



Revista CS  
ISSN: 2011-0324  
cs@icesi.edu.co  
Universidad ICESI  
Colombia

Alzate García, Adrián; Otero Buitrago, Nancy  
Revistas culturales en Cali. Acercamiento a la modernización cultural caleña entre las  
décadas de 1970 y 1980  
Revista CS, núm. 9, enero-junio, 2012, pp. 199-231  
Universidad ICESI  
Cali, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476348372007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica  
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Adrián Alzate García

Universidad Icesi, Colombia

aalzateg@gmail.com

Nancy Otero Buitrago

Universidad Icesi, Colombia

oterobn16@yahoo.es

Revistas culturales en Cali. Acercamiento a la  
modernización cultural caleña entre las décadas  
de 1970 y 1980<sup>1</sup>

*Cultural Magazines in Cali: Approaching Cali's Cultural  
Modernization During the 1970s and 1980s*

*Revistas culturais em Cali: Aproximação à modernização  
cultural caleña entre as décadas de 1970 e 1980*

**Artículo de reflexión** recibido el 10/12/11 y aprobado el 07/05/12

<sup>1</sup> El presente artículo presenta algunos resultados de la segunda fase de la investigación “Estudio de publicaciones culturales en Cali, años 70 y 80”, realizada en la Universidad Icesi entre enero de 2010 y julio de 2011, por los profesores Hoover Delgado M., Hanni Jalil P., Nancy Otero B. y Adrián Alzate G. Los autores agradecen la valiosa colaboración de la estudiante Isabella Montoya.



### Resumen

Las décadas de 1970 y 1980 representaron para Cali un período de gran agitación cultural. Las transformaciones vividas entonces por la ciudad, junto a la creciente intervención de nuevos actores y discursos en su vida artística, propiciaron diversas renovaciones del paisaje artístico caleño y ampliaron los públicos de “lo cultural”. En este proceso jugaron un papel vital las revistas culturales, portavoces de nuevas ideas y contenidos artísticos, y a la vez medios para la popularización de los mismos. El presente artículo pretende examinar esta doble función, con el fin de ilustrar la importancia de estas publicaciones como agentes modernizadores de la cultura local.

**Palabras clave:** Revistas culturales, Modernización cultural, Arte y cultura, Cali siglo xx

### Abstract

The 1970s and 1980s represented a period of great cultural growth in the city of Cali. The transformations experienced by the city during this time period, along with increasing action by new actors and discourse in the artistic life of the city, led to a number of changes in the local artistic landscape and broadened the audience for “culture”. Cultural magazines played a vital role in this process, simultaneously serving as forums for new ideas and artistic content and as the medium for the popularizing of these same ideas. This article will examine this dual function with the aim of illustrating the importance of these magazines as modernizing agents of local culture.

**Keywords:** Cultural publications, Cultural modernization, Art and culture, 20th Century Cali

### Resumo

As décadas de 1970 e 1980 representaram para Cali um período de grande agitação cultural. A transformação vivida então pela cidade, junto à crescente intervenção de novos atores e discursos na vida artística, levou a diversas renovações da paisagem artística caleña, e ampliou os públicos “do cultural”. Nesse processo, as revistas culturais, porta-vozes de novas ideias e conteúdos artísticos, e por sua vez meios para sua popularização, desempenharam um papel vital. O presente artigo pretende examinar esta dupla função, a fim de ilustrar a importância dessas publicações como agentes modernizadores da cultura local.

**Palavras-chave:** Revistas culturais, Modernização cultural, Arte e cultura, Cali século xx



## Introducción

Pocos momentos de la historia reciente de Cali han traído consigo cambios tan notables como las décadas de 1970 y 1980. A lo largo de estos años maduraron distintos procesos que, iniciados entre los años cincuenta y sesenta, contribuyeron a transformar significativamente la ciudad. Entre ellos se destacan la industrialización de Cali y sus zonas aledañas, el acelerado aumento poblacional y la consecuente extensión de la ciudad (Sáenz, 2010).<sup>2</sup> Dichas situaciones estuvieron ligadas a un fortalecimiento económico y a un rápido desarrollo urbano que no sólo alteraron la faz de la Cali de entonces, sino también hicieron más compleja y diversa su sociedad, favoreciendo el surgimiento de nuevos espacios públicos, actores y grupos sociales, identidades y, por supuesto, formas de relación y conflicto.

Todos estos cambios, que de cierto modo dieron un impulso modernizador a la ciudad y a sus modos de vida (piénsese, por ejemplo, en la multiplicación y complejización de sus actores, en la diversificación de sus espacios públicos, en la configuración de nuevas relaciones sociales o en el surgimiento de nuevas prácticas y sociabilidades relacionadas con “lo urbano”), tuvieron repercusiones cruciales en el arte y la cultura. Desde mucho tiempo atrás, y hasta muy entrada la década de 1950, ambos campos habían permanecido bajo el monopolio de una élite con predominio simultáneo en la cultura, la política y la economía de la región. Muy cercana a la literatura y especialmente a la poesía, esta élite se caracterizaba por una producción artística e intelectual de corte institucionalista, sin mayor pensamiento crítico (en términos tanto sociales como artísticos) y anclada en motivos “arcaicos” inspirados en la religión, el paisaje y el amor cortés (Malatesta, 2010: 30). Era ésta una producción reconocida y legitimada desde las instituciones políticas y económicas regionales, la cual daba forma a una escena cultural dominada por actores e instituciones detentadores de una tradición artística que, autoproclamada como “oficial”, tendía a deslegitimar toda propuesta alternativa a la suya.

El predominio de este “oficialismo cultural” daría poca cabida a la conformación de esferas artísticas paralelas, desvinculadas de la institucionalidad y portadoras tanto de apuestas culturales “diferentes” como de visiones críticas sobre la sociedad y la cultural. Este panorama, cabe aclarar, no fue exclusivo de

<sup>2</sup> Muestra de estos grandes y acelerados cambios es el crecimiento de las cifras tanto de población como de extensión de la ciudad. Entre los años de 1960 y 1970, uno de los períodos de mayor dinamismo en Cali, la ciudad pasó de tener 3.393 a 6.353 hectáreas. Su población se calculaba en aproximadamente 637.929 habitantes, en comparación con los 284.186 que se contaban para el decenio de 1950. Entre 1970 y 1980 la ciudad crecería de estas 6.353 hectáreas a 7.431 y su población llegaría a sumar, aproximadamente, unos 991.549 habitantes (Sáenz, 2010: 226–232).

la sociedad caleña. Ciudades como Medellín y Bogotá también experimentaron institucionalismos análogos, con la diferencia de que su hegemonía fue retada —y sistemáticamente desplazada— desde mediados de siglo por corrientes alternativas como las encarnadas por el “grupo Mito” o el nadaísmo (Moreno, 1989). Cali, por el contrario, tendría que esperar hasta fines de los años 60 para experimentar un cambio significativo en este mismo sentido.

Fueron varios los factores que, durante esa época, propiciaron un cambio significativo en la escena cultural caleña, trayendo consigo importantes impulsos de renovación. La agitación política de fines de los sesenta, animada entre otras cosas por los levantamientos juveniles de Mayo del 68, trajo consigo la irrupción pública de nuevas generaciones, ansiosas de ganar para sí un lugar en la sociedad desde el cual hablar con voz propia. Trasladado al campo artístico, ello significó la emergencia paulatina de un conjunto de escritores, poetas, artistas plásticos, cineastas y dramaturgos que, sin estar necesariamente conectados entre sí, tenían en común un interés por desarrollar un trabajo “novedoso”, alternativo, crítico e independiente de los actores e instituciones culturales tradicionales, capaz de promover un cambio significativo en la delimitación y composición de la escena cultural de la ciudad.

Estos artistas emergentes eran, en su mayoría, jóvenes universitarios, provenientes de sectores medios, familiarizados con las ideologías marxistas para entonces en boga y afines —las más de las veces— a la militancia política de izquierda. Sus propuestas artísticas, singularmente distintas a las del viejo “oficialismo”, apuntaban hacia una representación crítica del cambiante entorno que les rodeaba, muy seguramente bajo el convencimiento de que el arte se caracterizaba, entre otras cosas, por su “capacidad de oponerse y cuestionar lo real”, rehaciéndolo a la vez que recreándolo (Barbero, 2005: 8). La rápida urbanización de la ciudad, con sus cambios, rupturas y desgarramientos, incidió determinantemente en el espíritu de esta producción. Sus temas y motivos, en efecto, se caracterizaron por tener un horizonte predominantemente urbano, con la ciudad como telón de fondo, personajes típicamente ciudadanos —cuando no suburbanos—, e historias que hablaban de los malestares, dramas, solidaridades y conflictos fruto de una ciudad en un rápido proceso de cambio y modernización (Henaó, 2000).

Al lado de tales factores, la modernización de la ciudad hizo posible que estos nuevos actores, en su mayoría al margen de aquellas instancias tradicionales de producción cultural “oficial” y “legítima”, pudieran apropiarse de diversos espacios tanto para el intercambio como para la creación artística e intelectual. Fue el caso, por ejemplo, de las universidades públicas, las bibliotecas y librerías, las

salas de cine, los centros culturales como Ciudad Solar<sup>3</sup> y algunos cafés del centro y norte de la ciudad. Algunos de estos espacios no eran propiamente nuevos en el paisaje urbano (es el caso de los cafés, las bibliotecas o las librerías, por ejemplo), pero experimentaron durante el período una importante “revitalización” como lugares de intercambio y sociabilidad artística y cultural, siendo particularmente cercanos a estas nuevas generaciones de creadores culturales. Viejos y nuevos, estos lugares fueron epicentro de muchas de las prácticas que caracterizaron a estos artistas emergentes, tales como las tertulias, los talleres literarios, los grupos de estudio, las muestras de arte “independiente” y el cineclubismo. Dichos espacios y prácticas, en conjunto, ayudaron a que esta nueva generación de artistas que trataba de abrirse campo lograra algo de reconocimiento y visibilidad, al tiempo que contribuyeron a consolidar sus esfuerzos por renovar la producción artística y transformar —en lo posible— las prácticas, discursos y contenidos que componían el campo artístico de la Cali de entonces. Ambos objetivos se beneficiarían con creces de otro proceso que fue típico de la acción cultural de las décadas en cuestión: la proliferación de publicaciones artísticas auto-gestionadas, y especialmente de revistas culturales.

