzuelas	-----	Compañía Colón (Zimmermann Ughetti)	Teatro Colón
Teatro	El Repórter	1898	Los Proscritos	Eduardo Echeverría	-----	Teatro Colón
Teatro	El Repórter; La Crónica	1899	Zaragüeta	Miguel Ramos Carrión y Vital Aza	Compañía Colón (Zimmermann Ughetti)	Teatro Colón

Hechos diversos	El Heraldo	1899	Generales en Campaña; El canto del cisne	Víctor y Federico Martínez Rivas; arreglo de Eduardo Echeverría	-----	Teatro Municipal
Teatro Municipal	La Crónica	1899	El padrón municipal	Miguel Ramos Carrión y Vital Aza	-----	Teatro Municipal
Hechos diversos	El Heraldo	1899	Frou Frou	Henri Meilhac y Ludovico Halévy	Compañía Esteban Serrador	Teatro Colón
La novia de un parisiense	El Repórter	1899	La novia de un parisiense	Carreño y Restrepo Briceño	-----	Teatro Municipal
Teatro Colón	El Repórter	1899	Mariana	José Echegaray	Compañía Esteban Serrador	Teatro Colón
Teatro Colón	El Repórter	1899	Juan José	Joaquín Dicenta	Compañía Esteban Serrador	Teatro Colón
En el Colón	El Proscenio; El Repórter	1899	El Estigma; Felipe Derblay	José Echegaray; Jorge Ohnet	Compañía Esteban Serrador	Teatro Colón
Vida social	La Crónica	1899	El amigo Fritz; La dama de las camelias	Emilio Erckmann; Alejandro Dumas	Compañía Esteban Serrador	Teatro Colón
Notas teatrales	El Carnaval	1899	La novia de un parisiense	Carreño y Restrepo Briceño	-----	Teatro Municipal
Vida social	La Crónica	1899	La Dolores	José Feliú	Compañía Esteban Serrador	Teatro Colón
Vida social	La Crónica	1899	Mancha que limpia	José Echegaray	Compañía Esteban Serrador	Teatro Colón
Vida social	La Crónica	1899	Muerte Civil o la parricida sin saberlo	-----	Compañía Colón (Zimmermann Ughetti)	Teatro Colón
Vida social	La Crónica	1899	Le demi-monde	Alejandro Dumas, hijo	Compañía Serrador Marí	Teatro Colón
Vida social	La Crónica	1899	Los Rantzau	Emilio Erkman	Compañía Esteban Serrador	Teatro Colón
Hechos diversos	El Heraldo	1899	Entre tíos	Gonzalo Santamaría	Compañía Esteban Serrador	Teatro Colón
Hechos diversos	El Heraldo	1899	Zarzuelas: Caso fortuito; El canto del cisne; Bohemia;	Carreño y Restrepo Briceño; Eduardo Echeverría;	-----	Teatro Municipal

			¡Very well!	Víctor y Federico Martínez Rivas		
Hechos diversos	El Heraldo	1899	Odette	-----	Compañía Esteban Serrador	Teatro Colón
Vida social	La Crónica	1899	Dionisia; Maria Rosa	Alejandro Dumas, hijo; Ángel Guimerá	Compañía Esteban Serrador y Josefina Marí	Teatro Colón
Vida social	La Crónica	1899	La carcajada	Jacobo Aragón	-----	-----
Vida social	La Crónica	1899	Cómo pasaron las cosas	Jorge Pombo	-----	Teatro Municipal
Vida social	La Crónica	1899	Santafé de Bogotá	-----	Compañía Colón (Zimmermann Ughetti)	Teatro Colón
Hechos diversos	El Heraldo	1899	La toma de la Bastilla	-----	-----	Teatro Colón
Vida social	La Crónica	1899	Toros y cañas	Eduardo Echeverría	-----	Teatro Municipal
Gran novedad	Género Chico	1899	Marcha de Cádiz	Enrique García Álvarez	Zimmerman y Ughetti	Teatro Colón

Fuente: Base de datos propia elaborada a partir de Lamus, M. (1998). Bibliografía del teatro colombiano, siglo XIX. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo