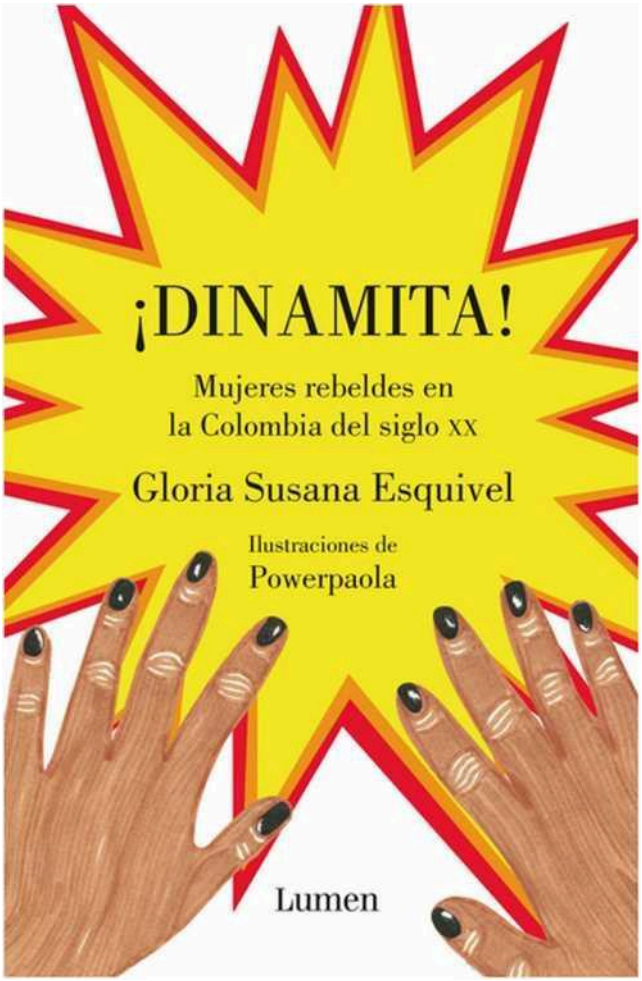
Portada


¡DINAMITA!
Mujeres rebeldes en
la Colombia del siglo XX
Gloria Susana Esquivel
Ilustraciones de
Powerpaola
Lumen

¡DINAMITA!

Mujeres rebeldes en la Colombia del siglo xx

Gloria Susana Esquivel

Ilustraciones de
Powerpaola

Lumen

SÍGUENOS EN
megustaleer

Me Gusta Leer Colombia
@megustaleerco

@megustaleerco

Penguin
Random House
Grupo Editorial

A mi abuela, a mi madre y a mi hermana

Mano pequeña, pequeñita, pero con ella

puedo lanzar una bomba de dinamita.

María Cano

Prólogo

En este texto, Gloria Susana Esquivel nos ofrece la posibilidad de descubrir; o redescubrir, a catorce mujeres, quienes tenían todas, de alguna manera, esta bomba de dinamita en las manos, como nos lo recordó María Cano cuando dijo «mano pequeña, pequeñita, pero con ella puedo lanzar una bomba de dinamita». Y si fue cierto para ella, lo fue también para las otras trece mujeres cuya historia nos cuenta Gloria Susana.

Todas fueron transgresoras en una sociedad que las quería, y las necesitaba, silenciosas y obedientes; todas fueron pioneras de una nueva manera de habitar el mundo y de desmontar, o por lo menos Asurar, este andamiaje ancestral que las atrapaba en lo que llamamos hoy la cárcel del género; una cárcel que ni siquiera la pasión por la escritura, por el arte o la militancia política lograba romper por completo y que, aun cuando lo lograba, era, y me atrevo a decir que sigue siendo, a un precio que ningún hombre con esta misma pasión tiene o tuvo que pagar. Con más razón cuando estas catorce mujeres colombianas escogidas por Gloria Susana

vivieron de pleno el siglo xx, un siglo aún muy patriarcal. Sus revoluciones marcaron dicho siglo porque dejaron hondas huellas políticas y estéticas por medio de la escritura o del arte. Y lo pertinente de la escogencia de estas catorce mujeres es que tomaron vías distintas para una lucha sin tregua en la conquista de más derechos y más equidad, en un mundo aún sordo a estas otras voces que son y eran las nuestras, las mujeres colombianas.

Tengo que confesar que, de las catorce mujeres escogidas por Gloria Susana Esquivel, conocía la vida de ocho de ellas y desconocía casi por completo la de seis. Y sí, lo valeroso de este texto es que no fueron

escogidas sólo las más conocidas, aquellas que muchas de nosotras hemos tenido la suerte de trabajar, leer o conocer sus vidas, como Débora Arango, Esmeralda Arboleda, María Cano, Beatriz González, Virginia Gutiérrez de Pineda, Marvel Moreno, Emma Reyes y Ofelia Uribe de Acosta, quienes todas, de alguna manera, nos abrieron camino para este feminismo que nacía tímidamente en la Universidad Nacional al final de la década de los ochenta. Encontramos también otras seis, como Helena Araújo, Feliza Bursztyn, Emilia Herrera, Clemencia Lucena, Teresa Martínez de Varela y Elisa Mújica que, por lo menos en mi caso, si bien las había oído nombrar, no las había leído ni escuchado cantal- ni conocía sus escritos, cuadros o esculturas.

Hoy este texto nos vuelve a reafirmar la peligrosidad de las mujeres cuando intentan escapar de las normas establecidas, una peligrosidad que permitió que muchas de ellas no fueran editadas ni expuestas al público. Como lo mostró Esther Tusquets en el prólogo de un bello libro de Stefan Bollmann, las mujeres que leen, que escriben, que pintan o toman la palabra sin permiso, todas aquellas que buscaron conquistar un cuerpo propio, un discurso propio por medio de una nueva estética, una nueva escritura femenina, fueron en las primeras décadas del siglo xx demasiado peligrosas, y era necesario tratar de silenciarlas como fuera. Hoy lo sabemos, la liberación de las mujeres pasa por el lenguaje, la escritura, la estética y el arte, y estas catorce mujeres lograron intuirlo.

Algunas ya tenían veinte años en los años treinta del siglo xx. La mayoría de ellas vivió esta peste de la violencia bipartidista, la dictadura de Rojas Pinilla, los tristes tiempos de Turbay y los inicios de la lucha armada de las guerrillas. Otras, más jóvenes, pudieron participar activamente en las primeras olas del feminismo colombiano. No obstante, todas son las verdaderas pioneras del feminismo o de los feminismos contemporáneos. Ojalá sus nietas y bisnietas, estas que tienen veinte años hoy, puedan conocer la vida de estas mujeres, quienes les dejaron una herencia

invaluable. Claro, siempre y cuando exista una verdadera voluntad política, *¡Dinamita!* debería ser lectura obligatoria en los colegios colombianos.

Quiero destacar también la escritura de la autora. Leer biografías no siempre es grato ni ameno, pero Gloria Susana encontró una manera de hacernos la lectura fácil y atractiva iniciando cada historia de vida de estas catorce mujeres por una o dos páginas de alguna anécdota particular, para después centrarse en lo que definitivamente marcó sus vidas. No son biografías clásicas ni exhaustivas. Son biografías que van a lo esencial en relación con sus luchas para dejar atrás una vida en simulacro, es decir, una existencia construida por los dictados de una cultura aun profundamente patriarcal que seguía soñando con mujeres de la ilusión, mujeres fantaseadas por los patriarcas. La verdadera revolución operada por estas catorce mujeres fue justamente intentar convencer al mundo de que los hombres ya no podían seguir siendo los únicos para expresar el mundo, para interpretarlo y actuar sobre él. Y, de hecho, desde expresiones distintas y lenguajes distintos, estas mujeres lo lograron en parte, pues después de ellas y de algunas otras que hubieran podido acompañarlas, el muro patriarcal empezó a Asurarse.

Por cierto, las ilustraciones de Powerpaola relativas a cada una de las catorce mujeres hacen la lectura de estas biografías aún más amena e inspiradora.

¡Dinamita! nos permite entonces recordar a estas mujeres que no tuvieron miedo de extraviarse y de vivir peligrosamente por intentar darles un sentido a sus vidas y, por consiguiente, a las nuestras. Todas empezaron a darle cuerpo a lo que Michel Foucault llamaba «la voluntad de saber», y hoy, gracias a la pasión por el saber, por los distintos saberes de estas catorce mujeres, nuestra manera de habitar el mundo cambió definitivamente y está ahora a la orden del día. No habrá retrocesos posibles.

FLORENCE THOMAS

Bogotá, septiembre de 2020

Una breve entrevista a Gloria Susana Esquivel

Por Powerpaola



IMAGEN DE 2 MUJERES HABLANDO



-¿Por eso DINAMITA?
- Para mí era importante Que fueran mujeres. Que se hubieran llamado feministas y que su manera de vivir la vida tuviera algo de subversión.

- ¡Si! tiene que ver con la frase de maría cano "mamo pequeña, pequeñita, pero con ella puedo lanzar una bomba de dinamita'' resume lo que hacemos las mujeres cuando nos llamamos feministas. incomodamos, detonamos, revolcamos, damos m\edo..



Débora Arango, Pintora (1907-2005)

Es como si el sol estuviera rasguñando su frente.

La joven, tendida sobre la hierba, se cubre el rostro con una mano, protegiéndose de la ferocidad de la luz. En la otra sostiene una margarita deshojada. El vestido se le trepa y el espectador tiene un primer plano de sus muslos desnudos. Pero no se le ven los calzones. A pesar de que su cuerpo está descansando, sus piernas se cruzan con rigidez para impedir cualquier mirada impúdica. Sabe que el espectador, deseoso voyerista, está acechando al otro lado, esperando por ella.

He aquí la receta perfecta para crear un escándalo: exponer este cuadro en 1939, en una ciudad tan profundamente católica como Medellín, hizo que la prensa conservadora y la crítica se centraran en discusiones bizantinas sobre lo inmoral de esta obra. El volumen de los muslos, las sinuosidades de la carne, la piel desparramada sobre la hierba y el vestido rojo hicieron que algunas beatas se persignaran, como si estuvieran buscando protección frente a su propio deseo. El sugerente título del cuadro, *Adolescencia,* fue motivo de burla de todo un grupo de artistas conformado por señores antioqueños, pontífices de la verdad, la razón y el canon. Que esta fuera la obra de una mujer; que fuera el pincel de Débora Arango el que se atreviera a retratar una escena rebosante de erotismo y

cotidianidad, fue lo que hizo que se saltaran todas las alarmas de decoro y buen juicio.

Porque una mujer que pinta a una mujer cargada de deseo es una mujer que debe ser censurada.

Débora Arango nació en Medellín en 1907. Fue una niña enferma. Contrajo el parásito del paludismo y tuvo que alojarse por largas temporadas en la casa de una de sus hermanas. Allí recibió sus primeras clases de pintura, de la mano de las monjas salesianas:

> Yo era una colegiala, una alumna del colegio María Auxiliadora de esta ciudad. Mi maestra, la hermana María Rabaccia, una religiosa italiana de exquisita espiritualidad, encontró que yo tenía facilidad para aprender a pintar y me contagió su entusiasmo por el arte.

Fue Rabaccia quien le aconsejó abandonar' sus estudios, y, así, a los dieciséis años, Débora Arango se dedicó enteramente al dibujo. A los veinticuatro impartía clases de Arte a sus excompañeras y a los veinticinco conoció a Eladio Vélez, acuarelista antioqueño, paisajista educado en Europa y cuya obra contemplativa, clásica, era reconocida en los círculos conservadores de Antioquia. Él dirigía el Instituto de Bellas Artes de Medellín y la aceptó como alumna.

> Con Eladio Vélez aprendí de preferencia la técnica del retrato. Pero yo sentía algo que no aceitaba a explicar. Quería no sólo adquirir la habilidad necesaria para reproducir fielmente un modelo o un tema cualquiera, sino que anhelaba también crear, combinar. Soñaba con realizar una obra que no estuviese limitada a la inerte exactitud de la escuela clásica. A su lado no encontré la pintura que vendría a satisfacer mi temperamento.

Porque la joven Débora Arango no estaba interesada en pintar ensoñadas escenas bucólicas a la manera de su maestro.

A principios de siglo xx, la capital antioqueña era un pueblo chico que se estaba transformando. Las calles empedradas y estrechas, por las que sólo transitaban muías, y los escasos negocios comenzaron a acoger a los habitantes de pueblos circundantes. En menos de dos décadas, y a una velocidad avasallante, llegaría el progreso de la mano de las fábricas, el tranvía y las grandes avenidas. Paradójicamente, esta fuerza que arrastraba la modernidad industrial sólo podría compararse con el sofocante poder que tenía la Iglesia católica en la ciudad, que ejercía de ente disciplinador y vigilante. Bajo este amparo, el cuerpo femenino era solamente un vehículo de reproducción, y la educación para las mujeres, de una calidad muchísimo más baja que la impartida a los hombres, era considerada como un divertimiento mientras conseguían marido. La mujer debía ser un ama de casa ejemplar, mientras que el hombre podía permitirse otras licencias. A principios del siglo xx, Medellín tenía setenta mil habitantes, una prostituta por cada cuarenta hombres y una cantina por cada cien.

Era evidente que detrás de ese estrato de valores conservadores, maquillado bajo el disfraz de las buenas costumbres, se asomaba otra realidad. Y esas eran las escenas citadinas sobre las cuales puso su ojo Débora Arango.

Acompañada de su gran amigo, el también pintor Carlos Correa, entró a la cantina y al burdel. Tomó notas, hizo bocetos y se coló en estos espacios netamente masculinos para plasmar la manera en la que los cuerpos femeninos eran comerciados.

> La vida, con toda su fuerza admirable, no puede apreciarse jamás entre la hipocresía y el ocultamiento de las altas capas sociales: por eso mis temas son duros, casi bárbaros, me emocionan las escenas radas y violentas.

Pintó mujeres borrachas, a las que el amanecer las encuentra en

compañía de hombres que negocian su precio; pintó mujeres con el pecho descubierto que bajan los ojos frente a la mirada cuantitativa de quienes intentan adivinar cuánto cuesta pasar una noche junto a ellas; pintó a mujeres que se pelean en la entrada del burdel y a los hombres que con mirada curiosa y satisfecha deambulan a la salida. *Amanecer y/o En el barrio, Friné o trata de blancas* y *La lucha del destino* fueron expuestas en la Medellín de los años cuarenta y rápidamente fueron descolgadas de las salas de exposición ante los reclamos escandalizados de los beatos.

Porque una mujer que ha ido a un prostíbulo a retratar a las mujeres que allí trabajan es una mujer que merece ser excomulgada.

Pero antes de que llegaran la censura y el escándalo, antes de que Débora Arango encontrara su camino como artista, la joven pupila de Eladio Vélez se topó con otro pintor antioqueño que cambiaría por completo su idea del arte. En 1935 encontró la obra de Pedro Nel Gómez en los frescos del Palacio Municipal. Eran los tiempos de López Pumarejo y de la Revolución en Marcha: la formación de sindicatos, la redistribución de la riqueza y el derecho a la tierra estaban en el centro de la discusión de un país que por fin parecía abrirse a ideas más liberales y a políticas sociales. Y todo esto podía vislumbrarse en la serie de murales que compuso Pedro Nel Gómez, en donde los campesinos y los obreros eran protagonistas.

> Un buen día hallé lo que buscaba. Los frescos de Pedro Nel Gómez me revelaron algo que hasta entonces desconocía, algo que no había tenido ocasión de comprender. El estilo revolucionario de Gómez abría ante mí un nuevo y vasto campo de realización.

Pedro Nel Gómez tenía un reducido grupo de alumnas a quienes daba clases particulares de pintura, pero, cuando las instó a pintar desnudos, la única que atendió el llamado fue Débora Arango. Las mujeres desnudas que Pedro Nel Gómez pintaba seguían parámetros clásicos de belleza. Sus cuerpos proporcionados y armónicos eran símbolo de los valores

obreros que intentaba comunicar en su trabajo. Era como si en el desnudo el pintor pudiese *corregir* la naturaleza del cuerpo femenino y ponerla al servicio de su mensaje. Sin embargo, el interés de Débora Arango por pintar desnudos distaba completamente de esa mirada impuesta por su maestro, y esto hizo que rompieran relaciones. Para Débora Arango, en el desnudo estaba «la naturaleza palpitante y escueta». Sus mujeres aparecen despernancadas, mirando de frente, tranquilas, mientras exhiben cada pliegue, cada vello, cada región olvidada por la mirada aleccionadora del hombre que busca transformar lo humano en lo imposible.

Porque una mujer que pinta a otra mujer desnuda ha encarnado y padecido el cuerpo femenino. Lo conoce y reconoce en su experiencia vital. Lo despoja de rigidez y es capaz de descubrir en él la belleza de lo imperfecto.

Y una mujer que pinta a una mujer desnuda es capaz de comenzar una revolución estética.

Fue así como en 1939 Débora Arango logró ser invitada a la *Exposición de Artistas Profesionales* que se realizó en el Club Unión de Medellín. Expuso dos de sus desnudos y ganó el primer premio generando una gran polémica, no sólo entre los espectadores, sino también entre sus colegas. Eladio Vélez, su antiguo maestro, escribió una carta a la prensa tomando la vocería de un grupo de artistas hombres que protestaban por el triunfo de Arango. Con sorna, les pedían a los jurados que reconsideraran darle el premio: «Vuestro fallo no nos hiere, nos arranca una carcajada». Se oponían, no sólo a que fuera una mujer la ganadora, sino a que ella perteneciera a un grupo de jóvenes artistas influenciados por las ideas sociales de Pedro Nel Gómez. Era como si los enfrentamientos entre liberales y conservadores que ahogaban al país en una violencia sin sentido hubieran encontrado una réplica en miniatura en ese debate interminable sobre si el arte debía involucrarse en la política o si debía lavarse las manos frente a la realidad nacional.

Al año siguiente, en 1940, Débora Arango fríe invitada por Jorge Eliécer Gaitán, quien en ese entonces era ministro de Educación del Gobierno de Eduardo Santos, a exponer sus obras en el Teatro Colón de Bogotá. Entre las que se presentaron estaba *Montañas,* tal vez una de sus acuarelas más conocidas. En ella, una mujer desnuda se tiende sobre un lienzo verde, y en el fondo se vislumbran las altas montañas antioqueñas. El cuerpo de la mujer y el del paisaje se corresponden, pero no de la manera esperada. «Un desnudo no es sino la naturaleza sin disfraces. Es un paisaje en carne humana», sostenía Arango. Muchas décadas antes de que algunas corrientes del feminismo tomaran como bandera de resistencia lucir sin vergüenza el vello corporal y la representación de cuerpos por fuera de las ideas hegemónicas de belleza, la pintora antioqueña estaba retando la regla de que el desnudo femenino debía representar el cuerpo de la mujer como una región impoluta.

Montañas ya había sido tildada como una obra inmoral dentro del circuito del arte antioqueño, así que para la artista, la exposición en Bogotá era también una oportunidad de foguearse con una crítica diferente:

> Espero que la crítica de la capital sea más justa que la de Medellín y que aquí se me diga algo sobre mi manera de pintar sin que se detengan en consideraciones más o menos complicadas acerca de la moralidad de los temas.

Sin embargo, la exposición fue una oportunidad más para que liberales y conservadores se enfrentaran. Laureano Gómez dio la orden de descolgar la exposición en menos de un día y la prensa conservadora tildó su obra de inmoral, perversa, pornográfica e incorrecta. La llamaron: «Una mujer masculinizada, sin sentido moral, extravagante, que había apelado a la pintura de desnudos para destacar su obra mediocre e imponerla».

Acá quisiera detenerme un momento para pensar en la idea de la mujer masculinizada y en cómo su fantasma ha acechado durante siglos la

cultura patriarcal. Si la feminidad es un mandato que se impone a las mujeres para confinarlas a un destino doméstico, aquella mujer que presenta características masculinas (como fuerza, bravura o ambición) y que busca liberarse de lo *femenino* es un esperpento. Débora Arango se había atrevido a posar una mirada deseante, erótica y vital sobre las mujeres, y eso la hacía casi un hombre. Un remedo. Además, su pintura se atrevía a mostrar el cuerpo femenino en todas sus dimensiones, y eso la convertía en una hereje.

La mirada masculina jamás se atrevió a posarse sobre los sujetos que escogió esta artista. Porque la mirada de Arango, sobre todo, buscaba retratar vidas de mujeres que para los artistas hombres de la época eran invisibles.

A mediados de la década del cuarenta, la *Revista Municipal de Medellín dedicó* todo un número a las acuarelas de Débora Arango. Al lado de sus desnudos, se mostraron reproducciones de cuadros como *Anselma,* en donde la artista hacía un homenaje a la mujer negra que la cuidó durante toda la infancia, o *Madona del silencio,* un descarnado retrato de una mujer mestiza dando a luz, a solas, sacándose a un niño de sus propias entrañas. La revista fue retirada y el monseñor de turno le prohibió que pintara más desnudos. Ante el absurdo reclamo del clérigo, Débora Arango le preguntó si él también le había prohibido a Pedro Nel Gómez lo mismo. La respuesta de monseñor fue que él sí podía hacerlo porque era hombre.

En los cuadros de Débora Arango, la experiencia femenina es siempre protagonista, nunca víctima. Como lo expresó la novelista Elisa Mújica en un texto que escribió sobre la artista antioqueña:

> Los ojos de esa pintora —nacida en Medellín, la ciudad más tradicionalista y devota de Colombia— parecían configurados para captar especialmente lo dramático y grotesco, decepcionante y cruel de la vida [...]. En sus maternidades, pequeños esqueletos cubiertos de harapos

con ojos inmensos, dulces y hambrientos, cuelgan de los pechos.

Porque una mujer que pinta a otras mujeres es también cómplice, amiga y hermana de sus modelos. Conoce la vida íntima del universo femenino, las profundas contradicciones de los afectos, el gozo y la esclavitud que representa el cuidado del otro y los confines porosos de una vida que pareciera estar supeditada a lo doméstico.

Porque una mujer que pinta a otras mujeres es una mujer que pone de manifiesto un planteamiento político en sus obras. Y esto puede llegar a ser inmensamente obsceno.

El sueño de Débora Arango era ser la primera mujer muralista de América. Movida por sus ideales sociales, en 1944 hizo parte de Los independientes junto con su antiguo maestro Pedro Nel Gómez. Se trataba de un grupo de artistas antioqueños que buscaban distanciarse del arte europeo y crear un movimiento artístico, americano y revolucionario, «que fuera desde la parte más grande de Alaska hasta la punta más al sur de América», por medio del muralismo. Pero para sus colegas hombres, Arango no representaba el espíritu del movimiento, pues era «una rebelde, mas no una revolucionaria», y ninguno de ellos le dio las recomendaciones que necesitaba para entrar a la Escuela Nacional de Artes Expresivas de la Ciudad de México. A pesar de esto, en 1946 la pintora viajó a reunirse con los artistas mexicanos Federico Cantó y Antonio María Ruiz, quienes le permitieron tomar clases en la escuela. Allí conoció de cerca la obra de David Alfaro Siqueiros y de Diego Rivera, aunque quien se llevaría su admiración sería José Clemente Orozco y su tratamiento dramático y emotivo de los hechos de la Revolución mexicana.

Esta influencia se haría palpable en las obras que Arango realizó después de su regreso a Colombia, en 1948, cuando estalló el Bogotazo

tras el asesinato de su amigo Jorge Eliécer Gaitán. Aquel hecho abriría un periodo de pinturas en donde la artista se valdría de la sátira para dar una mirada aguda a la dictadura de Rojas Pinilla y el pacto del Frente Nacional. Fue en la década de los cincuenta cuando Débora Arango pintó obras como *Rojas Pinilla,* en donde sapos disfrazados de militares brindan con copas frente a un cuantioso botín que descansa bajo la bandera de Colombia; *Plebiscito,* en donde una pareja de siniestros personajes, con los rostros cubiertos con máscaras de Alberto Lleras Camargo y de Guillermo León Valencia, cargan un lobo sobre una camilla, y *La república,* en donde unas aves de rapiña atacan el cuerpo desnudo de una mujer frente a la mirada lasciva de unos mamíferos envueltos en la bandera de Colombia. Valiéndose de metáforas animales conocidas en el ámbito de la caricatura y el habla popular de la época, Débora Arango dio testimonio de un periodo.

Porque una mujer que se atreve a pintar los desmanes de sus gobernantes y que mantiene el ojo crítico es una mujer que pasa a la historia como la única artista política que tuvo el país a mediados del siglo xx.

Sin embargo, cuando llegó la década de los sesenta, el arte colombiano tenía los ojos vueltos hacia otro lado. Débora Arango se reunió un par de veces con la crítica de arte Marta Traba, quien no manifestó ningún interés por su producción pictórica, y muchos proyectos de levantamiento de historia del arte colombiano decidieron suprimir su nombre. Sin apoyo de la crítica, y cansada de los escándalos, se encerró en su casa de Envigado y no volvió a exponer por casi cuarenta años. En 1984 recibió el Premio de la Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, y algunos críticos comenzaron a interesarse nuevamente en sus acuarelas. Pero no sería sino hasta mediados de la década de los noventa cuando las obras de Débora Arango volverían a ver la luz gracias a exposiciones retrospectivas en la Biblioteca Pública Piloto de Medellín y en

la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá.

«Qué tortura hay comparable a esta de sentirse una llamada a realizar la vida, un ideal, digámoslo así, y encontrar que nuestro ambiente no es propicio. El día llegará en que el medio sea más comprensivo», relató la artista en una entrevista con motivo del premio que le fue otorgado por la Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia. Después vendrían las condecoraciones del Congreso, la Cruz de Boyacá, su rostro en un billete y hasta una telenovela inspirada en su vida.

Décadas antes de que Alejandro Obregón pintara la *Violencia* como una mujer embarazada con el vientre desnudo y golpeada por la guerra, vuelta paisaje al mejor estilo de las *Montañas* de Arango; de que Fernando Botero se burlara del clero en sus figuras redondas, y de que Luis Caballero hiciera del desnudo un dibujo sobre el cual derramar el placer y el erotismo, Débora Arango estaba pintando.

Porque una mujer que pinta *lo feo* es una mujer fiel a su deseo de «pintar la humanidad».

Y una mujer que pinta es una mujer que se deleita con su oficio. Ella misma declaraba sin vergüenza que «gozaba tanto pintando y sentía tanto placer».

Porque una mujer que pinta es también una mujer que guarda la esperanza de ser comprendida alguna vez por su entorno.

Bibliografía y referencias

Badawi, Halim. «Débora Arango: historia de un olvido». *Babelia, El País,* 24 de noviembre de 2015. Acceso el 20 de abril de 2020. Disponible en elpais.com

Londoño Vélez, Santiago. «Débora Arango, la más importante y polémica pintora colombiana», *Nómadas,* N.o 6 (2010). Disponible en nomadas.ucentral.edu.co

Banco de la República de Colombia (1996). *Débora Arango: exposición retrospectiva* [catálogo]. Biblioteca Luis Ángel Arango: abril-septiembre de 1996. Acceso el 25 de junio de 2020. Disponible en www.worldcat.org

Instituto Cultural Cabañas. (2008). *Débora Arango, una revolución inédita*

del arte colombiano [catálogo]. Feria Internacional del Libro de Guadalajara, Colombia, país invitado de honor: 22 de noviembre de 2007-15 febrero de 2008.

Museo de Arte Moderno de Medellín (1984). *Débora Arango. Exposición retrospectiva, 1937-1984* [catálogo], MAMM [selección de textos de Alberto Sierra]: 1984.

«Débora Arango, transgresora», video de YouTube, 6:28, publicado por Banco de la República de Colombia, 5 de mayo de 2016. Disponible en www.youtube.com

«Mujeres sin miedo - Débora Arango», video de YouTube, 2:00, publicado por TV Cámaras, 29 de septiembre de 2013. Disponible en www.youtube.com



Helena Araújo. Escritora y crítica literaria (1934-2015)

Para poder escribir tendría que rebelarse.

Helena Araújo, la hija de los diplomáticos, la que había vivido en lugares cosmopolitas, la que se había educado en Estados Unidos, sentía escozor cada vez que escuchaba la expresión «gente bien». No sólo porque le parecía que en ella se condensaba todo lo rancio de la alta sociedad bogotana, sino porque sabía que esa era la clase a la que ella pertenecía. Y que la limitaba. Y eso le generaba náuseas. Sabía también que para poder escribir, para poder ejercer con libertad la vocación que desde muy niña le había abierto los ojos, tenía que desmontar un andamiaje ancestral que solamente esperaba de ella que se casara con un

buen partido.

Pensó que tal vez podría negociar con sus carceleros. Tal vez si se convertía en una criatura híbrida mitad madre mitad narradora, unas partes esposa y otras partes crítica literaria, podría ser capaz de encargarse tanto de los compromisos sociales de su hogar como de sus estudios de Filosofía. Dio a luz a cuatro hijas y, mientras amamantaba a la segunda, escribió su primera novela, *The Misfit,* que fue rechazada por editores gringos que le aconsejaron que escribiera en su lengua materna. Entonces comenzó a escribir notas de periodismo en Bogotá, pero chocó con todo aquello que se esperaba de ella. ¿Por qué una mujer que tenía un buen hogar quería abrirse camino en lo profesional? No era como si necesitara el dinero. ¿Qué tipo de desviación escondía esa ambición? Como ella misma lo recuerda en una entrevista que le hicieron Olga Cristina Turriago e Ignacio Ramírez:

> El sexo, el cuerpo, la política, el tema social eran prohibidos para jóvenes madres de familia como yo. [La sociedad bogotana] no cree en la mujer sino en función de la maternidad. Yo quería escribir viviendo, vivir escribiendo, pero estaba metida en una sociedad asfixiante.

Y el costo de tomar una bocanada de aire fue altísimo.

Pero ¿de qué hablamos cuando hablamos de rebeldía? Si pensamos en la historia literaria de Colombia, podríamos acopiar una lista de nombres masculinos, en donde tal vez el que más se ajusta a ese arquetipo sea el de Gonzalo Arango (1931-1976). El poeta antioqueño —extravagante, irreverente e insurrecto— no sólo consolidó a los nadaístas como movimiento de vanguardia local, sino que se hizo célebre al robarse hostias, sabotear congresos y manifestarse en contra del bipartidismo. Sin embargo, para una mujer como Helena Araújo (nacida sólo tres años después de Arango), la rebeldía no se traducía en tanta pirotecnia. Para una mujer escritora, en la Colombia del siglo xx, ser

rebelde consistía en manifestar abiertamente una vocación y querer ejercerla.

Entiendo que las comparaciones no sólo son odiosas, sino que también pueden llegar a ser falaces. Pero me parece interesante hacer el ejercicio de cotejar los actos de rebeldía de un escritor cuya carrera y legado se consolidaron gracias a ese impulso de incendiar' una sociedad conservadora y asfixiante versus los actos de rebeldía de una mujer que solamente deseaba escribir y que encontró esa posibilidad en el exilio. Porque mientras Gonzalo Arango realizaba manifiestos en contra del catolicismo y de la Academia de la Lengua, a finales de la década de los sesenta, Helena Araújo enfrentaba un juicio ante la Corte Eclesiástica por ser incapaz de parir un hijo varón. Y mientras los poetas nadaístas manifestaban en la plaza pública su inconformidad con la burguesía, Helena Araújo expresó el deseo de separarse de su esposo, lo que la llevó a ser recluida en un sanatorio mental en Barcelona y ser separada de sus hijas, como lo cuenta la poeta Beatriz Vanegas Athías en su texto «Una no nace mujer», reseña biográfica y literaria sobre la escritora y crítica bogotana.

Muchos años después, con la publicación del libro *Esposa fugada y otros cuentos viajeros* (2009), estas experiencias traumáticas se convertirían en material literario, como se ve en los cuentos «El tratamiento» y «Esposa fugada». Allí, las protagonistas padecen las desventajas de un sistema médico y legal que favorece la mezquindad de sus maridos. Y este es un rasgo que atraviesa toda su narrativa. Como bien lo mencionan las críticas Paloma Pérez y Claudia Ivonne Gualdo, la obra de Araújo busca «denunciar las inequidades y sometimientos de las mujeres».

Fue sólo al llegar a Suiza, en 1971, cuando pudo soltar ese corsé conservador, bogotanisimo, que la mantenía en su lugar, y brotó la

literatura:

> Gota a gota va saliendo la vivencia y ese hablar mezclado con el cuerpo, porque el cuerpo fue negado tantos años, y por eso los problemas de columna vertebral y por eso los problemas de las cervicales, todo ese andamiaje tieso de Bogotá que tenemos muchas bogotanas nos viene de ahí, del convento, de la negación del cuerpo, de la frigidez de años.

Se sacudió. Y de esa voluntad de liberarse salió su primer volumen de cuentos, *La «M» de las moscas,* un compendio que aún hoy sorprende por su afán de experimentar con las formas.

En una entrevista con María Clemencia Sánchez, Helena Araújo reflexiona ampliamente sobre la decisión del exilio: «Me pregunto una vez más si los escritores no somos exiliados de todos modos». Desde niña, confiesa, sentía un fuerte sentimiento de desarraigo que le sirvió como motor para mantenerse alerta frente a las ridículas convenciones sociales que le imponía su clase. «Yo no creo que el exilio sea geográfico. Yo creo que es una situación de engranaje que se vive por dentro». Y aunque su obra literaria está compuesta por novelas como *Fiesta en Teusaquillo* (1981) y *Las cuitas de Carlota* (2003), en donde la alta sociedad bogotana está puesta en el centro del universo literario, su relación con el país y con la ciudad fue algo que siempre le causó un fuerte cuestionamiento:

> En Colombia el régimen patriarcal y religioso nos enfrenta a la disyuntiva de obedecer y someternos o sufrir las consecuencias en forma de castigo. Debíamos elegir entre pagar el precio de la rebeldía o soportar el peso de la opresión. Como mujer, como autora, es tiempo de que me pregunte: ¿esa tierra donde se me censuraba constantemente era acaso mía?

Pero Helena Araújo no sólo se atrevió a reconocer su deseo y ejercerlo, sino que en su camino como lectora —primero como ávida

exploradora de la biblioteca de sus padres y luego como estudiante de Filosofía y Letras— descubrió la obra de muchas otras mujeres latinoamericanas que, al igual que ella, estaban intentando crear en un campo que parecía limitarse sólo a los varones. Justamente ese lugar que se abrió como crítica literaria feroz es el que más me interesa explorar en este ensayo, pues en esos textos académicos se atisba el pensamiento lúcido de una grandísima lectora.

Enseñó un curso de literatura enteramente escrita por mujeres latinoamericanas en la Universidad de San Diego y dedicó gran parte de su carrera como crítica literaria e intelectual a preguntarse, al igual que Virginia Woolf en *Un cuarto propio,* si habría alguna manera de escapar de «un lenguaje de factura masculina, que me resultaba a la vez falseado y castrador». Estas preguntas las consignó en su libro *La Scherezada criolla* (1989), una compilación de textos críticos y conferencias que resulta iluminadora para cualquier estudioso de la literatura latinoamericana. En el volumen de ensayos que comprenden *La Scherezada criolla,* Araújo traza una genealogía de escritoras latinoamericanas tan diversas en regiones y tiempos que consigue abarcar desde la peruana Mercedes Cabello de Carbonera (1842-1909) hasta la chilena María Luisa Bombal (1910-1980), la barranquillera Marvel Moreno (1939-1995) y la mexicana Margo Glantz (1930-). Por medio de estos ensayos, Araújo compila su propio canon, el canon de la subversión, en donde lee con cuidado la obra de los nombres femeninos de la literatura del continente como un acto consecuente con sus propios planteamientos: «Sí. Es tiempo de que el discurso femenino deje de ser marginalizado o considerado con relación a un núcleo semántico dominante».

Para la bogotana, las escritoras latinoamericanas merecen el «sobrenombre *kitsch»* de Scherezada, pues tienen que «narrar ficciones e inventar ficciones en carrera desesperada contra un tiempo que conlleva la amenaza de la muerte», como lo explica en el ensayo que le da nombre al

libro. Araújo señala que estas escritoras han escrito «sintiéndose ansiosas y culpables de robarle horas al padre o al marido. Han escrito siendo infieles a ese papel para el cual fueran predestinadas, el único, el de madre. Escribir, entonces, ha sido su manera de prolongar una libertad ilusoria y posponer una condena», idea que podría leerse a la luz de las traumáticas experiencias que vivió antes de poder dedicarse enteramente a la literatura. Sin embargo, y como lo expone la crítica norteamericana Mary Louise Pratt en su libro *Los imaginarios planetarios* (2019), el camino académico que escogió Araújo tampoco era fácil:

> Quienes investigan la literatura de mujeres se enfrentan habitualmente a los mismos desafíos. El archivo de la literatura femenina tiene que ser escudriñado y sacado a la luz, «descubierto», literalmente, en un proceso que se ha desarrollado con creciente impulso desde los años 70. Hoy es difícil recordar que hasta los años 80, salvo por unas pocas figuras, las escritoras no habían tenido espacio en el estudio y la enseñanza de la literatura de América Latina. Los enfoques feministas eran desdeñados por críticos de todas las corrientes, desde los esteticistas a los estructuralistas, pasando por los marxistas. En los congresos universitarios, las mujeres académicas difícilmente conseguían tomar la palabra para plantear preguntas, y mucho menos daban ponencias o proponían temas de discusión.

Bajo ese contexto, y en un campo en el que aún pensadoras que trenzan el feminismo y la literatura como Joanna Russ —autora del lúcido *Cómo acabar con la escritura de las mujeres* (1983)— o Donna Haraway —autora del *Manifiesto cyborg* (1984)— son leídas minoritariamente, no resulta extraño que la obra crítica de Araújo no haya tenido mayor resonancia.

En el camino de escribir este libro, de des-cubrir a aquellas mujeres colombianas que fueron lo suficientemente valientes como para dinamitar sus confines y vivir acorde a sus deseos, me resulta en particular

emocionante leer las ideas de Helena Araújo. Uno de los ensayos que más ilumina mis propias búsquedas es «Escritura femenina». Allí, tal vez echando mano de su propia experiencia biográfica, plantea que las mujeres que deciden transgredir las convenciones sociales, aquellas que se muestran autónomas o que se niegan a ser madres, son fuertemente castigadas. A pesar de esto, la vocación creadora es mucho mayor, y aquellas que se atreven a escribir lo hacen desde su propia subjetividad, hablando desde su cuerpo. Para la bogotana, la escritura es una actividad bastante riesgosa para las mujeres pues «decir cuerpo es decir deseo, y en la sociedad patriarcal la mujer no sobrevive sino bajo la prohibición del deseo». La mujer que escribe sería una mujer que se abre un camino solitario dentro del lenguaje, dejando de lado el destino biológico que la sociedad le habría impuesto.

¿De qué hablamos cuando hablamos de rebeldía? En un agudo trabajo que une sus lecturas, su bagaje intelectual y sus propias vivencias, Helena Araújo pareciera estar redefiniendo esta categoría: la mujer que asume la escritura es una que se reivindica «en una expresión insurrecta». Y el llamado es claro. No basta con conquistar un cuarto propio. Es hora de crear un discurso propio; una nueva escritura femenina.

En estos últimos años se ha puesto de manifiesto una idea sesgada de lo que podría ser esa *escritura femenina.* Para algunos editores, se trata de un subgénero de literatura de factura muy regular, consumido únicamente por mujeres, y que busca representar una idea de lo femenino como una fantasía edulcorada de consumo de zapatos y de hombres exitosos en igual cantidad. Para muchos críticos varones, por otro lado, se trata de cualquier obra literaria hecha por una mujer y que es de una calidad dudosa sin remedio, pues trata temas «menores». Sin embargo, lo que plantea Helena Araújo en este ensayo no sólo pone en evidencia el sexismo que habita detrás de esos prejuicios, sino también su falta de creatividad. Para ella, la escritura femenina es necesariamente subversiva;

propia de a quien se le ha dicho que no puede transitar ese camino: «Resonante y porosa, capaz de transmitir emoción sin trabajos, incandescente, indivisa, naturalmente creadora».

El llamado a crear un nuevo lenguaje, capaz de dar cuenta de la experiencia femenina, aparece también en el ensayo «Feminismo en plazas, letras y siglas». Allí Araújo hace un recuento de las múltiples maneras en las que las mujeres sufrimos distintas violencias de género en Latinoamérica y cómo los movimientos feministas resisten. Sin embargo, para ella el trabajo político no resultará suficiente hasta que las mujeres no encontremos una gramática propia, un discurso femenino:

> Todo parece indicar que si hay cambio, este no sólo provendrá de una toma de conciencia, sino de una ruptura con estereotipos de la vida social, familiar, hasta del lenguaje mismo. ¿Acaso no perduran en ideas y palabras discriminaciones sexuales?

Y es justo en esa idea en donde confluyen su obra literaria y su obra crítica. Como lo notan Paloma Pérez y Claudia Ivonne Giraldo, «Helena Araújo no concibe poetizar sin politizar». Son sus cuentos y sus novelas el lugar desde el que experimenta, dobla las formas y estalla el discurso para intentar encontrar maneras de narrarse, o, como bien lo expresó: «[Soy] una Helena Araújo que buscaba desde siempre maneras de ser libro».

Un libro, bien lo sabía, hecho para un público inteligente y sagaz, compasivo, capaz de entender los obstáculos que tiene que enfrentar una mujer que se pone en riesgo cuando se escribe a sí misma.

> ¿Para qué público escribo? ¿Para qué público escribimos? Para el público que soporta nuestra rebeldía.

Bibliografía

Araújo, Helena. *La Scherezada criolla: ensayos sobre escritura femenina latinoamericana.* Bogotá: Centro Editorial Universidad Nacional

de Colombia, 1989.

. *La «M» de las moscas.* Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1970.

. *Las cuitas de Carlota.* Barcelona: March Editor, 2003.

. *Esposa fugada y otros cuentos viajeros.* Medellín: Hombre Nuevo Editores, 2009.

Giraldo Gómez, Claudia Ivonne. «Se escuchan las cuitas de Carlota». *El Colombiano,* 29 de octubre de 2006.

Páez Escobar, Gustavo. «Helena Araújo, la gran ausente». *El Espectador,* 20 de febrero de 2015.

. «El exilio voluntario de Helena Araújo». *El Espectador,* 4 de

mayo de 1990.

Pérez Sastre, Paloma y Claudia Ivonne Giraldo. «Helena Araújo». *Semana, N*.o 1224 (12 de marzo de 2005).

Pratt, Mary Louise. *Los imaginarios planetarios.* Madrid: Aluvión Editorial, 2019.

Ramírez, Dora Cecilia. «La Scherezada criolla». *Boletín Cultural y Bibliográfico,* vol. XXVII, N.o 21 (1989): pp. 116-118.

Ramírez, Ignacio y Olga Cristina Turriago. *Hombres de palabra.* Bogotá: Editora Cosmos, 1989.

Sánchez, María Clemencia. «Exilio: Entrevista a Helena Araújo». *Lingüística y Literatura,* vol. 32, N.o 60 (julio - diciembre de 2011): pp. 245-254.

Vanegas Athías, Beatriz. «Una no nace mujer». *El Meridiano de Sucre,* 29 de diciembre de 2012.

Woolf, Virginia. *Un cuarto propio.* Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2013.



Esmeralda Arboleda – Política (1921-1997)

El atentado buscaba dañarle «el buen nombre».

El 4 de enero de 1957 tres hombres aparecieron en frente de la floristería de su madre. Habían ordenado una corona pero dijeron que sólo podrían recogerla bien entrada la noche. Tal vez ese fue el detalle que levantó las primeras sospechas. O tal vez fue el momento en el que los carros dejaron de pasar por una de las calles más transitadas de Palmira,

justo en el momento en el que un jeep sin placas se parqueó frente al negocio familiar. Se sentía intranquila. Uno de los hombres tocó la puerta y preguntó por Esmeralda Arboleda. Quería que hiera ella personalmente quien le entregara la corona. A pesar de que tenía la intuición de que algo no estaba del todo bien, salió a la puerta. No alcanzó a poner un pie fuera de la casa cuando sintió que la golpeaban. Gritó. Su madre y sus hermanas salieron a defenderla. Intentaron dispararles. Forcejearon. Los vecinos atendieron los alaridos y fueron a ver qué estaba pasando. Los agresores, contratados por el Gobierno de Rojas Pinilla, huyeron.

Para entender cómo Esmeralda Arboleda pasó de ser una cara visible del Gobierno a ser víctima de un atentado, es necesario revisar su carrera política y su lucha por la consecución del voto femenino. En muy pocos años, se convirtió en un nombre reconocido dentro de la esfera pública colombiana. A pesar de ser, como ella misma se definía, «mujer, provinciana y liberal» —un sujeto en la periferia de las élites que conformaban el juego político del que ella quería hacer parte—, logró ser escogida en 1954 como miembro del Partido Liberal para conformar la Asamblea Nacional Constituyente (ANAC) que instauró el Gobierno de Rojas Pinilla. Se había destacado también por su labor en la Unión Femenina de Colombia. Allí llevaba un buen tiempo viajando por el país, hablando con trabajadoras, campesinas y amas de casa, defendiendo la importancia de darle ciudadanía plena a la mujer. La querían y respetaban, y ella buscaba aprovechar su curul en la ANAC para impulsar un proyecto de ley que instaurara el voto femenino. Después de conseguir este logro en 1954, ocupó un lugar dentro del Gobierno. Sin embargo, sólo duró allí un año. En 1955, ante las múltiples restricciones que el Gobierno militar había impuesto para censurar a la prensa, Esmeralda Arboleda no sólo salió a protestar, sino que organizó a multitudes de mujeres para que hicieran lo propio. Y fue destituida.

Mi destitución como miembro de la ANAC no me sorprende en absoluto, dada la forma en que ha venido evolucionando el régimen con

> actitudes cada vez más hostiles contra la libertad y contra la Constitución Nacional. Mi destitución no es un golpe personal a mi, sino a las mujeres del país a cuyo pedido fui nombrada constituyente y cuyo respaldo me ha acompañado en las campañas feministas que he adelantado.

Así fue como lo escribió en una de sus columnas del diario *El Espectador.* Caricaturistas, periodistas y colectivos de mujeres sentaron voz de protesta contra su expulsión del Gobierno. A esto se le sumaron editoriales en diarios como *Vanguardia Liberal* y *La República,* en donde tomaban su destitución como ejemplo para dudar de la constitucionalidad del Gobierno militar.

Por eso, cuando ocurrió el atentado en la floristería, ella supo quiénes estaban detrás. Pero tuvo que esperar algún tiempo para descubrir los motivos.

Casi una década después, cuando senadores conservadores le revelaron que la dictadura no buscaba solamente atentar contra su vida, sino contra su «buen nombre», Esmeralda Arboleda entendió una de las dificultadas de ser mujer y figura pública. Sus colegas le confesaron que esos hombres habían sido contratados para drogaría, violarla y fotografiarla para luego filtrar a la prensa imágenes de una bacanal inventada en donde ella sería protagonista.

En una entrevista en la que le preguntaban sobre las diferencias entre hombres y mujeres, y sobre las dificultades de abrirse camino en el mundo laboral y político, respondió:

> Las mujeres tenemos una cierta cosa, como una necesidad de defendernos, de malicia indígena, de suspicacia para defendernos de todas las acechanzas incluidas las sexuales. Entonces eso nos da una cierta agilidad y percepción, pues los hombres, como están acostumbrados a suponer que tienen derecho a todo y que todo se lo merecen, no se ponen en esas sutilezas. Nosotras tenemos que hilar

muy delgado para conseguir cualquier cosa.

Con el atentado, y el intento de enlodar su nombre, Esmeralda Arboleda había conocido en carne propia una de las maneras más antiguas de neutralizar a las mujeres que se atreven a hacer parte de lo público: exhibir su vida privada.

El padre de Esmeralda Arboleda era un político liberal y su madre era una mujer que creía en la igualdad de oportunidades tanto para hombres como para mujeres. Por esta razón se empeñó en que sus seis hijas recibieran educación, tal como lo garantizaba la reforma constitucional de 1933, que permitía que las mujeres fueran bachilleres. Sin embargo, la norma no se aplicaba en la mayoría de las instituciones, y en la prensa se debatía sobre si valía la pena que la mujer fuera educada. Para entender el clima de la discusión, basta ojear una columna escrita por Alice Block, miembro de la misión pedagógica alemana que llegó a Bogotá, y que fue publicada en *El Tiempo* en 1935:

> El bachillerato no es una cosa innatural, exagerada, extraviada, ajena al carácter de la mujer [...]. El bachillerato no constituye una educación separada de la vida, sino la base de una vida elevada.

Sin ir más lejos, la madre de Esmeralda Arboleda estuvo en el centro de la polémica y fue excomulgada después de exigirle a un colegio masculino estatal que admitiera a su hija Pubenza. Por su parte, Esmeralda se educó en internados femeninos en Pereira y Bogotá y se convirtió en una de las primeras mujeres en recibirse como bachiller. En 1939 se convirtió en la primera mujer en ingresar a la Universidad del Cauca y la cuarta en estudiar Derecho.

Las anécdotas sobre la manera en la que la universidad no estaba adecuada para las mujeres varían desde la logística que implicaba ir al

baño hasta la condescendencia con la que sus compañeros la trataban dentro y fuera del salón de clases. Sobre esta época de estudiante, Esmeralda Arboleda se pronunció de manera lúcida en una entrevista realizada por Beatriz Vélez: «Se trataba del drama de tener que estudiar leyes en una nación que con total desvergüenza legitimaba la discriminación y la supuesta inferioridad femenina». La imagino como la única mujer en medio de un ambiente hostil y masculino, y pienso que esto debió curtirla frente a los códigos de hombres que ella transgredía, sólo por estar en un recinto que anteriormente le había sido vedado a su género: «Yo he visto las rivalidades tan espantosas que hay entre los hombres y las trampas y cosas terribles que se hacen. Lo que pasa es que ellos entre sí son muy solidarios cuando se enfrentan a las mujeres que quieren el poder», continúa en la entrevista. Porque Esmeralda Arboleda no sólo tuvo que enfrentarse al desdén de sus compañeros, sino al de sus colegas cuando comenzó a ejercer como abogada y política, miembro activo del Partido Liberal. Esta experiencia, sobre todo, le dejó una gran sensibilidad frente a los temas de género, y desde muy temprano en su carrera se autodenominó feminista. Para la década de los cuarenta, momento en el que Esmeralda Arboleda se graduó de la universidad, la mujer colombiana no podía ejercer cargos públicos y tampoco era considerada ciudadana: «Me parece que tenemos todo el derecho de esperar que se nos permita participar en la organización misma del país desde puestos de responsabilidad, ya que para lograrlo nos

estamos preparando, y se ha demostrado, en todos los pueblos civilizados, que la mujer desarrolla desde ellos una magnífica labor», declaró en un reportaje publicado en *Mireya, la revista al servicio de la mujer* en 1943.

Sus palabras anunciaban que los tiempos estaban cambiando.

En 1944 se inauguraron varias revistas y programas de radio feministas. Esmeralda Arboleda, junto con otras setenta mujeres profesionales, crearon la Unión Femenina de Colombia, desde donde organizaron comisiones que buscaban presionar al Gobierno en temas de acceso a la educación igualitaria, protección infantil y derechos políticos. Gracias al activismo de esta organización, el 2 de noviembre de 1944 el Gobierno de Alfonso López Pumarejo presentó al Congreso un proyecto de Acto Reformatorio de la Constitución para darle ciudadanía a la mujer y posteriormente el voto. Sin embargo, el proyecto de ley fue rechazado. La misma Esmeralda Arboleda resumió lo difícil de esta pelea que se daba en un ring enteramente masculino, en donde sólo resonaba el prejuicio: «Los liberales decían que las mujeres íbamos a votar por los godos y por los curas; los conservadores decían que era la destrucción de la familia». Como lo cuenta Patricia Pinzón de Lewin en el libro *Esmeralda Arboleda: la mujer y la política:*

> A pesar del clamor femenino, se argumentaba la falta de interés de la mujer por sus derechos políticos [...]. En el Congreso y en la prensa se esgrimieron razones como la poca preparación de las mujeres: su precaria independencia; posibles influencias por el marido o del confesor, porque dada la agitación electoral las votaciones no eran lugar femenino; las mujeres no se «quieren» equiparar' con los hombres; el voto es una carga para ellas.

Pero la movilización de las mujeres era imparable y, ante la negativa del sufragio, redactaron cartas públicas y se manifestaron en el Capitolio.

Finalmente, la reforma constitucional que le dio ciudadanía a la mujer en Colombia fue aprobada el 16 de febrero de 1945. Como si se tratara de esos testimonios consignados en las Crónicas de Indias, en donde los sacerdotes españoles reconocían que los indígenas americanos eran seres humanos y tenían alma, en el acto legislativo se reconocía que la mujer tenía las facultades intelectuales para ejercer cargos públicos, pero no se le permitía elegir a sus gobernantes ni ser elegida. Una victoria a medias que hizo que las mujeres colombianas continuaran buscando nuevas plataformas políticas para conseguir el derecho al voto.

En 1954 cincuenta mujeres crearon la Organización Femenina Nacional, a la cabeza de la liberal Esmeralda Arboleda y la conservadora Josefina Valencia. Dentro de su plan de trabajo no sólo estaba conseguir el derecho al voto, sino también la protección de los derechos de la mujer obrera y de la mujer campesina. Como lo explicó la abogada liberal en su momento:

> La idea es la de agrupar a todas las mujeres colombianas sin distingos políticos o sociales para unirnos en la lucha por el reconocimiento de los derechos de la mujer. No es un partido ni una secta. Ni siquiera tiene domicilio fijo porque este se encuentra en cualquier lugar de Colombia en que las mujeres se unen para defender sus derechos.

En su discurso se puede intuir el clima político del país. Convulso. Habían asesinado a Gaitán y la violencia bipartidista se agudizaba. Gustavo Rojas Pinilla había derrocado a Laureano Gómez, y bajo la consigna de «Paz, justicia y libertad para todos» buscaba apoyo tanto de liberales como de conservadores. Esmeralda Arboleda sabía que, lejos de que el Gobierno militar estuviera cimentado bajo una ideología feminista, otorgarle el voto a la mujer duplicaría el censo electoral, y esto podría aumentar los números de respaldo a la dictadura. Así lo explicó en la entrevista que Beatriz Vélez le hizo a comienzos de la década de los

noventa:

> Fueron los políticos los que estaban viendo que la cosa tenía peligro y tenía problemas y que eso estaba hecho en Colombia con un criterio bipartidista y que aquí funcionaba el Partido Liberal y el Partido Conservador. Pero las condiciones para poder ser ciudadanas estaban completamente negadas. Si nadie podía votar, si no había elecciones, el voto del régimen militar era una cosa puramente nominal. Las mujeres eran uno de los elementos y eso tampoco se puede desconocer. Hubo varios factores: la necesidad de buscar un respaldo masivo, mucho más amplio, y las mujeres permitían doblar la población. Eso lo sabía hasta Rojas Pinilla en su ignorancia.

Por esta razón, cuando fue designada como miembro de la Asamblea Nacional Constituyente supo que tenía que aprovechar la coyuntura política para impulsar una reforma definitiva que le diera el voto a la mujer. Como lo dijo en la intervención del debate que terminaría aprobando el proyecto de ley:

> Las mujeres queremos salir de nuestra situación pasiva respecto a la política que dirigen los hombres de nuestra patria y queremos aportar a ella esta nueva fuente que es incontaminada, de nuestra actividad, de nuestra buena fe, de nuestro sentido de justicia y de nuestro deseo del mejoramiento nacional.

Después de luchar durante una década, junto con otras mujeres, por conseguir el sufragio femenino, Esmeralda Arboleda logró firmar el Acto Legislativo del 27 de agosto de 1954 que, en el artículo 210, establecía: «Todos los ciudadanos eligen Presidente y Vicepresidente de la República, representantes a la Cámara y concejales, por voto universal y directo».

Los tiempos estaban cambiando.

Hoy por hoy la palabra feminista pareciera estar teñida con un significado obsceno. No es extraño encontrar actrices, escritoras y políticas que prefieren desmarcarse del movimiento político, como si se estuvieran despercudiendo, cuando les preguntan si se consideran feministas. Sin ir más lejos, Marta Lucía Ramírez, la primera mujer que ha llegado al cargo de vicepresidente en Colombia, ha hecho lo posible por alejar de su agenda política temas que conciernen a los derechos reproductivos de las mujeres y por demostrar que no está relacionada en lo absoluto con ideas feministas. Sin embargo, para Esmeralda Arboleda esta palabra hacía parte de su identidad y de su agenda. Lo escribió en una de sus columnas del diario *El Espectador,* a principios de la década del setenta:

> Uno no nace feminista, es la vida y los golpes lo que lo vuelven a uno feminista y el ver la discriminación y los golpes y la injusticia aquí y allá. Las mujeres han sufrido desde la antigüedad una constante explotación: pero solamente cuando aquellas sobre quienes pesa esa explotación tengan conciencia de ella y la destruyan en vez de hacerla llevadera, podrá la humanidad avizorar un cambio verdadero. Cuando en principio se le reconocen a la mujer los mismos derechos que a los hombres, la práctica diaria hace ver cuán fútil es esa supuesta igualdad.

Para el momento en el que escribió ese texto, Esmeralda Arboleda ya había sido la primera senadora (1958) y la primera ministra de Comunicaciones (1962) que había tenido Colombia. También había sido nombrada coordinadora femenina del Partido Liberal y había impulsado proyectos de ley que buscaban proteger a las mujeres trabajadoras, sobre todo a las empleadas domésticas. Sin embargo, su activismo era criticado por muchos sectores conservadores que se escandalizaban con el movimiento de liberación femenina, esgrimiendo que este anunciaba el fin de la familia tradicional al obligar a las mujeres a dejar sus hogares para

conquistar el campo laboral.

Hoy en día, pensadoras como Mercedes D'Alessandro, Silvia Federici, Carole Pateman y Katrine Marcal continúan debatiendo sobre el lugar de la mujer dentro del sistema capitalista. A pesar de que la mujer ha salido a trabajar en un campo que anteriormente era por completo masculino, el hombre no ha hecho lo mismo con el ámbito doméstico. Este tema también inquietaba a Esmeralda Arboleda, quien, hace más de cincuenta años, se pronunciaba en contra de un sistema económico y cultural que obligaba a las mujeres a buscar trabajo no por capricho, sino porque los hombres no se hacían cargo de los hogares:

> Cada año hay más de sesenta mil madres solteras en Colombia. Las mujeres están yendo al trabajo impulsadas por la necesidad y se están dando cuenta de que ellas son capaces. Esto no será reversado. Así como ella sale del hogar a ganar dinero, así mismo él tiene que entrar al hogar a hacerse caigo. No puede ser exclusivo de la mujer el cuidado de los niños y las labores domésticas. Para la mujer quedan los trabajos socialmente más ingratos y peor remunerados.

Me resulta inquietante releer los textos que Esmeralda Arboleda produjo a mediados de la década de los setenta: «Hablar de los derechos de la mujer ya no se considera un capricho ni una moda, hoy en día todos admiten que se trata de extender la justicia a la mitad de la población». En ellos imagina un futuro en donde el aborto se practica de manera legal y segura, y donde los Gobiernos han incorporado leyes que garantizan la participación igualitaria de la mujer no sólo en el ámbito político, sino también científico y artístico. Porque ella pensaba que ese sería el progreso natural de las cosas, después de que las mujeres que vivieron el sacudón de mayo del 68 entendieron la urgencia de un movimiento de derechos civiles que garantizara la igualdad y salieron a reclamarla: «Lo cierto es que las mujeres hemos cambiado y únicamente a los cavernícolas de ambos sexos se les ocurre llamar marimachos, desfeminización y

hombrunas a quienes buscamos la igualdad legal y las mismas oportunidades reales». Me resulta inquietante porque la resistencia a la batalla por la igualdad y la dignidad de las mujeres aún persiste. Basta con hacer un pronunciamiento feminista en redes sociales para recibir decenas de mensajes con la palabra *feminazi.* Y, aunque escritoras como Chimamanda Ngozi Adichie han puesto de manifiesto que ser feminista es sencillamente creer en la igualdad entre hombres y mujeres, pareciera que la palabra sigue siendo considerada un insulto para muchas mujeres que continúan rechazando el reclamo de territorios que les pertenecen por derecho.

Es por esto por lo que resulta importante recordar una de las muchas definiciones que Esmeralda Arboleda le dio a la palabra feminista, clara, aparentemente obvia, pero aún necesaria de entender a fondo: «Feminista es quien defiende los derechos de la mujer».

Bibliografía

Adichie, Chimamanda Ngozi. *Todos deberíamos ser feministas.* Bogotá: Literatura Random House, 2015.

Arboleda, Esmeralda. *El tiempo de la mujer.* Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1977.

D' Alessandro, Mercedes. *Economía feminista. Las mujeres, el trabajo y el amor.* Madrid: Ediciones B, 2018.

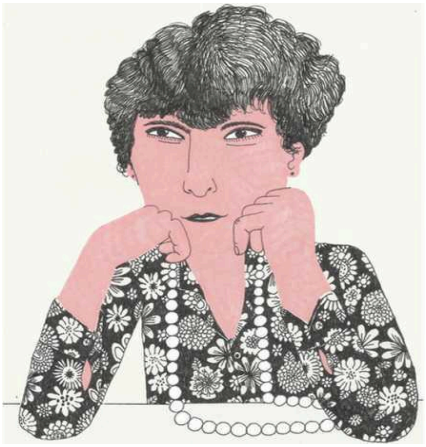
Frechette, Barbara. *El poder compartido.* Bogotá: Norma, 1999.

Margal, Katrine. *Quién le hacía la cena a Adam Smith.* Buenos Aires: Debate, 2016.

Pateman, Carole. *El contrato sexual.* Barcelona: Anthropos, 1995.

Pinzón de Lewin, Patricia. *Esmeralda Arboleda. La mujer y la política.* Bogotá: Taller de Edición Rocca, 2014.

Vélez, Beatriz. *Las mujeres en el tablero político colombiano.* Medellín : Hombre Nuevo Editores, 2007.



Feliza Bursztyn - Escultora (1933-1982)

En *Las camas de Feliza* (1974), cortometraje de J. M. Arzuaga, la escultora nos da la bienvenida a su casa y comienza el recorrido describiendo cada uno de los disparatados objetos con los que se tropieza: «Y esta es mi casa, llena de hierros viejos, de soldadores de punto, de transformadores, de cuadros, de chatarra». Algo en la manera en la que está vestida contrasta fuertemente con la serie de posesiones que enumera, como si el territorio binario de lo femenino y lo masculino confluyera en esa ropa elegante que pareciera haber sido hecha para fundir y darle forma al metal. Lleva un vestido azul celeste, tejido, que se ciñe y resalta su cuerpo, y unos tacones muy altos que la sostienen misteriosamente mientras se trepa en una delgadísima escalera que la conduce a su habitación. Parece una estrella de cine, una rubia de Hitchcock, emperifollada para una premier. Recorremos junto a ella su taller, donde se pueden ver algunas obras en proceso. Se trata de piezas de chatarra ensambladas que se convertirían en las esculturas más interesantes y vanguardistas que se hicieron en el siglo xx en Colombia. La artista se pone un abrigo de piel, unas gafas de protección, y comienza a trabajar: «Mi mayor pasión es soldar. Me encanta el fuego y el medio. Como quien dice, el arte de la destrucción».

Feliza Bursztyn nació en Bogotá en 1933. Su padre era el hijo de un

rabino y su madre era hija de un maderero. Ambos dejaron Polonia y vivieron en Jerusalén y Palestina a principios del siglo xx. Eran los años de la ocupación británica, de la Declaración de Balfour y de la persecución a los sionistas. Como lo relata la misma Bursztyn, en una entrevista con la revista *Carrusel:*

> Papá trabajaba en el Partido Socialista y no creía en el comercio ni en la vaina. Un día los ingleses apresaron a un íntimo amigo suyo. Él sacó toda la plata del banco, se la pagó a unos guardias, sacó al tipo, lo metió en un tonel y el hombre llegó a Buenaventura. De allí le escribió a papá, contándole cómo eran los plátanos, los mangos, el paseo y él le dijo a mamá: quédese, yo me voy a ver cómo es Colombia. Aquí nací yo.

Estudió en un colegio de monjas en Bogotá, del cual se escapaba para ir a tomar clases en la Escuela de Bellas Artes que dirigía Alejandro Obregón. El artista se convertiría, desde ese entonces, no tanto en un mentor, sino en una madre, como lo registran varias entrevistas en las que Bursztyn expresa su admiración profunda por quien consideraba el mejor pintor de Latinoamérica. Luego se fue a Nueva York a estudiar en el Ait Students League. Allí conoció a su primer esposo, con quien se casó a los dieciséis años y con quien tuvo tres hijas.

En una entrevista hecha por Margarita Vidal, Feliza Bursztyn habla de esa época como un tiempo en el que estuvo preñada todo el tiempo, sólo «paría y estudiaba». Aunque hablar públicamente y de manera descarnada sobre ser madre generó rechazo, me resulta interesante pensar que al reducir la maternidad a su condición más animal, Feliza Bursztyn estaba hablando también de los límites impuestos hacia el cuerpo de la mujer, pero sobre todo de sus posibilidades creativas. Parir, preñarse. Son palabras que dejan de romantizar el ideal gringo y prefabricado del ama de casa y la noción de que una mujer sólo se realiza si logra conquistar el sueño doméstico. Porque nada de esto la satisfacía. Y ella sabía que había cosas de las que habría de separarse si quería entregar

su vida al arte.

Fue así como en 1954 regresó a Bogotá, se divorció y dejó a sus hijas al cuidado del padre.

A su regreso a Colombia, Feliza Bursztyn conoció al poeta Jorge Gaitán Durán. Hijo de liberales, cosmopolita, el poeta se había hecho célebre por tomarse la Radio Nacional durante el Bogotazo para intentar organizar una revolución intelectual, y por ser uno de los cerebros detrás de la revista *Mito,* que publicó por primera vez en Colombia la obra literaria y crítica de intelectuales latinoamericanos vis a vis con ensayos de pensadores europeos. Se vieron en el Excélsior, mítico café reconocido por sus tertulias, él la invitó a comer y a la semana estaban viviendo juntos. En 1957, debido a la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla, decidieron irse juntos a París. Mientras Gaitán Durán escribía, Bursztyn estudiaba en la Académie de la Grande Chaumiére junto al escultor ruso Ossip Zadkine.

Si imagino la relación entre Bursztyn y Gaitán Durán, no puedo dejar de pensar en una relación intensa de la cual quedan pasajes del diario del joven escritor y poemas como «Amantes»:

> Desnudos afrentamos el cuerpo como dos ángeles equivocados, como dos soles rojos en un bosque oscuro, como dos vampiros al alzarse el día, labios que buscan la joya del instante entre dos muslos, boca que busca la boca, estatuas erguidas que en la piedra inventan el beso sólo para que un relámpago de sangres juntas cruce la invencible muerte que nos llama.
>
> De pie como perezosos árboles en el estío, sentados como dioses ebrios para que me abrasen en el polvo tus dos astros, tendidos como guerreros de dos patrias que el alba

separa, en tu cuerpo soy el incendio del ser.

Pero no puedo quedarme sólo pensando en el idilio, sino también en el intercambio intelectual que debió darse entre ellos. Pienso su relación como una conversación eterna. Un pequeño portal desde el cual resplandecen las ideas que estaban circulando entre los jóvenes intelectuales colombianos de mediados de los cincuenta. Gaitán Durán tenia una enorme capacidad de trabajo que Bursztyn admiraba y que prendió en ella el motor de la creación. «Tú sabes, si yo soy escultora, lo soy gracias a Jorge», le confesó Feliza Bursztyn a Juan Gustavo Cobo Borda.

> [Jorge] escribía hasta en las servilletas de los cafés. Era la época del ensayo de Sade, de los poemas de *Si mañana despierto,* de su *Diario.*
>
> Desde allí, también dirigía la revista *Mito,* y le escribía cartas a Hernando Valencia, vaciándolo porque se emborrachaba y no había hecho lo que tocaba.

Feliza Bursztyn regresó a Colombia en 1958 e inauguró su primera exposición en la galería El Callejón. Se trató de una serie de veinticuatro aguadas que llamaron la atención de la crítica por el uso de materiales precarios como el cartón y la cartulina. Este sería su primer acercamiento a trabajar con los materiales que tenía a la mano. Si en Europa había aprendido a hacer esculturas con bronce, a su regreso se tuvo que adaptar a la realidad del país y a su propia escasez económica, pues en Bogotá no había talleres de fundición y los costos de los materiales eran altísimos. Al cartón lo siguieron las latas de Nescafé, tomillos, tapas y piezas de chatarra que transformó en esculturas vanguardistas —artefactos extraterrestres— ante la sorpresa de un público acostumbrado a figuras más clásicas. Feliza Bursztyn subvertía la idea de los materiales que se

consideraban dignos de estar en un museo. Cuando Enrique Santos le preguntó en una entrevista qué pretendía al transformar la chatarra en obra de arte, Feliza Bursztyn respondió: «Darle un valor estético a lo que antes no lo tenía. Darle nobleza a cualquier material, no necesariamente el mármol».

A principios de los sesenta, Feliza Bursztyn expuso sus extrañas esculturas —émulos de plantas hechas con chatarra, como salidas de un herbario alienígena— en Israel y en Washington. Participó en exposiciones colectivas, recibió el Primer Premio del Salón de Artistas Jóvenes del Museo de Arte Moderno (1964) y el primer premio de escultura en el XVII Salón Nacional de Artistas (1965). Hasta ese momento, la escultura en Colombia había sido un espacio reservado solamente para los hombres. Y aunque Eduardo Ramírez Villamizar y Édgar Negret, sus contemporáneos, habían incursionado en la escultura abstracta, la obra de Bursztyn encontró especial resistencia ante críticos como Walter Engel, quien comentó que sus artefactos novedosos no alcanzaban a ser nada parecidos a la obra de sus colegas. Fueron muchas las ocasiones en las que la crítica argentina Marta Traba defendió la visión y la obra de Bursztyn:

> ¿Por qué una estatua de Diana cazadora puede producir mayor placer visual que una estrella de tarros de Nescafe? ¿Por qué si el siglo xx es el siglo de los mundos posibles la escultura debería seguir limitada al mundo de la realidad?

Feliza Bursztyn decía que trabajaba exactamente al contrario de como se pensaba que trabajaba un escultor. No concebía un dibujo, una forma, para luego buscar los materiales y transformarlos, sino que revertía el proceso. Observaba las piezas que se encontraba en los depósitos y dejaba que fueran las mismas formas anárquicas de la chatarra las que dictaminaran su transformación en escultura. «Pero eso, en sí, es el arte: convertir una cosa en otra. Como Miguel Ángel, al convertir una piedra en una estatua. La transformación total de la materia, en el fondo, es eso».

Así describió Marta Traba su proceso:

> La poesía del absurdo sostenida por composiciones intuitivas. Por relaciones justas entre los elementos empleados por aciertos inesperados, súbitos hallazgos. Todo apasionadamente convertido en un material controvertido y disparatado. Esto se llamaba alquimia.

Quienes asistieron a la inauguración de *Las histéricas,* a mediados de 1968 en el Museo de Arte Moderno del campus de la Universidad Nacional, se encontraron con lo inesperado. La sala del museo a oscuras, y, sobre el techo y las paredes, treinta piezas de acero que colgaban, tenuemente iluminadas, lo que hacía que sus formas onduladas resplandecieran y se crisparan con el juego de luz y sombras. Las esculturas no estaban quietas, mucho menos silenciosas. Cada una de estas *Histéricas* contaba con un motor de tocadiscos que las hacía moverse y chirriar, como si en esa bulla metálica, como si en esa vibración aguda, la artista estuviera llamando la atención, alertando y riendo, sobre la ridicula idea de que una mujer, sólo por el hecho de tener un útero, estaba condenada a la enfermedad nerviosa.

Cuando la revista *Vanidades* le preguntó a Feliza Bursztyn si ella era feminista, la escultora respondió:

> Feminista y liberacionista violenta. Porque creo que hay una diferencia política y social entre hombres y mujeres, y es que nosotras no podemos hacer lo que queremos con esa tranquilidad.

Algo en esas esculturas en movimiento, en esas *Histéricas,* reflejaba también la agitación política —lo que para muchos era locura— que se encendía dentro del espíritu de la artista.

Después de *Las histéricas* vinieron *Las camas* (1974), que llevaron la idea de que el cuerpo es también político a un plano más evidente. Se

trataba de una serie de trece camas cubiertas con una sábana que, gracias a los motores puestos en los catres, se movían simulando encuentros sexuales. La muestra estaba acompañada de música de la compositora Jacqueline Nova, lo que hacía que la obra fuera tan vanguardista como interdisciplinar. Sin embargo, *Las camas* generaron gran controversia. No sólo ante un público escandalizado al ver cómo lo erótico se exhibía en el museo, sino porque el crítico Álvaro Medina publicó una serie de columnas argumentando que Bursztyn había plagiado las ideas de la escultora estadounidense Irene Krugman. Cada uno de sus argumentos fue rebatido públicamente por la crítica Marta Traba, en un debate que evidenció lo conservadora que era la esfera del arte contemporáneo en el país. Frente a *Las camas,* Bursztyn reía y comentaba: «Las camas sí se mueven. Les pasa al contrario de lo que le pasa al país».

Pechuga, Fragata, Pipa, Enano, Piolín, Gordillo y Bailón. Así bautizó Feliza Bursztyn a las siete esculturas que hicieron parte de la muestra *La baila mecánica* (1979) que se inauguró en la galería Garcés Velásquez, y que comprendía siete figuras de 1.50 metros, hechas con desechos de las fuerzas militares de Estados Unidos, que bailaban y vibraban sobre una tarima. La exposición, descrita por Hernando Valencia como una «danza saturnina», irrumpía con su movimiento dentro de un panorama político y social estático y conservador, y fue llevada a Varsovia, Cracovia y La Habana.

Sobre la carrera séptima, a la altura de la calle 100, en Bogotá, puede verse una de las pocas esculturas que Feliza Bursztyn realizó para el espacio público. Se trata de *Homenaje a Gandhi,* una estructura en acero que, más que intentar emular la imagen del líder político, parece una nave espacial gigante erigida sobre un pedestal. El monumento, construido

en 1971 y que aún hoy se conserva, pareciera señalar y anticiparse a los actos terribles que sufriría Bursztyn una década después. Porque el 24 de julio de 1981, a las cuatro de la madrugada, una patrulla de militares se presentó en su casa, justo como lo cuenta Gabriel García Márquez en el texto «Los 166 días de Feliza». Los hombres vestían de civil y debajo de las roanas llevaban escondidas metralletas y una orden de allanamiento. Se llevaron a la artista a las caballerizas del Cantón Norte, a tan sólo unas pocas cuadras de donde se encuentra el *Homenaje a Gandhi,* y allí la interrogaron, con los ojos vendados y sin comida, durante once horas. Para ese momento, el Estatuto de Seguridad impartido por el presidente Julio César Turbay estaba andando, lo que autorizaba a los militares a cometer violaciones a los derechos humanos bajo la excusa de estar «enfrentando el enemigo interno».

A Feliza Bursztyn le hicieron preguntas sobre sus viajes a Cuba, sobre *La baila mecánica,* sobre su nacionalidad y sobre sus amigos poetas. Bajo la sospecha de que ella era un correo entre los dirigentes cubanos y el M-19 la retuvieron y luego la soltaron, no sin antes emitir una orden de captura en su contra por tener en su casa un arma sin licencia. La escultora tuvo que buscar asilo en México y, durante fres meses, vivió en la casa de su amigo Gabriel García Márquez. Después de que el consulado de Estados Unidos en México le negara la visa para reunirse con su madre y sus hijas, sus amigos le ayudaron a conseguir una beca de duración indefinida con el Ministerio de Cultura de Francia y se trasladó a París, exiliada.

El 8 de enero de 1982 salió a comer con Gabriel García Márquez, Mercedes Barcha, Enrique Santos, María Teresa Rubino y Pablo Leyva. Antes de que llegara la comida, un ataque al corazón acabó con la vida de la escultora.

A mediados de la década de los setenta se celebró en Bogotá el primer Congreso Mundial de Brujería. El evento, organizado por el escritor y político Simón González, contó entre sus invitados con una comisión de brujos haitianos, el mentalista israelí Uri Geller y la magnífica escritora brasileña Clarice Lispector. El afiche que convocaba fue diseñado por el pintor Alejandro Obregón y, entre los artistas participantes, también estuvo Feliza Bursztyn, quien expuso allí *El bebé de Rosemary,* una escultura construida a partir de una cuna que hacía un guiño a la reconocida película de terror. Como lo comentó en una entrevista publicada por la revista *Carrusel,* «[El Congreso Mundial de Brujería] es el mejor símbolo del país. Creo que eso y Planeación Nacional nos representan mejor que un cuadro de Alejando Obregón».

La manera mordaz y juguetona con la que Feliza Bursztyn se pronunciaba sobre asuntos políticos la hacían parecer una hereje. Una bruja. Una loca. Es por esto que se me ocurre que la vida de esta artista puede también leerse bajo la carta del loco, el arcano que da inicio al tarot de Marsella y que representa a quien no vive en este mundo. El loco habla de quien tiene dentro de sí la infinita posibilidad de crear y de moverse, gracias a que es capaz de salirse de las convenciones. Los cuarenta y nueve años que Feliza Bursztyn vivió podrían ajustarse perfectamente a este arquetipo. Porque ella rompió las convenciones del deber ser de la mujer, se valió de las formas anárquicas de la chatarra para mostrar la belleza de los despojos y fue testigo de la génesis intelectual de una generación de escritores que, al igual que ella, estaban interesados en subvertir, remover y abrirles espacio a otros discursos sobre lo que eran el arte y la belleza. Siempre aferrándose a un vitalismo que se ve reflejado en esos objetos extraños y profundamente imaginativos que eran sus esculturas. «Yo creo en la gente. En la vida. Por eso me gusta el hierro. Yo

creo que el metal es un ser vivo y tengo una gran comunicación con él».

El loco lleva los pantalones rotos y le muestra sus nalgas al mundo; se ríe de sí mismo. Y esa desnudez hace evidente que no se toma tan en serio las convenciones. Por eso es astuto. Feliza Bursztyn también supo ser astuta. Para poder ser mujer y artista en una sociedad tan arraigadamente conservadora como la colombiana, sabía que era necesario fingir para burlar las reglas. En una entrevista que le dio a Maritza Uribe en 1979 para la revista *Carrusel,* y que célebremente fue titulada «En un país de machistas, ¡hágase la loca!», Bursztyn pone al descubierto su estrategia:

> Aproveché lo de loca e insistí en ello para hacer realmente lo que quería. Porque yo sí creo que vivimos en un mundo machista. Y ser escultor y no ser hombre es muy difícil. Para que la gente me tomara en serio recurrí a ese truco porque pensaban: a lo mejor esa loca hace cosas interesantes, y creo que eso funcionó.

Bibliografía

Alvarado, María Cristina. «Murió Feliza Bursztyn en París». *El Espectador,* 10 de enero de 1982.

Cobo Borda, Juan Gustavo. «Entrevista trunca con Feliza Bursztyn». *Cromos,* 8 de marzo de 1983.

Engel, Walter. «Felisa Brustyn [sic] y Gloria Daza». *El Espectador,* 3 de septiembre de 1961.

Gaitán Durán, Jorge. *Si mañana despierto.* Bogotá: Ediciones Mito, 1961.

. Amantes, Bogotá: Ediciones Mito, 1959.

García Márquez, Gabriel. «Los 166 días de Feliza». *El País,* 19 de enero de 1982.

Mateus Ortega, Hernando. «Feliza Bursztyn inaugurará hoy la muestra más ruidosa de la historia». *El Siglo,* 29 de febrero de 1968.

Medina, Alvaro. «¿Feliza Krugman o Irene Bursztyn?». *Vanguardia Liberal,* 2 de junio de 1974.

Ochoa, Manuela *et. al. Feliza Bursztyn: elogio de la chatarra.* Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2009.

Osorio, Amílcar. «Andrómeda de Bursztyn». *Guión,* abril 25 a mayo 1 de 1977.

Samper Pizano, Daniel. «Los últimos días de Feliza». *El Tiempo,* 17 de enero de 1982.

Santos Calderón, Enrique. «Feliza Bursztyn y el arte en latas de Nescafe». *El Tiempo,* 21 de septiembre de 1964.

Schroeder, Humberto. *«Las camas:* esculturas con movimiento de Feliza Bursztyn». *El Universal,* 20 de julio de 1975.

Serrano, Eduardo. *Cien años de arte colombiano, 1886-1986.* Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1985.

Suescún, Nicolás. *«Las camas* de Feliza en el Museo de Arte Moderno el

26». *El Tiempo,* 24 de marzo de 1974.

. «Mural con 12 mil cubiertos». *El Tiempo,* 16 de agosto de 1976.

. «Un brindis de adiós a Feliza». *Cromos,* 19 de enero de 1982.

Tafur, Pilar. «Feliza Bursztyn puso a bailar sus esculturas». *Nueva Frontera,* 16 de abril de 1979.

Traba, Marta. «Aguadas de Feliza Bursztyn». *El Tiempo,* 5 de octubre de 1958.

. «Feliza Bursztyn: imaginación en escultura». *El Tiempo,* 19 de septiembre de 1974.

. «La baila». *La baila mecánica.* Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia, 1979.

. «Reseñas». *Re-vista del arte y la arquitectura,* n.o 4, 1980.

. Historia abierta del arte colombiano, Bogotá: Colcultura, 1984.

. Elogio de la locura. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1986.

Uribe de Urdinola, Maritza. «En un país de machistas, ¡hágase la local».

Carrusel, 30 de noviembre de 1979.

. «Feliza baila en Cali». *El País,* noviembre 18 de 1979.

. «La escultura ambiental de Feliza Bursztyn». *El País,* 17 de septiembre de 1974.

Uribe, Pina. «Tres vidas, tres momentos en el arte». *Revista Mujer Internacional,* año 18, n.o 195.

Valencia Diago, Gloria. «Dos galerías y una Feliza». *El Tiempo,* 27 de abril de 1972.

Valencia Goelkel, Hernando. «Bursztyn baila». *Feliza Bursztyn La baila mecánica.* Bogotá: Garcés Velásquez Galería, 1979.

Vidal, Margarita. «Feliza Bursztyn». *Vanidades,* 21 de agosto de 1973.



María Cano - Líder política
(1887-1967)

Las condiciones de trabajo en la fábrica eran insostenibles. Diez horas sin descanso. Secando y doblando hojas de tabaco. Tosiendo. Secando y doblando, secando y doblando. Tosiendo. Sin supervisión médica, mucho menos acceso a un servicio de salud. Eran cientos de mujeres tuberculosas, con la espalda torcida, que recibían un salario ínfimo. Hacinadas. Casi sin poder ver la luz del sol.

Con la llegada de los años veinte del siglo pasado, la economía colombiana había dejado de ser artesanal y comenzaba a dar un viro hacia la industrialización. La Primera Guerra Mundial le había dado un empujonazo a la economía norteamericana, y, por todo el territorio nacional, abundaban empresas gringas que contrataban trabajadores para dar abasto a la demanda de frutas, petróleo y minerales. Tanto, que las mujeres debieron dejar el campo y los claustros religiosos para sumarse a la fuerza laboral, pero con salarios mucho más precarios que los que tenían los hombres. Y organizarse para exigir condiciones más dignas era

duramente castigado.

Eran tiempos peligrosos para la labor sindical. En 1928 hacer política de oposición en Colombia era una tarea casi imposible. El presidente Miguel Abadía Méndez había impulsado la llamada «ley heroica» de la mano de Ignacio Rengifo, su ministro de Guerra. El decreto prohibía «... las asociaciones o agrupaciones de cualquier clase como el bolchevismo o el comunismo». En la práctica, quien criticara a las fuerzas militares, atacara la religión católica, entrara en huelga o cuestionara siquiera la propiedad privada podía ser arrestado por «difundir ideas que tiendan a extinguir el sentimiento de la noción de patria». Y aquellos líderes que intentaban organizar a los trabajadores para que reclamaran sus derechos estaban bajo una vigilancia constante. Sus periódicos eran cerrados. Sus casas, allanadas. Eran interrogados y relegados a la clandestinidad, en donde sostenían reuniones que intentaban organizar y reorganizar estrategias para continuar' luchando.

A pesar de esto, María Cano se mantenía visible. Por extraño que pueda parecer ahora, era una mujer, ella, la encargada de visitar municipios por toda la geografía quebrada de Colombia para gritar arengas desde la plaza pública y motivar a los obreros.

A sus cuarenta y un años, la líder política antioqueña se dirigía a multitudes con un discurso potente: «Sois fuerza latente. Hacedla útil. Que rompa cadenas de prejuicios, de errores, de ignorancia». No era una desconocida. Había logrado reconocimiento gracias a su título de Flor del Trabajo, era miembro directivo del Partido Socialista Revolucionario (PSR) y formaba prite del comité que reclamaba al Gobierno la libertad de los presos políticos: «No quiero encender odios sino que reclaméis por el justo medio lo que os pertenece. Por esto mi afán de organizares para que seáis poderoso elemento necesario para el avance de la civilización». Como si fuera la materialización de aquellas pinturas que se hicieron populares en la Revolución francesa, en donde era también una mujer quien llevaba las

banderas de la libertad del pueblo, su menuda silueta, casi siempre ataviada con un sombrero a la moda, se hacía inmensa desde el balcón y su voz retumbaba: «Sois el gran motor que mueve la prodigiosa máquina del progreso. Se os necesita: haced que se os respete».

Y la multitud respondía.

Porque María Cano no tenía miedo de enfrentarse a las fuerzas militares por medio de la palabra. Con los cañones apuntando hacia los obreros, en una época en que reprimir las huelgas por medio de la violencia era ley, ella salía a la plaza pública y se dirigía a los soldados:

> Hijos de virtuosos campesinos y abnegados obreros ¿cómo podríais disparar al pecho de vuestros hermanos? Un día entregaréis los fusiles y volveréis al trabajo y seréis vosotros aquí o en otro sitio de Colombia a quienes estaréis unidos, de pie valerosamente, oyendo el mensaje de las ideas que os harán libres.

El padre de María Cano era espiritista.

Rodolfo Cano pertenecía a una reconocida familia de liberales antioqueños que habían apoyado a Rafael Uribe Uribe en la Guerra de los Mil Días. Era un pedagogo que creía en la educación laica y abierta para hombres y mujeres, y había sido director de la Escuela Normal de Varones antes de que los conservadores llegaran al poder en 1886 y cambiaran la Constitución exigiendo que el catolicismo se impartiera en las aulas. Conocía tan bien las bases del espiritismo que se las enseñó a otra de sus hijas, María Ramona, quien se ganó la vida como médium. Rodolfo Cano creía que los muertos eran capaces de comunicarse con los vivos, al igual que muchos liberales de la época, quienes, como explica la artista Gabriela Pinilla en su libro *María Cano. Roja muy roja,* encontraban en estas ideas un espacio de libertad y de resistencia frente a los dogmas católicos que

los conservadores querían imponer. Para Pinilla, «contrario a lo que dicen algunos biógrafos de María Cano, la cercanía con el espiritismo fue una de sus fortalezas para proponer una lucha por la igualdad y el respeto por la

vida, una lucha cuyo propósito era la unidad, la comprensión y los derechos fundamentales de mujeres, hombres y niños».

La madre era una lectora voraz.

En la biblioteca de Amelia Márquez se encontraban libros de Víctor Hugo y de Thoreau, y la poesía era su tema de sobremesa. María Cano era también una lectora curiosa, interesada en la producción literaria más contemporánea del continente. Seguía con fervor la obra de José Asunción Silva, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou. Su interés por la literatura hizo que, a principios de los veinte, la casa que compartía con sus dos hermanas se convirtiera en centro de tertulias de Medellín. Esta era frecuentada por Los Panidas, un grupo de jóvenes intelectuales irreverentes, entre los que se encontraban el poeta León de Greiff, el caricaturista Ricardo Rendón y el filósofo Fernando González. A las tertulias también iba el periodista Luis Tejada, sobrino de María Cano, quien detonaba apasionados debates cuyo núcleo era la Revolución rusa y las posibilidades políticas que abría el socialismo al otro lado del mundo. La tertulia dio como fruto la revista literaria *Cyrano,* en donde María Cano se estrenó como redactora y poeta, y estimuló a otras mujeres como Fita Uribe y María Eastman a que se atrevieran a publicar sus escritos.

En la melancolía del atardecer mi alma

estaba inquieta.

Mis labios eran serenos; su sonrisa estaba tan lejana!
Dormía sobre tu corazón?

Tu beso vino a mí en el temblor de la distancia.

Vino a mí, vivo y cálido. Yo lo he sentido. Amor; ¡lo he sentido!

Y en mis venas ha temblado mi sangre hecha caricia.

¿En qué jardín misterioso se aromó tu alma?

¿De qué luminoso cielo bebió la luz? De qué mágica armonía se llenó tu corazón?

Así, tu beso ha tornado el mísero vaso en luminoso, fragante armonioso.

¿Y el alma? Ala es, leve y trémula.

La poesía la llevó a conectarse con los obreros.

En 1924, María Cano organizaba espacios de lectura en voz alta en la Biblioteca Pública Departamental de Medellín. Allí les leía Tolstói, Balzac y Zola a los obreros, pues creía que la cultura debía dejar de pertenecer a las élites y tenía que ser democrática. Era inusual que una mujer de su clase se acercara a los trabajadores, y había mucho recelo frente a este espacio, pero María Cano hizo que se asemejara más a una conversación que al soliloquio de una joven que bajaba de su Olimpo letrado. «Quisiera que probarais a muchos desconfiados que sois capaces de comprender lo bello y lo bueno», solía decir en el discurso que daba antes de empezar estos encuentros, en donde los trabajadores se reunían para escuchar obras de la literatura europea y para contarle sobre las infames condiciones laborales en las que trabajaban.

Y ante las denuncias, María Cano no fue indiferente.

Organizó a sus amigas para que confeccionaran ropa para los hijos de las trabajadoras y armó paquetes con comida para llevar a los barrios

obreros e inquilinatos. La cercanía con los obreros hizo que estos gestos dejaran de ser meras labores de beneficencia; se transformaron en una honda sensibilidad social. Ese mismo año, María Betsabé Espinal había liderado una huelga en la fábrica de textiles en la que trabajaba en Medellín, Felicita Campos organizó un movimiento social que buscaba recuperar tierras que los campesinos habían perdido en Sucre, las obreras de la cervecería Germania armaron un sindicato para defender sus derechos laborales y las telefonistas bogotanas comenzaron a aliarse para reclamar horarios más justos. María Cano, quien conocía ideas feministas de la mano de algunas intelectuales que luchaban por el acceso de la mujer colombiana a la educación superior, vio en la lucha de estas obreras una manera de hermanar' las ideas de género con las ideas socialistas, y empezó a difundirlas entre las trabajadoras. «¿No es lógico igualmente que la mujer esté con los mismos derechos del hombre en todos los frentes de la actividad económica, social y política de la nación?».

El 1 de mayo de 1925, gracias al apoyo unánime de los obreros de la ciudad, fue nombrada Flor del Trabajo de Medellín.

El título de Flor del Trabajo era otorgado en las diferentes ciudades del país a jóvenes mujeres que se destacaban por su labor social y trabajo de beneficencia. Para algunos hombres intelectuales y socialistas, el título revestía de frivolidad la lucha obrera y la rebajaba al nivel de un reinado de belleza. Sin embargo, habría que preguntarse de qué otra manera una mujer como María Cano —que venía de una clase media alta y que, aunque se encontraba lejos de la fábrica, no dejaba de sentir solidaridad por los trabajadores— podría haber participado como ideóloga y agitadora dentro del movimiento obrero. También habría que examinar muy de cerca lo que ella hizo con este título. Como lo explica el historiador Jorge Iván Marín Taborda:

La modalidad paternalista y de asistencialismo social, del cual estaba cargado simbólicamente el título de Flor del Trabajo, cambió radicalmente en manos de María, ya que en la práctica, la Flor del Trabajo se convirtió en una luchadora política que hizo frente a las condiciones sociales de las cuales sufrían las clases subalternas.

Fue así como María Cano tomó las banderas del Plan 888 para los obreros: 8 horas de trabajo, 8 de educación y 8 de esparcimiento, y trabajó organizando sindicatos a lo largo de Antioquia.

La primera gira que hizo fue a doscientos kilómetros de Medellín, en la zona minera de Segovia y de Remedios.

En compañía de su hermano, María Cano atravesó las montañas de Antioquia a caballo, por unos caminos que aún hoy se encuentran en estado de precariedad. Los trabajadores antioqueños estaban relegados en materia de organización sindical, en comparación con los movimientos que surgían en Cali, Bogotá y Barranquilla, y esta fue su primera tarea como Flor del Trabajo. Ignacio Torres Giraldo fue el compañero de partido que la acompañó durante estas giras y que posteriormente se convertiría en su biógrafo. Él describe la manera en la que María Cano se transformaba cuando se dirigía al público: «[Era] un huracán admonitivo que encendía en la sangre de las gentes oprimidas y explotadas la llama de la rebeldía». Su mensaje era sencillo y fraterno. Llamaba a los obreros a la unidad, pues sabía que esa era la manera más efectiva de que fueran escuchados: «Seamos un solo corazón, un solo brazo. Un momento de vacilación, de indolencia, dará cabida a una opresión más, a nuevos yugos».

En 1926 continuó embarcándose en estas giras. Esta vez sin necesidad de chapetón, tomó un barco en Puerto Berrío, que la dejó en La Dorada y desde allí viajó en tren a Honda. Su visita por los departamentos de Caldas, Tolima y Cundinamarca remató con el apoteósico recibimiento que le dieron los trabajadores de Girardot. De allí viajó a Bogotá, donde fue

elegida directora del Congreso Obrero y presidenta de la comisión que se entrevistaría con el Gobierno, y además fue nombrada Flor del Trabajo de Colombia.

En su libro *Mujeres y poder,* la académica inglesa Mary Beard traza una genealogía de las mujeres y el discurso público desde los inicios de Occidente. O mejor, de la manera en la que, desde tiempos antiguos, la mujer ha sido excluida de la actividad política por ser esta considerada una práctica netamente masculina. Si esto es asi, ¿por qué María Cano logró tanta notoriedad en la plaza pública durante un periodo en el que la ideología conservadora en el país estaba en su punto más álgido? Es interesante pensar' a María Cano de la misma manera en la que lo hace el historiador Jorge Iván Marín Taborda, comparándola con figuras análogas como Rosa Luxemburgo o Beatrice Webb, dos de las cabezas más visibles de las ideas socialistas en Europa. El análisis del historiador se apoya en las tesis de Eric Hobsbawm que sostienen que estas figuras «no se ganaron su reputación por ser mujeres, sino por sus méritos propios e irrespectivos de su sexo». En el caso de María Cano, resulta curiosa la manera en la que su género era negado por aquellos que tanto la aclamaban. Sin ir más lejos, el mote que los obreros le tenían era el de «la Virgen proletaria», dándole un aura de santidad que necesariamente la construye como un personaje casto y sin cuerpo. Algo similar ocurre con la semblanza que escribe Ignacio Torres Giraldo, en donde deja ver lo incómodo que se sentía cada vez que María Cano expresaba su feminidad. Cuando María Cano se ve afrentada por algunos sectores sociales, Torres Giraldo decide justificar la confrontación echándole primero la culpa al hecho de que fuera mujer, antes que pensar en las fuerzas políticas en tensión que se enfrentaban en la época. En la biografía *María Cano, mujer rebelde* escribe: «Es evidente que algunos sectores de la población no veían en María Cano un símbolo de los trabajadores ni su bandera viva de lucha sino más bien un emblema de mujer y como tal la trataron». Del mismo modo, dedica extensos pasajes para criticar su manera de vestir y

comportarse, tomando el lugar de un patriarca disciplinador: «Más difícil me resultó —y no siempre con todo éxito— reprimirle en sus modales: de vanidad de mujer, en unos casos, y en contraste de languideces bohemias, en otros».

Sin embargo, y a pesar de los esfuerzos de sus compañeros de partido por relegar las discusiones sobre género a un segundo plano, muchos de los discursos de María Cano estaban enfocados hacia una búsqueda de igualdad entre hombres y mujeres. Así lo hizo saber en una carta que envió a la Organización Demócrata de Mujeres de Antioquia en 1960, cuando ya se había retirado de la política y cuando su nombre se había transformado, de manera burlona, en una forma de llamar a aquellas mujeres rebeldes que se mostraban inconformes con los asfixiantes cánones conservadores de la sociedad antioqueña: «Quiero que, penetrándoos de la santa misión del amor, cerca al hombre, no os contentéis con el sacrificio, que es una fase de la resignación, sino que valientemente os unáis para la lucha en la conquista de la igualdad».

A mediados de 1926 las tensiones entre los líderes sindicales y el Gobierno se agudizaron. La tercera gira que María Cano hizo como Flor del Trabajo se vio interrumpida cuando las fuerzas militares la expulsaron de Boyacá y apresaron a algunos de sus compañeros de partido. Los periódicos reportaban con cada vez más frecuencia la manera en la que las huelgas eran reprimidas a bala, y los caricaturistas de la época retrataban al ministro de Guerra, Ignacio Rengifo, como un militar sanguinario que violentaba a su antojo a los obreros.

El cuarto viaje fue a Barrancabermeja, en donde visitó a los trabajadores de la Tropical Oil Company. Durante su estadía dio apoyo moral a los líderes sindicales, y, justo después de que regresó a Medellín , estos entraron en huelga. La manifestación, como era usual, fue reprimida

por las fuerzas militares y dio paso a una fuerte vigilancia sobre María Cano y sobre sus compañeros de partido. Pero esto no amedrentó a la líder antioqueña, quien se pronunció frente a la violencia estatal:

> La huelga de Barrancabermeja con sus solidarizaciones ha hecho temblar al Gobierno, haciéndolo movilizar sus fuerzas, saliéndose de la legalidad y de la justicia, mostrándose ante las demás naciones como un Gobierno débil y carcomido cuyos cimientos vacilan ante una huelga pacífica y ajustada a la ley.

Sus declaraciones hicieron que se emitiera una prohibición que le impedía hablar en público pero, fiel a su espíritu de lucha, continuó viajando por Colombia. En 1927 llegó a Manizales para hablar con los trabajadores y para reunirse con los demás miembros del Partido Socialista Revolucionario (PSR). Amparados bajo el recién emitido decreto 707 de alta policía que daba carta libre para restringir las libertades políticas de cualquiera que se opusiera al Gobierno conservador de Miguel Abadía Méndez, los militares entraron a la convención y arrestaron a los jóvenes políticos. A pesar de la persecución, María Cano continuó con sus arengas, enfrentándose de manera valiente a las formas en las que el Gobierno buscaba reprimir la lucha de los trabajadores:

> Es un deber responder al llamado de la historia. Tenemos que hacer que Colombia responda. Cada vez son más amplios los horizontes de libertad, justicia y paz. Hoy como ayer soy un soldado del mundo.

Las tensiones entre el movimiento obrero y el Gobierno estaban llegando a un punto insostenible. Los miembros del PSR estaban debilitados por los arrestos y los allanamientos, y los liberales no encontraban un campo político para accionar como opositores. En una carta que Alfonso López Pumarejo hizo pública, resalta la manera en la que la líder antioqueña continuó con una labor que parecía casi imposible frente a la

represión del Gobierno:

> María Cano nos ha colocado a usted y a mí como a los otros liberales de Colombia en una posición muy desairada. Confesémoslo cándidamente, nosotros los liberales jamás nos habríamos atrevido a llevar al alma del pueblo la inconformidad con la miseria [...] habríamos considerado contrario a los intereses de nuestra clase enseñarles los

caminos de la independencia económica, política y social.

Durante este año, y a pesar de la ley heroica y el decreto 707, María Cano continuó viajando y motivando a los líderes sindicales a que resistieran en su lucha. También se pronunciaba con más frecuencia en contra del Gobierno y sus políticas que favorecían a los norteamericanos dueños de las empresas. En una de sus múltiples columnas de prensa escribió:

> Era necesario mostrar buena voluntad hacia Yanquilandia, aun cuando para ello hubiera necesidad de pasar no sólo por encima de la enclenque Constitución actual, sino sobre la dignidad de la nación libre, que día por día va abajándose del nivel moral.

Hasta que en 1928 llegó a la costa Atlántica y se reunió con los trabajadores de la United Fruit Company.

En la región del Magdalena había un estimado de treinta mil trabajadores afiliados a la labor sindical. El 3 de noviembre entraron en huelga, pues no aguantaban más la explotación de los norteamericanos dueños de las plantaciones bananeras. A pesar de los mecanismos represivos del Gobierno y de las amenazas de sus empleadores, los trabajadores resistieron por casi un mes. El 6 de diciembre, por orden del Gobierno, los soldados abrieron fuego contra aquellos que se encontraban en la plaza cercana al ferrocarril, en Ciénaga, dejando un saldo de mil

ochocientos trabajadores asesinados. Y entonces, María Cano fue perseguida por el Gobierno y arrestada por haber incitado a esta huelga.

Pasó un año en la cárcel, y cuando salió el panorama político que la rodeaba había dado un vuelco.

Las cabezas visibles del PSR ya no eran líderes sindicales sino estudiantes e intelectuales, cosa que la molestaba profundamente, pues sentía que eran personas desvinculadas de la lucha obrera. El partido se adhirió pronto al Partido Comunista Colombiano, y desde allí fue acusada de golpista por sus compañeros. La evidencia: había acudido a reuniones clandestinas, sí, pero en un periodo en el que esa era la única manera de mantener a flote la lucha política frente a la represión que había instaurado el Gobierno.

Fue expulsada del partido y aislada políticamente.

Se retiró a trabajar en la Imprenta Departamental de Antioquia y en 1934 intentó volver a la política participando en la huelga de los obreros del Ferrocarril de Antioquia, pero tras muchos malentendidos se retiró de cualquier labor política.

Me interesa mucho examinar el abandono de su carrera bajo la óptica de la violencia política, concepto que se refiere a comportamientos hostiles y amenazantes que buscan desincentivar la participación de las mujeres en cargos públicos. Esta idea, que ha sido estudiada con mayor profundidad en

los últimos años, examina la manera en la que estos hostigamientos terminan por hacer mella en las redes de afecto de las mujeres que muestran interés en lo público, y que deriva muchas veces en ansiedad, depresión y miedo. La violencia política contra las mujeres no sólo se ejerce de manera física, sino también psicológica y económica. María Cano entregó su vida a la causa de los obreros y terminó siendo traicionada y encarcelada. Por esta razón, no resulta descabellado pensar que, ante posibles hostigamientos frente a su labor sindical en el ferrocarril, haya decidido reinarse del todo de la vida pública. Sin embargo, la violencia política no tiene únicamente consecuencias graves en la vida individual de quien se retira, sino también en aquellas mujeres que tienen ambiciones similares. Para Juliana Hernández de la Torre, directora de la organización Artemisas:

> Cuando un referente es atacado de esa forma, se desincentiva la participación de aquellas que están interesadas en la vida política. Las consecuencias de este ejercicio de exclusión es que se invisibiliza a las mujeres y produce estructuras de poder que no son representativas.

Ante la ausencia de mujeres líderes que siguieran el camino de María Cano, cabe preguntarse ¿de qué manera la violencia política ejercida contra ella hizo que se perpetuaran las estructuras de poder tradicionales en Colombia?

En tiempos en los que los líderes sociales se ven aún amenazados por defender su territorio y en los que las leyes parecieran favorecer la precarización del trabajo, el llamado a la unidad en la voz de María Cano retumba fuerte: «¡Compañeros en pie! Listos a defendernos. Seamos un solo corazón, un solo brazo. ¡Cerremos filas y adelante!».

Bibliografía

Arango Jaramillo, Mario. *María Cano. Flor eterna, siempreviva.*

Medellín: Fundación Universitaria María Cano, 2001.

Beard, Mary. *Mujeres y poder: Un manifiesto.* Barcelona: Crítica, 2018.

Cano, María. *Escritos.* Compilación y prólogo de Miguel Escobar Calle. Medellín: Extensión Cultural Departamental, 1985.

Castro, Gabriel. «María Cano, 100 años». *Magazín Dominical,* N.o 228 (agosto 9 de 1987): 6-8.

Marín Taborda, Jorge Iván. «María Cano. Su época, su historia». En: *Las mujeres en la historia de Colombia,* tomo I, 156-172. Bogotá: Consejería Presidencial para la Política Social, Presidencia de la República, Norma, 1995.

Pinilla, Gabriela. *María Cano. Roja muy roja.* Bogotá: La Silueta, 2017.

Ramirez, Socorro. «La precursora». *Revista Cambio,* n.o 399 (diciembre 13 de 1999).

Robledo, Beatriz Helena. *María Cano, la Virgen Roja.* Bogotá: Debate, 2017.

Torres Giraldo, Ignacio. *María Cano, mujer rebelde.* Bogotá: Publicaciones de La Rosca, 1972.

Uribe Muñoz, Bernardo. «María Cano, primera comunista colombiana». En: *Mujeres de América.* Medellín : Imprenta Oficial, 1934.

Uribe, María Tila. *Los años escondidos.* Bogotá: Cestra - Cerec, 1994.

Velásquez Toro, Magdala. «María Cano, pionera y agitadora social de los años 20». *Revista Credencial Historia,* n.o 6 (junio de 1990): 12-13.



Beatriz González - Artista plástica
(1938-)

Dice que fue el azar.

En repetidas ocasiones le ha atribuido sus descubrimientos plásticos al azar.

Fue el azar lo que llevó a Beatriz González a encontrar, en 1965, una nota de prensa que hablaba de una pareja que se había suicidado en la represa del Sisga y que estaba ilustrada con la única fotografía que se habían tomado juntos; la misma que habían dejado como recuerdo *post mortem* a sus familiares. La fotografía en el periódico, una réplica de baja calidad, mostraba al hombre y a la mujer posando de frente, agarrados a un ramo de flores blancas. Él tiene la mirada perdida, mientras que ella esboza una media sonrisa. Una mantilla la reviste de elegancia, pero choca con el resto de su ropa, pues hace evidente que lo que lleva en la cabeza no es el velo de una novia. El ramo pareciera ser el único vestigio de un rito matrimonial, aunque hay algo escabroso en la manera en la que él también se aferra con aplomo a esas flores; apenas roza la mano de su amada. En sus cuerpos se puede leer una distancia cómoda que se ha

establecido entre ambos, como suele suceder entre las parejas que llevan mucho tiempo. Sus rostros parecieran reflejar la calma propia de quien ya ha tomado una decisión que desatará mil tormentas.

Sin embargo, ninguno de estos detalles de la fotografía llamó la atención de Beatriz González. Lo que le interesó frieron las imperfecciones de la imagen reproducida por la prensa, la manera en la que la baja resolución desdibujaba los rasgos en los rostros de los amantes. Y se decidió a pintarla. Después de que algunos jurados rechazaran la pintura y la calificaran de un «mal Botero», el cuadro, defendido incansablemente por la crítica de arte Marla Traba, se llevó un reconocimiento especial en el XVII Salón Nacional de Artistas, y esto hizo que el nombre de Beatriz González sobresaliera entre los artistas jóvenes que se estaban dando a conocer a principios de la década del sesenta.

Los suicidas del Sisga deja de lado el blanco y negro de la fotografía original y lo remplaza por un fondo que contrasta dos de los colores que acompañarán la paleta de González a lo largo de las décadas: el verde manzana y el vino tinto. Las líneas torcidas y frágiles del dibujo parecieran intensificar el gesto estoico y alegre de los amantes, como si pacientemente estuvieran esperando a lanzarse a la muerte. Bajo el pincel de Beatriz

González, los suicidas pasaron de ser una curiosidad de las páginas de crónica roja y se convirtieron en iconos del arte nacional. Un empeño que lia atravesado toda la carrera de una de las artistas plásticas más importantes de Colombia, quien, por azar, puso el ojo en una imagen propia de la reportaría gráfica. No sabía que ese descubrimiento la llevaría a documentar, de la mano de la pintura, imágenes que la vincularían directamente con una realidad política contradictoria y violenta, y que la empujarían a tomar una posición también política frente al lugar del arte y de la memoria.

Pero todo esto vendría después. Primero, una mandarina.

Cuando Beatriz González tenía diez años dibujó una mandarina en clase de arte, y una monja, al ver su trabajo, comenzó a gritar por toda la clase «¡una artista!, ¡una artista!». Esa vocación natural, ese talento intuitivo, tal vez se cocinaba dentro de la niña cada vez que su padre le pedía que lo acompañara a ver el atardecer, pero no para dibujarlo sino para que lo guardara en su memoria. Con este ejercicio entretenía el ojo, ejercitaba esa sensibilidad especial que era capaz de reconocer la explosión de colores que la rodeaba en Bucaramanga:

> Nací en una casa situada cerca del parque Antonia Santos, donde no había una estatua de la heroína de Independencia, sino una del presidente conservador José Vicente Concha. Por allí están algunos de mis colores: los baldosines del parque, una torre vecina anaranjada, la gobernación pintada de amarillo.

Estudió Bellas Artes en la Universidad de los Andes, en donde tuvo como maestros a Carlos Rojas, José Antonio Roda y Marta Traba. En 1964 presentó su primera exposición individual en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, en donde mostró una serie de versiones abstractas basadas en *La encajera* de Vermeer, influenciada por el expresionismo abstracto norteamericano. La exposición recibió buenas críticas, sobre todo de parte de su maestra y madrina Marta Traba, quien, en un artículo titulado «¡Claro que hay jóvenes con talento!», reseñó:

> Como ejercicio de estilo, como afinamiento de los medios expresivos, como afirmación de una clara voluntad de pintar, la exposición es excelente. Y tiene por encima de todo lo que desvela y enfurece a los mediocres: talento.

Para ese momento, en el arte colombiano abundaban artistas que exploraban la pintura abstracta, como Alejandro Obregón, Carlos Rojas y

Edgar Negret, por dar sólo algunos ejemplos. Como lo explica la curadora y crítica de arte Carolina Ponce de León:

> Al combinar formas modernas alusivas a la tecnología y la industria con formas geométricas de inspiración precolombina, el arte abstracto era un recurso para legitimar tanto los ideales del progreso como el legado ancestral de la cultura nacional.

Y, aunque las variaciones sobre *La encajera* satisfacían esa idea de lo que debía ser el arte moderno nacional, lo que la artista sintió cuando encontró la imagen de los suicidas del Sisga fue una epifanía que la llevó a torcer el camino.

Con *Los suicidas del Sisga* se inauguró un periodo de más de una década en la que Beatriz González se volcó a un arte popular —diferente al *pop art* norteamericano, aunque muchas veces le hayan puesto esa etiqueta—. Su intuición artística le apostó a una pintura que se desprendió de ese ideal moderno y ajeno a la nación que era Colombia en los años sesenta, y se propuso indagar' acerca de la iconografía popular'. Se trataba de un lenguaje plástico que apelaba a lo local y a lo mordaz, y que hacía crítica cultural por medio del diálogo con láminas religiosas, fotografías de reinas de belleza, páginas sociales de los periódicos, crónica roja y afiches publicitarios. Un arte volcado a revelar el inconsciente colectivo del país, o, en palabras de su gran amigo Luis Caballero, el único arte capaz de pintar colombiano. Dándoles un giro a su lugar de origen y a ese desvío del camino impuesto por un canon masculino, Beatriz González se definía a sí misma como una pintora de provincia:

> Me siento precursora de un arte colombiano, más aún, de un arte provinciano que no puede circular universalmente sino acaso como

curiosidad. Mi pintura es una subpintura para países subdesarrollados.

Así, supersticiones, ídolos, fetiches y vicios de las clases sociales colombianas se convirtieron en materia prima, no sólo por el tratamiento que su paleta de colores fuertes les dio a esas imágenes cotidianas, sino porque la artista experimentó con muebles comprados en pasajes comerciales bogotanos y los transformó en los marcos de estos lienzos. Bajo la idea de estar pintando «la alegría del subdesarrollo», Beatriz González participó con sus muebles en la Bienal de Sao Paulo en 1971. Fue también un periodo para experimentar con el *kitsch* y para apropiarse de obras canónicas de la historia del arte europeo:

> Sería esencial hacer una historia del arte distinta, en la cual uno pudiera mirar sinceramente el arte, como si estuviera a cien años de distancia y viera todas esas cosas. Mirar esa historia en toda su
>
> dimensión pero también en todas sus tonterías.

Y con esa mirada crítica frente a la tradición eurocéntrica surgieron obras como *Nací en Florencia y tenía veintiséis años cuando fue pintado mi retrato (esta frase pronunciada en voz dulce y baja),* de 1974, en donde aparece la *Mona Lisa* pintada a la González: un retrato en amarillo, vino tinto y naranja que se ensambla sobre un mueble de esos que se olvidan y que luego aparecen sin más en una habitación perdida o en una finca. De este periodo es también *Telón de boca para un almuerzo* de 1975, una versión de González del *Almuerzo sobre la hierba* de Manet, esta vez pintado sobre un gran pedazo de tela. Pero tal vez, de todas estas obras, la más irreverente es *Botticelli wash and wear* de 1976, en donde la Venus del nacimiento aparece reproducida, solitaria, sobre una toalla que podría bien encontrarse extendida en cualquier balneario.

Durante los setenta, la obra de Beatriz González reconcilió el arte culto con lo popular, hermanó el canon europeo con el gusto de provincia y

cuestionó, de manera mordaz, eso que se entiende como «alta cultura». Valdría la pena pensar si el lugar supuestamente invisible que dentro de la sociedad estaba llamada a ocupar, el de una mujer de provincia, le valió la posibilidad de encontrarse con el arte desde un lugar lúdico, humorístico y profundamente subversivo: «Ante toda la cultura y trascendentalismo de Europa, a los latinoamericanos nos tocó refugiarnos en el humor. No se puede soportar una situación sin él», dijo en una entrevista de 1981, evidenciando que, más allá de la burla, en estas apropiaciones estaba también la intuición de mostrar el oxímoron que esconde la idea de modernidad latinoamericana.

Para principios de los años ochenta, el sentido del humor de Beatriz González apuntaba hacia la clase política. De este periodo son los dibujos que hizo del presidente Turbay, en donde la línea se ve altamente influenciada por sus investigaciones de la caricatura en Colombia, y en donde los gestos del mandatario, sus grandes celebraciones, su gusto por la música mexicana y el *jet ski* dejan de ser detalles frívolos y se revelan como una pantomima infantil e inmoral que sucede de cara al poder y de espaldas a la realidad social de Colombia.

Y luego vino la toma del Palacio de Justicia.

Las imágenes del palacio incendiándose la impactaron tanto que decidió dejar de lado la paleta de colores fuertes, cambiarla por otra más oscura, y mirar la guerra de frente: «Encuentro que Colombia es un país trágico y que el arte debe dirigirse a mirar esa tragedia». Bajo su pincel, los hechos de la actualidad política colombiana cobraron una dimensión icónica. De esta manera, por mucho tiempo el ojo de Beatriz González permaneció fijo en la reportaría gráfica que durante décadas había reelaborado, pero esta vez concentrada en crear imágenes que dieran cuenta de los horrores del conflicto. Como explicó en una entrevista a la

revista *Semana* en 2009:

> Yo hago un paso entre la reportaría gráfica y el espectador para fijarle estas imágenes de la realidad, que son efímeras y pasan al olvido, por medio de la pintura.

Entre la avalancha diaria de notas de prensa ilustradas con fotografías que parecieran dejar pasar las aberraciones de la violencia como parte de un paisaje cotidiano, Beatriz González recuperó la imagen de la líder social Yolanda Izquierdo, asesinada a manos de los paramilitares, y la convirtió en un grabado que circuló dentro de las páginas del diario *El Tiempo* en el 2008. Un gesto que fue más allá de la esfera del arte e indagó otros espacios, como también sucedió con *Auras anónimas* (2009), en donde la artista intervino cuatro de los columbarios del Cementerio Central de Bogotá, cubriendo 8.957 lápidas con impresiones de la serigrafía de unos hombres que cargan a sus muertos. Como bien lo explicó la curadora María Belén Sáez:

> *Auras anónimas* es una acción pública de toma de un espacio en la ciudad para la conservación de la memoria y un acto de resistencia ciudadana frente a los asesinatos perpetrados contra los más débiles y desposeídos, quienes además no encuentran un lugar para el rito de la sepultura y de conmemoración de su muerte.

Se trata de un mausoleo en medio de Bogotá. Un recordatorio silencioso de los millares de muertos que ha dejado el conflicto armado. Sin embargo, en 2019, el entonces alcalde Enrique Peñalosa entró en una disputa con el Consejo Nacional de Patrimonio Cultural, pues solicitaba tumbar los columbarios para construir en ese lote un parque recreativo. El Consejo rechazó la petición, y el exalcalde, de manera desafortunada y arrogante, se manifestó en su cuenta de Twitter: «En mi ignorancia no había visto lo que vieron los sabios del Consejo Nal de Patrimonio: q estos dibujos tenían la importancia del Coliseo de Roma y debían preservarse

eternamente en un lote de S80.000 millones, en vez de hacer allí un parque recreo deportivo para niños y jóvenes». En una entrevista publicada en el diario *El Tiempo,* la artista se refirió al deterioro en el que se encuentra este monumento y a la imposibilidad del alcalde para entender la importancia de tejer vínculos entre el arte y la memoria:

> Entiendo [los columbarios] como un sitio donde hacer el duelo. Colombia acaba de pasar por una etapa de una guerra muy larga y prácticamente todas las familias en Colombia llevamos un duelo por ese conflicto. Se necesita reconocer esa experiencia, para darle tranquilidad y paz al país.

* * *

Para muchos críticos, la historia del arte colombiano podría dividirse en antes y después de Beatriz González. No sólo porque sus colores, materiales y medios han estado constantemente innovando e indagando la identidad cultural nacional, sino porque ha sido maestra de artistas como José Alejandro Restrepo y Doris Salcedo, y porque ha trabajado como investigadora y curadora de instituciones como el Museo de Arle Moderno, la Subgerencia Cultural del Banco de la República y el Museo Nacional. Para Beatriz González, el museo es un lugar que transmite conocimiento y que involucra al público como interlocutor activo: «Una institución absolutamente educativa y que debe educar la sensibilidad», como lo manifestó en una entrevista a propósito de la retrospectiva sobre su obra, que el Museo Reina Sofía, en Madrid (España), abrió a principios de 2018.

Por más de cincuenta años, Beatriz González ha revelado lo que se esconde detrás de las imágenes que circundan la prensa colombiana. Puntos ciegos, tan arraigados en nuestra cultura, que son casi invisibles. Su obra ha sido testimonio de los cambios sociales que ha atravesado el país, primero, con la mirada fija en lo popular y en ese gusto arribista que niega lo propio, para después darle paso a una meditación sobre los

horrores de la violencia, con el objetivo de que perviva la memoria.

Beatriz González suele repetir una cita anónima para explicar su trabajo: «El arte cuenta lo que la historia no puede contar». Y al ver su trabajo se hace claro ese empeño por que la memoria sobreviva al olvido. Al escarbar en esas imágenes de prensa y trabajarlas, Beatriz González las transforma en iconos. Imágenes que han brotado de una realidad desmedida y que han hecho de esta artista un testigo lúcido de la historia de Colombia.

Bibliografía

Chacón. Katherine. «Beatriz González: pintora colombiana, nacida en Bucaramanga». En *Beatriz González: retrospectiva, 4-9.* Caracas: Museo de Bellas Artes, 1991.

Espejo, Bea. «Beatriz González "La obra de arte sirve como reflexión histórica"». *Babelia,* 19 de marzo de 2018. Acceso el 12 de mayo de 2020. Disponible en elpais.com

González, Beatriz. «Anotaciones de una pintora en tiempos de crisis». *Nómadas,* N.o 8 (marzo-septiembre de 1998): 36-43.

Jaramillo, María Carmen. «[En Colombia, algunas mujeres artistas se han ocupado...]». En *Otras miradas* [catálogo]: 15-32. Bogotá: Ministerio de

Relaciones Exteriores de Colombia, 2004-202

Ponce de León, Carolina. «Beatriz González: la historia extensa de Colombia». En *Beatriz González. Qué honor estar con usted en este momento histórico. Obras 1965-1997* [catálogo de exposición], 13-65. Nueva York: Museo del Barrio, 1998.

. «Beatriz González in situ». En *Beatriz González: una pintora de provincia,* 12-37. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1988.

Puentes, Ana. «Beatriz González habla de los columbarios y de la reacción de Peñalosa». *El Tiempo,* 11 de octubre 2019. Acceso el 12 de mayo de 2020. Disponible en www.eltiempo.com

Traba, Marta. *Los muebles de Beatriz González.* Bogotá: Museo de Alte Moderno, 1977.

«Beatriz González». *Eco. Revista de la Cultura de Occidente,* vol. 29, N.o 1 (noviembre de 1974): 65-73.

«Un Salón de buena voluntad: XXX Salón de Artistas Colombianos». *Magazín Dominical,* N.o 196 (diciembre 28 de 1986): 14-17.

«1987: un gran año para las artes plásticas». *Magazine Dominical,* N.o 248 (diciembre 27 de 1987): 9-14.

«Una carta, una santa». *Semana,* mayo de 2009. Acceso el 25 de junio de 2020. Disponible www.semana.com



Virginia Gutiérrez de Pineda - Antropóloga y socióloga (1921-1999)

Lo más probable era que el deseo de ir a la escuela de una niña —nacida en el seno de una familia rural en la década de los veinte del siglo pasado— se quedara solamente en deseo. Porque en la mayoría de los hogares nacionales, donde las urgencias apremiaban, la educación para las mujeres era vista como un desperdicio; tiempo que podrían invertir mejor llevando a cabo tareas domésticas o cuidando de sus hermanos. Por eso, cuando Virginia Gutiérrez de Pineda recibió la noticia de que le había sido otorgada una beca para estudiar el bachillerato en el Instituto Pedagógico Nacional, con sede en Bogotá, supo que esto sería más un motivo de confrontación que de celebración.

Virginia Gutiérrez no había recibido mayor educación formal que la de una escuela cercana a la vereda donde vivía en Socorro (Santander). Había aprendido a leer y a escribir de la mano de su abuela, y su biblioteca constaba de los libros que robaba de su padre y que leía de manera clandestina. Y sin embargo había ganado un concurso departamental que le permitiría irse a estudiar a la capital. Su madre era una mujer conservadora que creía fervorosamente en los mandatos de la Iglesia.

Tanto que por órdenes del cura había participado en quemas de libros y estaba convencida de que la única función de la mujer era la de traer hijos al mundo. Por esta razón se opuso con vehemencia al deseo de su hija de irse a estudiar lejos. No obstante —y tal vez en el único posible giro positivo que la cultura patriarcal le ha dado a la historia—, era su padre quien tenia la última palabra sobre las decisiones del hogar.

Y su padre le dio *permiso.*

Como ella misma lo recordó en una entrevista televisiva realizada en la década de los noventa: «Pudo más la comunicación que la represión autoritaria. Pudo más la razón, frente al patriarcalismo». Y así, Virginia Gutiérrez de Pineda comenzó una carrera académica que le valdría dos becas Guggenheim, una maestría de la Universidad de Berkeley, un doctorado de la Universidad Pedagógica, y ser parte de los miembros fundadores de la Facultad de Sociología de la Universidad Nacional de Colombia.

Porque el *permiso* de su padre se tradujo en la voluntad de un patriarca que no encontró reparo en que su hija saliera de la casa; que no vio en su deseo por seguir una educación superior una extravagancia. Y esto facilitó que Virginia Gutiérrez de Pineda desarrollara uno de los legados más importantes en la historia de las ciencias sociales del país. Fue gracias a ese *permiso,* tan arbitrario y azaroso, que la vida de la mujer que en la actualidad aparece en el billete de diez mil pesos excedió todas las posibilidades que estaban trazadas para ella.

En 1936 el presidente Alfonso López Pumarejo permitió que las mujeres tuvieran acceso a la universidad. Virginia Gutiérrez de Pineda quería estudiar Medicina. Pero su deseo nuevamente dependía del *permiso* de su padre, y esta vez el patriarca se negó, argumentando que esa era una carrera para hombres. Ella intuyó que tal vez no debía insistir

en la carrera, pero sí en su deseo de recibir una educación universitaria, y, cuando se graduó de bachiller en 1940, ingresó a estudiar Ciencias Sociales y Etnología en la Escuela Normal Superior.

Es importante detenerse un momento para entender la magnitud del proyecto revolucionario y emancipador que encarnaba la Escuela Normal Superior. Bajo la dirección de José Francisco Socarras, la institución buscaba formar maestros para el nivel de preescolar y básica primaria. Se trataba de un proyecto educativo que defendía la libertad de cátedra, que instaba al debate, el análisis y el experimento entre sus estudiantes, y que consideraba que el pensamiento crítico era una herramienta pedagógica fundamental. En sus aulas se rechazaban los fuertes prejuicios que ideólogos conservadores como Sergio Arboleda y Laureano Gómez habían esparcido como ley sobre los indígenas y afrocolombianos, con ideas nacionalistas tan problemáticas como la de la pureza de la raza. En un país tan arraigadamente católico y machista como Colombia, que la Escuela Normal Superior defendiera la importancia de la educación mixta era visto como un acto de libertinaje. De hecho, fue el mismo Laureano Gómez quien desde sus columnas de prensa estigmatizó a las pocas estudiantes mujeres que acudían a la Normal, acusándolas de prostitutas comunistas, lo que causó un alto nivel de deserción. Con Virginia Gutiérrez de Pineda entraron a estudiar diecisiete mujeres, pero sólo dos terminaron sus estudios.

Ella persistió a pesar de los comentarios. El centro educativo no sólo le dio la oportunidad de estudiar con grandes académicos que posteriormente se convertirían en sus mentores —como Paul Rivet, Rudolf Homines y Rafael Bernal Jiménez—, sino de experimentar un ambiente igualitario:

> Fue [Socarras] quien nos enfiló hacia el camino de la amistad del hombre y la mujer. Porque en esa época la mujer tenia o novio o esposo, o hermanos o padres o hijos, pero no podía tener amigos. Al llegar a la

Normal y encontrar compañeros con los que no teníamos atracción de sexo o parentesco se nos creó un nuevo lazo, un nuevo territorio afectivo. Nos dimos cuenta de que con el hombre se podía dialogar, discutir y competir.

Durante los años que Virginia Gutiérrez de Pineda estudió en la Normal, tuvo la oportunidad de viajar a La Guajira, la serranía del Perijá y el Pacífico para estudiar de cerca los pueblos indígenas. Estas experiencias serían definitorias para sus posteriores estudios sobre la familia, pues observó que el territorio nacional era mucho más extenso y complejo que lo que se enseñaba en los centros urbanos.

Una de las ideas que más se repetía en ese momento era la del ideólogo conservador Sergio Arboleda, quien decía que una nación debía estar supeditada a una sola ley moral y religiosa. Resulta fascinante imaginar a una mujer joven, en medio de la década de los cuarenta, viajando a lo largo y ancho de Colombia, realizando entrevistas y encuestas, y dándose cuenta de la multiplicidad de entramados culturales que realmente constituían el territorio nacional y que excedían las normativas de la Iglesia católica. De la mano de sus profesores, Gutiérrez de Pineda estudió a las tribus de los motilones y de los chocoes, desde una perspectiva que buscaba retar la idea del indígena como un otro ajeno y exótico, para aproximarse a su cultura desde un lugar' más empático. Como lo narró en una entrevista televisiva:

> [En esos viajes] descubrí que había una especie de engranaje entre la educación, la salud, la religión, la economía, el hábitat y las instituciones y la población. También descubrí que todas las regiones en este país eran diferentes.

En estos viajes empezó a interesarse también en saberes como la medicina tradicional, fundamental en los territorios rurales que se encontraban alejados de cualquier cobertura hospitalaria, y comenzó a

redactar los primeros artículos científicos que se escribieron en Colombia sobre este tema.

Sin embargo, después del Bogotazo, y con la llegada de Mariano Ospina Pérez al poder, se inició una persecución a los estudiantes de la Normal por su afinidad con ideologías progresistas. Fueron estigmatizados como subversivos y se recortaron los fondos de sus investigaciones. En palabras de Virginia Gutiérrez de Pineda: «En nosotros no había lucha de guerrillas, sino lucha de pensamiento», pero ninguno de estos argumentos resultó suficiente para que el Gobierno entendiera la importancia y magnitud del intercambio intelectual que allí sucedía. Fue entonces cuando la antropóloga decidió viajar a Berkeley junto con su familia para adelantar estudios de maestría en Antropología Social y Médica.

A su regreso a Colombia, a mediados de la década de los cincuenta, Virginia Gutiérrez de Pineda fue profesora titular de la Universidad Nacional y se doctoró en Ciencias Sociales y Económicas en la Universidad Pedagógica Nacional. Gracias a su trabajo académico, hizo parte del guipo fundador de la Facultad de Sociología de la Universidad Nacional. Sin embargo, fue en una reunión con un comité de administradores públicos en 1957 cuando comprendió hacia dónde debía encaminar su trabajo.

En aquella reunión, los funcionarios discutían sobre políticas para mejorar la calidad de vida de las familias colombianas, pero dejaban de lado una pregunta fundamental que resonaba con las experiencias que Virginia Gutiérrez de Pineda había tenido en sus viajes con las comunidades indígenas. *¿A qué se referían con familia colombiana?* Los funcionarios tomaban por sentada una estructura tradicional, en donde los hogares estaban conformados por padre, madre e hijos, sin darse cuenta de que a lo largo del territorio nacional la familia era un organismo plural, que se salía de esas estructuras positivistas. Fue ahí cuando se le ocurrió

emprender un estudio que pudiera responder a esta pregunta, pero desde lo rural y lo urbano, desde las diferentes clases sociales y regiones del país.

A través del diseño de un método cuantitativo y cualitativo que le permitió dividir el país en cuatro complejos (nombrados por ella como andino, santandereano, negroide y antioqueño), Virginia Gutiérrez de Pineda recorrió el territorio realizando entrevistas y encuestas que buscaban entender las complejas relaciones que conformaban el tejido familiar colombiano. La intuición de la investigadora era que la familia estaba lejos del modelo católico que se intentaba imponer desde el pulpito. En un país en donde las diferentes culturas indígenas, afrodescendientes y mestizas conformaban un crisol de comportamientos en las zonas rurales, y en donde las mujeres, en su mayoría madres solteras, enfrentaban la apertura al mercado laboral en los centros urbanos, era sencillamente desfasado pensar que el modelo rígido y heteronormativo que los ideólogos y políticos conservadores buscaban imponer era el que representaba la realidad del país.

En 1963 publicó *Familia en Colombia. Trasfondo histórico,* y, como lo explica en su prólogo:

> Cual mi derrotero en los estudios de familia que inicié en 1957, me propuse seguir el desarrollo de la familia a lo largo y ancho de nuestra geografía. Entendí sus transformaciones, aceptando que el nicho sociocultural que la acoge evoluciona y, al hacerlo, imprime un parecido movimiento transformador a la unidad doméstica que torna a devolverlo para nuevas adecuaciones.

En 1966, la Universidad de Notre Dame estableció que este era el mejor estudio hecho sobre familia en Colombia, y ella quiso extenderlo de la mano de un equipo más nutrido de sociólogos y antropólogos. Virginia Gutiérrez de Pineda intuía que, con la llegada de la píldora anticonceptiva,

muchas de las nociones de familia en Colombia debían haber cambiado, y, financiada por Unicef, la Fundación Ford y el Population Center, publicó *'Familia y cultura en Colombia* en 1968. A este libro lo siguió *Estructura, función y cambio de la familia en Colombia* (1975), en donde continuó preguntándose por los cambios en la sociedad colombiana con el aumento en la tasa de divorcios; *Familia y cultura en Colombia: tipologías, funciones y dinámica de la familia. Manifestaciones múltiples a través del mosaico cultural y sus estructuras sociales* (1994), en donde exploró las razones por las cuales había tantos niños sin techo en el país, y, finalmente, adelantó una investigación sobre la estructura familiar en la época de la Colonia que fue publicada de manera póstuma en 1999, bajo el título *Miscegenación y cultura en la Colombia colonial, 1750-1810.*

A pesar de que en el momento en el que fueron publicados estos libros no llamaron la atención de los académicos —que parecían tener más interés en temas como la Violencia, tratado en la obra de su contemporáneo Orlando Fals Borda—, lo cierto es que estos libros revolucionaron en el país la manera en la que se estudiaba y entendía la familia, y sus implicaciones culturales. Como lo mencionó el historiador antioqueño Jaime Jaramillo:

> La dimensión regional que este estudio proporciona es una de las claves para entender no solamente los fenómenos familiares, sino la evolución de la economía y la sociedad colombiana durante los últimos dos siglos.

Porque lo que más sorprende al leer la obra de Virginia Gutiérrez de Pineda son los cientos de preguntas que se hace en torno a la idea de la mujer dentro de la sociedad colombiana, no sólo como madre, sino también bajo arquetipos como el de la solterona, la monja y la prostituta. Como lo refiere en uno de los apartados de *Familia y cultura en Colombia* —al preguntarse por la mujer moderna, quien se ve obligada a lidiar con

una vida laboral sin descuidar la familiar—:

> Cada imagen femenina es una colcha de retazos donde conviven vestigios del ayer y un presente hacia el futuro. La mujer moderna aglomera estatus y roles. Arrastra los antiguos y se acomoda en los nuevos.

Algo que me llama particularmente la atención es la manera en la que Virginia Gutiérrez de Pineda se acercó a los fenómenos sociológicos nacionales e intentó catalogarlos, sin quitarles sus complejidades y pluralidades. Ella fue la primera en referirse, desde una visión académica de las ciencias sociales, a las madres solteras, que aún son mayoría en el territorio nacional. A ellas les dedica gran parte de su obra:

> Madres solteras de todos los sitios colombianos. Co-esposas que comparten el pan y el marido transeúnte. Mujeres que viven el periódico abandono del hombre, siempre en pos de otra o que lloran su muerte. Madres todas que ganan el pan, que lo multiplican en la boca de sus hijos hambreados y la propia. Que duplican su vida para ser madres y padres. Indefensas madres gestoras de esta patria: para vosotras mi trabajo y mi fe sin límite.

En 1988, Virginia Gutiérrez de Pineda publicó uno de los libros más interesantes a la hora de pensar la cultura colombiana a través del lente del género. *Honor, familia y sociedad en la estructura patriarcal. El caso Santander* es un estudio que se pregunta por las múltiples maneras en las que el machismo está arraigado en la cultura santandereana, y que bien podría examinarse de igual manera en el resto del territorio nacional. En el libro ella define el patriarcalismo como:

> Un sistema caracterizado por una relación dispar hombremujer en el

manejo de la autoridad, el poder y las decisiones, sesgada a favor del primero. La posición masculina prevalente emana y se expresa en un estatus adscrito por género y luego en el ejercicio de posiciones adquiridas por su sexo y rodeados de prestigio frente a la mujer.

Posteriormente, la antropóloga comienza a analizar la manera en la que la religión católica, el poder político y las leyes han sido diseñadas para mantener a la mujer en un lugar de sumisión, y analiza las ideas de Engels, que establecen que la subordinación de la mujer está estrechamente relacionada con el control del hombre sobre la riqueza. Al estar la mujer sometida a ser esclava del hombre, es despojada de su voluntad y reducida a un mero objeto reproductivo.

Sin embargo, su análisis va más allá. En este libro, Virginia Gutiérrez de Pineda disecciona los refranes populares de los santandereanos para entender el verdadero alcance del machismo. Al pensar en expresiones como «las vacas y las perras también paren y es lo mismo que hacen las mujeres, ¿qué gracia especial tiene esto?», la antropóloga logra dimensional' el rol autoritario del patriarca dentro de la esfera doméstica, sin importar si se trata de un hogar rural o de un hogar urbano. Del mismo modo analiza la expresión popular: «No hay manjar que cause más empacho que mujer convertida en marimacho», y la lleva a concluir que la cultura patriarcal nacional siente rechazo por una mujer que tenga virtudes generalmente

asociadas con lo masculino, como la ambición, la fuerza o el carácter tosco.

A lo largo del libro, Virginia Gutiérrez de Pineda pareciera preguntarse *¿qué significa ser mujer en Colombia?* Porque, a pesar de que el libro centra sus estudios y entrevistas en Santander, constantemente está comparando estas prácticas culturales con otras regiones como la caribe o la antioqueña, para dar un panorama más amplio del lugar jerárquico que ocupan los hombres dentro de lo doméstico.

No hay ninguna arista que se quede por fuera, y en cada uno de sus apartados hace un análisis lúcido y crítico sobre las múltiples maneras en las que las mujeres intentan sobrevivir, a pesar del patriarcado. Un ejemplo de esto es la forma en la que habla sobre la virginidad como un constructo social que reduce a la mujer a ser propiedad del hombre:

> Al hombre casado le pertenece por el código de honor el pasado de su mujer, como requisito que le otorga seguridad de su vida conyugal [...]. La mujer es propiedad del hombre, principio respaldado por la ley e ideologías del tipo religioso y mítico. Algunas entrevistas masculinas confuman abiertamente que la función de dar lujos seguros al hombre es la función básica de la mujer en el matrimonio y ninguna más.

Después de citar entrevistas, realizar encuestas y observar las prácticas culturales, Gutiérrez de Pineda concluye que durante siglos:

> [la mujer] en toda la estructura patriarcal es el elemento de subordinación, con limitada posibilidad de acción creativa propia. [Ella] recorta su personalidad para que se desenvuelva hiera del estrecho círculo de su acción, fundamentando el principio de ente de protección y obligatoria dependencia, supuestamente inherente a su ser femenino.

Virginia Gutiérrez de Pineda sabía lo que era crecer en ese ambiente asfixiante y patriarcal. Para ella, la posibilidad de una educación

había sido el tiquete de salida de una vida chata a la que estaba predestinada sólo por nacer mujer. Y fue precisamente la sensibilidad de haber pertenecido a un hogar conservador la que la llevó a preguntarse las razones culturales por las cuales el patriarcado impone límites tan violentos sobre el alma de las mujeres. «Nuestra hazaña no fue un cambio, fue una revolución», dijo ella, que nació con el siglo pasado, que vivió una infancia rural y una adolescencia en medio del apogeo del desarrollo urbano y de proyectos de modernización nacional. Un testigo vivo, una observadora lúcida, de todos los cambios que experimentó la mujer colombiana en el siglo xx.

Bibliografía y referencias

Barragán, Carlos Andrés. *Virginia Gutiérrez de Pineda: observadora silenciosa, maestra apasionada.* Bogotá: Colciencias, 2001.

Echeverri, Ligia. *Premio nacional al mérito científico, 1994: Virginia Gutiérrez de Pineda.* Bogotá: Asociación Colombiana para el Avance de la Ciencia - ACAC, 1995.

Gutiérrez de Pineda, Virginia. *La medicina popular en Colombia. Razones de su arraigo.* Bogotá: Facultad de Sociología Universidad Nacional de Colombia, 1961.

. *Familia y cultura en Colombia: tipologías, funciones y dinámica de la familia, manifestaciones múltiples a través del mosaico cultural y sus estructuras sociales.* Bogotá: Facultad de Sociología Universidad Nacional de Colombia - Tercer Mundo, 1968.

. *Familia y cultura en Colombia: tipologías, funciones y dinámica de la familia, manifestaciones múltiples a través del mosaico cultural y sus estructuras sociales.* Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975.

. *Honor, familia y sociedad en la estructura patriarcal, El caso de Santander.* Bogotá: Centro Editorial Universidad Nacional, 1988.

. *Estructura, función y cambio de la familia en Colombia.* Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1999.

Herrera, Martha Cecilia y Carlos Alfonso Low. «Virginia Gutiérrez de Pineda: una vida de pasión, investigación y docencia». *Boletín Bibliográfico del Banco de la República,* XXVI, 10 (1987): 19-34.

Medellín Becerra, Jorge Alejandro y Diana Fajardo Rivera. «Gutiérrez de Pineda, Virginia». En *Diccionario de Colombia.* Bogotá: Editorial Norma, 2005.

Ortiz Pérez, Isabel. «Virginia Gutiérrez de Pineda». *Semana,* n.o 1224 (12 de marzo de 2005).

Reyes, Aura Lisette. «Educando al educador, el caso de la Escuela Normal Superior». *Baukara. Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina,* n.o 1 (enero-junio de 2012): 34-54.

Rueda Enciso, José Eduardo. «Virginia Gutiérrez de Pineda: Investigadora de familia y cultura en Colombia». *Revista Credencial,* n.o 113 (mayo de 1999).

«Virginia Gutiérrez de Pineda», video de YouTube, 27:07, publicado por la Universidad Nacional de Colombia - UN Televisión, 14 de febrero de 2019. Disponible en www.youtube.com



Emilia Herrera - Cantante y compositora
(1932-1993)

En el video se ve menudita, pero sobre el escenario eso no importa. A su alrededor, un grupo de hombres mucho más jóvenes que ella, todos vestidos de blanco, tocan los tambores. Ella también está vestida de blanco, pero no luce la tradicional pollera que deben usar las cantaoras de bullerengue.

Está vestida con una camisa y un pantalón similar al de sus músicos.

Algunos podrían pensar que su ropa satinada, la forma de moverse sobre el escenario y su baile de animal alegre la asemejan más a una estampa *kitsch* que a una estrella de la música. Sin embargo, lo que ven mis ojos es a una mujer que es capaz de lucir unos pantalones modestos como si fuera una reina. En lugar de tener dientes de oro, como la mayoría de los cantantes vallenatos, tiene uñas de oro. Algo en la manera en las

que las mueve, ostentando lo largas que son, hace que yo también desee ponerme esas uñas postizas para sentirme así de suntuosa.

Y, por supuesto, también están las gafas oscuras.

Cuentan los rumores que una mezcla de vanidad y orgullo la hizo usar esas gafas, sin importar si era de día o de noche, para que nadie en su pueblo le viera la cara. Pero no es como si los lentes la ocultaran del sol, o de la luz de los reflectores, para pasar desapercibida. Hay algo en el contraste del sencillo marco dorado junto a su piel de roble que la hace ver tan llamativa como misteriosa.

En medio del ritmo irrumpe su voz. Y es tan desgarrada como alegre.

Este es uno de los pocos registros de Emilia Herrera, la Niña Emilia, cantando en vivo en televisión. Entre los tambores, la cantaora entona la letra de una de las canciones más reconocidas de la música tropical nacional. Ella es la compositora de ese clásico. Ella le escribió un lamento a su hijo ausente:

«Coroncoro se murió tu mae», canta. Y los músicos responden: «Déjala morir».

A pesar de que su carrera sobre los escenarios solamente duró una década, durante estos pocos años Emilia Herrera compuso numerosas canciones que automáticamente se volvieron himnos del Carnaval de Barranquilla. Hizo parte de la agrupación de bullerengue Los soneros de Gamero, en donde le hacía los coros a Irene Martínez, y pocos años después, ya solista, grabó seis discos, entre los que se destacan *Gozando con la Niña Emilia* (1984) y *La pelea es peleando* (1985). También

compuso y cantó cumbias junto con Pacho Galán, y vallenatos con Alfredo Gutiérrez y Aníbal Velásquez.

En 2017 Telecaribe transmitió la serie *Déjala morir,* inspirada en su

vida. La serie fue escrita por Andrés Salgado, contó con la participación de Nelly Herrera —la hija mayor de la Niña Emilia—, y se llevó varios premios nacionales. A lo largo de los diez capítulos de la serie, aparece en boca de Emilia la frase: «Yo seré famosa a los cuarenta y cinco años», como si se tratara de un *leitmotiv* o de una premonición. Sin embargo, al analizar de cerca las condiciones socioeconómicas en las que creció, ese anuncio cobra un matiz diferente. ¿Por qué se tardó la Niña Emilia casi cincuenta años en aparecer sobre los escenarios?

Hay muy poca información biográfica sobre Emilia Herrera, pues antes de ser reconocida como una gran compositora e intérprete, su vida transcurrió de manera tranquila en el corregimiento de Evitar del municipio de Mahates (Bolívar). Sin embargo, decir que Emilia Herrera llegó tarde a la música no sólo sería una falacia, sino que implicaría un desconocimiento enorme de cómo funciona la música tradicional y popular. Como lo explica la musicóloga feminista Alejandra Quintana Martínez en *Género, poder y tradición,* una tesis de grado que explora las relaciones de género en la música tradicional de los gaiteros, este tipo de música no se enseña por medio de una metodología especializada o académica, sino que son procesos intuitivos heredados por tradición oral. Emilia Herrera creció escuchando cantar a su madre, Juana García, una de las cantaoras de bullerengue más reconocidas de las fiestas y velorios que se hacían en su municipio. Como lo testimonió su hermana, Marta Josefa Herrera, en el documental *Emilia Herrera. Vida y obra musical:* «¿Quién le enseñó a cantar? Eso fue la raza. La mamá de nosotros tenía fama. Mi mamá cantaba bullerengue».

El bullerengue, ritmo omnipresente durante las fiestas populares, es una práctica comunitaria que se transmite entre familias. Sin embargo, Emilia Herrera prefería kse por entre las fincas cantando rancheras y

boleros. Resulta interesante preguntarse por las posibles influencias y conversaciones entre géneros tan disímiles de música popular, pero que recorren toda América Latina. En el texto *Mis viajes con Eltelvina,* Leonardo Gómez hace una semblanza de Etelvina Maldonado, otra de las cantaoras de bullerengue más reconocidas del país, y lanza una hipótesis:

> Personalmente considero que la ranchera tiene algo en común con el bullerengue que quizá generó algún vínculo de interpretación entre dos corrientes aparentemente disímiles. Me refiero a la virtud que tienen los intérpretes de ambos géneros de llorar mientras se canta.

Pero el carácter de Emilia Herrera no era un carácter triste. Según narran testimonios de los pobladores de Evitar que están recogidos en la página web *La niña Emilia... inmortal,* una especie de obiniario colectivo escrito por los pobladores del municipio, desde siempre ella solía improvisar versos satíricos para burlarse de sus amigos. Basta con verla en la crónica audiovisual que le realizó Ernesto McCausland titulada «La “agonía” de la niña Emilia» para sorprenderse con su carácter deslenguado y su humor rápido.

Fue con ese ingenio que compuso la canción *El pájaro picón:*

Mi papá tenía un defecto
(qué vaina)
que no se aprieta el calzón
(se va)
porque él cuando va a la calle
(qué vaina)
saca el pájaro picón
(se va)

[...]

Mi mamá tenía un nidito

(qué vaina)

mi papá se lo rompió

(se va)

'onde él guardaba su yuca

(qué vaina)

su tripita 'e caracol.

Como lo narra la crónica *Emilia Herrera, de la ranchera al bullerengue,* escrita por Rubén Darío Álvarez y publicada en un blog del periódico cartagenero *El Universal,* a mediados de la década de los ochenta el productor musical Wady Bedrán Jácome se acercó a los músicos tradicionales de Evitar y Gamero buscando grabar el disco de un conjunto de bullerengue. A sus casi cincuenta años, Emilia Herrera habló con el productor y le manifestó el deseo de grabar un disco, pero este se negó porque le parecía que ella no sabía cantar. Sin embargo, le propuso que le grabara un casete con sus composiciones y que fuera corista de su comadre Irene Martínez. Como lo cuenta Nelly Herrera, su hija:

> Mi mamá tomó un casete y le grabó el tema *El pájaro picón,* pero el tipo resultó dándoselo a Irene [Martínez], Y hasta le cambiaron el nombre, le pusieron dizque *Se va, se va,* y apareció con la fuma de Irene Martínez, una señora que nunca en su vida compuso una canción.

Fiel a su temple, Emilia Herrera se acercó a Félix Butrón, el propietario de Felito Records en Barranquilla, y le pidió que escuchara sus composiciones. El productor accedió a grabarle un disco solista, y fue así

como en 1984 se lanzó *Gozando con la Niña Emilia,* en el que se incluyeron el inmortal *Coroncoro y El pájaro picón.* Sin embargo, Irene Martínez había lanzado *Se va, se va* casi al mismo tiempo con la otra disquera, y resultaban evidentes las similitudes entre las canciones. Emilia Herrera le pidió a su comadre que hicieran un mano a mano en el pueblo para comprobar que ella era la compositora, pero Martínez se negó. Entonces, la compositora real llevó la disputa por la autoría a los estrados y logró defenderse a su manera. Como lo narró ella misma en la crónica audiovisual de Ernesto McCausland:

> Irene dice [al juez] que su papá tenía un canario [y que de eso iba la canción]. Yo tenía la Biblia en la mano y dije que eso no era así. [La letra dice] Mi mamá tenía un nidito, mi papá se lo rompió. El nidito es el chocho de mamá. Ustedes me perdonan pero ese disco es mío y el pájaro picón es el pipí de papá. [Después de eso] el juez dijo: «Esas obras son de Emilia». Yo sabía que eso era mío.

Aclarada la disputa, Emilia Herrera se coronó como la verdadera reina del Carnaval de Barranquilla, al ganar el Congo de Oro en el Festival de Orquestas en 1986, y se consagró como una gran música nacional. La niña Emilia sorprendía tanto a productores como a aficionados porque las canciones parecían brotar sin esfuerzo de ella. Sus promotores estaban maravillados. Como lo ha atestiguado Eduardo Dávila, uno de ellos: «Una sorpresa encontrar esa infinidad de éxitos en una persona de esa edad. Era difícil que una persona de esas características gozara del éxito». Resulta interesante detenerse un momento a pensar cuáles son *esas características* de las que habla Dávila, pues al examinar de cerca la vida de Emilia Herrera, todas las posibilidades de «ser famosa» parecieran estar en su contra. Porque antes de que Emilia Herrera pudiera atreverse a soñar con ser una artista reconocida, tuvo que ocuparse de lo urgente.

Tal vez uno de los testimonios más desgarradores que aparecen en los pocos perfiles y crónicas que se han hecho sobre ella está en el documental *Emilia Herrera. Vida y obra musical.* En él aparece su hija menor, Marelvis Rosado, agradeciendo que su mamá hubiera preferido ocuparse de ella y de sus otros cuatro hermanos, antes que regalarlos:

> Mi mamá salió tarde a grabar porque ella era una mujer sola. Nosotros éramos muy pequeñitos. [Decía] «cuando yo tenga cincuenta años y ustedes estén grandes, yo salgo a cantar».

Antes de ser cantante y de grabar su música, Emilia Herrera tuvo que sobrevivir a un contexto de extrema pobreza y hacer de padre y madre para sus cinco hijos. Trabajó vendiendo cocadas y dulces de azúcar, fue empleada doméstica en Barranquilla y, como lo muestra la serie *Déjala morir,* que está basada en su vida, hasta aprendió a leer las cartas para llevar comida a la mesa. Emilia cocinera, Emilia comerciante, Emilia obrera, Emilia bruja. Las múltiples caras de una mujer que debe alimentar otras bocas, pues no existe un tejido social que las sostenga. Como lo cuenta ella misma en «La “agonía” de la niña Emilia», una de las condiciones que le pidió a Félix Butrón para que pudiera grabar su música fue que le diera un adelanto de los discos, pues cada hora que ella se ausentaba de las labores como proveedora de sus hijos, resultaba en hambre.

En la investigación *Madresolterismo y estructuras familiares en dos sectores de la costa Atlántica,* de María del Carmen Campo y Carmen Martínez, se hace un análisis del lugar de la mujer dentro de la sociedad costeña. Para las investigadoras, es claro que el hombre tiene una función productiva, y la mujer, una función reproductiva. Los roles para las mujeres están determinados: deben dedicarse a lo estrictamente doméstico, esto

es, cuidar de la casa y de los hijos. Sin embargo, los roles de los hombres no están demarcados y no se les exige responsabilidad alguna frente a lo doméstico. Aparece entonces la mujer como la base de una familia en donde la norma es que el padre esté ausente. Una marca cultural que evidencia las maneras en las que el machismo está profundamente arraigado.

Para la musicóloga feminista Alejandra Quintana Martínez, resulta interesante ver cómo esos patrones culturales obligan a que las mujeres dejen de lado sus ambiciones musicales:

> Si alguna mujer intenta vivir de las gaitas la decisión puede ser percibida como un abandono familiar. [...] El trabajo invisible, privado y caritativo de las mujeres, dado su carácter de propiedad o bien del marido, sigue representando, no sólo un gran impedimento para su entrada a la música de gaitas, sino un trabajo de más de ocho horas no remunerado y devaluado.

Y aunque su investigación se centra en los gaiteros, es posible extrapolarla a otras manifestaciones de música popular. Si bien en el bullerengue las cantaoras desempeñan un rol fundamental, esto no quiere decir que no estén subordinadas. Cabe preguntarse por el control que los promotores y productores ejercieron sobre cantaoras como Irene Martínez y

Emilia Herrera, pues hay algo inquietante en la manera en la que establecieron relaciones de explotación con estas mujeres. Como lo afirmó la misma Emilia Herrera en la entrevista con Ernesto McCausland cuando este le preguntó por tumores sobre su enfermedad: «Los managers me pasaban de sed y comida para no pedir plata».

Es justamente en esa crónica audiovisual, grabada pocos años antes de su muerte, en donde Emilia Herrera enarbola un grito de batalla. Antes de que el periodista llegara a grabarla, ella pidió que le hicieran diferentes tomas para demostrar que no estaba debilitada. En el material se puede ver a una mujer mayor, muy menuda y desdentada, haciendo diferentes oficios domésticos. Cocina en cuclillas, demostrando aún tener unas piernas fuertes, y canta y baila como si estuviera sobre el escenario. «Me paré a morir o a vivir», dice, a la vez que confiesa que le encomendó su salud a José Gregorio Hernández, médico venezolano que murió muy joven y que es considerado un santo, pues se le han adjudicado varios milagros. Y hay algo en sus palabras que desafían no sólo el orden de los vivos y los muertos, sino también lo que se espera de una mujer campesina. Sus palabras, tan vitales como valientes, traslucen el carácter férreo de la compositora. «Tengo veintiún años sin tener marido», remata, y empieza a improvisar unos versos al son del bullerengue: «Soy Emilia Herrera, soltera y sin compromiso».

Bibliografía y referencias

Álvarez, Rubén Darío. «Emilia Herrera, de la ranchera al bullerengue». *Blogs El Universal.* Acceso el 24 de mayo de 2020. Disponible en www.eluniversal.com.co

Gómez, Leonardo. «Mis viajes con Etelvina». En *Mujeres en la música en Colombia: el género de los géneros,* editado por Carmen Millán de Benavides y Alejandra Quintana Martínez, 275-290. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2012.

McCausland, Ernesto. «La "agonía" de la Niña Emilia», video de YouTube, 15:41, publicado por la Fundación Ernesto McCausland, 8 de septiembre de 2012. Disponible en www.youtube.com

Millán de Benavides, Carmen y Alejandra Quintana Martínez, eds. *Mujeres en la música en Colombia: el género de los géneros.* Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2012.

Quintana Martínez, Alejandra. «Género, poder y tradición». Tesis de maestría. Universidad Nacional de Colombia, 2006. Disponible en bdigital.unal.edu.co

Rojas, Juan Sebastián. «"Me siento orgullosa de ser negra y ¡que viva el bullerengue!": identidad étnica en una nación multicultural. El caso del

Festival Nacional del Bullerengue en Puerto Escondido, Colombia». *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas,* vol. 7, n.o 2 (2012): 139-157. Acceso el 25 de junio de 2020. Disponible en revistas.javeriana.edu.co

La Niña Emilia... la inmortal. Acceso el 24 de mayo de 2020. Disponible en sites.google.com

Déjala morir. Dirigida por Alessandro Basile, guion de Andrés Salgado. (Barranquilla: Telecaribe, 2017, DVD).

Emilia Herrera. Vida y obra musical, dirigido por Carlos Castellanos, video de YouTube con imágenes del documental, 23:39, publicado por musical afrolatino, 21 de junio de 2018. Disponible en www.youtube.com

O fl https://ofs-03bc0e493e32a1ba013250b6f942005f.read.overdrjve.com/?d = eyJvdXRsZXQj0jJyZWFkIjwidG9rZW4j0jJ¡YW5yZ 80% 52?



Clemencia Lucena - Crítica de arte y pintora (1945-1983)

Es como si hubieran borrado su nombre de la historia del arte nacional.

A pesar de haber escrito dos libros, de haber sido una crítica de arte reconocida por reseñar de manera mordaz eventos como el Salón Nacional de Artistas y de haber tenido una obra pictórica que interesó a la crítica, el nombre de Clemencia Lucena es desconocido por fuera de círculos conocedores de arte feminista o de luchas de izquierda. Porque su carrera estuvo atravesada por la militancia y el propósito de realizar obras que le hablaran al pueblo. Y en esa búsqueda escribió críticas honestas, en donde calificaba de reaccionario todo aquello que no estuviera comprometido con la lucha revolucionaria. En un medio tan conservador como el del arte colombiano de principios de los setenta, pronunciarse en contra de la oligarquía cultural era un crimen que se pagaba con la defenestración. Y parece que eso fue lo que sucedió con ella. Aún hoy, a más de treinta años de su muerte, es casi imposible encontrar información biográfica sobre esta artista, y unos pocos ejemplares de sus libros reposan en las bibliotecas. Sin embargo, algunos críticos e historiadores están volviendo a revisar su obra, comentando y problematizando la relación entre arte y política que trazó en sus óleos, incluyéndola en

curadurías, y, poco a poco, la pintura combativa y feroz de Clemencia Lucena está reclamando su lugar.

Para muchos críticos de arte, la obra de Clemencia Lucena puede dividirse en dos momentos: antes y después del Moir. Sin embargo, al examinar de cerca los primeros dibujos que exhibió en Bogotá en las exposiciones individuales *Gente común y corriente* (Galería El Grifo Negro, 1967) y *Colombia al borde de la gloria* (Galería UD, 1968), sorprende la manera en la que estas obras tempranas estaban aliadas a las luchas del movimiento feminista, como si desde siempre Lucena hubiera entendido que el único propósito que tenía el arte era pronunciarse, sin ningún pudor, ante aquello que le parecía injusto. Como ella misma lo escribió en el libro póstumo *La revolución, el arte y la mujer* (1984):

> Aquellos primeros dibujos daban fe de todas las bondades y defectos que entraña el trabajo autodidacta [...] animados por la rebeldía, impugnaban hábitos e instituciones opresivas pero mistificados que se expresan en nuestra sociedad de la manera más ridícula. [Desde entonces tenía la] clara intención crítica y cierta fuerza expresiva como elementos
>
> principales de mi trabajo.

Obras como *Espero se me quite el susto cuando llegue a Cartagena* o *Todas merecían ganar* muestran a mujeres en traje de baño, con muecas grotescas, cargando la corona y el cetro propios de las reinas de belleza. En los dibujos, los cuerpos y rostros deformes de estas mujeres parecieran padecer la condena de tener que estar sonriendo todo el tiempo. En una técnica que linda con la caricatura, Lucena hace una crítica mordaz que evidencia la manera condescendiente y morbosa en la que los medios de comunicación tratan a las reinas. En palabras de Marta Traba, quien reseñó esta exposición en uno de sus textos críticos: «En el caso de los dibujos, el humor negro es una trampa [...]. Se comprende la reserva de

O fl https://ofs-03bc0e493e32a1ba013250b6f942005f.read.overdrjve.com/?d = eyJvdXRsZXQj0jJyZWFkIjwidG9rZW4j0jJ¡YW5yZ 80% 52?

drama disfrazado de parodia que da un real tremendismo a estos dibujos». Del mismo modo, el crítico Eugenio Barney escribió sobre la muestra: «[La obra de Lucena] retrata [al mundo] como es, inflado, fofo, ingenuo y lo ofende con la burla a la fingida seriedad y al dogmatismo que lo sustenta».

Por otro lado, está una obra como *Preclara dama, altísima cifra de rancio abolengo y vasta cul,* que muestra a una joven pareja de recién casados sonriendo de manera torpe. Bajo las figuras, tensas e incómodas sobre el papel, se alcanza a leer la frase que le da el título a la obra. Se trata de un fragmento sacado de las páginas sociales, en donde claramente se hace referencia a la clase social a la que pertenece la novia, como si friera la única de sus virtudes. La obra —que hace parte de la muestra *Radical Women: Latin American Art 1960-1985,* curada por Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta, y que en los últimos años ha itinerado por Estados Unidos— se burla de una concepción de lo femenino muy arraigada dentro de la sociedad colombiana de la época. Como bien lo mencionó el crítico Ricardo Samper, quien escribió sobre esta exposición en su momento:

> Lucena toma los arquetipos de lo que la gran prensa le vende al país como el ideal de lo femenino y la imagen que proyectan los gobernantes para el consumo de las amas de casa y logra, con deliciosa mordacidad, diáfana y limpiamente, hacer de su arte un arma de liberación de la mujer alienada, al mostrarle implacablemente lo ridículo, lo grotesco, lo repugnante que es el mundillo de prostitución sublimada que se le viene imponiendo como la mejor forma de vivir.

Desde el inicio de su carrera, Clemencia Lucena tomó la decisión consciente de hacer un arte que tuviera algo que decir sobre el mundo. Y a pesar de que, como lo señala la curadora Andrea Giunta, «la producción de un arte feminista ha sido cuestionada en términos de legitimidad de su discursividad política», esta primera etapa de su obra muestra el espíritu feroz de una artista que buscaba erosionar un discurso con el cual se

normalizaban ciertos roles sociales que delimitaban la agencia de las mujeres. Como si se tratara de una intuición apenas naciente, esta primera etapa de ia obra de Lucena evidencia una fe ciega en el poder de las imágenes. Porque para la artista, era en ellas donde se ponia en disputa la representación de lo que significaba ser mujer en Colombia. Y mientras los medios de comunicación decidían usar la imagen como medio para reproducir taras sexistas, Lucena decidió usar el dibujo como arma de parodia y así poner en evidencia esas maneras ridículas de entender a las mujeres.

Luego llegó el Moir.

El Movimiento Obrero Independiente Revolucionario se fundó en Medellín en 1970. Como lo menciona la artista plástica e historiadora María Mercedes Herrera, se trataba de un movimiento político de talante antiimperialista, inspirado en el maoísmo, y que buscaba «combatir y denunciar la falta de participación y desideologización de los partidos tradicionales por el Frente Nacional». Los miembros del Moir eran en su mayoría jóvenes, artistas, literatos y actores que hacían parte de movimientos estudiantiles y que creían en la desobediencia civil y en la llegada de la revolución. Como lo testimonió María Cristina Suaza Vargas en su libro *Soñé que soñaba: una crónica del movimiento feminista en Colombia de 1975 a 1982:*

> los otros que nos llamábamos el Frente de Intelectuales Revolucionarios. [...] Siempre estábamos hablando de los obreros, de los campesinos, o criticando la pequeña burguesía y a los burgueses.

En 1971 Clemencia Lucena se unió al partido.

Y puso su talento artístico al servicio de la política. Comenzó a trabajar para las campañas electorales como miembro del comité de propaganda, realizando litografías celebratorias. También ayudó a fundar la editorial de libros críticos Bandera Roja y se encargó de tomar fotografías

O fl https://ofs-03bc0e493e32a1ba013250b6f942005f.read.overdrjve.com/?d = eyJvdXRsZXQj0jJyZWFkIjwidG9rZW4j0jJ¡YW5yZ 80% 52?

de registro para el periódico *Tribuna Roja.* Muchas de estas imágenes servirían como punto de partida para los óleos que realizaría durante esta década.

Para el pensamiento maoísta, el arte solamente dejaba de ser un divertimento burgués si se enfocaba en las luchas del pueblo y servía para exaltarlas. El contacto con esta ideología transformó la manera en la que Lucena entendía su oficio. Como lo mencionó en una entrevista publicada en 1972 por *Lecturas Dominicales* y que ella incluyó en su libro *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana* (1985):

> La primera cuestión que debe resolver un artista es la de a quién debe servir el arte que produzca. El artista revolucionario comprende que sus obras deben estar dirigidas a las amplías masas populares de su país.

Debido a su vinculación con el Moir, Lucena comenzó a cuestionar el propósito de un arte que no participaba de la revolución, y volcó su pintura hacia el realismo socialista, esto es, decidió usar el poder de la imagen exclusivamente para comunicar y exaltar las luchas de los obreros y de los campesinos.

Fue así como los dibujos feministas dieron paso a obras como *Orador obrero,* en donde gran porcentaje del lienzo está ocupado por la figura de un hombre que da un discurso frente a una plaza pública. En el fondo se alcanzan a ver carteles callejeros con mensajes antiimperialistas y de VOTE MOIR. haciendo explícita la intención de comunicar un mensaje político. Sin embargo, El partido estaba dividido entre los que trabajaban con los obreros y estas obras no cayeron muy bien dentro de la crítica nacional. Clemencia Lucena, quien a finales de la década de los sesenta había sido acogida bajo el ala de Marta Traba, había decidido recorrer el camino de la militancia, y esto despertó un profundo rechazo en el estrecho círculo intelectual de la época, para quienes una obra de arte solamente

era *bella* si se mantenía alejada de las opiniones políticas del artista. Y para críticos como Álvaro Medina, las obras de Lucena, al tener una ideología política clara, eran panfletos sin ningún valor estético.

Para ese momento, en Latinoamérica el arte abstracto estaba en boga. Las obras que intentaban emular el expresionismo abstracto norteamericano eran las que se llevaban toda la atención de la crítica. Pero para Clemencia Lucena, este tipo de arte era una aberración. Como lo mencionó en un texto sobre la Bienal de Arte Coltejer, el arte abstracto se distanciaba de los intereses del pueblo y no era nada más que «basura burguesa». Para ella, el arte que no hiciera comentarios sobre la realidad política no significaba que estuviera despolitizado. Se trataba de una estrategia reaccionaria, que defendía al *statu quo* y que mantenía a raya los intereses del pueblo. Y Lucena podía verlo: el arte abstracto no les hablaba a las masas porque quería que el poder comunicativo de la imagen estuviera al servicio de las élites. Así lo argumentó en uno de los textos recogidos en el libro *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana:*

> Esa tendencia a separar la actividad artística de la política, tendencia arraigada y persistente de hoy, encubre dos ideas: la primera, que al producir un arte meramente formalista no se está tomando posición política, lo que constituye una falsedad, y la segunda que la misión del arte es tranquilizar el espíritu, lo que significa otra falsedad y conlleva una concepción reaccionaria del papel del arte en la sociedad.

No resulta sorprendente que este libro no haya sido muy bien acogido por la élite cultural nacional. La revista *Semana* publicó una reseña en donde despreciaba su alto contenido ideológico:

[Este es] un libro producido como un *souvenir* político, un libro inútil, sin ningún interés, ni político ni histórico, ni práctico, mucho menos literario. [Se resalta] la capacidad de la autora para pensar con pensamientos

O fl https://ofs-03bc0e493e32a1ba013250b6f942005f.read.overdrjve.com/?d = eyJvdXRsZXQj0jJyZWFkIjwidG9rZW4j0jJ¡YW5yZ 80% 52?

ajenos, capacidad que los intelectuales del MOIR parecen poseer como su mejor virtud.

Lo que sí resulta interesante es pensar en la idea de lo *literario* de la que parte el reseñista, y cómo en ella hay pistas sobre el discurso dominante sobre el deber ser de un artista. Para el anónimo autor, Lucena, al estar evocando constantemente a la revolución por medio de la estética, pareciera estar percudiendo ese territorio prístino y apolítico que debía ser la cultura. Y es justo ahí en donde se ilustra el debate que ella intentaba dar sobre arte político. Porque en un lado se encontraban aquellos críticos que desdeñaban su obra por ser más política que estética. Era una «mala» pintora, una «mala» escritora, simplemente porque en su arte explicitaba un mensaje ideológico. Y del otro, estaba Lucena con su afilado pensamiento evidenciando que esa defensa por desideologizar el arte era en verdad una defensa a unos valores de clase que la élite nacional quería preservar a como diera lugar.

Porque la experiencia de leer *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana* es similar a la de ver a quien señala que el emperador no lleva ningún traje nuevo, sino que está desnudo. Con gran atrevimiento y sin ningún miramiento, Lucena comienza a revelar los pactos de clase que existen entre los grandes nombres del arte colombiano y la crítica. La artista hace una taxonomía y divide el arte nacional en tres grupos: los de derecha, los de falsa izquierda y los de izquierda. Y, aunque pueda resultar incómoda la constante mención a la ideología política por parte de la autora, es refrescante leer una crítica de arte que se atreve a hablar de manera cáustica sobre nombres aparentemente intocables.

Es el caso de su comentario a la obra *Violencia* (1962) de Alejandro Obregón:

> ¿Qué versión más oficial del genocidio? Así hemos oído relatar la violencia colombiana por boca de sus propios autores. Los oligarcas

> liberales y conservadores han presentado la muerte como reposo, el asesino como inexistente y han tendido un vuelo cínico y encubridor sobre hechos por ellos propiciados. Afortunadamente existieron «los malos pintores comprometidos» y «las lamentables crónicas rojas» que le contaron al país cómo masacraban al pueblo.

Clemencia Lucena era una mujer que no le tenía miedo a decir lo que pensaba, sin importar si sus opiniones iban en contravía de las élites culturales. Y en un país en donde el discurso dominante pertenece a unos pocos poderosos, pararse en frente y reclamar un arte que hable sobre los intereses del pueblo resultaba extremadamente subversivo.

A pesar de ser una figura reconocida dentro del Moir, las obras de Clemencia Lucena tampoco caían bien dentro de la izquierda. Pinturas como *Primero de mayo revolucionario,* en donde una decena de obreros, campesinos y mujeres izan banderas rojas del Moir, o *Minero de Zaragoza,* en donde un hombre vestido de campesino se reclina en una silla mientras lee una cartilla del Moir con un gesto plácido, fueron tildadas de ingenuas por sus compañeros de ideología. Muchos la acusaron de desconocer la vida obrera, de intentar hacer parte de una clase social a la que no pertenecía, de haber sido educada en una escuela burguesa como la Facultad de Artes de la Universidad de los Andes, y de no denunciar los atropellos contra el partido.

Como las obras de Lucena aparecieron en un momento en el que el presidente Julio César Turbay había impuesto el estatuto de seguridad, dándoles vía libre a los militares para apresar a cualquier militante de izquierda, muchos pensaban que sus obras eran deficientes, pues no retrataban esta difícil situación. Como lo explica la crítica de arte María Sol Barón Pino en el ensayo «Pekín informa: feminismos y militancias en Clemencia Lucena»:

O fl https://ofs-03bc0e493e32a1ba013250b6f942005f.read.overdrjve.com/?d = eyJvdXRsZXQj0jJyZWFkIjwidG9rZW4j0jJ¡YW5yZ 80% 52?

> Lo que molestaba a los artistas y críticos independientes, como a los simpatizantes de otros sectores de la izquierda, era la «comodidad» de las escenas de Lucena, y lo alejadas que resultaban sus representaciones de la realidad y vida de la clase obrera.

Para la muestra, la crítica que escribió el curador Miguel González y que fue publicada en la prensa caleña en 1975:

> Los obreros se pintaron triunfantes, sonrosados y muy contentos [...], este desconocimiento total de la clase obrera (a la cual Clemencia defiende porque sí y pinta de memoria —sin comprenderla, sufrirla o vivirla) la ha llevado sin querer a producir un cartel de ficción [...] tan divertido por lo atolondrado y festivo que sólo puede dar contentillo a los niños malos de los Andes. [...] Qué diría Mao al ver sus obras al estilo cartel y consigna, trabajos desacertados en su punto de vista político y carentes también de fuerza artística. [...] Lo menos que haría sería mandarla a releer con más cuidado el documento producido en el Foro de Yenán [...], no sin antes financiarle una excursión por el barrio Egipto, por ejemplo, en donde pudiera la interesada constatar los modelos reales, cada vez más neblinosos de sus despistados dibujos.

Valdría la pena preguntarse si este crítico juzgó también obras de artistas hombres contemporáneos a Lucena basado en el lugar en donde esos artistas se educaron, si las calificó de infantiles, si recurrió a las opiniones imaginarias de un patriarca para aprobar o desaprobar aventuras estéticas, o si los invitó con condescendencia a hacer excursiones por barrios obreros. Más allá del evidente sexismo de su crítica, creo que las «fallas» que señala González en las obras de Lucena podrían analizarse desde un lugar más agudo. Descalificarlas por no ser lo suficientemente turbias es ignorar la búsqueda estética de la artista. Como ella misma lo declaró en la entrevista publicada por Lecturas Dominicales, estaba

interesada en hacer «un arte que sirva principalmente a los trabajadores. Que florezca y se nutra de las enseñanzas de las masas, que comparta sus victorias y derrotas». Y ella había escogido plasmar las victorias de un movimiento que, aún hoy, sigue siendo silenciado, reprimido y exterminado.

Las pinturas de Clemencia Lucena resultan extrañas. En ellas, los manifestantes se alzan con orgullo y sonríen triunfantes. No hay cabida ni para el miedo, ni para la violencia. Sus pinturas cuentan una versión de la historia en donde la revolución gana y la élite se desestabiliza. Y eso, en Colombia, es un ejercicio de imaginación. Porque lejos de querer poner un velo de fantasía sobre una realidad política, en mi parecer, lo que estas pinturas hacen es darle al pueblo el lugar heroico que jamás ha tenido dentro de los libros de historia. Y ese acto, más que mostrar ingenuidad, señala una profunda capacidad de rebeldía y de resistencia.

Es imposible pensar a Clemencia Lucena como una mujer que no estaba comprometida con la causa política. En las pocas entrevistas que se encuentran de ella, no hay ninguna mención a su vida personal. Sus respuestas siempre apuntan a teorizar sobre la ideología de izquierda y a articular un discurso en donde arte y política conforman una pareja indisoluble. A pesar de tener un espíritu crítico y deslenguado, tanto en sus textos como en sus declaraciones, jamás hay un atisbo de cuestionamiento frente a la rígida estructura patriarcal de los partidos de izquierda y la manera en la que las mujeres resultaban invisibles para los líderes de estos movimientos.

Y sin embargo.

Al ver una obra como *Huelga en Bogotá* (1978), en donde un grupo de obreros hombres aparece victorioso en una esquina del lienzo, mientras que en la otra se ve a un grupo de mujeres apocadas mirándolos mientras cocinan al aire libre, resulta evidente que Clemencia Lucena se había

O fl https://ofs-03bc0e493e32a1ba013250b6f942005f.read.overdrjve.com/?d = eyJvdXRsZXQj0jJyZWFkIjwidG9rZW4j0jJ¡YW5yZ 80% 52?

preguntado por el lugar que se le daba a la mujer dentro de la militancia. Como lo señaló la activista Heidi Hartmann en el texto «El infeliz matrimonio entre marxismo y feminismo», de 1985, muchas de las militantes de partidos de izquierda se sentían insatisfechas porque el discurso de género solía ser tomado como una fruslería por parte de los hombres que predicaban la importancia de la lucha de clases. De esta manera, y como lo muestra Andrea Giunta en su texto «Mujeres entre activismos», para muchas, al estar en medio de organizaciones en donde los hombres eran las cabezas visibles y casi siempre tenían la potestad sobre la palabra, «no era posible combinar la lucha obrera con la agenda del feminismo. No se podía discutir la relación entre opresión y explotación, ni tampoco la reproducción de estructuras patriarcales dentro de la organización».

Mucho más lúcido resulta revisitar algunas de las anotaciones de Lucena sobre el tema, consignadas en el libro *La revolución, el arte y la mujer* (1984). En él, Lucena analiza la importancia de la lucha de género dentro de la lucha política de izquierda:

> Es necesario tener presente que la tarea por la igualdad sexual es parte integrante de la lucha por la revolución social. No puede asumirse la emancipación femenina como una empresa aislada de la emancipación social y tampoco como una tarea exclusiva de las mujeres.

Para ella, la igualdad entre hombres y mujeres sólo sería posible en una sociedad sin clases sociales, y por esta razón ambas luchas debían hermanarse. Sin embargo, estos asuntos no competían únicamente a las mujeres. Para Clemencia Lucena, era claro que los hombres oprimían y explotaban a las mujeres y que el apoyo de ellos en la lucha feminista los eximia de ser reaccionarios disfrazados de izquierda: «La contradicción entre hombres y mujeres se resuelve con la lucha emancipadora de las mujeres en el curso de la revolución política y debe conducir a la armonía».

«La participación consciente y libre de la mujer es indispensable para el triunfo de la revolución», anotaba, y tal vez como ilustración de esta idea aparece el cuadro *En un día de movilización* (1979), en donde una mujer joven carga a un niño (su hijo, tal vez) en hombros. La mujer tiene un saco con el logo del Moir, y ambos parecieran ser parte de una movilización tranquila. Justo en este lienzo, es una mujer quien se encuentra en medio de la movilización, pero no se trata de la imagen de una mártir o de una subordinada. En un nuevo ejercicio de imaginación, Lucena retrata a esa mujer emancipada y consciente, que hace parte de un movimiento político en donde la lucha de las mujeres por fin ha sido tomada en cuenta, y eso nos ha transformado de modo profundo.

> Revolucionar la mente, transformar la concepción de mundo; adoptar la posición de clase del proletariado y su ideología; hacer los más supremos esfuerzos durante toda la vida por erradicar de la cabeza y del corazón el lastre de la cultura reaccionaria que nos ha sido impuesta —de manera que nuestra acción esté en lo posible orientada por tales empeños—. Esto es lo que entiendo por revolución cultural.

Así como la Revolución cubana buscaba crear un hombre nuevo, esto es, un hombre capaz de sacrificarlo todo por la revolución, me gustarla pensar que esta pintura de Clemencia Lucena busca recrear a una mujer nueva, esto es, una mujer libre que es atendida y escuchada en la lucha contra todo tipo de opresión.

A los treinta y siete años, la pintora, crítica de arte y fotógrafa manizalita Clemencia Lucena sufrió un accidente de tránsito y murió en Cali. A pesar de haber expuesto varias veces en galerías nacionales, de haber publicado un libro de crítica de arte colombiano, de participar en la Bienal de Arte Coltejer en 1970 y 1972, y de haber sido elegida para hacer

O fl https://ofs-03bc0e493e32a1ba013250b6f942005f.read.overdrjve.com/?d = eyJvdXRsZXQj0jJyZWFkIjwidG9rZW4j0jJ¡YW5yZ 80% 52?

parte del XXIII Salón Nacional de Artistas en 1972, su muerte pasó desapercibida por la prensa.

Una única nota de obituario apareció en el periódico *Tribuna Roja* —publicación del partido Moir—, en donde se exaltaban su compromiso con la lucha política y su entrega a las causas populares.

> Con frecuencia viajaba por Colombia con el fin de compartir las experiencias de mineros, campesinos, pescadores; precisamente en julio, cuando la sorprendió la muerte, se hallaba en el Valle del Cauca con el propósito de conocer de cerca la vida de los trabajadores de la caña de azúcar, y unos días antes se había trasladado a Buenaventura, donde tomó parte en una gigantesca manifestación de los trabajadores portuarios [...]. Su obra es el mejor testimonio de tal amor por el pueblo.

Fue tanto el olvido que uno de sus detractores, el periodista Néstor Gustavo Díaz, pensó que sería apenas justo dedicarle una de sus columnas en el diario *La Patria:* «Qué notoria fue la ausencia de la intelectualidad colombiana y de los que se dicen dueños de la cultura ante la desaparición de una mujer que pintó, escribió y dejó huella de indeleble fijación en el tiempo y la historia del arte de Colombia». Para el periodista, era clarísima la razón por la cual ningún medio de comunicación se había pronunciado sobre Lucena:

> Su muerte fríe pasada por alto porque era una mujer combativa y de izquierda. Si la muerte hubiese llegado por una empingoretada dama pintora santafereña o de otras latitudes todavía estaba la prensa colombiana llorando la desaparición de la eximia pintora.

Ningún medio registró la noticia de su muerte, y no es sorpresa.

Porque Clemencia Lucena dio la pelea. Y logró incomodar a las élites culturales. De no haber sido así, su espíritu incesante, su agudo trabajo crítico y su inquietante producción pictórica no habrían sido

ignorados por aquellos encargados de escribir las historias oficiales del arte y la cultura.

Bibliografía

Antivilo Peña, Julia. *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano.* Bogotá: Desde Abajo, 2015.

Barón Pino, María Sol. «Pekín informa: feminismos y militancias en Clemencia Lucena». *Revista Pozal* 1 (septiembre de 2011). Disponible en revistavozal.com

Daban, Sylviane. «Marxismo y feminismo: las amistades peligrosas (entre movimiento obrero y feminismo)» (2008). Anticapitalistas.org. Acceso 25 de mayo de 2020. Disponible en www.anticapitalistas.org

D'Atri, Andrea. «Feminismo y Marxismo: más de 30 años de controversias» (2006). Rebelión.org. Acceso el 25 de mayo de 2020. Disponible en www.rebelion.org

Díaz Jaramillo, José Abelardo. «Un arte al servicio del pueblo: la obra de Clemencia Lucena desde la sociología de Pierre Bourdieu». *Revista Colombiana de Sociología,* vol. 42, N.o 1 (enero-junio de 2019): 271-291. Disponible en revistas.unal.edu.co

Giunta, Andrea. «Mujeres entre activismos. Una aproximación comparativa al feminismo artístico en Argentina y Colombia». *Caiana,* N.o 4 (primer semestre de 2014). Disponible en caiana.caia.org.ar

González, Miguel. «Obrero: ¡donde estás que no te veo!», [s. n.]. Cali (octubre 14 de 1975): 2.

Hartmann, Heidi [1979], «El infeliz matrimonio entre marxismo y feminismo». *Cuadernos del Sur,* N.o 6 (marzo-mayo de 1987): 3-5.

Jaramillo, Carmen María. *Mujeres entre líneas. Una historia en clave de educación, arte y género.* Bogotá: Museo Nacional de Colombia,

O fl https://ofs-03bc0e493e32a1ba013250b6f942005f.read.overdrjve.com/?d = eyJvdXRsZXQj0jJyZWFkjwldG9rZW4j0jJ¡YW5yZ 80% 52?

2015.

Lucena, Clemencia. *La revolución, el arte, la mujer.* Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1984.

. *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana.* Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1985.

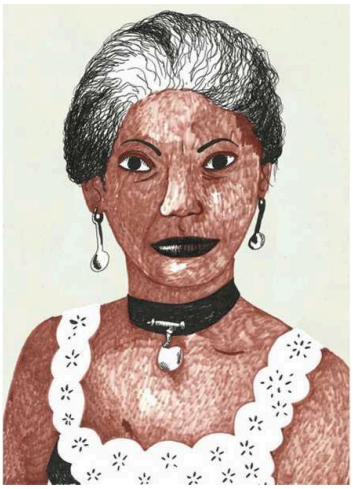
Mahecha, María Victoria. «Clemencia Lucena, una artista...». Monografía de grado, especialización en Historia y Teoría del arte. Universidad de los Andes, 2007.

Medina, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia.* Bogotá: Colcultura, 1978.

Suaza Vargas, María Cristina. *Soñé que soñaba: una crónica del movimiento feminista en Colombia de 1975 a 1982.* Bogotá: JM Limitada, 2009.

Zuluaga, Cornado. *Clemencia Lucena - Pinturas* [catálogo]. Galería Garcés Velásquez. Bogotá: Editorial Bandera Roja.

«Souvenir político». *Semana* (3 de mayo de 1984). Acceso el 25 de junio de 2020. Disponible en www.semana.com



Teresa Martínez de Varela - Novelista y poeta
(1913-1998)

Decían que estaba loca porque desde niña se había acostumbrado a ser andariega.

Su padre, un comerciante quibdoseño, y su madre, una modista y ávida lectora, recorrían el departamento montando negocios. Navegó por el Atrato, recorrió las carreteras del Chocó a lomo de muía, y estos paisajes encendieron la chispa de una imaginación que dio pie a una vocación literaria prolífica. Porque cuando murió, a sus ochenta y cinco años, Teresa Martínez de Varela había escrito narrativa, teatro, biografía, poesía y hasta ciencia ficción. Y aunque muchos de sus escritos quedaron inéditos, o contaron con una distribución exigua, pues se publicaron bajo sellos muy pequeños que ya no existen, el rastro de esta intelectual sigue muy presente en la cultura chocoana.

Decían que estaba loca porque fue la primera.

La primera señorita capaz de usar minifalda en Quibdó, la primera alumna negra admitida en un colegio de alta sociedad cartagenero, la primera secretaria de Educación de Chocó y la primera en escribir columnas de prensa denunciando el profundo racismo que atravesaba su

departamento.

Decían que estaba loca porque quería escribir.

A pesar de hacer parte de una cultura cuyos relatos pertenecen a la tradición oral, Teresa Martínez de Várela quería escribir para así catalogar, clasificar y compendiar las múltiples formas del folclor del Pacífico. Desde siempre, la lectura y la escritura hicieron parte de su entorno doméstico:

> Mi papá y mi mamá tenían la costumbre de leer mucho. Cuando mi papá se iba para el trabajo, mi mamá leía y cuando mi papá llegaba ella le refería lo que había leído, o viceversa, y yo, oyendo. Ellos me marcaron ese camino. Todas las noches era «¿hasta dónde llegaste tú?». Y «pasó esto, y esto, y esto». Lo que más leían mis padres eran libros históricos y novelas. Recuerdo el *Libro amarillo,* sobre el Japón, *Los miserables* de Víctor Hugo y *La cabaña del tío Torn,* especialmente.

A los siete años, Teresa Martínez de Varela empezó a escribir pequeñas estampas poéticas que declamaba frente a la familia. Esas intuiciones retóricas resultaron ser muy convenientes mientras estudiaba en el colegio *Pío* X de Cartagena, cuando, a sus quince años, se ofreció a dar el discurso en las bodas de plata del colegio. Martínez de Varela era la única alumna negra en medio de una cohorte de señoritas blancas, y esto había traído un aluvión de burlas y suspicacias hacia «la chocoanita», como la llamaban con desprecio. No había sido fácil para ella encontrar su lugar dentro del colegio, y supo que el discurso sería la oportunidad perfecta para demostrar su talento como escritora. Se paró frente a una comitiva de la gobernación de Bolívar, sus profesoras y compañeras, y leyó un texto en donde trenzaba sus recuerdos y su experiencia en el colegio con algunas reflexiones pedagógicas. El discurso fue tan contundente e impresionó tanto a los asistentes que al día siguiente fue replicado en la prensa. Su reputación como joven intelectual trascendió los muros del internado y, durante un par de años, fue oradora invitada a diferentes eventos por toda la ciudad.

La vocación por la escritura la había hecho visible dentro de un entorno que era hostil con los cuerpos racializados.

Teresa Martínez de Varela nació en un hogar de la alta sociedad chocoana. Su abuelo materno fue uno de los españoles que inauguró la navegación por el Atrato y su padre fue un ebanista que hizo el trabajo en madera de las torres de la catedral de Quibdó. Sin embargo, esta historia familiar que pareciera hermanarse con la historia de su territorio no estaba exenta de ambigüedades y conflictos. Porque para Teresa Martínez de Varela, el Chocó era una región frente a la que se permitía arrebatos poéticos, pero sobre cuya idiosincrasia se pronunciaba duramente.

En Quibdó dudaban de su talento literario. Como lo comentó en una extensa entrevista que le hizo su biógrafa Úrsula Mena Lozano, después de publicar su primera novela, *Guerra y amor* (1947) —una historia de amor entre dos jóvenes antioqueños durante la Segunda Guerra Mundial—, que recibió críticas desfavorables: «Los chocoanos decían que esos no eran escritos míos sino de los periodistas que escribían los boletines, desconociendo que el argumento, la trama eran de mi autoría». Del mismo modo, cuando comenzó su carrera como maestra quiso buscar una plaza en su ciudad: «Yo no podía ser maestra en Quibdó, por ser negra. Parece mentira, ¿no?». Sin embargo, esas fracturas con su comunidad desaparecían cuando se trataba de defender los intereses políticos y económicos de su departamento.

En 1954 Gustavo Rojas Pinilla quiso pasar un proyecto de ley que buscaba desmembrar el Chocó. Teresa Martínez de Varela aprovechó la visita del gobernante a Quibdó para organizar una protesta en el Parque del Centenario, junto con un puñado de intelectuales. Rojas Pinilla pensó que se iba a encontrar con un público pasivo que aplaudiría y lanzaría vítores según el guión del protocolo, pero lo que sucedió en el parque fue

muy distinto. Sus compañeros le dijeron que estaba loca e intentaron disuadirla, pero la joven escritora no hizo caso y se acercó a la tarima. Imprecó el proyecto de desmembramiento. En un giro arriesgado, en donde política y poesía se encuentran, Martínez de Varela comenzó a leer en voz alta los versos que había escrito bajo el título *La epopeya de la desmembración,* un canto al territorio chocoano con el cual buscaba convencer a Rojas Pinilla de lo equivocado de su proyecto.

¡Atisba allá en los Andes el cóndor altanero!

La noche septembrina llorando lo encontró

Y nuestra ave con su canto, telúrico, agorero Lamentase en la siena diciendo «mi Chocó»

Y ruge entre las sombras la selva milenaria!,

El cielo encapotado y el rústico aluvión

Y el alma de una raza antigua y legendaria

¡Sacude el calendario de la gloria y tradición!

Tal vez fue una combinación de la fuerza del poema, la manera en la que Martínez de Varela lo recitó y las prácticas demagógicas del gobernante, pero su acción poética y política logró lo imposible. Rojas Pinilla accedió a reunirse con los jóvenes intelectuales y escuchó un poco más sobre la situación real del departamento.

Un año después, Rojas Pinilla invitó a Teresa Martínez de Varela a hacer parte de la Caravana Nacional de Periodistas, una comitiva que recorrería todo el Chocó —desde la desembocadura del San Juan, bordeando el Pacífico, hasta llegar a la frontera con Panamá— con el propósito de que los periodistas escribieran varias crónicas sobre la expedición. De los treinta y ocho periodistas, la única mujer era ella. Y por esta razón especularon sobre sus intereses en el viaje y la llamaron

vagabunda. Así le describió la experiencia a su biógrafa Úrsula Mena Lozano:

> ¡Imagínese! ¡Treinta y siete hombres y una mujer en la boca de esos chocoanos! Y donde llegábamos la gente se asombraba... creían pues, que el hecho de yo ir ahí no era misión cultural ni algo por el estilo, sino pura vagancia. Vea, yo me acostaba en mi camarote y dejaba la puerta del cuarto abierta, y toda la noche era una romería de esa gente entrando y saliendo para ver qué se pillaban, cuál era el movimiento que había alú en mi cuarto [...].

A pesar de las suspicacias, la escritora sabía que su presencia en la caravana era indispensable. No sólo porque el viaje por el Atrato y el Baudó le permitió recolectar material que luego transformaría en ensayos sobre el folclor del Pacífico —sobre todo de la cultura indígena cuna, que generalmente es pasada de largo cuando se piensa en el Chocó—, sino porque le hizo entender que ella ocupaba un lugar como mujer dentro de la esfera pública del departamento. En un tiempo en el que la mujer colombiana asomaba poco a poco la cabeza en la política, Teresa Martínez de Varela entendió que sus intervenciones abrían también espacios para otras que querían pronunciarse.

Decían que estaba loca porque era negra, y la relación con su identidad se encontraba llena de quiebres, ambigüedades y preguntas.

Cuando joven, fue de las primeras mujeres en Quibdó en alisarse el cabello con un peine de hierro que era calentado al fuego. Este gesto hoy podría leerse con recelo, pues, gracias al activismo feminista negro, llevar el cabello de manera natural es una expresión política que reta los modelos de belleza coloniales. Pero Teresa Martínez de Varela sólo quería adaptarse a esos modelos. En esas pelucas lisas que usó a lo largo de su

vida se asomaba, sobre todo, una relación dolorosa y ambivalente con la cuestión racial. Esto se ponía de manifiesto cuando le preguntaban, por ejemplo, por su matrimonio fallido con el comerciante antioqueño Pedro Varela. Como lo contó en una entrevista con Úrsula Mena, rechazó de manera intencional a todos los pretendientes negros que tenía en Quibdó:

> Yo no quería tener hijos negros porque yo había sufrido mucho con esta raza. [...] Entonces eso le crea un complejo a uno y un complejo con razón. [...] Yo decía claramente «yo no me caso porque lo que he sufrido con este color no se lo dejo a mis hijos». Tal vez ellos no tendrían la misma resistencia, el mismo coraje que yo he tenido para enfrentarme a toda esta lucha.

Y sin embargo, fue la cuestión racial la que estuvo en el centro de toda su producción intelectual y literaria.

En 1983 publicó *Mi Cristo negro,* una novela biográfica inspirada en la vida de Manuel Saturio Valencia, el último hombre fusilado con las armas del Gobierno por órdenes del general Rafael Reyes. Este personaje hacía parte de la tradición popular chocoana, y desde muy joven Teresa Martínez de Varela había sentido curiosidad por saber un poco más sobre su vida:

> Mi papá, que era músico, cuando comenzaba a cantar con mi mamá decía: «¡Ay, hombre!, esta canción es del finado Saturio». Si se hablaba de música, se hablaba de Saturio; si se hablaba de derecho, se hablaba de Saturio: si se hablaba de educación, se hablaba de Saturio.

Comenzó a investigar sobre la Guerra de los Mil Días y sobre los acontecimientos que rodearon su muerte. Descubrió que Saturio era poeta, como ella, y empezó a encontrar tantas similitudes entre su vida y la del soldado caído que por momentos se hacía llamar «médium del espíritu del mártir». Porque algo en la historia de ese hombre la inquietaba. La manera rebelde en la que había defendido su territorio y la forma en la que había sido ejecutado y borrado de cualquier relato nacional en donde se abriera

la posibilidad de ver a un hombre racializado como vencedor y no como vencido:

> Al llegar a la V leí Vivas Adriano y Valencia Saturio, pero este último tenía una nota «fusilado con las armas de la Ley, por incendiario» [...]. Me pareció que ahí había algo oculto, una «tramoya», pensé que eso era lo que habían estado haciendo conmigo, lo único es que no habían buscado asesinarme con las armas de fuego sino con el fuego de la lengua.

Para Teresa Martínez de Varela, la escritura de esta novela se convirtió en una investigación que lindaba con lo judicial. Se sumergió en archivos para buscar pruebas que le permitieran, como ella misma lo anuncia en el prólogo del libro:

Demostrar la inocencia de este líder y mártir de la raza negra, ajusticiado con sevicia, odio y crueldad por los blancos terratenientes del Chocó, quienes impulsados por la envidia y la injusticia cometieron su crimen en la persona del aventajado contendor en todas las lides de la inteligencia y del valor humano.

En 1987 publicó *Diego Luis Córdoba,* una obra en donde abandona la ficción y se concentra en investigar y narrar la vida de uno de los políticos racializados más importantes del país. La biografía se centra en la labor de Diego Luis Córdoba como congresista a principios de la década de los treinta. Este libro le permitió a Teresa Martínez de Várela seguir investigando sobre las maneras en las que se tejía la política nacional y el rol de los activistas racializados dentro de su historia. En 1992, publicó *El papi gamín,* su tercera novela. El relato salió bajo un sello editorial creado por el Grupo Niche, que era liderado por su hijo Jairo Varela. Basada en una noticia que circuló en los medios nacionales, la novela cuenta la historia de un niño de ocho años que vive en la calle y que adopta a otra niña abandonada en el Parque Nacional de Bogotá. Desde el prólogo,

Teresa Martínez de Varela marca el tono moralizante de la obra: *«El papi gamín* es un clamor al Todopoderoso por la angustiosa agonía del pueblo colombiano. Para la posteridad es un mensaje de paz, amor y esperanza». La obra, que construye una trama complicada llena de puntos de giro a veces poco verosímiles, pone de manifiesto los fuertes cuestionamientos que tenía la escritora frente a la manera en la que el Gobierno nacional parecía ver con indiferencia las altas cifras de pobreza y abandono infantil en Colombia.

Pero antes, durante y después de la escritura de estos libros siempre estuvo la poesía, a pesar de que tomó la decisión de que esta se mantuviera inédita. A lo largo de su carrera exploró la tradición mística, y muchas veces cruzó este imaginario con tópicos sobre la selva, el territorio y el profundo desamor que le causó la ruptura de su matrimonio.

¡Oh! Ya entiendo el argumento. Su lógica es divina
Amor es siempre ciego si falta la razón
No todo lo que brilla es piedra diamantina
Ni todas las promesas las habla el corazón

Acepto el sufrimiento. Es loca fantasía
Hallar al ser que emule su amor con mi bondad
Observo que en el mundo hay tanta felonía
¡Que vida engendra muerte... y luz, oscuridad!

La última obra literaria que Teresa Martínez de Varela escribió, y que aún permanece inédita, lleva por título *Alucinaciones de la dimensión desconocida.* Se trata de textos breves en donde la escritora se da la licencia de mezclar autobiografía con ciencia ficción para narrar la manera

en la que una aparición, tal vez un ángel o un espectro, la había guiado a lo largo de diferentes decisiones que había tenido que tomar en la vida. Me resulta interesante pensar' estos textos a la luz del movimiento cultural y literario afrofuturista, nombre acuñado en los años noventa por académicos estadounidenses. Porque en estos textos, Teresa Martínez de Varela se vale de un género que durante muchos años perteneció únicamente a escritores blancos, que imaginaban futuros en donde el progreso tecnológico lograba cambiar radicalmente las civilizaciones. Para muchos críticos literarios y culturales, cuando la ciencia ficción es usada por mujeres o por escritores racializados, su contenido toma un tinte político. Porque el solo gesto de imaginar un futuro en donde esos cuerpos viven sin opresión, le da un giro a este género literario, pues deja de ser meramente una fabulación y comienza a operar como una invitación para movilizarse hacia esos nuevos tiempos.

Los fragmentos que hacen parte de *Alucinaciones de la dimensión desconocida* son deshilvanados, sobrenaturales y casi místicos. Difíciles de leer. Pero demuestran la libertad absoluta con la que Teresa Martínez de Várela entendía la escritura y la vida. Porque en su literatura las convenciones se pasan de largo y les dan cabida a las reflexiones de una mente inquieta que todo el tiempo mantuvo los ojos bien abiertos para entender su territorio y la cuestión racial como caminos para comprenderse a sí misma, sin importar los comentarios maledicentes que pudiera levantar esa búsqueda, y sin dejarse poner en el lugar subordinado en el que históricamente las élites centralistas del país han puesto al Chocó. Porque ella sabía por qué decían que estaba loca: «Decían que yo estaba loca, que estaba loca porque quería ser sabia».

Bibliografía

Castro Rico, Gabriela. «Teresa Martínez de Varela, una chocoana de armas tomar». *Cromos,* 16 de octubre de 2017. Acceso el 1 de julio de

2020. Disponible en www.elespectador.com

Cornejo, Josefina. «Escritores afrocolombianos (6). Teresa Martínez de Varela». Centro Virtual Cervantes (20 de diciembre de 2012). Acceso el 26 de mayo de 2020. Disponible en cvc.cervantes.es

Duque Castillo, Elvia. *Aportes del pueblo afrodescendiente. La historia oculta de América Latina.* Bloomington: ¡Universe, 2013.

Libreros, Lucy Lorena. «¿Quién fue la intelectual Teresa Martínez, mamá del maestro Jairo Varela?». *El País,* 21 de agosto de 2012. Acceso el 26 de mayo de 2020. Disponible en www.elpais.com.co

Mannaa, Rasha. «Martínez de Varela, Teresa (1913-1998), activist, writer, artist and social leader». En *Dictionary of Caribbean and Afro-Latin American Biography,* editado por Franklin W. Knight y Henry Louis Gates, Jr. Oxford: Oxford University Press, 2016.

Martínez de Varela, Teresa. *Guerra y amor.* Cartagena: Editora Bolivar, 1947.

. *Mi Cristo negro.* Bogotá: Imprenta Fondo Rotatorio Policía Nacional, 1983.

. *Diego Luis Córdoba.* Bogotá: Imprenta Fondo Rotatorio Policía Nacional, 1987.

. *El papi gamín.* Cali: Imprenta Empresa Grupo Niche, 1992.

Mena Lozano, Úrsula. *En honor a la verdad.* Bogotá: M & H Consultar, 2017.

Mera, Daniel. «Presentan biografía y compilación poética de Teresa Martínez, mamá de Jairo Varela, del Grupo Niche». Blogs de *El Tiempo* (24 de noviembre de 2009). Acceso el 26 de mayo de 2020. Disponible en blogs.eltiempo.com

Ocampo Zamorano, Alfredo y Guiomar Cuesta Escobar. «Teresa Martínez de Várela». En *Antología de mujeres poetas afrocolombianas.*

Tomo XVI, 71-78 Bogotá: Ministerio de cultura 2010.



Marvel Moreno Escritora
(1939-1995)

Era una sabionda.

Cuando la sacaban a bailar en las fiestas que organizaba el Country Club de Barranquilla y comenzaban a hablar' con ella llegaba el desconcierto. Les contaba de Sartre y lo mucho que la había emocionado *La náusea.* Pontificaba sobre la obra de Faulkner y sobre cómo él no entendía a las mujeres. Les recitaba pasajes de *El segundo sexo* de memoria. Y quedaban boquiabiertos porque no imaginaban que esa muchacha, la que venía de una reconocida estirpe de gobernadores del Atlántico, la hija de uno de los abogados más prestigiosos de Barranquilla, era, sobre todo, una lectora insaciable.

Porque Marvel Luz Moreno había descubierto los libros en la adolescencia, y con ellos, una rota de escape.

Gracias a su aguda lectura de Darwin, a los dieciséis años, fue expulsada del colegio Nuestra Señora de Lourdes. Tomó las tesis del naturalista inglés y las convirtió en argumentos para mostrarles a las monjas el profundo racismo con el que impartían sus lecciones. A los

diecisiete años, cuando fue presentada en sociedad, más que demostrar el porte y las buenas maneras de una señorita lista para ser ofrecida al mejor postor, ostentaba haber alternado la lectura de *El Quijote* con la de algunos ensayos de Simone de Beauvoir. A los dieciocho, cuando fue coronada como reina del carnaval, supo que lo más interesante que podría traer ese título sería una amistad muy cercana con el pintor Alejandro Obregón y con el escritor Álvaro Cepeda Samudio, con quien intercambió conversaciones sobre James Joyce, Virginia Woolf y Carson McCullers.