El auge de las revistas culturales durante los años en cuestión obedeció, entre otras cosas, a la proliferación de espacios de intercambio intelectual; al interés de estos nuevos artistas por contribuir desde sus respectivos campos a las discusiones intelectuales, artísticas y políticas para entonces en boga; así como al esfuerzo de éstos por hacerse a medios independientes y no tradicionales para difundir su producción y promover, de paso, el intercambio con sus pares en otros lugares tanto del país como de fuera. Entre estos factores, el último fue quizá el más determinante. Esta generación que comenzó a surgir hacia fines de los años sesenta no sólo necesitaba darse a conocer; también requería de un canal para hacerlo. Ajenos —al menos en su mayoría— a las élites culturales de la ciudad, detentadores de prácticas y discursos artísticos distintos a los de la tradición, y con serias dificultades para acceder al —por lo demás limitado— mercado editorial “oficial”, estos artistas debieron recurrir a la creación de sus propias publicaciones, financiadas por sus propios medios y compuestas por textos propios, de colegas y pares, y en ocasiones de autores con quienes se tuviera alguna afinidad.

En este contexto, las revistas, con su carácter abierto, seriado, de fácil circulación y lectura, y estimulante de las relaciones entre los redactores y sus públicos, aparecían como un producto editorial sumamente propicio para la apertura de temas y autores, para la inclusión de textos de diversa índole y procedencia, para una circulación relativamente amplia —al menos entre los círculos artísticos,

3 Para mayor información sobre Ciudad Solar, consúltese González (2007).



académicos e intelectuales de la ciudad— y, no menos importante, para el establecimiento de canales de comunicación con sus potenciales públicos. Todos estos aspectos, en conjunto, favorecerían considerablemente los intereses y propósitos de los gestores de esta clase de publicaciones. La producción de revistas culturales durante las décadas de 1970 y 1980 fue copiosa, con más de 60 títulos dedicados, en conjunto, a la literatura, la poesía, las artes plásticas, el cine, la fotografía, el teatro, la caricatura, el cómic, la música, e incluso el psicoanálisis, la lingüística, la semiología, las ciencias sociales y los estudios de género.

Como elementos claves en los esfuerzos de renovación del campo artístico caleño, estas revistas desempeñaron una importante función modernizadora en la escena cultural e intelectual del período. Tomando tal idea como punto de partida, este texto tiene por objeto explorar en qué consistió dicha función, en qué sentidos fue asumida, a través de qué discursos se concretó y en qué áreas tendió a hacerse más visible.<sup>4</sup> Con ello, busca ofrecer algunas luces sobre la vida cultural de la Cali de la época, un tema que a pesar de su riqueza para el análisis histórico aún no ha recibido la suficiente atención y presenta, por tanto, muchos vacíos. Esta tarea estará respaldada por un conjunto de fuentes impresas y orales recogidas entre 2010 y 2011, y compuesto por más de 50 títulos de revistas y 16 entrevistas a integrantes de esta “nueva” generación arriba referida.

### Algunos apuntes analíticos preliminares

Analíticamente, el estudio aquí propuesto girará en buena medida en torno a la idea de “modernidad cultural”. De manera operativa, y pensando en las características y avatares del paisaje artístico y cultural de la Cali de entonces, se concebirá esta “modernidad” como un proceso de transformación sistemática de los límites, contenidos y significados de un campo cultural concreto. Este proceso puede caracterizarse en función de un conjunto de cambios y una serie de “luchas”, ambos elementos susceptibles de ser rastreados en el contexto cultural caleño del período. Los primeros aludirían a renovaciones e innovaciones de distinta índole,<sup>5</sup> tendientes a redefinir los parámetros de una cultura y una

4 Para efectos de este artículo, se concebirá como “revista cultural” toda publicación de carácter abierto y periódico, compuesta por textos de diverso tipo (artículos, ensayos, reseñas, cuentos, poemas, producciones gráficas) relacionados de alguna manera con el campo del arte y la producción artística. Esta categoría incluirá tanto revistas referidas a cuestiones, productos o ramas artísticas concretas, como publicaciones de mayor variedad temática con contenidos afines, que resultan habituales del “periodismo cultural”. Sobre esta clase de contenidos, véase González (1993).

5 La caracterización de estos cambios, renovaciones e innovaciones, tiene como referente teórico algunos planteamientos de Martin Lyons (1993) en torno a las transformaciones de la cultura literaria en la Francia del siglo XIX. Los postulados de Lyons invitan a pensar los procesos de modernización cultural —al menos en el campo literario— como transformaciones marcadas, entre otras cosas, por el ascenso de “otras” literaturas

producción cultural tradicional, institucionalista, temáticamente limitada y socialmente excluyente. Se trata, entre otras cosas, de la aparición de nuevos actores (productores, consumidores e intermediarios de diverso tipo), prácticas, discursos, roles e instituciones de orden cultural, junto con una apertura de lo habitualmente concebido como producción cultural a nuevos saberes, disciplinas y expresiones artísticas.

Esta modernización supondría, igualmente, la consolidación progresiva de un arte no institucional, no dependiente de oficialidades y orientado por inquietudes críticas (y propositivas) en lo cultural, lo social y lo político; la superación de los límites estrictamente locales y regionales de la creación artística y, por ende la apertura al diálogo con creadores y corrientes provenientes tanto de otras partes del país como del extranjero. Finalmente, este proceso implicaría el desarrollo de cierto “giro democrático” en las discusiones sobre el significado y la función del arte y la creación cultural y; en una línea análoga, la consolidación de un propósito de “popularización” de los productos culturales, a la manera de una diversificación de los públicos habituales de “lo cultural”. Dicha ampliación estaría respaldada, entre otras cosas, por el auge de herramientas de difusión “alternativas”, no dependientes de las lógicas y circuitos editoriales oficiales, capaces de llegar por sus propios medios a un conjunto de consumidores culturales algo más amplio que aquel asociado con tales circuitos.

La idea de “luchas”, por su parte, invita a contemplar esta modernización como un proceso permanentemente conflictivo, atravesado por tensiones entre los distintos grupos que conformaban el campo cultural local, generadas en torno a la delimitación de los contornos y parámetros del oficio y la producción artística. Desde este punto de vista, la producción cultural puede pensarse como un fenómeno signado por relaciones y mecanismos de poder, asociados a un conflicto siempre presente por la legitimidad de las producciones y los productores (Lyons, 1993). El campo cultural, y con él la producción cultural misma, estaría conformado y movido por una lucha entre grupos con diferentes apuestas y atributos, los cuales determinarían posiciones más o menos “privilegiadas” frente a funciones esenciales como la designación del trabajo cultural legítimo, sus contornos, agentes, prácticas y contenidos (Bourdieu, 1990). Se asiste, pues, a una competencia permanente en la cual aquellos grupos de creadores al margen de las instancias nominadoras de “lo cultural” ponen en marcha diversas estrategias para disputar a los agentes culturales “oficiales” el poder legitimador dentro del campo. Tales estrategias estarían dirigidas a retar, desafiar, cuestionar

---

y formas narrativas, la transformación del mercado editorial, la popularización de ciertos tipos de productos editoriales, la irrupción de nuevas formas de circulación de los mismos y el desarrollo de ciertos procesos de “democratización” de la cultura.

o desacreditar los actores, las prácticas, los discursos y, de manera más general, las lógicas artísticas, políticas, sociales, económicas, editoriales y de cualquier otro tipo que soportan este poder para designar lo legítimo (Bourdieu, 1990).

Vista de esta manera, la modernización cultural puede pensarse en términos de una transición en el plano de los agentes predominantes en un determinado campo artístico y cultural. Éste sería un proceso lento y dificultoso en el cual unos actores por fuera de la “institucionalidad” del campo —ya sea por su carácter emergente o por su posición alternativa frente a la producción cultural “oficial”—, luchan bien por acceder a aquellas instancias de nominación de la cultura legítima, o bien por transformar el mismo sentido de la legitimidad cultural. En este proceso, los contendientes de la “oficialidad” intentarían no sólo cuestionar los atributos que soportan el reconocimiento de sus opositores, sino también ganar para sí y sus producciones, referentes de legitimidad que puedan ser negados a los otros (Bourdieu, 1990). El conflicto, por lo tanto, tendría un doble sentido: desplazar a los agentes “oficiales” de su posición legitimadora frente al campo y redefinir la noción de producción cultural legítima, de manera que sea incluyente y cohesionadora hacia dentro y excluyente hacia fuera.

En esta lucha por el predominio en el campo cultural, y a la vez por los contornos y significados del mismo, el sentido propiamente modernizante residiría en el contenido de las apuestas culturales de estos actores emergentes. Se trataría, en este sentido, de propuestas en torno a una producción cultural “novedosa” y “renovada”. Tales apuestas estarían sostenidas por dinámicas no institucionales, capaces de oponer a aquellas lógicas económicas, políticas y sociales que afianzaban el reconocimiento y la “hegemonía” de sus rivales, un nuevo principio legitimador sustentado en una producción cultural independiente, autónoma, crítica y respaldada sólo por la valía intrínseca del quehacer artístico (Bourdieu, 1990). Esta clase de luchas, apuestas y esfuerzos por redefinir lo cultural tanto en sus contenidos como en sus actores signó la vida artística caleña de las décadas de 1970 y 1980, y puede ser ilustrada con particular detalle por el devenir de las revistas culturales caleñas en tanto agentes de transformación —y modernidad— cultural.

### **Revistas y modernización cultural: aspectos generales**

El auge de revistas culturales durante los años setenta y ochenta no debe considerarse sólo una manifestación más de los esfuerzos transformadores emprendidos por estos actores culturales emergentes. A diferencia de varios de estos empeños, que no fueron más allá de renovar —o, al menos, del intento por transformar— los discursos, temas y contenidos presentes en el campo artístico,

las revistas lograron integrar diversos impulsos que contenían el germen de una modernización efectiva de la escena cultural e intelectual caleña. Tales impulsos apuntaron al menos en cinco direcciones. Primera, a la delimitación de una esfera artística autónoma e independiente, con actores, espacios, prácticas, discursos, formas de producción y medios de divulgación propios y diferentes a los de la “institucionalidad” cultural local. Segunda, al surgimiento de instancias desde las cuales los miembros de dicha esfera pudieran reclamar para sí un reconocimiento como agentes culturales legítimos, parte de una lucha mayor por la redefinición de los atributos de legitimidad de la producción cultural. Tercera, a la apertura del campo artístico a un diálogo con interlocutores no tradicionales como el psicoanálisis, las ciencias sociales, las ciencias del lenguaje y los nacientes estudios de género. Esto tendría por efecto una ampliación tanto de los límites de “lo cultural” como de los contenidos de esas nuevas apuestas culturales que aspiraban a reclamarse como legítimas. Hacia este mismo propósito apuntaría también la cuarta dirección, alusiva a la “internacionalización” de la escena cultural local, no sólo por medio del intercambio artístico con pares de otros países, sino también mediante una mayor recepción de corrientes de otras partes, tal como ocurrió en las letras con el *boom* latinoamericano y en la literatura europea y norteamericana.

La quinta dirección, finalmente, señaló un giro en las concepciones y debates sobre la función del arte, donde la tradicional postura elitista, vuelta sobre la creación y distribución restringida de la “alta cultura”, comenzó a ser contrapezada por posiciones alternativas, que bien sostenían una reevaluación del arte como objeto de estudio de las ciencias y el trabajo académico, o bien defendían una democratización del campo cultural mediante una vulgarización de los discursos y prácticas artísticas, cuando no por medio de la legitimación de un arte “popular” (Malatesta, 2003). Este último aspecto trajo repercusiones importantes sobre los procesos en cuestión, pues condicionó dos orientaciones distintas tanto en las publicaciones como en el horizonte de la misma producción cultural. La primera, más cercana a los círculos más académicos e intelectuales, fue más afín a una idea de modernización desde el ámbito de la “enunciación”, en la que los atributos modernizantes de la acción cultural debían yacer más en el tipo de agente o productor cultural y en su discurso, que en el tipo de público que se suponía recibiría dicha producción. Tal era, por ejemplo, la postura de varias de las revistas surgidas en los departamentos académicos de las universidades públicas, como *Lenguaje* (1972) y *Poligramas* (1980) en el caso de la Universidad del Valle.

La segunda, más politizada y militante, sostendría una idea opuesta en la que tales atributos debían encontrarse no tanto en los productores como sí en sus destinatarios y en los que estos últimos pudieran hacer con el arte; lo que

requería una producción cultural capaz de llegar a un público “verdaderamente” amplio —es decir, “popular” — y ponerse al servicio de la transformación social. Hacia allá apuntarían revistas como *Inkarri* (1985), afín a un trabajo cultural susceptible de una recepción masiva y concebido en función del “pueblo”, o *Aquelarre* (1971), interesada en poner los discursos artísticos y científicos al servicio de la “liberación nacional”. Entre una postura y otra existieron, por supuesto, posiciones intermedias, cercanas a la idea de un trabajo artístico e intelectual mediado por un compromiso social. Tal sería la idea que animaría publicaciones como *El Estravagario* (1975) y *La Cábala* (1981), que definían dicho compromiso en términos de un esfuerzo por esclarecer la realidad, diagnosticar sus problemas y sugerir posibles soluciones.<sup>6</sup> Así enmarcadas, las revistas en cuestión lograron imprimir transformaciones considerables sobre una amplia variedad de campos artísticos, ya mediante una labor renovadora o por medio de un trabajo propiamente innovador.

### Hacia la renovación de campos

Buena parte del efecto renovador de las revistas culturales recayó sobre el campo de la literatura. Muchas de éstas sirvieron de vitrina a las producciones de aquella nueva generación de literatos que había comenzado a surgir hacia fines de los años sesenta. Así ocurriría con publicaciones de poesía como *Altazor* (1981), *Calipoema* (1985) o *Anaconda* (1989), al igual que con otras de literatura como *Rosa Blindada* (1980), *Luciérnaga* (1981) o *La Broka* (1985). Sin embargo, no fueron pocos los títulos que, en materia literaria, hicieron más que dar a conocer a estos nuevos creadores. A lo largo de ambas décadas, y especialmente hacia fines de los años setenta, diversos grupos de escritores e intelectuales hicieron de estos productos un medio propicio para difundir una literatura diferente a la que por tanto tiempo había prevalecido en la región.

Conformada en buena medida por trabajos de narradores europeos, norte y suramericanos de principios de siglo, así como por obras de autores del para entonces reciente boom latinoamericano, esta literatura fue ampliamente divulgada como material de lectura “nuevo” y “moderno”, defendida como modelo del trabajo literario que para la época valía la pena hacerse —es decir, del tipo de producción literaria que habría de sostener, al menos parcialmente, la “nueva legitimidad” artística que se arrogaban muchos de estos creadores emergentes. Era una defensa sostenida, en cierto modo, por un interés de modernizar la

<sup>6</sup> Véase al respecto la introducción al suplemento “La paz: algo más que un buen deseo. Reportaje a Estanislao Zuleta”, publicado en el octavo número de *La Cábala* (1985). También consúltese la sección inicial de Carranza (1976).

escena literaria regional, que durante el período fue compartido por círculos artísticos tanto de Cali como de otras ciudades del país. Hacia allá apuntaron, precisamente, publicaciones como *Aquelarre* y *Luciérnaga* (1981), cercanas a los trabajos de Borges y Cortázar.<sup>7</sup> Otro tanto hizo *Rosa Blindada*, afín a una “renovación” literaria basada en el vanguardismo latinoamericano, de la mano de autores como Julio Ribeyro y Augusto Monterroso, así como de otros brasileños, argentinos y mexicanos de escasa circulación en círculos más tradicionales e institucionales (Entrevista a Eleázar Plaza, 2011).<sup>8</sup>

Tal apertura también sería defendida desde la academia, interesada en acercarse a dicha literatura no sólo como producto estético sino también como objeto de estudio semiótico y semiológico. Así lo propondría, por ejemplo, la escuela de literatura de la Universidad del Valle con su revista *Poligramas*, que prestó atención a la literatura norteamericana<sup>9</sup> y dio cabida en sus páginas a autores modernos como S. Mallarmé, V. Maiacowski y M. Butor, así como a posmodernistas como R. Coover, W. Burroughs, J. Kosinsky y G. Grass.<sup>10</sup> Publicaciones como éstas, con su enfoque a medio camino entre la apreciación artística y el análisis científico-disciplinar, dieron un respaldo clave a estos esfuerzos “renovadores” y “modernizantes”, al incluirlos en el discurso socialmente reconocido y legítimo de la institución universitaria. Dicho discurso sería, en no pocas ocasiones, aliado de estos nuevos creadores en sus esfuerzos por ganar, para su producción, espacios socialmente relevantes de visibilización y reconocimiento.

La divulgación de autores y tendencias como estas no agotó los cambios impulsados en la materia por los productos en cuestión. La “modernización” literaria del período también supuso el ascenso de géneros poco visibles hasta entonces como el minicuento, cuyo reconocimiento en la región, y poco después en el país, se debió en buena medida a la labor difusora y “pedagógica” de la revista *Ekuóreo*.<sup>11</sup> Fundada en 1980 como una publicación sin mayores pretensiones reformistas, esta revista terminaría por popularizar el cuento corto entre públicos académicos y universitarios, desconocedores del género y sus características cuando no escépticos en cuanto a su valor artístico. En este sentido, la labor de sus responsables —Harold Kremer y Guillermo Bustamante— estuvo encami-

7 Véanse al respecto el primer número de *Aquelarre* (1971), así como el primer número de *Luciérnaga* (1981).

8 Eleazar Plaza fue uno de los principales promotores de la revista en cuestión. Véase también el editorial del cuarto número de *Rosa Blindada* (1984).

9 Véase, por ejemplo, el sexto número de *Poligramas* (1980). Esta edición fue resultado de un corto seminario sobre literatura norteamericana, llevado a cabo en Cali durante el primer semestre de 1979, e incluye artículos sobre J. D. Salinger, E. Hemingway, W. Faulkner y W. Whitman.

10 Véanse al respecto los números 1, 2 y 6 de *Poligramas*, (1978) y (1980), respectivamente.

11 Para mayor información sobre *Ekuóreo*, consúltese la introducción de Kremer y Bustamante (2003).

nada tanto a rescatar el valor estético del minicuento, como a enseñar a lectores y escritores el cómo debía ser (Entrevista a Harold Kremer Martínez, 2010). La amplia circulación de la revista, la entusiasta acogida que despertó en públicos locales y nacionales, su permanente apertura a las creaciones de escritores de la ciudad y del país y sus esfuerzos por fomentar el género entre los mismos —que incluyeron la organización, en 1981, de un concurso nacional de minicuentos—, fueron factores decisivos para la inclusión del cuento corto en el repertorio de tendencias “modernizantes” de la literatura de los años ochenta.

El campo literario no fue el único que, de la mano de las revistas, sufrió transformaciones de cierto peso. Procesos más o menos análogos tuvieron lugar en el psicoanálisis y la lingüística, áreas que durante la época estuvieron muy presentes en las discusiones artísticas e intelectuales —especialmente en aquellas de corte “modernizante”—, y donde también se experimentaron impulsos de renovación en los que dichas publicaciones jugaron un papel esencial. Fue el caso, para la primera disciplina, del *Boletín de Estudios Psicoanalíticos* (1986). Desde allí, los miembros del Centro Psicoanalítico Sigmund Freud de Cali, al que pertenecían intelectuales como Estanislao Zuleta, Alfredo Reyes y Óscar Espinosa, intentaron promover una nueva forma de concebir el psicoanálisis y su función social. Profundamente afectado por “la incorporación mecánica de teorías”, el psicoanálisis debía reorientarse hacia “[la] búsqueda permanente de una problemática propia”. Para ello, era necesario dejar de pensar en la disciplina como una simple “práctica terapéutica”, e “intentar elevar al nivel de discurso social la ciencia y el pensamiento psicoanalítico, [estableciendo] su continua presencia en la sociedad” (*Boletín de estudios psicoanalíticos*, 1986). Tal era la dirección que pretendía seguir el *Boletín*, cuyos textos, en su mayoría teóricos, trataban de rescatar los diversos vínculos que unían al psicoanálisis con “el panorama general de la cultura”.

Otro tanto ocurriría en el campo de la lingüística, de la mano de la revista *Lenguaje*. Esta publicación fue el principal órgano difusor de los esfuerzos de un grupo de estudiantes de posgrado de la Universidad del Valle, que tenía por propósito “reorientar” los estudios del lenguaje en el país. Era éste un objetivo que esperaba alcanzarse mediante el fomento a la investigación, la divulgación de trabajos propios sobre “problemas teóricos y prácticos de nuestra lengua, como también de las lenguas aborígenes”, y la reproducción de estudios análogos realizados por contemporáneos de otras partes de Latinoamérica y el Caribe, propósitos a cuyo servicio se encontraba la revista (*Revista Lenguaje*, 1972a, 1972b y 1978). El hecho de que *Lenguaje* haya sobrevivido por más de una década, hecho más bien atípico en el contexto de las revistas culturales de la época, tanto



en Cali como en el resto del país (González, 1993), deja ver que estos esfuerzos reformistas lograron de cierto modo perdurar y sostenerse, favorecidos por un contexto sumamente propicio para la incursión de los discursos científicos en los ámbitos del lenguaje y la literatura.

Más allá de la literatura, los estudios del lenguaje o el psicoanálisis, existieron campos en los que las revistas jugaron un papel, ya no renovador, sino propiamente innovador. La modernización cultural y artística de la Cali del período no sólo implicó el ascenso de discursos, tendencias y propuestas no tradicionales; también supuso una apertura de las formas artísticas predominantes hacia otras que, si bien existían de algún tiempo atrás, no tenían mayor visibilidad ni reconocimiento en tanto producción cultural. Tal fue el caso del minicuento, pero también de campos más grandes como el cómic y el cine, dos áreas que durante los años setenta y ochenta lograron hacerse a un espacio importante en la escena local, impulsadas tanto por sus respectivas creaciones y propuestas estéticas, como por su creciente presencia pública respaldada por la circulación de publicaciones de diverso tipo.

### **La innovación en la caricatura**

Para las décadas en cuestión, la caricatura y la historieta no eran expresiones estéticas desconocidas. Desde mucho tiempo atrás, esta clase de materiales era común en periódicos, suplementos y otras publicaciones seriadas de la ciudad, donde las caricaturas habituales de los medios locales compartían espacio con historietas norteamericanas, así como con trabajos de jóvenes dibujantes inspirados en la efervescencia política de los años sesenta y setenta. Para esta época el género tenía, pues, una presencia mediática indiscutible, pero éste tendía a verse más como un asunto meramente artístico —con sus respectivos visos de crítica política y social, por supuesto— que como un fenómeno propiamente comunicativo. Hacia esta última dirección apuntaría el giro que, hacia principios de la década de 1980, intentaron promover dibujantes como Ricardo Potes, León Octavio Osorno, Diego Pombo y Felipe Ossa, pioneros junto a otros jóvenes artistas de un nuevo modo de hacer y entender la caricatura en la ciudad. Fueron estos, precisamente, quienes dieron vida en 1979 a la revista *Click!*, donde por primera vez se planteó la necesidad de concebir la historieta desde un punto de vista comunicativo (Entrevista a León Octavio Osorno, 2010).

Novedosa para su tiempo, al menos en la escena artística nacional, *Click!* tuvo por propósito ofrecer un espacio para el fomento y la divulgación de estudios sobre el cómic, además de difundir la producción artística de sus creadores. En cuanto al primer objetivo, la revista se propuso “llevar al lector elementos útiles



para una mayor comprensión de los cómics”, mediante trabajos serios, críticos y reflexivos capaces de dar una visión diferente de este arte. Buena parte de dichos trabajos estaría dedicada a discutir sobre las formas “en que el cómic como medio de comunicación ha influido en la sociedad moderna” (*Click!*, 1979). En relación con el segundo fin, la publicación procuraba presentar los trabajos de sus responsables como propuestas artísticas “novedosas” y “diferentes”. Sus cómics, tal como aseguraba el primer editorial de *Click!* (1979), suponían “una respuesta a las historietas frívolas y alienantes que a diario traen los diarios”, que oponían a los ya populares cómics norteamericanos —ampliamente difundidos a través de los periódicos— historietas con personajes y problemáticas propias.

Buena parte de sus historias, en efecto, transcurría en ambientes urbanos y suburbanos, tocaban dramas típicos de la vida urbana y representaban partes deprimidas de la ciudad. Sus personajes, además, eran una reacción deliberada a los súper héroes propios de las caricaturas extranjeras. Se trataba, en su mayoría, de sujetos típicos de los entornos populares urbanos tanto locales como latinoamericanos. R. Potes, por ejemplo, dio vida a personajes inspirados en “Compay Gato” y “Pedro Navaja”, dos figuras icónicas de la música popular afro-caribeña, ampliamente difundida en la Cali de entonces (Entrevista a León Octavio Osorno, 2010). Otro caso sería el de “Pacho papeles”, un indigente caleño que “cuando sale a luchar por la vida, se convierte en súper, Súper Mísero” (*Click!*, 1979). Armado con una cuchara, vestido con papel periódico, transportado en un carro de balineras y acompañado de un perro callejero, “Súper Mísero” ofrece una muestra sumamente ilustrativa de la reacción de los miembros de *Click!* a los habituales personajes de las historietas norteamericanas. Al lado de estas figuras “anti heroicas”, la revista incluyó otros personajes e historias más cercanas a una representación crítica de tipos urbanos para entonces en proceso de crecimiento y ascenso social. Era el caso, entre otros, de la historieta “Los emergentes”, donde León O. Osorno satirizaba sobre los mafiosos y su afán de ascender en el escalafón social, justo cuando comenzaba a sentirse el fenómeno del narcotráfico en la ciudad (Entrevista a León Octavio Osorno, 2010).

Las historias y los personajes urbanos no fueron exclusivos de *Click!*. En un contexto en el que la “urbanización” de los temas y motivos parecía ser el común denominador de los esfuerzos modernizantes en el arte y la cultura, no era de extrañar que la historieta, o al menos aquella producida por estas nuevas generaciones de dibujantes, experimentase un giro en la misma dirección. Varios fundadores de *Click!* hicieron parte, en 1980, del equipo de caricaturistas que, de la mano de los hermanos José y Oscar Campo, dio vida a la revista *Mala Compañía*. Si bien esta publicación sólo tuvo por objeto la divulgación de los

trabajos de sus creadores, dejando de lado el interés por el estudio comunicativo del campo, sus contenidos y propuestas guardaron una relación cercana con el espíritu “alternativo”, “reformista” y “modernizante” de su antecesora. Sus creaciones tenían un tono muy politizado, a medio camino entre las ideas de izquierda aún en boga y las posturas anarquistas típicas “de una generación que chocaba con todo” (Entrevista a José Efraín Campo, 2010), y que todavía para principios de los años ochenta pensaba que era posible promover algún cambio en la sociedad mediante el trabajo artístico. Sus historias, por lo demás, tocaban temas de ciencia ficción, también comunes en *Click!*, y tenían igualmente un trasfondo urbano, que daba vida a representaciones de una ciudad habitada ya no por “anti-héroes” suburbanos, sino por pequeños monstruos (Entrevista a José Efraín Campo, 2010). Se trataba de una convergencia de imágenes realistas y fantasiosas de la ciudad que invitaban a pensar de una nueva forma a Cali y a su espacio urbano, y que sería reproducida durante los años posteriores por trabajos como *Mientras la ciudad duerme*, de José Campo. Obras como éstas darían continuidad a aquellas innovaciones que, sobre el campo del cómic, trajeron consigo *Click!* y *Mala Compañía*.

### **Innovación en el cine**

Los impulsos modernizantes en cuestión imprimieron transformaciones todavía más notables sobre el cine, el cual llegó a representar una de las ramas de mayor dinamismo y reconocimiento en la escena cultural caleña del período. A lo largo de estos años, y especialmente durante la década de 1970, estudiosos, críticos y realizadores cinematográficos como Andrés Caicedo, Luis Ospina, Carlos Mayolo y Ramiro Arbeláez consiguieron hacer de éste un campo artístico de amplia presencia en la ciudad, al tiempo que lograron convertir la filmografía caleña de entonces en una producción estética de reconocimiento nacional.

Ambos logros fueron asegurados por un trabajo que, de manera simultánea, trató de fomentar y publicitar la producción local, ampliar e “internacionalizar” la oferta fílmica en la ciudad, popularizar espacios de difusión y discusión en torno al cine, y ganar para la crítica cinematográfica especializada un lugar como saber y discurso legítimo al lado de aquellos predominantes en el campo artístico de la ciudad. Los cortos y largometrajes de Caicedo, Ospina y Mayolo se enmarcaron en el primer propósito, dando vida al movimiento que más tarde sería recordado como el *Caliwood*. Al segundo objetivo respondió la apertura sistemática de espacios para la proyección de “nuevas” filmografías, distintas a las del habitual cine norteamericano y compuestas principalmente por películas

latinoamericanas —México, Cuba, Bolivia, Perú y Venezuela<sup>12</sup>— francesas, alemanas, japonesas, polacas, soviéticas e incluso estadounidenses, pertenecientes estas últimas al llamado “cine de autor”.<sup>13</sup> A las dos últimas metas, por su parte, correspondería la extensión y el fortalecimiento de la práctica del cineclub, conocida en Cali desde los años sesenta por cuenta del Museo La Tertulia; la proliferación de pequeñas publicaciones de crítica cinematográfica, casi siempre asociadas a la anterior práctica y el surgimiento posterior de proyectos editoriales de mayor escala dedicados exclusivamente al cine.

Las publicaciones sobre cine y la práctica del cineclub jugaron un papel clave en estos procesos, sosteniendo una estrecha y recíproca relación a lo largo de la época. La década de 1970 trajo consigo la multiplicación de los cineclubes en la ciudad, entre los que figuraron el “Cineclub de Cali”, el “Cineclub del TEC”, el “Cinejo”, el “Nueva generación” y, un poco después, el “Cuarto del Búho” (Entrevista a Ramiro Arbeláez, 2010). Muchos tuvieron sus propios boletines con análisis y reseñas de las distintas películas o ciclos en exhibición. Así ocurrió con los primeros dos espacios, cuyas publicaciones surgieron alrededor de 1970; con el último, que tuvo la suya en 1980; así como con otros más que estuvieron a cargo de títulos como *Cinemateca La Tertulia*, creado en 1977. Estos boletines ayudaron no sólo a consolidar los cineclubes en la ciudad, divulgando sus actividades y asegurándoles un público más o menos habitual, sino también a familiarizar a este último con un tipo de cine para entonces poco conocido y difundido por fuera de ciertos círculos especializados. En este sentido, el carácter “modernizante” de los cineclubes y sus publicaciones radicó menos en el hecho de traer una filmografía diferente a la ciudad y más en el esfuerzo de rescatarlo e incluirlo como una opción más en la oferta fílmica de la misma, en su interés por popularizar dicho cine y formar un público afín al mismo y, especialmente, en el empeño por desarrollar en éste una sensibilidad acorde con las “nuevas” formas de ver el cine que proponían tanto los cineclubes como sus publicaciones anexas.

