

Luis Vidales y la crítica de arte en Colombia

**Tesis de grado presentada por
Camilo Sarmiento Jaramillo**

**Dirigida por
Ivonne Pini de Lapidus**

**Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes
Maestría en Historia y teoría del arte, la arquitectura y la ciudad
Bogotá, D. C., septiembre de 2008**

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	3
TIMBRES Y BOCINAS	11
TEJADA Y LOS NUEVOS	13
LA POÉTICA INNOVADORA DE <i>SUENAN TIMBRES</i>	16
EL VIAJE A PARÍS Y LAS “BOCINAS”.....	22
LA PUBLICACIÓN DEL TRATADO DE ESTÉTICA	26
LA CONFORMACIÓN DE UN PENSAMIENTO ESTÉTICO.....	27
EL <i>TRATADO</i> Y SU RECEPCIÓN EN EL MEDIO COLOMBIANO	31
LA ESTRUCTURA GENERAL DEL <i>TRATADO</i>	33
LA CRÍTICA AL POSITIVISMO ESTÉTICO DE TAINÉ	39
LA LECTURA DE LOS PRINCIPIOS DE LA ESTÉTICA POSITIVISTA	39
LAS DISCUSIONES CONCEPTUALES CON TAINÉ	43
LA IMPOSIBILIDAD DIALÉCTICA DEL IDEALISMO DE CROCE	51
LA ESTÉTICA DE LA INTUICIÓN Y EL PAPEL SOCIAL DEL ARTE	52
LAS DISCUSIONES CONCEPTUALES CON CROCE.....	55
EL LUGAR DE LA HISTORIA EN LA REFLEXIÓN ESTÉTICA	57
DE “LA CÁSCARA DE LO PERSONALISTA” A LA CRÍTICA INVESTIGATIVA	64
LA CONSTITUCIÓN DE LA AUTORIDAD CRÍTICA	64
DE LA ESTÉTICA A LA CRÍTICA	68
HISTORIA, ECONOMÍA, POLÍTICA	74
EL ANÁLISIS ECONÓMICO DEL ARTE.....	77
CRÍTICA DE ARTE Y POLÍTICA	82
LA ADAPTACIÓN DE LOS CONCEPTOS PLÁSTICOS	86
EL ORIGEN SOCIAL DE LA COMPOSICIÓN.....	90
EL COLOR COMO TESTIMONIO DEL ENTORNO	92
EL TRATAMIENTO DEL TEMA, EL DIBUJO Y EL OFICIO	94
EL ANÁLISIS DE LOS FENÓMENOS ESTÉTICOS CONTEMPORÁNEOS	99
LA RELACIÓN ENTRE OBRA DE ARTE Y ESPECTADOR.....	101
LA LECTURA CRÍTICA DEL MURALISMO	103
PABLO PICASSO: EL APÓSTOL DE LA MODERNIDAD	106
HACIA UNA COMPRESIÓN DEL ARTE ABSTRACTO	108
LO NACIONAL EN EL ARTE: UNA DISCUSIÓN SOBRE LA IDENTIDAD	112
LA IMITACIÓN DE “MERIDIANOS CULTURALES”	112
LA BÚSQUEDA DE LO VERNÁCULO	115
EL PANORAMA CRÍTICO DEL ARTE COLOMBIANO	120
LA CONCIENCIA SOCIAL DE LOS ARTISTAS	121
LOS SALONES NACIONALES Y EL ACCESO A LA MODERNIDAD	126
EL ESPÍRITU INNOVADOR DE CARLOS CORREA	128
EL ABSTRACCIONISMO Y LA CARICATURA.....	131
LUIS VIDALES Y LA HISTORIA DE LA CRÍTICA DE ARTE EN COLOMBIA	136
LA CRÍTICA DE ARTE Y EL ESTILO	136
LA IDEA DEL “RETORNO AL ORDEN”	144
LA INSERCIÓN DE LA OBRA CRÍTICA DE VIDALES EN LA HISTORIA DEL ARTE COLOMBIANO.....	147
BIBLIOGRAFÍA	152

Introducción

La historia de la crítica de arte en Colombia, hasta no hace mucho, era un terreno inexplorado. Antes que a su inexistencia, esto se debía a la falta de proyectos sistemáticos que se propusieran dar cuenta del desarrollo de la crítica como disciplina autónoma y digna de ser objeto de estudio. Como ha dicho William López, en este campo se ha evidenciado una amnesia sintomática, una falta de memoria que ha llevado a desconocer el trabajo, desde el siglo XIX, de hombres y mujeres que a partir de su visión y valoración de las obras producidas en el país, lograron la construcción de un corpus crítico que sí existe y exige ser estudiado y clasificado por quienes se ocupan de la historia y la crítica de arte¹.

Afortunadamente, en los últimos años algunos autores se han decidido a investigar el legado crítico de las décadas anteriores, y han completado el panorama nacional de crítica de arte, que hasta hace unos años se reducía a los aportes de la argentina Marta Traba entre los años cincuenta y su muerte en 1983, y los de otros extranjeros como Casimiro Eiger y Walter Engel. En este sentido, es preciso referirse, específicamente, a los trabajos de Germán Rubiano, Álvaro Medina, Carolina Ponce de León, Ruth Acuña, Carmen María Jaramillo, William Alfonso López y Víctor Alberto Quinche. Estos investigadores han publicado, en los últimos años, sendos artículos y ensayos en los que se ocupan de ahondar en la evaluación, clasificación y periodización del fenómeno de la crítica de arte en Colombia desde mediados del siglo XIX hasta la última década del siglo XX².

El valor de estos trabajos reside en su seriedad investigativa y en su intención crítica, resultado de un esfuerzo conjunto por ordenar los acontecimientos que han moldeado y definido el curso de la actividad crítica nacional. Con la excepción de los trabajos de López Rosas, el criterio principal de reconstrucción ha sido cronológico. Quinche, en el marco de una investigación sobre la obra de Andres de Santamaría, examina los criterios con los que se evaluaron las obras en la segunda mitad del siglo

¹ Ver William Alfonso López Rosas, “La crítica de arte en Colombia: amnesias de una tradición” (texto inédito) pág. 1.

² La reconstrucción detallada de estos trabajos excede los límites de este contexto. Sin embargo, cada uno de ellos se encuentra referenciado en la bibliografía general de esta investigación. En el artículo “Los públicos de la crítica de arte: apuntes sobre la historia de una práctica cultural localizada”, William López ha intentado dar cuenta de la estructura de cada uno de los artículos en cuestión.

XIX; Acuña Prieto se ocupa del periodo comprendido entre 1947 y 1970; Ponce de León, de las dos décadas que van desde 1974 hasta 1994. Jaramillo Jiménez, por su parte, en su artículo “Una mirada a los orígenes del campo de la crítica en Colombia”, intenta reconstruir una visión panorámica desde el siglo XIX hasta la década de los sesenta, a través de una periodización precisa que clasifica las diferentes etapas de formación del pensamiento crítico colombiano en cuanto al arte. Los trabajos de William López intentan reseñar los demás –excepto los de Quinche, cuya publicación es posterior– y recoger sus aportes para reflexionar sobre la crítica de arte como actividad profesional y autónoma.

En la descripción de los críticos y de su trabajo, llama la atención la referencia que los autores en mención hacen de los hombres de letras que en algún momento se dedicaron a la crítica de arte. En efecto, parece que una de las principales preocupaciones es la de buscar en la historia la definición de un campo autónomo para la disciplina, y esto parece ir en contra de la participación de poetas y literatos en la prensa especializada en fenómenos artísticos. Sin embargo, parece interesante la valoración positiva de algunos personajes quienes, pese a su reconocida actividad literaria, son vistos con buenos ojos cuando escriben sobre arte. Es el caso cuando se habla, por ejemplo, de Jorge Zalamea, de Luis Vidales o de Jorge Gaitán Durán.

De Vidales, por ejemplo, afirma Jaramillo Jiménez que “posee un pensamiento sistemático en el campo de la plástica y que ha realizado publicaciones específicas en este terreno” y que “pese a su estricta formación marxista y a su militancia en el partido comunista, sus escritos carecen de un dogmatismo de izquierda y expresan un pensamiento abierto, que se aproxima al arte desde criterios estéticos, con alguna tendencia a la sociología del arte”³. Comentarios como este permiten suponer que el papel de estos poetas en la constitución y modernización de la crítica en Colombia es innegable. Esta sospecha se confirma cuando se hace una recopilación de sus escritos sobre arte, los cuales son numerosos y abordan el fenómeno estético desde sus peculiaridades intrínsecas, y no desde la perspectiva del intelectual que se solaza haciendo crítica sin fundamentos de objetos culturales a diestra y siniestra.

En este sentido, parece interesante preguntarse por la posibilidad de la autonomía de la crítica de arte. La historia ha mostrado que este papel suelen cumplirlo personas que se dedican también a otros oficios, como periodistas, curadores, directores

³ Ver Carmen María Jaramillo, “Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia”, *Artes. La Revista*, vol. 4, núm. 7, enero-junio de 2004, pág. 19.

de museos y -¿por qué no?- poetas. A nuestro juicio, la ausencia de dedicación total no tiene por qué indicar, en principio, ausencia de profesionalismo. Sin embargo, es claro que esta observación no incluye la realización del oficio por puro divertimento intelectual. No se refiere al escritor o periodista que prologa elogiosamente el catálogo de exposición de su amigo personal o político, ni al encomio plagado de adjetivos, sino al individuo cuyo interés en los fenómenos estéticos no le impide moverse cómodamente del ámbito de la literatura o el periodismo al del arte, con la condición de respetar en cada caso las configuraciones particulares y los aparatajes teóricos pertinentes. Desde este punto de vista, el afán de purismo y la subvaloración de figuras nacionales por pertenecer a campos del conocimiento diferentes al de las artes plásticas, son apresurados y carecen de un sustrato argumentativo fuerte que los convierta en preceptos para el historiador de la crítica de arte.

Antes bien, en los tiempos que corren parece deseable favorecer la interdisciplinariedad en el ejercicio de las prácticas culturales. Es con ese ánimo que este trabajo pretende examinar la formación del discurso crítico del más sistemático y constante de todos los poetas que ejercieron como críticos de arte durante el siglo XX: Luis Vidales Jaramillo (Calarcá, Quindío, 1900 – Bogotá, 1990). Tal estudio, hasta el momento, no ha sido emprendido, lo que constituye un vacío en la elaboración del panorama crítico al que se ha hecho referencia.

Si bien los trabajos mencionados anteriormente hacen un recuento de los principales críticos y sus obras, ninguno se detiene a examinar a fondo la figura de Luis Vidales para dar cuenta de su actividad como crítico de arte. Peor es el diagnóstico si se revisa la bibliografía que los estudiosos de la literatura han producido sobre el poeta: parece que desde ese lado también hay barreras infranqueables que impiden valorar cualquier producción escrita cuyo tema no sea literario. En su reciente publicación *Cuatro maestros y otros nombres*, por ejemplo, Pedro Manuel Rincón dedica un extenso capítulo a hacer una semblanza de Luis Vidales. La cuarta parte de esta semblanza se titula “Vidales y el arte”; se trata de un pequeño comentario de cuatro páginas que da cuenta de la actividad crítica de Vidales y termina con una frase lapidaria: “Excúsenme que en una semblanza como esta pretenda inmiscuirme en asuntos que son cosa de eruditos, pero el ademán cultural de Vidales no me impide estas audacias”⁴.

⁴ Pedro Manuel Rincón, *Cuatro maestros y otros nombres*, Bogotá: Uniediciones, 2005, pág. 205.

En suma, parece que la actividad crítica en el campo de las artes plásticas llevada a cabo por Vidales no ha sido explorada ni por los historiadores de la crítica de arte ni por los críticos literarios, tal vez porque los primeros consideran que esta es tarea de los segundos y viceversa. Esta tarea es urgente para lograr la complementación del panorama crítico nacional que se ha venido elaborando en los últimos años.

En este orden de ideas, en este trabajo se pretende llevar a cabo una lectura profunda de los artículos sobre arte escritos por este autor, con los objetivos de explorar sus posiciones y contribuciones en el campo de la crítica de arte y analizar la construcción de su discurso crítico. Esto permitirá evidenciar los criterios estéticos y las particularidades de la actitud crítica que lo guiaron en esta actividad, para relacionarlos con el momento particular que vivió el arte colombiano en la década de los cuarenta.

Además de las actividades poéticas, otro impedimento para aproximarse a la producción de algunos críticos ha sido su manifiesta inclinación política. En este sentido, la figura de Vidales también ofrece interesantes perspectivas de análisis. El espíritu combativo, de lucha política constante, no abandonó al quindiano desde que, en las tertulias del café Windsor, por allá a comienzos de los años veinte, su amigo Luis Tejada lo iniciara en los secretos del comunismo. Su vida estuvo marcada por la actividad política: fue uno de los militantes que más detenciones contabilizó durante todo el siglo, y cuando se sintió perseguido por el régimen conservador de Laureano Gómez se exilió en Chile, por allá en 1952.

Sin embargo, la discusión política no fue el único de los caminos que emprendió en su vida. Quizá la posteridad lo recuerde más como poeta que como político, y es seguro que sus oficios de crítico de arte y de estadígrafo han pasado casi desapercibidos para quienes han rescatado su legado literario y periodístico. Lo más curioso de esto es que Vidales nunca consideró que estadística, política, crítica y poesía fueran compartimientos aislados de un armario en el que él guardaba su tiempo: más bien se trataba de una amalgama, de una máscara de cuatro caras que le permitía explorar gestos distintos frente a diversos fenómenos de la existencia.

El problema, en el fondo, no es si los críticos de arte o los poetas se dedicaron o no a la política, sino si sus actividades como artistas o críticos estuvieron referenciadas por sus actividades políticas o fueron independientes de éstas. Una de las hipótesis de este trabajo es que, en sus juicios críticos, Vidales supo mantener a raya su inclinación ideológica. En su caso, la preocupación por lo artístico fue autónoma y se encuentra basada en criterios propios de la disciplina, y lo político es apenas un accesorio propio

de un modelo cultural al que no se podían sustraer ni él, ni Gaitán Durán, ni Zalamea, ni ninguno de los protagonistas de la vida intelectual colombiana del momento.

En una época en la que la crítica de arte estaba buscando afanosamente su profesionalización, no se puede condenar el eclecticismo en el ejercicio de las actividades culturales, más aún si se trata de actividades afines como la literatura y la crítica de arte. No habría que olvidar que el decano de los ensayistas colombianos, Baldomero Sanín Cano, se pronunciaba con igual precisión sobre temas literarios y artísticos. La diferencia entre Sanín Cano y Vidales, sin embargo, es que el primero siempre se mantuvo en su posición crítica y no se arriesgó en los campos de la creación, mientras que el segundo fue a un mismo tiempo creador y crítico.

Y no se trata de cualquier creador, de un poeta secundario que se echó al olvido y que ahora se pretende resucitar de entre los muertos. Vidales tiene ganado un lugar preferente en la historia de la literatura nacional, debido a su actitud innovadora y al papel que jugó como cuestionador de los presupuestos que regían la cultura colombiana en los años veinte. Fue miembro del grupo de *Los nuevos*, quienes en la tertulia del café Windsor pusieron en tela de juicio los preceptos estéticos que estaban en la base de las prácticas culturales circundantes. Se trata, entonces, de un auténtico crítico cultural cuya amplitud de horizontes no le permitió anquilosarse ni restringirse a un solo campo de acción. Por eso es pertinente hacer una revisión crítica de su producción en el campo de las artes plásticas, pues tal vez un prurito intelectual injustificado ha relegado esta parte de su obra a la indiferencia investigativa y al olvido. Como bien escribe López Rosas:

Es interesante analizar las mediaciones que protagonizaron muchos de los intelectuales ligados al mundo de la crítica de arte en el desmonte del orden conservador y clerical de las primeras tres décadas del siglo XX, y, sobre todo, estudiar el liderazgo que muchos de ellos ejercieron dentro de los procesos que finalmente llevaron a la configuración de la autonomía relativa del campo cultural⁵.

Es indudable que Vidales forma parte de este ejército de intelectuales que influyó en la conformación del panorama crítico moderno en Colombia. Pese a la valoración negativa y recalcitrante que los historiadores de la crítica de arte hacen de los literatos metidos a críticos, sus trabajos merecen comentarios elogiosos y son tenidos en cuenta por los historiadores de arte en Colombia. Esto genera varios interrogantes: ¿Podemos considerarlo crítico de arte haciendo caso omiso de su actividad literaria? ¿Cuáles son las características que definen su actividad crítica? ¿Qué criterios utiliza

⁵ Ver López Rosas, “La crítica de arte en Colombia, amnesias de una tradición” (texto inédito), págs. 7-8.

para describir y evaluar las obras de arte? ¿Qué papel cumple en la formación de una crítica autónoma en Colombia y cómo se inserta su obra en la historia de la crítica en el país?

Para intentar una respuesta a todas estas cuestiones, se recolectó un corpus básico de cerca de cincuenta artículos escritos por Vidales. La revisión bibliográfica se centró en la década de los años cuarenta por tres razones principales: en primer lugar, se trata de la década inmediatamente anterior del arribo al país de la argentina Marta Traba, quien consolidaría el campo de la crítica de arte en Colombia. Además, se trata de la década de mayor producción de Vidales, a tal punto que en 1947 organizó junto con Gaitán Durán el “Salón de los Jóvenes”⁶ y durante los años comprendidos entre 1938 y 1952 presentó y comentó en la prensa nacional la obra de varios de los artistas de la época (Hernando Tejada, Gonzalo Ariza, Carlos Correa, Ignacio Gómez Jaramillo, Marco Ospina, Alejandro Obregón, entre otros). Por último, se trata de una época de transición, como la ha llamado Jaramillo Jiménez⁷, en la que una nueva generación guiada por el eclecticismo y la búsqueda de lenguajes plásticos modernos para expresar lo propio, conformó un lenguaje de ruptura en relación con la generación anterior, conocida como los americanistas. En este sentido, el trabajo se centrará en los artículos publicados entre 1938, cuando empieza a haber una producción constante del autor, hasta 1952, cuando es expulsado de la cátedra de Estética e Historia del Arte en la Universidad Nacional y se exilia voluntariamente en Chile. Dentro del corpus de la investigación se cuenta, igualmente, con el *Tratado de estética*, publicado en la década de los cuarenta. Se trata de una obra académica, que Vidales recopiló a partir de sus notas de clase en la Universidad y en la que se evidencian las influencias de Hyppolyte Taine y de Benedetto Croce. Esta Cátedra la mantuvo durante su exilio en Chile entre 1953 y 1964.

Para cumplir los objetivos del trabajo, se decidió articular el texto final según once núcleos de sentido que permiten situar en contexto el pensamiento estético de Vidales y explicitar el modo de operación de sus principios críticos en relación con varios de los fenómenos estéticos más acuciantes de su tiempo. Aunque los propósitos del trabajo están lejanos de reconstruir los rasgos biográficos del autor, se consideró pertinente, en algunos casos, reconstruir su trayectoria vital para dar cuenta de la complejidad de su formación intelectual y de su actividad cultural. Es por eso que el

⁶ Ver Jaramillo, “Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia”, pág. 22.

⁷ Ver *Ibíd.*, pág. 21 ss.

primer capítulo se dedica a analizar su incursión en el panorama público colombiano en la década de los veinte, cuando se unió a grupos revolucionarios de la capital como Los Arkilóquidas y Los Nuevos, publicó el novedoso poemario *Suenan Timbres* y se embarcó a París para estudiar Economía y Estadística. Esta reconstrucción se justifica en la medida en que permite plantear un parangón entre el pensamiento irreverente que el poeta profesó en esta década y su posterior formación como profesor de Estética, crítico de arte y funcionario de la Oficina Nacional de Censos.

En los capítulos siguientes se analiza el pensamiento teórico de Vidales a partir del estudio de su *Tratado de Estética*, publicado en 1946, celebrado en su momento y relegado al olvido por la historiografía posterior. En primer lugar, se exponen sus condiciones de publicación y se reseña brevemente la recepción que el texto tuvo en el medio colombiano. En segundo lugar, se reconstruyen sus postulados principales a partir de dos críticas teóricas fundamentales: la que se opera sobre el positivismo estético propugnado por el teórico francés Hyppolyte Taine, y la que se lleva a cabo en relación con el idealismo absoluto propuesto por Benedetto Croce para aproximarse al arte.

Lo anterior posibilita realizar un estudio fundamentado, desde el punto de vista teórico, de las posiciones críticas del autor en cuestión. Los capítulos quinto y sexto pretenden esbozar los principios que rigieron su actividad crítica, siempre teniendo en cuenta su ascendencia teórica y sus convicciones de base. El primero de ellos contextualiza el problema de la crítica personalista en Colombia y propone las condiciones que supone la obra del crítico calarqueño para variar el paradigma hacia lo investigativo; el segundo, expone sus raíces interdisciplinarias y reconstruye las influencias venidas de otros campos del conocimiento que le permitieron ampliar su espectro crítico.

En este sentido, pareció fundamental incluir un capítulo dedicado a analizar el conocimiento técnico que profesó el crítico, esto es, sus conocimientos provenientes de las teorías propias de las artes plásticas y su aplicación de conceptos clásicos como composición, dibujo, color u oficio. A escudriñar el contenido semántico de estos conceptos en los artículos consultados se dedica el séptimo apartado de este trabajo.

Los capítulos octavo a decimoprimeros pretenden estudiar el modo de operación del método crítico esbozado hasta el momento en diversos campos de la discusión y producción estéticas de la década de los cuarenta. En primer lugar, se estudian las posiciones de Vidales en relación con algunos de los problemas y las tendencias más

relevantes de su tiempo, como son la relación entre arte y espectador, el cubismo, el arte abstracto y el muralismo. Para continuar, se sitúan sus convicciones en relación con el problema capital de lo nacional y la identidad en el arte, que para la época era uno de los puntos centrales de la agenda de debate. Como tercer punto, se estudia su interacción con el medio colombiano y se reconstruyen sus juicios sobre los artistas más influyentes de la década. Por último, se trata de insertar su figura en la historia de la crítica de arte y se hace una valoración de su importancia en el medio nacional.

Este esfuerzo investigativo busca enriquecer el panorama que se ha venido haciendo sobre la historia del arte en nuestro país, sobre todo en lo referente a la década de los cuarenta, que ha permanecido inexplorada. En efecto, a pesar de su importancia capital, dada sobre todo por la aparición de los Salones Nacionales y por las fuertes discusiones que se plantearon entre poder político y análisis estético, esta es quizá la década que menos ha llamado la atención de los estudiosos del arte colombiano, tal vez con la notable excepción de Cristina Lleras, quien ha dedicado buena parte de su tiempo a profundizar en este estudio. Creemos que se trata de un periodo insoslayable en la medida en que traza un puente entre las rupturas que permitieron la irrupción de la modernidad en Colombia, en los años treinta, y la consolidación de una generación moderna de resonancias internacionales, en los años cincuenta. Por eso su estudio es pertinente, e incluso urgente, cuando el objetivo mancomunado es trazar un panorama completo de los derroteros históricos del arte colombiano.

Por otro lado, es apenas natural que, en aras de comprender la historia del arte, la investigación se ocupe también de la historia de la crítica. Como ya se ha advertido, sólo a través del estudio de los procesos críticos que acompañaron a los artistas se podrá restituir toda la complejidad del campo artístico en Colombia, objetivo nada desdeñable cuando se trata de aportar en la construcción de un panorama cultural de la nación. En este sentido, la figura de Luis Vidales no puede ser relegada, pues la consolidación de su autoridad crítica y la introducción de un método de análisis riguroso en los años cuarenta constituyen un hito en los procesos de modernización del arte en Colombia.

Timbres y bocinas

“Es necesario decir que Luis Vidales fue, entre sus contemporáneos, el único que escribió a la altura de su tiempo, el único que se plantó con un libro extraordinario en la *Vanguardia*, el único que incorporó a su poesía las nuevas criaturas lucientes de la técnica, la inquietud revolucionaria que insurgía con las primeras victorias del socialismo, y los tesoros oníricos que venían de la inmersión freudiana en el subconsciente”.

*Eduardo Carranza*¹

Aún es objeto de discusión la fecha de nacimiento de Luis Vidales Jaramillo. Durante toda su vida, el poeta aseguró haber nacido el 26 de julio de 1904 en Calarcá, Quindío. Sin embargo, al parecer el verdadero año en que vino al mundo fue 1900: el cambio se debería a la prohibición que tenían los liberales de entrar a las iglesias durante la guerra de los mil días, por lo que el niño sólo pudo ser bautizado al finalizar el conflicto. De todas maneras, en esto el historiador está condenado a permanecer en la ambigüedad, pues el fuerte sismo de 1999 en el Eje Cafetero dio al traste para siempre con los documentos originales, única fuente autorizada para dirimir la cuestión. En todo caso, es menester resaltar que la mayoría de las fuentes sobre su vida y obra fechan el natalicio en 1904, y sólo algunas investigaciones recientes han consignado este trueque involuntario².

En el tranquilo ambiente provinciano del Quindío de la época, Vidales creció en la hacienda de su abuelo materno, Luis Felipe Jaramillo. Su padre era Roberto Vidales, un maestro que defendía las ideas radicales y había ayudado al fortalecimiento del pensamiento pedagógico de Pestalozzi en Colombia. Cuando Luis era muy pequeño, Roberto fue asignado como vicerrector en un colegio de la capital. En principio, el padre viajó solo y dejó a la familia al cuidado de su esposa, Rosaura Jaramillo, pero en 1910 decidió trasladarlos a todos a Bogotá para continuar allí la educación de sus hijos.

¹ Ver Eduardo Carranza, “Un grande y poderoso poeta: Luis Vidales en su patria y su tiempo”, en *Suenan timbres*, Bogotá: Colcultura, 1976, pág. 218.

² Este dato biográfico proviene del trabajo inédito de Maryluz Vallejo *Vida y obra periodística de Luis Vidales*, Medellín: Universidad de Antioquia, 2000. El primer capítulo de este trabajo (págs. 5-37), titulado “Luis Vidales, una vida de sonoras contradicciones”, contiene uno de los más completos esbozos biográficos del autor que se han escrito hasta el momento. Este capítulo fue publicado como artículo independiente en *Unicarta*, Cartagena: Universidad de Cartagena, 2004, págs. 91-103 (ver www.unicartagena.edu.co/contuni01.htm). Agradezco a la autora la facilitación de este trabajo inédito, fruto de la investigación más documentada que se ha llevado a cabo sobre Vidales en la última década.

Este cambio provocó un fuerte impacto en la formación intelectual del joven Vidales. Encontrarse en la gran ciudad supuso una experiencia estética muy valiosa para él. Un joven provinciano podía cambiar notablemente sus apreciaciones y la manera de enfrentar sus retos ante la Bogotá de principios de siglo. Vidales lo recuerda así: “Yo era un adolescente escapado de la provincia, de la Colombia profunda, y los tranvías y las muchachas de la cuarta me maravillaban”³.

A los catorce años entró a estudiar en el Colegio del Rosario, donde aprendió los secretos de la gramática y el lenguaje. Allí aprendió, al lado de Monseñor Rafael María Carrasquilla, retórica e historia de la literatura. De esa época datan sus primeros intentos poéticos, que el profesor Antonio Otero Herrera condenó enérgicamente “desatándose en invectivas contra Darío y la ‘morralla de los modernistas’”⁴. Vidales, en vez de acatar los consejos del maestro, decidió auscultar el ambiente intelectual de la capital y rápidamente entró en contacto con varios de los escritores y periodistas de la ciudad. Por ese entonces fundó dos periódicos, *El Confesor* y *Retoños*, que imprimía con letras de caucho compradas en la librería de Camacho Roldán y Tamayo.

A la sazón, “Bogotá era una aldea de poco menos de 20000 habitantes y el rebrujo del mundo contemporáneo no se veía por ninguna parte”⁵. En la década de los años veinte, la capital de Colombia todavía se encontraba sumida en el siglo XIX, y sus habitantes tenían costumbres muy arraigadas en la Colonia. La ciudad vivía prácticamente aislada, y el conocimiento de las modas y las preocupaciones foráneas era fragmentario y, en ocasiones, inexistente. La hegemonía conservadora de los primeros treinta años del siglo ayudó notablemente en este atraso, fácilmente verificable en relación con otras ciudades latinoamericanas.

Sin embargo, hubo algunas reacciones que lograron concienciar a la población de las posibilidades de modernización que existían y de las ventajas que esto suponía. Hay tres fenómenos capitales en este despertar del pueblo bogotano. En primer lugar, el período conocido como “prosperidad al debe” que se inició con la indemnización de Estados Unidos por la segregación de Panamá, lo cual produjo una ola de inversión y de empréstitos que aumentaron notablemente el presupuesto del país y de la ciudad. Que esta plata se gastó pensando en la modernización es un hecho que se comprueba en la destinación de la mayoría de estos dineros para la construcción de ferrocarriles. Luego,

³ Ver “Alto ahí. Luis Vidales de nuevo”, *Puesto de combate*, vol. IV, núms. 25-26, 1982, pág. 2.

⁴ Ver Luis Vidales, “Confesiones de un aprendiz de siglo”, en *Suenan timbres*, Bogotá: Colcultura, 1976, pág. 18.

⁵ Ver “Alto ahí. Luis Vidales de nuevo”, pág. 2.

la constitución de la ciudad como un centro académico en el que los jóvenes venidos de provincia y los mismos bogotanos organizaron asociaciones y carnavales estudiantiles, lo que promovió el comercio intelectual y el apoyo en la búsqueda de información y métodos de estudio. Y por último, la aparición de los cafés como centros de tertulia de intelectuales que buscaban nuevos destinos para la nación⁶. Este ambiente urbano propició el cruce de ideas que favoreció la aparición de los grupos innovadores en el país, entre ellos los Arquilókidas y los Nuevos, ambos de procedencia capitalina.

Tejada y los Nuevos

En la integración de Vidales a la vida cultural de la ciudad tiene mucho que ver Luis Tejada, quien acogió al recién llegado y le ofreció su amistad sincera y su guía intelectual. También se convirtió en su mentor político, pues lo introdujo en los secretos del marxismo y en las ideas comunistas. Desde finales de la década de los años diez, cuando conoció a Tejada, Vidales fue un convencido comunista y nunca abandonó las ideas políticas que aprendió y discutió con el cronista antioqueño, quien fue uno de los descubridores y primeros aficionados a la poesía de ruptura de Vidales. En la historia de la literatura colombiana es ya famosa aquella tarde de 1922 en el café Windsor, cuando, después de que el joven quindiano le leyera su poema “La música”, Tejada lanzó su sombrero y ordenó a los asistentes descubrirse porque había nacido un gran poeta en Colombia⁷.

Esta complicidad con Tejada, con quien compartía la creencia en la necesidad urgente de cambios en todos los estamentos estéticos y políticos, hizo que Vidales se alineara en los grupos irreverentes e iconoclastas que en la época se dieron a conocer en la capital. En 1922 aparecieron los Arquilókidas, quienes inspirados por el espíritu mordaz de Arquíloco, poeta griego a quien se le atribuyen una serie de enconadas sátiras, arremetieron contra las instituciones de la cultura y contra el espíritu conservador que dominaba las letras colombianas. Este grupo publicó una serie de artículos en el diario *La República*, de Alfonso Villegas Restrepo, contra todos los personajes que encarnaban las ideas caducas, entre ellos varios de la generación del Centenario y de la Academia colombiana de la lengua. Según Maryluz Vallejo,

⁶ Ver Fundación Misión Colombia, *Historia de Bogotá*, Bogotá: Villegas editores, 1988, vol. III, págs. 98-101.

⁷ Ver Vidales, “Confesiones de un aprendiz de siglo”, pág. 20.

“integraban este grupo, entre otros, Luis Tejada, León de Greiff, Ricardo Rendón, Rafael Maya, Silvio Villegas, José Umaña Bernal, José Camacho Carreño, Juan Lozano y Lozano y Luis Vidales”⁸.

Los Arquilókidas desaparecieron pronto como grupo, pero sus ideas quedaron en el aire y sirvieron de base para que se conformara, en 1925, el grupo de los Nuevos, quizás la más importante congregación de intelectuales con ideas vanguardistas en la Colombia de los años veinte. Los Nuevos publicaron su revista homónima entre junio 6 y agosto 10 de 1925. Los únicos esfuerzos editoriales en el país que se ocuparon con antelación de las nuevas ideas estéticas que se discutían en otras latitudes fueron *Panida*, publicada en Medellín en 1915, y *Voces*, que bajo la égida del sabio catalán Ramón Vinyes dio a conocer en el medio colombiano varios de los autores más innovadores de la época. Esta revista se editó en Barranquilla entre 1917 y 1920.

Entre los Nuevos figuraban varias personalidades que luego se destacaron en el plano artístico, político e intelectual del país: Felipe y Alberto Lleras Camargo, Rafael Maya, Germán Arciniegas, Eliseo Arango, José Enrique Gaviria, Abel Botero, Jorge Zalamea, León de Greiff, Francisco Umaña, José Mar, Manuel García Herreros, Luis Vidales y C. A. Tapia. Si bien no se trató de un grupo homogéneo fiel a unas convicciones estéticas o políticas unívocas, como sucedió, por ejemplo, con revistas como *Martín Fierro* en Buenos Aires o *Revista de Avance* en La Habana, sí hay que reconocer que sus intenciones modernizadoras constituyen un patrimonio único en la historia intelectual de Colombia. Es importante resaltar que los Nuevos, en este sentido, no constituyen una generación en cuanto no tuvieron una unidad ni programática ni estilística. Se trata de un conjunto disímil, que agrupó tendencias de izquierda y de derecha y en cuyo seno militaron liberales, conservadores y comunistas.

Su espíritu, entonces, estuvo lejos de la provocación excluyente y de los límites precisos que se trazaron grupos de vanguardia de otros países latinoamericanos como México, Argentina, Brasil o Cuba, o de grupos europeos como el futurismo, el dadaísmo o el surrealismo. Así lo confirma la proclama incluida en la editorial del primer número: “La Revista, por sí misma, no tendrá orientación ni carácter alguno (...) Será, simplemente, un índice de las nuevas generaciones, o para usar una imagen apropiada, una especie de aparato de resonancia que recoja el eco del pensamiento nacional”⁹. En el último número se vuelve sobre este problema. Se recalca la falta de

⁸ Comparar con Vallejo, *Vida y obra periodística de Luis Vidales*, págs. 63-68.

⁹ Ver “Editorial”, *Los Nuevos*, núm. 1, 6 de junio de 1925, pág. 2.

unicidad y se defiende el carácter plural del grupo, que, se insiste, no constituye una generación, pues no hay homogeneidad ni orientación política predeterminada.

Los Nuevos no pretendían, entonces, establecer un programa unívoco, sino reaccionar contra el anquilosamiento en que vivía el país tanto en lo político como en lo estético. Su credo intelectual se basaba en la convicción de que Colombia necesitaba un remozamiento en sus estructuras básicas. Por eso criticaron los partidos tradicionales, que no eran concientes de la industrialización que vivía el planeta y de los cambios sociales que esto implicaba. Con la excepción de Vidales y José Mar, cuya orientación comunista los llevó a cifrar sus esperanzas en la fundación de un tercer partido, el grupo propuso una renovación total de los partidos existentes en virtud de los nuevos tiempos que se avecinaban. También hizo de la reforma de la educación una de sus banderas ideológicas, pues según sus miembros la universidad no era el centro de debate que estaba llamado a ser. Buena parte del número 3, aparecido el 11 de julio de 1925, está dedicada a discutir este problema.

La crítica cultural y política de Los Nuevos se fundamenta en el desconocimiento que la hegemonía conservadora, entonces en el poder en cabeza de Pedro Nel Ospina, tenía de las realidades internacionales. Según ellos, la modernización exigía compromisos decididos por parte del gobierno. Los izquierdistas extremos del grupo –Luis Vidales y José Mar – que seguían las ideas de Luis Tejada, fallecido de encefalitis en 1924, pensaban que había que reconsiderar los problemas sociales para no cimentar la nación moderna en la pobreza y la desigualdad. Por su parte, los líderes conservadores y los reaccionarios a ultranza se defendían argumentando que no era verdad que el país no estuviera haciendo esfuerzos para sintonizarse con los tiempos venideros.

Es cierto que en 1923 había desembarcado el profesor Edwin Kemmerer con su misión de expertos en finanzas que organizó las cuentas de la nación y recomendó la creación del Banco de la República. También lo es que, en aras de la modernización, el gobierno había trazado un ambicioso plan de ferrocarriles que sería financiado con la indemnización estadounidense por la pérdida del territorio de Panamá. No obstante, no se podía ignorar tampoco que los campesinos eran explotados por los latifundistas y que las condiciones laborales no eran las mejores para la mayoría de la población.

La toma de conciencia sobre este particular se hace evidente con la creación de sindicatos y la difusión de las ideas socialistas, que en Colombia son fácilmente rastreables desde 1917. Entre 1920 y 1925 aparece una oleada huelguística que

reforzaría el espíritu de lucha, y en 1927 surgió el Partido socialista revolucionario, que no duraría mucho tiempo, pero daría cuenta de las preocupaciones latentes entre los trabajadores. Habían surgido líderes de la talla de Tomás Uribe Márquez, Ignacio Torres Giraldo y María Cano. Sin embargo, aún hacía falta que esa vertiente social calara en lo más hondo de la burguesía que se afincaba en el gobierno: basta con recordar la represión de la huelga petrolera en Barranca en 1924 o la brutal masacre que el gobierno de Abadía Méndez perpetró contra los huelguistas de las bananeras en 1928.

En lo estético, el anquilosamiento parecía aún más grave. Las artes colombianas –en especial la poesía– se habían petrificado en los mármoles de las ideas modernistas. Los Nuevos propusieron un rechazo a las tendencias europeizantes que seguían el parnasianismo y el modernismo, y se pronunciaron a favor de la búsqueda de alternativas que contestaran los moldes clásicos y exploraran la nueva sensibilidad plástica. El principal blanco de sus ataques fue la generación del Centenario en cabeza de dos de sus máximos líderes espirituales: Marco Fidel Suárez y Guillermo Valencia. Los jóvenes innovadores rechazaban el estatismo de la poesía centenarista y reclamaban un compromiso con el dinamismo de la sociedad naciente, en lugar de los paseos por las ruinas de Grecia y los arenales de Nubia.

¿Lograron esta renovación? Tal vez, como sostiene el profesor Hubert Pöppel, los Nuevos sospecharon las necesidades estéticas del entorno, pero no dotaron el concepto de lo nuevo de un contenido explícito. A pesar de preconizar una actitud contestataria y de invocar la revolución estética, no definieron exactamente cuáles deberían ser los objetivos y los lineamientos de la nueva poesía¹⁰. Quizá sea esa la razón por la que los dos más osados poetas de la época, León de Greiff y Luis Vidales, no tuvieron continuadores inmediatos ni fundaron tradiciones vanguardistas.

La poética innovadora de *Suenan timbres*

Suenan timbres fue el más revolucionario poemario publicado en Colombia en la década de los veinte. No importa que no haya tenido sucesores: quedará por siempre plantado, en solitario, en el capítulo de nuestra historia cultural dedicado a las vanguardias poéticas. El 25 de febrero de 1926 Luis Vidales entró en la historia de la literatura colombiana con la publicación de esta obra demoleadora y contundente, que

¹⁰ Comparar con Hubert Pöppel, *Tradición y modernidad en Colombia. Corrientes poéticas de los años veinte*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2000, págs. 201-205.

supuso una ruptura sin antecedentes con la poesía colombiana anterior y que aún hoy es leída y recordada como un hito estético. Como anota Gustavo Briñez: “Nuestras letras dieron el salto a la vanguardia poética con *Suenan timbres*”¹¹. Luis Vidales se refirió así a la publicación de la obra en una entrevista concedida 56 años después:

Cuando apareció *Suenan timbres*, en 1926 (...), en la calle me insultaban y fueron incontables las veces que me enfrenté a puñetazos con los más diversos contendores. Porque *Suenan timbres* era un libro de demolición. Había que destruirlo todo: lo respetable, establecido o comúnmente aceptado, la moral y las buenas costumbres, sin descartar la poesía manida. La rima debía saltar en pedazos. La solemnidad social fue el blanco obligado del humorismo mezclado de ternura. *Suenan timbres* fue un grito contra ese estiramiento social, rezago del feudo, y antes, de la corte de pacotilla del virreinato, aunque el libro no se hubiera escrito con esa intención expresa que el poeta, en verdad, no necesita¹².

Y es que en realidad, esta obra funda una poética hasta entonces desconocida en el panorama colombiano. La contundencia de sus imágenes poéticas y la claridad de sus metáforas asombraron a los lectores de poesía, si bien provocaron cierto rechazo en la conservadora sociedad bogotana de entonces. Incluso uno de los más respetados políticos conservadores, José Antonio Restrepo, se ensañó contra Vidales y lo acusó de ser “un muchachito que no escribe en prosa ni en verso sino en la peor de las germanías”¹³. Vidales, quien por entonces era “hombre que se sulfuraba fácilmente”, llegó incluso a faltarle al respeto en público al temido senador¹⁴. En virtud del contexto bogotano, no extraña que el único poeta colombiano que en su tiempo fue considerado vanguardista por personajes de la talla de Huidobro o Borges, en principio fuera recibido con recelo en la ciudad que lo había visto desarrollarse como hombre y nacer como poeta. Lo cierto es que la valoración de *Suenan timbres* en la época fue positiva, al menos en cuanto a la crítica extranjera se refiere, y que Vidales pronto se vio como el único representante colombiano de las nuevas tendencias poéticas. Los integrantes del grupo de los Nuevos recibieron con alborozo la publicación y las nuevas propuestas estéticas que contenía.

Y no podía ser de otra manera, pues las vanguardias intentaron romper con los órdenes instaurados por las sociedades del pasado, que era justamente uno de los objetivos centrales del grupo. Todo hito estético de vanguardia supone una actitud

¹¹ Gustavo Briñez Villa, *El mundo poético de Luis Vidales*, Bogotá; Trilce editores, 1996, pág. 21.

¹² Ver “Alto ahí. Luis Vidales de nuevo”, pág. 3.

¹³ Ver Álvaro Medina, “De nuevo Luis Vidales”, entrevista, *Punto Rojo*, núm. 2, febrero-marzo de 1975, pág. 6.

¹⁴ La anécdota completa se encuentra referida en Luis Vidales, “Ya había nadaístas en 1922”, *Encuentro Liberal*, núm. 14, 29 de julio de 1967, pág. 26.

crítica, en el sentido en que plantea preguntas nuevas en relación con la tradición social de los pueblos. En este sentido, el libro de Vidales propone interrogantes hasta entonces desconocidos en nuestras letras: la actitud del poeta es la del que va por las calles, dejando con su pipa espirales de humo que semejan signos de interrogación. Los temas del poemario son variados y van desde la nueva relación del hombre con el tiempo en el siglo XX hasta la manera en que han cambiado el cortejo y el amor en las sociedades contemporáneas.

No en balde se ha insistido en que la poesía de Vidales es la primera que, cansada de la solemnidad de las escuelas decimonónicas, incorpora giros que van más allá de la pura artesanía poética e introduce el humor como recurso literario. La nueva actitud está signada por el desprecio de la lógica tradicional, por la exploración de nuevas posibilidades que surgen de la alteración de lo convencional y proponen una lógica alterna. Así, por ejemplo, las imágenes pretenden, de acuerdo con la entronización de las capacidades imaginativas del ser humano, dar una nueva visión de los fenómenos cotidianos. De esta manera, los árboles se presentan “como si se tratara / de unos altos pájaros verdes / que hubieran escondido / en el plumaje / la otra pierna”¹⁵; las catedrales góticas “fueron construidas / para fundas de árboles”¹⁶; las coronas de los muertos son “neumáticos de carnaval” y “van colgadas del carro/ como repuestos / por si se le dañan las ruedas”, aunque el muerto, por la noche, las va a usar como salvavidas para cruzar “el charco que hay que pasar / para ir al cielo”¹⁷.

Las cosas cotidianas, que aprovechan para hacer travesuras en ausencia del poeta, le dan a esta obra toda la frescura que ha conservado a lo largo de las décadas que nos separan de su publicación. Como bien señaló Juan Manuel Roca en una conferencia dictada en 2001 en la Casa de poesía Silva: “En esa observancia de las pequeñas cosas es donde la poesía de Vidales se engrandece, y se tiñe de una neurótica, esto es, de una lógica neurótica cargada de humor, refractaria a la rigidez del almidón, motivadora de risas abiertas o sonrisas tenues, dulceamargas”¹⁸. La imagen poética de Vidales, entonces, es desafiante, retadora y cargada de osadía: se planta sin temor en la marisma modernista del centenario y acude en rescate de las anquilosadas letras colombianas de la época.

¹⁵ Ver Luis Vidales, *Suenan timbres*, Bogotá: Colcultura, 1976, pág. 81.

¹⁶ Ver *Ibíd.*, pág. 129.

¹⁷ Ver *Ibíd.*, págs. 70-71.

¹⁸ Ver Juan Manuel Roca, “Vidales, sin temor a la risa”, *Revista Casa Silva*, núm. 14, 2001, pág. 79.

Estas imágenes, testigos trastocados de una realidad moderna, son características de la nueva sensibilidad que despuntó en las primeras décadas del siglo XX en varios países de Europa y América Latina. La actitud poética de Vidales está resumida, en este sentido, en el verso “Yo veo el dorso del acontecimiento”¹⁹. Es esta una estética de honda raigambre individual, que centra en los ojos del cantor toda capacidad de alteración poética de la realidad. Esto es evidente en los cuatro “Poemas de la yolatría”, que se encargaron de introducir el libro en la edición de 1926. En ellos, Vidales define el carácter de sus versos, haciendo énfasis en su naturaleza personalísima, en su profunda pertenencia al sustrato íntimo del autor. Tal vez así deba leerse la presencia de la expresión “mis versos” o “mi verso” en la primera línea de cada uno de estos poemas. Así, por ejemplo, en “La arboleda y la lógica” el poeta plantea la posibilidad de presentar un mundo diferente que se legitima en sí mismo y que sólo pertenece al universo que fundan *sus* versos: “Dijo mi verso lógico y sencillo. / Derribaron los árboles. / Es decir / desyerbaron el cielo. / Qué contentas estarán / las estrellas. / Y agregó mi verso / lógico y sencillo. / A esos pobres árboles / les tumbaron el cielo”²⁰. La oposición entre el cielo de los árboles, donde están las estrellas, y el cielo de las estrellas, donde están los árboles, parece fundar una poética que se sitúa en todos los lugares posibles. Esto, hasta ese momento, era absolutamente desconocido en la poesía colombiana, que se regodeaba en pronunciarse desde una narrativa particular altamente afincada en la tradición.

Quizá sea esa la razón por la que los poetas conservadores del Centenario recibieron con tanto desdén la publicación de *Suenan Timbres*. Las polémicas no se hicieron esperar, y personajes de la talla de Armando Solano o el citado Restrepo emprendieron una campaña de descrédito que pretendía desprestigiar ampliamente el libro en el panorama poético nacional. Uno de los principales argumentos de los detractores fue la presencia de una fractura rítmica que desairaba la musicalidad de las palabras, una de las más preciadas conquistas de la poesía. El verso libre constituía una innovación bastante extraña para el contexto colombiano, a pesar de que en Europa e incluso en países como Argentina, Perú o Brasil ya se venía practicando desde las últimas décadas del siglo XIX. Estos polemistas ignoraron que era posible establecer nuevos ritmos en poesía a partir de exploraciones lingüísticas que iban mucho más allá de la rima. Briñez Villa, por ejemplo, analiza este ritmo presente en *Suenan Timbres* en

¹⁹ Ver Vidales, *Suenan Timbres*, pág. 70.

²⁰ Ver *Ibíd.*, pág. 59.

virtud de la presencia de yuxtaposición de frases preposicionales, polisíndeton, elementos léxicos que evocan un ritmo escondido a través de la decodificación semántica, aliteraciones y reiteraciones²¹. Los críticos, acostumbrados al compás que ofrecían metro y rima, no pudieron valorar los nuevos elementos rítmicos que descollaban en la nueva poesía.

Esta música frenética lleva a considerar otro elemento vital en la poética del Vidales vanguardista: la obra está atravesada por una experiencia urbana innegable. No sería exagerado afirmar que *Suenan timbres* es un libro cuyo protagonista poético es Bogotá, la Bogotá de la década de los veinte que se empeñaba en salir de su corteza y en acceder a las ventajas que suponía la modernización: “Es un libro de poesía plenamente urbana que incorpora en sus versos las nuevas realidades ciudadinas de una Colombia que vivía un proceso de acelerada urbanización como producto del desarrollo industrial”²². Los poemas son una prueba irrefutable de la fascinación que Vidales experimentó ante la urbe cuando su familia se trasladó a vivir a la capital. El poeta deja su testimonio de caminante en sus versos, y sumerge al lector en una Bogotá donde se evidencian los pasos de la transformación en una ciudad moderna. Basta con leer poemas como “Cinematografía Nacional” o “Visioncillas en la carrera séptima” para situar esa experiencia urbana en un lugar concreto que avanza con pasos de gigante y que se abre al crecimiento insospechado al que se sometieron las urbes durante el siglo XX. Por eso se puede afirmar que Vidales es un poeta profundamente bogotano, que trata de relacionar esa Bogotá aislada con el resto del mundo y evitar la desinformación y el atraso.

Cuenta Vidales, en una entrevista que se reproduce en el prólogo de la última edición de *Suenan timbres* (2004) que “aquí no supimos que fueron dadaísmo, surrealismo, cubismo, futurismo, sino hasta mucho después porque no nos llegaba la información. Y cuando nos llegaba venía distorsionada. Uno de los cables decía que en una ciudad llamada Lenin habían matado a un hombre llamado San Petersburgo”²³. Pues bien, ante ese aislamiento geográfico el poeta sospecha las posibilidades de las comunicaciones y ofrece su mano abierta a los intelectuales del mundo: “De pie – sobre mis 2600 metros / por encima de la cordillera / le doy mi mano de amigo”²⁴. Imágenes

²¹ Ver Briñez Villa, *El mundo poético de Luis Vidales*, págs. 35-36.

²² *Ibid.*, pág. 26.

²³ Ver Alberto Rodríguez, “Prólogo”, En *Suenan timbres*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004, pág. 11.

²⁴ Ver Vidales, *Suenan timbres*, pág. 85.

como las vitrinas de la carrera séptima que se convierten en ascensores o los automóviles que sólo son sus ruidos evidencian una actitud estética sumergida en la experiencia urbana, una actitud estética conciente de las ventajas y desventajas que supone el crecimiento de las ciudades en relación con la creación artística, la actividad crítica y la sensibilidad cultural.

Esta cercanía con la ciudad deja sus rastros en la poesía de Vidales y se une al ritmo descoyuntado y a la inversión lógica como factores decisivos de su creatividad. El caos que definió el tránsito a la vida moderna y el desorden imperante en los contextos urbanos tuvo su eco en la poesía vanguardista, y en el contexto colombiano *Suenan Timbres* es la prueba fehaciente –y tal vez la única– de ello. Este es el meollo de la filosofía del tropiezo, que Vidales mismo imaginara por esa época para dar cuenta de los reveses sufridos por el ser humano:

Se hizo en mí obsesión, por entonces, el pensamiento de que a la cultura del mundo le había hecho falta la filosofía del tropiezo, y no acertaba a explicarme cómo no había aparecido el gran filósofo que hubiera disecado en su sistema, por este aspecto el espectáculo de la creación y el mundo del hombre. Yo mismo lo intenté, con la convicción de que había descubierto algo grandioso. Sólo que luego me di cuenta de que el no escribir semejante filosofía era el mejor comprobante de mi teoría del tropiezo y, lógicamente, me escapé de convertirme en filósofo²⁵.

Esta teoría del tropiezo, que subyace a la intuición lírica en *Suenan Timbres*, está directamente entroncada con la teoría del equilibrio que rige la composición en el poeta calarqueño. En la cuarta parte del poemario, titulada “Estampillas”, se expone este curioso razonamiento en la “Teoría de las puertas”: el poeta, con precisión científica avalada por la forma del silogismo, afirma que ha descubierto que “cuando una puerta se abre, la otra puerta equidistante, al otro lado del mundo, se cierra irremisiblemente. Por eso –y todos lo hemos visto– de golpe, las puertas se cierran solas”²⁶. Este texto da cuenta de que la inferencia de Vidales está cercana a métodos como el binomio fantástico o cadáver exquisito, que consistía en unir realidades disímiles. La técnica había sido implementada, por la misma época, por los surrealistas franceses. En resumen, se hace justicia a la obra de Vidales cuando se afirma que la suya es una poética que ve en la síntesis rigurosa y en la irreverencia sin tregua una manera estética de abordar el mundo, de la misma manera que lo hacían los vanguardistas en varias latitudes del planeta.

²⁵ Ver “Alto ahí. Luis Vidales de nuevo”, pág. 6.

²⁶ Ver Vidales, *Suenan timbres*, pág. 158.

Sin embargo, este gran hito poético que constituyó *Suenan Timbres* no provocó la aparición de una generación vanguardista en Colombia. Como afirma Álvaro Medina, en el país la vanguardia, a diferencia de otras latitudes, no estuvo abanderada por grupos uniformes –basta recordar la heterogeneidad de los Nuevos–, sino por personalidades aisladas²⁷. Junto con Vidales, quienes más se acercaron a este ideal fueron el cartagenero Luis Carlos López, marcadamente antimodernista, y el antioqueño León de Greiff, quien con sus *Tergiversaciones* de 1925 había hecho saltar en pedazos los ritmos y había propuesto exploraciones léxicas y musicales inusitadas. Sin embargo, ninguno de ellos formó una escuela ni tuvo seguidores reconocidos, pues al parecer la sensibilidad colombiana no aceptó que las innovaciones rompieran con los viejos cánones de la preceptiva literaria. Como enfatiza Hubert Pöppel, “aparentemente no impresionados por Los Nuevos, *Tergiversaciones* de León de Greiff y *Suenan Timbres* de Luis Vidales, siguieron apareciendo libros de poesía romántica, clasicista o modernista”²⁸.

El viaje a París y las “Bocinas”

Sin embargo, esa indiferencia en el ámbito nacional no se reflejó en el extranjero. La fama de *Suenan timbres* y de Vidales como poeta ascendieron rápidamente, al punto que Huidobro y Borges lo incluyeron en una antología de la poesía vanguardista latinoamericana. El mismo año de la publicación, el novel poeta partió a París para estudiar Ciencias Sociales y Económicas. Luego fue nombrado en un cargo diplomático en Génova por el gobierno de Miguel Abadía Méndez. En Europa estuvo hasta 1929, año en que regresó a Colombia.

Si Bogotá había supuesto un choque, París terminó de formar el espíritu moderno del joven escritor. Ya no era el adolescente que había llegado años antes a Bogotá, sino que era reconocido como un poeta promisorio para las letras hispanoamericanas: había trabado relación con poetas de la talla de Vicente Huidobro o André Bréton, había conocido de cerca las evoluciones vanguardistas de la poesía y el arte, y había departido con varios de los apóstoles más reconocidos de las vanguardias históricas. Como lo recuerda Armando Orozco en una conferencia dictada en Calarcá en

²⁷ Ver Álvaro Medina, “López, De Greiff, Vinyes, Vidales y el vanguardismo en Colombia”, *Punto Rojo*, núm. 4, junio-julio de 1975, pág. 7.

²⁸ Ver Hubert Pöppel, *Tradicón y modernidad en Colombia. Corrientes poéticas de los años veinte*, pág. 225.

1998, en una entrevista, a la pregunta “además de estudiar, ¿qué hacía usted en París?”, el poeta respondió: “Aguantar hambre a lo César Vallejo. Sorberme a París intelectual y antiintelectual, sorbémelo entero. Lo leía. Lo pisaba. Lo amaba. Lo odiaba. Me le montaba encima. Lo olía”²⁹.

La Ciudad Luz, a la sazón, era el centro urbano más importante para el desarrollo de las artes. Vidales consignó sus impresiones sobre ella en una serie de crónicas periodísticas que fueron publicadas en 1927 y 1928 por *El Tiempo* con el título de “Bocinas de París”. En ellas, el autor se ocupó de temas diversos como los ascensores, los espejos, la pintura de Picasso, los pordioseros, la premura del tiempo, la relación entre los géneros, el teatro contemporáneo... Todos ellos se trataron con la misma precisión poética de *Suenan Timbres* y con el mismo desenfado que había aprendido de Luis Tejada, quien había muerto dejando una valiosa colección de crónicas que con el tiempo se volvieron un clásico del género en las letras colombianas.

El estilo de estas “Bocinas” se basó en el mismo humorismo y la misma concisión que los poemas irreverentes de 1926. Con frecuencia, el ánimo fue mostrar los adelantos que la modernidad había traído a la vida europea, y al mismo tiempo advertir los peligros éticos y económicos que suponía tal progreso y el provincianismo de la vida colombiana. Tal vez por eso, en esta época el recurso estilístico preferido del Vidales prosista fue la paradoja: esa paradoja entre el ideal moderno del ser humano y su realidad misérrima, que también denunció su amado Charles Chaplin, a quien dedicó varias crónicas en la década y le organizó un homenaje en una de las ediciones del suplemento del periódico. Así como había hecho sonar sus timbres a mitad de la década, en los años finales trajo su escándalo desde París con sus bocinas, las mismas que ensordecían a los peatones en las calles de las urbes modernas. Timbres y bocinas encarnan el estruendo de la modernidad, que en la estética colombiana de los años veinte tiene su principal representante en la figura de Luis Vidales.

Pero su curiosidad no paró en lo meramente estético. También se extendió a lo político, una afición que el poeta cultivaba desde su más temprana juventud. Vidales estudió con fervor las teorías del marxismo y constató los progresos que su instauración había conllevado en algunos países del Viejo Continente. A su regreso se unió a sus filas y se convirtió en uno de los fundadores del partido comunista colombiano y en su secretario general a partir de 1934. Esta convicción política influyó notablemente sus

²⁹ Ver Armando Orozco, “El poeta y sus timbres”, *Revista Casa Silva*, núm. 11, enero de 1998, pág. 196.

concepciones estéticas: la preocupación por lo social y su tendencia a la sociología del arte vienen del marxismo, al igual que sus propuestas dialécticas y su creencia en el estudio de las obras desde la práctica histórica.

Además, su vocación de poeta y de político no le impidió ejercer una de las carreras que había seguido en la Sorbona. Vidales fue uno de los más importantes estadísticos del siglo en Colombia: trabajó muchos años en el DANE y es el autor de la *Historia de la estadística en Colombia*. Este hecho adquiere un significado especial cuando se analiza su posición sobre la relación entre ciencias exactas y arte la cual, según él, es muy precisa. El número y la metáfora no riñen: son formas perfectas de concebir el universo. La precisión numérica y la precisión artística no tienen diferencias tan notorias como lo ha querido hacer ver la tradición. He aquí el mismo espíritu de síntesis que animó la poética de *Suenan Timbres*. El rigor en la imagen vidaliana testimonia una paciencia matemática en el pulimento del verso; nuevamente un rasgo que el calarqueño comparte con otros poetas y artistas de vanguardia como Marinetti, Álvaro de Campos³⁰, Picabia o De Chirico. Por eso no es extraño ni contradictorio que un poeta de la época no siguiera exclusivamente la carrera literaria. Así lo reconoció Vidales años después en una entrevista:

Yo estudiaba ciencias sociales y económicas, con especialización en Estadística. No me pregunten por qué elegí los números, yo no hago dicotomías falsas. Cifras y letras van unidas. A pesar de los procesos de especialización y de las conclusiones particulares que cada rama del conocimiento tiene que arrojar; hay que reunir todas las conclusiones para llegar a una visión del mundo más total. Eso también es poesía. El computador hace también poesías y hace sinfonías porque estamos en dimensiones muy desarrolladas. Acuérdense que Teodorakis hace una excelente música con fórmulas matemáticas. Yo he escrito libros de versos, ensayos sobre estética y sociología, crónicas periodísticas y varios tomos de estadística. Puedo decir, con toda la certidumbre de la vida, que nunca me he sentido defraudado³¹.

Estos datos sobre la vida y el pensamiento de Vidales en los años veinte pueden ayudar en el establecimiento de un perfil que permita examinar sus particularidades como crítico de arte. Sabemos que era poeta, pero también que tuvo una reconocida actividad política –incluso fue colaborador cercano de Gaitán desde los comienzos de la década del 40– y que conocía los problemas económicos y estadísticos del país. Esto da fe de su versatilidad y curiosidad intelectuales. La importancia del calarqueño como poeta es una pista clave para suponer su conocimiento de los fenómenos estéticos y de su desarrollo en Colombia. Por eso se puede afirmar que, pese a que la de crítico de arte

³⁰ Se trata del heterónimo futurista del poeta portugués Fernando Pessoa.

³¹ Ver “Alto ahí. Luis Vidales de nuevo”, pág. 4.

ha sido su faceta menos estudiada, está presente desde los años de juventud y forma un todo indisoluble con todas las otras. Además, conocer la trayectoria de Vidales en esta década provee de un punto de partida para analizar la obra central de su pensamiento estético, que apareció en 1946 y rápidamente caló en el público interesado por el arte en la capital y otras ciudades del país. Se trata del *Tratado de estética*, cuyos principales postulados y condiciones de publicación serán el objeto de estudio de los próximos capítulos de este trabajo.

La publicación del Tratado de estética

“El ‘Tratado de Estética’ es en nuestro medio (...) una obra que se escapa de todo lugar común, que posee ya apreciables palpitaciones universales, que significa una superación humana sobre el nivel habitual de la creación literaria colombiana”.

Jorge Gaitán Durán¹

Después de la agitación de los años veinte, Luis Vidales se dedicó a la consolidación del partido comunista en Colombia y a la lucha política en pro de los menos favorecidos. De esta época le viene una marca que lo ha hecho famoso: se dice que es el poeta con más detenciones en la historia de Colombia, distinción nada desdeñable en un país donde abundan los poetas y las detenciones. Para la década de los cuarenta, el poeta vanguardista de los años veinte y el secretario del Partido Comunista de comienzos de los treinta era un distinguido funcionario de la Oficina del Censo Nacional y un admirado profesor de Estética e Historia del Arte en la Universidad Nacional, donde trabajó entre 1938 y 1951.

Sus detenciones se hicieron cada vez menos frecuentes desde que, en 1936, contrajo matrimonio con María Paulina Rivera y se dedicó a criar los cuatro hijos que tuvo con ella y a sostener su hogar². Este sosiego en su enconada lucha política le sirvió para elaborar un marco crítico desde el análisis de la realidad artística y de las preocupaciones estéticas de su tiempo. También le permitió aplacar su discurso iconoclasta y madurar un estilo que se hizo más pausado y adquirió un marcado carácter argumentativo. Por eso es hacia finales de los años treinta cuando la colaboración de Vidales en las publicaciones periódicas del país se hace más profusa, en especial en lo que tiene que ver con la elaboración de una teoría estética y con el comentario de la actualidad artística de la época, tanto en el contexto local como en el internacional.

Una de las preocupaciones centrales de Luis Vidales en el primer lustro de la década de los cuarenta tenía que ver con la significación conceptual que pudieran tener los cambios sociales que se avecinaban con el fin de la guerra. Para el militante de izquierda, seguramente la humanidad habría de reaccionar contra los horrores que había desencadenado el triunfo de los principios capitalistas durante toda la primera mitad del

¹ Ver Jorge Gaitán Durán, “Tratado de Estética”, *El Tiempo*, 23 de marzo de 1947, sección segunda, página cuarta.

² Comparar con Maryluz Vallejo, *Vida y obra periodística de Luis Vidales*, págs. 12-14.

siglo XX. La utopía socialista, que de sueño había pasado a realidad en el este de Europa, por fin parecía haber cultivado el terreno para afianzarse en el resto del mundo.

Vidales abordó la estética desde los presupuestos principales de la filosofía de Marx, quien situó a la historia en el lugar más alto de las ciencias humanas y les dio a las prácticas enraizadas en la realidad social preponderancia en el análisis. Por eso se puede decir que la suya es una estética marxista, de hondas repercusiones socialistas y profunda inclinación política. Si el arte tiene una dimensión social e histórica, entonces seguramente se puede relacionar su estudio con el del pensamiento político de la humanidad: no es posible vislumbrar cambios radicales sin conocer los vínculos que, en la historia, han emparentado la belleza y las sociedades.

Mucho se ha discutido si la estética y la crítica de arte deben o no tener una dimensión política. Al respecto, es pertinente recordar que Luis Vidales afirma que la estética no puede desligarse de su contexto como si de una ciencia objetiva se tratara. Sin embargo, ese matiz político también le sirvió al crítico para crear una teoría del arte autónoma, más cercana a la sociología del arte y al materialismo histórico que a la propaganda política. Entre 1938 y 1945 se consolidó esta teoría y subyació a una actividad crítica que entró en diálogo con las principales tendencias y voces artísticas del país. Más o menos hacia 1952, la actividad crítica de Vidales en Colombia cesa a causa del exilio voluntario en Chile entre 1953 y 1962.

La conformación de un pensamiento estético

El afianzamiento de una teoría estética se puede rastrear fácilmente en los artículos que Vidales publicó en revistas y periódicos de la época, los cuales con frecuencia plantean problemas teóricos y los examinan desde fuentes filosóficas y sociológicas. A partir de 1944, Vidales dirigió una revista cuyo contenido estaba más bien alejado de la política, y que se centraba en temas literarios y culturales: *Espiral. Revista de Artes y Letras*. Para la época, el poeta se dedicaba minuciosamente a analizar las posibilidades del arte como producto social, no sólo en su calidad de profesor de estética, sino también de economista y político. Como se dijo anteriormente, esta preocupación no rivalizaba con las aspiraciones políticas de su personalidad: se trataba, más bien, de un complemento necesario y provechoso. La experiencia de Vidales al frente de esta revista fue fundamental para la consolidación de su pensamiento estético, pues en ella publicó artículos con un alto nivel de elaboración teórica.

Espiral fue una revista plural que pretendía juntar voces venidas de diversos rincones, miradas formadas en distintas escuelas y plumas entrenadas en tradiciones disímiles. En la “Noticia” que aparece en el primer número, publicado en abril de 1944, se justifica el nombre de la publicación de la siguiente manera:

Se quiso, luego se intentó y ahora empieza la labor para que seamos campiña abierta sin cercas ni parcelamientos, donde el que quiera y sepa siembre y el que lo desee y crea conveniente recoja. La Revista aspira a la interpretación del momento actual de búsqueda y a captar la inquietud sobre empresa y logro del hombre colombiano.

Tal es el sentido de su nombre: amalgama de la polifonía de voces, resonancia permanente de la mutabilidad, vida propia y dirigida hacia la ascensión como el espiral de un caracol producto de las manos artífices de siglos y siglos de rozamiento y pulido al contacto de las aguas y arenas de los océanos³.

Esta “polifonía de voces” no era, precisamente, la característica de las publicaciones de corte político en las que Luis Vidales, el director de *Espiral*, también escribía. De hecho, su puesto de director no duró mucho: ya en 1947 figura sólo en el consejo de redacción y la dirección la pasa a ocupar Clemente Airó, quien durante los primeros años ocupó el puesto de editor. Probablemente, esta deserción temprana esté relacionada con su compromiso con la causa gaitanista a través de *Jornada*; probablemente tenga que ver con el levantamiento de la ley que prohibía a los extranjeros dirigir revistas en Colombia, pues Airó, de origen español, no podía dirigir en razón de la vigencia de esa ley. Sin embargo, Vidales no se desvinculó completamente de la revista, en la que siguió colaborando hasta los primeros años de la década siguiente.

En el primer número de *Espiral*, la página opuesta a la “Noticia” contiene “La estética de nuestro tiempo”, especie de manifiesto profundo de las convicciones de Vidales sobre el arte. En este pequeño texto, de algo menos de dos páginas de extensión, se encuentran los argumentos centrales que luego se profundizarían en publicaciones posteriores. Por lo tanto, es pertinente reconstruir sus principales propuestas.

Vidales, de entrada, plantea una distinción capital para entender su estética: las épocas colectivas e individuales de la historia del arte son cualitativamente diferentes. Según él, el arte no puede juzgarse exclusivamente de acuerdo con reglas provenientes del paradigma representacional, pues en algunas épocas no predomina la voluntad individual y puede haber formas de expresión que se rijan por la voluntad de lo común o

³ Ver “Noticia”. En *Espiral*, Año 1, No. 1, Bogotá, abril de 1944, pág. 2.

de lo sagrado. El arte individualista es hijo de la inspiración y cultor de la autonomía del autor; por el contrario, el arte común debe su existencia a las necesidades sociales, al trabajo en equipo y a la auscultación de las ideas culturales de las comunidades. El arte del Renacimiento pertenece a la primera definición; el arte simbólico de Egipto o India es un buen ejemplo de la segunda.

La diferencia se puede rastrear en la manera como se concibe el espacio, por ejemplo. Para el arte individualista, surgido en el Renacimiento y sustentado en la entronización filosófica e histórica del yo como fundamento del pensamiento⁴, las figuras aparecen aisladas en el espacio y la composición se basa en las relaciones entre ellas: el cuerpo humano es la medida de la composición. En el arte colectivo, en cambio, el espacio se presenta como un todo que se debe llenar y no existe la intención de regir la composición desde la imitación de la naturaleza; por eso, no se considera el cuerpo humano como motivo superior y, en consecuencia, aparecen formas alargadas o composiciones planas en fila, como en el arte egipcio o bizantino.

Vidales pensaba que no se podía juzgar todo el arte de todas las épocas de acuerdo con la narrativa representacional que había impuesto el arte europeo del Renacimiento. Este giro permite juzgar de una manera más objetiva los cambios acaecidos en el arte en el siglo XX, durante el cual se desvaneció el paradigma renacentista para dar paso a lo deforme, a lo abstracto, a lo no figurativo y a lo conceptual, entre otras muchas tendencias que atentaban contra los principios de la estética tradicional. El crítico presenta estos cambios desde una perspectiva sociológica, y de paso se sirve de ellos para proponer una interpretación del arte en clave política.

La aparición de respuestas contundentes por parte de los artistas, según Vidales, se encuentra arraigada en el rechazo al individualismo y en el retorno a la expresión del genio común en las manifestaciones artísticas. Por ende, el arte del siglo XX estaba en camino de recuperar la tendencia a lo común, de eliminar las barreras del yo y de expresar la unidad que el ser humano había perdido con la ascendencia de la burguesía y la entronización del capital. Como se ve, el crítico pensaba que su método de análisis en el plano estético podía augurar una época de concordia política y de triunfo del socialismo, lo cual se podía vislumbrar desde el campo de las expresiones artísticas. Este procedimiento da fe de la relación inquebrantable entre las convicciones políticas del autor y sus tesis como crítico de arte.

⁴ Para Vidales, este culto al yo proviene de la filosofía moderna, en especial de las obras de Descartes y Kant.

Sin embargo, esto no provoca que el arte sea concebido como un arma transformadora desde la política, como lo consideraron los partidos comunistas que accedieron al poder en Asia y Europa. En contraste, la devoción comunista de Vidales ayuda a tener una visión más amplia del arte en cuanto constituye una respuesta a las necesidades más básicas del ser humano arrojado en el mundo: responder a los horrores de la guerra era una de estas necesidades colectivas, y para eso el arte no hubiera podido seguir plegado al paradigma representacional.

En el artículo que pretende esbozar la estética de “nuestro tiempo” en 1944, Vidales se enfrenta a quienes piensan que el arte del momento es prosaico y supone la pérdida de los valores artísticos que la humanidad había conquistado con gran esfuerzo en los siglos anteriores. La defensa del arte individualista, estrictamente apegada a la tradición, a la sazón tenía en Colombia eximios representantes como el maestro Rafael Maya o el dirigente conservador Laureano Gómez. Vidales se enfrascó repetidamente en polémicas estéticas con ambos, a pesar del profundo respeto que se profesaban mutuamente con el primero y del poder político y moral que tenía el segundo.

El problema se plantea a partir del riguroso examen de argumentos históricos a la luz de una concepción dialéctica de las dinámicas sociales. Maya, quien acusa de prosaísmo a la época en la que se presenta la discusión (1944), no tiene en cuenta, según Vidales, la dimensión social de las prácticas históricas. Estas se pueden observar sólo en la medida en que se juzgan según su constitución y su recorrido histórico, sin arreglo a prejuicios otorgados por la tradición. El más dañino de estos prejuicios es la creencia ciega en la estética renacentista, que entronizó la representación como único objetivo del arte, se centró en la figura del autor individual y favoreció ciertos motivos como la tradición judeocristiana o la mujer:

No es posible, bajo ningún punto de vista, sin caer en la más absoluta oscuridad, tomar como canon de belleza única, insustituible y eterna, el que se ha tenido desde época relativamente reciente, puesto que apenas goza de vigencia del Renacimiento para acá. Cuatro siglos no son suficientes para afirmar la eternidad de una estética⁵.

Como se planteó más arriba, Vidales estaba buscando una concepción del arte coherente con sus posturas políticas y con las necesidades de un ser humano escindido, aterrado por los alcances de la guerra y de sus propias capacidades de destrucción. Entregarse a una estética caduca, que ignorara los problemas contemporáneos y se

⁵ Ver Luis Vidales, “La estética de nuestro tiempo”. En *Espiral*, Año 1, No. 1 (Bogotá, abril de 1944), pág. 3.

regodeara en el juicio sobre el uso de las técnicas representativas, le parecía, a todas luces, equivocado y anacrónico. Si se juzgaba la época de acuerdo con esos preceptos, como lo estaba haciendo Maya, entonces era seguro que se podía encontrar prosaica y poco poética.

Pero si se pensaba según el momento histórico, según sus particularidades contextuales, entonces se podía llegar a sostener que “no hay ni puede haber nunca en la historia retrospectiva un material poético de tal magnitud como el que presenta la época contemporánea en su inmarcesible grandeza”⁶. Independiente de la prosa inflamada o de las hipérboles frecuentes, parece que la discusión planteada es clara y representa un cambio de perspectiva del juicio crítico: aunque la grandeza de la época aludida en este juicio es secundaria, éste puede servir para afirmar que en el sistema crítico propuesto por Vidales la poeticidad no depende de preceptos fijos, fríos, distantes y aplicables según técnicas de laboratorio, sino de la capacidad de interacción con los fenómenos propios de una época dada.

El Tratado y su recepción en el medio colombiano

El autor, entonces, reacciona contra las estéticas que pretenden fijar definiciones esenciales del arte. Desde el surgimiento de la estética como rama independiente de la filosofía, en el siglo XVIII, ha habido prisa por conseguir axiomas definitivos que permitan definir el arte, sobre todo en virtud de la belleza. No se debería olvidar, por ejemplo, que el objetivo central de las *Lecciones de Estética* de Hegel, a principios del siglo XIX, era explorar científicamente lo bello en el arte. Vidales, por el contrario, opina que la belleza es puramente contingente y que los criterios definitorios dependen de los contextos específicos de la creación.

Lo anterior repercute ampliamente en la definición y la valoración de la belleza por parte de la crítica. Si la estética no puede definir la belleza de una manera fija, entonces las prácticas críticas se alteran y explotan en múltiples direcciones. Esto supone un cambio radical. La nueva crítica propuesta tiene su asidero en la historia: no en la erudición histórica, sino en el análisis dialéctico de los procesos históricos que desembocan en un presente determinado. Si no hay un canon fijo de la belleza, entonces

⁶ *Ibíd.*

el análisis de la historia sirve para valorar el presente de acuerdo con la manera como ese canon, ahora mudable, se modifica.

Estos pensamientos llevaron a Vidales a sistematizar sus argumentos en su *Tratado de Estética*, publicado por la Biblioteca de escritores caldenses en diciembre de 1946. Es bien extraño, para esta época, que un colombiano diera a la imprenta un texto de esta naturaleza, además con un título tan ambicioso y de una extensión y profundidad tan notables. Este tratado es una pieza fundamental para indagar en la crítica de arte del autor, pues da los lineamientos generales de su pensamiento estético y provee de argumentos definidos y opiniones diversas sobre temas capitales para este oficio: la naturaleza del hecho estético, la crítica y su relación con la historia, la importancia del soporte material, la relación entre artista y público en la contemplación, la relación del arte con la moral, lo sensual, lo pedagógico, lo hedonístico...

Muchos de los medios intelectuales de la capital celebraron la aparición de una obra de estas características en el panorama colombiano. *Sábado*, semanario que aparecía los fines de semana, reseñó a finales de noviembre la publicación del libro y prometió una extensa reseña, la cual, no obstante, no apareció en los siguientes números. Sin embargo, en la edición del 14 de diciembre se reprodujo el capítulo final del *Tratado*, titulado “El lenguaje y el instrumental en el arte”, y en la edición del 18 de enero de 1947 apareció un breve texto firmado por Arturo Guillén titulado “Una interpretación dialéctica del arte”. En este artículo, el autor resalta que la obra de Vidales es para un público selecto, pues son pocos los interesados en los problemas estéticos en el ámbito nacional. Sin embargo, rescata la seriedad del trabajo y subraya su solidez teórica, sobre todo con base en el recurso a las teorías económicas y dialécticas propias del materialismo histórico⁷. Casi cinco meses después, el 3 de mayo, el mismo medio publicó un comentario altamente elogioso de Carola Struve Stebert, donde se reclamaba con tono firme: “El *Tratado de Estética* necesita ser traducido a los restantes idiomas europeos, porque sobrepasa todos los límites nacionales, en lo cual radica su valor permanente”⁸.

El Tiempo también informó sobre el suceso: Jorge Moreno Clavijo realizó una entrevista con Vidales sobre los temas principales del libro, la cual se publicó en la

⁷ Comparar con Arturo Guillén, “Una interpretación dialéctica del arte”, *Sábado*, 18 de enero de 1947, pág. 3.

⁸ Ver Carola Struve Sebert, “Un estudio dialéctico”, *Sábado*, 3 de mayo de 1947, pág. 3.

edición del 5 de enero de 1947⁹. En marzo se publicaron dos artículos: una reseña de Jorge Gaitán Durán y un estudio de Luis Cardoza y Aragón, ambos poetas, críticos de arte y amigos de Vidales. El primero destaca el equilibrio estilístico de la obra, elogia su precisión sintética y expone la distinción entre las dos concepciones del arte y la tendencia social que preconiza. El segundo escribió un largo artículo donde, después de analizar el problema político y llegar a la conclusión de que Vidales es marxista pero no sectario, discute algunos de los planteamientos centrales de la obra¹⁰.

En una entrevista concedida en 1951, Vidales reconoce sobre la recepción del *Tratado*: “De lo que se dijo al salir lo más completo sigue siendo para mí el interesante estudio de Luis Cardoza y Aragón, embajador de entonces de Guatemala en Colombia”. Es evidente que la obra no fue indiferente para los medios intelectuales, aunque Vidales siempre insistió en su carácter pedagógico y no buscó demasiado su difusión, que en algunas ocasiones fue inevitable: “*El Universal* de México dedicó uno de sus suplementos literarios al libro lo mismo que la *Revista de la Casa de la cultura* de Quito. Pero no lo he distribuido en el exterior”¹¹.

En el resto país, uno de los primeros medios académicos en reseñar el *Tratado* fue la revista de la Universidad Pontificia Bolivariana. En su número correspondiente al semestre comprendido entre abril y noviembre de 1947, Bernardo Vieira Jaramillo plantea una fuerte polémica con Vidales debido a su separación tajante entre estética y moral. A pesar de condenar el ánimo excesivamente reconstructivo del libro y refutar varios de sus argumentos, este autor al final reconoce que “el aporte de Luis Vidales a la cultura nacional es incuestionable y su libro merece ser leído por todos los intelectuales y artistas”¹².

La estructura general del *Tratado*

¿En qué consiste tal aporte? ¿Cuáles son las tesis principales del *Tratado de Estética*? Desde las primeras páginas, Vidales insiste en que, a pesar de los intentos ilustrados y positivistas, la estética ha demostrado que no es una ciencia aislada,

⁹ Ver Jorge Moreno Clavijo, “Diez minutos con Luis Vidales”, *El Tiempo*, 5 de enero de 1947, sección segunda, página tercera.

¹⁰ Comparar con Jorge Gaitán Durán, “Tratado de Estética”, *El Tiempo. Suplemento Literario*, 23 de marzo de 1947, sección segunda, página cuarta, y Luis Cardoza y Aragón, “La verdad en el arte”, *El Tiempo. Suplemento Literario*, 9 de marzo de 1947, sección segunda, página primera.

¹¹ Ver “La metodología del arte. Una entrevista con Luis Vidales”, *Crítica*, 23 de marzo de 1951, pág. 10.

¹² Ver Bernardo Vieira Jaramillo, “Tratado de Estética”, *Universidad Pontificia Bolivariana*, vol. XII, núm. 50, abril-noviembre de 1947, pág. 318.

mensurable y verificable, sino más bien una confluencia de criterios permeados por los contextos sociales e históricos: “No hay una estética independiente de las exigencias éticas y políticas”¹³. El autor parte de la convicción de que la Estética, como rama de la filosofía, se limita a una interpretación y, por lo tanto, no tiene ninguna validez la pretensión de ciencia que se le ha otorgado en algunas épocas. Por lo tanto, no es independiente, pues obedece a los hechos y progresos sociales.

Lo anterior nos lleva al planteamiento central del *Tratado*, que se corresponde con el de los artículos previos aparecidos en *Espiral* y otras revistas: la pregunta más importante en relación con el arte tiene que ver con la práctica social. Esta afirmación conlleva un desdén por las estéticas individualistas que se centran en lo particular a la hora de dar cuenta de los fenómenos artísticos. Frente a las visiones fijas, Vidales propone un método dialéctico que vincule realidad y conceptos y no caiga en errores como la petrificación del positivismo, donde arte y ciencia se igualan, muchas veces en detrimento de la primera.

Según el autor, la realidad es dinámica y, por ende, puede existir una ruptura entre realidad y conocimiento. El conocimiento es un discurso sobre la realidad que no necesariamente se aviene con ella. Por eso la obra de arte no puede tener un carácter mágico o misterioso, pues es un resultado de prácticas sociales identificables. Es un producto netamente humano, que parte de la naturaleza pero que no depende de ella y cuyo estudio no puede estar regido por los mismos parámetros que el estudio de la naturaleza: “La Naturaleza se humaniza en el arte”¹⁴.

En su introducción a la estética o filosofía del arte, Vidales analiza algunos criterios de lo bello desde Platón hasta Hegel, pero advierte que en la estética no puede haber criterios definitorios, pues los tiempos y las sociedades varían. Desde este punto de vista, la estética del escritor colombiano está directamente entroncada con el examen histórico, como lo evidencia en el objetivo de su obra, que es “conocer las ideas estéticas y su aplicación en el arte desde el punto de vista de la práctica histórica”¹⁵.

Lo anterior supone un rechazo de cualquier pretensión metafísica de la estética. El origen de la obra de arte se encuentra más en el medio social que en el individuo; por consiguiente, se propone que la crítica cumple en el seno de una sociedad una función no sólo necesaria, sino también indispensable. El artista no debe ser crítico, pero debe

¹³ Ver Luis Vidales, *Tratado de Estética*, Manizales; Biblioteca de autores caldenses, 1946, pág. 9

¹⁴ *Ibíd.*, pág. 15.

¹⁵ *Ibíd.*, pág. 32.

conocer la historia del arte. El crítico debe ser creativo para relacionar conceptos, realidades y leyes históricas: “No es posible negar, pues, que el crítico o contemplador es uno de los términos insustituibles de la razón de ser de la obra de arte, y que es un creador de esta, en una medida tanto o más alta que la del propio artista”¹⁶. El papel neurálgico de la crítica consiste en ayudar a definir el gusto, que se entiende como una categoría histórica. La relación entre arte e historia, entonces, está dada por la mediación social y por las particularidades de cada época.

A analizar la manera como se relacionan arte y sociedad se dedica todo el resto del *Tratado*. El procedimiento que sigue Vidales es el de la reconstrucción, pues su texto está estructurado de tal manera que expone y evalúa las tesis de otros autores, más que ensamblar las propias. Al respecto, el autor advierte en el prólogo:

La función escolar a que este texto fue destinado en su mayor parte, nos da, por la forma que se ha adoptado en él, un inculpable cargo de “historiador del conocimiento estético”, esto es, de cronista del sistema de otros, de investigador de lo investigado, a la sombra de lo cual construimos nuestro propio sistema estético. Estábamos obligados a ser informadores de nuestros discípulos, y ni siquiera con una amplitud universal, sino concretándonos a unos pocos nombres, y en forma sencilla, sobre el pensamiento y la observación estéticos ajenos a los que actúan en el sistema que corresponde a los nuestros¹⁷.

Esto confirma que el objetivo del texto es pedagógico, y que, al igual que las lecciones de Hegel, se trata de una obra recogida a partir de los cursos dictados por el autor en la Universidad. En este sentido, el texto se divide en dos partes principales, cada una dedicada a un autor específico cuyas tesis son estudiadas a la luz del método histórico-dialéctico. Se trata de Hyppolite Taine (Vouziers, 1828 – París, 1893), en la primera parte, y de Benedetto Croce (Pescasseroli, 1866 – Nápoles, 1952), en la segunda.

El principio rector es contrastar las ideas estéticas de Vidales con el positivismo de Taine y con el idealismo de Croce. Si bien el ánimo, en ambos casos, es refutar las tesis principales de dichos autores, es de notar que con frecuencia Vidales conserva algunos de sus puntos de vista, como se verá a continuación en la reseña de estos capítulos. En el estilo del autor, es recurrente la reconstrucción del pensamiento y del arte de otros para construir y analizar el pensamiento y el arte propios.

El procedimiento de exponer metodologías para relacionarlas con otros contextos estuvo presente durante toda la vida intelectual de Vidales. *La circunstancia*

¹⁶ *Ibíd.*, pág. 39.

¹⁷ *Ibíd.*, pág. 19.

social en el arte, obra publicada en 1973, por ejemplo, tiene una estructura histórica, aunque su interés es sociológico: los capítulos, divididos temáticamente, terminan con un análisis del arte islámico que no rebasa el año 1400. Sin embargo, esta revisión desde el arte del paleolítico hasta el arte bizantino y románico no tiene el interés exclusivo del historiador, sino también el del sociólogo. Según Vidales, el estudio de una metodología en periodos pasados permite al lector “contar con elementos menos precarios para trasladar la metodología empleada al arte que se está haciendo hoy por hoy, y tener, por tanto, mejores antecedentes para hacerse cargo de sus simpatías y diferencias, a cual más valiosas, con el autor y su enfoque”¹⁸.

Por eso, aunque el *Tratado* no habla directamente sobre arte colombiano, se puede interpretar que el método propuesto pretende permear los discursos que se emitían a propósito de la plástica en el país. No debe olvidarse que las relaciones entre arte y sociología fueron vitales para entender los movimientos estéticos del siglo XX. Propuestas como la sociología de la literatura y el arte –que había tenido su origen en las propuestas, también marxistas, de György Lukács– o la historia social –cuyo máximo exponente, en el campo del arte, fue Arnold Hauser– dan cuenta de la manera como la exploración de la historia en términos dialécticos y sociales fue fructífera para el estudio del arte. La discusión estética en Colombia no fue ajena a estas tendencias.

Para la década de los cuarenta, la polémica sobre la injerencia de la estructura social en la creación artística fue tema obligado para quienes se dedicaban a la crítica y la historia del arte. Este problema no se trata solamente en el tratado de Vidales, sino también en múltiples artículos de la época. Por ejemplo, entre diciembre de 1945 y febrero de 1946, la *Revista de las Indias* publicó, en tres entregas, un extenso artículo de Francisco Ayala titulado “Sociología del arte”. El texto, de casi sesenta páginas, expone la insoslayable relación entre el arte y la sociedad en varios frentes, entre los que se destacan la relación entre sociedad y creación artística, entre sociedad y técnica y entre sociedad y público. Ayala recurre a las teorías sociales del inglés Herbert Spencer para explicar cómo las producciones artísticas y su recepción dependen de los procesos sociales en los que se presentan estas prácticas¹⁹.

En 1952, en *Espiral*, la misma revista que Vidales había fundado y dirigido años antes, Carlos Delgado Nieto afirmaba que “la creación artística, que ha sido considerada

¹⁸ Ver Luis Vidales, *La circunstancia social en el arte*, Bogotá: Colcultura, 1973, pág. 14.

¹⁹ Comparar con Francisco Ayala, “Sociología del arte”, *Revista de las Indias*, núms. 84-85-86, diciembre de 1945, enero y febrero de 1946, págs. 185-203 (I), 97-118 (II) y 203-219 (III).

como uno de los frutos más rígidamente individualistas, es en realidad un fenómeno colectivo, un producto social”²⁰. En esa ocasión, el crítico se quejaba de que todavía existieran quienes defendían la tesis de la obra de arte como una creación exclusivamente personal y, por lo tanto, sujeta a las veleidades y los caprichos del artista. Para muchos, se trataba de una posición reductora que desconocía el carácter colectivo del origen de la obra de arte.

Sin embargo, aunque la mayoría aceptaran las relaciones entre arte, sociedad y política, también hubo voces que se alzaron contra la parcialización excesiva de esta tesis. Vidales pensó augurar un arte futuro de la colectividad, una vuelta al arte social y comunitario que despuntó, sobre todo, en las sociedades no tecnificadas en las que arte, mito y religión eran una y la misma cosa. Estos vaticinios se correspondían con sus tesis políticas, que esperaban el ascenso del socialismo y el abandono de los ideales burgueses. En esto, los paralelismos del pensamiento de Vidales son apenas naturales: a un comunista recalcitrante le correspondía alentar un arte comunista, de honda responsabilidad social. Sin embargo, es claro que el arte de los países socialistas, en muchos casos, no se caracterizó por la libertad de expresión y por el respeto a las masas que defendieron los utopistas.

En un artículo de 1946, Fernando Guillén Martínez denunció esta brecha entre la utopía socialista y la realidad. Según el autor, la obra de arte corresponde a un palpitar misterioso de la colectividad que es expresado por el artista. Desde este punto de vista, cualquier sistema totalitario –no sólo los capitalistas– interrumpe el curso normal de la creación del arte y provoca producciones estéticas que se avienen con el sistema o con los poderosos, pero no con el sentir universal de las sociedades:

El mundo contemporáneo ha tratado en vano de invertir este proceso misterioso. En vez de escuchar la voz del creador artista para conocer la verdad colectiva, ha impuesto al artista sus propias nociones arbitrarias, intentando que cada hombre encuentre en un reglamento de intereses insinceros su más pura verdad. Es el *arte socialista*, amparado y dirigido a la vez por los comisarios de policía y vigilado desde la oficina central que maneja millares de conciencia por la fuerza del látigo²¹.

Ya se vio que el misterio no cabe en el sistema estético de Vidales. Sin embargo, aunque el crítico nunca ocultó su aspiración a un arte universal de tendencia socialista,

²⁰ Ver Carlos Delgado Nieto, “La Creación artística: fenómeno social”, *Espiral*, Época II, núm. 43, diciembre de 1952, pág. 5.

²¹ Ver Fernando Guillén Martínez, “Apuntes para una estética”, *Revista de las Indias*, núm. 91, julio de 1946, pág. 64.

hizo todo lo posible por establecer los cauces que tenían que regir dicho arte desde una estética pluralista y una investigación histórica. Por eso la suya no es una aspiración ingenua o reductora. De hecho, Vidales fue un utopista, un soñador cuya muerte acaeció un año después de la caída del muro de Berlín, con la que se derrumbaron muchas de las ilusiones de los comunistas de los años cincuenta y sesenta. Pero no fue un dogmático ni un personalista, ni aprovechó simpatías o antipatías, políticas o de cualquier otra naturaleza, para escudar sus posiciones sobre el arte. Intentó, sí, defender un proyecto artístico desde sus convicciones políticas, pero a través de un férreo estudio de las realidades estéticas de su tiempo. Los próximos capítulos de este trabajo intentarán escudriñar su teoría estética a partir del análisis del *Tratado* y de las críticas que en él se hacen a los sistemas de Taine y de Croce, respectivamente.

La crítica al positivismo estético de Taine

Hyppolite Taine (1828-1893) fue uno de los críticos e historiadores más influyentes de la segunda mitad del siglo XIX en Francia. Su sistema crítico está hondamente arraigado en el positivismo filosófico, sistematizado en 1842 por Augusto Comte en sus *Cursos de filosofía positiva*. Esta filosofía parte del predominio de los métodos científicos en la construcción de marcos conceptuales para las ciencias humanas. Para los positivistas, el humanista debe ser un científico y buscar la formulación de leyes inalterables de acuerdo con la experiencia y con las leyes de la deducción científica.

Taine aplicó este mecanismo al estudio de la historia y al ejercicio de la crítica. Para él, las sociedades pueden ser objetivadas científicamente mediante el análisis profundo de sus caracteres esenciales. Las artes, en especial la literatura y la plástica, ofrecen un campo fecundo para el estudio de las sociedades. La teoría de Taine es deudora de las más reconocidas posiciones científicas de su época, especialmente la teoría de los caracteres fisiológicos y la teoría de la selección natural.

Entre 1866 y 1870, Taine ofreció en la Escuela de Bellas Artes de París un curso de Historia del arte, cuyos principales argumentos, a la postre, se expondrían en una de sus obras más completas, la *Filosofía del arte*. Allí, el distinguido profesor trata problemas tradicionales de la disciplina de acuerdo con sus principios positivistas, y logra la construcción de un sistema crítico a partir del estudio de los caracteres objetivables de las sociedades.

La lectura de los principios de la estética positivista

Taine inicia su *Filosofía del arte* enunciando el punto de partida del método: la obra de arte no está aislada, por lo tanto, su interpretación tampoco debe estarlo. Una obra particular se encuentra en relación con, primero, el resto de la obra del artista; segundo, la escuela a la cual éste pertenece y, tercero, la realidad de los contemporáneos del artista, “el medio que le rodea y cuyos gustos comparte” (“le monde qui l’entoure et dont le goût est conforme au sien”¹). Esto lo lleva a enunciar su primera regla, de la cual

¹ Ver Hyppolyte Taine, *Philosophie de l’art*, París: Hachette, 1892, vol. I, pág. 4. Se sigue la traducción de Amparo Cebrián, *Filosofía del arte*, Madrid: Espasa-Calpe, cuarta edición, 1968, pág. 17. En adelante,

no se apartará en toda la descripción de la historia del arte que lleva a cabo a continuación: para comprender a un artista, hay que comprender el estado general del espíritu y de las costumbres del tiempo en el que vivió.

¿Cómo se entienden estos conceptos de estado general del espíritu y costumbres? El autor, para argumentar su tesis, se vale de una analogía entre estética y botánica, lo cual confirma su estrecha relación con el método científico y con el estudio positivista. Así como el botánico debe estudiar las condiciones físicas que hacen posible la aparición de una u otra especie en un medio determinado, de la misma manera el crítico de arte debe estudiar la “temperatura moral” de una época para explicarse el surgimiento de la obra de arte. Vidales analiza y critica esta posición, a la cual denomina “doctrina física del arte”. Para él, la asimilación entre obra de arte y fenómenos físicos es inviable, pues las fuerzas volitivas que influyen en la creación de la obra no pueden compararse con las fuerzas naturales que gobiernan los fenómenos físicos.

No obstante, Vidales está de acuerdo con Taine en que la obra no es un fenómeno aislado. Eso lleva a que ambos coincidan en reevaluar las teorías románticas del arte por el arte y en dejar de lado cualquier intervención de los caprichos individuales en la creación artística. El arte no es producto del genio o de la inspiración divina, como defendieron los románticos. Por eso el crítico debe evaluar las obras en consonancia con su pertenencia histórica y con los interrogantes que imperaban en el momento de su ejecución.

La afinidad teórica, sin embargo, se rompe cuando Taine pretende justificar estas correspondencias de la obra a partir del medio geográfico, y no del medio social. El francés entiende el medio como el estado general del espíritu y de las costumbres de una época determinada, esto es, sus circunstancias externas y su estructura social. Taine se vale de la teoría de la selección natural para explicar el concepto: así como un terreno determinado es propicio para el surgimiento de una especie botánica o animal, también los medios condicionan los caracteres que aparecen en una obra de arte.

La metáfora de la “temperatura moral” se refiere a estas circunstancias que conforman el medio, las cuales son el objeto de estudio del crítico de arte. El don del artista, la capacidad de ver y restituir los caracteres esenciales en su obra, es meramente contingente y su talento no tiene ninguna posibilidad de desarrollo si se aparta del

se citará la página de la edición en francés y, entre paréntesis, la página correspondiente a esta edición española.

medio. Así como una semilla necesita de alimento para desarrollarse, la idea que surge en el interior del artista necesita “del auxilio y acrecentamiento de los espíritus inmediatos” (“des compléments et des accroissements que lui fournissent les esprits voisins”²).

Para Vidales, la inconsistencia de esta posición se encuentra en su tendencia a la lectura moralista del arte, de la que sin duda Taine es uno de los representantes en el siglo XIX. Desde el prólogo a su *Tratado de Estética*, el autor resalta que el arte se vale a sí mismo como producto cultural y, por lo tanto, no tiene sentido referirlo como fin último a valores externos como los de la moral o el placer. Este argumento trata de refutar las extendidas teorías hedonistas y moralistas del arte, que ven una potencia educativa en la contemplación artística, ya sea a través del perfeccionamiento moral o del disfrute estético. Vidales cree que esto supone desprestigiar el arte en cuanto producto social.

La discusión de Vidales con Taine se centra en el concepto de “espíritu de la época”. El francés opina que ese espíritu se puede objetivar como cualquier fenómeno natural; Vidales refuta esa posición y reivindica la complejidad de las construcciones históricas. En este sentido, mientras Taine cree que es a partir de la filosofía y la literatura como se puede llegar a esquematizar dicho espíritu, el colombiano incluye la economía y la política, y concluye que el concepto positivista de “espíritu” es excluyente y arbitrario.

Esta arbitrariedad se mantiene cuando se examina el concepto de *mimesis* desde un punto de vista positivista. Para Taine, el primer elemento de la definición de la obra de arte es la imitación. Cuando se verifica una relación entre las obras producidas por las “artes de imitación” –poesía, pintura y escultura– y el mundo real, entonces se puede pensar que el objetivo del arte es la *mimesis*. Sin embargo, el espectador pronto se percata de que hay atributos que la obra no puede imitar, como por ejemplo el material o el tamaño de un objeto natural. Entonces, ¿qué imita el artista? ¿Cómo hace para mantener una relación con el mundo real?

La respuesta de Taine es enfática: el artista imita las relaciones entre las partes que componen los objetos, su estructura. Para ello, debe estudiar a fondo la naturaleza y determinar los elementos que componen un objeto (*composition*) y la manera en que están ordenados (*agencement*). En la arquitectura y en la música –que son las dos artes

² Ver *Ibíd.*, pág. 60 (pág. 52).

que no corresponden a la imitación—, esta estructura está dada por proporciones matemáticas. A pesar de reconocer la veracidad de esta afirmación, Taine resalta que aún no da cuenta del quehacer artístico, pues hay escuelas que, a pesar de restituir esta estructura, difieren ampliamente en su tratamiento de los objetos. ¿Qué restituye, entonces, el artista en su obra? ¿Qué relación guarda con la realidad?

Taine encuentra la respuesta en sus conocimientos de las ciencias positivas, especialmente en la teoría de los caracteres de la zoología y la botánica: lo que busca el artista es “que quede manifiesto el *carácter esencial* del objeto” (“rendre sensible un certain *caractère essentiel* de l’objet”³). ¿Qué significa esto? ¿Cómo entiende Taine dicho *carácter esencial*? El autor enfatiza la filiación filosófica del concepto: tiene su origen en la “esencia” de los filósofos, y hace referencia a la cualidad más notable de las cosas. Esto supone que el arte hace algo que la naturaleza no está en capacidad de hacer: mostrar las cualidades más notables de los objetos, hacer evidente su esencia, iluminarla. Esta es la ventaja del arte sobre la naturaleza.

Lo anterior supone que el artista es un trabajador incansable que desarrolla su talento observador de acuerdo con un rigor científico, para devolver al espectador el carácter de las cosas de una manera limpia, prístina. De esta manera, Taine culmina el primer capítulo de la primera parte de su obra con la enunciación del objetivo de la obra de arte:

La obra de arte tiene por objeto manifestar un carácter esencial o saliente o bien una idea importante, con mayor claridad y de un modo más completo que la realidad misma. Para conseguirlo se vale de un conjunto de partes o elementos ligados entre sí, cuyas relaciones modifica sistemáticamente. En las tres artes de la imitación: pintura, escultura y poesía, estos conjuntos corresponden a objetos reales (L’oeuvre d’art a pour but de manifester quelque caractère essentiel ou saillant, partant quelque idée importante, plus clairement et plus complètement que ne le font les objets réels. Elle y arrive en employant un ensemble de parties liées dont elle modifie systématiquement les rapports. Dans les trois arts d’imitation, sculpture, peinture et poésie, ces ensembles correspondent à des objets réels⁴).

Esta formulación tiene tres momentos que son clave para analizar la postura de Taine: en primer lugar, el arte imita algo y guarda una relación con la naturaleza; en segundo, lo que imita es una proporción y no un objeto; por último, lo más importante dentro de esa imitación es la restitución del carácter esencial. Taine contempla los argumentos para otorgar un papel preponderante al arte en la sociedad, pues ayuda a trascender la animalidad del ser humano a partir de la identificación y representación de

³ Ver *Ibid.*, pág. 33 (pág. 35).

⁴ Ver *Ibid.*, págs. 41-42 (pág. 41).

sus caracteres, algo que sólo se puede lograr por dos vías: el arte o la ciencia. Así como la ciencia, el arte tiene leyes constantes que permiten analizar los procesos de creación de las obras.

Como se vio, en el prólogo al *Tratado* Vidales rechaza de plano la posibilidad de establecer tales leyes. La medida que propone Taine para formularlas está dada por el concepto de imitación. Esto lleva a la identificación de la belleza en el arte con la nobleza de expresión en el hombre corpóreo⁵. Vidales critica fuertemente esta posición, pues cree que sólo es válida para estudiar artes de épocas individualistas como el Renacimiento. Esto quiere decir que el arte se aproxima a la naturaleza según la época: en el paradigma representacional, la época exigía la medida anatómica como cartabón. Pero esto no siempre ha sido así: tal razonamiento solamente sirve en los momentos que el quindiano caracteriza como épocas individualistas según la distinción que se explicó más arriba.

Al naturalismo físico que Taine ubica en el origen de la obra de arte, Vidales opone un naturalismo humano que corresponde a las necesidades sociales, políticas y económicas de cada época. Según esto, sería hartamente desacertado sustentar, como lo hace Taine, que el arte alejado de la naturaleza es decadente, pues se niega a imitar el carácter esencial de los objetos. En suma, el error de Taine consiste en situar ese carácter en la naturaleza física, y no en la social.

Las discusiones conceptuales con Taine

Otro tanto se podría decir del concepto de “fealdad”, sobre el cual Vidales reflexiona en el tercer capítulo de su *Tratado*, titulado “De las condiciones externas de la producción de la obra de arte”. Para Taine, cuyos criterios de evaluación están por completo plegados a factores externos a la obra como el medio o la “temperatura moral”, se puede equiparar el arte moderno con la decadencia o la degeneración. Vidales niega este punto de vista y reivindica la totalidad de la obra de arte, su organicidad, su referencia a un sistema de valores fundado por ella misma y que a ella misma le basta para su realización

(...) para nosotros el arte es intrínseco, lo que equivale a decir que él surge en cada una de sus transformaciones con sus leyes propias, por entero dependientes de él. Ante esta inmodificable

⁵ Ver Vidales, *Tratado de estética*, pág. 128.

cualidad suya, resulta extrínseca a él toda idea, toda estética que trate de conformarlo según las tesis de nuestro interesado criterio⁶.

La fealdad, por lo tanto, sólo obedece a factores externos que en nada deberían interesar al esteta o al crítico. La brecha instituida entre la teoría y la práctica demuestra la verdad de esta afirmación: a pesar de que se había prescrito un modelo, el arte moderno se ensaña contra él. Esto confirma que la belleza es un concepto social al que no se le pueden establecer límites fijos, principio este del que, como se vio, parte toda la estética vidaliana. El origen de la obra de arte es la época social en que vive el artista, y no la individualidad o personalidad que éste irradia hacia el exterior. La fealdad sólo puede delimitarse con arreglo a factores externos a la obra de arte, y por eso no puede hacer parte del arsenal analítico de la crítica social.

Vidales trata de validar este principio por medio de los mismos ejemplos que usa Taine en su *Filosofía del arte*. Para explicar su teoría del medio, Taine analiza cuatro casos históricos concretos: la Antigüedad clásica, la Edad Media feudal y cristiana, las monarquías nobiliarias del siglo XVII y la democracia industrial del siglo XIX. Su objetivo es verificar su ley a través de dos vías: mediante la inducción, a partir del estudio de casos, y mediante la deducción, a partir del establecimiento de una correlación causal inalterable entre el fenómeno medio y el fenómeno arte.

Vidales sigue el mismo camino, pero trata de mostrar que la aproximación positivista es incompleta. Taine, por ejemplo, hace coincidir la devoción por el cuerpo humano entre los helenos con la perfección de la estatuaria griega. Vidales considera que esta es una aproximación fragmentaria, debido a que esta devoción por lo corpóreo, que se puede verificar, por ejemplo, en el papel social de las Olimpiadas, no se explica completamente cuando se presenta como un aspecto innato en el espíritu griego. Muy por el contrario, tiene causas históricas y económicas que se pueden localizar en el tiempo: la economía griega era de base esclavista y, como tal, necesitaba el desarrollo de la fuerza para poder conquistar más esclavos en la guerra. Los nobiliarios veían en el cultivo del cuerpo una garantía para la continuidad de sus formas económicas de vida⁷.

En realidad, Vidales no está tan lejos de los presupuestos de Taine como podría suponerse a partir de la lectura de la primera parte del *Tratado*. Mientras el francés pliega a los artistas a dar cuenta de lo real en términos científicos, el colombiano espera que lo hagan en términos sociales. Por eso, si se halaga su posición ante el arte

⁶ Ver *Ibíd.*, pág. 68.

⁷ Ver *Ibíd.*, pág. 77.

moderno, no se debe juzgar con el mismo alborozo su condena del arte aristócrata de épocas como la griega o las monarquías nobiliarias, pues se trata de periodos que enriquecieron notablemente las técnicas y los procedimientos estéticos. En este particular, de nuevo es posible notar una dicotomía entre el pausado crítico y el político entusiasta y vehemente. Aunque a Taine se le reprocha constantemente no tener en cuenta la autonomía del arte por referirla a sistemas científicos y morales, Vidales en algunos casos sacrifica dicha autonomía en aras de creencias políticas, económicas y sociales.

Desde este punto de vista se debe leer la afirmación de que no hay nada arbitrario en el arte, tesis central del cuarto capítulo del *Tratado*. Dentro del sistema de Taine, la capacidad del artista de captar lo esencial es el factor determinante en la producción artística, pues de ella depende el éxito en la imitación de la naturaleza logrado por la representación. Esto acarrea que, a pesar de querer implantar el uso de un método científico basado en leyes precisas, a Taine se le complique la jerarquización de las obras de arte, pues debe recurrir a un misterioso criterio subjetivo para hacer una evaluación crítica.

En efecto, si basta con tener una idea de un objeto y llevarla a la realidad artística, entonces ¿cuáles son los distintos grados de valor de una obra de arte? ¿Se debería aceptar cualquier manera de ejecutar esta idea? En principio, parecería que la diversidad de formas como se han ejecutado las ideas en la historia del arte no permitiría establecer grados entre ellas. Taine se sirve de varios ejemplos históricos, como la comparación entre Rubens y Veronese, quienes trataron con frecuencia los mismos objetos, pero a partir de ideas diferentes. Sin embargo, para el mismo autor es evidente que esta es una consideración errada, pues con frecuencia se emiten juicios sobre las obras de arte y se estiman unas más que otras. Algunos artistas, incluso, sobrepasan las barreras del tiempo: obras como las de Shakespeare o Miguel Ángel han merecido el aplauso crítico en épocas supremamente disímiles.

La solución al problema requiere la incorporación de nuevos puntos de vista. El crítico, en cuanto científico, debe abstraer su personalidad y centrarse en la simpatía, esto es, hacer caso omiso de su gusto y padecer con (*sym-patheia*) el artista su proceso de producción de la obra. Esto supone ponerse en el lugar del creador y evaluar su obra desde la reconstrucción del medio en el que vivió y trabajó⁸. Este es el método que

⁸ Ver Taine, *Philosophie de l'art*, pág. 236.

sigue Taine para analizar la escultura griega, la pintura italiana del Renacimiento y la pintura flamenca. Igualmente, años antes lo había aplicado con éxito en su célebre *Histoire de la littérature anglaise*. La posibilidad de la crítica, entonces, es solamente aceptada a partir de la observancia del rigor científico y del concepto de medio circundante.

De esta manera Taine, con el objetivo de definir las diversas gradaciones científicas que puede construir el crítico a partir de su conocimiento de las leyes sobre el medio y el carácter, encuentra tres escalas diferentes según el criterio de construcción: puede evaluarse el grado de importancia del carácter, su grado de beneficio (*bienfaisance*) o la convergencia estilística de los efectos en la obra⁹.

En primer lugar, el crítico puede plantear una escala según la importancia del carácter restituído en la obra, debido a la existencia de caracteres esenciales y caracteres secundarios. Taine se vale de la teoría fisiológica de la subordinación de caracteres para sustentar este punto: en zoología, por ejemplo, la presencia de alas es un carácter secundario, pues no determina el género, la especie ni la familia de ningún individuo, mientras que la presencia de glándulas mamarias es un carácter esencial de los mamíferos. De la misma manera, en las artes se puede evaluar si la obra está tratando de representar caracteres esenciales o secundarios. La división que propone Taine es tripartita: hay caracteres que obedecen a modas y duran más o menos un lustro, hay caracteres que se rigen por ideas de una generación y duran treinta o cuarenta años, y hay caracteres que definen un periodo histórico completo. Entre más suba el artista en esta escala, más perfecta será su obra: las obras inmortales son aquellas que quedaron como testimonio del carácter de un periodo histórico, como *Don Quijote* o la pintura de los maestros italianos del Renacimiento.

El problema, entonces, se plantea a partir de la manera como el crítico considera los valores propios de una época, ya sean éstos literarios, físicos, morales o plásticos: la obra de arte que se aproxime más a la expresión de estos valores, se ubicará más alto en la escala del aprecio crítico. Taine estructura su obra en torno al examen de cada uno de estos grupos de valores en relación con sus principios críticos.

El segundo criterio es el beneficio del carácter. Hay algunos caracteres nocivos, y hay otros beneficiosos. El grado de beneficio que aporta un carácter se establece

⁹ Ver *Philosophie de l'art*, quinta parte: "De l'ideal dans l'art", cap. II: "Le degré d'importance du caractère", cap. III: "Le degré de bienfaisance du caractère" y cap. IV: "Le degré de convergence des effets", vol. II, págs. 239-346 (Las citas correspondientes a esta parte se tradujeron libremente, pues las versiones en español sólo incluyen las dos primeras partes de la obra).

según la relación con las dos potencias vitales del ser humano: voluntad e inteligencia. Si el carácter ayuda al ser humano en la acción (voluntad) o en el conocimiento (inteligencia), entonces su grado de beneficio será mayor. Por lo tanto, es de esperar que nuevamente todas las palmas recaigan sobre los maestros del Renacimiento italiano, pues fue en esa época cuando el estudio del cuerpo humano aportó más al conocimiento y a la acción. Las deformidades de la Edad Media o la poca elocuencia de las figuras humanas de los albores del Renacimiento aún no alcanzan el grado de beneficio ideal.

El tercer y último criterio es el relacionado con la convergencia de los efectos, esto es, la capacidad del artista para que todos los elementos que conforman su obra contribuyan a la expresión del carácter elegido. Aquí se evalúa, propiamente, el dominio del artista sobre la naturaleza, pues es común que en la naturaleza los efectos no sean convergentes. Si en los dos primeros criterios se habían analizado las escalas según la relación del carácter con otros caracteres (importancia) y en relación con ellos mismos (beneficio), aquí lo que prima es “examinarlos cuando se transportan a la obra de arte” (“les examiner quand ils se transportent dans l’oeuvre d’art”¹⁰).

La estructura tripartita utilizada por Taine analiza cómo el artista va construyendo su obra para expresar un carácter. En literatura, por ejemplo, hay una base constituida por los rasgos básicos del personaje (*les dessous*), una segunda capa que está dada por las situaciones en que éste se ve envuelto, y una capa superior constituida por los rasgos estilísticos de la prosa o del verso. En la pintura de la figura humana, la primera capa es la armazón del cuerpo, la segunda la textura de la piel (lo que recubre el armazón) y la tercera, el color que usa el pintor en el lienzo.

Para Vidales, esta teoría carece de fundamento, pues defiende que el artista tiene elecciones arbitrarias como el tema o la técnica, y que la grandeza de la obra depende exclusivamente de la manera como el autor ejecute la idea. El colombiano piensa que, a pesar de intentar reevaluar los enfoques románticos sobre el genio y la inspiración, Taine cae en las trampas de la argumentación con este razonamiento, que en últimas establece escalas según un extraño talento en la producción estética. Para el sistema dialéctico, por el contrario, es la sociedad quien determina el valor de una obra, y no los caprichos individuales del creador:

En la obra de arte, por eso, se expresa una síntesis, en la cual el artista y la sociedad, íntimamente fundidos, constituyen los términos preliminares del binomio dialéctico. Por ello mismo, sólo de

¹⁰ Ver Taine, *Philosophie de l’art*, pág. 315.

la humildad del artista en la libre respiración de este proceso puede surgir la integridad de la obra de arte¹¹.

Para Vidales, es inadmisibile la teoría de Taine en cuanto impone un criterio propio para juzgar un arte extraño y ajeno. Cuando asume el rasero de la corporeidad humana para juzgar la obra, el teórico positivista está creyendo que se trata de una medida absoluta, apreciación muy equivocada para el materialismo histórico. En esto sí se diferencian Vidales y Taine tajantemente: aunque ambos imponen restricciones a la autonomía y la arbitrariedad en la obra de arte, el primero lo hace con una intención histórica, impugnando las teorías que desconocen el papel de las estructuras sociales; y el segundo, de manera práctica, recusando el valor estético de las obras que se alejan de los presupuestos de su siglo y de su cultura.

Esto sucede cuando se aplican principios morales o estilísticos pertenecientes a una sociedad determinada, creyendo que pueden ser útiles para apreciar el arte de cualquier momento de la historia. Taine propone que la moral y el estilo le sirven al crítico para evaluar la obra de arte. El dialéctico sólo podría aceptar esa tesis siempre y cuando se hablara de moral y estilo como categorías históricas, es decir, en un sentido lato, de contenido descriptivo, y no de una moral o un estilo particular. Si, como sucede en Taine, el estilo debe obedecer a preceptos renacentistas y la moral se entiende como la judeocristiana, entonces se están defendiendo principios dogmáticos y reductores.

En realidad, a Taine le cuesta mucho trabajo superar este escollo en su sistema filosófico. De acuerdo con su teoría de los caracteres, bastaría que el artista observe con cuidado la naturaleza para identificar lo esencial y traspasarlo a la obra. Sin embargo, esta creencia necesita de fundamentos externos. Taine hace un extenso recuento de los personajes literarios y trata de aplicar su criterio moral para juzgarlos, para concluir que el arte superior siempre se ajustará al cuerpo más perfecto o al personaje más noble. La teoría de la convergencia de Taine, entendida como la armonía entre las partes de una obra, también se critica con base en estos presupuestos dialécticos. Vidales cree que esta teoría se basa en doctrinas naturales y no sociales.

En suma, toda la crítica de Vidales a Taine se basa en su tendencia a imponer el punto de vista de su época a toda la historia del arte. Cuando, en el primer capítulo de su *Filosofía del arte*, Taine plantea su objeto de estudio y su teoría del medio, hace una precisión argumentativa capital. Al precisar que pretende esbozar una estética, repara

¹¹ Ver Vidales, *Tratado de estética*, pág. 103.

que: “(...) tal estética es moderna y se diferencia de la antigua en que es histórica, no dogmática; es decir, que no impone preceptos, sino que señala leyes” (“La nôtre (nuestra estética) est moderne, et diffère de l’ancienne en ce qu’elle est historique et non dogmatique, c’est à dire en ce qu’elle n’impose pas de préceptes, mais qu’elle constate des lois”¹²). Lo más notorio en este propósito es el cambio de una crítica prescriptiva a una crítica descriptiva, es decir, una crítica que busca establecer normas con base en la observación científica de los acontecimientos históricos. Al no tener un criterio estético prescriptivo, el sistema filosófico de Taine pretende contemplar todas las tendencias artísticas de acuerdo con su medio histórico, y no con un rasero externo que podría limitarlas o sobreinterpretarlas.

De ahí la formulación de la teoría de la simpatía: “En historia, la primera operación consiste en situarse en el lugar de los hombres que se quiere juzgar” (“La première opération en histoire consiste à se mettre à la place des hommes que l’on veut juger”¹³). Esto supone reconstruir el momento histórico de producción de la obra y privilegiarlo sobre sus momentos de recepción. El método que sigue Taine en sus reconstrucciones históricas trata de abstraer su realidad para concentrarse en el pasado. Así, por ejemplo, cuando habla de la antigüedad griega o de la Francia monárquica, Taine hace las veces de explorador y se interna con sus marcos conceptuales para reconstruir el espíritu general de estas épocas.

Hasta este punto, al parecer hay una coincidencia total con los planteamientos dialécticos. Sin embargo, es evidente que la concepción positivista de Taine se hace extensiva a la historia, y su aproximación a los hechos del pasado se asemeja a la de un científico armado de un aparato conceptual estricto y riguroso. Lo que no tuvo en cuenta Taine es que su medio también influía en los procesos de crítica e interpretación: a pesar de su rigor científico, su prosa tiene rasgos característicos de su época como la precisión conceptual o el tropo exacto, típicos de la reacción positivista contra el romanticismo. El siglo XX se daría rápidamente cuenta de esta omisión capital en la crítica positivista, y se empezó a interesar por la manera en que los intérpretes accedían a las obras y las reconstruían en la percepción.

Taine sospechó que no podía haber una estética de preceptos incontestables, pero trató de sustituir la estética caduca del XVIII y la primera mitad del XIX con otro sistema que caía en la misma petición de principio: creía que sus creencias temporales

¹² Ver Taine, *Philosophie de l’art*, págs. 11-12 (pág.22).

¹³ *Ibid.*, pág. 236.

eran eternas. Con esta crítica se cierra la primera parte del *Tratado* y se afianza el objetivo de la “nueva estética” que propone Vidales, el cual es “el estudio del conjunto orgánico del arte, en tanto que actividad fundida a la actividad general del hombre en la historia”¹⁴.

A pesar de compartir algunos supuestos básicos con Taine, el crítico colombiano también recurrió a estéticas posteriores que criticaron la teleología histórica propia del pensamiento positivista. Esta necesidad conceptual justifica el interés que le suscitó la obra del italiano Benedetto Croce. A reconstruir el pensamiento estético de Croce y la crítica correspondiente se dedica la segunda parte del *Tratado de Estética*. Las siguientes páginas de este trabajo profundizarán en este particular.

¹⁴ Ver Vidales, *Tratado de estética*, pág. 141.

La imposibilidad dialéctica del idealismo de Croce

La segunda parte del *Tratado* se estructura en torno al pensamiento de Benedetto Croce, un autor que por la época alcanzaba su madurez filosófica y era ampliamente comentado en Europa, especialmente en Italia, su país de origen. Vidales señala el casi absoluto desconocimiento del pensamiento de este autor en Colombia: de hecho, es él quien lo presenta en el medio nacional. Sin embargo, la extrañeza ante la figura de Croce no se extendía a todo el continente americano, como lo reconoce el crítico quindiano en un artículo publicado en agosto de 1946: “En América se le conoce en Argentina, México, y los Estados Unidos, países donde es comentado, sin que pueda decirse que se le siga”¹.

El sistema del autor italiano es deudor de la filosofía idealista de Hegel, que preconiza que lo absoluto, entendido como la idea, se manifiesta a través de la naturaleza y del espíritu. La obra más importante de Croce es *Filosofía del espíritu*, compuesta por cuatro volúmenes y publicada entre 1900 y 1917. El planteamiento central de este trabajo diferencia entre dos aspectos del espíritu, uno teórico y uno práctico, cada uno de los cuales se puede analizar desde un punto de vista individual o universal. En lo teórico se encuentran dos tipos de conocimiento: el intuitivo y el lógico. El primero corresponde a la conciencia de lo individual y se manifiesta en el plano del arte; el segundo se relaciona con la conciencia de lo universal concreto y se identifica con el dominio de la ciencia². En cuanto al aspecto práctico, se encuentran el querer de lo individual estudiado por la economía y el querer de lo universal, estudiado por la ética. Lógica, estética, economía y ética componen, entonces, las cuatro caras de ese espíritu ideal y multiforme que, según Croce, expresa todas las posibilidades del pensamiento humano³.

El volumen dedicado al estudio del conocimiento intuitivo en el plano individual, esto es, la estética, se titula *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, y apareció por primera vez en Italia en 1903. Sin embargo, algunas de las posiciones centrales de este texto fueron discutidas y, en algunos casos,

¹ Ver Luis Vidales, “Caminos de Damasco en la estética de Croce”, *Revista de América* (publicación mensual de *El Tiempo*), núm. 20, agosto de 1946, pág. 180.

² Ver Vidales, *Tratado de estética*, pág. 181.

³ Comparar con José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, Buenos Aires: Sudamericana, 1964, págs. 379-382.

modificadas, en el *Breviario de estética* de 1913 y en *Aesthetica in Nuce*, artículo extenso que escribió Croce en 1928 para la *Enciclopedia británica*. Estas tres publicaciones son las referencias inmediatas que utiliza Vidales para reconstruir el pensamiento estético del filósofo italiano.

La estética de la intuición y el papel social del arte

La definición del arte que subyace a toda la estética crociana es constante y se basa en el concepto de intuición. En el *Breviario*, por ejemplo, el autor afirma:

(...) el arte es visión o intuición. El artista produce una imagen o fantasma, y el que gusta del arte dirige la vista al sitio que el artista le ha señalado con los dedos y ve por la mirilla que éste le ha abierto, y reproduce la imagen dentro de sí mismo. “Intuición”, “visión”, “contemplación”, “imaginación”, “fantasía”, “figuración”, “representación”, son palabras sinónimas cuando discurremos en derredor del arte y que elevan nuestra mente al mismo concepto o a la misma esfera de conceptos, indicio del consenso universal⁴.

Aun cuando con el tiempo se modifiquen algunas posiciones básicas sobre la relación entre la estética y la historia o sobre el papel de la crítica, por ejemplo, la definición intuitiva se mantiene en toda la obra de Croce. Cuando habla de intuición, el sentido de la palabra, de amplia tradición filosófica, hace referencia, como en el pensamiento de Descartes y Kant, a una imagen mental que contiene en sí misma una idea completa. Descartes, por ejemplo, define así el término: “Entiendo por intuición no el testimonio fluctuante de los sentidos, o el juicio falaz de una imaginación que compone mal, sino la concepción de una mente pura y atenta tan fácil y distinta, que en absoluto quede duda sobre aquello que entendemos”⁵. Kant, por su parte, en la *Crítica de la razón pura* (A 19), diferencia entre intuición intelectual, pura y sensible, y a partir de esos conceptos afirma la existencia del conocimiento sintético *a priori*. Más allá de la profundidad del concepto, es preciso resaltar que el pensamiento intuitivo opera como un intermediario entre la realidad y el pensamiento, y que, desde la filosofía antigua, aparece como opuesto al pensamiento discursivo.

En este sentido, son iluminadores los sinónimos que Croce ofrece en la cita anterior para esclarecer su noción de un término tan polivalente. En el *Breviario de Estética*, el autor informa acerca de todos los prejuicios sobre el arte que su definición supera: si el arte es intuición no puede ser un fenómeno físico, pues es evidente que hay

⁴ Ver Benedetto Croce, *Breviario de Estética*, Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1943, pág. 17.

⁵ Ver René Descartes, *Reglas para la dirección del espíritu*, Madrid: Alianza, 1984, pág. 75.

fenómenos que no son artísticos; tampoco puede tratarse de un hecho utilitario, moral o hedonístico, pues no se podría diferenciar de útiles, principios o placeres que no tienen nada que ver con lo estético. En estas afirmaciones es posible identificar la convergencia con Vidales en muchas de las críticas a Taine esbozadas en el capítulo anterior.

Sin embargo, el último prejuicio superado por la consideración intuitiva del arte, según Croce, es el del conocimiento conceptual. En el sistema de la filosofía del espíritu que propone el italiano, la lógica y la ética son las llamadas a suplir las necesidades del pensamiento humano en el plano universal, por lo que son ubicadas, en una escala conceptual, más arriba que la estética y la economía, que sólo son expresiones de lo individual. Por esa razón, al arte se le niega cualquier relación con conceptos o pensamientos cuando no trasciende hacia la filosofía o la lógica, que la procesan para analizar su contenido gnoseológico. En esto, la estética de Vidales y la de Croce difieren ampliamente, como se explicará a continuación.

La reacción antipositivista de Croce separa en reinos aparte la ciencia y el arte y los hace irreconciliables: “Poesía y clasificación o, peor todavía, poesía y matemáticas, parecen cosas tan poco de acuerdo como el fuego y el agua; el *esprit mathématique* y el *esprit scientifique* son los enemigos declarados del *esprit poétique*”⁶. Si bien es cierto que esta es una posición que reivindica la independencia entre arte y ciencia, lo hace para reclamar el carácter alógico de la estética y para negarle una posibilidad gnoseológica, sólo accesible a la lógica. Esto quiere decir que, en el sistema de Croce, la estética, en cuanto testimonio de la intuición individual, está por debajo de la filosofía, que aspira a la comprensión universal. Vidales niega de entrada esta tesis, pues para su sistema sociológico tanto la ciencia como el arte son producto de las realidades sociales y de los contextos de producción y, por lo tanto, no es lícito establecer jerarquías entre ellas:

Hay, pues, una relación dialéctica entre lo conceptual y lo artístico, entre Arte y Ciencia, por tanto. Lo que ocurre es que en el orden individual, los artistas aislados no pueden trazarle normas conceptuales a la sociedad a través de su arte. Pero el arte simbólico de la antigüedad no expresaba otra cosa, con sus propios medios, que los conceptos sobre la magia o la religión, en los que se apoyaba toda la estructura social⁷.

⁶ Ver Croce, *Breviario de Estética*, pág. 27.

⁷ Ver Vidales, *Tratado de Estética*, págs. 191-192.

No se trata, entonces, de otorgarle una dimensión conceptual irrecusable al arte, sino de reconocer que su capacidad emotiva no mina, en absoluto, sus propiedades intelectuales. Por un lado, la estética de Croce supera el cientificismo de Taine; pero, por el otro, desconoce las relaciones entre los diferentes actores que intervienen en la producción y recepción de la obra de arte; por consiguiente, se cae en una independencia a ultranza tanto del arte en cuanto actividad humana como del artista en cuanto individuo. Si bien es cierto que Vidales defiende la autonomía del arte, lo hace dentro de un marco social, es decir, de relaciones transversales entre artista, obra y público. Croce, por el contrario, “niega la belleza como propiedad que tienen las cosas y sostiene por tanto la autonomía individual de la actividad del artista”⁸. Vidales piensa que este es un sistema que separa en lugar de reunir, pues propone que el artista es una esfera aislada en cuyo interior se concibe y se expresa la obra de arte, con lo que se desconoce el papel de la sociedad en la génesis de la obra de arte. Este argumento es la principal arma de Vidales contra Croce, contra “su tremendo idealismo y su idea de unidad”⁹.

Autonomía sí, pero no independencia absoluta. No se puede sacrificar el origen social de la obra de arte en aras de la genialidad o la originalidad. Si existe arte original, es porque el contexto provocó la aparición de nuevas soluciones en las prácticas sociales, y no porque una intuición original y desconocida anidó en la cabeza de algún genio superior. Este pensamiento reivindica la crítica investigativa y antipersonalista cuyos principios serán estudiados más adelante, a la par que esboza los principios históricos que rigen el curso de la historia del arte.

En Croce, la idea de la independencia absoluta del arte está relacionada con la concepción de la economía como expresión del querer individual en el plano práctico. Vidales concibe la economía como una construcción social, dialéctica, en la que no se puede abstraer la voluntad individual en detrimento del destino de los pueblos. Esta oposición tajante lleva a que los dos sistemas conciban el papel social de la obra de arte en términos antagónicos. Croce, por ejemplo, supone que sólo el individuo puede oponerse abiertamente a un ideario dominante, aserto que le sirve para explicar cómo en ciertas épocas surgen artistas impredecibles que alteran las prácticas estéticas corrientes. Vidales, en cambio, asegura que los ideales artísticos se imponen en virtud de las vicisitudes de lo político y lo económico, y que un cambio siempre puede verificarse

⁸ Ver Vidales, *Tratado de Estética*, pág. 104.

⁹ Ver Vidales, “Caminos de Damasco en la estética de Croce”, pág. 181.

paulatinamente desde la práctica histórica. Este es el principio de afirmación y oposición, que contempla el arte de un momento determinado en relación con la aceptación del ideal social dominante por parte del artista. Si Croce insiste en separar el interior mental del artista de su entorno social, entonces estaría ignorando la relación dialéctica que los seres humanos entablan con la sociedad donde les corresponde vivir.

Las discusiones conceptuales con Croce

La principal crítica de Vidales a la estética de Croce, entonces, es su excesivo individualismo, en lo cual es coherente con la impugnación a Taine estudiada en el capítulo anterior y con todo el ideario socialista y universal expuesto en el *Tratado*. La afirmación del arte desde el individuo que propone el italiano no sólo provoca disputas en relación con temas como la autonomía del arte, sino también con muchos otros como el carácter liberador y la importancia de la materialización en la obra, así como el papel de la historia y la crítica en la evaluación de las prácticas estéticas.

Uno de los primeros conceptos que Croce analiza en su teoría es el de “catarsis” o purificación. Según él, se puede corroborar que el arte da cuenta de la existencia de un proceso individual en cuanto el creador arroja la pasividad al exterior. Vidales encuentra esta posición incompleta, pues olvida que el poder liberador del arte está íntimamente ligado con las estructuras políticas y económicas dominantes, encargadas de provocar la aparición de realidades que merecen un acto de desahogo¹⁰. Esta liberación se lleva a cabo mediante la exteriorización de la intuición, esto es, la objetivación de la idea en un hecho real. Como la intuición es, para Croce, la esencia de la obra de arte, entonces ésta debe examinarse como imagen mental. Esto acarrea que la materia exterior sea una mera ayuda, un auxiliar que permite la comunicación, es decir, la materialización es un mero accidente en el proceso de creación y producción. Por su lado, la expresión –que no debe confundirse con la materialización– ya está presente en la mente del artista. Intuición y expresión, por lo tanto, son una y la misma cosa, y no conceptos distintos como lo había querido ver la estética tradicional. La intuición ya contiene en sí misma la expresión: cuando se hace visible en una obra de arte, sólo se está viviendo un segundo momento que pertenece a la misma operación conceptual: “En realidad, no conocemos sino intuiciones expresadas”¹¹.

¹⁰ Comparar con Vidales, *Tratado de Estética*, págs. 208-209.

¹¹ Ver Croce, *Breviario de Estética*, pág. 45.

Lo discutible de este punto de vista es la poca importancia que se le da a la exteriorización, a la concreción de la obra de arte que de ser idea pasa a ser un objeto en el mundo fenoménico. Como se ha visto, las condiciones sociales son fundamentales para Vidales, cuya tendencia hacia la sociología del arte y el marxismo hace que la presentación de Croce esté atravesada por una crítica profunda. Como para el idealismo absoluto la obra de arte es un objeto exclusivamente pensado, no hay ningún proceso de elaboración o trabajo en la exteriorización material. Esta tesis niega la relación entre forma y contenido que, desde el formalismo ruso, había sido una de las conquistas de la estética marxista. Croce sostiene que la suya es una “estética de la forma” y que el contenido es una pura ilusión teórica, pues no puede haber contenido si no se expresa desde una forma definida. Esa forma está ya contenida en la intuición, por lo que no puede considerarse un añadido, sino, al igual que la materialización, un momento que hace parte de un solo proceso estético. Este razonamiento también está en la base de la limitación del papel de la crítica, que se separa absolutamente del arte en cuanto razonamiento intelectual. La crítica es ya otra cosa que no es el arte, y pertenece más al campo de lo teórico universal (filosofía) que de lo teórico individual (la estética)¹².

Vidales encuentra las posiciones de Croce adecuadas para algunas épocas de la historia del arte, como las que se centran en el individualismo, pero muy erradas para las etapas colectivas, como el arte simbólico de Egipto o India. Para el autor colombiano, la intuición no puede estar separada del medio social, por lo que no puede considerarse la obra de arte como una propiedad privada espiritual. Esto quiere decir que la visión de Croce no permite abarcar toda la historia del arte, sino sólo algunas épocas específicas. La dialéctica defiende que para el historiador no hay artistas aislados, sino grupos de artistas, y por lo tanto niega la existencia de recetarios, de reglas que hay que seguir para producir arte en una época determinada. Las únicas reglas para la producción de arte son de naturaleza ética, social e histórica, por eso, el arte de cada época es único y obedece exclusivamente a sus particularidades. Esto incluye al receptor en la dinámica social del arte, y hace de la obra un acontecimiento con existencia histórica.

Por el contrario, si se sostiene que cada obra de arte es un mundo aislado en sí mismo, entonces sería imposible explicar las similitudes y diferencias entre grupos de obras que se asemejan por constantes técnicas, sociológicas o estilísticas. Estas

¹² Comparar con Vidales, *Tratado de Estética*, págs. 205-206.

semejanzas son reputadas por Croce a un puro “aire de familia” que no puede ser estudiado en forma coherente. Vidales intenta defender lo contrario buscando la manera de justificar tales parentescos a partir de constantes sociales: “En arte (...) lo homogéneo parte de las formas colectivas de vida, y lo heterogéneo de las individuales”¹³. El idealismo absoluto pretende que el arte sea un puro vehículo de transmisión de ideas, lo que soslaya toda su dimensión plástica. En este sentido, para Vidales es imposible ignorar que las realidades estéticas, aunque son testimonio de las ideas concebidas por el artista, también están irrigadas por las realidades concomitantes a sus contextos de producción:

El arte no puede proponerse hechos políticos, sociales o de otra índole conceptual, tomados artificialmente del campo de lo inteligible. Pero ellos vienen amasados en la organización de la forma interna de la obra de arte, porque también son pura y clara sensibilidad del horizonte social y por ello mismo lo son del artista¹⁴.

Vidales, entonces, cree que el crítico debe establecer relaciones entre las obras, antes de considerarlas como mundos cerrados sobre sí mismos. Su propuesta funciona como un sistema planetario, en el que siempre hay un punto de referencia por pequeña que sea la unidad considerada: hay múltiples soles y múltiples planetas, y cada uno sólo puede entenderse en relación con los demás. Por eso, aunque reconoce que la historia es medular en el pensamiento crociano, no está de acuerdo con los presupuestos que subyacen a su definición.

El lugar de la historia en la reflexión estética

Desde el prólogo del *Tratado*, Vidales diferencia entre una concepción aristotélica de la historia, basada en lo particular y subsidiaria del concepto de narración, y una concepción dialéctica que no presta atención a lo particular, sino a la “determinación de las fuerzas materiales y espirituales que envuelven a la sociedad bajo las leyes dictadas por la estructura económica”¹⁵. En el capítulo VIII, dedicado a la relación entre historia y filosofía en la estética, retoma esta distinción para criticar la posición de Croce en virtud de su desconocimiento del progreso materialista de la

¹³ Ver *Ibíd.*, pág. 220.

¹⁴ Ver *Ibíd.*, pág. 212.

¹⁵ Ver *Ibíd.*, pág. 27n.

ciencia histórica, que no puede permanecer como narración de hechos desligados entre sí, pues pierde su carácter científico y se convierte en pura especulación sobre el pasado.

En efecto, si el historiador se limita a registrar hechos a la manera del cronista, entonces no puede objetivar sus conocimientos, que se quedan en la pura probabilidad. Esto causa una subordinación de la historia a la filosofía, pues no puede haber demostración histórica –en términos científicos– cuando los hechos sólo tienen existencia en el recuerdo, que es débil e inestable. En la filosofía del espíritu propuesta por el crítico italiano, tanto la estética como la historia son subsidiarias de la filosofía, que es la ciencia llamada a la expresión de lo universal. Pero Vidales critica la poca monta que el estudio histórico adquiere en esta filosofía, pues es sólo expresión de lo individual y no puede trascender a la humanidad entera. De acuerdo con su ascendencia dialéctica, el autor del *Tratado* afirma que la historia, después de la crítica del espíritu moderno llevada a cabo por Marx, “ya no es una simple narración ni una historia de individualidades, sino una ciencia, la más alta y grande, ocupada de la investigación de las leyes vitales que han presidido el curso de la humanidad, con un hondo criterio de transformación de la existencia social”¹⁶.

Vidales desmonta la filosofía idealista del espíritu por medio de argumentos fácticos: el predominio del espíritu científico y la supremacía de las ciencias experimentales demuestran, a pasos de gigante, cómo la filosofía se ha quedado corta en su aspiración de explicar el mundo y, en especial, las relaciones entre el ser humano y su entorno: “La filosofía tiende a desaparecer, y llegará el tiempo en que ella sea completamente innecesaria para el conocimiento del mundo, pues éste será inteligido con la precisión y la finalidad que ella no tuvo”¹⁷.

Esta crítica está anclada, como en la sección dedicada a Taine, en el abismo que se ha instalado entre teoría y práctica. Vidales opina que los andamiajes teóricos no pueden olvidar la cotidianidad del ser humano, sus angustias e interrogantes frente al mundo que lo rodea. Por eso reclama una historia que no sólo describa e interprete, sino que esté en capacidad de transformar, de intervenir activamente sobre las fuerzas que determinan el destino de los pueblos. Esa historia estará ya no por debajo, sino a la par de una nueva filosofía, que no sea mera especulación teórica, sino que responda a los interrogantes de la vida práctica: he ahí el nuevo humanismo que precisa la

¹⁶ Ver *Ibíd.*, pág. 223.

¹⁷ Ver *Ibíd.*, pág. 230.

investigación estética. Sólo puede ser fecunda una teoría que se refiera a la práctica, tal como la propone la historia social.

Lo anterior conlleva una discusión profunda sobre el concepto de progreso en el arte. Para Croce, el único progreso posible se desprende de la historicidad de los objetos artísticos en cuanto pueden modificar las impresiones individuales de los receptores, es decir, sólo puede haber progreso en el plano conceptual. Vidales, por el contrario, se atiene a la ley histórica de la evolución, y piensa que el progreso se puede constatar en los avances y regresos, en los vaivenes del acontecer histórico. Este argumento está en la base de la distinción entre épocas colectivas e individualistas en la historia del arte que ya se ha discutido más arriba, y que le sirvió a Vidales para enfrentar el arte del momento particular de su producción crítica como anunciador del advenimiento de la utopía socialista, como señal inequívoca de la concordia entre los pueblos que se avecinaba y que acabaría con el paradigma individualista que entronizó toda la filosofía moderna, desde Descartes hasta Hegel, y posibilitó la aparición de teorías hiperindividualistas como la filosofía del espíritu de Croce.

Que la lógica predomina en esta visión estética de Croce se puede comprobar cuando se examinan de cerca las críticas que en su *Breviario* lanza contra la crítica histórica y estética, que él califica de “pseudohistórica y pseudoestética”. La principal razón para desdeñar estas posiciones radica, justamente, en la condena exacerbada de la filosofía que proponen. Como se acaba de estudiar, dicha condena se mantiene en Vidales con toda la vehemencia posible. Croce piensa que sólo una crítica de arte referida a la lógica puede evitar las trampas tendidas por las tendencias a juzgar con base en las preferencias individuales, esto es, en el gusto. Es curioso que, a pesar de estar de acuerdo con Vidales en este particular, ambos críticos tomen caminos diferentes: el primero hacia la ciencia lógica y el segundo hacia la ciencia histórica. Croce cree que el más eximio papel crítico consiste en saber si un fenómeno es o no artístico, con independencia de su trascendencia histórica: “Toda la crítica de arte puede concentrarse en esta brevísima proposición, que basta para diferenciar su obra de la del arte y de la del gusto (...) y de la erudición exegética (...): ‘Hay una obra de arte *a*’, con la correspondiente negativa: ‘No hay una obra de arte *a*’”¹⁸.

La diferencia fundamental entre Vidales y Croce radica en la manera como cada uno de ellos hace de la crítica una actividad relacionada con el arte. Para el colombiano,

¹⁸ Ver Croce, *Breviario de Estética*, pág. 90.

la crítica hace parte del arte en cuanto ambas pertenecen a las dinámicas sociales, mientras que para el italiano crítica y arte son actividades radicalmente distintas, pues la una pertenece al campo de lo individual y la otra, al de lo universal. Por eso la discusión que se plantea al final del *Tratado de Estética* toca problemas pertinentes a esta distinción, como por ejemplo la utilidad de la biografía del artista en el análisis de las obras, o el concurso de la retórica en la estética. Si bien ambos condenan la artificialidad de la retórica y piensan que se trata de una ciencia muerta que petrifica las potencias artísticas, Vidales reivindica la utilidad histórica de las categorías retóricas, en cuanto sirven para agrupar ciertas obras según rasgos estilísticos compartidos: no se puede negar que ciertas constantes retóricas permiten agrupar las obras simbólicas o religiosas para diferenciarlas de las individualistas o modernas.

Igualmente, el problema del ornato debe estudiarse desde este punto de vista. Croce condena el ornato en virtud de su nula relación con la belleza, pues en la intuición ya está completa la obra de arte, y no tiene sentido discutir sobre su desnudez o su opulencia¹⁹. Vidales piensa que el ornato puede estudiarse desde la ley de la evolución histórica: en las épocas simbólicas del arte, el ornato hace referencia a la religión o a la magia, mientras que en las épocas individualistas deviene un añadido más o menos inútil. Lo que en un pueblo es religioso, en otro pasa a ser pura factura técnica. Por eso no se puede interpretar el lirio estilizado de igual forma en las flores heráldicas de Assuam que en las volutas jónicas, ni se puede afirmar siempre lo mismo cuando una palma asiria aparece en una obra de arte. Hay que atender a las relaciones sociales de esas figuras en los contextos de producción para ejercer una crítica justa y equilibrada²⁰.

La grandeza de lo bello, entonces, es de orden social. No son los artistas los que forjan los tiempos, sino los tiempos los que forjan los artistas. La imagen que subyace al proceso de creación no es de naturaleza mental, sino social, y se entiende como el origen de la síntesis que lleva a cabo el artista. En esto, Vidales analiza desde una perspectiva teórica el proceso que siguió en su actividad poética, en especial en la composición de *Suenan timbres*. Si algo imita el arte, es la naturaleza social cargada de significados y de poder de transformación, y no los hechos físicos. Esto no equivale a negar la realidad del arte, sino a valorar la capacidad de interpretación de esa realidad

¹⁹ Comparar con *Ibíd.*, págs. 50 ss.

²⁰ Comparar con Vidales, *Tratado de Estética*, págs. 256-257.

que reside en el crítico: “Lo bello tiene presencia física en tanto que presencia social”²¹. Esto significa que el arte no son las intuiciones, sino las obras mismas.

La diferencia con Croce no reside tanto en el concepto de intuición, sino en su inserción teórica. Vidales no piensa que la intuición que subyace al origen de la obra de arte sea individual, sino universal, tan universal como el conocimiento lógico. Por eso la filosofía no está en la cumbre de su sistema como última aspiración del intelecto; la historia y la estética comparten sus feudos y tienen la misma valía conceptual. De la misma manera, también la economía tiende a lo general, y no a la individual. Todo arte se parece a la sociedad que lo crea porque el artista está anclado en su contexto, y no puede salirse de él.

De acuerdo con esto, la belleza no puede plegarse a principios lógicos, como lo propone Croce. Según él, la fealdad aparece cuando la obra no expresa una unidad acabada, sino múltiple. La multiplicidad conlleva al desorden, a la desproporción, y esto tiene que ver con la fealdad. Como se ha visto, Vidales propone la multiplicidad como carácter definitorio del arte religioso y simbólico, por lo que rechaza de plano esta tesis de Croce. No se puede, en virtud de una supremacía de la filosofía, condenar el arte bizantino, por ejemplo, porque no obedece a unidades preconcebidas que ninguna funcionalidad tenían en los momentos colectivos de la humanidad.

En suma, se puede afirmar que Vidales no aprueba el idealismo de Croce en el sentido en que no soluciona el problema de los nexos entre las obras y sus realidades históricas. Tanto el artista como el espectador y la obra aparecen desligados entre sí, y la creación depende tan sólo de la capacidad individual que tenga cada uno de ellos para establecer relaciones entre las diversas realidades estéticas. Cuando el espectador emite un juicio sobre la obra, por ejemplo, Croce afirma que ya está en una etapa de elaboración conceptual totalmente ajena al reino de lo estético. Por eso la obra de arte en cuanto objeto físico es un mero auxiliar de la creación y de la contemplación, una especie de garantía para la comunión de las almas; esto no permite situarla en una esfera particular, sino que la hace equivalente a cualquier otro acto comunicativo. Quizá por eso afirma Croce que todos los hombres, cuando hablan, son poetas, y que eso no debe causar disgusto alguno en los artistas, pues

Si al hombre en general no le disgusta ser considerado como poeta, como siempre poeta, por la fuerza de su humanidad, al poeta no debe disgustarle tampoco que se le confunda con la humanidad común, porque sólo esta confusión explica el poder que la poesía, entendida en su

²¹ Comparar con *Ibíd.*, págs. 275-276.

sentido estricto y augusto, tiene en todos los espíritus humanos. Si la poesía fuese una lengua aparte, una “lengua de los dioses”, los hombres no la entenderían²².

A este respecto, habría que recordar que, en 1903, Croce veía en la estética una ciencia de la expresión y buscaba en la lingüística general el sustento argumentativo para sostener sus tesis. Vidales pensaba que los fines del arte no son subsidiarios de la filosofía, sino que están implícitos y pueden develarse en su correlación con las formas sociales. El objetivo del arte no puede ser moral, pedagógico ni utilitario, pero tampoco filosófico: el único fin de la obra es la cooperación entre los individuos y los grupos sociales, y por eso el arte puede convertirse en un documento de altísimo valor para el historiador.

Por eso Vidales defiende que el lenguaje se altera en la obra de arte, que no es lo mismo el lenguaje cotidiano, objeto de la lingüística, que el lenguaje artístico, objeto de la estética en el plano teórico y de la crítica en el práctico. En arte no se lee, sino que se siente: no busca el significado, sino el éxtasis. Tanto la moral como la economía y la expresión corresponden a realidades comunes, supraindividuales. Los lenguajes artísticos, entonces, no pueden ser analizados como hechos aislados, como si se tratara de insectos en manos de entomólogos. Así como la filología no puede tomar una lengua y apartarla del curso de la historia, el crítico tampoco puede considerar un lenguaje artístico y desconectarlo de su acontecer, como pretende Croce. Sólo con un utillaje conceptual adecuado, consciente de los cambios históricos, podrá el arte moderno reafirmar sus cauces y responder a las necesidades del momento²³.

En realidad, la estética de Vidales es tan deudora de Taine y de Croce como crítica de ellos. Si a Taine le reprocha su tendencia científica y su negación de la autonomía del arte, a Croce le niega su excesiva independencia y la falta de asidero en la realidad. Se trata de una posición intermedia que busca un sustento científico en la historia, sin olvidar que las realidades sociales deben ser objeto de un estudio científico que difiera de la precisión de las ciencias naturales. En esto, Vidales compartió ampliamente algunos presupuestos que, en su época, se vieron cristalizados en las tendencias sociológicas de la teoría del arte, sobre todo en la historia social, la sociología del arte y la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt. ¿Cómo se avienen estos principios teóricos con el ejercicio crítico de Luis Vidales? Si bien denuncia con

²² Ver Croce, *Breviario de Estética*, pág. 53.

²³ El argumento reconstruido en este párrafo se encuentra expuesto con detalle en el último capítulo del *Tratado de Estética*, “El lenguaje y el instrumental en el arte”, págs. 313-323.

frecuencia la brecha existente entre teoría y práctica, ¿logra sortear con éxito este abismo en su producción crítica? ¿Cómo afrontó los principales problemas estéticos de su tiempo el escritor colombiano? A responder estas preguntas se dedicarán los siguientes capítulos de este trabajo.

De “la cáscara de lo personalista” a la crítica investigativa

“Pido la palabra para declarar que sería extraordinario descubrir una crítica sin críticos”

Luis Vidales¹

Luis Vidales, el esteta, defendió que la aproximación al arte precisa de una profunda reflexión filosófica. Sin embargo, su objetivo estaba más allá de la mera disquisición teórica. Mientras construía su sistema estético de tendencia sociológica y filiación marxista, Vidales estudiaba con atención tanto la historia del arte como los fenómenos de su época que estaban alterando la percepción estética. Eso lo hizo uno de los críticos de arte más autorizados en Colombia a mediados del siglo XX.

En los capítulos anteriores, se ha explicado el contenido de la distinción histórica y conceptual entre el arte colectivo y el individual. Ahora es necesario especificar el modo como opera esta distinción. Vidales no se limitó a hacer una constatación fáctica cuando advirtió la diferencia entre el arte bizantino de finales de la Edad Media y el arte renacentista del siglo XVI: su objetivo era abonar el campo para el advenimiento del nuevo arte colectivo. En este sentido, es lícito afirmar que en su obra hay una convicción férrea de que el crítico cumple un papel fundamental en los procesos artísticos de una sociedad, pues prepara conceptualmente y ubica en un marco histórico la sensibilidad tanto de artistas como de espectadores.

La constitución de la autoridad crítica

En realidad, Luis Vidales escribió con frecuencia sobre arte desde sus años de efervescencia moderna. Ya se ha visto que para los Nuevos la discusión estética se situó en un primer plano; además, muchas de sus “Bocinas de París” estuvieron dedicadas a las corrientes artísticas que despuntaban en el Viejo Continente en la década de los veinte. Pero fue en la década de los cuarenta cuando su voz se alzó sobre el panorama crítico para incorporar nuevos puntos de vista, en un campo que en Colombia se caracterizaba por el sesgo político y la simpatía social. Vidales combatió con energía los dogmas arcaicos que imperaban en la crítica colombiana, e intentó mediar entre los cambios estéticos que el mundo había visto ocurrir en las primeras décadas del siglo y la

¹ Ver Luis Vidales, *Suenan Timbres*, pág. 180.

sensibilidad general del público colombiano, formado en la tradición e instado a actuar de forma reaccionaria y conservadora.

Este combate no solamente lo dio con su pluma, sino también desde la cátedra. Aunque sus clases de Estética e Historia del Arte en la Universidad Nacional no siempre tuvieron la acogida oficial y con frecuencia generaron sospechas por la filtración de ideas izquierdistas en sus apreciaciones, le granjearon un respeto que se acrecentó con la publicación del *Tratado de Estética*. En una entrevista publicada en *El Tiempo* en enero de 1947, se le presenta como un consagrado profesor cuyos discípulos, ávidos de conocimiento y discusión, siguen por los pasillos de la universidad después de clase². Es evidente que, para la época, Vidales era uno de los profesores de arte más afamado de Bogotá.

Al mismo tiempo, su trabajo en la Oficina Nacional de Censos lo mantenía al día en relación con los temas económicos y estadísticos más trascendentales para el país. Además, su actividad política, que le había dejado una profunda experiencia en los años treinta, demuestra que la versatilidad de Vidales, tanto conceptual como pragmáticamente, no tiene parangón posible en la crítica de arte de la época. Esta capacidad enciclopédica, igualmente, lo llevó a ser jurado y organizador de algunos eventos artísticos, así como conferencista habitual en círculos pedagógicos interesados por el arte. Vidales fue jurado de la selección del Salón de artistas colombianos en la versión de 1940 y en la de 1946. También organizó, junto con Jorge Gaitán Durán, el Salón de arte joven de 1947. Sus trabajos sobre arte aparecían en varias publicaciones de distinta filiación política como *El tiempo*, *El espectador*, *Revista de Indias*, *Espiral*, *Jornada*, *Crítica*, *Revista Pan*, *Sábado*, *Proa*, *Revista contemporánea* y, más adelante, el *Boletín cultural y bibliográfico* del Banco de la República y *Puesto de combate*. Muchos escritores reconocidos, que fueron también editores de revistas y periódicos, buscaron en esta época la colaboración de Vidales. Entre ellos se destacan Germán Arciniegas, Abelardo Forero Benavides, Enrique Uribe White, Jorge Zalamea, Clemente Airó y Alejandro Vallejo. Vidales escribió propaganda política en órganos del comunismo como *Comandos*, pero también discutió culturalmente en periódicos de clara orientación gaitanista como *Jornada*, o incluso en publicaciones oficiales como *Revista de Indias*. Ésta es una señal inequívoca de su amplitud de horizontes y de su convicción de la superioridad de la cultura sobre las diferencias políticas de los pueblos.

² Comparar con Jorge Moreno Clavijo, “Diez minutos con Luis Vidales”, *El Tiempo*, 5 de enero de 1947, sección segunda, página tercera.

El prestigio que alcanzó como escritor, crítico y profesor de arte, no obstante, no hizo que se quedara en el elogio. Vidales conocía bien el valor del estudio concienzudo, del análisis tranquilo y estructurado. Sabía que un crítico que pretendiera dinamizar los procesos artísticos de su medio tenía que entregarse al trabajo constante. Y así lo hizo.

En este sentido, el papel preponderante del estudio y la investigación es la primera característica notable de su actitud crítica. Antes que enjuiciar, Vidales estudia, contextualiza históricamente. Antes que condenar o aprobar, pretende entender las obras, desplegarlas en un marco de significados que trascienda lo meramente estético. Así se evidencia, por ejemplo, en un artículo que sobre la pintura de Jaime Botero publicó en *El Tiempo* en 1952: “Por último –como una exclusiva para el lector muy amable que tenga la bondad de leernos– hacemos constar que no hemos hecho elogio ninguno del pintor, en lo que antecede. Nos hemos limitado a señalar el camino que a nuestro juicio presenta hoy, en su muestra, un pintor que solamente comienza, con dificultad y tropiezo muy explicables, a recorrerlo”³.

Con el tiempo, Vidales se percató de que quizá el crítico tenía que dirigir sus dardos más contra sí mismo que contra los demás. En un artículo de 1963 así lo reconoce: “La autocrítica siempre me ha parecido la más alta forma de crítica”⁴. Con esto se revalúa el prejuicio del crítico como censor, para instaurar el paradigma del crítico como investigador. No se trata de encumbrar un crítico para perpetuar su gusto en un medio estético, sino de formarlo para que sea capaz de responder a las necesidades de su contexto. El papel que juega la autocrítica sitúa, entonces, el ejercicio del crítico en un plano intelectual que requiere toda la atención tanto en las ideas como en la escritura para alcanzar sus cometidos. Aquí se puede evidenciar una preocupación central por el discurso y la escritura en la crítica, algo que no era frecuente en el contexto colombiano.

Este no es un comentario excluyente, pues no hay razones contundentes para aseverar que antes de Vidales no existiera una preocupación por el discurso. Sin embargo, no es difícil comprobar que, en épocas precedentes, el estilo de críticos como Max Grillo, Gustavo Santos o Rafael Tavera, por ejemplo, obedecía más a la tendencia estilística oficial que a una reflexión exclusiva sobre los fenómenos artísticos. Es decir, importaba más hablar sobre arte que la manera como se hablaba. Con Vidales, el

³ Ver Luis Vidales, “La pintura de Jaime Botero”, *El Tiempo*, 20 de julio de 1952, sección segunda, página tercera.

⁴ Ver Luis Vidales, “El libro y la imagen”, *Boletín cultural y bibliográfico*, vol. VI, núm. 3, 1963, pág. 323.

concepto de autocrítica se impone en dos planos: en primer lugar, el crítico debe buscar con paciencia sus temas, sus argumentos y sus juicios; en segundo, debe esculpir con paciencia su discurso y seleccionar las palabras y las formas adecuadas para expresarse. En eso consiste el principio de la autocrítica vidaliana: he ahí un principio innovador en la manera de hacer crítica de arte en Colombia.

Lo anterior supone un cambio cualitativo en la emisión de juicios sobre los fenómenos artísticos. Vidales no se limita a hablar de lo que ve, sino también especula sobre lo que le gustaría ver; no solamente escribe sobre los espectadores cuyas obras contempla, sino se aventura a opinar sobre el nuevo tipo de creador que el arte necesita en una época de crisis. Según él, la pintura de caballete no se aviene con los nuevos tiempos, en los que más temprano que tarde los muros serán la superficie favorita de los artistas para expresarse. Del mismo modo, los valores preponderantes de la época tenderán a suprimir la perspectiva, que es propia de una visión particular centrada en el individuo⁵.

En la obra de Vidales, por lo demás, es constante esta actitud anunciadora del crítico, quien se considera a sí mismo en capacidad de vaticinar lo que va a ocurrir en el arte. Esta capacidad está directamente relacionada con su posición política y con sus tesis económicas: a pesar de ser una actividad autónoma, la crítica es un componente de su integridad como intelectual y no se puede separar de sus directrices fundamentales. Al crítico, présago de alma anticipada y espíritu innovador, le corresponde la tarea de delinear el arte que se avecina, y tiene la obligación social de cumplirla.

En la década de los veinte, cuando escribe sus primeros artículos, Vidales es aguerrido cuando sus textos toman este tono vaticinador, e incluso puede advertirse un carácter mesiánico que concentra en la generación de los Nuevos todo aire futurista o revolucionario. En un artículo de 1928, luego de una larga disquisición sobre la construcción de país que está teniendo lugar en Colombia, y de relacionar el crecimiento económico que se avecina con un nuevo tipo de arte concomitante, afirma:

Vendrá un momento –no lo dudamos– en que el nivel económico habrá ascendido al punto de no absorber la mejor parte de la existencia social y su influencia en nuestras preocupaciones se hará cada día más indirecta. Y aparecerá el arte.

Me sé muy bien que esto no es una profecía. Es –por el contrario– algo que se desprende de nuestro proceso de avance; algo que es “determinado” por los hechos mismos. Y es debido a estas razones que yo, en plena sangre fría, no digo creo, ni anuncio, sino SÉ que hay una

⁵ Comparar Luis Vidales, “El arte ante el hecho social”, *Revista de Indias*, núm. 74, febrero de 1945, pág. 177.

generación latente en Colombia, y que esta generación es la de Los Nuevos. (La verdadera. La verdadera)⁶.

Este ímpetu, sin embargo, no se mantiene en sus escritos posteriores, cuando la crítica ya se ha convertido en una actividad frecuente. Veinticuatro años después de escribir el párrafo recién citado, al final del artículo sobre Jaime Botero nombrado en páginas anteriores, Vidales reconoce que el papel vaticinador del crítico tiene límites, justamente debido a la inestabilidad del mundo circundante: “Si mañana [Jaime Botero] modifica el sendero, esto ya no es de nuestra incumbencia. Nos hallamos sobre un mundo tremendamente inestable, en el que el pronóstico sobre hombres y cosas, se ha tornado de lo más inseguro, aun para el porvenir más cercano”⁷. Se puede inferir, entonces, que con el tiempo esta actitud de vidente se tempera, en virtud del conocimiento más profundo de las circunstancias sociales y del carácter más maduro y reposado del crítico.

De la estética a la crítica

La entrega al análisis del arte circundante provoca una flexibilización de los presupuestos estéticos que no era evidente en los artículos teóricos. La estricta argumentación presente en el *Tratado de Estética* se pone el ropaje de las necesidades y se dedica al servicio de lo real. En este sentido, es posible afirmar que el ejercicio crítico está más relacionado con el contexto social, pues no puede evitar la referencia a las circunstancias evidentes y a las obras, lo que sí sucede en la reflexión estética. En todo el *Tratado*, por ejemplo, Vidales no nombra una sola obra de arte producida en Colombia. En su producción crítica, por el contrario, la mayoría de textos contienen referencias al arte colombiano o latinoamericano.

Algo parecido sucede con la filiación teórica. Como ya se dijo, el *Tratado* es un análisis estético basado en la obra de dos filósofos: Hyppolyte Taine y Benedetto Croce. Sin embargo, en el corpus crítico recopilado para esta investigación, las referencias a críticos, filósofos y científicos se diversifican e incluyen a pensadores de las más diversas procedencias: a Croce y a Taine se unen alusiones obligatorias para un marxista, como Georgui Plejánov, pero también algunas insospechadas para un crítico colombiano de la época, como la teoría cuántica de Max Planck. Esta lista se

⁶ Ver Luis Vidales, “El lenguaje, superestructura económica”, *El Tiempo. Lecturas dominicales*, 8 de abril de 1928. Las mayúsculas sostenidas son del texto original.

⁷ Ver Vidales, “La pintura de Jaime Botero”.

complementa con los nombres de Aristóteles, Lenin, André Gide, John Ruskin, Vicent d'Indy, Ernest Renan, Samuel Taylor Coleridge, Charles Augustin Sainte-Beuve, Théophile Gautier, Denis Diderot, Waldemar George, Matteo Marangoni, Wilhelm Worringer, Lev Tolstoi, Nikolai Boujarin, Bernard Berenson, Elie Faure, Immanuel Kant, G.W.F. Hegel, José Ortega y Gasset, Michael Foster, Guillaume Apollinaire, Julien Benda, André Bretón y Rodolfo Otto⁸. Otra señal de la multiplicidad de perspectivas de Vidales y del conocimiento de las tendencias de su tiempo.

En realidad, parece que los puntos de vista se multiplican y los marcos de referencia se amplían, pues el ejercicio de la crítica de arte tiene un carácter erístico. Mientras que en la formulación de un modelo estético el autor sólo se ocupaba de afirmar sus premisas y engranarlas en argumentos coherentes, aquí debe debatir posiciones contrarias que lo bombardean desde frentes diversos: se enfrasca en polémicas enconadas con políticos como Laureano Gómez, con artistas como Ignacio Gómez Jaramillo o con otros críticos como Rafael Maya. Eso lo lleva a usar todos los recursos que tiene a mano, y a que su banco de datos sea mucho más prolijo que en los textos teóricos.

El espíritu combativo de esta crítica se manifiesta en su forma de proceder: para hacer afirmaciones sobre el arte, Vidales cree que es necesario preparar el terreno, limpiar el campo de operación. Este principio rige todo su diagnóstico de la actividad crítica en Colombia: desde los años veinte hasta los setenta, el autor sostiene que es necesario incorporar nuevos puntos de vista que permitan superar las posiciones dogmáticas, impuestas por maestros invisibles o sistemas extraños que han impedido la reflexión vernácula acorde con los propios procesos sociales, económicos y políticos. Durante su juventud, en 1928, ya hace un análisis de esta cuestión en los siguientes términos:

Yo no creo que en Bogotá, por ejemplo, todo el mundo sea intuitivo. Y sin embargo, un producto de nuestro medio ambiente, muy ostensible, es el de aquellas personas que opinan dogmáticamente de las cosas sin tener con anterioridad un concepto definido y rotundo sobre ellas. La conversación tiende más hacia la improvisación que hacia la revelación de un estudio sereno y analítico⁹.

⁸ Esta no es una lista exhaustiva de los nombres citados en los artículos de Vidales. Se trata solamente de una selección de algunos de los teóricos clásicos, pensadores socialistas y profesores reconocidos en la época cuyos nombres desfilan por sus páginas. Como es de notarse, no se han incluido en esta lista, a propósito, los nombres de artistas plásticos que cita el crítico; más adelante nos ocuparemos de esta cuestión.

⁹ Ver Luis Vidales, "Pablo Picasso", *El Espectador. Suplemento literario ilustrado*, 10 de febrero de 1927.

Más adelante, en 1946, en plena constitución de su autoridad crítica, se lamenta de que en Colombia “la crítica no logra desprenderse de la estorbosa cáscara de lo personalista, ni aun proponiéndoselo”¹⁰. Esta afirmación la hace a propósito de una disputa con su amigo Jorge Artel. Según había escrito Vidales en un artículo anterior, la poesía de Artel le parecía excelente, pero, en su opinión, no tenía su motivo original en el mar, sino en los ritmos africanos. Este comentario enfureció al vate, quien le reprochó a su amigo la osadía de opinar de ese modo. Vidales, entonces, escribió esta columna, que rezuma todo el dolor por no poder emitir un juicio crítico en una relación mediada por la simpatía.

Según el artículo, la función de la crítica debe ser la categorización cultural, la cual no debería impedida por simpatías o antipatías personales. La verdadera función del crítico es plantear discusiones, más allá de sus amistades, sus compromisos o sus filiaciones. La incomodidad de Artel le causó a Vidales tal malestar, que llegó a afirmar que, ante la confusión existente entre las esferas pública y privada, la mejor opción del crítico en Colombia era no dar sus textos a la imprenta: “De esta disparidad resulta que la verdadera crítica –literaria y artística–, la mejor y más justa, es la inédita”¹¹. En este contexto, es de suponer que cualquier presión personal inclinaba el juicio crítico y lo desviaba hacia la complacencia y el beneplácito. Una de las hipótesis centrales de este trabajo es que Vidales es un precursor en el cambio de esta actitud y, por lo tanto, en la autonomía de la actividad crítica en Colombia.

En efecto, Vidales opinaba que la camaradería injustificada, en crítica, acusaba falta de rigor. Pero eso, decía, no era exclusivo del ámbito nacional, ni siquiera del americano. Obedecía, más bien, a la posesión de una cultura obsesionada con los ideales de verdad y con los relatos monumentales, que parecían incontestables. Y eso, qué duda cabe, era herencia de los europeos, que habían legado a los americanos sus más importantes instituciones culturales. Ese interés constante por establecer métodos y por buscar definiciones, tan propio de occidente, exasperaba al crítico, quien luego de citar diversas definiciones de arte de Ruskin, Renan, d’Indy, Chateaubriand y Gautier, exclama:

La definición es una vieja vergüenza del pensamiento del género humano. Al universo no debemos preguntarle ‘qué es’, sino aprenderle el ‘cómo es’. El arte existe, y eso es suficiente. Conocer sus modos, sus manifestaciones, sus leyes en su único verdadero escenario, el de la

¹⁰ Ver Luis Vidales, “Sobre los poetas en flor”, *El Tiempo*, 21 de julio de 1946, segunda sección, página segunda.

¹¹ Ver *Ibíd.*

práctica humana, he ahí la manera de llegar a su profunda verdad y al aprendizaje de sus derroteros futuros¹².

Aquí se puede rastrear la manera de operación de los preceptos filosóficos esbozados en los capítulos anteriores. Vidales pensaba que era preciso rebelarse contra la idea del yo legada por la modernidad y contra los sistemas egocéntricos entronizados por Descartes y Kant, que ya habían cumplido su ciclo y había que reevaluar desde la cultura. No más crítica complaciente justificada en la falsa distinción entre forma y contenido, la cual solamente demostraba una falta de familiaridad asombrosa con los lenguajes artísticos¹³. Solamente cuando los críticos entendieran su misión social, entonces estarían en capacidad de guiar los caminos del arte y ambas actividades se hermanarían en un solo proyecto cultural.

Dentro de este proyecto, es natural que no convengan las fricciones entre críticos y artistas. En este sentido, el autor considera vital el problema de la legitimidad y la autonomía del oficio de la crítica: ¿Es la crítica un reducto reservado a los artistas? ¿Debería de serlo? O por el contrario, ¿tendría que definirse como un campo diferente, con sus reglas y objetos de estudio propios? Vidales considera que no son los artistas los únicos que deberían pronunciarse sobre este particular: por esa razón, se va lanza en ristre contra el presupuesto, tan extendido en la época, que hace indisolubles el ejercicio del arte y de la crítica, tanto en la vertiente que afirma que todo artista debe ser crítico, como en la que sostiene lo contrario, esto es, que todo crítico debe ser artista.

Para Vidales, como se puede deducir fácilmente del concepto de belleza expuesto más atrás, artista y crítico tienen objetivos y procesos diferentes, y por eso realizan actividades que se relacionan, pero que pueden existir en forma autónoma. Esta autonomía está dada por el principio de que al artista le corresponde ejecutar las obras, y al crítico explicarlas, valorarlas e insertarlas en las dinámicas sociales e históricas pertinentes. Los argumentos que se presentan son de corte histórico:

Más intonsa aún es la actitud del artista que se duplica de crítico bajo la cubierta de que quien no sepa pintar o esculpir no puede juzgar la obra de arte. ¿En qué queda frente a este criterio la obra de un Aristóteles, de un Coleridge, de un Sainte-Beuve, de un Diderot, de un Ruskin? ¿En qué toda la crítica del mundo, no propiamente ejercida por los mismos creadores? ¿En qué, en fin, queda el público? ¿Acaso el contemplador no es, pues, un recreador, esto es, un crítico?¹⁴

¹² Ver Luis Vidales, "La dinámica del arte y del artista en la vida social", *Revista de las Indias*, vol. 9, núm. 28, abril de 1941, pág. 190.

¹³ Comparar Luis Vidales, "Notas sobre el séptimo salón de artistas colombianos", *El Tiempo*, 10 de noviembre de 1946, segunda sección, página segunda.

¹⁴ Ver Luis Vidales, "Reflexiones sobre la escuela de París y el arte americano". En *Espiral*, año 2, núm. 10, abril de 1945, pág. 6.

Como recreador, entonces, Vidales también aplicó su método sociológico al caso colombiano. Para el séptimo salón de artistas colombianos, por ejemplo, hizo parte del jurado de selección y explicó sus criterios basándose en el contexto, y no en sus preferencias individuales. Según él, aceptó incluso obras que iban en contra de su gusto particular, porque “en un país primerizo en arte es por lo menos desconsiderado imponer a los artistas el modelo de Leonardo de Vinci para juzgarlos según ese excelso patrón. Porque en ese caso –es obvio– sería mejor no abrir el salón y quedarnos con Leonardo de Vinci”¹⁵. Su ánimo conciliador y su honestidad intelectual quedan al descubierto cuando, luego de una enconada polémica sobre el papel del crítico y el del artista que sostuvo en *Espiral* con el español Jorge de Oteiza, Vidales reconoce que el vasco no se ha escudado en su calidad de escultor para arrogarse el derecho de la crítica, sino que ha procedido con “sinceridad y honradez mental insospechable”¹⁶. Esto confirma que la disputa no partió de un ataque personal, de una prohibición a los artistas para ejercer la crítica, sino de un llamado a que lo hicieran con los instrumentos profesionales que, en su calidad de críticos, diferían de los que ostentaban en cuanto artistas.

En estas discusiones se evidencia el espíritu antipositivista que había llevado a la crítica de Taine en el *Tratado de Estética*. Desde muy temprano, el joven calarqueño ya intuía que los métodos científicos no eran transferibles a las artes, y prefería en sus reflexiones recurrir a la sensibilidad pura como evidencia de sus premisas: “Es claro que al referirse a esas ideas que flotan en una época, yo no incluyo las que caen bajo la especulación directa de la ciencia. Hablo, por el contrario, de las que influyen en esa parte de nosotros que no piensa sino que siente”¹⁷.

La tendencia sociológica de Vidales lo llevaba a matizar los problemas científicos mediante el recurso a la localización espaciotemporal de la percepción. No debería olvidarse que, en el *Tratado de Estética*, ese fue el argumento que le sirvió para criticar la teoría del medio geográfico de Taine. Una década después, este argumento se mantiene intacto: “Explicar algo tan móvil como el arte por medio de algo tan lento en

¹⁵ Ver Vidales, “Notas sobre el séptimo salón de artistas colombianos”.

¹⁶ Ver Vidales, “Reflexiones sobre la escuela de París y el arte americano”, pág 6.

¹⁷ Ver Luis Vidales, “El lenguaje, superestructura económica”.

sus transformaciones como el medio geográfico, es dejar siempre pendiente lo esencial que tiene lugar en el seno de la práctica misma”¹⁸.

Esa “práctica misma” evoca el estudio de los valores espirituales de un pueblo para ubicar y entender su arte. En esto, Vidales se manifiesta en contra de las cronologías vacías de tendencia positivista, que sólo acopian datos sin interpretarlos ni sentar las bases para transformar las instituciones¹⁹. El crítico no sólo debe describir, su papel social sólo puede completarse a través de la interpretación.

Para cumplir esa misión de manera responsable, la investigación debe explicitar sus fuentes teóricas y recurrir a las más diversas tendencias y disciplinas. Tanto la formación como el recorrido profesional de Vidales garantizaban una visión panorámica y una vocación ecléctica. En el próximo capítulo se discutirá cómo Luis Vidales permea la lectura de las prácticas artísticas mediante la elaboración de un discurso amplio de tendencia interdisciplinar.

¹⁸ Ver Luis Vidales, “Origen del estilo en el arte”, *Contemporánea. Revista de cultura y ciencias*, núm. 2, julio-diciembre de 1958, pág. 78.

¹⁹ *Ibíd.*, pág. 77.

Historia, economía, política

Cuando se habla de una crítica independiente, no se hace referencia a la especialización a ultranza, que niega el diálogo con otras ramas del conocimiento, sino todo lo contrario. Que la crítica de arte sea independiente supone un aprovechamiento de los recursos venidos de otras disciplinas, una integración de puntos de vista y un análisis detallado de los fenómenos que intervienen en el juicio estético. En esto, la obra crítica de Vidales es precursora en Colombia, sobre todo debido al diálogo que instauró entre la crítica de arte y disciplinas concomitantes como la historia, la economía o la política. En los siguientes párrafos se explorará el contenido de cada uno de estos diálogos a partir de ejemplos y definiciones teóricas.

Para el calar queño, la crítica de arte debe estar regida por principios históricos para evitar caer en la imprecisión o en el halago forzado. Si no se entiende el arte históricamente, entonces no se puede incorporar a las dinámicas del ser humano y entender las leyes internas que lo gobiernan y posibilitan su existencia. En este sentido, los principios históricos están dados por la relación que una obra tiene con otras obras de su época y por las oposiciones que manifiesta en relación con obras de épocas disímiles. Estos principios son nombrados, respectivamente, como sincronismo y antinomia o contraste¹.

En efecto, al parecer las obras de arte sólo pueden entenderse desde su inserción en una tendencia histórica concomitante, o desde su oposición antinómica a la tendencia imperante en un periodo anterior. Esta posición, que rezuma dialéctica pura, se aviene perfectamente con los presupuestos del *Tratado* y le da al crítico una notable coherencia interna. También es de notar que no está muy lejana de conceptos que en ese momento se estaban fraguando en el corazón de Europa, como la negatividad de Adorno. Aunque no es posible asegurar que Vidales conociera o no la estética de Adorno, sí lo es dar fe de que ni en el *Tratado* ni en los artículos críticos hay una sola referencia al pensador alemán, a pesar de sus evidentes correspondencias ideológicas con el colombiano.

La raigambre histórica de su pensamiento le valió a Vidales ser poseedor de los criterios más avanzados de la época para juzgar el arte. Al juntar dialéctica e historia, por ejemplo, el concepto de moda se reviste de historicidad y pierde su rigidez para

¹ Ver Vidales, "Origen del estilo en el arte", pág. 169.

instalarse en las sociedades específicas y obedecer a sus procesos y necesidades. Vidales entendía la moda como un resultado natural de estos procesos, y por eso pudo defender nuevas formas de expresión que otros críticos no entendían o juzgaban con displicencia por no amoldarse a los cánones establecidos por una enseñanza tradicional y aburguesada; este es el caso, por ejemplo, de las tendencias no figurativas del arte, que en la época eran desdeñadas o malinterpretadas en Colombia por buena parte de los entendidos.

Como uno de los principios de partida de Vidales es que “tratar de separar la cultura y la práctica en la historia, es como querer separar en vida el cuerpo de su espíritu”², y el objetivo de la crítica es la categorización cultural, entonces es posible afirmar que la imbricación entre cultura, crítica e historia forma una amalgama indisoluble de la que no puede escapar quien pretenda hacer una valoración fértil de los productos culturales de una nación. Desde este punto de vista, es evidente que en Vidales el estudio de la historia del arte y el juicio crítico son momentos distintos de una misma actividad. El crítico es también un historiador en la medida en que, para que su trabajo esté anclado en la realidad que lo reclama, también escribe historia en sus textos.

En la obra de Vidales, el procedimiento más usual para acercarse al arte es el análisis histórico, incluso cuando se trata del estudio de fenómenos vanguardistas. Por ejemplo, en un artículo de 1952 en el que le extiende acta de defunción al surrealismo con ocasión de su vigésimo octavo aniversario, el crítico hace una larga introducción que tiene como objetivo situar históricamente la preeminencia de los sustratos inconscientes y oníricos en el arte de las primeras décadas del siglo XX. Según él, los sentidos estaban congelados en el arte anterior al siglo XVI. El pensamiento moderno, con su irrupción del yo, se encargó de dinamizarlos y explorar todas sus posibilidades. El “viaje del humanismo” desentumió la sensibilidad, y el siglo XX se encargó de romper todos los viejos mundos imaginarios. El surrealismo, siglos después, significa un “viaje en avión”³. Con base en estos presupuestos, se plantea la existencia de una doble naturaleza, de carácter regresivo y progresivo a la vez, en la escuela surrealista. Más allá de las tesis específicas sobre el particular, es preciso recalcar cómo, para referirse a una vanguardia en sus efemérides, Vidales se retrotrae al arte cristiano de la

² Ver Vidales, “El arte ante el hecho social”, pág. 171.

³ Ver Luis Vidales, “El surrealismo ha muerto, viva el surrealismo”, *Sábado*, 25 de octubre de 1952, pág. 7.

Edad Media y a obras muy anteriores como *El Quijote*. Un artículo de opinión sobre fenómenos contemporáneos, entonces, se convierte en una larga reflexión sobre la historia de la cultura.

En la obra crítica de Vidales, de hecho, es común encontrar párrafos enteros que dan fe de su erudición histórica. Sin embargo, nunca se quedan en la mera reconstrucción, sino que tratan de trascender el límite del enunciado para llegar a una interpretación de los fenómenos. En un solo párrafo, por ejemplo, es capaz de resumir el arte desde Cézanne hasta el Neorrealismo, para ejemplificar cómo el paradigma representacional sufrió una crisis que inició con el impresionismo, se extendió hasta el siglo XX y culminó con las propuestas que pusieron en tela de juicio la figuración como valor supremo de la pintura⁴. Historia y crítica se juntan en una simbiosis inseparable, pues “se impone a la crítica la necesidad de un tratamiento histórico”⁵.

Lo anterior permite aventurar tesis históricas en el ejercicio de la crítica. Como se estudió más arriba, a Vidales le indignaba el apresuramiento para emitir juicios que causaba la ignorancia en el medio colombiano. Por eso intentaba rectificar estos juicios por medio de la enseñanza de la historia y de su interpretación. Este es el caso, por ejemplo, de la valoración de la figura de Pablo Picasso, a quien muchos, en los estertores de los años veinte, creían el fundador del cubismo. En un artículo de 1928, Vidales es enfático en recordar que el origen de tal forma de arte se encontraba mucho antes: “El creador del cubismo fue, realmente, Paul Cézanne. Cuando Cézanne dijo: ‘Yo veo todo en la naturaleza cubos y cilindros’, había trazado en esa sola frase, sin soñarlo, toda la ideología del cubismo. Y fue de allí, de Cézanne, de donde Picasso extrajo su idea”⁶. Esta, que sólo es una constatación histórica, se une con hipótesis más osadas que ven procedimientos similares donde la mayoría ven oposiciones tajantes: “Entre el intelectualismo de Picasso y el realismo de Orozco existe un acuerdo de rebeldía, cuyas diferencias podríamos denominar de substancia pero nunca de especie”⁷.

⁴ Comparar con Vidales, “Origen del estilo en el arte”, pág. 88.

⁵ Ver Luis Vidales, “Las modernas corrientes de la pintura”, *El Tiempo. Suplemento literario*, 6 de abril de 1941, sección segunda, página tercera.

⁶ Ver Vidales, “Pablo Picasso”.

⁷ Ver Vidales, “Las modernas corrientes de la pintura”.

El análisis económico del arte

Aunque provechoso, el protagonismo de la relación entre crítica e historia, sin embargo, no es característica exclusiva del trabajo de Vidales. Que la actividad crítica es una manera de hacer historia no es algo nuevo para el siglo XX. Sin embargo, los textos de Vidales sí añaden algo, al menos en el medio nacional: la propuesta de que esta actividad histórica no puede desligarse de la economía. No debería olvidarse que esta fue su carrera, la que estudió en el París de los años veinte y ejerció durante toda su vida hasta que fue un pensionado del DANE. En efecto, hacer historia no sólo supone conocer principios sociológicos, sino también los cambios económicos que influyeron en las sociedades y definieron su manera de enfrentar los procesos vitales.

Para 1964, cuando ya su voz se había asentado en los senderos de la crítica, Vidales es enfático en recalcar que los rumbos futuros del arte dependen del alcance que se le dé al análisis de la relación entre los medios económicos y los medios de expresión:

(...) entre la multiplicidad de problemas que deberán resolverse (la historia misma es la única que guarda las soluciones cabales), uno se destaca en forma evidente: el de hallar en el vasto universo del industrialismo el instrumental adecuado a los nuevos ciclos del arte, el que no cabe duda que reposa en su seno, tal como comienza a ser comprobado por las experiencias de algunos creadores de arte⁸.

En esta posición es posible notar la actitud de avanzada de Vidales en el campo de la crítica. En un momento en el que en Colombia apenas se estaban conociendo las tesis que cuestionaban la historia monumental y abogaban por las tendencias sociales y económicas de la historiografía, Vidales ya aplicaba sus criterios a la historia del arte. Por ejemplo, un constante lamento a lo largo del periodo estudiado es que no se tenga en cuenta al arte como trabajo. Esto, según él, había provocado que se privilegiaran teorías como la del genio romántico: por eso los artistas se consideraban seres inspirados, separados de las dinámicas mundanas. Nada más alejado de la realidad: para Vidales, esta tesis ignora la dimensión social de los creadores, quienes ejercen una actividad comparable a cualquier otro trabajo en una sociedad industrializada.

En un artículo de 1941 hay una larga reconstrucción de este problema. Aunque hay que precisar que Vidales en este texto no especifica sus fuentes, sí se dedica a hacer una exploración histórica de la separación entre arte y trabajo, y cuenta cómo los

⁸ Ver Luis Vidales, "Rumbos actuales del arte", *Boletín cultural y bibliográfico*, vol. VII, núm. 1, 1964, pág. 20.

artistas, incluso desde la Grecia clásica, eran tenidos por seres superiores que merecían privilegios sociales. Esta reconstrucción, que no sólo se limita a la plástica, pues también incluye la literatura, señala incluso los salarios que ganaron varios artistas famosos por sus obras, y nombra la devoción de Carlos V por Tiziano, a quien el emperador llegó a levantarle un pincel caído del piso y a entregárselo mientras le decía: “Tiziano merece ser servido por César”⁹. El crítico no manifiesta descontento por este trato, pero sí puntualiza que causó, en muchos casos, una animadversión por los pintores y sus obras en los estratos populares, que no entendían cómo un trabajo tan digno como cualquiera les granjeaba semejantes privilegios.

De la misma manera, Vidales pensaba que estas consideraciones se deben tener en cuenta a la hora de juzgar la producción de un artista. Si no es bien remunerado, es apenas normal que un ser humano busque su sustento en actividades paralelas a su oficio habitual: el volumen de producción de un artista no obedece sólo a su capacidad, sino también a su inserción en el mercado. Desde este punto de vista, por ejemplo, Vidales reconoce que la producción de Gregorio Vásquez fue copiosa en la Colonia porque sus obras eran requeridas por muchos dignatarios. Para la época, era extraño que una persona pudiera derivar su sustento, en Colombia, exclusivamente de la actividad artística¹⁰.

Las tesis estéticas de Vidales ligadas con la economía están, sin duda, en la base de su edificio conceptual. “El dibujo de la economía”, uno de los primeros artículos críticos del periodo estudiado, comienza diciendo: “No es difícil observar en cada época un *dibujo general* que enmarca lo que se ha convenido en llamar el *conjunto de los valores del espíritu*. Este *dibujo* proviene de la economía”¹¹. La tesis del crítico al respecto asevera que el ritmo interno del trabajo de cada sociedad define los rasgos de su dibujo esencial, que es una manifestación de la relación entre los seres humanos y su realidad económica. Esto es evidente tanto en los periodos regidos por el ideal colectivo como en aquellos en los que ha imperado el ideal individual. El edificio del Renacimiento, por ejemplo, es rico en decoración porque el dibujo de la época busca la distinción del individuo en la sociedad. Por el contrario, el rascacielos es producto de los ideales imperialistas y la decoración se suprime en aras de reforzar el ideal de lo

⁹ Comparar con Vidales, “La dinámica del arte y del artista en la vida social”, pág. 181.

¹⁰ Comparar con Luis Vidales, “Indagación sobre G. Vásquez Ceballos”, *El Tiempo, Lecturas dominicales*, 21 de diciembre de 1958, págs. 1 y 4.

¹¹ Ver Luis Vidales “El dibujo de la economía”, *Revista Pan*, núm. 19, febrero de 1938, pág. 28.

colectivo, del bloque. El método económico, como se ve, no sólo opera en pintura, sino también en escultura y arquitectura.

En un artículo que escribió en 1962 para recordar a Ricardo Rendón, Vidales encomia al caricaturista por haber captado ese dibujo interno de la época en Colombia¹². Pero no siempre fue tan condescendiente con el caso colombiano. Aunque más adelante se estudiará este tema en detalle, es pertinente nombrar, de momento, que Vidales en su juventud condenó con diligencia el medio artístico del país, y en esto tuvo mucha incidencia su análisis de la situación económica.

En 1928, por ejemplo, pensaba que en Colombia, debido a la falta de una cultura propia, era imposible encontrar un dibujo interno que fuera capaz de mostrarse en las diversas manifestaciones artísticas. Esto dificultaba la existencia de un arte nacional. En presencia de un mundo exterior muerto, simplificado, y una economía en ciernes a la que acusa de somnolencia –cuyo atraso es significativo sobre todo en virtud de la ausencia de vías idóneas de comunicación– no hay cabida para un lenguaje estético contundente que dé cuenta de la estructura social de la nación. Esto está directamente relacionado con la capacidad de expresión que, según Vidales, en Bogotá era escasa. Allí “250 000 almas acostumbran alrededor de 100 palabras (y aún menos en las clases bajas), para expresar sus emociones”¹³.

Es interesante ver cómo, desde sus inicios como crítico, Vidales tiene una habilidad notable para cruzar sus diagnósticos en campos disímiles de la cultura. En el artículo que se está analizando, por ejemplo, la introducción económica le sirve para atacar la tendencia de la intelectualidad colombiana a refugiarse en la gramática sin tener en cuenta las necesidades específicas del pueblo. Nuestra gramática, que no es propia y rinde culto a lo foráneo, por lo tanto, es artificial y absurda. Más adelante se volverá sobre el problema de lo nacional en el arte y de su relación con las tesis económicas de Vidales.

Un ejemplo llamativo en el que se imbrican las tesis históricas y económicas es el de la aparición de la catedral gótica. Vidales hace un recorrido histórico por las condiciones sociales de los habitantes de Europa en la Edad Media, y encuentra que las constantes eran la pobreza y el hacinamiento, al punto de que en las calles de las ciudades nacientes era muy común encontrar gente que dormía debajo de las escaleras o

¹² Comparar con Luis Vidales, “Actualidad de Ricardo Rendón”, *El tiempo, Lecturas dominicales*, 11 de febrero de 1962, pág. 8.

¹³ Ver Vidales, “El lenguaje, superestructura económica”.

en cualquier rincón. Sin embargo, la economía tenía un carácter religioso y de lujo que le permitió a la Iglesia acumular riquezas a partir de los diezmos, los donativos y las ofrendas. Sólo de esta manera puede entenderse “la aparición de la catedral gótica en medio de un pueblo misérrimo”¹⁴.

De talante económico también es la instalación del paradigma representacional en arte, pues el ideal burgués, que encumbró el individualismo en las formas sociales de producción, también instauró la idea de que lo correcto era la representación de organismos vivos. Igualmente, este ideal entronizó el uso del lienzo en la pintura para reemplazar la tendencia más comunitaria y colectiva del muro¹⁵. También en 1963 soluciona la polémica sobre el futuro del libro recurriendo a argumentos económicos: no es que el libro vaya a desaparecer, sino que sus medios de producción son tan arcaicos que es necesario incorporar técnicas industriales adecuadas para devolverle todo el vigor que se merece¹⁶.

En realidad, estas tesis económicas acompañaron el ejercicio crítico de Vidales durante toda su vida. Como se ha visto, desde los artículos tempranos de 1928 hasta la época de madurez de los años sesenta, el recurso a las condiciones económicas de los pueblos es fundamental para entender el arte que producen. También se ha resaltado cómo esas tesis se imbrican con un profundo conocimiento histórico, que opera a manera de detonante crítico. Ahora, es pertinente analizar el modo de operación de esta metodología en un artículo de madurez, que impresiona por su solidez histórica y por sus propuestas a la vez innovadoras y precisas.

El artículo, publicado en 1964 en el *Boletín cultural y bibliográfico* del Banco de la República, se titula “Cronología del arte pascuense”. No sobra recordar que Vidales había desembarcado de Chile hacía apenas cuatro años. Allí había vivido durante más de una década y, como profesor de historia del arte, seguramente había tenido oportunidad de estudiar y discutir el arte de la Isla de Pascua. En esta aproximación es evidente el servicio que prestan el estudio de la historia y de la economía a la crítica de arte: “El arte de la Isla de Pascua presenta un testimonio impresionante para descorrer el velo de las formas de economía y de sociedad del pueblo que lo produjo”¹⁷.

¹⁴ Ver Vidales, “La dinámica del arte y del artista en la vida social”, pág. 189.

¹⁵ Comparar con Vidales, “Origen del estilo en el arte”, págs. 82 y 87-88.

¹⁶ Comparar con Vidales, “El libro y la imagen”, págs. 326-327.

¹⁷ Ver Luis Vidales, “Cronología del arte pascuense”, *Boletín cultural y bibliográfico*, vol. VII, núm. 8, 1964, pág. 1355.

Para empezar, Vidales reconoce que el “manu-tara” o golondrina negra del mar debe su aparición temprana en el arte de la isla a su preponderancia en la economía de los primeros pueblos que la habitaron. En este sentido, su representación es similar a la que se hacía del buey en las cavernas neolíticas: es fuente de alimento, objeto principal de caza y representación de lo divino animal. Incluso, el grito que anunciaba su llegada debió de ser tan significativo para los habitantes, que fue representado usando ondas o círculos alrededor de la cabeza del pájaro: esto hace recordar las vibraciones sonoras.

Sin embargo, en una porción de tierra tan limitada, con tan poca presencia de fauna y de flora, seguramente la lucha por la tierra jugó un papel protagónico. De esta constatación se puede deducir que la Isla tenía una economía esclavista basada en la lucha de clanes. Igualmente, se pueden dividir las distintas civilizaciones que hicieron presencia a partir del análisis tanto de la estatuaria como de la figura del pájaro, que poco a poco va tomando rasgos antropomorfos hasta llegar a la divinidad del hombre-pájaro.

Para el autor, es evidente que esta economía estaba basada no en el individuo, sino en el grupo. No de otra manera pueden entenderse la arquitectura primitiva, que usaba chozas a manera de canoa invertida donde cabían grandes grupos de personas, o la famosa estatuaria de grandes proporciones, que no puede ser producto sino de un esfuerzo común y coordinado. Partiendo de estas precisiones, Vidales ensaya una cronología del arte de la Isla de Pascua. Aquí analiza los distintos periodos de civilización de la isla desde sus productos artísticos. En este recorrido, reevalúa varias creencias comunes sobre el carácter arcaico de algunas piezas que, al parecer, son más recientes de lo que se creía. Una de estas piezas, por ejemplo, es el hombre-pájaro. Vidales argumenta que la dimensión mítica del “manu-tara” sólo puede ser posterior a su protagonismo económico, y respalda sus afirmaciones con un análisis de las transformaciones en su representación. De la misma manera procede con los bastones de mando, con los accesorios de decoración y con otros elementos rituales.

Las nuevas hipótesis que expone están en flagrante contradicción con algunos estudios que admiraban la precisión del tallado, por ejemplo, en las estatuillas del “manu-tara” anteriores a su concepción mítica. Vidales asegura que estos estudios están permeados por una mentalidad occidental e individualista, que cada vez que se encuentra con una representación que se aleja de la realidad la supone anterior a una más lograda en este sentido. Al respecto, nombra a Taine, Croce y Stephen Chauvet

como responsables de esta deformación histórica causada por la “parcialidad europea”¹⁸.

Las conclusiones del artículo, que se dividen en cuatro frentes, son sorprendentes en la medida en que no sólo tratan de dar una explicación del arte, sino también de los movimientos migratorios en la Isla y de su aprovechamiento del entorno. Vidales, por ejemplo, asegura que ya había una civilización en la isla antes de la llegada de los Hoatu-Matua, hacia el siglo XII, y que en esa época el territorio era mucho más amplio, pero el paso de los años ha permitido que el mar devore buena parte de éste.

En este artículo es posible ver cómo un método interdisciplinario, basado en análisis que desbordan los conocimientos meramente estéticos, puede aclarar muchas perspectivas sobre el arte de un pueblo. En la obra crítica de Vidales se juntan sociología, estética, historia y economía para dar una visión conjunta que hace complejos los fenómenos artísticos y los sitúa en lo más alto de la pirámide social.

Crítica de arte y política

De lo anterior es lícito deducir que Vidales recurre a todos los conocimientos que tiene al alcance de su mano para poder entender las manifestaciones artísticas. Sin embargo, falta matizar aquí el uso que hace de la política en el arte, pues sin duda, como todas las actividades que realizó en su vida, la crítica también tiene una dimensión política. Ya se ha nombrado la trascendencia de su lucha política y el protagonismo que tuvo en la fundación y operación del partido comunista. También se ha recalcado que, en Colombia, la crítica de la época tenía un tinte político que hacía a los artistas emisarios de los dirigentes de turno. Existen, entonces, dos problemas distintos que deben analizarse desde perspectivas diferentes.

Por un lado, existe la dimensión política del arte y su capacidad de transformación social, la cual es innegable para Vidales. Por otro, se presenta el uso abusivo de esta capacidad para hacer de obras y artistas elementos de propaganda política; esto es inadmisibles y va en contra de los principios analíticos de la crítica vidaliana. Es ineludible que la realidad política de una nación permea a sus artistas: es como una nube que se instala en su visión del mundo. Por eso la relación arte-política es

¹⁸ *Ibíd.*, págs. 1359-1360.

evidente, pero eso no quiere decir que el arte se convierta en un vehículo de propaganda:

Cuando pido al pintor colombiano que se identifique con estas verdades [el advenimiento del ideal de lo colectivo], no lo hago con el criterio de árbitro o domine, lo que por otra parte nada de grave tendría, ni tampoco con el fin de crear un control de los pintores a favor de ningún partido político. Ello no es posible en Colombia¹⁹.

Esta posición, incluso, llega al desdén por aquellos que interpretan el mundo del arte en clave exclusivamente política. Al hacer una reconstrucción de las corrientes modernas de la pintura, Vidales no ignora que muchos artistas contemporáneos han enfrentado su obra como una lucha política, como un combate comprometido. Sin embargo, anota, eso no hace que una obra de arte sea mejor que otra, pues es puramente contingente y no pertenece de suyo al campo estético: “Las denominaciones políticas no pueden llamar a confusión sobre un problema tan persistente y agudo del arte actual”²⁰.

El crítico estudioso, de mentalidad abierta, no puede constreñir su mirada en virtud de un compromiso político; debe reconocer que hay varias formas de arte y que todas son igualmente válidas. Esta es otra característica de la crítica de Vidales que la hace única en el medio colombiano de la época. No se trata de ignorar que los artistas pueden tener una posición en torno a los movimientos sociales y políticos de su tiempo, sino de reconocer que estas posiciones, cuando son legítimas, siempre emanan del pueblo y no pueden ser impuestas por el arte ni a los espectadores, ni a los pueblos, ni a nadie.

En esto radicó la tajante oposición que expresó en repetidas ocasiones Vidales contra el método que usaba Laureano Gómez en *El Siglo*. Gómez, por ejemplo, criticaba las tendencias abstractas porque iban en contra de los cánones representativos del arte tradicional. Vidales argumenta que la abstracción no tiene nada que ver con un desdén por las teorías conservadoras, y que más bien obedece a los cambios en la sensibilidad que reclaman una vuelta a lo geométrico. Lo abstracto, por lo tanto, no tiene nada de político, y debe juzgarse desde lo estético y lo social.

Con lo anterior, por supuesto, no se quiere decir que Vidales le negara al arte su dimensión política. De ninguna manera. Sin embargo, para el crítico colombiano esta dimensión es contingente y no sustantiva. El arte, ante todo, es expresión libre y, por lo tanto, no puede estar dominado por ninguna ideología impuesta: “Es necesario decir que

¹⁹ Ver Luis Vidales, “Del tema y el oficio en pintura”, *El Tiempo, Suplemento literario*, 16 de diciembre de 1951, página tercera.

²⁰ Ver Vidales, “Origen del estilo en el arte”, pág. 88.

lo social incluye, por ley de oriundez, lo estético del arte y de la belleza aceptada, como expresión, no de ninguna tiranía, sino de la adaptación voluntaria, gozosa, de la libertad del artista, sea cual sea la forma de la comunidad”²¹. Un arte genuino, entonces, no puede estar comprometido de antemano sino con sus propios procesos, con su libertad y con el gozo que le es propio. No podría ser de otra manera. Para Vidales, el objetivo del arte es “transcribir lo esencial del hombre”²² y eso está más cercano de la voluntad y del gozo que de la política y la restricción. Este argumento también tiene trascendencia histórica, en cuanto sirve para explicar el origen religioso y mítico del arte. No se podría decir que las figuras de hueso o barro cocido de la época del matriarcado son inhábiles, pues no representan a una madre en particular, sino a la madre genérica. Inhábiles son todos aquellos que pretenden hipostasiar sus puntos de vista sin matizarlos en la práctica histórica.

Este es el criterio con el que Vidales juzga las crisis sociales que desembocan en movimientos artísticos. Así, por ejemplo, juzga al cubismo, que es manifestación evidente de una crisis de valores, pero no en el plano político, por supuesto, sino en el espiritual: “Al cubismo no se trata aquí de defenderlo. Se trata de situarlo en el punto de desorientación y deshacimiento [sic] de un momento de la historia humana. Y esta es la intensa y muda emoción que nos produce”²³. A pesar de que sabemos que su gusto particular estaba ampliamente inclinado al cubismo y, en especial, a la obra de Picasso y Braque, Vidales como crítico prefiere la ecuanimidad y el argumento preciso a la veleidad y el juicio febril.

Este rigor argumentativo, como se ha expuesto, obedece a la formación plural y diversa de Vidales, quien desde su juventud manifestó una curiosidad intelectual que lo situó en un lugar preeminente dentro del panorama nacional. Por eso, no es apresurado afirmar que, en la década de los cuarenta, Vidales propone una crítica de arte eminentemente interdisciplinaria. Esta crítica puede rastrearse en varios artículos a lo largo de los treinta años que van desde 1938 hasta 1968. En 1942, por ejemplo, afirma que “solamente con la ayuda de la sociología puede comprenderse el origen que en el lienzo o la estatua da vida a unos elementos a costa de la muerte de otros”²⁴. En 1962, se queja de que “no deja de llamar la atención que el arte no haya sido estudiado

²¹ Ver Vidales, “Rumbos actuales del arte”, pág. 19.

²² Ver Luis Vidales, “Origen del estilo en el arte”, pág. 87.

²³ Ver Luis Vidales, “El cubismo ante la bancarrota del mundo moderno”, *Revista Pan*, núm. 24, octubre de 1938, pág. 107.

²⁴ Ver Luis Vidales, “La pintura colombiana”, *El Tiempo, Suplemento literario*, 19 de abril de 1942, sección segunda, página primera.

habitualmente como trabajo”²⁵. Y en el artículo que en 1958 dedica a la memoria de Ricardo Rendón, confiesa que una de las grandes virtudes del caricaturista fue encontrar la línea que restituía el espíritu nacional a partir de consideraciones venidas de diversas disciplinas:

Es el signo carnal, anatómico, resultante de la apariencia de la visión personal o autónoma en que se norma la vida, en correspondencia cabal con el ciclo científico, filosófico, político y social y, desde luego, económico, esto es, en el dibujo interno de la colectividad, que no es otro, justamente, que el ser individualista²⁶.

Esta tendencia interdisciplinaria, por supuesto, no ocupa el lugar propio de la especialización crítica, es decir, no se levanta como sucedánea de la formación propia del crítico de arte. En la obra de Luis Vidales, el conocimiento de la historia del arte y de las técnicas artísticas es evidente cuando de comentar una obra, una exposición o un artista se trata. Esto hace parte de su carácter independiente y profesional. ¿Cómo se relaciona el autor con los conceptos tradicionales del arte? ¿Qué papel juega la técnica en su método crítico? ¿Cómo opera la valoración de elementos propios de la plástica como la línea, el color o la composición? A la elucidación de estas preguntas se dedicará el siguiente capítulo de este trabajo.

²⁵ Ver Luis Vidales, “Rumbos actuales del arte”, pág. 16.

²⁶ Ver Luis Vidales, “Actualidad de Ricardo Rendón”, *El Tiempo, Lecturas dominicales*, 11 de febrero de 1962, pág. 8.

La adaptación de los conceptos plásticos

Interdisciplinariedad: he ahí, hasta ahora, la propiedad principal que se ha asignado a la actitud crítica de Luis Vidales. Sin embargo, este merodear por los senderos concomitantes de las ciencias sociales no puede, en últimas, velar el lugar, el objeto y el templo donde el crítico justifica su existencia: la obra de arte. Pura palabrería vana sería su discurso sin el conocimiento del lenguaje artístico. La crítica de arte, sin duda, está hecha de palabras; pero no se trata de palabras comunes, pues en ellas se reflejan colores, composiciones, líneas, estructuras, sombras, dibujos, trazos, contrastes y otros muchos conceptos que nos remiten más al vértigo visual de la experiencia pictórica que al puro análisis estilístico y semántico de los enunciados. El crítico de arte precisa del estudio de la técnica. No sólo, por supuesto, en lo concerniente al estilo y la redacción –oficio que le corresponde de suyo–, sino también en lo relativo a la composición y producción artísticas, que constituyen la base empírica de sus textos.

Las páginas que siguen pretenden explorar cuáles son los conceptos plásticos y formales que Vidales usa habitualmente en sus textos críticos, y cómo a partir de ellos se refuerzan las tesis históricas y sociales estudiadas en lo precedente. Es preciso resaltar que, en la obra del crítico, no se encuentran artículos disciplinares que discutan de forma abstracta o profunda problemas de teoría del color o de la composición, por ejemplo. Sin embargo, las consideraciones pictóricas pertinentes aparecen con frecuencia en la argumentación, y no es extraño que determinen el juicio sobre una obra o un artista.

El estudio de la economía afianzó en Vidales la certeza de que el componente social del arte no podía desligarse de los desarrollos técnicos propios de cada época; por eso, su aproximación está mediada por la exaltación de materiales, procedimientos, texturas y colores. Esta atención meticulosa constituye una de las más amplias diferencias con las formas en que se hacía crítica en Colombia. Por eso, el autor nunca descalifica un tema o un procedimiento artístico *per se*, antes de investigar su raigambre social e histórica: ese procedimiento permite ubicar la factura técnica en un marco amplio de interpretación. Esa es también la razón por la que Vidales constantemente se esforzó por evitar el juicio meramente político. La aspiración al equilibrio lo llevó, incluso, a encomiar e impulsar el trabajo de artistas cuyas posiciones políticas diferían ampliamente de las suyas: la larga relación de cercanía y distanciamiento, de

beneplácito y polémica que sostuvo con Ignacio Gómez Jaramillo es un ejemplo fehaciente de ello.

Con lo anterior no se pretende afirmar que Vidales haya sido un crítico imparcial, pues quizá la objetividad absoluta, al menos en el discurso crítico, no sea más que una ilusión. No obstante, el recurso a múltiples perspectivas y disciplinas fortalece sus apreciaciones y las acerca a la “pretensión de validez universal” que Kant reclamara en el siglo XVIII para el juicio crítico¹. Esto, por ejemplo, no sucedía con otros críticos de la época, quienes hicieron del arte parte de su proyecto político. Laureano Gómez, por ejemplo, condenó con envidia todas las tendencias no figurativas del arte, pues no se avenían con los principios del arte clásico y de la proporción que defendía el partido conservador, del cual fue un reconocido dirigente. Por el contrario Vidales, quien se oponía tajantemente al proyecto político tradicional –bipartidista, hegemónico y poco flexible–, no sólo defendió las vanguardias con ahínco, sino también promovió la pintura figurativa cuando creía que se podía observar en ella una responsabilidad social.

Esto, por supuesto, le granjeó enemistades entre los conservadores, quienes pensaban que el arte debía defender valores acordes con un proyecto político nacional de tendencia reaccionaria. El enfrentamiento entre Gómez y Vidales fue profundo y constante: tanto en cuestiones de política como de arte sostuvieron repetidas polémicas. Sin embargo, a pesar de su reconocida rigidez de pensamiento, Laureano sabía que Vidales era un crítico estudioso. Así se puede deducir, al menos, de una anécdota que data de 1952, cuando Laureano era presidente. Cuenta José Luis Díazgranados, su secretario y amigo más cercano durante los últimos treinta años de vida, que uno de sus alumnos le solicitó a Vidales un concepto sobre una escultura como requisito para acceder a una beca en Roma. Cuando Vidales supo que el jurado para otorgar la beca era el Presidente, advirtió al joven escultor el riesgo en que incurría, pero éste insistió, y el maestro redactó el concepto. Al presentarlo en el despacho presidencial, Gómez abrió los ojos y exclamó: “¿Luis Vidales? ¡Ése sabe!”, y no dudó en otorgar la beca². La posición política, al parecer, no fue un obstáculo para llevar a cabo un proceso estético independiente y autónomo.

Independencia y autonomía le deben mucho a la elaboración teórica y técnica de los conceptos que operan en la crítica de Vidales. Sin embargo, prima la reflexión estética sobre la técnica. A pesar del interés evidente por los procedimientos técnicos en

¹ Comparar con Immanuel Kant, *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa-Calpe, 1999, págs. 141-148.

² Entrevista personal con José Luis Díazgranados, Bogotá, julio de 2008.

el arte, cabría recordar que la cátedra que regentó Vidales, tanto en Colombia como en Chile, fue la de Estética e Historia del Arte. Es decir, sus afectos estaban más cercanos a la filosofía y a la argumentación que a la enseñanza del dibujo o el color. Por eso, la base de su crítica está en los conceptos históricos y estéticos, mas no en los técnicos. Es preciso insistir que esto no significa un desconocimiento de la técnica, sino una subordinación conceptual apenas normal en la actividad crítica. Por otro lado, es posible rastrear esa subordinación a lo largo de la historia: eminentes críticos, desde Denis Diderot hasta Clement Greenberg, no se destacaron por sus dotes pictóricas, sino por su discurso contundente y su visión amplia y analítica.

Cuando Vidales increpa a los artistas que condenan al crítico que no es, a su vez, artista, trata de dejar claro que crítica y creación artística son actividades distintas y, en este sentido, se ocupan de lenguajes distintos; concomitantes, sí, pero particulares y definidos. Al crítico le corresponde estudiar más a fondo la relación de los conceptos propios del arte con sus dimensiones históricas, políticas, económicas y filosóficas, lo que no es, de suyo, ocupación del artista. Cuando un artista escribe crítica, está entrando en un terreno distinto al de la producción de arte, y entonces, para que su trabajo sea relevante, debe estudiar los conceptos y las reglas pertinentes. Igualmente, el crítico debe conocer el lenguaje artístico cuando escribe sobre él, pero el desarrollo de ese lenguaje es propio del artista.

En realidad, el *quid* de la experiencia estética no está en el conocimiento de uno ni de otro lenguaje, sino en la capacidad de disfrute connatural a la contemplación de las obras: “Si un cuadro posee, por ejemplo, lenguaje artístico, esto es, una estrecha cohesión entre colores, forma e intención, puede y debe ser ‘leído’ sin apelación a tecnicismos ni a interpretaciones literarias. Puede y debe ser disfrutado, es decir, puede y debe despertarnos emoción”³.

Esta posición, que valora los tecnicismos pero apela a argumentos prácticos en la consideración del arte, permite abrir el horizonte de la crítica en Colombia. En términos generales, Vidales sostiene que, cuando detrás de una elección –por ejemplo, entre lo figurativo y lo abstracto–, el crítico ve una posición ideológica, es muy probable que los juicios sean severos sin razón aparente, y que el discurso valorativo degenera fácilmente en censura. Por el contrario, cuando esta elección se inserta en un contexto social amplio que la justifica, el crítico juega el papel de mediador, de intérprete; su misión,

³ Ver Vidales, “Notas sobre el séptimo salón de artistas colombianos”.

entonces, consiste en investigar los procesos propios del arte y traducirlos en textos críticos que den cuenta de la complejidad del mundo estético.

Se puede afirmar, por lo tanto, que la obra de Luis Vidales operó, a mediados del siglo XX, un cambio cualitativo en el panorama de la crítica de arte en el país. Desde ese momento, el principio de que es imposible aprobar o rechazar una obra *a priori* se conoció y empezó a tomar fuerza en la producción crítica colombiana. Con esto, empezaron a cuestionarse las definiciones esencialistas del arte, que tanto habían servido a quienes pretendían defender posiciones cerriles. No es gratuito que este cuestionamiento, propio de las vanguardias que habían surgido en Europa desde finales del siglo XIX, haya provenido del único poeta colombiano que fue considerado, en su momento, representante de esas vanguardias. Para enfrentarse a las definiciones que pretendían limitar el mundo del arte y trazarles cánones precisos a quienes se atrevieran a cruzar la frontera, Vidales escribió: “El arte existe, y eso es suficiente. Conocer sus modos, sus manifestaciones, sus leyes en su único verdadero escenario, el de la práctica humana, he ahí la manera de llegar a su profunda verdad y al aprendizaje de sus derroteros futuros”⁴. En este sentido se debe entender la afirmación de que “no hay artes buenos ni artes malos, puesto que el malo no es arte y el bueno es solamente ‘arte’”⁵.

Es lícito concluir, entonces, que el bagaje conceptual de Vidales incluye el conocimiento de los procedimientos técnicos del arte, pero estos nunca aparecen en sus textos separados de los vectores culturales que alimentan el proceso de creación artística. Con base en este criterio, por ejemplo, responde a los críticos formalistas del cubismo, quienes denunciaban con un profundo descontento la violación de los principios figurativos, y calificaban a sus representantes de preconizar un arte *foutu*. Vidales, en un artículo de 1938, no encuentra aberración alguna en este adjetivo, siempre y cuando se tenga en cuenta que la sociedad de la época se encontraba en crisis, condenada, echada a perder: ella misma, *foutue*, no puede producir un arte diferente. La discusión se cierra con la enunciación lapidaria de un principio: “Nada de inmanencia, pues, para juzgar el arte”⁶.

El problema, por lo tanto, radica en la complejidad del juicio estético, que no puede reducirse a categorías generales como lo bello y lo feo, como lo pretendió la estética del siglo XVIII. Las aristas se multiplican y los requisitos del crítico cada vez

⁴ Ver Vidales, “La dinámica del arte y del artista en la vida social”, pág. 190.

⁵ Ver Vidales, “Origen del estilo en el arte”, pág. 83.

⁶ Ver Vidales, “El cubismo ante la bancarrota del mundo moderno”, pág. 104.

son más amplios. De las nociones propias de la pintura, Vidales recupera algunas que se adecuan a su propuesta teórica basada en la sociología y le permiten hermanar estética, historia y práctica artística: en las páginas que siguen nos ocuparemos de explorar la versatilidad de los conceptos de composición, color, tema, dibujo y oficio en los textos críticos que se vienen estudiando.

El origen social de la composición

La composición es uno de los conceptos técnicos más importantes a la hora de analizar una pintura. En la teoría clásica, se trata de una noción puramente técnica que se refiere a la manera como se disponen los elementos propios del cuadro: formas, colores, trazos, masas, volúmenes⁷... Cuando se refiere a la composición, por lo general, un crítico da cuenta de la organización que rige las relaciones entre esos elementos. Así, por ejemplo, existen las composiciones en triángulo o en diagonal, que diferencian el paso de la pintura plana de la Edad Media a la voluminosa del Renacimiento.

Para Vidales, sin embargo, es más interesante verificar que la composición obedece a constantes sociales, más que a procedimientos intelectuales. Así como se puede evaluar el paso cualitativo de lo medieval a lo renacentista en términos de composición, también es posible leer de la misma manera los cambios que operó la vanguardia artística en relación con la pintura tradicional, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Este principio subyace a las consideraciones del crítico sobre múltiples tendencias de su tiempo, como el cubismo y el arte abstracto.

Los dos elementos que dependen de la composición, según Vidales, son la organización de las figuras y la proporción. Pero estos no son descritos de manera autónoma, sino que se insertan dentro de los presupuestos sociológicos que subyacen a la propuesta metodológica estudiada. En este sentido, las referencias a la composición dependen de la diferenciación rectora entre arte colectivo y arte individual, que ha sido reconstruida más arriba: a los periodos colectivos de la humanidad corresponde la composición en fila, mientras que las épocas gobernadas por el paradigma de la individualidad prefieren la composición a partir de figuras aisladas. El crítico designa esta última como el modelado.

⁷ Comparar con Fatás, G. y Borrás, J. M., *Diccionario de términos de arte*. Madrid: Alianza, 1993, pág. 66.

La diferencia está en cómo el creador concibe el espacio en cada uno de los momentos de la historia. Mientras que el arte colectivo, por ejemplo en la época bizantina, pensaba en el espacio como un todo que había que llenar, la narrativa representacional entronizada en el Renacimiento prefirió componer a partir de la figura aislada, de sus rasgos particulares, para luego hacerla interactuar con los demás elementos del cuadro. La primera de estas posiciones está cercana a la concepción incluyente y totalizadora del mito o la religión, en la que todos tienen un lugar en el entramado diverso de las relaciones humanas. La segunda, por el contrario, apela al genio individual y a la competencia propia de las sociedades industriales.

Vidales, que como ya se ha visto defiende más la idea de lo colectivo, de acuerdo con sus convicciones políticas, está cercano en este sentido a un misticismo social que contempla el arte como el medio donde es lícito realizar el sueño de concordia universal entre los pueblos. En el problema del predominio de la figura aislada o de la composición en fila, entonces, no intervienen solamente fuerzas estéticas, sino también consideraciones económicas y sociales que ayudan a delinear la posición del crítico⁸.

La aproximación al arte de Goya, por ejemplo, está mediada por este criterio. Vidales increpa al pintor español sus pinturas de gran formato, pues en ellas “la composición es desmirriada, dispersa, un tanto ingenua e infantil”. Esto no supone una interdicción, sino matiza la percepción de la obra general del artista, en la cual los retratos y las obras de pequeño formato se corresponden de manera más íntima con la realidad experimentada: “Goya es pintor de género, como España es provinciana. Es pintor de retratos, como España es individualista”⁹.

En este contexto, otro concepto clave es el de proporción. La armonía o desarmonía era un criterio que, en la Colombia de los años cuarenta, le servía a la crítica tradicional, personalista y conservadora para calificar o descalificar un cuadro según la manera como se correspondieran sus elementos. Si no había un principio rector tanto en el tamaño como en la orientación de los volúmenes, entonces la obra estaba fuera de los principios clásicos de composición. Vidales rechaza este razonamiento, y declara que

⁸ Esta argumentación se encuentra en varios de los artículos de Vidales. En estos párrafos se han seguido los apartados 11 y 12 (“La composición plástica (la fila)” y “La composición plástica (la proporción)”) de “Origen del estilo en el arte”, págs. 85-91.

⁹ Ver Luis Vidales, “Exploración al mundo de Goya”, *Revista de las Indias*, núm. 88, abril de 1946, pág. 84.

las proporciones son cualidades intrínsecas de las obras y que deben juzgarse de acuerdo con los propósitos de cada una en particular.

El color como testimonio del entorno

Las consideraciones sobre el color también son parte fundamental del acervo crítico de Luis Vidales. En principio, su enfoque obedece a los principios positivistas de la estética de Taine: el medio geográfico en el que los artistas desarrollan su sensibilidad influye definitivamente en su elección cromática. Taine, por ejemplo, explicó de esta manera las diferencias de colorido entre las obras renacentistas italianas y flamencas. Según él, las condiciones climáticas del norte de Europa provocaron el oscurecimiento de la paleta de los pintores flamencos, por oposición a las riquísimas gamas que el sol mediterráneo proveyó a los italianos.

Con base en estos postulados, Vidales introduce en sus textos las ideas de que el color tiene un componente local que evidencia el proceso social de creación del arte. De las pinturas negras de Goya, por ejemplo, dice que rinden homenaje al “hondo negro del alma de España”¹⁰. A Gabriel Puerta, acuarelista colombiano que produjo en los años cuarenta, le acusa la falta de color local: si lo introdujera, sus obras podrían ser “bellos retratos de la tierra nativa”¹¹. El concepto de “color local” parece basarse en una metáfora sociológica que el crítico no desarrolla en toda la profundidad semántica que requeriría: no es unívoco el contenido figurado que resulta de la unión del sustantivo “color” y el adjetivo “local”. En el último caso citado, verbigracia, no es evidente para el lector si el juicio es o no favorable a la obra de Puerta, pues quizá el excesivo uso de localismo, como declara más adelante, provocaría un desvío de los valores universales que debe perseguir el arte. En este punto, la argumentación fuerza las relaciones entre color, valores e ideología, con lo que se podría caer fácilmente en la propaganda política.

Pero no en todos los casos la valoración técnica se pierde en estas elucubraciones. El concepto de color es más prolífico cuando aparece desprovisto del sentido político que parece obligar a los artistas a reflejar en su paleta las vicisitudes sociales del entorno. Esto sucede, por ejemplo, en un artículo de 1952 en el que se

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 78.

¹¹ Ver Luis Vidales, “Gabriel Puerta. Acuarelas”, *El Tiempo*, 15 de junio de 1947, sección segunda, página primera.

analiza una exposición del pintor Jaime Botero. El punto de partida para describir y valorar la obra reside en el análisis cromático: Vidales elogia a Botero por su renuencia a aceptar la pintura “fría y huraña” de la Sabana y por estudiar los valores propios en términos teóricos y pictóricos. En este sentido, constata que “esta ciencia del color que nuestros pintores no estudian porque no desean contaminar su genialidad con teorías, viene siendo objeto de investigaciones y hallazgos desde hace más de una centuria”¹². Nuevamente aparece la decepción por la tendencia imperante entre los artistas a despreciar los estudios teóricos. Botero, quien supone una excepción a este prejuicio, usa el color no de una manera intuitiva, sino teórica; por eso el crítico debe analizar los contrastes, los planos pictóricos, los matices, las pinceladas y las gamas que aparecen en sus pinturas. En este artículo, Vidales demuestra que puede apreciar una obra en términos técnicos y que este vacío crítico, en el panorama colombiano, obedece más a la ausencia de preocupaciones teóricas en los artistas que al desconocimiento por parte de los críticos.

Que el color había sido usado de manera intuitiva se puede corroborar en los lamentos constantes por el predominio del gris en la pintura colombiana. En el mismo artículo sobre Botero, Vidales recalca que el gusto colombiano ha sido educado en el gris, y que sólo quienes investiguen sobre el color podrán entender que una de las funciones del pintor es pasar por el tamiz de su paleta los colores del entorno, para interpretarlo y enriquecerlo. En 1948, alaba la aparición de un cambio evidente en la pintura de Gómez Jaramillo, quien después de un viaje a México había aclarado su gama cromática y había abandonado el gris. El título mismo del artículo resume este argumento: “Aurora en una paleta”¹³. Álvaro Medina recuerda que, en una de sus conversaciones sobre arte con Vidales, el poeta elogió ampliamente el colorido de la obra de Alejandro Obregón: “Por fin hay un colorista entre nosotros”, exclamó entusiasmado¹⁴.

Estas discusiones no sólo tuvieron como consecuencia un diagnóstico sobre el contexto colombiano: también ayudaron a hacer valoraciones sobre la historia del arte universal. En su análisis histórico del estilo en el arte, Vidales propone la crisis formal del impresionismo como un problema provocado por las posibilidades cromáticas: las formas corpóreas dejaron de representar las pretensiones estéticas, y por eso los

¹² Ver Vidales, “La pintura de Jaime Botero”.

¹³ Ver Luis Vidales, “Aurora en una paleta”, *Crítica*, 17 de noviembre de 1948, pág. 10.

¹⁴ Entrevista personal con Álvaro Medina, Bogotá, octubre de 2007.

contrastes de color sustituyeron las líneas rígidas del paradigma renacentista. Tanto en sus juicios críticos como en sus interpretaciones históricas, el autor cree que el color es un valor supremo de la pintura. Éste se sobrepone a los prejuicios figurativos y formales que intentan entronizar las narrativas limitadas por condiciones sociales y políticas. En este sentido, el color prefigura el tema y lo precede en la escala de valores pictóricos.

El tratamiento del tema, el dibujo y el oficio

El tema o asunto sobre el que versa la obra de arte se relaciona estrechamente con el color como componente rector de las relaciones en el cuadro. Si bien a la elección cromática corresponde el equilibrio interno, son el tema y la composición los encargados de los vínculos externos: a través de ellos se hermanan el arte y la realidad, pues hacen las veces de puente entre las concepciones estéticas regidas por la sociología y los principios críticos que se están exponiendo. La definición del tema carga con la responsabilidad social de la obra de arte y le otorga a ésta todo su potencial crítico y sugestivo. Aquí hay un criterio definitorio para la inserción de las obras en los circuitos sociales, pues se piensa que la correcta asimilación del tema permite conquistar el oficio del pintor. Ahora bien, ¿cómo se lleva a cabo este proceso dialéctico entre color, tema y oficio?, ¿a qué se refiere el crítico cuando habla del oficio en la pintura?

Aquí, nuevamente, el argumento se enmarca en la distinción entre los periodos colectivos e individuales de la historia. El crítico parte de diferencias cronológicas para analizar la factura técnica de la producción artística. En su origen, el arte estaba estrechamente vinculado a la comunidad y a sus preocupaciones metafísicas: el mundo del mito y de la religión eran uno solo con el del arte, y por eso el tema era determinado por estas relaciones. Asimismo, la planitud del color y los volúmenes, la composición en fila, el dibujo geométrico y el uso preferente de muros comunales y paredes sagradas se explican desde este marco. Con el advenimiento de la ideología individual, en cambio, aparece la pintura de caballete, los temas se avienen con el nuevo estatuto ontológico y se operan varias modificaciones técnicas como “el empaste, el modelado, el matiz colorístico, el claroscuro, el relieve, la perspectiva personal del motivo, la composición circular de grupos humanos o cosas...” A todas estas innovaciones corresponde “el dibujo individual o línea sinuosa”¹⁵.

¹⁵ Ver Luis Vidales, “Del tema y del oficio en pintura”, *El Tiempo, Suplemento Literario*, 16 de diciembre de 1951, página tercera.

Para este análisis, Vidales se vale de la diferenciación hegeliana entre arte clásico y romántico, aunque acomoda la distinción conceptual del filósofo alemán a su propia diferenciación histórica. La relación dialéctica que se plantea entre la elección del tema y el plano de ejecución de la obra testifica la aplicación de los preceptos estéticos que habían sido defendidos en el *Tratado*. Por eso, el crítico afirma tajantemente que, cuando se habla del tema, es pertinente analizarlo como “una cerrada armonización con la forma total de la vida”¹⁶.

Vidales, quien creía a pie juntillas que este método daba la clave para analizar los cambios del arte de su época, enmarca en estas distinciones los análisis que propone, pues para él es una manera de anunciar el regreso inminente al arte colectivo. Cuando Carlos Correa, en la década de los cuarenta, mostró que dominaba ampliamente los distintos registros del trazo, y que podía combinar las curvas sugerentes con las líneas simétricas, el crítico escribió:

No es difícil hallar en Correa una tendencia a la recta, al paralelogramo, que es su mejor camino para la pintura de gran formato (fondo y forma son una misma cosa) que alienta en su concepción. En ocasiones, la forma sobre la cual vacía el motivo es coincidente con éste, produciéndose el éxtasis como en los ángeles del vitral de “La Anunciación”. Otras veces, la recta insistente, como en “La hermana de la Caridad”, hurta la intención mística que se disuelve en la heroicidad. Pero estos contrastes de estilo no llegan hasta el colorido, que generalmente es adecuado al tema y en ocasiones rico de gamas¹⁷.

La pregunta por el tema, entonces, está en la base del análisis de las preferencias técnicas del pintor. La relación dialéctica se establece desde un marco amplio que se encuentra regido por los cambios sociales y por las realidades económicas. Es por eso que el juicio crítico de Vidales siempre junta arte y realidad: “El color habla siempre del tema”¹⁸, asegura enfático cuando se deslumbra ante el negro de las “Pinturas de la quinta del sordo” de Francisco de Goya.

El oficio del artista plástico se convierte en protagonista como consecuencia de la cohabitación entre la teoría y la práctica en el ejercicio de la crítica. En el entramado social, el artista tiene la misión de interpretar la realidad circundante y traducirla a un lenguaje visual cargado de tecnicismos. Por eso uno de los problemas que rige el procedimiento dialéctico de Vidales es “el del oficio y su relación con la capacidad de

¹⁶ Ver Vidales, “Del tema y del oficio en pintura”.

¹⁷ Ver Luis Vidales, “La pintura de Carlos Correa”, *Crítica*, 1º de septiembre de 1949, pág. 13.

¹⁸ Ver Vidales, “Exploración al mundo de Goya”, pág. 77.

comprensión universal del artista”¹⁹. La definición de los términos de este enunciado resume el rechazo total hacia los tecnicismos vacíos de contenido:

El oficio, incluido el tema, no es una entelequia de orden abstracto, no es un mero aprendizaje escolar o académico, de normas hechas, catalogadas y constituidas de una vez para siempre, sino la manera de actuar el pintor, bien concretamente y a fondo, sobre la realidad de su tiempo, que no es tampoco abstracta y estática: ella es el resultado de la elaboración social. Así lo comprenden grandes pintores como Cézanne, Gauguin, Picasso, Matisse...²⁰

La conciencia social, la interacción con el entorno y la capacidad analítica son componentes ineluctables en la actividad del creador plástico. En arte, la genialidad siempre se ha visto acompañada de la comprensión universal de los procesos sociales. En estos principios basa Luis Vidales toda su obra crítica. Por eso, conceptos tradicionalmente vagos, como el de “oficio”, son dotados de un peso semántico y argumentativo relevante: permiten construir un edificio teórico para analizar el arte de cualquier época y de cualquier lugar en los mismos términos. Además, posibilitan la tarea política de exigir la aparición de un creador nuevo, cuyos pensamientos y actitudes concuerden con las revoluciones sociales y con el sentimiento de las juventudes cansadas de la inconciencia y la injusticia. En este caso se evidencia que, en algunas ocasiones, el autor interpretó el arte en clave política, a pesar de sus esfuerzos por evitar el dogmatismo a este respecto.

Si el procedimiento y la ejecución son vitales en pintura, esto no se debe exclusivamente a la inserción en un marco normativo preexistente. Se debe, sobre todo, a la manera en que la factura de una obra de arte da cuenta de la relación entre ella y su creador. En el estilo de un artista se puede rastrear su testimonio como ser humano particular, hijo de una época y miembro de una comunidad. A esta conclusión sólo se puede llegar mediante un enfoque interdisciplinario, en la acepción más contemporánea de la palabra.

Otro tanto se podría decir del dibujo: para Vidales, este concepto no hace referencia exclusivamente a trazos y líneas, sino también a la manera como éstos son testimonio de una realidad económica, pues “el dibujo tiene una relación íntima con la actitud de quien lo ejecuta”²¹. Gracias a este criterio de análisis, el ritmo de una obra de arte se puede describir de acuerdo con el ritmo del trabajo de la época en la que fue producida. Con base en este razonamiento se produce toda la valoración de la pintura de

¹⁹ Ver Vidales, “La pintura colombiana”.

²⁰ Ver Vidales, “Del tema y del oficio en pintura”,.

²¹ Ver Vidales, “La dinámica del arte y del artista en la vida social”, pág. 169.

Jaime Botero, que antes se reconstruyó a propósito del concepto de color. Pues bien, luego de verificar la amplitud de sus recursos cromáticos y estilísticos, Vidales asegura que la versatilidad del pintor le permite también, en el plano del dibujo, no componer con base en figuras aisladas, sino relacionar los volúmenes entre sí, es decir, “busca (...) un movimiento o ritmo general del cuadro”²².

En el mismo orden de ideas, Vidales indaga la obra de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Anota que su dibujo puede ser visto desde dos puntos de vista: el histórico y el intrínseco. En cuanto al primero, se trata del iniciador de la tradición del dibujo en Colombia. En cuanto al segundo, su estilo respira sabiduría y tiende a lo universal, a la vez que es desembarazado y poco complejo, lo que sitúa al artista en consonancia con su núcleo social, caracterizado por la sencillez²³. Más que reconstruir el argumento completo, es interesante resaltar la obsesión del crítico por ajustar cada uno de sus análisis a su método dialéctico, incluso a riesgo de forzar interpretaciones y significados de las obras estudiadas.

Este interés desmedido en lo social también lleva a Vidales a valorar en extremo la obra de jóvenes artistas que apenas surgían en la década de los cincuenta, y a quienes él endilgó la bandera del arte nacional: en esto, nuevamente se corrobora cómo fallaron sus dotes de vaticinador. Es lo que le sucede con la obra de Yezid Montaña, novel artista valluno en quien el crítico veía despuntar el retorno del arte colectivo que él tanto anhelaba. Su análisis crítico está basado en la manera en la que la factura de la obra revela los aspectos técnicos propios del espíritu comunista, y por eso el último párrafo del artículo destaca la lección que tienen que aprender los demás de Montaña: “Contorno, en vez de modelado; tinta plana en vez de los tonos; simultaneidad de la forma en vez del engaño del ojo. Composición sobre las proporciones de un vacío a llenar, en vez de la composición atendiendo a las proporciones de las figuras aisladas”²⁴. Que sus presagios no se cumplieron se puede deducir fácilmente, pues Montaña desapareció de los círculos artísticos de Colombia, y a pesar de que luego logró cierto reconocimiento como escultor, no fue el gran artista nacional que Vidales esperaba. Como prueba de ello se puede esgrimir su ausencia en la *Historia del arte colombiano* publicada por Salvat en 1983.

²² Ver Vidales, “La pintura de Jaime Botero”.

²³ Ver Vidales, “Indagación sobre G. Vásquez Ceballos”, pág. 4.

²⁴ Ver Luis Vidales, “Yezid Montaña, otra avanzada”, *El Tiempo, Suplemento Literario*, 3 de septiembre de 1950, página segunda.

A partir de este análisis de la manera en la que usa los conceptos técnicos, se puede afirmar que la crítica de arte de Luis Vidales intenta conjuntar los mundos del arte y de la sociología en un esfuerzo crítico sin antecedentes en el país. Sin embargo, hay que ponderar esta aserción en su justa medida, pues la correspondencia entre técnica y sociedad, en ocasiones, llevó al autor a forzar relaciones en virtud de la defensa del proyecto político que él apoyaba. Aunque evitó al máximo este deslizamiento de sus análisis, Vidales no siempre logró la neutralidad política en sus estudios estéticos. A continuación, se analizará cómo intervinieron sus métodos dialécticos basados en el materialismo histórico en la consideración de varios de los problemas artísticos más polémicos de su época.

El análisis de los fenómenos estéticos contemporáneos

En capítulos precedentes, se ha hecho hincapié en el aporte vital que la obra crítica de Vidales constituye en el panorama nacional. Se ha afirmado que, en los años cuarenta, se empezó a establecer la crítica de arte como una actividad independiente, y que en esto tuvo mucho que ver el poeta calarqueño. Cuando se habla de independencia, esto significa que la actividad crítica se alejó de intereses externos al arte y se apoyó en el estudio de la estética, la historia del arte y las técnicas artísticas. Sin embargo, es evidente que esto no supone una autonomía total, una pureza a toda prueba, pues la crítica, en cuanto reflexión estructurada en torno a unas convicciones específicas, está en relación directa con unas creencias teóricas o ideológicas de base.

Como se ha estudiado, en el caso de Vidales estos fundamentos están permeados por los presupuestos marxistas y por su aplicación al comunismo, que en la mitad del siglo XX estaban a la orden del día entre la intelectualidad latinoamericana. La aspiración a un retorno al arte colectivo previo al Renacimiento, que el crítico añora con vehemencia y vaticina con envidia, así lo confirma. Así que, de acuerdo con lo dicho hasta el momento, el problema de la ideología en la crítica de arte no se soslaya por completo, sino que se transforma, en la medida en que ésta no desaparece, sino se matiza y enriquece a partir de conocimientos estéticos. ¿Cómo rastrear la conjunción de los conocimientos artísticos y de los compromisos ideológicos en el análisis de los fenómenos estéticos? ¿Cuáles fueron las posiciones de Vidales sobre las tendencias y los problemas conceptuales más importantes de su época? A la elucidación de estas preguntas se dedicarán las páginas siguientes.

En 1946, cuando escribió sobre el séptimo salón de artistas colombianos¹, Vidales inició su artículo con una aguda reflexión sobre las dinámicas inherentes a la crítica de arte y su función social. Según él, para ese momento la crítica se encontraba escindida entre lo puramente técnico y formal –el oficio– y lo relativo al contenido, a la interpretación. El autor juzga esta distinción como demasiado simple, como reductora y anacrónica, pues considera que da cuenta de una falta de familiaridad con los fenómenos estéticos e induce al error en su valoración: es la primera causa de que los argumentos de los críticos sean más falacias *ad hominem* que otra cosa, es decir, alienta

¹ Ver Vidales, “Notas sobre el séptimo salón de artistas colombianos”. Los argumentos reconstruidos en los siguientes párrafos son expuestos por Vidales en este artículo.

la crítica personalista y complaciente que se había dado en Colombia durante las primeras décadas del siglo XX.

Ante esta confusión, en la que el estatus de la opinión del crítico es directamente proporcional a su posición social o a su influencia política, Vidales busca marcos de referencia que sirvan para definir puntos de partida en las discusiones. Con este ánimo cita al teórico italiano Matteo Marangoni, quien con su obra *Saper vedere* estableció los derroteros para una apreciación desinteresada, estética, de las obras de arte: en un país sin autoridad crítica, resalta el autor, es pertinente discutir ideas provenientes de otras latitudes donde hay más preocupación por los problemas del arte. En este contexto, el análisis de la experiencia estética no se rige por dicotomías rígidas e inoperantes, como la establecida entre el “criterio de especialización” y el “conceptualismo ceñidamente cultural”, sino se basa en la capacidad humana de ver el arte, de disfrutar la observación de las obras y complacerse en el descubrimiento de relaciones y verdades que, de otra manera, permanecerían ignoradas.

Este argumento no sólo le sirve a Vidales para escapar del juicio ligero y atropellado, sino también para hacer un llamado al público sobre la manera en que debe valorar los dictámenes críticos. Así como al arte, “se impone a la crítica la necesidad de un tratamiento histórico”². ¿Cuál es el alcance de esta afirmación en el momento específico en el que es emitida? Vidales pretende que, en el marco estético que se ha venido esbozando, la historia sea tenida en cuenta a la hora de emitir valoraciones sobre las obras y los artistas. En Colombia, al parecer, las obras se insertaban más en tradiciones ideológicas que pretendían conservarse en un momento dado, y no en las dinámicas propias del arte. En este sentido, la labor del crítico no se limita a hablar o escribir sobre el arte para facilitar la experiencia estética del público; más bien, debería centrarse en descubrir las relaciones complejas entre las redes sociales y los ideales estéticos. Esta actitud, al parecer, se puede rastrear más en Europa que en los países con una tradición artística reciente: “La función especial de la crítica, la categorización cultural, parece ser algo propio de los países más viejos, de más denso espíritu y de tradición procesional más compleja que el nuestro”³. Al crítico, entonces, le corresponde crear condiciones óptimas para propiciar experiencias estéticas en los espectadores. Más que explicar las obras para sesgar a sus receptores, se trata de

² Ver Vidales, “Las modernas corrientes de la pintura”.

³ Ver Vidales, “Sobre los poetas en flor”.

insertarlas en dinámicas históricas y sociológicas, lo cual permite al observador formarse su propia opinión y defenderla públicamente.

¿Consigue cumplir esta función la obra crítica de Vidales? Como se ha repetido, no siempre el juicio del autor está desprovisto de motivaciones ideológicas o políticas. Sin embargo, es evidente que hay un esfuerzo por ponderar estas influencias y dejar que las obras hablen por sí mismas en su calidad de objetos artísticos. A continuación, se analizarán las tesis de Vidales en relación con un problema teórico y tres fenómenos que, en su tiempo, estuvieron a la orden del día en la discusión estética. Se trata del problema de la consideración del espectador en los procesos de creación y evaluación de las obras, y de las posiciones en relación con el muralismo mexicano, el cubismo de Picasso y el arte abstracto y geométrico.

La relación entre obra de arte y espectador

Para el siglo XX, la cuestión del observador de la obra de arte fue fundamental. No se trataba solamente de pensar en el espectador como fin único del proceso de creación, sino también como elemento constituyente de la obra. En efecto, a partir de los avances de la fenomenología y de la semiótica se pudo corroborar que la recepción de un fenómeno estético depende ampliamente de la formación cultural y de las experiencias del receptor. En este sentido, a la capacidad emotiva que, de suyo, le pertenece a la obra de arte, se unieron dimensiones culturales y sociales: justamente los dos polos que Vidales considera inherentes a la producción crítica y artística.

Con esto, el acceso al arte pareció hacerse cada vez más restringido: a la par que las vanguardias reclamaban el arte para todos y rescataban objetos de la vida cotidiana para darles estatus estético, como los *ready-made* de Duchamp, el público se alejó de estas manifestaciones, que rompieron con los preceptos tradicionales y causaron extrañeza y estupor. En 1942, veinticinco años después del escándalo que protagonizó el artista francés con la exposición del famoso urinario que tituló “Fuente”, Walter Engel se quejaba de que esta situación todavía se presentaba entre el público bogotano⁴. Aún hoy, entrado el siglo XXI, es común que, ante el arte contemporáneo, el espectador quede atónito y se pregunte por la definición de arte que subyace a los procesos de creación.

⁴ Ver Walter Engel, “El público, contrario al arte moderno”, en *Revista de las Indias*, núm. 38, febrero de 1942, págs. 381-391.

Para Vidales, la crítica de arte tradicional ignora la relación entre creación y recepción para centrarse exclusivamente en la descripción de las obras y en su inserción ideológica. En realidad, a la hora de evaluar una obra no sólo debe interesar la formación del artista o las estructuras sociales que subyacen a su proceso genético, sino también la capacidad que ésta tiene de decirles algo a los seres humanos de su época, que comparten esas estructuras sociales. El conocimiento del arte no es sólo una erudición vacía, que reproduce nombres y fechas: también significa la exploración de las emociones más profundas de los seres humanos y de sus posibilidades de socialización, esto es, se dirige hacia las aspiraciones de comunión universal⁵.

Sin embargo, al parecer lo emocional se ha dissociado de lo mental, y la crítica de arte se ha centrado más en lo segundo que en lo primero. Las consecuencias de esta elección son nefastas para la vida espiritual de una nación, pues se niega al pueblo la capacidad de tener aptitud cultural. Justamente por eso, Vidales reclama una crítica cuya misión principal sea la categorización cultural, pues con ella se buscaría una participación activa de los ciudadanos en los destinos artísticos. En un artículo tardío (1964), plantea una analogía en relación con este problema: la indiferencia ante los problemas circundantes, tanto en el arte como en otros ámbitos de la vida nacional, es asimilable a la muerte:

Generalmente, el hombre no vive la vida. Su existencia está formada por unos cuantos actos rutinarios, a los que suele tomar como “la vida”, pero que le impiden penetrar la realidad, comprenderla y apreciarla. Los seres yacen en un estado de semi-inconsciencia, convencidos de que están en el mundo pero, en realidad, vueltos de espaldas a él (sic). Este estado general del hombre, que incluye un profundo sentimiento de soledad, demuestra que, en verdad, millones de seres pasan por la existencia como si estuvieran hipnotizados. A veces se piensa que, en el fondo, la humanidad es un Segismundo para el que, como real y auténtico Segismundo, “la vida es un sueño”⁶.

Si el receptor potencial está muerto en vida, entonces el deber de la crítica es resucitarlo para el arte. Que la gente denigre de las obras y las encuentre insulsas, e incluso irrespetuosas, es más responsabilidad de los críticos y teóricos que de los artistas. Por eso Vidales, en sus artículos críticos, con frecuencia se refiere a la manera en que las distintas manifestaciones del arte deben ser recibidas, atendiendo a su personalidad histórica y a su inserción en las dinámicas del presente. Nada de prejuicios anquilosados ni de posiciones heredadas para contemplar el arte: esa parece ser la

⁵ Confrontar Vidales, “El lenguaje, superestructura económica”.

⁶ Ver Vidales, “Rumbos actuales del arte”, pág. 13.

máxima de la crítica vidaliana. La relación entre artista y observador, entonces, va más allá de la pura contingencia empírica: los artistas producen en función de su público, y el público recibe en virtud de sus artistas. Esta constatación está en la base de la aproximación del crítico a los más polémicos fenómenos estéticos de su tiempo.

La lectura crítica del muralismo

Por lo demás, sólo a través del consenso de los espectadores podía imponerse el regreso al arte colectivo que prefiguró toda la reflexión estética de Vidales. Este advenimiento se puede rastrear en la lectura que el crítico hace de la utilización del muro por parte del arte moderno. De ella se puede colegir que es posible calificar su proyecto artístico, justamente debido a sus fuertes influencias ideológicas, de utópico y anacrónico.

Como se estudió anteriormente, Vidales trazó una división tajante entre el arte individual del Renacimiento y el arte colectivo de épocas anteriores como el antiguo Egipto o el Imperio bizantino. Según él, el cumplimiento del ideal comunista estaba condicionado a que el arte volviera por los senderos de la composición en fila, a la manera de los artistas bizantinos o egipcios. Estos habían usado las superficies para expresar la voluntad del pueblo, y de allí que sus figuras obedecieran más a una disposición serial que cubría todo el espacio que a una composición en figuras aisladas, esta última muestra de la instauración del paradigma individual en las sociedades que vieron el ascenso de la burguesía. Según el crítico, este arte del bloque, de la voluntad popular, siempre prefirió el muro, pues le daba acceso a las masas y le permitía expresar su particular manera de ver el mundo⁷.

El proyecto que preconiza Vidales, entonces, ve los muros como la superficie ideal para que el arte exprese las realidades populares. Al arte que elige la expresión mural le corresponde transmitir una serie de valores colectivos determinados empírica y socialmente que pertenecen, de suyo, a la elección de este soporte material: “En todos los tiempos y pueblos, a partir de Altamira, el mural tiene sus leyes propias y claras”⁸. En esta afirmación, se hace evidente cómo opera la relación entre lo técnico y lo social que se trató en el capítulo anterior.

⁷ Confrontar con Vidales, “Del tema y del oficio en pintura”. Confrontar también con Luis Vidales, “La composición plástica (la fila)” y “La composición plástica (la proporción)”, en “Origen del estilo en el arte”, págs. 85-91.

⁸ Ver Vidales, “Origen del estilo en el arte”, pág. 87.

La obsesión de Vidales por el regreso al muro lo llevó a analizar casi todas las etapas de la historia del arte a las que se refirió con base en este argumento. Por ejemplo, cuando explica la descomposición de la pared que se llevó a cabo con Giotto, concluye que en realidad se trataba de la prefiguración de un nuevo tipo de sensibilidad, la del individualismo, que causó la aparición de elementos técnicos que extrañaban a esas “leyes del mural”, al parecer tan estrictas desde la Prehistoria. Su labor como crítico, la categorización cultural que opera su obra, pretende siempre poner en el lugar más alto de la escala jerárquica este arte que reclama los valores colectivos de la ideología comunista, del materialismo histórico y del realismo socialista: en 1946, al concluir su artículo sobre el séptimo salón de artistas colombianos, lanza una consigna casi delirante que, según él, debería regir los futuros del arte colombiano: “Los artistas sólo tienen una única solicitud para formular [al gobierno]: ¡MUROS! ¡MUROS!”⁹.

A pesar de su devoción por el muro, la valoración que Vidales hace del muralismo mexicano no es del todo positiva. En la medida en que su visión se hace más madura, más recrimina a lo muralistas. En 1941, afirmaba que “en la pintura mexicana moderna, especialmente en el movimiento fresquista [...], el complejo mental que desde el impresionismo ejerce su función en el arte, no se pierde; pero no deja por eso de ser representación pura, intencionalmente dirigida hacia los asuntos sociales”¹⁰. Sin perjuicio de que el muralismo adopte actitudes mentales cercanas a las de las mentalidades europeas de la crisis del ideal burgués, todavía puede decir algo sobre la realidad social del México de entonces. Sin embargo, en 1958 el crítico opina:

En la actualidad estamos asistiendo a la práctica de una pintura mural que trae las adherencias de la pintura de tela. Todo el muralismo mexicano está imbuido de este contrasentido y, viceversa, toda la gran pintura de tela que se hace en el mundo actual rebasa por su contenido específico el universo del lienzo, transparentando las apariciones en ella de una pintura mural, esto es, de una pintura de más vastas dimensiones de tiempo y espacio que las que corresponde a la corporeidad física del universo¹¹.

Estas contradicciones del muralismo parecen constituir una impugnación seria, sobre todo si se tiene en cuenta que el movimiento mexicano tuvo una intención política reconocida por todos los estamentos de la sociedad y la crítica de México. Que el muro y el lienzo se repelen era conocido por los muralistas. En el célebre manifiesto del Sindicato de Pintores, Siqueiros declara la muerte a la pintura de caballete. ¿Entonces

⁹ Ver Vidales, “Notas sobre el séptimo salón de artistas colombianos”.

¹⁰ Ver Vidales, “Las modernas corrientes de la pintura”.

¹¹ Ver Vidales, “Origen del estilo en el arte”, pág. 87.

por qué acusar de contrasentido al muralismo? ¿Acaso de la misma manera que Giotto usó la pared para introducir los rasgos de una pintura revolucionaria cuyo ideal se realizaría cabalmente en el lienzo, no es lícito que los pintores mexicanos usen los muros de acuerdo con preceptos técnicos propios del siglo XX, esto es, el momento en el que ellos producen?

El muralismo de México, a pesar de las continuas acusaciones por su cariz demagógico y propagandista, es sin duda uno de los movimientos artísticos de América Latina que más trascendencia tuvo durante el siglo XX. En la actualidad, desconocer su profunda influencia y su evidente originalidad parece ser síntoma inequívoco de malinterpretación o de ignorancia. ¿Por qué entonces Vidales, cuyo conocimiento del arte se ha exaltado en estas páginas, condena los procedimientos del muralismo?

Aparentemente, la fidelidad a una causa política está en la raíz de este juicio. Como Vidales creía ciegamente en la utopía socialista, se negaba a aceptar que un arte público, colectivo, proviniera de un naciente Estado burgués. En este particular, su valoración no acusa la mesura y el reposo que le fueron característicos. Juzgar el muralismo según criterios del arte prehistórico o de los murales bizantinos parece anacrónico y desacertado; dar a entender que solamente la ideología socialista podía concebir el muro como espacio plástico ideal parece utópico.

Esta obsesión por dirigir los destinos del arte hacia el ideal marxista se toma el final del *Tratado de Estética*. En el último párrafo de esta extensa obra el autor sentencia: “Pintura mural con procedimientos del óleo, arte típico mural expresado en las telas, he ahí la crisis más honda en que presenciamos que se debate desde hace unos años el arte moderno”¹². La última frase, no obstante, defiende las batallas del arte moderno, y evalúa el muralismo como un periodo de transición hacia la conquista que permitirá a las artes “entrar al campo abierto de su extraordinario futuro”¹³.

A pesar de la inconsistencia que revela, esta constatación no altera la independencia del proyecto crítico: si bien se ha insistido en que Vidales fracasa como présago en el campo del arte, también se ha enaltecido su labor como crítico, esto es, el modo en que describe, categoriza, interpreta y valora las obras. En su repetida incomodidad frente al muralismo, sin embargo, radica una de sus contradicciones: pese a insistir en que sólo se puede juzgar el arte desde una perspectiva histórica y cultural acorde con los contextos de producción, su obra crítica con frecuencia analiza con el

¹² Ver Vidales, *Tratado de Estética*, pág. 323.

¹³ *Ibíd.*

rasero del marxismo desde el arte de la Prehistoria hasta el surrealismo. Esto solamente confirma la hipótesis de que la crítica de arte está mediada, en mayor o menor medida, por posiciones políticas. En el panorama colombiano, lo que se resalta de Vidales es su interés por enriquecer esta mediación con puntos de vista alternos, procedentes de varias disciplinas humanísticas, aunque no siempre lo logre y, en algunos casos, siga predominando lo político.

Pablo Picasso: el apóstol de la modernidad

La misma razón que lo llevó a impugnar a los muralistas, cuyo afán popular sólo consideró burguesía disfrazada, hizo que Vidales profesara por Pablo Picasso una devoción rayana en el delirio. Si los muralistas impidieron el regreso a lo colectivo, a la composición en fila, los cubistas denunciaron la decadencia del paradigma representacional del Renacimiento. Por eso Picasso es uno de los artistas preferidos de Vidales.

En un artículo que publicó *Revista Pan* en octubre de 1938, Vidales expone las relaciones entre la crisis del espíritu humano de la primera mitad del siglo XX y el surgimiento del arte cubista. Según el crítico, el cubismo es una expresión artística de la “bancarrotita del mundo moderno”. Las rupturas, los cambios acelerados en los modos de vida y en las relaciones sociales, se manifiestan en el cuadro cubista, en cuyo interior, “en su propio *carrefour*, se espeja el alma atormentada de una época”¹⁴.

En esto, entabla una disputa contra Plejánov (1856-1918), uno de los faros de la teoría marxista en Rusia. Según éste, el cubismo debe juzgarse como “esnobismo”, “tomadura de pelo” o “absurdo evidente”¹⁵. Sin embargo, Vidales critica que este juicio obedece a un encasillamiento del arte en fórmulas lógicas, en dicotomías rígidas que reducen el lado emotivo de la experiencia estética a puras oposiciones como malo/bueno o comprensible/incomprensible. Si se siguen los presupuestos de la sociología estética que propone Vidales, este tipo de consideraciones son un exabrupto, pues pretenden valorar el arte sin insertarlo en su contexto sociocultural. Por eso el crítico insiste en que “al Plejánov que reduce el cubismo a ‘figuras estereométricas de las que cada uno puede hacer a voluntad’ podemos retirarle su carta de marxista”¹⁶.

¹⁴ Ver Vidales, “El cubismo ante la bancarrotita del mundo moderno”, págs. 106-107.

¹⁵ *Ibíd.*, pág. 104.

¹⁶ *Ibíd.*, pág. 108.

En realidad, el problema para Vidales no es saber si se está de acuerdo o no con el cubismo, si se defiende o no, sino si éste puede producir una experiencia estética acorde con el ser humano de su tiempo. En este sentido, piensa que se trata de un arte propio de la ideología del bloque, de la masificación a la que tienden la economía de mercado y la construcción de rascacielos, la construcción de grandes fábricas y la obsesión por el consenso. Por eso se afirmó antes que, según Vidales, el cubismo denuncia y resquebraja el ideal artístico entronizado por el Renacimiento, fundado en la idea de la individualidad.

Es de notar que, en este contexto, Vidales no teme enfrentarse a uno de los ideólogos más recios del partido: como piensa que Plejánov es injusto por creer que el arte debe reflejar lo que él quiere ver y no lo que su tiempo debe mostrar, entonces lo critica abiertamente. Estas posiciones en líderes llamados a guiar al pueblo sólo pueden maleducar el gusto de las personas: uno de los peores desatinos que puede cometer la crítica. No se puede patrocinar, desde una perspectiva docta, el rechazo de una obra por motivos personales o partidistas. Este desatino fomenta la ignorancia y, por lo tanto, crea una animadversión del público hacia el arte moderno previa a la experiencia estética. Se trata de una crítica que incentiva los prejuicios y menosprecia la reflexión. Así como se cuestionó la dependencia política de Vidales en los juicios sobre el muralismo, hay que resaltar en este caso cómo se aleja de las directrices estéticas del Comité Central del Partido Comunista de Moscú para refutarlas. Es preciso indicar que, en este sentido, los críticos comunistas de Latinoamérica fueron, con frecuencia, mucho más permisivos que sus colegas rusos.

Vidales rechazaba los prejuicios sobre el cubismo desde su juventud. En un artículo de 1927, el crítico se lamenta de que, en su exceso de ignorancia, el público bogotano rechace a Picasso por suponerlo el creador del cubismo: el verdadero precursor fue Cézanne, quien en sus “Jugadores de cartas” ya había propuesto una composición basada en círculos y cilindros. Picasso se apropia de esos descubrimientos, los relaciona con la geometría y hace un arte matemático, racional. En este sentido, la obra picassiana tendría una fisiología pictórica propia que es una deformación de la vida, un alejamiento de la Naturaleza. Eso permite vincularlo, de forma sincrónica, con otras dimensiones de la vida en las que también se opera una deformación. Pero también

se puede relacionar, de manera diacrónica, con la historia del arte: por eso Picasso ha sido visto como un investigador de todo el arte primitivo del mundo¹⁷.

Con este análisis, Vidales se propone mediar entre el gusto arcaico, educado en el academicismo tradicional, y las nuevas expresiones artísticas que surgieron con vanguardias como el cubismo. Su obstinación política se resquebraja y le da paso al análisis comedido de las variantes históricas y culturales pertinentes. Por eso se puede afirmar que la obra crítica de Luis Vidales es precursora del gusto moderno y contemporáneo en Colombia. Que en Bogotá se haya empezado a apreciar los productos del ingenio vanguardista le debe mucho a esta crítica contundente de la que Luis Vidales es, quizá, el más eximio exponente nacido en tierra colombiana.

Hacia una comprensión del arte abstracto

Así como allanó el terreno para apreciar el cubismo con base en argumentos sociológicos, Vidales hizo otro tanto por la democratización de las tendencias abstractas y geométricas que habían aparecido en Europa en las primeras décadas del siglo XX. El público, educado en la tradición del modelado y ajeno a las nuevas propuestas de los lenguajes pictóricos, rechazaba el arte abstracto solamente por atentar contra los principios de la figuración.

Vidales acomete esta reflexión a finales de los años 40, a propósito de una encuesta sobre el particular llevada a cabo por la revista *Espiral*. Según él, el problema radica en que el gusto es interesado, en que hace elecciones de acuerdo con parámetros externos al arte como la educación social o las posiciones económicas. Por eso se ha rechazado el abstraccionismo, pues el gusto dominante lo ha juzgado de acuerdo con criterios miméticos procedentes del Renacimiento. Por el contrario, si se atiende al contenido del arte, es indiferente para su valoración que represente la naturaleza en forma realista o recurra a mundos ficticios engendrados por la imaginación o por la geometría, pues ésta también hace parte de la realidad: “La geometría es una ‘ficción’, pero ¿quién puede negar la ‘realidad’ de la geometría?”¹⁸.

Si se juzga históricamente, la deformación en el arte, por el contrario, no es nada novedosa ni revolucionaria. El arte egipcio de la época imperial, por ejemplo, llevó “la

¹⁷ La argumentación de los últimos dos párrafos es tomada de Vidales, “Pablo Picasso”.

¹⁸ Ver “Tema: Ficción o realidad. Encuesta”, respuesta de Luis Vidales, *Espiral. Revista de artes y letras*, época II, número 25, Bogotá, agosto de 1949, pág. 3.

deformación del naturalismo hasta los lindes de la caricatura”¹⁹. En figuras autóctonas de la Isla de Pascua o del África meridional se puede rastrear esta deformación histórica desde antiguo. En realidad, los juegos con la forma hacen parte constituyente del arte desde su aparición.

El problema tiene sus raíces en la manera como se asume el concepto de composición por parte del público, y en especial lo correspondiente a la proporción. Si se defiende un arte proporcionado contra un arte desproporcionado, siempre se tiene que hacer en virtud de presunciones sociales o culturales, es decir, con base en una tradición externa a lo meramente artístico. Pero si el crítico se atiene a relacionar las obras con sus marcos de referencia, entonces surgirá la pregunta: ¿con relación a qué es desproporcionado el arte abstracto o el arte geométrico? La respuesta parece predecible: con relación a los cánones renacentistas y académicos que ciertos partidos políticos – una nueva alusión, no muy velada, a los sectores radicales del conservadurismo y, en especial, a su dirigente Laureano Gómez– pretendieron imponer como únicos principios del arte verdadero, del arte que valía la pena admirar y respetar. Sin embargo, para Vidales es secundario el problema de la proporción, y por eso en el panorama colombiano de la época encuentra admirables obras tanto de la tradición clásica de la figuración como de la corriente innovadora del abstraccionismo:

Desde el punto de vista de la acepción usual de estos términos, Ignacio Gómez y Acuña parecen estar mejor en lo “figurativo”, y Marco Ospina, con evidente ventaja, en lo “abstracto”. Un escultor como Julio Abril hace “abstractos” flojos, superficiales. Un “figurativo” como José Domingo Rodríguez hace esculturas de un asombroso peso específico. Un pintor como Gonzalo Ariza hace vibrar nuestro paisaje en notas muy nuestras, de las mismas fibras del ser colombiano. “Abstractos” como el escultor Negret y el pintor Ramírez Villamizar son, qué duda cabe, eminentes artistas. ¿Ecclecticismo crítico? En manera alguna. Si lo fuese, no podríamos admirar el variado arte de la historia del mundo sin caer en tal denominación. Los chinos, sabios de milenios en arte, lo han dicho: “Dejad que todos los capullos florezcan”²⁰.

La crítica de Luis Vidales propugnó por la tolerancia ante capullos de la más diversa procedencia histórica y social. Como crítico, cultivó flores para ofrecerlas a sus lectores, e intentó que, en algunos casos, el aroma extraño o la apariencia exótica no fueran motivo de desaprobación. Por eso, en su reflexión realidad y abstracción son términos que se vuelven prácticamente intercambiables; incluso llega a afirmar que, “a decir verdad, no se conoce sino arte abstracto en la historia del arte”²¹. En el

¹⁹ Ver Vidales, “El arte ante el hecho social”, págs. 175-176.

²⁰ Ver Luis Vidales, “¿Realismo o abstraccionismo? El problema de los espacios plásticos”, *El Tiempo*, *Lecturas dominicales*, 14 de abril de 1962, pág. 4.

²¹ Ver Vidales, “Yezid Montaña, otra avanzada”.

Renacimiento, por ejemplo, a pesar de la obsesión mimética por la reproducción exacta, los criterios que guiaron la composición y la perspectiva estaban basados en la geometría y en las matemáticas, disciplinas abstractas por excelencia. Quienes califican al arte abstracto de monstruoso están proponiendo, entonces, una crítica basada más en la sonoridad de los adjetivos que en la solidez de los argumentos.

En el caso del arte colombiano esta es una posición novedosa, pues no descarta la posibilidad de construir un arte nacional, vernáculo, a partir de principios abstractos y geométricos. En donde otros vieron imitación vana y divertimento pueril, Vidales sospechó un potencial de desarrollo inagotable. Que un concepto no se entienda o no esté bien definido no significa que no tenga capacidad operativa. La noción de abstraccionismo en la Colombia de los años cuarenta no tenía límites precisos y era rechazada *a priori*. El desconocimiento era sintomático, a pesar de la prolijidad del concepto y de la concepción abstracta del arte. Vidales se lamenta y abandera el proyecto de revertir esta situación: “La crítica –es su misión– debe ejercer docencia en este sentido”²².

Cuando el crítico aborda esta misión consciente de la responsabilidad social que implica, entonces el concepto de realismo va más allá de la figuración, de la reproducción fidedigna de las formas de la naturaleza. Lo único que hace objetivo al arte es su correspondencia con una época determinada, no su contenido. A pesar de que se estudió la relevancia del tema en el andamiaje conceptual de Vidales, es evidente que, como se dijo, estos conceptos sólo adquieren su funcionalidad cuando son analizados a través del prisma de la historia. Luego de ese examen, el juicio sobre el arte geométrico debe expresarse en su justa medida: “El ‘regreso’ a la expresión geométrica (...) es el anuncio de la aparición de un nuevo realismo, en esta época de superación de todas las formas individuales”²³.

Estas afirmaciones, a veces abiertamente opuestas a lo que indicaría el juicio común del público masificado (lo geométrico y lo realista como nociones absolutamente contrarias), ayudan a imponer una crítica analítica, contundente y argumentativa. El objetivo central de esta nueva crítica es fomentar el disfrute estético en el espectador e insertar las prácticas artísticas en un contexto histórico concomitante. No hay nada que más les disguste a sus defensores que la idea de que la crítica prescribe lo que tienen

²² Ver Vidales, “¿Realismo o abstraccionismo? El problema de los espacios plásticos”.

²³ Ver “Tema: Ficción o realidad. Encuesta”, respuesta de Luis Vidales.

que hacer los artistas, pues ellos son libres de modelar su expresión según lo exijan las circunstancias.

Según defendió Vidales en varias ocasiones, la lucha más importante que emprendió el arte contemporáneo fue la lucha por los espacios plásticos, por el aprovechamiento de los recursos y la innovación en las composiciones. Que la crítica puede dar una mano para ganar esa lucha lo demuestra la manera como se conciben movimientos como el cubismo y el arte abstracto. Sin embargo, queda aún sin contestar la pregunta sobre el muralismo mexicano: ¿por qué no se puede, de acuerdo con el paradigma de la crítica histórica, pensar que era lícito romper las reglas tradicionales del muro en virtud de un nuevo tipo de arte popular? ¿No son esas “contradicciones del muralismo” muestras contundentes de las contradicciones del espíritu mexicano de la época, escindido entre lo vernáculo y lo foráneo luego de la Revolución?

Para responder esta cuestión hace falta, nuevamente, recordar el marcado tinte político que la crítica de arte posee en cuanto actividad cultural. Vidales, al parecer, puede ser muy condescendiente con los consagrados proyectos estéticos de las vanguardias europeas, sobre todo cuando éstos ayudan a exacerbar la crisis del espíritu del capitalismo burgués. Sin embargo, su aspiración a un mundo igualitario, socialista en lo económico y marxista en lo político, le impide ser igual de ecuánime cuando se trata de juzgar los fenómenos próximos, ya se trate de arte latinoamericano o arte colombiano. A explorar en profundidad este problema y a reconstruir las posiciones del crítico en relación con el arte nacional se dedicará el siguiente capítulo de este trabajo.

Lo nacional en el arte: una discusión sobre la identidad

Para la primera mitad del siglo XX, la definición de la identidad fue una tarea prioritaria en América Latina. Una vez que se había dejado atrás el convulsionado siglo XIX, y que las jóvenes Repúblicas del continente habían asentado sus principios constitucionales, era necesario saber cuáles eran los rasgos diferenciales de esa nueva región en lo político, en lo social y en lo estético. En el campo de las artes, la reflexión se centró en la relación existente entre las posibilidades de expresión autóctonas y la herencia recibida de las tradiciones europeas, especialmente la española y la francesa.

Por un lado, estaban quienes aseguraban que América era independiente de Europa y, por lo tanto, era necesario construir una expresión propia absolutamente separada de las influencias europeas. Por el otro, había algunos que pensaban que América no podía desligarse de los vínculos coloniales y, por lo tanto, era imposible propender por un arte americano, vernáculo. Entre estos últimos se encontraba el escultor vasco Jorge de Oteiza, quien pretendió, con base en la experiencia colonial y en la evidente presencia de España en las artes americanas, negar el florecimiento de un arte autóctono.

Más mesuradas son las posiciones intermedias, que buscan analizar los fenómenos estéticos y políticos sin satanizar la influencia europea ni sobredimensionar las capacidades americanas. Muchos de los más importantes ensayistas latinoamericanos –entre ellos José Carlos Mariátegui y Alfonso Reyes, por ejemplo–, habían analizado el problema sin apasionamientos, y habían encontrado que las respuestas precisaban tener en cuenta las complejas dinámicas históricas que subyacían a los procesos de conquista, colonia y emancipación. De acuerdo con su método de análisis dialéctico, esta es la vertiente que prefiere Vidales.

La imitación de “meridianos culturales”

En su diagnóstico del campo del arte en Colombia, Vidales analiza el problema de la identidad americana en términos sociológicos. Así lo confirma un artículo publicado por *Espiral* en 1946, el cual se titula “Reflexiones sobre la escuela de París y

el arte americano”¹. El texto es una respuesta a una carta abierta de de Oteiza, que llevaba por título “Carta a los artistas americanos” y había sido difundida por *Espiral* en el número inmediatamente anterior². En esta carta, el vasco resaltaba el vínculo existente entre los artistas americanos y la tradición europea, y concluía de forma tajante: la existencia de un arte americano era imposible. Si bien Vidales no estaba de acuerdo con esta conclusión, no descartó de entrada todos los argumentos con los que se intentaba justificar. El crítico reconoce la importancia del nexo entre metrópoli y colonia en virtud de su conciencia histórica, pero considera exagerada la conclusión y aboga por los elementos identitarios del arte producido en América.

Cuando un pueblo domina a otro, es natural que el sometido modele su visión del mundo de acuerdo con perspectivas ajenas y remotas; sin embargo, esto no le prohíbe buscar un modo propio de expresión. Es cierto, sí, que el arte americano debe construirse a sí mismo desde sus puntos de referencia, como el español, pero también lo es que hubo un sincretismo religioso y cultural durante la época colonial, y el arte no puede escapar a esa realidad. Se trataba, entonces, de descubrir los cauces de un arte americano sin abandonar las enseñanzas europeas, procedimiento por medio del cual se encontraría poco a poco el camino de un arte propio. Otro tanto se podría decir de la teoría estética, incapaz de guiar los destinos del arte si se plegaba a los mandatos foráneos sin pasar por el tamiz de lo local. Con las reservas pertinentes, es lícito concluir que este fue el mismo camino que emprendió Vidales en relación con la crítica en Colombia: sólo se podía lograr una crítica apropiada al arte del continente a partir del examen, la apropiación y la transformación de los presupuestos del Viejo Mundo, como lo hizo Vidales con Taine y Croce.

La posición de Vidales media en el problema de acuerdo con su concepción dialéctica de la historia: las revoluciones no pueden olvidar los momentos de transición y los legados conceptuales sobre los que se construyen, que definen un marco en el que pasado y futuro se funden en las prácticas presentes: “Hay muchos razonamientos para explicar la decadencia del arte contemporáneo. No hay sino uno solo para poner en claro la inconmensurable trascendencia histórica que lo define como un arte palpitante de tradición y futuro, las dos fuerzas alternantes de toda vitalidad verdadera”. La conclusión, entonces, se enuncia de manera lapidaria en el panorama de las discusiones

¹ Ver Vidales, “Reflexiones sobre la escuela de París y el arte americano”.

² Ver Jorge de Oteiza, “Carta a los artistas americanos”, *Espiral*, Año 1, No. 9, Bogotá, marzo de 1945.

espurias que pretenden satanizar uno u otro lado para alzarse con la victoria: “La tesis de no aprender de los demás, es tan grave como la de aprender mal”³.

El aprendizaje y la influencia del arte europeo son apenas naturales en países que estuvieron más de tres siglos bajo la dominación española. Negar la imitación de ciertos parámetros reviste un gran descuido histórico en el análisis del arte. Por eso, quienes instaron a los pintores a beber exclusivamente de las fuentes de lo local los llevaron a aprender mal una lección obligatoria: la de las raíces europeas del arte americano. La imitación, que tantas veces se condenó por impedir el surgimiento de lo autóctono, en Vidales se vuelve una condición necesaria de la evolución, es decir, es una potencia creadora, positiva.

Así lo manifestó en una encuesta que realizó *El Tiempo* en 1949 sobre el “Vigor y optimismo en la pintura nacional”. El cuestionario, que fue presentado a “algunos de los más notables pintores y críticos residentes en Bogotá”, incluía las preguntas: “¿Colombia llegará a tener su propia escuela?” y “¿qué expresión buscan los nuevos artistas nacionales?” Mientras la mayoría de los encuestados⁴ se dedicó a resolver cuestiones terminológicas o a enfatizar en la diversidad del contenido semántico del gentilicio “americano”, Vidales aprovechó para condenar los puntos de vista que vieron en la imitación un obstáculo:

Cuando uno se acuerda de que los griegos fueron unos incorregibles copistas de los egipcios, tiene la conciencia absoluta de que también aquí –¿por qué no?– puede hacerse un arte propio. Sólo se requiere una cosa, una “pequeña cosa” que los griegos realizaron a la maravilla: convertirse en un pueblo con una armonía, con un ritmo, esto es, con un dibujo propio en su conformación interior y exterior. Los nuevos artistas nacionales están en un proceso muy interesante de copia, de imitación. Siempre lo he dicho: que copien, que imiten, que saqueen, inclusive, porque es así como aprenden artistas y pueblos. Los mexicanos, a quienes tan “americanos” se les juzga, hacen arte europeo, que quiere decir universal. Las migraciones del arte son uno de los fenómenos más fecundantes sobre los pueblos más apartados y originales. Me molesta la crítica que sostiene que nuestros artistas no deben buscar la imitación. ¿Y Picasso no es un imitador de todo el arte bueno del mundo?⁵

La imposibilidad de crear un arte propio no está en la imitación, sino en la obstinación pertinaz de no rebasar los moldes imitados. Vidales parece recordar que conocer no obliga a perpetuar. En 1928, ya denunciaba la inconveniencia de erigir

³ Ver Vidales, “Reflexiones sobre la escuela de París y el arte americano”.

⁴ También respondieron estas preguntas Alejandro Obregón, Luis Alberto Acuña, Kurt Levy Meyer, Marco Ospina, Hernando Tejada, Enrique Grau, Casimiro Eiger, Fernando Guillén Martínez y Jorge Gaitán Durán.

⁵ Ver “Vigor y optimismo en la pintura nacional”, una encuesta de Rogelio Echavarría, *El Tiempo, Lecturas dominicales*, 13 de marzo de 1949, pág. 5.

meridianos en asuntos intelectuales⁶: el establecimiento de un punto de referencia incontestable –como lo pudieron ser París o Madrid en las primeras décadas del siglo– provocaba la imitación burda, la aspiración a la semejanza por moda o veleidad, lo que podía resultar ampliamente nocivo. Una aspiración tal sólo podía surgir por la confusión entre arte y ciencia que tanto chocaba al crítico: los meridianos pueden existir en asuntos científicos, y nadie podría negar los adelantos que tenían lugar en Francia o Estados Unidos. Sin embargo, mientras era muy deseable que llegara a Bogotá la tecnología que permitía alumbrar durante las noches a las más importantes ciudades del mundo, no lo era tanto que las obras de arte pretendieran ser exactas a las de otras latitudes. Sólo en la medida en que nos reconociéramos autóctonos podríamos llegar a prescindir de esos meridianos culturales.

La búsqueda de lo vernáculo

Muchos pensaron que el camino para llegar al reconocimiento de lo propio se cifraba en la figura del indio, y entonces emprendieron una campaña para reivindicar lo indígena en el arte y en la literatura. Vidales, por su parte, no estaba seguro de que se tratara del camino más correcto: en 1940 escribió que “lo autóctono no es propiamente lo indio” y “nuestra herencia, querámoslo o no, la trajo España a América cuando implantó a hierro y sangre las formas universales”⁷. Tender exclusivamente hacia lo indígena era una respuesta del lado oprimido y olvidado, pero no por ello daba fe de autenticidad, pues desconocía una realidad compleja y diversa.

América, durante mucho tiempo, fue sometida a un proceso forzado para parecerse a España: es el destino ineluctable de las tierras colonizadas. Sin embargo, para las primeras décadas del siglo XX ya habían pasado más de cien años desde la liberación, y esa semejanza a la fuerza se había desdibujado del todo. En ese momento, Vidales opina que “las circunstancias empíricas (...) han creado en América una autoctonía, no en disimulo de gestación, sino ya con mayoría de edad, franca y pesada como un objeto”. En ese sentido, una vía para buscar la independencia era la expresión del trópico, que geográficamente diferencia a Colombia de España⁸.

⁶ Comparar con Vidales, “El lenguaje, superestructura económica”.

⁷ Ver Luis Vidales, “Ubicación antisentimental del indio”, *Revista de las Indias*, núm. 15, marzo de 1940, pág. 228.

⁸ *Ibíd.*

En esto, todo parece indicar que Vidales nuevamente tropieza con el velo que le había quitado a la filosofía de Taine: la exigencia de expresar el trópico mediante el “color local” se basa en el argumento positivista del medio geográfico. Sin embargo, es claro que aquello que sostiene Vidales hace referencia a una conjunción entre realidad geográfica y espiritual en el presente de la escritura, pues antes no existieron, en ese mismo trópico, las condiciones necesarias de expresión, como por ejemplo en el Reino de la Nueva Granada. A la par que opera un cambio en la manera de juzgar las obras de arte en Colombia, Luis Vidales sospecha que hay un proceso de modernización, el cual él acompaña como poeta y como crítico.

¿Cuáles son, entonces, las claves para el surgimiento de un arte americano? La respuesta de Vidales está libre de declamaciones ideológicas y utopías alienantes: el arte americano sólo se logrará cuando al suelo, a los colores de la geografía y a las particularidades del medio se aúne una identidad con el campo social, una conciencia de la misión específica que corresponde a las expresiones artísticas en el desarrollo de un pueblo. En este arte, lo “americano” es “su limitación y a la vez la cualidad que la hace darse en formas primarias de vasto alcance”⁹, esto es, su proclamación de diferencia y autonomía, aunque siempre consciente de las deudas con el arte europeo. De otra manera, el concepto de lo autóctono parece ridículo y gastado: lo americano sería exclusivamente lo hecho en América y nada más. Así como a los europeos nadie les ha pedido que hagan arte “europeo”, es secundario que el arte que hagan los americanos sea arte “americano” si no aspira a la universalidad, a convertirse en arte del mundo¹⁰.

Cuando escribe sobre el séptimo salón de artistas colombianos, en 1946, Vidales explica por qué, en la crítica, es imposible sostener la estética científica que había propuesto Taine: si se insiste en ver las obras de arte como productos inalterables de las condiciones geográficas o históricas, entonces se privilegiará el análisis de los aspectos técnicos sobre el contenido. Igualmente, si se extrapola la interpretación del contenido, el arte perderá su especificidad, como se estudió en el capítulo dedicado a la adaptación de los conceptos técnicos. Lo ideal es buscar una crítica que se emocione, que vibre con la interpretación de cada nota de la realidad a través de la contundencia técnica propia del arte. Un arte vernáculo, según Vidales, es aquel que logre dar cuenta de una realidad en construcción, de un mundo complejo con su propio ritmo espiritual, que emocione a

⁹ Ver Vidales, “La pintura de Carlos Correa”, pág. 13.

¹⁰ Comparar con “Vigor y optimismo en la pintura nacional”, pág. 5.

sus espectadores no porque recuerdan viejos modelos, sino porque *sienten* una palpitación genuina, la expresión de realidades que no conocían de antemano¹¹.

Que una pintura tenga un ritmo significa que en ella haya una correspondencia entre las fuerzas sociales que la producen y la fuerza creadora del artista. Como no está de acuerdo con el idealismo exacerbado de Croce y su teoría de la intuición, Vidales propone un equilibrio entre el artista, la obra y el medio social que la produce. El análisis crítico no debe olvidar ninguno de estos factores para cumplir su función social con la mayor justicia posible. Un análisis de las opiniones de Vidales sobre lo nacional en el arte ayudaría a elucidar cómo opera la simbiosis entre estética, sociología, técnica y economía en la argumentación de este autor.

En un artículo de 1940 sobre una exposición de Carlos Correa en la Galería de Arte, Vidales expone las dinámicas sociales que conlleva el desarrollo de un arte nacional. Según lo dicho hasta ahora, para el crítico no tiene sentido que ese arte prescindiera de las influencias foráneas. Cuando el problema se traslada de lo “americano” a lo “nacional”, el centro de atención se sitúa en la pregunta sobre la relación entre lo local y lo universal. No existe, propiamente, un arte “nacional” sino en la medida en que aspira desprevénidamente a expresar lo local con tal perfección que se haga expresión de lo humano.

Los grandes artistas de la historia, los que han trascendido las fronteras de lo nacional, han sido admirados desde antiguo por su vocación universal, por manifestar las contradicciones propias de la humanidad, capaz de las más loables hazañas; pero también de las más mezquinas bajezas. Homero, Leonardo o Shakespeare merecieron su gloria no a causa de su nacionalidad, sino a pesar de ella. El ejemplo que prefiere Vidales es el de Goya, quien

(...) redoblado con el verbalismo español, pero sin el melodrama, sin el teatralismo de su pueblo de cómicos, frailes y proxenetas, dejaba en sus cuadros una España “escrita” en pintura, sin anecdotismo ni descripción vulnerables, en pleno espacio del arte, y dejaba –de paso– la historia de su pensamiento correctamente “escrita” en colores y formas¹².

Vidales opina que lo nacional es un concepto subsidiario de la fuerza de lo local, lo que explica un poco más la alusión al trópico que se hizo más arriba. Sin embargo, esto no significa que el folklorismo o el pintoresquismo sean la solución, no; aquí pasa

¹¹ Ver Vidales, “Notas sobre el séptimo salón de artistas colombianos”.

¹² Ver Luis Vidales, “La exposición de Correa”, *El Tiempo, Lecturas dominicales*, 25 de agosto de 1940, sección segunda, página primera.

algo similar a la limitación del papel del indio en la definición de lo americano. Lo realmente característico de las más altas formas de la cultura es su capacidad para dar a conocer los modos de vida de un pueblo, y para eso lo pintoresco sólo es materia prima. Al juicio profundo del artista y a las peripecias propias del contexto social se deberá el resultado de la obra¹³.

Con las premisas expuestas hasta el momento, Vidales propone un juicio sobre el arte colombiano que va madurando a la par que su dimensión como crítico. Es revelador constatar cómo el poeta vanguardista de los años veinte, en la década de los cuarenta enfrenta con todo el sosiego y la paciencia un proceso paulatino de aprendizaje del arte del país, que lentamente busca salidas para comprender lo local, para asumir su destino como pueblo y sus esperanzas como nación. Por eso no es extraño que los juicios de Vidales sean disímiles cuando se enfrentan sus opiniones sobre el espíritu y la cultura con las referentes al arte.

En efecto, en su juventud el autor es enfático en resaltar que en Colombia no hay una cultura nacional, pues “en un país como Colombia, de economías disgregadas, superpuestas y mútilas, no hay un dibujo discernible en la vida material, y por tanto no puede haberlo en la cultura, es decir, no puede haber una cultura propia”¹⁴. Sin embargo, para 1940, dos años más tarde de emitir el juicio anterior, afirma con ímpetu en un artículo escrito a propósito del primer salón de artistas colombianos que “poseemos un arte nacional propio”¹⁵. ¿Contradicción flagrante?, ¿distracción crítica? Tal vez ninguna de las dos. Vidales explica que ese arte está caracterizado por el aprendizaje del oficio, por la búsqueda de un dibujo propio a pesar de la “incipiente vida espiritual” del país. El principal rasgo de la pintura y la escultura presentadas en este primer salón son la sencillez y la modernidad moderada, algo que se corresponde con el momento económico de Colombia. Por eso, a pesar de que no hay una cultura propia y de que se carece de vida nacional, el arte que da cuenta de esa situación, que denuncia la acidia y busca un espíritu genuino, es un arte propio: da cuenta del ritmo del país.

Por eso ni siquiera se necesita que haya una nación, en el sentido moderno del término, para la existencia de un arte propio. En un artículo de 1958, Vidales hace un admirable análisis de la obra de Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos de acuerdo con

¹³ El problema de lo nacional lo trata con detenimiento Luis Vidales en el apartado “Lo ‘nacional’ en el arte”, que se encuentra en el artículo “El arte ante el hecho social”, págs. 173-175.

¹⁴ Ver Luis Vidales “El dibujo de la economía”, pág. 36.

¹⁵ Ver Luis Vidales, “El primer salón del arte colombiano”, *Revista de las Indias*, núm. 21, septiembre de 1940, pág. 246.

los criterios que se vienen exponiendo. En una vida signada por la conquista y el sometimiento, nuestro siglo XVII por vez primera ve aparecer una tendencia hacia el análisis ilustrado, de la cual Vázquez es el más eximio representante en pintura. Rodríguez Freyle con *El Carnero*, las obras poéticas de la madre Josefa del Castillo o de Hernando Domínguez Camargo y el *Tratado de astronomía* de don Antonio Sánchez de Cozar Guanieta son otras manifestaciones de esa explosión de un espíritu local, cuando todavía el actual territorio de Colombia pertenecía al virreinato del Perú. El trabajo de Vázquez es personalísimo, su estilo da cuenta de una apropiación de la realidad, pero eso no obsta para que la suya sea una lectura de la influencia española, tanto en la técnica como en el contenido. La suya es una obra compleja, de vasta profundidad a la que, entre otras cosas, Vidales juzga como la pionera del dibujo en Colombia¹⁶.

No se justifica, entonces, sobredimensionar el problema de lo nacional a partir de prejuicios o delirios chauvinistas. Lo nacional no es el objetivo principal del arte, y todo artista que se precie de serlo deberá conseguirlo de manera desprevenida, actuando como crisol donde se funden su personalidad y las particularidades sociales de su época y de su grupo. De acuerdo con este principio Vidales hizo, a través de sus diversos artículos, un diagnóstico de lo que estaba sucediendo en el arte colombiano durante la década de los años treinta y cuarenta. A examinar el contenido de ese diagnóstico se dedicarán las siguientes páginas de este trabajo.

¹⁶ Comparar con Luis Vidales, “Indagación sobre G. Vázquez Ceballos”, *El Tiempo, Lecturas dominicales*, 21 de diciembre de 1958, págs. 1 y 4.

El panorama crítico del arte colombiano

El mismo criterio que usó para ubicar una generación que refrescó la vida cultural del anquilosado siglo XVII, le sirvió a Vidales para analizar el momento coyuntural que significó las décadas de los años treinta y cuarenta del siglo XX para el arte colombiano. Sin embargo, mientras sus juicios sobre Vázquez distaban más de doscientos años de la ejecución de las obras, sus artículos sobre Ignacio Gómez Jaramillo, Luis Alberto Acuña, Carlos Correa, Gonzalo Ariza o Marco Ospina se producen en el mismo contexto social en que producen los artistas.

Los pintores de esta generación del arte colombiano, que algunos rotularon con el nombre de los bachués a partir de una famosa escultura homónima de Rómulo Rozo que había desatado la fiebre indigenista hacia 1930¹, supuso el ingreso de la plástica colombiana en el ámbito de la modernidad y, para muchos, la conquista de ese arte propio tan reclamado por la mayoría de críticos, políticos y artistas. Así lo consideran, por ejemplo, Álvaro Medina en *Colombia en el umbral de la modernidad y Procesos del arte en Colombia* y Germán Rubiano en *Historia del arte colombiano*. Este último afirma que “entre 1895 y 1915 nació un grupo de pintores y escultores que en la tercera década de este siglo [el XX] iniciaron el arte moderno en Colombia. Esta generación se distinguió por haber tratado de superar definitivamente la influencia académica y por haber procurado lograr un arte propio”².

Vidales no fue ajeno a este proceso, que vivió como protagonista central, pues alentó desde la tribuna crítica las transformaciones y las novedades que estos pintores traían consigo. Según cuenta Rubiano en el texto recién citado, Picasso había recalcado a Rozo y a Acuña, durante su estancia en Europa, que extrañaba en su arte la presencia de lo precolombino y la fuerte tendencia hacia el arte moderno europeo³. Esa lección significó que ambos volvieran los ojos hacia sus raíces indígenas y las llevaran a la expresión más íntima de su arte. Ya se vio qué pensaba Vidales de la exacerbación del tema del indio en relación con lo nacional en el arte, pero esto no le impidió recibir este

¹ Si los bachués constituyeron o no una escuela y si los pintores nombrados pertenecieron o no a ella son discusiones cuya reconstrucción extralimita los objetivos de este trabajo. Es fácil verificar que muchos de estos artistas no sólo tuvieron estilos diferentes, sino además también defendieron ideas y seleccionaron temas disímiles; pero también lo es que produjeron al tiempo y encontraron una manera de expresar lo nacional que hasta ese momento no había existido en Colombia.

² Ver Germán Rubiano Caballero, “Pintores y escultores ‘bachués’”, *Historia del arte colombiano*, Tomo 10, Barcelona: Salvat, 1983, pág. 1361.

³ *Ibíd.*, pág. 1363.

giro con alborozo y constatar que se estaba operando un cambio en el panorama nacional. Por eso, se puede afirmar que el papel del crítico quindiano es vital en la asunción de un arte propio y en la conquista de la modernidad acaecidos justo antes de la mitad del siglo XX en Colombia.

La conciencia social de los artistas

En 1928, Vidales ya era consciente de que en Colombia se avecinaba un cambio estético, a pesar del retraso evidente que la intelectualidad colombiana había manifestado respecto de otros países del continente. Cuando habla de la autoctonía de América, resalta que tiene presentes a “México, Argentina, Brasil, Chile, Perú, etc.”, pero “Colombia es uno de los pocos países que han permanecido al margen del gran resurgimiento (o mejor dicho, surgimiento) de la América de hoy”⁴. Sin embargo, al final del artículo reconoce que Colombia es un país en construcción, y que el marcado atraso económico que ha provocado el rezago espiritual empieza a subsanarse mediante la construcción de una infraestructura en comunicaciones. Eso es apenas normal, pues este artículo está escrito en París, a escasos dos años de la efervescencia moderna de los Nuevos y de la escandalosa publicación de *Suenan timbres*.

La búsqueda de lo autóctono señalada anteriormente causó revuelo en el arte de América Latina. Grupos como *Martín Fierro* en Argentina o *Antropofagia* en Brasil buscaron la manera de expresar las particularidades de su suelo sin caer en el exotismo o en el tropicalismo exacerbados. Sin embargo, Colombia siguió plegado al arte académico y a los criterios clásicos de la representatividad estética. Muchos de los artistas de la generación de los años treinta y cuarenta cambiaron este estado de cosas; por eso es revelador que Vidales augure ese cambio a finales de la década de los veinte, cuando la brecha entre los modos de expresión brasileños, argentinos o mexicanos y los colombianos aún era demasiado evidente y faltaba mucho camino para poder salvarla.

Aun sin haber conquistado una vida espiritual propia, cualquier nación es susceptible de expresar sus estructuras sociales por medio del arte. Como se citó, el ejemplo preferido de Vidales es el de Goya, quien a pesar de vivir en un país que durante mucho tiempo negó su acceso a la modernidad y cerró sus fronteras para conservar su tradición conservadora y clerical, intentó dar cuenta de esa estructura por

⁴ Ver Vidales, “El lenguaje, superestructura económica”.

medio de la burla a la monarquía y del predominio del negro, entre otros rasgos evidentes de su pintura.

El arte colombiano –al igual que la literatura– tardó mucho tiempo en tomar conciencia de su misión social, de su participación en el progreso espiritual de la nación. Con frecuencia, Vidales se queja de este problema y describe cómo, a pesar de la convulsionada vida social y política del país, los artistas se complacen en los ejercicios académicos, en la reproducción de paisajes al estilo romántico o en la imitación de escenas bíblicas o de género que el arte europeo había abandonado muchos decenios atrás. Este tema lo enfrentó con varios de los artistas colombianos de la época. Entre las polémicas más enconadas en las que participó, se destacan los enfrentamientos con Gonzalo Ariza en 1938 y con Ignacio Gómez Jaramillo entre 1951 y 1952.

En ambos casos, nos encontramos con la aplicación práctica de la crítica teórica al idealismo de Benedetto Croce. Como se estudió, a Vidales le incomodaba ampliamente que Croce considerara cada obra como expresión de la individualidad del artista, como un mundo aparte autónomo en relación con otras obras. Este razonamiento, según el crítico, impide entablar un diálogo entre expresiones artísticas y periodos históricos. No se debería olvidar que, para gran parte de la crítica de la época, al periodo histórico de los años cuarenta en Colombia le correspondía la búsqueda de lo moderno y la expresión de lo propio.

Los rasgos que evidenciaban que estas búsquedas se estaban llevando a cabo pueden ser bien rastreables en cuanto a temas y técnicas se refiere. En primer lugar, el enriquecimiento de la paleta demostraba que se estaban ampliando los horizontes. Segundo, la elección de temas de trasfondo social y de símbolos campesinos o indígenas permitía que la cultura vernácula asomara en el arte. Por último, el abandono del paisaje y la búsqueda de la interpretación de la figura humana daban fe del conocimiento de los derroteros del progreso en el arte europeo del siglo XIX. En general, Vidales compartió estos presupuestos, a pesar de que su feroz crítica al predominio de lo corpóreo en la teoría de Taine en ocasiones lo llevó a ser permisivo con el tercer criterio, por ejemplo en relación con la abstracción de Omar Rayo o Marco Ospina.

Sin embargo, no lo es cuando la figura humana se abandona ya no por la geometría de la abstracción, sino por el retorno al paisaje. Por eso, cuando en 1938 se conocieron los dibujos que Ariza había hecho mientras disfrutaba una beca de creación en Japón, el crítico escribió un artículo para *Pan* en el que lamenta abiertamente la

importación de criterios foráneos y la complacencia en motivos aparentemente superados. Las obras reproducían paisajes colombianos, pero basadas en técnicas de la ilustración japonesa. A pesar de que el recurso a culturas lejanas y desconocidas no era nuevo en el arte –desde el Romanticismo hasta Picasso, pasando por Gauguin, se podrían citar muchos ejemplos–, Vidales reacciona airadamente contra la actitud de Ariza: “Henos aquí ante un artista japonés nacido en nuestro propio suelo”⁵. El crítico considera inaceptable que este pintor considere el arte, al igual que Croce, como un fin en sí mismo. Esto lo verifica a través de dos cambios que en su obra se pueden observar luego de la excursión nipona: por un lado, el abandono del “arte social de su época pre-japonesa”; por el otro, la existencia de una nueva metodología basada en la individualidad del artista y en la expresión de su alma interior⁶.

Este artículo sobre Ariza es uno de los más incisivos que Vidales escribió durante toda su trayectoria como crítico de arte. Sin embargo, la polémica más fuerte con artista alguno la sostuvo con Ignacio Gómez Jaramillo, a quien consideraba uno de los grandes maestros de la pintura de la época, a pesar de que juzgó con vehemencia algunos giros de su estilo. Como bien se recordará, Gómez Jaramillo fue uno de los pintores colombianos en cuya obra fue más patente la influencia cézanniana, lo que lo llevó a realizar paisajes y bodegones siguiendo las enseñanzas del maestro francés. En 1944, por ejemplo, ganó el primer premio del V Salón de artistas colombianos con su “Naturaleza muerta”.

A Vidales le molestaba que los pintores, por andar en búsquedas puristas de raigambre exclusivamente técnica, se olvidaran de su misión social. En esto, el crítico a veces se tornaba insistente sin fundamento alguno, pues según sus mismos preceptos teóricos los temas se podían juzgar de acuerdo con las realidades sociales. Es lo que sucede con los bodegones de Gómez Jaramillo, por ejemplo, “Bodegón con libros”, de 1929. El cuadro muestra una pipa y un grueso volumen encima de un ejemplar de *Universidad*, la publicación que a la sazón dirigía Germán Arciniegas. A pesar de la composición y los volúmenes de clara alusión cézanniana, se evidencia un aprendizaje que, como se estudió, Vidales valoraba ampliamente.

Diez años después, para 1939, Vidales pensaba que Gómez Jaramillo era uno de los artistas más comprometidos con el surgimiento de un arte nacional. Así se deduce de

⁵ Ver Luis Vidales, “Gonzalo Ariza, o una metafísica manual del budismo pictórico”, *Revista Pan*, núm. 20, marzo de 1938, pág. 57.

⁶ *Ibíd.*, pág. 58.

la lectura del artículo “La pintura de Gómez Jaramillo”, publicado por *Revista Pan* en marzo de ese año. Este texto intenta mediar en la polémica que había desatado el fresco “La liberación de los esclavos”, que el artista había pintado en el Capitolio Nacional el año inmediatamente anterior. La obra, que muestra la integración de los esclavos negros con los dominadores españoles luego de su liberación, hacía parte de una serie de murales oficiales que Gómez había pintado a su regreso de México, junto con “La Revolución de los comuneros”, también en el Capitolio, y “La invitación a la danza”, en el Teatro Colón de Bogotá.

Según Vidales, la obra había causado animadversión en la prensa. *La Patria* de Manizales, por ejemplo, había criticado su tendencia social y su preferencia por “las gestas de la plebe”. Otros, por su parte, habían acusado en ella falta de naturalidad. Vidales piensa que tanto uno como otro argumento pueden ser justificados, aunque lamenta que la discusión se base en el primero y resalta que no se puede juzgar la obra de acuerdo con los cánones de perfección legados por Europa, pues aún no se habían dado en Colombia las condiciones para que los artistas expresaran el espíritu nacional sin trabas políticas o culturales: “En Colombia no se ha entablado todavía el ‘diálogo’ entre el artista y el conjunto humano nacional, a través del arte, y es dentro de estos términos que debemos juzgar la obra de un pintor como Gómez Jaramillo”⁷.

En su juicio, entonces, Vidales toma en cuenta el aprendizaje de este pintor en sus múltiples viajes y aprueba, en general, la obra, que considera “respetable por todos los conceptos”. Según él, la tendencia social no es reprochable siempre y cuando sea desprevvenida, es decir, se desprenda de la obra naturalmente, sin constreñir al espectador. En cuanto a la falta de naturalidad, ya se han dado suficientes razones para justificar la creencia de que el arte no persigue el único fin de la imitación de la naturaleza. Vidales, sin embargo, critica a la obra su composición en figuras aisladas, a la manera de la estética renacentista, y lamenta que la tendencia histórica de Gómez se vea empañada por estos aspectos técnicos. Sin embargo, es interesante resaltar, en este texto, cómo se vuelve a esgrimir el análisis del entorno y de su atraso económico y cultural como criterio principal para mediar en una polémica sobre una obra de arte.

Sin embargo, las búsquedas de Gómez Jaramillo, artista inquieto y estudioso, no se quedaron en la reconstrucción de la historia nacional. Para el IX salón de artistas, expuso varias obras en las que experimentaba con mezclas de colores vívidos. Vidales

⁷ Ver Luis Vidales, “La pintura de Gómez Jaramillo”, *Revista Pan*, núm. 28, marzo de 1939, pág. 105.

celebró “los ensayos de color en Gómez Jaramillo, quien pugna por salirse de la uniforme gama de grises”⁸; Walter Engel saludó a “este adalid de la pintura moderna en Colombia en su punto culminante de madurez y depuración”⁹. Para la misma época, la galería “El callejón” exhibía un óleo del artista titulado “Monotipo”, el cual representaba dos peces que, después de un salto refrescante, se disponían a volver a ingresar al agua. Vidales increpó al pintor por abandonar la temática social que había madurado desde sus años de estadía en México, donde aprendió los secretos del muralismo. Este reproche no le agradó al artista. Así lo recordó Carlos, hijo de Vidales, en una entrevista con Maryluz Vallejo:

Este pintor pintaba pescaditos y al viejo le dio mucha rabia que no pintara los muertitos de la violencia. Entonces comenzó a escribir sonetos bastante irrespetuosos contra el pintor, quien respondió con un soneto bastante malo, pero que contenía dos versos muy graciosos: “Dejadme con mis peces policromos; / no me meto con duendes ni con gnomos”¹⁰.

Más allá de la anécdota, este episodio sirve para entender hasta qué punto Vidales se comprometió abiertamente con sus posiciones estéticas y con la consecución de un arte de raigambre social en el panorama colombiano. Este cruce de diatribas rimadas con el pintor dio lugar a una larga serie de sonetos que Vidales le dedicó a la pintura, emulando el esfuerzo de otros escritores de lengua española, como Rafael Alberti o Julio Cortázar, quienes habían dedicado cuentos y poemas a algunas obras de arte. El poemario, que se tituló *Espejo de la pintura*, contenía sonetos a Matisse, Gauguin, Cándido Portinari, Delacroix, Daumier, Courbet, Manet, Monet, el Bosco, Van Gogh, Renoir, James Ensor, Signac y Seurat, entre otros¹¹. A pesar de que aún se conservan algunos versos reproducidos en antologías como la de Universidad de Antioquia de 1982, o la del poeta cubano Luis Suardíaz en un ensayo sobre Vidales, el original de esta obra se perdió para siempre en la silla trasera de un taxi bogotano, donde lo olvidó la nieta del poeta después de su muerte¹².

⁸ Ver Luis Vidales, “El ‘otro’ punto de vista”, *El Tiempo, Suplemento literario*, 31 de agosto de 1952, página primera.

⁹ Ver Walter Engel, “El IX Salón anual”, *El Tiempo, Suplemento literario*, 17 de agosto de 1952, página segunda.

¹⁰ Ver Vallejo, *Vida y obra periodística de Luis Vidales*, pág. 271 [trabajo inédito].

¹¹ Esta es la relación que hace Luis Suardíaz, poeta cubano, en su ensayo “Luis Vidales, el cantor de la vanguardia”. Ver Luis Suardíaz, *Conozca a J. A. Silva (...), Luis Vidales*, Medellín: Universidad de Antioquia, 1985, pág. 190.

¹² Este dato proviene de la investigación de Maryluz Vallejo citada en la nota 2 del capítulo primero.

Los salones nacionales y el acceso a la modernidad

La polémica con Gómez Jaramillo no fue la única que planteó Vidales en ese año. El IX salón había causado mucha controversia, pues varios críticos vieron una involución del arte, un regreso al academicismo, a pesar de la inclusión de varios de los pintores que habían abanderado el proyecto de renovación de la pintura nacional. Álvaro Medina resalta la paradoja de los salones de arte: fueron institucionalizados en los años cuarenta para dinamizar los procesos de modernización en las artes plásticas, pero curiosamente se premiaron las obras de tendencia más reaccionaria y académica. Eso causó que el impulso que se traía de los años treinta decreciera notablemente¹³. Para 1952, además, los salones habían interrumpido su frecuencia anual por razones políticas, sobre todo desde el dominio conservador, primero en persona de Mariano Ospina Pérez y luego, de Laureano Gómez. El séptimo salón se había realizado en 1946, y sólo hasta 1951 y 1952 se organizaron las versiones siguientes. Por eso no extraña que Vidales haya tenido un juicio negativo: según él, este salón confirmaba que el abandono del academicismo que hacía rato estaba experimentando la plástica colombiana se acercaba a su desaparición¹⁴.

Desde los años 20, cuando empezaron a producir artistas como Pedro Nel Gómez, Rómulo Roza, Luis Alberto Acuña o Ramón Barba, el arte colombiano había tratado de reaccionar ante los moldes académicos que hicieron de Acevedo Bernal, por ejemplo, uno de los pintores preferidos de la sociedad bogotana del primer cuarto del siglo XX. Los moldes y los recetarios de la Academia habían sido mandados a recoger por las estéticas de cuño histórico y por las prácticas artísticas de vanguardia. En ese momento, la crítica de Luis Vidales alentó el abandono de la educación académica y abogó por la exploración de las condiciones del entorno por parte del artista. Este es un rasgo altamente independiente, si se tiene en cuenta que el arte académico era juzgado por una crítica que importaba cánones de la misma manera que los artistas importaban recetas.

Para Vidales, el problema es más complejo si se tiene en cuenta el concepto de oficio que se expuso más arriba. Sólo a través de una correcta asunción de los problemas de su entorno podrá el artista conquistar su verdadero oficio; sin embargo, en

¹³ Ver Álvaro Medina, Catálogo de la exposición *Colombia en el umbral de la modernidad*, Bogotá, Museo de arte moderno de Bogotá, 1998, pág. 82.

¹⁴ Comparar con Luis Vidales, “El ‘otro’ punto de vista”, *El Tiempo, Suplemento Literario*, 31 de agosto de 1952, página primera.

Colombia la década había supuesto un aprendizaje del oficio a partir de moldes foráneos, lo que dificultaba esa expresión propia tan buscada. En 1942, el diagnóstico que el crítico hizo de la pintura colombiana terminaba afianzando esta idea: “La actitud más general de la pintura colombiana es la del aprendizaje del oficio. De ahí su academicismo. Pero cabe preguntar: ¿no será mejor que este aprendizaje del oficio lo intente el artista directamente en la vida?”¹⁵

Entre el planteamiento de esta pregunta y los juicios demoledores sobre el IX salón pasaron diez años en los cuales Vidales patrocinó abiertamente la modernización del arte colombiano, no sólo desde sus columnas críticas, sino también desde su participación como jurado y organizador de varios salones y exposiciones. Uno de sus esfuerzos cumbre fue la organización, junto con Jorge Gaitán Durán, de la Exposición de Artistas Jóvenes en 1947. Según Vidales, en ese evento había recalado definitivamente la tendencia de la plástica a demostrar su “inconformidad con el resabio del ‘modelo’, de la ‘academia’ y, en suma, con el ejemplo compuesto en frente del artista que había que transcribir al lienzo o a la materia escultórica con cierta fría sumisión”¹⁶.

El academicismo en el arte, entonces, se debía a la manera como los artistas habían enfrentado su misión social, más que a limitaciones técnicas o económicas. Esa es la tesis que sostiene Vidales luego de su análisis sociológico de la realidad estética de la nación. No se trataba de enviar todos los artistas a estudiar a Europa, sino de educarlos en una sensibilidad relacionada con las necesidades del país. Ese era el único camino para que, en la pintura colombiana, se pudiera llegar a emprender el camino de lo nacional. Solamente cuando hubiera una identidad entre el artista, su estilo y su obra se conquistaría la expresión de lo universal que caracteriza al gran arte de todos los tiempos.

Vidales pensaba que los artistas jóvenes de la década de los cuarenta podían lograr ese cometido de llevar las peripecias locales a un plano universal. En un comentario sobre una exposición de Gabriel Puerta, por ejemplo, lamentó que el artista planteara una división entre su propia sensibilidad y lo profesional, lo que hacía que sus acuarelas no conquistaran el nivel espiritual propio de la expresión de lo universal¹⁷. En realidad, para el crítico ese cometido estaba reservado a dos artistas que habían

¹⁵ Ver Vidales, “La pintura colombiana”.

¹⁶ Ver Vidales, “Yezid Montaña, otra avanzada”.

¹⁷ Ver Vidales, “Gabriel Puerta. Acuarelas”.

incursionado en el ámbito desde la década anterior: el antioqueño Carlos Correa, nacido en Medellín en 1912, y Marco Ospina, nacido el mismo año en Bogotá.

El espíritu innovador de Carlos Correa

En 1940, cuando Carlos Correa tenía 28 años de edad, las Galerías de Arte de Bogotá organizaron una exposición que mostraba cuarenta obras del artista. Vidales, quien vio la ocasión de aplicar varias de sus tesis estéticas cuando analizó esta muestra, sostuvo que en ningún otro artista colombiano de la época era tan evidente la relación entre estilo y personalidad. Gonzalo Canal Ramírez corroboró esta opinión cuando escribió: “La figura de este artista antioqueño, lleno de juventud en la vida y en las ideas, se confunde de tal manera con su obra y ambas expresan tan justamente su temperamento que en él sí cabe el aforismo de Bufón: ‘el estilo es el hombre’”¹⁸. Esta muestra también le sirvió a Vidales para poner a prueba la irrigación europea obligatoria en el arte nacional y la posibilidad de hacer arte con base en la estética de la fealdad.

El ascendente de la pintura española en Correa es evidente, sobre todo en la tendencia a hacer de la máscara un elemento ritual que resume la fuerza expresiva de las fiestas nacionales; esta tendencia se puede verificar en la pintura española desde Goya hasta Gutiérrez Solana, sin olvidar los esperpentos que Ramón María del Valle-Inclán había creado en sus obras escénicas. Correa incluyó varias telas sobre rituales religiosos en Bogotá, entre las que llamaron la atención especialmente “Semana Santa” –que representa una procesión– y “Carnaval” –donde el artista plasma su visión de un funeral–. En ambas, la concepción de lo popular está mediada por una fuerte gama de color y por una composición que pretende dar fe del desorden propio de estos eventos al interior de las ciudades colombianas. A pesar de que la estética desafía, en cuanto a color, composición y estilo, ciertos cánones de la belleza clásica, Vidales considera que el estilo da cuenta de la búsqueda de una expresión vernácula, muy personal a la vez que arraigada en el sentimiento de lo nacional. Ni lo feo ni lo foráneo son obstáculos para que Correa merezca estos comentarios¹⁹.

Ahora bien, Vidales opina que la pintura de Correa está en una fase de exploración, y que aún se sobrepone el temperamento del artista a la factura de las

¹⁸ Ver Gonzalo Canal Ramírez, “Carlos Correa”, *El Tiempo*, 11 de agosto de 1940, sección segunda, página primera.

¹⁹ Comparar con Luis Vidales, “La exposición de Correa”.

obras. Canal Ramírez ve en esto un problema, pues el autor tiende al intelectualismo y sus obras parecen más silogismos que realidades plásticas, en el sentido en que en cada una de ellas es posible identificar premisas y conclusión. Más allá de la discusión, es interesante notar cómo el sistema estético de Vidales, abierto a las modificaciones sobre los modelos clásicos, opera en una exposición particular. Para 1940, Vidales ve en el joven Correa una promesa gracias a su aprendizaje de lo foráneo y a la aplicación de su recia personalidad en la ejecución de las obras.

Dos años después, el paso del tiempo le daría la razón al crítico. En el III Salón nacional de artistas, Correa expuso un óleo titulado “La Anunciación”, el cual se ha convertido en una referencia obligada en la historia del arte colombiano de la época gracias al escándalo que produjo. La obra, que muestra a una mujer desnuda al pie de un vitral en el que figuran el Arcángel Gabriel y la Virgen María, recibió el primer premio de pintura y sólo pudo ser admirada durante dos días, el tiempo justo para que los altos dignatarios de la Iglesia y los sectores conservadores ordenaran su censura y, por lo tanto, su retiro del salón y la revocatoria del premio. El problema no radica tanto en indagar sobre la capacidad del público de tolerar un desnudo de alusiones abiertamente religiosas en un salón nacional, sino en la manera como los artistas asumieron su compromiso con el arte moderno. Correa, en ese salón, había dado un paso adelante en la sensibilización del público y en la incorporación de procedimientos modernos en el arte nacional.

En 1949 hubo una nueva exposición de Correa en las Galerías de Arte. La década transcurrida no deja dudas: se trataba de uno de los pintores más vigorosos de Colombia. Quien observe con cuidado las obras de Correa producidas en los años cuarenta notará un alto contenido de originalidad no sólo en sus motivos, sino también en el trazo decidido, en la composición desordenada y en el color vivo y equilibrado. Vidales, en un artículo sobre esta exposición, dice que se trata de un pintor “duro”, de un carácter marcado y atrevido. Su estilo empieza a desprestigiar la decoración y a usar de manera contundente los recursos plásticos: “No tolera blandura ni ensoñaciones. Es duro. Es fuerte. Es antioqueño”²⁰. Otra de las voces críticas más autorizadas de la época, Fernando Guillén Martínez, celebró la exposición en términos similares en la revista *Proa*: “Esta sala de Correa es una palabra que habrá de conseguir secular importancia y

²⁰ Ver Vidales, “La pintura de Carlos Correa”, pág. 13.

reconocimiento perdurable, en la historia de América que busca sus propias palabras para un espíritu aún ignorado”²¹.

En realidad, aquí lo más importante es la secularización del arte colombiano, su integración a una corriente universal que se aleja de lo establecido, del sistema, de la religión y de la política para dedicarse a conformar su propio marco de referencia. A pesar del juicio negativo en 1952 sobre el retorno al academicismo, justo en el salón llevado a cabo durante el gobierno de Laureano Gómez, Vidales creía firmemente que la década de los cuarenta había ayudado notablemente a esta urgente búsqueda. Por eso en 1949 aseguró que la pintura colombiana “considerada en su conjunto es uno de los fenómenos plásticos más interesantes de América (...) Como conjunto, fuera de la mexicana no conozco nada más interesante en esto que llamamos América india”²². También afirmó, al final del artículo sobre esta segunda exposición de Correa, que el renacimiento del arte colombiano y su apertura al cauce mundial tenía un carácter regional marcado: “Los dos movimientos más importantes de la plástica colombiana son la pintura antioqueña y la escultura boyacense”. Los maestros indiscutibles de este renacer, para el poeta, eran Rómulo Rozo, Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo y Carlos Correa²³.

Los juicios emitidos, entonces, con oportunidad del IX Salón y la disputa con algunos artistas son episodios más o menos secundarios dentro de una construcción del arte nacional que se vislumbra en los artículos críticos de Vidales. La molestia con Gómez Jaramillo se debió a que, en un principio, Vidales consideró que se trataba del artista que más hacía por salvaguardar la autenticidad de la pintura colombiana, como se vio en la defensa que hizo el crítico de “La liberación de los esclavos”. También creía que Gómez había ayudado a cambiar la concepción del color en la pintura del país. Así como lo disgustaron las tendencias extrañas que adquirió la pintura de Ariza después de su viaje al Japón, Vidales celebró con entusiasmo los cambios que la pintura de Gómez Jaramillo había experimentado luego de sus viajes a México. Según el crítico, la estadía en tierras del muralismo había fortalecido la técnica del artista y había puesto a prueba su sensibilidad social, a la par que había enriquecido notoriamente su paleta.

Uno de los aspectos más lúgubres del arte nacional había sido el uso del color, que tendía desmesuradamente al gris y a los tonos oscuros. Como se dijo, la superación

²¹ Ver Fernando Guillén Martínez, “El mensaje pictórico de Carlos Correa”, *Proa*, núm. 27, septiembre de 1949, pág. 33.

²² Ver “Vigor y optimismo en la pintura nacional”, pág. 5.

²³ Ver Vidales, “La pintura de Carlos Correa”, pág. 13.

de este paradigma fue uno de los motivos que suscitó en Vidales honda devoción y gran alegría ante la obra de un colorista como Alejandro Obregón. Una de las presuntas causas de esta oscuridad que se había instalado en la pintura colombiana era el gris predominante en la sabana, el aire opaco que cubría la ciudad de Bogotá. Vidales descalifica este argumento de la misma manera como refuta la teoría del medio físico de Taine: el colorido no proviene de lo que ven los ojos, sino de lo que siente el alma. En 1948, en un artículo a propósito de Gómez Jaramillo, Vidales asegura que

el gris, el específico gris “unitario” que lo persigue con insinuaciones de Sirena, se torna ahora más rico, más matizado, más sugerente en escalas y luces. Su paleta se aclara. Es curioso ver en los grandes pintores esta especie de “tiempo” que en su paleta domina. Toda la historia de la pintura podría resumirse en este salir de la paleta de los tonos oscuros, nocturnos, a la claridad de la aurora, de tonos complejos²⁴.

En realidad, Vidales pensaba que este pintor era uno de los más importantes en el panorama colombiano. En las polémicas que sostuvo con él, sólo trataba de dar puntos de vista coyunturales sobre los progresos de su obra; de hecho, es más común que el crítico halague su obra a que la condene. Como se estudió, a Vidales le molestaba el sesgo personalista de la crítica en Colombia, y aquí es evidente que hace lo posible para no ejercerlo. Cuando está en desacuerdo con algún procedimiento, como los “peces policromos” de la galería “El Callejón”, Vidales no se guarda su descontento y trata de discutir sus opiniones. Sin embargo, eso no supone una animadversión ante un artista o una obra. A Gonzalo Ariza, a quien le dedicó uno de sus artículos más incisivos, no dudó tampoco en calificarlo en otros momentos, en relación con otros problemas, uno de los maestros del arte colombiano.

El abstraccionismo y la caricatura

Si se reconstruye la posición de Vidales en relación con el arte abstracto en Colombia, es posible corroborar que el reclamo a Gómez Jaramillo por evitar los temas sociales es secundario. No se trataba de recrear episodios patrios en los cuadros, sino de traducir al lenguaje plástico las circunstancias latentes en el contexto social: para eso, no es central si se recurre a la figuración o al abstraccionismo. En 1950, cuando observó la exposición del joven Yezid Montaña, Vidales enfatizó las posibilidades del arte abstracto en la búsqueda de una expresión nacional: “El pretendido ‘americanismo’ no

²⁴ Ver Luis Vidales, “Aurora en una paleta”, pág. 10.

puede olvidar esta cátedra perenne de lo abstracto, bajo la cubierta de que se debe ‘hacer arte nuestro’²⁵. Como se estudió en el capítulo anterior, según el crítico la abstracción geométrica es propia de cualquier expresión artística, incluida la perspectiva o la composición renacentistas. El arte es independiente del mundo real y necesita recurrir a medidas alternas incluso cuando se pretende reproducir fielmente la naturaleza. Por eso la abstracción pura, que campeaba en el mundo del arte a mediados del siglo XX, no era un obstáculo para expresar el espíritu nacional de un arte incipiente, como el colombiano. De esta posición es lícito colegir que Vidales es un crítico avanzado en relación con su tiempo, pues incluso los simpatizantes del abstraccionismo advertían en él un riesgo para el surgimiento de un arte auténticamente americano. El quindiano piensa que en lo abstracto también hay posibilidades, pues a pesar de su procedencia europea es un lenguaje plástico adaptable, como cualquier otro.

Por eso no extraña que Vidales haya considerado como uno de los grandes artistas de la época al bogotano Marco Ospina, quien es el iniciador de la abstracción en Colombia. En el VII Salón de artistas, en 1946, Ospina participó con un óleo titulado “Sueño”, que presentaba dos figuras humanas entrelazadas entre sí para darse calor y poder dormir en el frío de la intemperie. Aun en sus comienzos figurativos, Vidales entrevió el futuro abstracto de Ospina en este cuadro, que es la obra que el crítico más destaca de este salón, pues su composición oval, a través de elipses, logra dar cuenta de la miseria existente y del ingenio para afrontarla: “Es la forma geométrica que se ha adecuado a un hecho y son el colorido sobrio y el fondo sobrio que a ese hecho corresponden”²⁶.

Cuatro años más tarde, en una presentación del artista que lleva a cabo en la revista *Proa*, Vidales aconseja a Marco Ospina abandonar su tendencia figurativa y concentrar sus esfuerzos en la abstracción: “Marco Ospina, como pintor abstracto tiene un valor superior que como pintor de formas tradicionalmente ‘legibles’. Si me aceptara el consejo, yo le diría que abandonara del todo este último campo, en que las formas individuales sólo pueden hacer leves signos de ahogados”²⁷. Una invitación bien extraña en un momento en que muchos sectores de la crítica condenaban el arte abstracto y esgrimían la figuración como el único campo en el que podía florecer un arte propio. El

²⁵ Ver Vidales, “Yezid Montaña, otra avanzada”.

²⁶ Ver Vidales, “Notas sobre el séptimo salón de artistas colombianos”.

²⁷ Ver Luis Vidales, “En torno del pintor Marco Ospina”, *Proa*, núm. 31, enero de 1950, pág. 33.

artista siguió el consejo y, 25 años más tarde, el mismo Vidales prologó el catálogo de la exposición que, en 1975, recogió sus trabajos más significativos en Bogotá.

La posición del crítico en relación con la caricatura es similar. Con frecuencia, la caricatura ha sido vista como un género menor del arte y su estudio ha sido despreciado por parte de críticos e historiadores. Sin embargo, Vidales piensa que este desprecio se debe a la deformación que hace de los modelos, lo cual para él no es reprochable en virtud de su concepción de la imitación de la naturaleza en la valoración del arte. Si el crítico se atiene a los significados, las relaciones y la ejecución, el análisis de la caricatura puede ser tan fértil como el de las más altas formas de la pintura. Así lo expone Vidales en un artículo publicado por *El Tiempo* en 1950, en el cual se exaltan las caricaturas que Omar Rayo había elaborado para fundar su escuela personal, el “bejuquismo”²⁸.

Aunque extraña para la crítica de la época, esta cercanía con la caricatura demuestra un conocimiento de la historia del arte colombiano. No hay que olvidar que Vidales conoció a los grandes caricaturistas de los años veinte y fue amigo cercano de Ricardo Rendón. Como testigo de primera mano, sabía que la ilustración y la caricatura habían sido los terrenos donde primero había arraigado la modernidad en el contexto nacional. Los jóvenes con anhelos vanguardistas de los años veinte, incluido Vidales, le debían mucho a una generación de dibujantes que había permitido conocer las discusiones que se daban en Europa. Personajes como Pepe Mexía –uno de los pocos que merecieron poema dedicado en *Suenan Timbres*–, Jorge Franklin o Rinaldo Scandroglio son de referencia obligada cuando se estudian los procesos de modernización del arte colombiano a partir de los años veinte. Por eso Álvaro Medina lamenta que, con tanta frecuencia, se soslaye el papel de la caricatura en la Historia del Arte: “Los historiadores del arte no solemos fijarnos en la caricatura cuando procedemos a estudiar lo que en determinado momento ha ocurrido en los diversos campos de las artes visuales”²⁹. Pues bien, críticos como Vidales sí se venían fijando en ella desde mediados de los años cuarenta.

Durante esta década, Vidales consolidó su autoridad crítica y ejerció el oficio con la misma responsabilidad que exigía a los artistas. Si el arte colombiano se desprendió de su tradicional apego a la academia y dejó de concebirse según parámetros

²⁸ Ver Luis Vidales, “Nuevas caricaturas de Omar Rayo”, *El Tiempo, Suplemento Literario*, octubre 15 de 1950, página segunda.

²⁹ Ver Medina, *Colombia en el umbral de la modernidad*, pág. 12.

morales externos, ello se debió en gran parte a la formación de una crítica independiente, ilustrada y responsable. Intelectuales de la talla de Baldomero Sanín Cano, Jorge Zalamea, Jorge Gaitán Durán, Germán Arciniegas, Casimiro Eiger, Walter Engel y Fernando Guillén, entre otros, ayudaron a construir este discurso crítico auténticamente nacional, que abogaba por el surgimiento de una expresión propia. Si bien no se trata de una generación homogénea, sí es posible valorar el trabajo de estos intelectuales en términos afines y contrastarlo con la crítica personalista que se ha condenado en capítulos anteriores.

Vidales acompañó esa transición del arte colombiano sin firmar treguas, dando las batallas que consideró pertinentes. Su reverencia arraigada a la teoría marxista y al materialismo histórico, en ocasiones, lo hicieron juzgar con mucho optimismo lo que apenas era un cambio de dimensiones históricas locales y de alcance reducido. El humanismo floreciente que predijo en el *Tratado* no se instaló sobre la tierra, y en muchos casos el arte individualista no sólo se mantuvo, sino que se exacerbó hasta lo inimaginable. El advenimiento del arte colectivo que auguró con tanto brío se quedó esperando otra revuelta de la historia para hacer su aparición. En 1950 pensó que ese triunfo estaba cercano:

Ahora más que nunca, hay que pensar que estamos saliendo definitivamente del Renacimiento con sus formas biológicas, anatómicas y su línea sinuosa, en la que el músculo priva sobre la arquitectura general de las figuras. El mundo está superando todo individualismo. Hoy nos hallamos más cerca de los bizantinos, los románticos y los góticos arcaicos que de los post-renacentistas (...)³⁰

Puede ser que los vaticinios no le hayan funcionado muy bien al crítico. Pero su misión de orientador la cumplió a la perfección cuando advirtió que el americanismo mal entendido podía llevar a los artistas de la región a caricaturizarse a sí mismos por medio de un localismo folclórico sin fundamento; cuando defendió las tendencias abstractas de la pintura; cuando recalcó la profunda significación social que tienen las prácticas artísticas. Así como la pintura que describió y discutió, la suya es una crítica en formación, y como tal merece ser valorada. Por eso estos presagios fallidos o la excesiva injerencia política en algunos casos no mitigan el aporte de Luis Vidales a la crítica nacional.

Si se pondera su obra crítica con el mismo baremo que Vidales propone para valorar el arte colombiano, podremos verificar sin apuros que el suyo es un discurso

³⁰ Ver Luis Vidales, “Yezid Montaña, otra avanzada”.

directo, franco y, en ocasiones, abiertamente parcializado a causa de las creencias políticas y de los prejuicios de la tradición. Por ejemplo, a pesar de exigir la construcción de una estética propia, ni en su *Tratado*, ni en su *Espejo de la pintura*, ni en sus artículos teóricos intenta analizar ejemplos del arte local, sino se refiere a ejemplos del arte clásico. Lo mismo sucede con las referencias teóricas: a Taine y Croce, columna vertebral de su pensamiento estético, se unen muchos otros nombres, pero todos de origen europeo o norteamericano ¿Contradicción? ¿Insuficiencia? Ni lo uno ni lo otro. Señal inequívoca de que una crítica de arte había nacido y, como todos los recién nacidos, daba tumbos antes de aprender a caminar.

Luis Vidales y la historia de la crítica de arte en Colombia

Hasta no hace mucho tiempo, la historia de la crítica de arte en Colombia era un campo de investigación prácticamente inexplorado. Ahora, por el contrario, gracias al panorama que proveen los textos referenciados en la introducción de este trabajo, no sólo es posible hacer inferencias con un alto grado de probabilidad, sino también plantear discusiones que se cruzan con otros frentes de la producción cultural como la literatura, la historia, la política o la sociología. El ánimo principal de las páginas precedentes ha sido aportar a la construcción de un panorama histórico y al planteamiento de preguntas; en este sentido, la amplitud del pensamiento de Luis Vidales es altamente aprovechable.

En cuanto producto cultural complejo, la crítica de arte permite distintos niveles de análisis. Hasta ahora, se ha hecho énfasis en los núcleos semánticos y los procedimientos argumentativos de los artículos sobre arte y los textos de estética escritos por el poeta quindiano. Para terminar, es pertinente enmarcar este análisis en dos problemas más amplios: por un lado, el de la crítica como elaboración lingüística; por el otro, el de la inserción de la figura de Vidales en la historia de la crítica de arte en Colombia.

La crítica de arte y el estilo

No es una novedad que la crítica, en la mayoría de los casos, se expresa mediante textos que se publican en los medios accesibles a los aficionados a las artes y la literatura. En este sentido, se trata de una actividad donde el trabajo con el lenguaje se traduce en dominio y conocimiento del oficio. Un crítico posee un acervo lingüístico que le permite expresar los conceptos que ha forjado en sus etapas de contemplación y de estudio. En el caso de Vidales, dada su condición de poeta, esto se convierte en fuente de nuevas perspectivas de interpretación.

En efecto, no se puede desdeñar un análisis estilístico en un estudio sobre el pensamiento de un crítico que profesó una devoción tal por la literatura. Aunque problemático, el concepto de estilo se entiende aquí en su más pura significación: se trata de un modo de escribir que define a un autor y lo diferencia de otros, a diferencia de la gramática, que no permite licencias y debe ser acatada por todos por igual. Se

trata, también, de la selección semántica, del registro utilizado en los textos que, de acuerdo con la retórica clásica, podía ser bajo, medio o sublime. Se trata, por último, de los recursos literarios y los giros sintácticos que prefiere el escritor para transmitir su mensaje.

Cuando en 1926 se publicó *Suenan Timbres*, justamente una de las rupturas más radicales que propuso el nuevo poeta tenía que ver con el estilo. La poética irreverente que se describió en el primer capítulo produjo una disonancia en el gusto acartonado de la época, y por eso chocó en los más tradicionales sectores de la cultura. Eso le valió a Vidales el rechazo de los más importantes líderes conservadores de entonces en razón del irrespeto por *el estilo*: una especie de refinamiento romántico, almibarado y lleno de rodeos que había predominado desde el siglo XIX y se complacía en la profusión de metáforas y adjetivos rimbombantes en los que era más importante el buen gusto que la audacia. Entre los desbarajustes más significativos que causó el mítico libro de Vidales sin duda se encuentra el uso revolucionario del lenguaje.

A pesar del ímpetu con el que surgió en los años veinte, la poética del tropiezo no se mantuvo en la producción posterior del poeta. A su muerte, dejó más de diez libros inéditos que contenían buena parte de su trabajo literario, además de biografías y trabajos históricos. En vida, publicó algunos volúmenes más de poesía: *La Obreríada*, editado en 1978 por Casa de las Américas en La Habana, *Poemas del abominable hombre del barrio de Las Nieves* y *El libro de los fantasmas*, ambos publicados en 1985. En 1982, la Universidad de Antioquia le concedió el Premio Nacional de Poesía, y por lo tanto publicó, también en 1985, una antología poética con una nutrida selección. En un solo año, entonces, aparecieron tres libros del autor: al parecer, un reconocimiento tardío para toda una vida dedicada a la poesía.

Sin embargo, ninguno de estos libros tiene la frescura estilística ni el desparpajo que caracterizaron a su primer poemario: Vidales privilegia el contenido social de su poesía y la carga de referencias políticas y, sobre todo en *La Obreríada*, de incitaciones panfletarias. Este giro llevó, por ejemplo, a que Héctor Abad Faciolince afirmara, en 1987, que la gran mayoría de la poesía de Vidales posterior a *Suenan Timbres* era irrelevante. El título mismo del artículo de Abad puede ser más elocuente que su reconstrucción: “Los timbres se volvieron aldabones”¹.

¹ Comparar con Héctor Abad Faciolince, “Los timbres se volvieron aldabones”, *Boletín cultural y bibliográfico*, vol. XXIV, no. 10, 1987, págs. 112-113.

Aunque la poesía de Vidales tiene composiciones notables posteriores a *Suenan Timbres* –no todas son aldabones–, sí es posible notar un cambio de estilo, una exploración de los recursos expresivos y de los ritmos que lo hace reflexionar y, en algunos casos, retornar a formatos tradicionales. Eso sucede, por ejemplo, en *El espejo de la pintura*: en los pocos sonetos conservados se evidencia la composición cuidada en la selección isosilábica (los versos son endecasílabos), en el uso de un léxico culto y en la rima cruzada y consonante, clásica en castellano desde que la impusiera Garcilaso. Así sucede, por ejemplo, en el poema dedicado a Picasso:

Movió Picasso guerra al fingimiento.
Dióle al ser una nueva arquitectura.
Y ante el sol del más vasto firmamento
Montó sobre la vida su pintura.

El espacio y el tiempo en la figura
Dieron el “hasta aquí” al Renacimiento.
Y al “yo” visual metieron en cintura
Sus limpios ojos del entendimiento.

La vida dividió lo individual.
Segmentó al ser kantiano y su sentido.
Y el pintor reuniólo en toda cosa.

No busques en Picasso lo fingido.
Su paloma de otra Arca victoriosa
Vuela por sobre el mundo conocido².

No deja de ser curioso que, en los años cuarenta, el poeta vanguardista de los veinte se exprese de esta manera, máxime cuando está celebrando el cambio formal del cubismo y su cuestionamiento del yo renacentista. Si antes se comparó esta colección de sonetos con *A la pintura*, de Alberti, ahora es necesario diferenciar ambos textos en este particular, pues el español no teme usar formas osadas –incluso llega a componer en verso libre–, aun cuando está cantando a pintores del Renacimiento como El Bosco, Tiziano o Piero Della Francesca. Por el contrario el colombiano, por cuyas páginas desfilan todos los apóstoles del arte moderno, prefiere dar cuenta de los notables cambios de las vanguardias por medio de formas clásicas. En el Vidales de los años cuarenta, cuando más produjo como crítico y filósofo del arte, hay un quiebre estilístico en relación con el joven irreverente e iconoclasta de los años veinte.

² Ver Luis Vidales, *Antología poética*, Medellín: Universidad de Antioquia, 1985, pág. 119.

Lo anterior repercute en los artículos críticos, pues el tono se hace más pausado con el pasar de los años. Si bien en poesía se retornó a la rima y a los metros en algunos casos, en la crítica el modo de escritura se hizo cada vez más sencillo, pues, como se estudió, el interés de Vidales era hacer ver el arte como un fenómeno universal, como una herramienta con un inmenso poderío de transformación social. La categorización cultural que corresponde establecer al crítico sólo es posible mediante el uso de un lenguaje directo, deudor de las expresiones populares y cargado de alusiones locales. Este es el principio estilístico que rigió la actividad crítica del poeta colombiano, tanto en el campo de la literatura como en el del arte.

A propósito, no se debería pasar por alto que Vidales fue también un crítico literario, que comentó en la prensa varias novelas y publicó una extensa serie de artículos en el *Boletín cultural y bibliográfico* entre 1965 y 1966 que se tituló “Los puntos sobre las íes en la literatura colombiana”. En general, el método crítico en el campo de la literatura se asemeja al analizado en el del arte: se basa en las relaciones entre el contexto histórico y social y las manifestaciones literarias.

Más que establecer similitudes o diferencias entre el crítico literario y el de arte, lo cual excedería el horizonte de estas páginas, ahora es pertinente estudiar cómo el estilo del autor contribuye a que se presente un cambio en la manera de hacer crítica de arte en Colombia. Si se comparan los artículos críticos de Vidales con los de otros autores que venían produciendo en Colombia desde las décadas anteriores, como Max Grillo, Gustavo Santos o Rafael Tavera, se podrá corroborar que su trabajo opera un cambio estilístico. Es necesario ponderar esta afirmación en su justa medida, pues no se pretende sobredimensionar el trabajo de Vidales, ni defender que introdujo un estilo revolucionario, sino constatar que hay rasgos innovadores en su manera de escribir en relación con el contexto y con la tradición.

Tampoco es adecuado afirmar que estos cambios estilísticos, que se avienen con los procedimientos de estudio e interpretación de las obras, son obra exclusiva del autor quindiano. A lo largo del trabajo se han citado varios nombres de críticos de arte que ayudaron a consolidar el ejercicio profesional en Colombia: a todos ellos se debe la renovación que se asentó con el monumental trabajo de Marta Traba. Escritores como Jorge Zalamea, Jorge Gaitán Durán, Fernando Guillén Martínez o Gonzalo Canal Ramírez comparten con Vidales tanto su estudio razonado del arte como su aprovechamiento de los recursos técnicos de la escritura.

En realidad, estos cambios están presentes desde la misma concepción de los textos. Ateniéndose a las fases retóricas clásicas, es posible analizar el problema desde tres perspectivas distintas: la búsqueda de información y la manera de relacionarla (*inventio*), la forma en que se organizan los núcleos de sentido, los argumentos y los enunciados (*dispositio*) y, por último, las palabras seleccionadas y los giros preferidos para expresar el mensaje (*elocutio*).

En cuanto a lo primero, ya se ha expuesto cómo el trabajo de Vidales supone un cambio en el abordaje y estudio de las obras de arte. El crítico recurre a fuentes que la tradición crítica en Colombia no había tenido en cuenta hasta el momento: aunque Taine es recurrente desde principios de siglo, autores como Croce, Marangoni, Plejánov o Worringer no eran frecuentados por los intelectuales. Esto quiere decir que, en el plano de la invención, Vidales y los críticos de los cuarenta empiezan a hacer una elaboración teórica de la realidad propia a partir de la asunción de las obras y los preceptos extranjeros. Este esfuerzo se cristaliza en la tendencia interdisciplinar que se exaltó a lo largo del trabajo como una de las innovaciones capitales en el trabajo de este poeta como crítico de arte.

En relación con la disposición, es menester indicar que el método vidaliano precisa la organización de los argumentos en virtud del procedimiento analítico: eso puede ser rastreable en la mayoría de los artículos críticos. En efecto, el concurso de diversas perspectivas en el estudio de las obras obliga al autor a dar cuenta de las distintas etapas de la investigación en sus textos finales. Aunque sería arriesgado hablar de una superestructura tipo del artículo crítico en Vidales, dado la enorme flexibilidad compositiva que lo rige, sí se puede afirmar que la mayoría de textos consultados presentan una introducción de corte histórico, encargada de narrar el contexto en el que se pretende insertar el análisis, para luego emitir juicios críticos que se sustentan en las premisas expuestas en la primera parte. Esta estructura se puede asemejar a la oposición, tradicional en retórica, entre la narración (*narratio*) como parte expositiva y la argumentación (*argumentatio*) como parte persuasiva del discurso. Artículos como el del arte en la Isla de Pascua o el del cubismo como reflejo de la crisis social, ambos reconstruidos a lo largo del trabajo, presentan esta estructura y organizan de esta forma sus ideas.

Sin embargo, los cambios más notables se operan en el nivel de la elocución, esto es, en la selección léxica y sintáctica que subyace a los textos críticos. Como se ha resaltado, las diversas formas de escribir en Colombia, al menos hasta los años veinte,

obedecían a los preceptos románticos que privilegiaron la metaforización del contenido y la elegancia de la expresión. Esto quiere decir que, en muchos casos, se prefería el circunloquio o la perífrasis en lugar de la denotación directa, que podía juzgarse fría e indecorosa. Esta posición le hizo mucho daño a la crítica, pues maquilló los conceptos y disfrazó los juicios a través de ropajes suntuosos que ocultaron los verdaderos móviles de la escritura. Esta es, quizá, una de las causas de la aparición de la brecha entre el público culto y el pueblo, que con frecuencia era juzgado como ignorante y despreciable.

Si las palabras y las metáforas que usaban los críticos con frecuencia ocultaban un sentido velado para el pueblo, entonces es apenas natural que tanto el arte como la crítica hayan tenido un carácter elitista y una circulación restringida. El principio básico del lenguaje figurado y del uso de tropos reza que siempre debe haber un término propio que es reemplazado por uno impropio en la elaboración retórica; desde este punto de vista, el problema se manifiesta en toda su complejidad y permite esbozar un criterio estilístico para analizar la historia de la crítica de arte en Colombia: el recurso metafórico se justifica siempre y cuando esté claro qué está reemplazando y por qué se prefiere una formulación sobre otra; si la expresión se reduce a la pura metáfora sin saber en lugar de qué está, entonces el discurso carece de validez semántica y más que comunicar un mensaje, lo encripta. Muchos de los textos críticos de principios de siglo –no todos– no dejan claro a qué aluden cuando usan metáforas, y quizá esa sea una de las razones por las que se han juzgado de manera tan enfática como complacientes o personalistas³.

Este estilo cambia radicalmente en el trabajo de Vidales. Aunque se conserva el recurso retórico, la mayoría de las veces su valor argumentativo es el del ejemplo o la ilustración, y no el de la tesis o conclusión: esto le resta protagonismo al ornamento y le devuelve su lugar primordial a la reflexión sobre el arte. Aunque Vidales escribe de manera culta, no le teme a los giros populares, a los refranes o a las alusiones de actualidad cuando éstas pueden aclarar sus ideas. Así, por ejemplo, cuando para explicar la relación entre arte y sociedad en relación con el cubismo afirma que la estatuaría hindú era “el periodismo de la época” y que su legibilidad, para cualquier espectador del

³ Aunque la mayoría de los autores que se han nombrado aluden a este problema, aún falta un trabajo que estudie la crítica de la época desde esta perspectiva. Un análisis en términos de estilo de la crítica de finales del siglo XIX y de las primeras décadas del siglo XX permitiría profundizar la comparación propuesta.

común, era similar a la de *El Tiempo* para los bogotanos de entonces⁴; o cuando, en 1964, asegura que para los artistas de la época la constante social no era “ni chicha ni limoná”⁵. Estas osadías habrían sido impensables para un crítico de cincuenta años antes, al menos en el contexto colombiano.

Estas referencias se alternan con algunas de tinte político o culto. Por ejemplo, en varias ocasiones el crítico cita frases célebres o máximas en francés, o hace referencias directas a la historia cultural europea, como cuando explica la amargura española que refleja el pincel de Goya diciendo que es “muy Lope y muy Arcipreste”⁶. Pero en este caso no se trata de velar el sentido, sino de ilustrarlo, como ya se dijo. La intención esclarecedora de este procedimiento puede juzgarse en el siguiente párrafo, en el que el autor intenta explicar la relación entre arte y poder mediante una alusión bastante clara para un colombiano de la época:

A fines del imperio romano, en el año 301, Diocleciano promulga un edicto en que fija el salario mínimo y máximo y los precios que deben regir en el mercado. Como quien dice un lopista. Pero allí el salario fijado a un escultor, a un fabricante de estatuas en tierra cocida o a un pintor decorador, equivale al precio que se le da a una liebre o a cinco gallinas o a diez litros de vino ordinario, y a veces menos. Como quien dice un laureanista⁷.

Aquí se evidencia que el recurso retórico, esto es, la valoración semántica a través de una analogía, no pretende obnubilar al lector, sino acercarlo a una realidad histórica que pueda parecerle extraña, como lo es la del imperio romano. Las diferencias políticas entre Alfonso López Pumarejo y Laureano Gómez, cada uno presidente por distinto partido, no pasaban desapercibidas para el lector común. Por eso es lícito afirmar que, en lo referente al estilo, Vidales hace un intento de democratizar la crítica, de adaptarla a un estilo directo que pueda leer cualquier persona. En esto es posible vislumbrar un proyecto incipiente de formación de públicos para el arte, pues se pretende acercar al lego a los fenómenos estéticos sin atiborrarlos de conceptos o de complejas deducciones. Si bien Vidales no usó los medios masivos para ejecutar tal proyecto, como lo hicieron Casimiro Eiger con la radio y Marta Traba con la televisión, sí aprovechó la escritura, una de las más antiguas tecnologías de la humanidad, para intentar llegar al mayor número posible de lectores. Así lo reconoce al principio del *Tratado de Estética*: “Intencionalmente, y por el mismo motivo de la misión escolar a

⁴ Comparar con Vidales, “El cubismo ante la bancarrota del mundo moderno”, pág. 106.

⁵ Ver Vidales, “Rumbos actuales del arte”, pág. 15.

⁶ Ver Vidales, “Exploración al mundo de Goya”, pág. 74.

⁷ Ver Vidales, “La dinámica del arte y del artista en la vida social”, pág. 185.

que fue destinado, se han alejado del texto todas las formas de erudición, dándole al pensamiento expresado la claridad y sencillez más completas”⁸.

El giro estilístico permitió que la crítica de arte se hiciera más accesible para el gran público, aunque sería exagerado afirmar que se presentó un verdadero fenómeno de popularización. Sin embargo, sí es posible leer la ruptura de la expresión vanguardista de Vidales en este sentido, pues mientras los versos descoyuntados desubicaron a los lectores capitalinos, sus artículos críticos se difundieron a través de los medios de más amplia cobertura de la época, en particular la prensa. Así que se pueden observar dos cambios estilísticos distintos: por un lado, la atenuación del efectismo vanguardista y el regreso a cierta disciplina compositiva en la poesía y la prosa de Vidales; por el otro, el desmonte del estilo rimbombante de ascendencia romántica y la instalación de un lenguaje llano para dar cuenta de los fenómenos estéticos, sin desprestigiar, por supuesto, las posibilidades plásticas de la prosa, que el autor conocía bien gracias a su actividad literaria.

De lo anterior es posible inferir que la literatura y la crítica tomaron derroteros distintos en Colombia en la década de los cuarenta, es decir, dejaron de estar directamente vinculadas, como había sucedido hasta entonces. Si bien muchos de los críticos de arte también fueron reputados poetas, no hay ningún nexo causal entre ambas actividades y, por lo tanto, no puede constituir impugnación alguna que un individuo las ejerza a la vez. Así como el artista plástico, para hacer crítica, precisa de un aparato conceptual muy distinto al que utiliza para llevar a cabo su obra, igualmente el poeta abandona la plasticidad de sus versos cuando escribe crítica de arte. En el caso de Vidales, el crítico y el poeta se robaron ideas y se influenciaron mutuamente durante toda la vida.

Ya se vio que, en poesía, el estilo de Vidales nunca volvió a alcanzar las cumbres de expresión de *Suenan Timbres*, lo que tal vez acartonó buena parte de su producción posterior. Sin embargo, este cambio favoreció la prosa que necesitaban, para germinar, sus ideas estéticas. Mientras que la fama de Vidales para la historia de la literatura colombiana se alimenta sobre todo de su figuración en la década de los veinte, su reputación como crítico de arte debe buscarse en la de los cuarenta. ¿A qué se debe esta diferencia? ¿Por qué es posible establecer cesuras semejantes en la obra de un autor? En este caso particular, la respuesta debe interpretarse en clave política.

⁸ Ver Vidales, *Tratado de Estética*, pág. 20.

La idea del “retorno al orden”

El joven Vidales tuvo una intensa formación intelectual, pero también política. Su acceso a la poesía vanguardista al parecer fue más obra de la casualidad que de un conocimiento riguroso de los movimientos estéticos que se forjaban en Europa y en países latinoamericanos como México, Argentina o Brasil. La inquietante soledad de *Suenan Timbres* en el panorama colombiano puede deberse al ostracismo estético al que estaban confinadas las ciudades del país. Sin embargo, la osadía de publicar sus poemas le permitió a Vidales embarcarse hacia París, donde sí conoció tanto el contexto como el desarrollo histórico de estas ideas. A la par que examinaba los móviles y los procedimientos de los ismos europeos, el poeta se adoctrinaba en el pensamiento marxista y en él crecía el amor inmenso que le profesó al partido comunista hasta el día de su muerte. Esta confrontación entre la rigidez del pensamiento político y la libertad extrema de las tendencias estéticas fue decisiva en el cambio de Vidales, quien pronto se declaró en contra de los excesos de las vanguardias y reclamó un análisis más profundo de la cuestión, sobre todo en el medio colombiano.

Este cambio abrupto, llevado a cabo en París, causó una revaloración del aporte de Los Nuevos. En una entrevista que le hizo Constantino Pla en julio de 1927, a la pregunta: “Usted que es de Los Nuevos, dígame, ¿qué es lo que han hecho y qué es lo que piensan hacer?”, Vidales respondió:

Yo no soy de los tales “Nuevos”. Asistí a la primera tertulia de bautizo, porque me invitaron. Pero no volví, y nunca tuve nada que ver con ellos. A mí me parece que Los Nuevos no tienen nada de nuevo, ni han hecho ni harán nunca ninguna novedad. En ellos todo es viejo. Son unos ignorantes que, cuando se han leído cuatro o cinco libros, se creen con derecho de erigirse en personas y de decirle ignorante a todo el mundo y de querer abatir la obra de los demás⁹.

A pesar de que quince meses antes, en la lejana Bogotá, Vidales era uno de los más enconados jueces de esa ignorancia pacata anidada en la tradición, ahora en París sus ideas daban un vuelco y se alineaban con la reacción contra las vanguardias que reclamaba el retorno al orden perdido. En efecto, luego de la guerra hubo quienes pensaron que las ideas libertarias y el irrespeto por las instituciones de la tradición habían desembocado en la barbarie y el horror. En razón de ello, propusieron una revisión de los preceptos tradicionales y una reubicación de sus contenidos, pues era

⁹ Ver Constantino Pla, “Una hora con Luis Vidales”, *El Tiempo. Lecturas dominicales*, 28 de agosto de 1927.

imperioso recuperar la tranquilidad y la disciplina. En Francia, la expresión “rappel a l’ordre” fue utilizada por primera vez con ocasión de una exposición de Braque que se llevó a cabo entre el 5 y el 31 de marzo de 1919 en la galería “L’effort moderne”¹⁰. Luego, se presentaron varios debates sobre el concepto y se unieron a la iniciativa artistas y escritores de toda Europa como Gide, Gleizes, Roy, Magritte, Willink, De Chirico, Lhote, Mondrian, Kandinsky y Chagall, entre otros.

Aunque el debate sobre el concepto excede los límites de este trabajo, es preciso recalcar que es problemático y, en muchos casos, sus defensores discrepan en algunos particulares sobre las directrices y los objetivos de su empeño. Sin embargo, se mantienen algunas constantes que es preciso señalar: la rehabilitación de los valores culturales nacionales, el regreso a un gusto medio, la inclinación por el trabajo bien hecho y por la revaloración de lo artesanal y la reivindicación de lo tradicional. La idea se basaba en el rechazo a las tendencias contemporáneas y en la relectura de las obras del pasado; esta actitud evidencia un rechazo concomitante a las condiciones que habían causado la guerra¹¹. Vidales, que había conocido de segunda mano las ideas de las vanguardias, fue testigo de primera mano de la discusión que planteó este concepto de “retorno al orden” en la Europa de finales de la década de los veinte. De esta manera se pueden explicar las siguientes declaraciones, emitidas en una entrevista de 1929 cuando recién llegó del Viejo Continente: “Después de los movimientos tendenciosos de los primeros años de la post-guerra, que hoy sólo en Suramérica subsisten, las nuevas generaciones se han aquietado por completo y en todas partes de Europa se advierte un retorno hacia el clasicismo”¹².

La tendencia comunista de Vidales ayudó a que estas ideas calaran en su interior, pues no es desconocido que el camarada Stalin inició por esa época un proceso de modernización de la producción en Rusia basado en los conceptos de orden y disciplina. De hecho, la lealtad del poeta a su partido lo llevó a respetar durante toda su vida varias de las reglas que imponía el comité desde Moscú, a pesar de que en algunos momentos tuvo disputas estéticas con esos preceptos, como por ejemplo la que planteó con Plejánov a partir de la consideración del cubismo. Esta valoración extrema de la disciplina, por otro lado, es muy pertinente cuando se trata de la reflexión estética, pues

¹⁰ Comparar con Jean Laude, “Retour et/ou rappel a l’ordre”. En *Le retour a l’ordre dans les arts plastiques et l’architecture 1919-1925*, Memorias del Segundo Coloquio de Historia del Arte Contemporáneo, París: C.I.E.R.E.C, 1975, pág. 15.

¹¹ *Ibíd.*, págs. 34-37.

¹² Ver “Charlas literarias”, 8 de junio, vol. 1, núm. 5, 25 de julio de 1929, pág. 179.

la crítica de arte es una actividad que exige orden y concentración. La idea de orden, que es de inspiración política, se extendió al campo de la estética y estuvo en la base del oficio crítico de Luis Vidales.

No es un secreto que el afinamiento del juicio requiere una disciplina, un pensamiento metódico y una ejecución de planes de trabajo precisos. La trayectoria vital del poeta quindiano durante la década transcurrida entre 1928 y 1938 ayudó a asentar la efervescencia juvenil y a reposar sus procesos de reflexión. Por eso su producción crítica es el resultado de un estudio paciente de la realidad colombiana y de un cruce constante con las teorías que se discutían en otras latitudes, así como de un conocimiento del medio artístico: Vidales asistía a la gran mayoría de las exposiciones, daba charlas en los círculos interesados en las Bellas Artes, era profesor universitario y discutía con los artistas sobre obras y conceptos. A pesar de sus múltiples compromisos laborales y de que la crítica no suponía su principal fuente de sustento, su pasión por el arte le permitió dedicar gran parte de su tiempo a esta actividad.

En este sentido, no se debe desdeñar su militancia política: también pertenecer a un partido y luchar por unos ideales específicos ayuda a forjar la disciplina y el espíritu de orden. Aunque ya se ha discutido la relación entre crítica y política en la obra de Vidales, es pertinente plantear problemas sobre los alcances de esta relación en el análisis del panorama histórico de la crítica en Colombia. Si bien ya se ha llegado a la conclusión de que toda crítica, de cierta manera, es política, se debe matizar esta afirmación.

Vidales insistió en la independencia de la valoración de las obras y de las creencias políticas, pero eso no le impidió interpretar el futuro del arte según sus aspiraciones socialistas. La diferencia radical con críticos anteriores está en la manera cómo la política permea todo un pensamiento crítico, y ya no juicios aislados sobre el artista o la exposición de turno. Al quindiano le incomodaba profundamente que la simpatía ideológica atenuara el rigor crítico en un caso particular, pero no le fue posible negar la penetración de las ideas políticas en su sistema crítico. En este sentido, es posible afirmar que la de Vidales es una crítica madura, de profunda raigambre ideológica, y que es precursora insoslayable de la nueva crítica latinoamericana que analizó Federico Morais en su conocido ensayo “De la crítica como productora de teorías a la socialización de la actividad crítica”¹³.

¹³ Ver Federico Morais, *Las artes plásticas en América Latina: del trance a lo transitorio*, La Habana: Casa de las Américas, 1990, pág. 5.

Otro aspecto capital en este cambio del panorama crítico en Colombia está ligado con la experiencia urbana, con el crecimiento de las ciudades y con la alteración de las dinámicas de producción y apreciación del arte. Como se estudió, a Vidales le impresionó ampliamente la gran ciudad cuando llegó a Bogotá en su adolescencia, y se bebió a grandes sorbos la ruidosa París de los años veinte. El desarrollo vertiginoso de las urbes modernas provocó que la relación entre ciudad y crítica de arte se empezara a estrechar en la primera mitad del siglo XX. No es descabellado afirmar que la crítica sufrió un cambio radical desde el momento mismo en que la experiencia de lo urbano se erigió como telón de fondo en la contemplación de las obras de arte.

La inserción de la obra crítica de Vidales en la historia del arte colombiano

Tal vez desde el protagonismo de lo urbano se explique que los críticos extranjeros hayan sido los más influyentes en esta época en Colombia, pues venían de ciudades europeas donde habían vivido estos procesos de modernización tiempo antes. Casimiro Eiger, de origen polaco; Walter Engel, proveniente de Austria; Clemente Airó, español; Juan Friede, de procedencia alemana, y Marta Traba, argentina, fueron figuras trascendentales en este campo en las décadas de los cuarenta y los cincuenta. Sin embargo, como han intentado poner de presente las discusiones planteadas en los capítulos anteriores, no fueron los únicos: algunos colombianos aportaron inmensamente en la construcción de este proyecto común que impulsó la incursión de las artes plásticas colombianas en el paradigma moderno, tanto en relación con los creadores como con los receptores.

Aunque no se pretende desconocer el papel de los extranjeros, es preciso reconocer que con frecuencia se ha caído en un sobredimensionamiento de lo foráneo, no sólo en relación con la crítica de arte, sino también en otros campos de la cultura. A lo largo de este trabajo se han propuesto varios nombres de críticos colombianos cuyo trabajo fue fundamental en la consolidación de la actividad crítica en el país. En nuestra opinión, el nombre de Luis Vidales merece estar a la altura del de cualquiera de los extranjeros nombrados en el párrafo anterior.

La obsesión por lo extranjero raya en el delirio en el caso de Traba. Con frecuencia, la argentina ha sido objeto de un endiosamiento que la sitúa como figura solitaria en la profesionalización de la crítica en Colombia. Esta actitud puede ser nociva cuando se trata de restituir los procesos históricos en toda la complejidad que les

es característica, pues desconoce el carácter paulatino de los avances culturales y descarga toda la responsabilidad conceptual en el trabajo de una sola persona. Si bien la obra monumental de Marta Traba no tiene parangón en la historia de la crítica de arte en Colombia, y quizá en América Latina, sería desacertado afirmar que se trata de la única –o de la primera– crítica moderna en el país. Esta visión reductora, la cual bien se podría denominar como “trabismo”, ha tenido varios representantes, sobre todo después de la muerte de la crítica, acaecida en noviembre de 1983.

Aunque el objetivo de esta reflexión final no es hacer una revisión minuciosa de estas posiciones, sí es posible desmontar los argumentos principales que las sustentan con base en los análisis precedentes del pensamiento de Vidales. Para ello, se tomará como punto de referencia el trabajo de Efrén Giraldo titulado *La crítica del arte moderno en Colombia, un proyecto formativo*, pues se trata de una de las más recientes publicaciones pertenecientes a esta postura. Giraldo propone la figura de Traba como un hito en la historia del arte colombiano; para ello, sustenta su posición en cuatro argumentos centrales. Según él, las innovaciones de la crítica argentina se pueden leer en distintos niveles: la elaboración teórica de los conceptos, la dimensión de la crítica como servicio social, la reflexión en torno a la crítica de arte como actividad autónoma y los estrechos vínculos con la literatura¹⁴.

Giraldo afirma que “en primer lugar, tenemos la actividad crítica que busca la formulación de teorías, una orientación que en Marta Traba encuentra su iniciadora latinoamericana”¹⁵. El ejemplo que trae a colación el autor es el de la teoría de la resistencia y las zonas de influencia cultural, reconocido aporte que permitió esbozar las relaciones del arte de la región con las producciones de los centros hegemónicos. Esta es una teoría que data de la década de los cincuenta y que se consolidó definitivamente en los sesenta y setenta. Como se ha visto, Vidales no solamente hace una profunda revisión de la tradición estética, sino también aventura conceptos teóricos que permiten leer el arte nacional: por ejemplo, su elaboración conceptual en torno a la correspondencia entre el arte y el entorno social permite establecer distinciones entre artistas y periodos del arte colombiano según su relación con los fenómenos sociales locales y con los procedimientos que venían del extranjero, reflexión cristalizada en el principio de sincronismo y contraste estudiado en el capítulo quinto.

¹⁴ Comparar con Efrén Giraldo, *La crítica del arte moderno en Colombia, un proyecto formativo*, Medellín: La Carreta editores, 2007, págs. 47-48.

¹⁵ *Ibíd.*, pág. 47.

¿No se trata de la formulación de teorías? A primera vista, se podría decir que sí. En esto es preciso andar con pies de plomo, pues la diferencia entre Traba y Vidales en este particular es evidente: las teorías del calarqueño no tuvieron el mismo nivel de elaboración ni la inserción práctica que las de la argentina, pero ello no quiere decir que no hayan existido. Lo más importante en este contexto es ubicar cada uno de los esfuerzos en su justo lugar y reconocer la formación de un proyecto nacional que se venía gestando desde épocas anteriores. Por supuesto, sería también impreciso ubicar el comienzo de esta actitud en la obra de Vidales, pues se caería en la misma obsesión por descubrir el iniciador o el precursor, cuando el ánimo de este trabajo ha estado muy alejado de ello. Quizá algunos críticos anteriores ya habían intentado elaboraciones teóricas de peso, como Gustavo Santos en sus textos críticos de *Cromos* y *Cultura* en las décadas del diez y del veinte. Sin embargo, sería necesario investigar más profundamente la obra de estos críticos para poder establecer los alcances de tal elaboración.

En segundo lugar, Giraldo habla de “la concepción de la actividad del conocedor en términos de servicio social”¹⁶ de Traba. Los programas de televisión que dirigió la argentina causaron su reconocimiento en el ámbito nacional y permitieron llevar el arte a rincones donde antes no se apreciaba. Sin embargo, es evidente que Vidales, Gaitán Durán o Eiger ya habían aprovechado antes los recursos que tenían a mano para llegar al mayor número posible de personas. En realidad, las emisiones de Traba tampoco tenían una cobertura nacional, pues el número de receptores de televisión en la época era muy reducido y sólo tenían aparatos las minorías acomodadas. En este sentido, habría que matizar estas tesis y relacionarlas con la expansión de los medios en Colombia: la prensa se consolida en los años cincuenta, la misma década en la que llega la televisión, y es por eso que es en ese momento cuando más aprovecha la crítica de arte para llegar a públicos apartados. Pero la crítica tiene una dimensión social en Colombia desde mucho antes, como lo demuestra la asunción de los conceptos de Taine discutida en el tercer capítulo de este trabajo.

Como tercera innovación de Traba, el profesor antioqueño propone la inclinación a “reflexionar agudamente sobre el propio estatuto de la crítica, sobre su historia, sobre sus lineamientos teóricos y sobre su propia pluralidad”¹⁷. Nuevamente, en este campo Traba no es la iniciadora, aunque sí sistematiza y hace gala de una

¹⁶ *Ibíd.*

¹⁷ *Ibíd.*

agudeza intelectual sin par. ¿Qué es el *Tratado de Estética*, sino una reflexión sobre el arte y la crítica? ¿Qué lugar ocupan los artículos teóricos estudiados en relación con este problema? Como se resaltó, Vidales elaboró una reflexión sobre el papel social de la crítica, sobre sus posibilidades históricas y sus misiones en el contexto específico en el que escribió. Con sumo pesar para el trabismo, tampoco en este campo su diosa es la precursora absoluta.

El último criterio con el que Giraldo juzga la actitud innovadora de Traba es el desarrollo de su obra crítica “en el umbral de la literatura misma”. En relación con esto no es necesario profundizar más, pues ya se analizó el papel del estilo literario en la obra de Vidales y la manera como el autor aprovechó su formación en este campo para operar algunas selecciones estilísticas significativas. Cabe anotar, sin embargo, que el registro literario que Traba logró en muchas de sus obras apenas es perceptible en los artículos más poéticos de Vidales, como el que dedicó a la memoria de Ricardo Rendón en 1962.

Es claro, entonces, que la enorme e indudable importancia de la figura de Traba no necesita ser sobredimensionada, pues hubo una serie de críticos, entre ellos Vidales, que la precedieron y abonaron el terreno para que encontrara un campo fértil donde desarrollar sus ideas. Esta, por supuesto, no es una observación en contra de su obra, sino de la de algunos historiadores que la han ubicado en un lugar que no le corresponde y que incita a ignorar sus antecedentes críticos. Por lo demás, Vidales y Traba siempre tuvieron una relación cordial, lo que es apenas natural si se considera que ambos profesaban una tendencia sociológica en su apreciación del arte. Juntos fueron jurados de algunos eventos artísticos y literarios, como uno de los salones nacionales y el concurso para jóvenes narradores que organizó la revista *Nova* a mediados de 1967. A esto habría que añadir que el primer suegro de Traba, Jorge Zalamea, era uno de los amigos más cercano de Vidales desde que ambos compartieron en la época de Los Nuevos, razón por la cual la argentina conoció y apreció al colombiano desde su llegada al país.

La tendencia a perpetuar las opiniones, pródiga en la historia cultural colombiana, ha sido la causa de que la obra de personajes como Vidales haya permanecido en el olvido. Lugares comunes como el del origen de la crítica en la obra de Marta Traba sobreviven sin ser sometidos a revisiones ni cuestionamientos. Sin embargo, la realidad es bien distinta. Como lo han propuesto varios de los trabajos citados en la introducción, la crítica de arte en Colombia venía forjándose desde finales

del siglo XIX; la madurez alcanzada a mediados de siglo es más un resultado de un proceso que su comienzo. Como afirma Carmen María Jaramillo, “desde mediados de la década del cuarenta, el campo de la crítica se ha definido como tal y por lo tanto ha adquirido un carácter de profesionalismo”¹⁸. En esta conquista tienen mucho que ver la aparición de los salones nacionales y el interés de la prensa en difundir los acontecimientos del mundo del arte, pero también la existencia de un grupo de intelectuales que sistematizó la escritura sobre estos acontecimientos con base en conocimientos extraídos de la estética y de la técnica artística.

No es extraño que el *Tratado* de Vidales haya sido publicado justamente a mediados de la década del cuarenta, cuando Jaramillo ubica los primeros atisbos de la crítica profesional. Si “profesional” significa que lleva a cabo su oficio con una evidente capacidad y aplicación, y que se basa en el conocimiento y no en la intuición para solucionar los problemas propios de la actividad, entonces no cabe duda de que la obra de Luis Vidales, en cuanto a la crítica de arte, es altamente profesional. Otro tanto se puede decir del concepto de independencia: si se refiere a la crítica que no se define de antemano según criterios externos, como la complacencia política o la posibilidad de publicación, y que emite sus juicios con base en una posición teórica previa y una reflexión razonada, entonces también se puede decir que Vidales es un crítico de arte independiente y autónomo. Por eso sus artículos no son siempre favorables a los artistas que estudia, como sucede con la crítica subsidiaria de conceptos e instituciones externas. Con lo anterior no se pretende desvirtuar la obra de nadie, ni sobrevalorar la de Vidales, sino ubicar en el curso de la historia la amplia obra de este calarqueño, quien no solamente le aportó al país la irreverencia de *Suenan Timbres*, sino también toda la seriedad y el reposo de los artículos reconstruidos y analizados en este trabajo. Solamente de esta manera se podrá comprender que, en Colombia, ya había una crítica de arte independiente y profesional muchos años antes de la llegada de Marta Traba, quien aprovechó el terreno labrado y llevó a cabo una obra de magnitud insospechada que otorgó a la crítica colombiana la mayoría de edad que venía buscando desde principios de siglo .

¹⁸ Ver Carmen María Jaramillo, “Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia”, *Artes. La Revista*, vol. 4, núm. 7, enero-junio de 2004, pág. 34.

Bibliografía

a) Obras generales

- Acuña Prieto, Ruth Noemí. *Arte, crítica y sociedad en Colombia*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1991 [tesis de grado sin publicar].
- Briñez Villa, Gustavo. *El mundo poético de Luis Vidales*, Bogotá: Trilce editores, 1996.
- Croce, Benedetto. *Breviario de estética*. [Cuarta edición], Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1943.
- Descartes, René. *Reglas para la dirección del espíritu*, Madrid: Alianza, 1984.
- Fatás, G. y Borrás, J. M.. *Diccionario de términos de arte*. Madrid: Alianza, 1993.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana, 1964.
- Fundación Misión Colombia. *Historia de Bogotá*. Volumen III. Bogotá: Villegas editores, 1988.
- Giraldo, Efrén. *La crítica del arte moderno en Colombia, un proyecto formativo*. Medellín: La Carreta Editores, 2007.
- Hegel, Friedrich Wilhelm. *Lecciones sobre la Estética*. Madrid: Akal, 1989.
- Jiménez P., David. *Historia de la Crítica Literaria en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1992.
- Kant, Emmanuel. *Crítica del juicio*. [Octava edición], Madrid: Espasa-Calpe, 1999.
- Medina, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Colcultura, 1978.
- _____ . *Colombia en el umbral de la modernidad*. Bogotá: Museo de arte moderno de Bogotá, 1998.
- Pöppel, Hubert. *Tradición y modernidad en Colombia. Corrientes poéticas en los años veinte*. Otraparte. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2000.
- Quinche, Víctor. *Los orígenes de la crítica de arte en Colombia*. Bogotá: Universidad del Rosario, 2005.

- Rayo, Ómar y Vidales, Luis. *Bejuquismo, maderismo*. Roldanillo: Ediciones Embalaje del Museo Rayo, 198?
- Rincón, Pedro Manuel. *Cuatro maestros y otros nombres*. Bogotá: Uniediciones, 2005.
- Suardíaz, Luis. *Conozca a J. A. Silva. Luis Carlos López. Porfirio Barba-Jacob. León De Greiff. Luis Vidales*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1985.
- Taine, Hyppolyte. *Philosophie de l'art*. París: Hachette, 1892.
- _____ . *Filosofía del arte*. [Cuarta edición], Madrid: Espasa-Calpe, 1968.
- Uribe Celis, Carlos. *Los años veinte en Colombia: ideología y cultura*. Bogotá: Ediciones Aurora, 1984.
- Vallejo, Maryluz. *Vida y obra periodística de Luis Vidales*, Medellín: Universidad de Antioquia, 2000 [manuscrito].

b) Artículos sobre estética, crítica y arte colombiano de otros autores

- Acuña, Luis Alberto. "Las artes plásticas en Colombia en el siglo XX". En *Revista de las Indias* (núm. 46), octubre de 1942.
- Ayala Francisco. "Sociología del arte". En *Revista de las Indias* (núms. 84-85-86), diciembre de 1945, enero y febrero de 1946, págs. 185-203 (I), 97-118 (II) y 203-219 (III).
- Canal Ramírez, Gonzalo. "Carlos Correa". En *El Tiempo*, 11 de agosto de 1940, sección segunda, página primera.
- _____ . "Nuestro primer salón nacional". En *El Tiempo. Suplemento literario*, 27 de octubre de 1940.
- Delgado Nieto, Carlos. "La Creación artística: fenómeno social". En *Espiral* (Época II, núm. 43), diciembre de 1952.
- Echavarría, Rogelio. "Vigor y optimismo en la pintura nacional" (Encuesta). En *El Espectador. Magazín Dominical*, 13 de marzo de 1949
- Engel, Walter. "El público, contrario al arte moderno". En *Revista de las Indias* (núm. 38), febrero de 1942, págs. 381-391.
- Engel, Walter. "El IX Salón anual". En *El Tiempo, Suplemento literario*, 17 de agosto de 1952, página segunda.

- Gómez Jaramillo, Ignacio. "Panorama de la pintura del siglo XX". En *Revista Pan* (núm. 36), mayo de 1940.
- Guillén Martínez, Fernando. "Apuntes para una estética". En *Revista de las Indias*, núm. 91, julio de 1946.
- Guillén Martínez, Fernando. "Apuntes para una estética". En *Revista de Indias* (núm. 91), julio de 1946.
- _____ . "El mensaje pictórico de Carlos Correa". En *Proa* (núm. 27), septiembre de 1949.
- Jaramillo Jiménez, Carmen María. "El papel de la crítica en la consolidación del arte moderno en Colombia". Beca de investigación en Artes plásticas. Informe final, 1999 [manuscrito].
- _____ . "Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia". En *Artes. La Revista* (vol. 4, núm. 7), enero-junio de 2004.
- Laude, Jean. "Retour et/ou rappel a l'ordre". En *Le retour a l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture 1919-1925*, Memorias del Segundo Coloquio de Historia del Arte Contemporáneo, París: C.I.E.R.E.C, 1975.
- López Rosas, William Alfonso. "Los públicos de la crítica de arte: apuntes sobre la historia de una práctica cultural localizada", 2004 [manuscrito].
- _____ . "La crítica de arte en Colombia: amnesias de una tradición", 2005 [manuscrito].
- Pardo Tovar, Andrés. "El segundo salón de artistas colombianos". En *Revista de las Indias* (núm. 34), octubre de 1941.
- Quinche, Víctor. "La crítica de arte en Colombia: los primeros años". En *Historia crítica* (núm. 32), julio-diciembre de 2006.
- Rubiano Caballero, Germán. "Aproximación a la crítica del arte en Colombia" y "Pintores y escultores 'bachués". En *Historia del arte colombiano*, Tomo 10, Barcelona: Salvat, 1983.

c) Artículos sobre Luis Vidales y entrevistas

- Medina, Álvaro. "De nuevo Luis Vidales", entrevista. En *Punto Rojo*, núm. 2, febrero-marzo de 1975.

- Medina, Álvaro. “López, De Greiff, Vinyes, Vidales y el vanguardismo en Colombia”. En *Punto Rojo*, núm. 4, junio-julio de 1975.
- Cardoza y Aragón, Luis. “La verdad en el arte”. En *El Tiempo. Suplemento Literario*, 9 de marzo de 1947.
- Gaitán Durán, Jorge. “Tratado de Estética”. En *El Tiempo. Suplemento Literario*, 23 de marzo de 1947.
- Guillén, Arturo. “Una interpretación dialéctica del arte”. En *Sábado*, 18 de enero de 1947.
- Moreno Clavijo, Jorge. “Diez minutos con Luis Vidales”. En *El Tiempo*, 5 de enero de 1947.
- Orozco, Armando. “El poeta y sus timbres”. En *Revista Casa Silva*, núm. 11, enero de 1998.
- Pla, Constantino. “Una hora con Luis Vidales”. En *El Tiempo. Lecturas dominicales*, 28 de agosto de 1927.
- Roca, Juan Manuel. “Vidales, sin temor a la risa”. En *Revista Casa Silva*, núm. 14, 2001.
- Struve Sebert, Carola. “Un estudio dialéctico”. En *Sábado*, 3 de mayo de 1947.
- Vidales, Luis. “Ya había nadaístas en 1922”. En *Encuentro Liberal*, núm. 14, 29 de julio de 1967.
- Vieira Jaramillo, Bernardo. “Tratado de Estética”. En *Universidad Pontificia Bolivariana*, vol. XII, núm. 50, abril-noviembre de 1947.
- S/A. “La metodología del arte. Una entrevista con Luis Vidales”. En *Crítica*, 23 de marzo de 1951.
- S/A. “Alto ahí. Luis Vidales de nuevo”. En *Puesto de combate*, vol. IV, núms. 25-26, 1982.

d) Obras publicadas de Luis Vidales

- *Tratado de Estética*. Manizales: Biblioteca de escritores caldenses, 1946.
- *La circunstancia social en el arte*, Bogotá: Colcultura, 1973.
- *Suenan Timbres*. Bogotá: Colcultura, 1976.
- *Historia de la Estadística en Colombia*. Bogotá: DANE, 1978.
- *La obreríada*. La Habana: Casa de las Américas, 1978.

- *Poemas del abominable hombre del barrio de Las Nieves*. Bogotá: Ediciones Aurora, 1985.
- *Antología poética*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1985.
- *El libro de los fantasmas*. Bogotá: Oveja Negra, 1985.
- *Suenan Timbres*. Colección de poesía. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004.

e) Artículos de Luis Vidales sobre arte ¹

- "Pablo Picasso". En *El Espectador. Suplemento literario ilustrado*, 10 de febrero de 1927.
- "¿A dónde va el teatro?" En *El Tiempo. Lecturas dominicales*, 5 de febrero de 1928.
- "El lenguaje, superestructura económica". En *El Tiempo. Suplemento literario*, 6 de abril de 1928.
- "Juan Roca Lemus". En *El Tiempo. Suplemento literario*, 8 de marzo de 1931.
- "El dibujo de la economía". En *Revista Pan* (núm. 19), febrero de 1938.
- "Gonzalo Ariza o una metafísica manual del budismo pictórico". En *Revista Pan* (núm. 20), marzo de 1938.
- "El cubismo ante la bancarrota del mundo moderno". En *Revista Pan* (núm. 24), octubre de 1938.
- "La pintura de Gómez Jaramillo". En *Revista Pan* (núm. 28), marzo de 1939.
- "Ubicación antisentimental del indio". En *Revista de las Indias* (núm. 15), marzo de 1940.
- "La exposición de Carlos Correa". En *El Tiempo. Suplemento literario*, 25 de agosto de 1940.
- "El primer salón de arte colombiano". En *Revista de las Indias* (núm. 21), septiembre de 1940.
- "Las modernas corrientes de la pintura". En *El Tiempo. Suplemento literario*, 6 de abril de 1941.
- "La dinámica del arte y del artista en la vida social". En *Revista de las Indias*, (vol. 9, núm. 28), abril de 1941.

¹ Estos artículos se encuentran en orden cronológico.

- "La pintura colombiana". En *El Tiempo. Suplemento literario*, 19 de abril de 1942.
- "Interpretación subtrascendente de la fiesta de toros". En *Sábado* (núm. 33), 26 de febrero de 1944.
- "La estética de nuestro tiempo". En *Espiral. Revista de artes y letras*. (Año I, núm. 1), abril de 1944.
- "El arte ante el hecho social". En *Revista de las Indias* (núm.73-75), febrero de 1945.
- "Reflexiones sobre la escuela de París y el arte americano". En *Espiral .Revista de artes y letras* (Año II, núm. 10), abril de 1945.
- "Exploración al mundo de Goya". En *Revista de las Indias* (núm. 88), abril de 1946.
- "Sobre los poetas en flor". En *El Tiempo. Suplemento literario*, 21 de julio de 1946.
- "Camino de Damasco en la Estética de Croce". En *Revista de América* (núm. 20), agosto de 1946.
- "Notas sobre el séptimo salón de artistas colombianos". En *El Tiempo. Suplemento literario*, 10 de noviembre de 1946.
- "El lenguaje y el instrumental en el arte". En *Sábado* (núm. 179), 14 de diciembre de 1946.
- "Acuarelas. Gabriel Puerta". En *El Tiempo. Suplemento literario*, 15 de junio de 1947.
- "La fotografía y la creación artística". En *Jornada*, 6 de enero de 1948.
- "Entre dos culturas". En *Jornada*, 25 de enero de 1948.
- "Aurora en una paleta". En *Crítica*, 17 de noviembre de 1948.
- "Tema: Ficción o realidad". En *Espiral. Revista de artes y letras* (Época II, núm. 25), agosto de 1949.
- "La pintura de Carlos Correa". En *Crítica*, septiembre 1º de 1949.
- "En torno del pintor Marco Ospina". En *Proa* (núm. 31), enero de 1950.
- "Yezid Montaña, otra avanzada". *El Tiempo. Suplemento literario*, septiembre 3 de 1950.
- "Nuevas caricaturas de Omar Rayo". En *El Tiempo. Suplemento literario*, 15 de octubre de 1950.

- "La metodología del arte: una entrevista con Luis Vidales". En *Crítica*, 31 de marzo de 1931.
- "Del tema y del oficio en pintura". En *El Tiempo. Suplemento literario*, 16 de diciembre de 1951.
- "La pintura de Jaime Botero". En *El Tiempo. Suplemento literario*, 20 de julio de 1952.
- "El 'otro' punto de vista". *El Tiempo. Suplemento literario*, 31 de agosto de 1952.
- "El surrealismo ha muerto, viva el surrealismo". En *Sábado* (vol. 7, núm. 465), 25 de octubre de 1952.
- "Origen del estilo en el arte". En *Contemporánea* (núm.2), julio-diciembre de 1958.
- "Indagación sobre G. Vásquez Ceballos". En *El Tiempo. Lecturas dominicales*, 21 de diciembre de 1958.
- "Actualidad de Ricardo Rendón". En *El Tiempo. Lecturas dominicales*, 11 de febrero de 1962.
- "¿Realismo o abstraccionismo? El problema de los espacios plásticos". En *El Tiempo. Lecturas dominicales*, 14 de abril de 1962.
- "El libro y la imagen". En *Boletín cultural y bibliográfico* (vol. VI, núm.3), 1963.
- "Rumbos actuales del arte". En *Boletín cultural y bibliográfico* (vol. VII, núm.1), 1964.
- "Cronología del arte pascuence". En *Boletín cultural y bibliográfico* (vol. VII, núm.8), 1964.
- "Puntos sobre las íes en la literatura colombiana". En *Boletín cultural y bibliográfico* (vol. VIII, núms. 10-13), 1965.
- "Andares de España". En *Puesto de Combate* (vol IV, núms. 25-26), 1982.
- "Pimienta social en el arte de la Prehistoria". En *Cultura muisca* (Tunja) (núm. 132), 1985.