Sin embargo, a su madre no le gustaba que delante de la gente diera cátedra. Se avergonzaba, sobre todo cuando Marvel Moreno comenzaba a hablar así frente a sus pretendientes. Les pedía que la excusaran y que no se llevaran una opinión equivocada. Como lo cuenta en sus diarios:

> [Mi madre] les explicaba por qué hablaba así. No porque fuera una chica impúdica y descarada. Sólo era el producto de su misma ingenuidad. Gran indigestión de lecturas.

Para tranquilidad de su madre, Marvel Moreno se casó a los veintitrés años. Sin embargo, su esposo distaba de ser el modelo de pretendiente al que estaban acostumbradas las señoritas de clase alta barranquillera. Plinio Apuleyo Mendoza era un intelectual boyacense, pobre, que estaba involucrado con el Movimiento Revolucionario Liberal de Alfonso López Michelsen. Gracias a él conoció a quien sería uno de sus grandes amigos: Camilo Torres, el sacerdote y sociólogo que en la década de los sesenta se unió al ELN. Así escribe Apuleyo Mendoza sobre ella, en el prólogo a la edición de *En diciembre llegaban las brisas,* reeditada por Alfaguara en 2014:

> Si uno conoció de cerca —como fue mi caso— el destino de Marvel frente a la escritura, puede asegurar que la suya fue una abnegada vocación que no eludía penurias para lograr lo que se había

propuesto. Sin saber cómo, dejó su ciudad natal, Barranquilla, su familia y su alegre entorno social muy propio de la clase alta de la costa caribe. Buscó siempre ser consecuente con el destino que había elegido. Como lo escribí alguna vez, en cierta ocasión una braja llena de gatos que vivía en las afueras de Barranquilla le pronosticó que abandonaría aquella ciudad para siempre, que atravesaría el Atlántico y conocería la enfermedad y la pobreza en una ciudad célebre y extraña.

Porque fueron los libros los que la instaron a dejar todo lo que conocía para viajar a París en 1969. Y fue esa ciudad lejana, donde *casi siempre hacía demasiado frío,* el lugar en el que descubrió que la escritura era la única forma posible de engañar a la muerte.

A Marvel Moreno la crio su abuela materna. Una mujer con ideas de avanzada, que le enseñó la importancia de la curiosidad y la independencia. Cuenta Jacques Fourrier, su segundo esposo, que una de las experiencias de infancia que más la marcó fue que su abuela le permitía quedarse escuchando conversaciones de adultos:

> Marvel me contó más tarde que coleccionaba frasquitos, representando cada uno a una persona de las que había oído mencionar, y repetía con ellos las historias oídas o inventaba otras.

No parece difícil imaginarse los relatos de Marvel Moreno como una sofisticación de ese juego infantil. Porque en sus textos los personajes, sobre todo los femeninos, aparecen como frasquitos complejos que, a medida que avanza la narración, se van llenando de deseos, inquietudes y frustraciones, para luego verter toda la fuerza de esos anhelos sobre atmósferas insoportablemente sofocantes.

Mucho antes de la escritura de esos relatos, vinieron las

adolescentes. Como lo contó en una entrevista publicada en el *Magazín Dominical* en 1981:

> Empecé a escribir en secreto a los 7 años, a los 15 con la misma insolencia de la juventud había terminado una novela y me creía la gran escritora ignorada. Era, por supuesto, una farsante.

El primer cuento que Marvel Moreno publicó se titula «El muñeco» y apareció en la revista *Eco* en 1969. Sin embargo, no fue sino hasta 1972 cuando decidió tomarse seriamente lo de la escritura.

Porque antes de enfrentar la muerte habría de vivir muchas vidas.

En una de ellas trabajó como enfermera e instrumentadora en clínicas privadas y hospicios en Barranquilla. En otra fue estudiante universitaria de la carrera de Economía. Antes de establecerse en París dirigió una exitosa oficina de publicidad y mercadeo, y al año de llegar junto con Apuleyo Mendoza a la capital europea, trabajó a su lado en la revista literaria *Libre,* que buscaba publicar escritores latinoamericanos residentes o que estuvieran exiliados en París. Fue allí donde conoció a Gabriel García Márquez, a quien leyó poco, por consejo de él mismo:

> Me dijo, más o menos, «ve a las fuentes, como nosotros hicimos». Y yo seguí su consejo al pie de la letra, tanto más cuanto que Gabo me parece contagioso: la música de su estilo es una inmensa sinfonía que invade al lector, lo posee, se lo apropia; su composición, sus temas quedan sonando en la mente incitándola a repetirlos. No. Gabo escribe demasiado bien y yo no estoy lo bastante segura de mí misma como para leerlo impunemente.

Allí también conoció a Juan Goytisolo y Severo Sarduy, quienes se

convertirían en sus grandes amigos.

Luego se enfermó gravemente.

Como era inmigrante, atravesaba fuertes dificultades económicas. Por eso, cuando los síntomas empezaron a manifestarse no se apuró en ser tratada y sólo hasta que la llevaron en estado crítico al Hospital Saint-Louis fue diagnosticada con lupus. Los doctores le dieron dos años de vida.

Ante la inminencia de la muerte, Marvel Moreno empezó a escribir frenéticamente. Quería consolidar un proyecto literario en donde se destacará como una escritora con voz autónoma y propia. Quería separarse de los escritores del *boom.* Casi a la par de que emitieran el diagnóstico, comenzó un largo proceso de psicoanálisis que acompañó la escritura de los cuentos que conformarían el libro *Algo tan feo en la vida de una señora bien,* que finalmente saldría a la luz en 1981. Como lo narró en la entrevista del *Magazín Dominical'.*

> La larga elaboración de *Algo tan feo...* no tuvo razones literarias, sino fisiológicas: me enfermé, me sometieron a un violento tratamiento de cortisona durante cinco años, y, entre el mal y el remedio, casi me voy al otro lado. Para encontrarme entre tantas desdichas empecé un psicoanálisis que se prolongó dos años y fue el desbarajuste. ¿Cómo sobreviví a todo eso?, es una pregunta que me remite a los designios divinos. La única persona que me ha dicho algo sensato sobre el asunto es Severo Sarduy. Un día, después de oírme enumerar mis males, afirmó con solemnidad: «Tú eres la reencarnación de una mujer que murió a los treinta y dos años de peste en el medioevo». No comprendí nada, pero sentí un gran alivio.

Marvel Moreno escribió toda su obra a mano, a lápiz sobre cuadernos rayados, jugándose la poca fuerza de un cuerpo enfermo en

esa actividad extenuante. «Cuando no escribo a mano, me parece que queda mal hecho». Pasaba a máquina sus relatos, se los daba a sus lectores de confianza y luego corregía a partir de esos comentarios. Fue uno de esos lectores, Jacques Gilard, quien hizo que en 1976 se publicara el cuento «La sala del niño Jesús» en la revista *Caravelle* de Toulouse. Otros relatos que finalmente compondrían *Algo tan feo...* como «Oriane, tía Oriane» aparecerían publicados en revistas francesas y colombianas a mitad y finales de la década de los setenta. Teniendo en cuenta el cuidadoso proceso de escritura, edición y archivo de cada uno de estos relatos, y la manera en la que Moreno articuló un orden e imaginó un espíritu común a esa primera antología, sorprende que en el momento de ser publicada en Colombia por la editorial Pluma, en 1981, el editor haya decidido sacar uno de los cuentos. «Autocrítica», el relato de una niña que ve cuestionada la lealtad hacia su hermana por el orden autoritario impuesto por su abuela, puede también leerse como un cuento sobre el desencanto de Moreno frente a la Revolución cubana «contaminada por el sectarismo y dogmatismo». Al parecer, el editor de Pluma en su momento era un convencido de la Revolución y decidió eliminar este cuento del volumen sin consultarle nunca a la autora.

Como los médicos le dieron sólo un par de años de vida, Marvel Moreno comenzó a escribir en 1977 *En diciembre llegaban las brisas,* su primera y durante muchos años su única novela publicada, pensando que esta debería estar dividida en tres partes completas e independientes. Así, si la muerte llegase antes de que terminara el tríptico, al menos alguna de sus partes vería la luz. En 1985 el libro fue finalista del premio literario internacional de Plaza & Janés en España, y en 1987 fue publicada por esa editorial, pero incompleta. Desde que el premio falló, el editor había mostrado antipatía por la obra, pues, después del auge del *boom* latinoamericano, pensó que el mercado hispano estaba saturado y no quería avalar otra novela de esta región. Cuando decidió por fin publicarla, sin consultarle a la autora, eliminó partes de ella, incluidas las páginas

finales conocidas como «Epílogo de Lina». No fue sino hasta 2014, diecinueve años después de la muerte de Moreno, cuando la editorial Alfaguara publicó la novela exactamente como la había pensado su autora.

En septiembre de 2018 la Feria del Libro de Barranquilla organizó un homenaje a Marvel Moreno, que consistía en una conversación entre el periodista Mauricio Vargas Linares y Plinio Apuleyo Mendoza. Los hombres se dedicaron a hablar muy poco de su obra y destinaron gran parte de la charla a discutir anécdotas frívolas y a evaluar su belleza física. Ante ese anacrónico homenaje, en donde no estaban invitadas ni académicas, ni críticas, ni lectoras de su obra, el público no se quedó callado. Frente a los dos hombres irrumpió un guipo de mujeres, miembros de colectivos feministas de la Universidad del Norte, con camisetas en las que se leía ES EL TIEMPO DE LAS AMAZONAS. Repartieron entre el público volantes que reproducían la primera página de la segunda novela que escribió Marvel Moreno y que en ese momento permanecía inédita.

Según cuenta el crítico Fabio Rodríguez Amaya en el libro *Plumas y pinceles II: El grupo de Barranquilla: Gabriel García Márquez, un maestro. Marvel Moreno, un epígono,* Moreno comenzó a escribir *El tiempo de las amazonas* en 1990, poco después de que le diagnosticaran enfisema pulmonar. La novela, de tinte autobiográfico, deja de lado la geografía caribeña y se centra en sus experiencias al vivir en Francia como inmigrante. Antes de morir, y fiel a la manera sistemática y cuidadosa en la que trataba sus manuscritos, Moreno revisó y corrigió este material: «Marvel Moreno pidió formalmente que esa novela y el resto de la obra se publicara, y se publicara bien», recuerda el crítico. Sin embargo, y como lo han declarado en numerosas ocasiones, ni Plinio Apuleyo ni sus hijas estuvieron de acuerdo con esa publicación durante todo este tiempo, pues argumentan que no tiene la misma calidad literaria que el resto de sus obras. Es más, cuando finalmente la novela vio la luz a principios del 2020, gracias a las gestiones de los editores de Alfaguara, fue publicada con un

prólogo de Carla y Camila Mendoza, en donde se lee:

> Durante mucho tiempo dudamos en publicar *El tiempo de las amazonas,* esta novela en la que nuestra madre trabajó durante los últimos años de vida. ¿Por qué esperamos veinticinco años para tomar una decisión? [...] No sabíamos si ella hubiera deseado publicarla. La última versión que existe es de octubre de 1994 y nuestra madre falleció en junio de 1995. Durante estos ocho meses ella no la presentó a ninguna editorial y podemos suponer que todavía esperaba darse un tiempo para revisarla. [...] Sin embargo, los editores de Alfaguara, con quienes conversamos detenidamente antes de tomar la decisión de publicar esta novela, nos dijeron una frase muy apropiada: «Puede ser una obra gris, pero contiene pepitas de oro». [...] Porque, a pesar de sus imperfecciones, *El tiempo de las amazonas* tiene pasajes muy bellos, justos, poéticos e incluso divertidos.

Hasta hace muy poco, los libros de Maivel Moreno habían sido mal editados en español. Aparecían incompletos, mutilados, y no eran exhibidos en librerías ni estaban bien distribuidos. Por momentos, Moreno se preguntaba si alguien no habría comprado todos sus tirajes para que no circularan. Podría pensarse que estos señalamientos sólo eran meras suspicacias —la eterna pregunta sorda sobre a cuál poderoso podría interesarle que sus libros se leyeran poco—, pero al analizar el enorme abismo entre la manera en la que la escritora y sus editores trataban sus manuscritos, vale la pena enunciar algunas preguntas. ¿Por qué un editor cree tener la potestad frente a la voluntad creativa de una autora? ¿Por qué su legado y su archivo siguen estando en manos de unos pocos y se ha puesto a disposición de sus lectores con tantísimas dificultades?

¿Habrán experimentado los escritores hombres de su generación la misma violencia editorial a la que se ha sometido su obra?

Los relatos de Marvel Moreno y su novela *En diciembre llegaban las brisas* ocurren en Barranquilla. Escribió sobre su ciudad natal desde París

y, en repetidas ocasiones, se le escuchó decir que no volvía a ella porque tenía miedo de encontrarla muy cambiada. La distancia le servía para escribir. Porque la manera en la que Moreno describe el Country Club, el Hotel El Prado y el Barrio Bajo compone una geografía íntima que también habla de la nostalgia del inmigrante: «En Barranquilla todo desaparece: la humedad y el comején corroen libros, objetos, muebles, las casas se abandonan o se derrumban solas», recordaba. «Es una ciudad especial, pero uno no se da cuenta mientras vive en ella o cuando se la conoce de paso. Es como un aluvión que recoge las aguas de los ríos más diversos sin preocuparse mucho de dónde vienen ni qué aportan». Pero no sólo la particular hidrografía de esa ciudad *junto a un río, muy cerca del mar* le llamaba la atención:

> Detrás de su aparente desenfado. Barranquilla está llena de fantasmas. Los hombres y mujeres venidos de otras partes creían que su pasado se diluía en el esfuerzo de adaptarse a una nueva vida. Pero el pasado no se deja expulsar así no más; queda dando vueltas en lo que se dice, pero, sobre todo, en lo que se calla. Los niños, que son quizás los únicos que escuchan el silencio, aprenden a vislumbrar la existencia de hechos y personajes que fueron decisivos en el destino de los adultos y, como no

> pueden nombrarlos, les confieren una realidad difusa, irreductible a la lógica, que se presta maliciosamente a los infinitos juegos de la imaginación. De esa oscuridad surgen los mitos, y de pronto, para escándalo de las buenas almas, los escritores.

Porque son los secretos lo que constituye la literatura de Moreno. En sus relatos y en sus novelas se dibuja una sociedad que prefiere no hablar de un profundo racismo enquistado, de la violencia física y psicológica que sufren las mujeres que en apariencia están felizmente casadas, y del universo complejo y sinuoso del deseo sexual femenino.

Muchos de los críticos que leyeron la obra de Marvel Moreno en la década de los ochenta y los noventa se apresuraron a decir que sus relatos y novela en definitiva no eran feministas. Lejos de intentar darle un tinte panfletario o señalar que su obra estuvo al servicio de una ideología, me parece interesante pensar el feminismo dentro de la obra de Moreno. A pesar de que esta relación haya sido desechada por muchos críticos que la leyeron, tal vez porque para ellos esa etiqueta llevaba consigo un aluvión de prejuicios y sesgos, para la escritora Helena Araújo, la barranquillera era «feminista a pesar de sí misma». Aunque no se identificaba como militante del movimiento por los derechos de la igualdad de la mujer, era evidente que en su obra existía una pregunta profunda por el universo femenino y la violencia ejercida contra las mujeres. Como lo enuncia Araújo en el ensayo «Incidencia del Modernismo en la obra de Marvel Moreno»: «¿Acaso Moreno no denuncia, no ha denunciado, no denunciará siempre una sociedad que mantiene a las mujeres en estado de sumisión al negarles el conocimiento y disfrute de su propia sexualidad?». Bajo esta pregunta, valdría la pena examinar más de cerca la manera en la que Moreno habla sobre el sistema patriarcal, el deseo sexual y la violencia de género, para entender un poco mejor su universo literario.

En una entrevista inédita hecha por Fabio Rodríguez Amaya y publicada por la revista *Arcadia* en 2018, Moreno da su opinión sobre el

machismo y el patriarcado:

> Yo pienso que en el sistema patriarcal los hombres son muy desdichados. Aparentemente son los grandes *gagnants,* los que ganan, pero en el fondo pierden. He llegado a una edad en la cual para mí los hombres y las mujeres son la misma cosa. Yo miro a la gente con mucha simpatía. A mí me gusta la gente, así que a los varones los trato con ternura. Finalmente pienso que están tan desarmados, que es necesario mirarlos con ternura, con un poco de compasión. Los hombres no me inspiran agresividad, incluso en sus grandes manifestaciones de machismo, a ellos, como a los gallos, la cresta se les sube y se les vuelve más roja. Eso a mí me parece irrisorio, me parece un juego de niños, aunque sé que es un juego de niños peligroso.

En los relatos y las novelas de Moreno, casi siempre los personajes masculinos aparecen ejerciendo una violencia sexual que imposibilita las relaciones humanas, la empatía y el encuentro. Como lo contó la escritora en esta entrevista inédita publicada por *Arcadia,* sobre *En diciembre llegaban las brisas:* «[...] Hasta la época en que la novela transcurre, los hombres han actuado como déspotas». Posteriormente, cuando se le pregunta por sus personajes masculinos y la falta de capacidad de comprensión que tienen sobre el universo femenino, responde:

> En el tiempo de la novela eso [la posibilidad de que un hombre fuera sensible] no existía. Puede que exista ahora, porque los movimientos feministas han hecho mucho, y los hombres han sido obligados a «se *remettre en question»,* a ponerse en tela de juicio, como se dice.

Resulta interesante leer estas ideas de Moreno bajo la luz de los debates más recientes dentro del movimiento feminista. Con el auge de las redes sociales, por ejemplo, se desarrolló el movimiento #metoo que ha

puesto el acoso sexual en medio de la agenda política y cultural contemporánea. Podría decirse que ese fenómeno viral ha hecho que los hombres cuestionen la manera en la que se relacionan con las mujeres y con el poder, aunque esta forma de hablar sobre el acoso en la esfera pública ha encontrado también gran resistencia. Es sólo hasta hace muy poco que las mujeres nos hemos atrevido a nombrar en voz alta experiencias de violencia sexual que, disfrazadas bajo lo aparentemente cotidiano, habían sido normalizadas. Sin embargo, desde la década de los setenta, Marvel Moreno estaba explorando por medio de la escritura maneras de hablar sobre estas violencias. En sus relatos y en sus novelas, este trato desigual aparece en el centro de las relaciones sobre las cuales escribe. Como lo comentó en la entrevista inédita:

> Cuando hay esa especie de lucha entre los dos sexos, esa especie de animosidad, cuando el hombre ve en la mujer una enemiga, y la mujer ve en el hombre un enemigo, tú, como escritor, no puedes sacar' de ahí el amor.

El universo literario que Marvel Moreno conformó estaba lleno de mujeres que por razones culturales habían tenido que reprimir sus deseos. Tal vez porque decidió escribir sobre la experiencia de opresión que viven los cuerpos femeninos, en repetidas ocasiones le preguntaron con sorna si la literatura que hacía era «sólo para mujeres». Como si las experiencias sobre las que escribía no hieran universales, solamente por no haber sido escritas por un hombre. Sin embargo, para Moreno, su proyecto literario siempre estuvo claro. Escribía sobre aquellas experiencias que la inquietaban: sobre la injusticia, la opresión y la desigualdad en las relaciones humanas. Y en ese proyecto de escritura se jugó la vida. Como lo dijo en la entrevista publicada en 1981:

Comparto la opinión de Juan Goytisolo y de Virginia Woolf: el buen escritor es andrógino. A través de mi feminismo reacciono contra la opresión. Soy solidaria con las mujeres como lo soy con los negros, los judíos o los árabes cuando son perseguidos o humillados por su condición de seres que presentan características diferentes a las de quienes detentan el poder. Por otra parte, estoy convencida de que si las mujeres hieran integradas a la vida social, en lugar de mantenerlas encajonadas como animales de reproducción u objeto de placer, la sociedad se enriquecería espiritualmente. Las personas que reflexionan sobre el porvenir de la humanidad —bastante incierto desde que a la violencia patológica de los hombres vino a añadirse el poder de destruir todo rastro de vida en el planeta— comienzan a formular el mismo postulado, con timidez y no sin precaución, como si se sintieran caminando en un terreno minado. Minado lo es: muchos prejuicios masculinos inventados para exorcizar el dolor de una ausencia, la ausencia de fecundidad, corren el riesgo de estallar desarticulando la estructura intelectual a través de la cual los hombres lograban integrarse al mundo. Pero, seamos optimistas: nuestra capacidad de adaptación es casi ilimitada y, no obstante su fragilidad, la vida termina siempre imponiéndose a la muerte.

Bibliografía

Araújo Fontalvo, Orlando y Mercedes Ortega González-Rubio, comp. *El tejido de la brisa: nuevos asedios a la obra de Marvel Moreno y Germán Espinosa.* Barranquilla: Universidad del Norte, 2017.

Araújo, Helena. *La Scherezada criolla: ensayos sobre escritura femenina latinoamericana.* Bogotá: Centro Editorial Universidad Nacional de Colombia, 1989.

Gilard, Jacques. «Algo tan feo en la vida de una señora bien». Entrevista a Marvel Moreno. *Magazín Dominical,* 8 de noviembre de 1981: 4-5.

. «Marvel Moreno entrevista a Severo Sarduy (1973)». *Caravelle: Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien,* n.o 68 (1997): 161-169.

y Fabio Rodríguez Amaya, eds. *La obra de Marvel Moreno. Actas del Coloquio Internacional de Toulouse.* Viareggio: Mauro Baroni Editore, 1997.

Moreno, Marvel. *En diciembre llegaban las brisas.* Bogotá: Alfaguara, 2014.

. *Cuentos completos.* Bogotá: Alfaguara, 2018.

. *El tiempo de las amazonas.* Bogotá: Alfaguara, 2020.

Rodríguez Amaya, Fabio, ed. *Plumas y pinceles II: El grupo de Barranquilla: Gabriel García Márquez, un maestro. Marvel Moreno, un epígono.* Bergamo: Bergamo University Press, 2008.

. «Una entrevista inédita de 1988 con Marvel Moreno». *Arcadia* (18 de junio de 2018). Acceso el 28 de mayo de 2020. Disponible en www.revistaarcadia.com



Emma Reyes - Pintora y escritora (1919-2003)

Las reseñas de prensa son de no creer.

Aparecieron en algunos periódicos parisinos en el mes de marzo de 1949. En ellas los periodistas hablan de una misteriosa artista piel roja, que exhibía sus lienzos en la Galería Kléber. Como si hubieran sido escritas por conquistadores o cronistas de Indias, estas notas de prensa describen a la pintora como «una india chibcha, cuya raza, prima-hermana de la de los aztecas, no cuenta en la realidad más que con 3.000 representantes». Fabulan. Confunden la geografía suramericana y hasta inventan una historia de origen. Cuenta la reseña que dos periodistas franceses viajaron al Gran Chaco y la «descubrieron»: «Una piel roja auténtica que ha sido escogida para suceder a Gauguin, a quien se le alcanza a parecer por el aspecto un tanto exótico de sus motivos». Como si fuera uno de esos documentales en los que exploradores europeos se encuentran con nativos y se maravillan de que también sean capaces de construir una civilización. Pero esta artista no era una indígena paraguaya y mucho menos había llegado a exponer a esa galería como parte de una misión de rescate europea frente a la extraña cultura guarani-chibcha. Esa misteriosa artista era Emma Reyes, y la historia de cómo llegó a tener su primera exposición individual en París resulta más fascinante e increíble que cualquier relato inventado por la ignorante prensa francesa.

Emma Reyes nació en 1919. Nunca supo quién era su padre y no

estuvo muy segura de que su madre fuera una mujer a quien ella llamaba la Señora María y que la abandonó cuando tenía cuatro años. Su infancia terriblemente pobre y llena de maltrato transcurrió entre Bogotá, Guateque y Fusagasugá, hasta que fue a parar al convento de María Auxiliadora. Allí tuvo que trabajar realizando bordados y oficios domésticos a cambio de un techo, mas no de una educación. Emma Reyes escribió las duras historias de su infancia en un grupo de caitas que le envió a su amigo, el intelectual Germán Arciniegas, durante los primeros años de la década de los setenta. Allí Reyes hila anécdotas que logran pintar el panorama de una Cundinamarca rural, en donde los viajes se hacían a lomo de indio y en donde la principal atracción de las fiestas del pueblo era la llegada del automóvil. No fue sino hasta 2012 cuando la editorial independiente Laguna Libros sacó la primera edición de *Memoria por correspondencia,* y cuando el estilo narrativo de Reyes, honesto, descarnado y libre, llamó la atención de críticos y lectores que encontraron en estas cartas un tesoro que ya ha sido traducido a más de quince idiomas.

Valiéndose de su ingenio, Reyes reconstruye dolorosos recuerdos de infancia desde la conciencia lúcida de quien sobrevivió a la miseria y se encuentra al otro lado. Así lo expresa en la carta número 4, en donde dice:

> Si es cierto que hay hechos en nuestra infancia que nos marcan para toda la vida, tendré que decir que ese coche famoso, que cortó para siempre nuestra vida de la pieza del barrio de san Cristóbal (patrón de viajeros), era el debut de una vida que tendría por signo y como escuela la inclemencia de los duros caminos de América y más tarde los fabulosos caminos de Europa.

Porque el libro acaba cuando Reyes escapa del convento y queda para el lector imaginar cómo esa joven analfabeta logró convertirse en una artista que le organizó exposiciones a Frida Kahlo, fue confidente de Alberto Moravia y de la extraordinaria Elsa Morante, y protectora de jóvenes artistas colombianos como Luis Caballero y Lorenzo Jaramillo

cuando llegaron a vivir a París.

Porque lo que siguió después de dejai- el convento podría verse como todo un derroche de favores de san Cristóbal o, mejor aún, podría hacer méritos para que Reyes sea proclamada como la santa patrona de todas las mujeres que viajan sin compañía. Los recorridos a pie por Suramérica, la llegada a Europa en barco, las estancias en México, Italia e Israel, esas también son historias de no creer.

Después de salir del convento, Emma Reyes trabajó cargando cajas, luego fue camarera y recepcionista de pensiones. Allí aprendió a leer y a escribir y luego se embarcó en un viaje que duraría tres años, desde Bogotá hasta Buenos Aires. «América del Sur, a pie prácticamente, cuando ni carreteras existían. Yo era más pobre que una rata y aprendí a subsistir chiquita a punta de ingenio», cuenta Reyes en una entrevista que le hizo la escritora Albalucía Ángel para el periódico *El País* de Cali en 1976. Allí confiesa los motivos que se escondieron detrás de la aventura:

> Creí que aquí no tenía porvenir, fue algo instintivo, espontáneo, con una sed infinita de conocer todo, de verlo todo, con una enorme vitalidad que me ha servido mucho, con una curiosidad insaciable y gran amor por el ser humano.

Al llegar al Cono Sur pasó una temporada en Montevideo y allí se relacionó con un grupo de artistas colombianos exiliados. Fue así como conoció a su primer esposo, el escultor manizalita Guillermo Botero Gutiérrez, con quien exploró una primera etapa de dibujante. Pero esta era una relación intempestiva, que desde el principio estuvo llena de malentendidos y señalamientos. A Botero Gutiérrez no le gustaba la manera en la que Reyes se vestía, ni como llevaba su pelo, y la llamaba «burguesa», lo que alcanzaría a ser un insulto, si no fuera una apreciación completamente ridicula teniendo en cuenta la historia familiar de la artista. A pesar de las diferencias, la pareja se fue a vivir a Paraguay durante la

Guerra del Chaco, en donde, como lo narró Germán Arciniegas en una de sus columnas de prensa dedicadas a la artista: «Ve asesinar a una criatura nacida de sus entrañas». Después de esta tragedia la pareja se separa definitivamente y, en 1943, Reyes se va a vivir a Buenos Aires.

Y es ahí donde ocurre la revelación.

Cuenta Emma Reyes que la primera vez que vio una exposición fue en el Museo de Arte de Buenos Aires. Al ver los cuadros se sintió llamada a pintar. Le pidió a un trabajador del museo que le prestara papel y lápiz y se quedó todo un día dibujando. Esa compulsión por la línea y por intentar plasmar escenas que había visto en su recorrido por Suramérica la llevaron a ganarse un concurso de la Fundación Zaira Roncoroni, de Argentina, cuyo premio era una beca para estudiar Arte en París, de la mano del artista André Lhote. Después de un largo viaje en barco —en donde nuevamente recibió los favores de san Cristóbal, pues se enfermó y terminó enamorándose del médico Jean Perromat, que la atendió a bordo y posteriormente se convirtió en su segundo esposo— llega a la capital francesa. Era 1947, tenía veintiocho años y por primera vez recibía clases formales de dibujo.

Sin embargo, su maestro vio en su frazo ciertas similitudes con el arte primitivista y le pidió que dejara la academia, pues esta podría atrofiar su particular manera de dibujar. Como ella misma lo recordó en la entrevista con Albalucía Ángel: «Empecé como autodidacta, hice clasicismo, he hecho figura humana, paisaje, pintura abstracta y *collage* de objetos». Continuó pintando por su lado y se mudó a un taller justo al frente de donde vivía el músico argentino Atahualpa Yupanqui, a quien ya había conocido en Montevideo. Fue allí donde Emma Reyes se dejó contaminar por las diferentes manifestaciones artísticas de aquellos suramericanos que llegaron a París. Ella misma describiría las pinturas de esta primera etapa, llena de colores fuertes y escenas naif sobre su pasado, como «una expresión de lo singular hacia lo abierto». Fue así como en 1949 la Galería

Kléber le abrió las puertas a su primera exposición individual, en donde se hacía clara la vitalidad que su historia de inmigrante le traía a la escena artística. Como lo dijo en una entrevista posterior, y que resulta esclarecedora frente a todas las polémicas migratorias que se han desarrollado en los últimos tiempos: «Aquí estamos presenciando el funeral de la cultura de la pedantería occidental. De los inmigrantes brota la nueva cultura. Ya se ve».

A esta primera exposición la seguirían dos muestras individuales en Nueva York y un encargo de la Unesco para realizar las ilustraciones de sus libros sobre la historia de la alfabetización. Luego seguiría un viaje a

México en 1951, en donde conocería a Diego Rivera y a Frida Kalilo. Durante un tiempo trabajó como asistente de Rivera en su estudio y como parte del equipo que le ayudaba con los murales. Fue así como conoció la obra de José Clemente Orozco, quien influenciaría sus trabajos posteriores. Colaboró también con la fotógrafa Lola Álvarez Bravo organizando exposiciones itinerantes, como gestora y curadora. Así lo contó en un artículo testimonial que escribió para la revista *El Aleph:*

> Como Lola me ayudaba a mí, yo me le ofrecí para organizar unas exposiciones de los grandes pintores mexicanos, a quienes en las provincias desconocían. Le pareció muy buena mi idea, pero me dijo que le aburrían los viajes y la organización. En consecuencia asumí tanto la organización como aquello de pelearme tal vez con los gobernadores para que aceptaran el proyecto y pagaran el mínimo de los gastos de transporte de la obra y mi alojamiento, así como los costos de uno o dos ayudantes, ya que sola era incapaz de asumir' el montaje de una exposición de tal naturaleza.

En 1954 regresa a Europa. Sus paisajes americanistas habían sido modificados por la influencia de los muralistas mexicanos, y presentó, en 1956, en galerías de Roma y Milán, pinturas de gran formato en donde las

líneas y los colores vivaces construían laberintos tan intrincados como la historia de su vida y de sus viajes. Porque en las pinturas de Emma Reyes pareciera que el lienzo no pudiera contener toda la inmensidad e intensidad de aquello que quería retratar. Se trataba de paisajes monstruosos habitados por «figuras sin bordes, sin aristas, personajes sin límites que se expanden: se salen del papel», como las describió Albalucía Ángel, y que llamaron la atención del intelectual italiano Alberto Moravia, quien comentó: «Su pintura nos revela, de forma familiar, una tradición lejana en el tiempo y el espacio pero válidamente inscrita en el mundo del arte actual».

Sin embargo, el medio artístico colombiano parecía no estar interesado en la obra de la pintora expatriada. Marta Traba se acercó con curiosidad, pero su veredicto crítico fríe desfavorable. En su columna de prensa escribió:

> Los innumerables comentarios periodísticos aparecidos sobre ella (raramente sobre sus cuadros) tienen la extraña y temible concepción inapelable de los dogmas. La personalidad de Emma Reyes ha pospuesto el análisis de sus cuadros.

Porque lo cierto era que Reyes se hacía cada vez más conocida en los círculos nacionales por su historia, mas no por su obra. «La enemiga de mi obra soy yo misma. Se suele dar más importancia a las anécdotas de mi vida que a mi arte, y eso no debe ser así», declaró en una entrevista con

Gloria Valencia. Muchas veces se reía de cómo había ambicionado ser reconocida como la mejor pintora de América Latina, pero que se conformaba con solamente ser conocida como artista en Bogotá. Pero era como si acá le hubieran dado la espalda. En una entrevista para el periódico *El Espectador,* publicada en 1998, comentó:

> En 50 años de actividad pictórica no he recibido nada. He dado a

> Colombia todo lo que he logrado hacer por mi misma. Lo he dado por todos los caminos a donde mi destino me ha llevado y haciendo lo mejor posible para que mi país y yo no quedemos más mal de lo que ya se conoce.

Para finales de la década de los sesenta, Emma Reyes había expuesto en Nueva York, París, Bruselas, Roma, Tel Aviv y Haifa, pero solamente había hecho dos exposiciones nacionales: una en la Galería El Callejón de Bogotá y otra en el Museo La Tertulia de Cali.