Ahora bien, es necesario aclarar que si bien este propósito de ampliar el panorama fílmico caleño tenía algo de modernizante, “modernizar” la escena cinematográfica de la ciudad no implicaba necesariamente exhibir películas recientes, vanguardistas o contemporáneas. Así como un cineclub podía proyectar muestras del cine europeo o latinoamericano de “última generación”, también podía exhibir temporadas de cine clásico mundial, ciclos especializados por

<sup>12</sup> Véanse al respecto las filmografías reseñadas en publicaciones como *Cine Latinoamericano*, editada a fines de los años setenta por la Cinemateca La Tertulia. Algunas de estas reseñas estaban dedicadas a temas como el “cine militante” boliviano, el neorrealismo en Bolivia y “el cine peruano que ahora nace”.

<sup>13</sup> Véase al respecto la programación de los distintos ciclos internacionales presentados entre 1977 y 1985, por la Cinemateca La Tertulia, reseñados en el boletín *Cinemateca La Tertulia*.

autor o temática, o simplemente series de filmes considerados importantes en la historia del cinematógrafo (Entrevista a Ramiro Arbeláez, 2010). Por fuera de esta apertura, mucho de lo diferente y “renovador” del fenómeno en cuestión recayó sobre el tipo de acercamiento al cine que quería fomentarse. Se esperaba, en efecto, que los asistentes al cineclub fueran más que simples espectadores de películas y pudieran establecer con éstas una relación crítica, apreciándolas ya en sus términos más técnicos y estéticos, ya en su capacidad para sugerir preguntas y juicios sobre su realidad. Aquí jugarían un papel fundamental las publicaciones en cuestión, y especialmente proyectos editoriales como la revista *Ojo al cine*, nacida en 1974 de los boletines del Cineclub de Cali.

La aparición de *Ojo al cine* dio impulso a uno de los procesos más novedosos del fenómeno cinematográfico de la Cali del período. La revista no sólo fue la primera publicación dedicada al cine en el país, sino también representó el principal medio para que sus responsables —entre ellos A. Caicedo, R. Arbeláez, Hernando Guerrero, María Mercedes Vásquez y Arturo de la Pava— concretaran sus esfuerzos de formación y “sensibilización” de públicos. A diferencia de los boletines precedentes, de pocas páginas y contenidos sucintos, *Ojo al cine* ofrecía un espacio propicio para desarrollar una “verdadera” crítica cinematográfica, capaz de educar a sus lectores en estas nuevas formas de apreciación. Su propósito, en este sentido, era “prestar una utilidad al espectador atento a la información, orientar en el sentido en que no lo hace la crítica de periódicos, incontrolablemente episódica y privada” (*Ojo al cine*, 1974). Se trataba de ofrecer al público una reflexión sobre el cine que parecía tener poco espacio en otros medios, entre ellos los “periódicos de alto tiraje”, en los que solía pasar como “demasiado intelectual”, y los suplementos literarios, que acostumbraban a verla como “erudita pero inútil” y “vuelta sobre sí misma” (*Ojo al cine*, 1976).

Buena parte de los contenidos de *Ojo al cine* estaba dedicada al análisis crítico de películas y directores norteamericanos, europeos y latinoamericanos, en estrecha correspondencia con el tipo de cine que proyectaban muchos de los cineclubes caleños de los años setenta. Sus páginas, en las que también tenía cabida la reflexión sobre el cine colombiano, manifestaban un especial interés en apoyar el auge cineclubista de la época. La práctica del cineclub, a juicio de sus redactores, debía ser considerada como “la única promesa tangible para los que pretenden un acercamiento y comprensión mayor al fenómeno del film”, siempre y cuando no siguiera un interés mercantilista y mostrase un adecuado

conocimiento “de la política de los autores y de las vertientes más renovadoras de la crítica y teorías modernas”<sup>14</sup> (*Ojo al cine*, 1976). En esta labor “modernizante” del cineclubismo, agregaba la revista, Cali aún tenía que aprender de experiencias como la de Bogotá, donde existían cineclubes con más de 25 años de trayectoria, y en donde se estaba cumpliendo “la labor más cordial y continuada en la difusión, estudio y esclarecimiento de lectura crítica”, con espacios que en lugar de competir entre sí, se ayudaban mutuamente en consulta y propaganda (*Ojo al cine*, 1976).

*Ojo al cine* se mantuvo con vida hasta 1976, muriendo al término de su quinto número. Su legado fue recogido, aunque con matices más o menos grandes, por revistas como *Caligari* y *Trailer*. La primera, creada en 1982 por un grupo de críticos y realizadores cinematográficos cercanos en su momento al Cineclub de Cali, recogió el interés de sus antiguos colegas por los filmes europeos, así como por el análisis del cine colombiano. De éste le interesaban, especialmente, aspectos como sus alcances estéticos, sus mecanismos de acercamiento al público, las perspectivas de sus directores y el impacto del cineclubismo en la escena nacional.<sup>15</sup> Como puede apreciarse, el espíritu de *Caligari* —que no pudo materializarse propiamente, pues no logró sobrevivir a su primer número— parecía retomar, al menos en cierta medida, los esfuerzos modernizantes iniciados por su predecesora. No sería éste el caso de *Trailer*, quien si bien compartía con las anteriores el interés en el cine colombiano, tenía una idea distinta de lo que debía ser la “modernización” de la escena cinematográfica local.

Fundada en 1978 por Umberto Valverde y Sandro Romero Rey, entre otros, *Trailer* propendía por una relación con el público significativamente distinta a la de *Ojo al cine*. Como ésta, afirmaba que la renovación del campo cinematográfico debía pasar por la formación de un público, sólo que de uno distinto al cineclubista. En este sentido, *Trailer* parecía atribuirse un carácter más “democrático” y menos “erudito”, bajo la idea de que la modernización de la escena no podía darse sino a través de una verdadera popularización del cine. Partiendo de la idea de que “el cine es un espectáculo de masas, eminentemente popular”, la revista pretendía lograr “una verdadera comunicación con el público [...] que gusta de todo tipo de cine”, haciendo verdadero periodismo cinematográfico en vez de “especulaciones subjetivas o [...] textos incoherentes y semieruditos” (*Trailer*, 1978). Su oposición a la línea marcada por el Cineclub de Cali era más

14 Nótese aquí cierta semejanza con la idea, propuesta páginas atrás, de una renovación de los atributos de legitimidad del arte basada, entre otras cosas, en un principio de autonomía de la producción y los productos artísticos. Este sería un principio independiente de lógicas y reconocimientos económicos —o mercantiles—, y afín a una valoración del arte en sí mismo (Bourdieu, 1990).

15 Véase al respecto el editorial del primer número de *Caligari; cine-fotografía* (1982).

que evidente, y suponía un ataque no sólo a su forma de pensar el cine, sino también a su defensa de la práctica cineclubista, bajo argumentos como el que los cineclubes y cinematecas “no han alcanzado una profunda incidencia en la comunidad, [respondiendo] a las necesidades de pequeños grupos sociales, más que todo universitarios” (*Trailer*, 1978). Las ideas “progresistas” del arte popular y la vulgarización de los saberes y discursos artísticos, tan común en la literatura y la poesía de la época, hacían aquí su entrada al campo del cine, oponiendo a la “modernidad de la enunciación” la “modernidad de la recepción”.

### La “democratización” de la cultura

Las revistas hasta ahora contempladas, dada su afilidat con campos y saberes concretos como los de la literatura, el psicoanálisis o el cine, tendían a dirigirse primordialmente a públicos más o menos especializados. Éstas, sin embargo, no fueron las únicas para entonces existentes. Durante el período circuló un número nada despreciable de publicaciones análogas empeñadas en acercar los discursos del arte y la cultura a sectores más amplios de la población, abarcando temas y contenidos relacionados, entre otras áreas, con el teatro, la poesía, la música, la arquitectura, el cine y la literatura. Gran parte de estas revistas estuvo vinculada a alguno de los principales periódicos que para entonces circulaban en la ciudad, del tipo de *El País*, el *Diario Occidente* o *El Pueblo*. Difundidas como suplementos culturales de los mismos —y al tiempo como “ganchos comerciales” de aquéllos—, estas publicaciones tenían la particularidad de circular entre públicos mucho más amplios tanto local como nacionalmente. Esto no sólo tuvo consecuencias positivas en cuanto a la “democratización” de los contenidos y producciones culturales —un aspecto de no poca importancia desde el punto de vista de la modernización cultural—, sino también fue de gran ventaja para escritores jóvenes y artistas en ciernes, que tuvieron oportunidad de dar amplia difusión a sus creaciones a través de tales medios.

Entre los suplementos culturales que acompañaron a *El País* durante los años en cuestión se encontraba el *Suplemento Dominical*, que empezó a circular en 1970 con variados afines a la literatura, el arte, la historia y las ciencias. El *Suplemento* sería reemplazado en 1974 por *De domingo a domingo*, el cual conservó buena parte de los intereses temáticos de aquél, complementándolos con contenidos sobre música y pintura. A éste le seguiría, en 1980, *El País dominical*, que si bien se mantuvo cercano a la línea de los primeros títulos, mostró también una significativa cercanía con asuntos políticos, económicos y de actualidad regional y nacional. Este suplemento circuló durante casi toda la década de 1980, hasta ser reemplazado en 1989 por *La Gaceta Dominical*. La *Gaceta* amplió significa-

tivamente el repertorio temático de esta publicación semanal, agregando a los anteriores intereses otros tantos relacionados con la fotografía, la salud, la ecología y la moda, entre varios más (Entrevista a Álvaro Gardner, 2010).

El periódico *Occidente*, por su parte, ofrecía a sus lectores una sección cultural titulada “Las Páginas Literarias”, dedicada a temas literarios y poéticos. A propósito de estos últimos, la sección incluía un apartado para poetas principiantes que aún no se habían hecho a un nombre en la escena local. Titulado “Poetas bajo cero”, este espacio no sólo presentaba las producciones de dichos artistas, sino también valoraba la calidad de las mismas a través de una especie de termómetro (Entrevista a Oscar Gerardo Ramos, 2010). Mucho más rica sería la labor cultural del periódico *El Pueblo*, el cual contó entre 1975 y 1986 con tres suplementos que gozaron de cierta reputación entre el público caleño, al que ofrecían contenidos fuertemente atravesados por análisis críticos de la realidad que les circundaba. Fueron estas revistas *El Estravagario* (1975), dirigida por Fernando Garavito; *El Semanario Cultural, la revista del Pueblo* (1976), dirigido por Omar Ospina y Gilma Jiménez de Niño; y la revista *Contrastes, la voz de “El Pueblo”* (1981) dirigida por Claudia Blum de Barberi. Todas ellas, en conjunto, tuvieron por propósito ampliar la posibilidad de lectura de la mayor parte de la población local y nacional, aportando contenidos diferentes a aquellos ofrecidos por los magazines y revistas de otros periódicos, interesados sólo en entretener a los lectores con noticias frívolas, poco críticas y analíticas relacionadas con el espectáculo, la moda y los avatares del *jet set* internacional. Se trataba, en efecto, de publicaciones distintas, cuya singularidad estaba dada tanto por el rigor de sus reflexiones como por la intencionalidad del mensaje que pretendía transmitir.

De los tres títulos arriba mencionados, *El Estravagario* fue quizá el más representativo y el que obtuvo mayor reconocimiento. Esta publicación marcaría un significativo giro en cuanto al tipo de contenidos abarcados por los suplementos culturales en la ciudad, gracias a su profundo interés en reflexionar sobre los problemas y contradicciones del país. Sus propósitos analíticos recayeron sobre gran variedad de temas, relacionados no sólo con el acontecer cultural y los avatares recientes del cine, el teatro y la literatura, sino también con los problemas sociales del país, prestando atención a cuestiones como la política agraria, la situación de los jornaleros en el campo, los problemas territoriales de los indígenas, las migraciones del campo a la ciudad y la situación de las comunidades del pacífico colombiano.<sup>16</sup> Adicionalmente, *El Estravagario* brindó a filósofos, historiadores, literatos, poetas y jóvenes artistas la posibilidad de publicar sus primeros trabajos, dando a las nuevas generaciones de creadores culturales la oportunidad de darse

<sup>16</sup> Al respecto, puede consultarse Carranza (1976).



a conocer a través de un medio cuya circulación superaba con creces la de otras publicaciones para entonces existentes.

Por su parte, el *Semanario Cultural, la revista del Pueblo* pretendía brindar al público variados materiales de lectura, atractivos para el mayor número posible de personas incluyendo a los niños, a quienes ofrecía una sección de tiras cómicas separadas del contenido general.<sup>17</sup> El público infantil parecía ser de gran importancia para algunos de estos suplementos, interesados, como en el caso del *Semanario*, en brindarle tanto un espacio de entretenimiento como una opción para acercarse a la práctica de la lectura. Esto último suponía un objetivo de no poca relevancia, si se tiene en cuenta que, para entonces, parecía existir en el país un vacío en la formación cultural de este sector de la población, debido a la escasez de obras infantiles escritas por autores nacionales.<sup>18</sup>

Por fuera de los contenidos infantiles, el *Semanario* ofrecía una amplia variedad de contenidos relacionados con el arte, la historia, la política y el acontecer cultural local. En materia artística, por ejemplo, gran parte de sus artículos hacía referencia a los artistas y obras participantes en los festivales de arte caleños, entre ellos la Bienal de Artes Gráficas celebrada en 1976. Esta clase de eventos fue clave en el proceso de modernización cultural de la ciudad, pues fue promovida con el fin de incentivar y divulgar la producción artística en Cali y la región, así como de conectar a los artistas locales con corrientes vanguardistas tanto de otras partes del país como de América Latina. Al respecto, el *Semanario* incluía entrevistas a personajes como Martha Traba, crítica de arte y, Édgar Álvarez, uno de los premiados de la Bienal, usualmente acompañadas de imágenes alusivas a las exposiciones allí presentadas, e incluso de obras de algunos de los ganadores de dichos eventos.

Tema destacado en estos suplementos fue el teatro. Este fue un campo que en la Cali de la época gozó de una particular riqueza de la mano de artistas como Enrique Buenaventura, Danilo Tenorio, Helios Fernández, Orlando Cajamarca, Álvaro Arcos, Phanor Terán y Jorge Vanegas. Fueron éstos los gestores y directores de numerosos grupos —en su mayoría— estudiantiles y universitarios, afines al “nuevo teatro” para entonces en auge en muchas partes del país,<sup>19</sup> caracterizado por sus fuertes apuestas políticas desde la izquierda. En relación con este campo, las revistas en cuestión, además de publicitar la puesta en escena de las obras realizadas en la ciudad, destinaban diversos espacios al análisis de la situación

<sup>17</sup> Véase al respecto la nota editorial del primer número del *Semanario Cultural, la revista del Pueblo* (1976a).

<sup>18</sup> Justamente, en atención a este vacío, se habían creado programas como el primer concurso “*Enka de literatura infantil*”, pensado para estimular anualmente la escritura en este campo. Véase al respecto el primer número del *Semanario Cultural, la revista del Pueblo* (1976a).

<sup>19</sup> Sobre el “Nuevo teatro”, puede consultarse Piedrahita (1996).



del arte dramático en América Latina,<sup>20</sup> mostrando una postura crítica frente a la represión que el gobierno de la época ejercía sobre “la literatura militante” y en especial sobre el teatro, el cual representaba un “verdadero medio de comunicación con las masas” (*Revista Semanario Cultural, la revista del Pueblo*, 1976a).<sup>21</sup>

La música fue otro tema frecuente en estos suplementos, en un momento en el que la salsa aún no representaba el principal referente cultural de los caleños, y géneros como la música clásica ocupaban lugares de importancia en el consumo cultural de la ciudad —al menos para ciertos sectores de su población. Esta última pareció concentrar la atención del *Semanario Cultural*. Interesada en promover espacios para que los caleños “aprendieran a oír” música clásica, esta publicación promocionaba distintos cursos de apreciación musical que contaban con la participación de diversos artistas que tomaban parte en conferencias y conciertos. El suplemento, igualmente, prestaba sus páginas a la difusión de los principales conciertos a realizarse en la ciudad, oficiados entre otros por artistas de reconocida trayectoria internacional como William Holman, Robert Straba y Carolyn Bridger (*Semanario Cultural, la revista del Pueblo*, 1976a: 5).

Otro tanto ocurrió con la poesía. Además de difundir la producción poética regional, nacional y en ocasiones internacional, los suplementos en cuestión incorporaron distintos espacios de reflexión sobre la función social de la poesía y el papel que debían desempeñar los poetas en el país. Aquí se daba cabida a fuertes polémicas como la sucitada en *El Estravagario*, en febrero de 1976, entre los escritores Fernando Garavito y Rafael Díaz Borbón. Garavito había escrito un texto planteando que la poesía de entonces debía dibujar las contradicciones que vivía la sociedad colombiana, así como “golpear la cabeza de barro de una sociedad que ya no resiste más, que ya no aguanta más mentiras, más clubes sociales, más sacolevas y levitas, más asociaciones de damas católicas y más parlamentarios en el trance de la patria” (*Semanario Cultural, la revista del Pueblo*, 1976a: 28–29). La postura de este autor fue rápidamente replicada por Díaz B., para quien tal reflexión no iba más allá de describir una actitud frente a la poesía, sin profundizar en los conceptos propios del género. La postura de Garavito, por lo demás, no hacía más que quedarse en “las ramas de la cuestión”, analizando tendencias que no presentaban nada nuevo: “el arte por el arte”, “la literatura al servicio de una causa política” —generalmente de izquierda—, y la literatura de los “no alineados” que transitaban por los adornos de “la ternura, el pesimismo y el humor” (*Semanario Cultural*, 1976a: 28–29). Se trata de una polémica que

20 Véase al respecto el séptimo número de *Poligramas* (1981).

21 En la misma línea se pronunciaba la revista *El Estravagario*, mediante artículos como el titulado “Delito, condena y ejecución del Nuevo Teatro”, de Esteban Navajas Cortés (Carranza, 1976).

vale la pena reseñar en tanto reflejo de un momento en que la poesía colombiana estaba siendo fuertemente cuestionada en función de “la eficacia de la palabra del poema escrito”, y donde algunos sectores “modernistas” promulgaban su desplazamiento hacia nuevas zonas y niveles, movidos solamente por el motor de lo “arbitrario de la imaginación”.<sup>22</sup>

Por fuera de los anteriores temas e intereses, los suplementos en cuestión también se ocuparon de cuestiones históricas, urbanísticas, sociales y políticas de la ciudad y el país. Estas preocupaciones compartieron espacio al lado de otras más relacionadas con el periodismo cultural, reflejadas en crónicas sobre personajes famosos, reseñas literarias, críticas de cine, reportajes e informes sobre actividades culturales y artísticas en la ciudad.

### Mujeres y revistas culturales

Varias de las revistas culturales que circularon en Cali durante el período contaron con la participación de un buen número de mujeres de clase media y alta, formadas en áreas como la literatura, la psicología, las artes plásticas, la historia y la antropología. Estas mujeres cumplían varias funciones en dichas revistas: pertenecían a los consejos editoriales, eran colaboradoras permanentes, e incluso estaban encargadas de la dirección, como en el caso de *Vivencias*, *Cuéntame tu vida*, *la Manzana de la Discordia* o *La Cábala*. La presencia femenina en este tipo de publicaciones era común para entonces, e incluso llegaron a existir varias escritas y manejadas casi exclusivamente por mujeres, como ocurrió con algunas de las arriba mencionadas. Esto no indica propiamente una feminización del campo de las revistas, pero sí sugiere que para entonces la modernización de la ciudad traía de la mano cierto cambio en los roles de las mujeres en tanto agentes de “lo cultural”.

Sin duda, la presencia de un significativo número de mujeres en este tipo de medios era una muestra de la incidencia de las transformaciones sociales y culturales de la Cali del periodo sobre los estereotipos tradicionales femeninos, aún asociados en buena parte a las figuras de novia, esposa, ama de casa, etcétera. Si bien estos roles parecían tener fuerza en esta época, también es cierto que la “modernización” de los roles femeninos era para entonces un hecho indiscutible. Así lo afirmaba, en uno de los números del *Semanario Cultural*, Alba Lucía Ángel, escritora y crítica de arte colombiana para quien “el viento de libertad ya estaba en nuestras tierras”, aunque “no sin malentendidos, por desgracia” (*Semanario Cultural*, 1976: 4). En su texto, Ángel

<sup>22</sup> Al respecto puede consultarse el artículo “Una edición sonora”, publicado en el número 13 del *Semanario Cultural*, la revista del Pueblo (1976b).

deseaba que un día las mujeres entendieran que liberarse “no significa desligarse del hombre” o romper con él, al tiempo que afirmaba que la liberación sería la única forma de realización de su propia expresión, respaldadas por el desarrollo de la inteligencia (Ángel, 1976: 4).

El deseo de liberación de la autora y su discurso sobre la no ruptura con el hombre, mostraba gran afinidad con las ideas promulgadas para entonces por otras escritoras y artistas como María de la Paz Jaramillo, Carmiña Navia, Gabriela Castellanos, Orietta Lozano y Leyda Viveros, cuyos trabajos evidenciaban un importante avance en el camino de la despersonalización, abandonando —al menos en el caso de la literatura— “la excesiva presencia de un yo que busca trascenderse a sí mismo, para orientar su trabajo literario en la búsqueda de un diálogo con el otro” (Malatesta, 2003: 336–337). Esto era, en cierta medida, evidencia de que la mujer estaba haciendo un ejercicio de “escribir para la libertad”, lo cual implicaba “emprender el ejercicio de la libertad” actuando en el mundo, modificándolo e instalando nuevos valores (Malatesta, 2003: 336–337).

En ese orden de ideas, puede afirmarse que las revistas culturales cumplieron aquí una doble función, ya como espacios de difusión del trabajo artístico y profesional de varias mujeres que se destacaban en diferentes campos, ya como una herramienta fundamental para expresar sus ideas e intereses transformadores. La primera función puede ilustrarse mediante casos como el de *Contrastes*. Dirigida por Claudia Blum de Barberi, este suplemento contaba con la participación de varias profesionales quienes, de la mano de otros colaboradores, consiguieron elaborar una revista amena, con muy buena diagramación y variados temas de interés para un amplio número de lectores. Algo similar ocurrió con *La Cábala* (1980), cuyo equipo de trabajo estaba compuesto en su totalidad por mujeres, quienes publicaban textos sobre temas literarios, artísticos y de crítica cultural.

Otro caso particularmente ilustrativo lo ofrece *Vivencias*. Surgida en 1970, esta revista logró sostenerse por casi una década alcanzando cerca de ochenta ediciones, gracias al apoyo de varias instituciones de la ciudad y, especialmente, a la gestión de su directora Martha Uribe de Lloreda y de otras mujeres de clase alta que colaboraban con su edición. *Vivencias* tuvo una estrecha relación con el Festival de Arte de Cali y mostró gran compromiso con la vida cultural caleña, impulsando diversos eventos artísticos y promoviendo, incluso, un premio de literatura que llegó a contar entre sus jurados con Gabriel García Márquez (Entrevista a Hector Fabio Martínez, 2010). Algunos campos de la academia también contarían, en sus publicaciones, con una importante presencia femenina. Es el caso, por ejemplo, de *Historia y espacio*, perteneciente al Departamento de

Historia de la Universidad del Valle, en cuyo consejo editorial figuraban varias profesoras, y cuyas páginas contaban con frecuentes contribuciones de historiadoras de la región, entre ellas Margarita Pacheco, Nally Vallecilla, María Teresa Findji, Margarita Garrido y Zamira Díaz.

De la segunda función, por su parte, pueden dar cuenta diversas publicaciones que, entre otras cosas, pretendían reivindicar la labor de las mujeres y su papel en la sociedad. En el *Semanario Cultural*, dirigido por Gilma Jiménez de Niño, publicaban por ejemplo varias profesionales formadas en diferentes disciplinas, entre ellas Carmen Elisa Álvarez, Margarita Álvarez, Martha Canfield y Lidia Muñoz, quienes no sólo aportaron escritos relacionados con la música, la danza, la literatura, la historia y la arquitectura, sino también escribieron sobre temas directamente relacionados con los problemas y la situación de la mujer.

En una línea más o menos similar, aunque con un sentido más militante, se encontraba *Cuéntame tu vida* (1978). Dirigida por Yolanda González. Esta revista contaba con la colaboración de Clemencia Varela, Beatriz García M., Carmen Lucía Giraldo y Blanca Beatriz García, entre otras mujeres que, reunidas en un grupo de estudio sobre cuestiones de género, tenían por interés principal producir y publicar diferentes trabajos —ensayos, poemas y artículos, entre otros— que reflexionaban sobre las problemáticas femeninas y las situaciones cotidianas que vivían muchas mujeres en el campo laboral (Entrevista a Gabriela Castellanos, 2011). Más radical aún sería *La Manzana de la Discordia* (1982), la cual asumiría un corte más crítico y activista interesado en resaltar, desde la academia, los distintos tipos de conflictos en los que estaba inmersa la mujer.<sup>23</sup> Tanto *Cuéntame tu vida* como *La Manzana* fueron publicaciones que tuvieron un carácter ciertamente innovador para su época, dada la composición de sus equipos de trabajo, la orientación de sus temáticas y, especialmente, su interés en mostrar al público lector lo que estaban pensando y sintiendo ciertos círculos de mujeres, justamente en un momento en el que la renovación del campo cultural local pasaba por una diversificación de los roles femeninos, así como por una mayor y más directa intervención de la mujer en la escena artística e intelectual de la ciudad. Todo ello, por supuesto, en un contexto atravesado por el ascenso sistemático de discursos sobre la liberación femenina y la superación de los roles tradicionalmente asignados a la mujer, particularmente acordes con los aires de transformación social y cultural que se sentían en la ciudad durante el período.

23 Véase por ejemplo el primer número de *La Manzana de la Discordia* (1982).

## Conclusiones

La vida artística y cultural de la Cali de las décadas de 1970 y 1980 estuvo caracterizada, entre otras cosas, por la convergencia de múltiples intereses de artistas y escritores de la ciudad por desprenderse de los cánones tradicionales que habían orientado el trabajo artístico en la región hasta entrados los años sesenta. Estas aspiraciones lograron concretarse en propuestas alternativas, novedosas y “modernizantes”, inspiradas en su mayoría en posturas críticas y reflexivas frente al entorno y la realidad local. Para entonces Cali pasaba por un profundo proceso de transformación urbana y estos cambios se verían reflejados, directa e indirectamente, en buena parte de la producción cultural de entonces, con el ascenso de otros actores, los esfuerzos de generaciones emergentes de artistas por ganar para sus obras ciertos grados de reconocimiento y legitimidad, el surgimiento de nuevos espacios y prácticas, los giros en la concepción del trabajo artístico, la irrupción de discursos y saberes distintos a los tradicionales, y la modificación de ciertos roles en “lo cultural”. Todos estos procesos llevaban la impronta de una modernización cultural que parecía existir menos como realidad y más como propósito, es decir, como un horizonte integrador de múltiples esfuerzos e impulsos de cambio.

Las revistas culturales jugaron un papel central tanto en el curso de estos procesos como en la configuración de dicho horizonte. Estas publicaciones fueron un medio muy importante para que estos “nuevos” actores plasmaran, difundieran y respaldaran unos discursos y propuestas pensadas —al menos en buena parte— como autónomas e independientes de los agentes culturales tradicionales. En tal sentido, títulos como los anteriormente reseñados hicieron las veces de manifiestos artísticos, mecanismos de publicidad e instrumentos de lucha. El auge de estos productos durante la época representó un impulso alimentado por un ambiente cultural urbano que, al tiempo que animaba a una producción artística “diferente”, brindaba a estos creadores emergentes diversos espacios de encuentro, intercambio de ideas y reflexión sobre asuntos políticos, sociales y artísticos tanto de Colombia como del exterior. A ello también contribuiría la recepción sistemática de propuestas literarias “novedosas” y “modernizantes”, influenciadas en buena medida por posturas marxistas y nadaístas, así como por corrientes de vanguardia provenientes de países latinoamericanos, así como de Europa y Norteamérica.

Circunstancias como éstas, sumadas a los debates y movimientos para entonces gestados en torno a cuestiones políticas y sociales, fueron decisivas para incentivar a muchos jóvenes artistas a conformar equipos de trabajo que bien vinculados a la academia, o bien establecidos como grupos autónomos, trata-

ron de plasmar por escrito su forma particular de ver e interpretar su realidad. Ello traería consigo importantes giros en la concepción del oficio artístico, así como en las representaciones de lo que debía ser “la cultura”, proceso en el cual intervinieron diferentes disciplinas, distintas especializadas y diversos intereses artísticos, académicos, intelectuales y políticos. Estos cambios, sin embargo, no fueron unánimes ni siguieron una misma dirección. Las luchas en torno a una transformación cultural de corte modernizante, no sólo parecieron remitir a los avances de los representantes de una nueva apuesta cultural contra los detentadores de una institucionalidad artística, sino también supusieron tensiones y conflictos entre los mismos grupos que insistían en una nueva demarcación de la legitimidad de “lo cultural”.

En efecto, si bien parecía existir cierto consenso en cuanto al objetivo de una transformación cultural de corte modernizante, no había propiamente un acuerdo en torno a lo que debía significar tal modernización. Algunos sectores y artistas la concibieron desde el punto de vista de la enunciación, haciendo recaer sus expectativas de cambio en la esfera misma de la producción artística: nuevos creadores, productos y contenidos; otros saberes y discursos implícitos. Por su parte, otros la entendieron como un esfuerzo de popularización y “democratización” del oficio artístico y los productos culturales. Para ellos, modernizar la cultura significaba, más que cambiar las esferas de producción —algo con lo que, de todas maneras, no estaban en desacuerdo—, transformar las relaciones con el público, acercando el arte a sectores más amplios y poniéndolo al servicio de la formación y el cambio social.

Unos y otros debieron enfrentar serios retos a lo largo del período. Los primeros tuvieron que encontrar medios, bien para acceder a las instancias legítimas de enunciación de “lo cultural”, tradicionalmente monopolizadas por ciertas élites, o bien para consolidar y legitimar un lugar alterno desde el cual designarlo y transformarlo, como pareció ocurrir en la mayoría de casos. Otro tanto sucedió con los segundos, enfrentados a la difícil tarea de garantizar mecanismos idóneos de comunicación con el público, así como de difusión de los productos culturales. Frente a estos desafíos, ambas tendencias se vieron beneficiadas del auge de las revistas en cuestión, claves en la constitución y legitimación de una esfera autónoma de creadores culturales, así como en la divulgación de unos nuevos discursos y producciones artísticas para entonces en boga en la ciudad.

En su respuesta conjunta a ambas necesidades, las revistas culturales cumplieron un papel fundamental como divulgadoras de los trabajos de muchos escritores —hombres y mujeres—, desarrollados tanto desde las universidades como desde otros espacios. Los escritos de la academia ayudaron a renovar

discursos en función del arte como objeto de estudio, mientras aquellos provenientes de otros grupos tuvieron por propósito plasmar distintas ideas, discusiones y creaciones alrededor de diversos asuntos relacionados con el cine, la literatura, el psicoanálisis, el cómic y los estudios de género, entre varios otros. Su público era, básicamente, un lector especializado e ilustrado —o cuanto menos interesado— en temáticas y campos concretos. Tal especialización, sin embargo, no fue típica de todas las publicaciones del período, ya que existieron otros tantos títulos que ayudaron a difundir temas, contenidos y producciones entre públicos posiblemente algo más variados y heterogéneos. Algunas de estas revistas asumieron posturas bastante politizadas y militantes, asumiendo como propósito poner los discursos y productos artísticos en función del análisis de las problemáticas sociales vividas en ese momento y abogando de paso por una transformación estructural de la sociedad. Otras publicaciones, por su parte, asumieron posturas intermedias, intentando promover una “democratización” —o siquiera una popularización— de los campos, saberes y discursos artísticos.

Todas estas tendencias fueron enriquecidas por la convergencia y el diálogo de distintas profesiones y saberes como la literatura, la lingüística, el psicoanálisis, el periodismo, la historia, la antropología, el cine el teatro y las artes plásticas. Este fenómeno, particularmente ilustrativo de lo que para entonces ocurría en la ciudad en materia de modernización cultural, contribuyó a ampliar significativamente los límites de aquello considerado como “lo cultural” y “lo artístico”, trayendo consigo una transformación de estos campos caracterizada por la entrada de nuevos actores, discursos, disciplinas, prácticas y públicos. Trasladados al terreno de las publicaciones culturales, dichos impulsos modernizantes contribuyeron directa e indirectamente a posibilitar cierta democratización de la producción y el consumo artístico, convirtiendo de paso a estas revistas en herramientas fundamentales para impulsar cambios en una amplia variedad de campos artísticos. Esta labor modernizante de las publicaciones en cuestión apenas ha quedado enunciada en las páginas precedentes y merece ser ampliada por estudios posteriores que profundicen tanto en el carácter transformador de esta clase de productos culturales, como en la naturaleza de sus atributos renovadores e innovadores, ya en el marco de la vida artística caleña o en contextos mucho más amplios.

## Referencias

### Libros y artículos



Álvarez, W. (1996). La arquitectura y el espacio en el Valle del Cauca. En A. Valencia Llano, *Historia del gran Cauca: historia regional del suroccidente colombiano*. Cali, Colombia: Editorial Universidad del Valle, pp.225–230.

Ángel, A. L. (1976). “Alba Lucía Ángel escribe desde Pereira”. *Semanario Cultural, la revista de El Pueblo*, (1), 4.

Barbero, J. M. (2005). “Mutaciones del arte: entre sensibilidades y técnicas”. *Cátedra de artes*, Tomado de [www.mediaciones.net](http://www.mediaciones.net).

Bourdieu, P. (1990). “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”. *Criterios* 25 (28), pp. 20–42.

Carranza, M. M. (Comp). (1976). *Estravagario, selección de textos*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

González, C. (1993). “La revista cultural colombiana —Tendencias—”. *Signo y pensamiento* (23), pp. 87–96.

González, M. (2007). *Cali, visiones y miradas*. Cali: Feriva.

Henao, D. (2000). La ficción vallecaucana en el siglo xx. *Poligramas* 16, pp. 85–97.

Kremer, H. y Bustamante, G. (2003). *Los minicuentos de Ekuóreo*. Cali: Deriva.

Lyons, M. “Towards a national literary culture in France: homogeneity and the 19th century reading public”. *History of european ideas*, 16, (1–3), 247–252.

Malatesta, J. (2003). *Poéticas del Desastre. Aproximación crítica a la poesía del Valle del Cauca en el siglo xx*. Cali: Editorial Universidad del Valle.

Malatesta, J. (2010). “Modernización y modernidad literaria en el Valle del Cauca, 1880–1940”. En J. Malatesta y H. Sánchez, *Construir la nación, buscar la región: paisaje, relaciones sociales e historia en la literatura del Valle del Cauca, 1880–1940*. Cali: Editorial Universidad del Valle, pp. 17–53.

Moreno, R. H. (1989). “Mito: memoria y legado de una sensibilidad”. *Boletín cultural y bibliográfico* 18. Tomado de [www.banrepcultural.org](http://www.banrepcultural.org).

Piedrahita, G. (1996). “El Teatro”. En A. Valencia Llano (Ed.) *Historia del gran Cauca: Historia regional del suroccidente colombiano*. Cali, Colombia: Editorial Universidad del Valle, pp. 290–294.

Sáenz, J. D. (2010). *Élite política y construcciones de ciudad. Cali 1958–1998*. Cali: Universidad Icesi.

## Boletines y Revistas



*Aquelarre*. (1971). (1). Cali, Colombia. Archivo personal Ramiro Arbeláez. Cali, Colombia.

*Aquelarre*. (1973). (2). Cali, Colombia. Archivo personal Ramiro Arbeláez. Cali, Colombia.

*Boletín de estudios psicoanalíticos*. (1986). (1) Septiembre. Cali, Colombia. Hemeroteca Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá, Colombia.

*Caligari; cine-fotografía* (1982). (1). Cali, Colombia. Archivo personal Ramiro Arbeláez. Cali, Colombia.

*Click! Revista colombiana de historia e información de la historieta*. (1979). (1) Agosto. Cali, Colombia. Hemeroteca Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá, Colombia.

*Contrastes, la revista de "El Pueblo"*. (1981a). (1). Cali, Colombia. Hemeroteca Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá, Colombia.

*Contrastes, la revista de "El Pueblo"*. (1981b). (13). Cali, Colombia. Hemeroteca Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá, Colombia.

*Inkarri*. (1985). (2) Diciembre. Cali, Colombia. Hemeroteca Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá, Colombia.

*La Cábalá*. (1985). (8) Septiembre. Cali, Colombia. Hemeroteca Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá, Colombia.

*La Manzana de la Discordia* (1982). (1). Cali, Colombia. Centro de Documentación de Género. Universidad del Valle. Cali, Colombia.

*Luciérnaga*. (1981). (1). Cali, Colombia. Archivo personal José Zuleta Ortiz. Cali, Colombia.

*Lenguaje*. (1972a). (1) Febrero. Cali, Colombia. Centro de Documentación de Idiomas. Universidad del Valle. Cali, Colombia.

*Lenguaje*. (1972b). (4) Diciembre. Cali, Colombia. Centro de Documentación de Idiomas. Universidad del Valle. Cali, Colombia.

*Lenguaje*. (1978). (8) Abril. Cali, Colombia. Centro de Documentación de Idiomas. Universidad del Valle. Cali, Colombia.

*Ojo al cine*. (1974). (1). Cali, Colombia. Archivo personal Ramiro Arbeláez. Cali, Colombia.

*Ojo al cine*. (1976). (3-4). Cali, Colombia. Archivo personal Ramiro Arbeláez. Cali, Colombia.

*Poligramas* (1978). (1-2). Cali, Colombia. Centro de Documentación de Estudios Literarios. Universidad del Valle. Cali, Colombia.

*Poligramas* (1980). (6). Cali, Colombia. Centro de Documentación de Estudios Literarios. Universidad del Valle. Cali, Colombia.

*Poligramas* (1981). (7). Cali, Colombia. Centro de Documentación de Estudios Literarios. Universidad del Valle. Cali, Colombia.

*Rosa Blindada* (1984). (4) Marzo. Cali, Colombia. Hemeroteca Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá, Colombia.

*Semanario Cultural, la revista de El Pueblo*. (1976a). (1) Mayo. Cali, Colombia. Hemeroteca Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá, Colombia.

*Semanario Cultural, la revista de El Pueblo*. (1976b). (13) Agosto. Cali, Colombia. Hemeroteca Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá, Colombia.

*Trailer; Cinecali-revista de cine*. (1978). (1) Mayo. Cali, Colombia. Hemeroteca Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá, Colombia.

## Entrevistas

Entrevista a Álvaro Gardner (2010). Cali, Colombia, Marzo 4. Realizada por Hoover Delgado y Hanni Halil.

Entrevista a Eleázar Plaza (2011). Cali, Colombia, Abril 8. Realizada por Adrián Alzate y Nancy Otero.

Entrevista a Gabriela Castellanos (2011). Cali, Colombia, Marzo 17. Realizada por Adrián Alzate.

Entrevista a Harold Kremer Martínez (2010). Cali, Colombia, Febrero 17. Realizada por Hanni Halil.

Entrevista a Hector Fabio Martínez (2010). Cali, Colombia, Febrero 24. Realizada por Nancy Otero.

Entrevista a José Efraín Campo (2010). Cali, Colombia, Agosto 14. Realizada por Nancy Otero.

Entrevista a León Octavio Osorno (2010). Cali, Colombia, Agosto 30. Realizada por Adrián Alzate.

Entrevista a Oscar Gerardo Ramos (2010). Cali, Colombia, Septiembre 7. Realizada por Adrián Alzate y Hoover Delgado.

Entrevista a Ramiro Arbeláez (2010). Cali, Colombia, Septiembre 13. Realizada por Adrián Alzate y Nancy Otero.