Emma Reyes quería escribir un libro sobre los pintores colombianos que la visitaban en París, pero nunca logró concretar esa idea. Quienes escuchaban toda la vida que tenía por contar la instaron a que escribiera, pero ella sentía que le faltaba formación para poder dedicarse a la literatura. «Suelo hablar y hablar. Pude haber sido una especie de trovador del medioevo que iba por los caminos diciendo sus cosas y así se levantaba comida». Sin embargo, había quienes veían en sus cuadros de líneas continuas e infinitas una pulsión caligráfica. Para Luis Caballero, Reyes no pintaba, sino que escribía de una manera inconfundible lienzos obscenos, capaces de mostrar «las entrañas que no deberíamos ver». Pinturas inspiradas en sus experiencias de vida que con los años adaptaron una variedad de técnicas y formatos, reflejando la diversidad de experiencias y lugares que recorrió desde que salió huyendo del convento.

En la carta número 19 de su *Memoria por correspondencia,* Emma Reyes cuenta que le compartió uno de sus deseos más profundos a una de las monjas que la cuidaban: «Le dije también que yo quisiera conocer todos los animales». Tal vez la religiosa ignoró las palabras de la niña o las entendió como una fantasía infantil. Porque lo que el carácter curioso le concedió a esa pequeña huérfana, las estructuras de clase que atravesó, los lugares que vio y las personas que conoció gracias a su ingenio y

valentía, todo eso sí que es de no creer.

Bibliografía

Ángel, Albalucía. «Emma Reyes. Primer plano para un retrato imaginario».

El País. 13 de mayo de 1976.

Arciniegas, Germán. «Cosas de Emma Reyes». *El Tiempo,* 20 de febrero de

1992. Acceso el 3 de junio de 2020. Disponible enwww.eltiempo.com

. «De Flora Tristán a Emma Reyes». *El Tiempo,* 9 de agosto de

1993. Acceso el 3 de junio de 2020. Disponible enwww.eltiempo.com

. «Emma Reyes». *El Tiempo.* 14 de diciembre de 1995. Acceso el 3 de junio de 2020. Disponible en www.eltiempo.com

. «Emma Reyes». *El Tiempo.* 9 de septiembre de 1996, p. 5.

Caballero, Luis. «El Mito de Emma Reyes». En *Emma Reyes y su pintura,* editado por Dicken Castro, 31-36. Bogotá: Excelsior Ediciones, 1996.

Garzón, Diego. «¿Qué pasó con Emma Reyes?». *SoHo,* edición 153 (2013): 122-123.

Reyes, Emma. *Memoria por correspondencia.* Bogotá: Laguna Libros, 2012.

. «Mi primer atelier en París». *Revista El Aleph,* N.o 112 (enero-marzo de 2000): 83-89.

. «La primera y última exposición de Frida Kahlo». *Revista El*

',C Overdrive | La Red Cultural del X O Guayacanal - Biblioteca Luis Ár X ¡Dinamita!: Mujeres rebeldes en X 4° □ X

O fl https://ofs-03bc0e493e32a1ba013250b6f942005f.read.overdrive.com/?d = eyJvdXRsZXQ¡OiJyZWFkIjwidG9rZW4¡OjJ¡YW5yZ 80% 52?

Vergel, María del Pilar y Adriana María Ríos. «La escritura como imagen: el gesto caligráfico como radiografía de aspectos de vida y obra de la artista colombiana Emma Reyes». *UcoArte. Revista de Teoría e Historia del Arte,* n.o 2 (2013): 123-152.

Elisa Mújica - Escritora (1918-2003)

La crítica siempre le reprochó la falta de unidad en su obra.

Los dos tiempos (1949), su primera novela, llamó la atención por contar la historia de una mujer que se relaciona con un grupo comunista. *Catalina* (1963), por su parte, explora la subjetividad de una mujer burguesa que es infeliz en su matrimonio. *Bogotá de las nubes* (1984) experimenta con la forma y con el lenguaje para analizar la manera en la que la clase media aspiracional se incrusta en la cartografía de la capital colombiana. En medio de una y otra, libros de cuentos sobre mujeres que se enfrentan con su lado más pagano, ensayos sobre vidas de monjas, mapas literarios sobre las casas del barrio La Candelaria y bestiarios infantiles. Una obra prolífica, fiel a una fuerte vocación de escritura y al vaivén de una ideología que se moldeó entre lecturas nihilistas y un fervor católico que bordeaba los arrebatos místicos. Elisa Mújica era consciente de las contradicciones que encarnaba y casi que con ellas compuso un arte poética. Como bien lo dijo en el discurso inaugural de la primera Feria Internacional del Libro de Bogotá, en 1988:

> Mis libros se reparten entre los de tendencia filocomunista, los escépticos y los cristianos y católicos, que son los últimos. A mi modo de ver, esos saltos certifican mi sinceridad. Constituyen el testimonio de una búsqueda desesperada y sujeta, por lo tanto, a los azares que pueden arrastrar en direcciones contrarias.

Una búsqueda que empezó en la biblioteca de su padre.

Desde muy pequeña se acercó a la lectura, tal vez porque al ser la menor de tres hermanas no tenía mucha participación en los juegos de las mayores. A los siete años, Elisa Mújica descubrió un libro escrito por Soledad Acosta de Samper y se estremeció como sólo se estremece quien descubre un espejo. Porque estaba frente a una mujer, como ella, que había nacido en Colombia, como ella, y que era capaz de contar historias de geografías que ella también conocía: «El libro de doña Soledad era el primero que yo leía escrito por una colombiana y conserva para mí su inicial hechiza de premonición y mandato». Fue así como comenzó a escribir, intentando imitar las historias que leía, hasta que a los quince años tuvo que dejar Bucaramanga, mudarse a Bogotá y trabajar para sostenerse: «Papá murió y tuve que comenzar a trabajar, teniendo que posponer la producción de mi obra para más adelante porque el tiempo de lectura y escritura se hacía cada vez más difícil con un trabajo de oficina intenso y agotador». Consiguió primero un puesto como secretaria de Carlos Lleras Restrepo y, pocos años después, como secretaria de la Embajada de Colombia en Quito, a donde se mudó en 1945.

Fue allí donde por primera vez vio la miseria.

Las experiencias que Elisa Mújica vivió durante este tiempo quedarían consignadas en *Los dos tiempos.* La novela narra la historia de Celina Ríos, una muchacha colombiana que viaja a Quito y se enamora de un líder comunista. Frente a este encuentro romántico, Celina se cuestiona sus ideas de felicidad doméstica, de justicia social y de labor política. Tras su publicación, recibió una buena acogida de la crítica que, aún hoy, sigue

tomando la novela como un objeto de estudio para analizar la situación de la mujer colombiana en la década de los cuarenta. Un ejemplo de esto es el comentario del crítico Hernando Téllez, quien resaltó la complejidad del personaje principal:

> La vida de Celina Ríos, protagonista de la novela, no es con todo lo que le acontece muy diferente de la de miles de vidas de muchachas colombianas para quienes, de la misma manera que para su ilustre abuela Emma Bovary, la vida pone una tenaz resistencia a los sueños.

La novela, además de ser una radiografía del rol doméstico que se exigía a las mujeres en la época, es también una ventana hacia las inclinaciones políticas de la escritora.

Porque en Ecuador, Elisa Mújica se hizo marxista. Frecuentaba un grupo de intelectuales y de dirigentes políticos de izquierda, y este giro ideológico le permitió escribir una obra llena de experiencias autobiográficas: «La visión de los despojos humanos que marchaban por los caminos ecuatorianos significó para la protagonista de mi novela el rompimiento con muchos nombres y símbolos de su vida interior», dijo en una conferencia elocuentemente titulada «De marxista a católica» que dio en 1960 en la Universidad Central de Medellín. Sin embargo, su compromiso político no sólo se quedó en lo literario. A su regreso a Colombia trabajó como secretaria del Partido Socialista Colombiano y fue testigo de cómo la violencia bipartidista consumió ese proyecto político. «Nuestro incipiente socialismo naufragó en una mancha de sangre», anotó, de manera desesperanzada, en aquella conferencia en donde intentó rastrear su camino político.

En 1952 se estableció en Madrid y en 1953 publicó el libro de cuentos *Ángela y el diablo,* en donde logró esbozar diferentes personajes femeninos enfrentados a encrucijadas espirituales. Algo similar ocurrió durante su estancia en España, pues fue allí en donde sintió que sus cimientos políticos se resquebrajaban para dar paso a un fervor distinto.

En Madrid se acercó a la obra de san Juan de la Cruz y de santa Teresa, y la lectura de los poetas místicos la estremeció. En sus propias palabras, sintió:

> Un efecto semejante al que causa contemplar por primera vez un cuadro extraordinario, obra maestra de la pintura. Se adivina que ahí hay una verdad, exacta a la que duerme dentro de uno mismo.

En 1956, decepcionada por las acciones militares de la Unión Soviética, renunció al marxismo y se entregó al catolicismo. Sin embargo, esta entrega supuso muchos cuestionamientos intelectuales, no sólo por parte de los círculos que frecuentaba, sino también frente a su propio discurso. Son justamente esas preguntas, que a veces aparecen como resquicios que no logran iluminar del todo la habitación de la escritora, las que hacen que el acercamiento a la obra de Elisa Mujica —al personaje que ella construyó de sí misma en sus diarios, conferencias y ensayos— se vuelva mucho más complejo y, si he de ser sincera, a veces frustrante.

En *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo xix,* Sandra M. Gilbert y Susan Gubar analizan la manera en la que las escritoras parecieran siempre estar en la búsqueda de modelos, precursoras o guías, que señalen el camino farragoso que implica publicar una obra literaria dentro del sistema heteropatriarcal que ciñe la cultura en Occidente. Porque definirse como autora implica un salto hacia lo desconocido. Implica también dar un paso desde el espacio doméstico —privado, restringido al deber ser femenino— hacia el espacio público, la plaza, la imprenta, dominado por los hombres que habitan la ciudad letrada. Para Gilbert y Gubar, el retrovisor con el que las escritoras revisamos nuestra tradición se asemeja a un acto de supervivencia. Porque en ese acto de lectura estamos buscando encontrar a otras que, como nosotras, hayan sentido el mandato de dar ese salto para conquistar lo prohibido.

Cuando Elisa Mújica descubrió el catolicismo, las ideas psicoanalíticas y nihilistas estaban en boga. En medio de estas discusiones intelectuales, sintió que el llamado religioso la convertía en un salmón solitario que nadaba a contracorriente dentro de la búsqueda incesante de un modelo literario; de una guía, una especie de santa Teresa contemporánea, que iluminara la senda cuasi mística por la que quería encaminar su obra:

> Yo me encontraba sola, empujada a otras concepciones de vida, del mundo, contrarias a mi nuevo credo. Tuve que adaptar todo mi universo mental, pieza por pieza, a esa contra concepción [...] sin modelos que imitar. Uno necesita modelos, no para copiarlos, sino para sentir que uno no está solo en el camino que ha escogido.

Durante este periodo, no sólo se vio obligada a reacomodar su margen ideológico, sino a entender de qué manera este nuevo fervor religioso podría acomodarse a su labor literaria:

> Empecé a escribir pero me fui al otro lado: todos los males eran por culpa de no practicar la religión católica. Por supuesto eso que escribía no tenía ningún valor literario, porque era literatura edificante. Perdí mucho trabajo.

Además, el personaje público que Elisa Mújica había construido antes de volverse católica era el de una mujer feminista, involucrada en la lucha por el voto femenino en Colombia. Con la llegada de la década de los sesenta, las discusiones del movimiento por la igualdad de la mujer dieron un giro hacia los derechos reproductivos y la anticoncepción, y ella se pronunció varias veces del lado de la Iglesia católica:

> A la mujer actual la observo vacilante, dividida, y muchas veces desgraciada y con nostalgia del pasado, con todos sus intereses partidos,

sin alcanzar lograrse completamente en ningún campo.

Para Elisa Mújica, la mujer estaba hecha para concebir hijos y no podía sacrificar su esencia femenina. Aquellas que se abstenían de ser madres incurrían en un «travestismo moral» que las alejaba de su verdadera naturaleza.

Y sin embargo.

En numerosas ocasiones, cuando le preguntaban sobre el oficio de escritora, Elisa Mújica hablaba de cómo había decidido no ser madre, pues esto hubiera ido en contravía a su vocación:

> Si yo hubiera tenido hijos, ellos habrían sido lo primero, pero yo no los tuve, no me casé. Yo no sé si en todos mis amores algo inconsciente en mí buscaba que fueran imposibles para que no se realizaran nunca por medio del matrimonio, porque si yo me hubiera casado no hubiera escrito jamás. Habría estado completamente supeditada a lo vivo.

Y en esta contradicción, en este pliegue que se forma entre el dogma y su oficio, es que aparece en 1963 *Catalina,* su segunda novela.

En ella se cuenta la historia de una mujer burguesa que se ve enfrentada a una serie de dramas domésticos sobre los cuales debe guardar silencio. La manera en la que Elisa Mújica disecciona el trato de los hombres hacia las mujeres, y la forma en la que retrata la frustración de los personajes femeninos por tener que entregar su agencia a cambio de una aparente felicidad doméstica, son destellos de un pensamiento feminista que ilumina más allá de su filiación a la Iglesia católica. Porque al leer con detenimiento sus entrevistas y conferencias encontramos en Elisa Mújica a una mujer que

observa, sorprendida, la manera en la que el mundo cambiaba, y con él, los roles de género. En medio de esa marea avasallante de oportunidades que significaba la entrada de la mujer al campo laboral,

aparece, una vez más, su pregunta por modelos literarios, precursoras o guías, que puedan dar luces frente a estos cambios sociales:

> Lo más desconcertante que le ocurre a la mujer contemporánea consiste en la falta de modelos históricos con qué identificarse. Tal vez se ha llevado más lejos de lo que se pensó al comienzo porque coloca en entredicho los soportes de la existencia femenina a través de los tiempos. Al proclamar la noción de feminidad como una fantasía creada por el hombre para mejor encerrar a su compañera en la tediosa cárcel de la repetición y la inmanencia, se desploma un edificio trabajosamente construido.

Este tren de pensamiento, que expuso en la conferencia titulada «La mujer y la alegría», emitida en 1982 cuando fue aceptada como miembro de la Academia Colombiana de la Lengua, la lleva a inventar una genealogía matriarcal en donde posiblemente yacen las precursoras que tanto busca, pero que han sido olvidadas por la cultura:

> La mujer, a fin de no sentirse una desconocida, ha tenido que optar en ocasiones por remontar' una corriente milenaria para descubrir remotas semejanzas con las usufructuarias de un régimen matriarcal despojado de testimonios escritos, borrado en la penumbra.

Finalmente, y en un giro de pensamiento que salta entre lo conservador y lo subversivo, propone una idea de feminismo que borre la identidad de género y que apele a la compasión humana:

> Las duras campañas cumplidas por las ardientes sufragistas inglesas —repetíamos con igual convicción que ellas— perseguían como meta suprema defender de la ignorancia y la ignominia a los hijos inocentes, dignificar el amor y sembrar la paz en la extensión del planeta. [...] ¿Será cierto que la mujer ha variado, al menos tanto como se asegura? Bajo la armazón de su nuevo disfraz, ¿no continuará batiendo el mismo corazón ansioso y contradictorio, necesitado en igual grado que

el del hombre de autonomía y dependencia, de soledad y compañía, de deseo de proteger y de ser protegida?

Sin embargo, las ideas de Elisa Mújica dan otra vuelta cuando habla de la relación entre género y escritura. De manera similar a sus pronunciamientos sobre escoger el oficio por encima de la maternidad, Mújica defiende su subjetividad femenina como condición imprescindible para escribir: «Se tiene que notar el sexo en la escritura, así como se nota la nacionalidad y la época», responde de manera enfática en una entrevista que le realizó Aída Calero de Konietzko cuando se le preguntó por ser mujer y escritora. Lo mismo ocurre en el discurso inaugural de la primera edición de la Feria del Libro de Bogotá, en 1988, en donde analizó bajo la óptica del feminismo lo anómalo que resultaba que ella estuviera parada en un recinto lleno de colegas para hablarles de literatura:

> Hasta hace relativamente poco, las mujeres carecíamos del derecho a ocupar sitio en estos centros. Ignorábamos el placer de compartir los secretos del oficio con quienes dedican su mayor atención a metas superiores [...]. Colega, palabra gris, anodina, que logró no obstante transformarnos la vida.

Para Elisa Mújica, la entrega total a la vocación de escritura también venía vinculada a las penurias económicas. Porque la generación de escritoras que empezaron a publicar a mediados del siglo xx se diferenciaba muchísimo de aquellas que lo habían hecho en el siglo xix. Si Soledad Acosta de Samper había tenido la posibilidad de escribir y de publicar, se debía en parte a que ella y su esposo pertenecían a la élite criolla y letrada. Por otro lado, las escritoras del siglo xx se enfrentaban a un panorama económico diferente y se vieron obligadas no sólo a buscar un cuarto propio que les permitiera escribir después de terminar las labores domésticas, sino también las tareas de un mercado laboral que las reclamaba. Es claro que Elisa Mújica estuvo gran parle de su vida

intelectual buscando una precursora que le mostrara el camino, pero también es notable ver cómo para ella la presencia de escritoras que se encontraban barajando la vida literaria y profesional la hizo sentir acompañada y la instó a reclamar nuevas ambiciones:

> Antes, y con la excepción de Soledad Acosta, en Colombia las escritoras habían sido estrellas fugaces. Resplandecían y se apagaban. Nosotras nos hallábamos resueltas a no ser autoras de un solo libro [...]. Con frecuencia escribir no representa una exhibición de riqueza, sino un combate contra la miseria. Para mí se parece a la pretensión de cosechar claveles en el desierto. [...] Estaba obligada a ganarme la vida con un trabajo distinto al literario. Nosotras fuimos de las primeras que trabajamos fuera de casa, en oficinas donde borroneábamos nuestras cuartillas.

Es precisamente esa rutina de escritura moldeada a partir del tiempo libre que permitía el trabajo diurno lo que explica por qué entre *Catalina* y *Bogotá de las nubes,* su última novela, tuvieron que pasar dos décadas. Durante ese tiempo, Mújica trabajó como encargada de la dirección de la

agencia de la Caja Agraria en Sopó y, posteriormente, como directora de la Biblioteca de la Caja Agraria. Duplicaba su tiempo para poder encontrar un equilibrio entre la vocación y el dinero. Como lo postula la critica literaria Mary Louise Pratt en su libro *Los imaginarios planetarios,* si trazáramos un mapa que contemplara a las escritoras latinoamericanas del siglo xx, este tendría que ser un mapa nocturno: «Con todo a oscuras excepto las lámparas de las mujeres que escriben, quizá de noche o de madrugada». A esto se refería la misma Elisa Mújica cuando, en aquel discurso inaugural de la Feria del Libro, recordaba cómo tanto ella como otras escritoras de su generación se las apañaron para poder escribir:

> Robábamos minutos a las horas que habíamos vendido. De tanto leer nos dolían los ojos. Nos dolían las espaldas como a las costureras. En las oficinas ganábamos más que éstas. Pero las costureras tenían conciencia de ejecutar una tarea útil.

La crítica siempre le reprochó la falta de unidad de su obra, sin tener en cuenta el lugar que la escritura ocupaba dentro de la vida de Elisa Mújica. El tiempo entre una y otra novela, el extraño salto del comunismo al catolicismo, y una necesidad de experimentar cada vez más con el lenguaje reflejan también el mapa de la vida de una mujer que atestiguó la marejada de ideas que trajo consigo el siglo xx y que intentó desenmarañar una noción de verdad que a veces se escapaba al lenguaje.

Como bien lo expresó en una de sus últimas entrevistas, cuando se le preguntaba por los mayores tropiezos que encontraba a la hora de escribir: «Ha sido una lucha difícil tratar de expresar lo que yo creo es mi verdad humana, mi verdad femenina».

Bibliografía

Amaya Méndez, Nelly Rocío. «Elisa Mújica: verdadera vocación por la escritura». *Boletín Cultural y Bibliográfico,* vol. 38, n.o 56 (2001):

',C Overdrive | La Red Cultural del X O Guayacanal - Biblioteca Luis Ár X A ¡Dinamita!: Mujeres rebeldes en X 4° □ X

O fl https://ofs-03bc0e493e32a1ba013250b6f942005f.read.overdrive.com/?d = eyJvdXRsZXQiOiJyZWFkIiwidG9rZW4iOiJiYW5yZ 80%

3-17.

Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination.* New Haven: Yale University Press, 2000.

Mújica, Elisa. *Los dos tiempos.* Bogotá: Editorial Iqueima, 1949.

. La aventura demorada. Ensayo sobre Santa Teresa de Jesús. Madrid: Biblioteca de autores españoles, 1951.

. Ángela y el diablo. Madrid: Aguilar, 1953.

. «La mujer y la alegría: Discurso de posesión de la escritora Elisa Mújica, como miembro correspondiente de la Academia Colombiana: 29 de marzo de 1982». *Boletín de la Academia*

Colombiana, vol. 32, n.o 136 (abril-junio de 1982): 69-80.

. Bogota de las nubes. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1984.

. «Raíces del cuento popular en Colombia». Discurso de posesión como miembro de número de la Academia Colombiana. Bogotá, noviembre 19 de 1984. *En Elisa Mújica en sus escritos,* de Sonia Nadhezda, 77-102. Bucaramanga: Fusader, 1988.

. «Señores». Discurso pronunciado en la I Feria Internacional del Libro. Bogotá, mayo de 1988. En *Elisa Mújica en sus escritos,* de Sonia Nadhezda, 104-108. Bucaramanga: Fusader, 1988.

. Diario: 1968-1971. Bogotá: Planeta, 2008.

. Catalina. Bogotá: Alfaguara, 2019.

Orozco, Gloria Luz. «En busca de la historia: el inconsciente político en cuatro novelas de escritoras colombianas». Tesis doctoral. Universidad de California, 2003.

Pratt, Mary Louise. *Los imaginarios planetarios.* Madrid: Aluvión

Editorial, 2019.



Ofelia Uribe de Acosta - Periodista
(1900-1988)

Desde niña se acostumbró al escándalo.

La única hija, la mayor de cinco hermanos, pasó su infancia sin conocer a otras niñas. Jugaba con sus hermanos a correr, a embarrarse, a emparamarse, sin saber que todo eso estaba mal visto. Porque a principios del siglo xx, en el Santander rural, al igual que en el resto del país, las actividades físicas, los deportes y las excursiones por el campo eran ámbitos exclusivos para los niños. Para las niñas: obedecer, callar e ignorar, como lo dictaminaban las cartillas en donde se enunciaban las virtudes que debían cultivar las pequeñas. Y mientras su padre le enseñaba a jugar al tiro al blanco y le pasaba libros de Vargas Vila —prohibidos para mujeres, pues los únicos permitidos eran las vidas de santos y los libros de cocina—. los vecinos se escandalizaban al verla libre, a la par de sus hermanos.

«Así comenzó mi feminismo», dijo en una entrevista que le realizó

Anabel Torres en 1986, mientras recordaba su infancia.

> Mis hermanos jugaban toda clase de juegos y como yo estaba aislada de otras niñas jugaba con ellos. Y mientras jugábamos juntos, comparaba. [...] En esa época eran tantas las cosas que ni siquiera se pensaba que pudieran ser hechas por una mujer.

Y Ofelia Uribe de Acosta quería hacerlo todo.

En 1917 terminó la escuela normal. Como se autodenominaba liberal radical de izquierda y manifestaba sus posiciones políticas de manera abierta, fue muy difícil para ella conseguir trabajo como maestra durante la hegemonía conservadora. Entonces intentó fundar una escuela, junto con sus padres, en donde se le permitiera una educación libre y laica tanto a niños como a niñas, pero el proyecto encontró varios opositores y no pudo sostenerse.

En 1924 conoció a Guillermo Acosta, quien se convertiría en su esposo, y comenzó a administrar el almacén de su familia. Una vez más los vecinos se pronunciaron, pues era mal visto que una mujer trabajara en algo diferente a lo doméstico. Cuando, en 1931, a su esposo lo nombrar on juez de San Gil, Ofelia Uribe lo acompañó en la labor. En el juzgado había novecientos casos archivados, y ella sabía que sería imposible que una sola persona se hiciera cargo. Así que se puso en la tarea de estudiar las leyes, lo ayudó a investigar, reunir pruebas y citar testigos. Sin importarle que los vecinos fruncieran el ceño y murmuraran a sus espaldas cada vez que la veían entrar al juzgado.

Acusaban su ambición. Una mujer no debía meterse ni en negocios ni en asuntos legales. Era un escándalo.

Fue precisamente en medio de esta vida pública que Ofelia Uribe de Acosta conoció a Georgina Fletcher, una activista por los derechos de la mujer nacida en España, pero radicada desde principios de siglo en Colombia. Ofelia Uribe de Acosta la describió en su libro *Una voz insurgente* (1963) como la encarnación del punto de partida del movimiento

feminista en Colombia, y con razón. Fletcher fue la encargada de gestionar el IV Congreso Internacional Femenino, que se realizó en Bogotá en 1930. Fue allí donde Uribe de Acosta, al estar familiarizada con los códigos penales, presentó una ponencia que buscaba una reforma constitucional para que por fin se reconocieran los derechos patrimoniales de la mujer. El congreso se llevó a cabo en el Teatro Colón y tuvo un público diverso, conformado en su mayoría por hombres. Como lo narró la propia Uribe de Acosta en sus memorias sobre la historia de la lucha feminista en Colombia:

> Los varones, que en un principio tomaron en sentido humorista la concentración de mujeres en Bogotá para ocuparse de cuestiones consideradas tan impropias del «bello sexo», como se decía entonces, terminaron por interesarse hasta tal punto que, una noche, ante la imposibilidad de penetrar al Colón porque ya estaba repleto de gente, rompieron las puertas para precipitarse a escuchar' a las oradoras que hacían gala de capacidad, elocuencia, elegancia y señorío.

La discusión por esta reforma perneaba el debate político del momento. Las feministas buscaban el derecho a la separación de bienes, pues, para entonces, todo el patrimonio de la mujer pertenecía a su marido. Lograron conseguir el apoyo del presidente Enrique Olaya Herrera, quien se pronunció al respecto: «Mi satisfacción es grande al ver a las mujeres por fin interesadas por sus derechos; estoy en total acuerdo con ustedes y será este uno de los primeros proyectos de mi Gobierno», les dijo en varias reuniones que sostuvo con las activistas. Sin embargo, políticos como Laureano Gómez y Muñoz Obando rechazaban de forma vehemente esta ley de capitulaciones, esgrimiendo argumentos paternalistas que caricaturizaban a las mujeres como seres sin agencia,

niñas taradas, que no sabrían qué hacer cuando recibieran la potestad de

lo que era suyo. Así lo manifestó Muñoz Obando en uno de los debates que se llevó a cabo en el Congreso:

Las mujeres colombianas están empeñadas en quebrar el cristal que las ampara y las defiende. No saben que si ese proyecto llegara a ser ley quedarían a merced de todos los negociantes inescrupulosos que se apoderarían de su fortuna, que es el patrimonio de sus hijos.

En respuesta a estos pobrísimos argumentos, Ofelia Uribe de Acosta publicó una columna en el diario *El Tiempo* en enero de 1931, en donde hizo gala de un estilo irónico, mordaz y combativo:

> [...] La independencia económica no es nada sin la igualdad civil, que es lo único que caracteriza las verdaderas reivindicaciones femeninas, porque es verdaderamente irrisorio y profundamente ofensivo que a la mujer, a quien no se le reconoce la facultad de discernimiento y raciocinio propio de todo ser consciente, sí se le exija en cambio su plena responsabilidad ante la ley. [...] Pero ¿qué van a hacer ellos con este espléndido proyecto de ley que deja casi asegurada la independencia económica de la mujer, si el Congreso, corporación de hombres y como tales oposicionistas en su mayoría al proyecto, lo traspapela o descuartiza tachándolo de contrario a la unidad social que pregona el derecho francés, como si esta misma unidad no friera susceptible de reformas o modificaciones acordes con las necesidades y realidades del presente?

El texto resumía los puntos más importantes de la ponencia que había presentado en el Congreso Internacional Femenino y calentó aún más el debate.

Ofelia Uribe de Acosta vivía en Santander y viajaba hasta Bogotá a lomo de muía, por precarias carreteras, para acompañar a otras líderes feministas que se presentaban en el Capitolio para hacer presión. En una de las sesiones, cuando los representantes comenzaron a lanzar

improperios contra las activistas y a argumentar que la ley de patrimonio iba en detrimento de la familia colombiana, las mujeres comenzaron a gritar y a interrumpir desde las gradas. Como ella misma lo narra en *Una voz insurgente:*

> Si mal no recuerdo, una tarde en la Cámara el representante Muñoz Obando dijo, dirigiéndose a nosotras, que ya habíamos perdido la paciencia y nos atrevíamos a vociferar desde las barras, lo siguiente: [...] ¿Qué podrían hacer sin el esposo, gerente de la sociedad conyugal, que es la inteligencia y el brazo fuerte sobre el cual descansa el patrimonio familiar? —«¡No queremos tutores...! —le gritábamos desde la barra—». «¡Pero los tendrán con su voluntad o sin ella...!», prosiguió el orador enfurecido.

A pesar del poco apoyo de los legisladores, finalmente se expidió la ley 28 de 1932, que permitió a la mujer reclamar sus derechos patrimoniales. El 1 de diciembre de 1933 se firmó el decreto 1972, que le permitió la entrada a la universidad. Cuando se le preguntó a Ofelia Uribe de Acosta por esta primera lucha y por el papel que tuvo el presidente, respondió a su manera: «Bajo Olaya Herrera se realizó la liberación de los últimos esclavos colombianos: las mujeres».

Después de haber conseguido esta victoria política, los ataques a las feministas se hicieron más frecuentes. Las llamaban feas. Solteronas. Marimachas. Palabras que parecieran tener la intención de insultar únicamente porque enunciaban un desvío en el molde de aquello que se esperaba que fuera una mujer: bella, sumisa, domesticada, femenina. Jamás un colectivo organizado para protestar y exigir igualdad. A finales de la década de los treinta las mujeres colombianas comenzaban a entrar a la universidad, y a la par abundaban columnas de prensa en donde los hombres les pedían que regresaran a sus casas para así no generar

discordia en el campo laboral. Además, el debate por el derecho al voto de la mujer en Colombia cobraba más y más fuerza, a medida que movimientos sufragistas lograban conquistar este derecho a lo largo de Latinoamérica.

La palabra feminista era obscena —como continúa siéndolo aún hoy—, y esto inquietaba a Ofelia Uribe de Acosta. Como recuerda en la entrevista hecha por Anabel Torres:

> El grupo de feministas era reducido porque casi ninguna mujer quería dejarse matricular dentro de esa nueva especie de animales raros que aparecían pensando, hablando cuerdamente y pidiendo derechos impropios del sexo femenino según la expresión de los varones.

Además, ella sabía que las victorias que habían conquistado podrían desvanecerse fácilmente si no lograban el derecho al voto. Por esta razón, comenzó a recorrer el país dictando conferencias que aclaraban los motivos y propósitos de la lucha feminista. Cada una de sus conferencias se dio ante auditorios llenos, en su mayoría de hombres, que acudían con morbo para ver quién era esa marimacha, solterona y fea que la prensa describía. Y se llevaban una gran sorpresa cuando veían a una mujer cualquiera, que exponía las premisas del movimiento sufragista y que abogaba por la igualdad. Al final de estos eventos, como lo escribió en *Una voz insurgente:* «Todos se declaraban feministas, aunque no dejaban de sentir cierto secreto desencanto ante la fuga de la bruja que esperaban cazar esa tarde».

Las conferencias tuvieron tanto éxito que comenzaron a ser transmitidas en radio. Y para 1937, año en que se fue a vivir a Tunja, contrató un espacio en Radio Boyacá que se convertiría en el polémico programa *La hora feminista,* en donde instaba a las mujeres a organizarse políticamente para lograr el derecho al voto. En el programa, Uribe de Acosta hacía encuestas para conocer las opiniones de los oyentes frente al

movimiento sufragista y aprovechaba para transmitir ideas de igualdad que luego eran replicadas en discusiones a lo largo de Tunja. El programa tenía tal alcance que la mayoría de tunjanos afirmaban que tenían una posición feminista o antifeminista, dependiendo de su ideología política.

> No puede negarse que Tunja sufrió una violenta sacudida debido a esta iniciativa. Empecé a transmitir *La hora feminista,* un espacio de una hora varias veces por semana. La división se agudizó entre las mismas mujeres. Algunas, horrorizadas, trataron de contrarrestar mi programa con una hora radial llamada *La hora azul* que estaba dedicada a ensalzar las más modosas virtudes femeninas y a atacar' la posición nuestra. Otros opositores fueron más lejos e hicieron prohibir la transmisión.

Esta censura conservadora solamente terminó por convencerla de algo que venía intuyendo. Era necesario crear una plataforma mediática que diera a conocer la lucha feminista y sufragista, pues el derecho al voto se había convertido en promesa de campaña de Alfonso López Pumarejo, y los medios de comunicación tradicionales sólo les daban vitrina a quienes se oponían a este derecho. Fue así como, junto con varias mujeres que se le acercaron gracias a su programa radial, fundó en 1944 la revista Agitación *femenina.* El panorama de las revistas para mujeres en Colombia era lamentable. Lo poco que había, eran publicaciones dirigidas a hablar sobre eventos sociales, recetas, consejos de belleza y moda. Como ella lo relata:

> En Colombia lo que se usaba era la página femenina en los periódicos donde salían las modas. Ahí nombraban una señora sin ninguna formación periodística a que contara los muertos, los bautizos, los tés canastas, los cocteles. Nosotras queríamos era una voz para nuestros reclamos y para llamarnos las unas a las otras.

De esta manera, las fundadoras de la revista dieron una cuota pequeña de S500 de la época para comprar el papel en el que se

imprimiría y aprovecharon el apoyo del gobernador de Tunja, un hombre liberal que seguía el pensamiento de Uribe de Acosta, quien les facilitó la Imprenta Departamental sin ningún costo:

> En octubre de 1944, apareció el primer número. Era importantísimo tener una publicación periódica, porque no teníamos voz ninguna, ni manera de expresar y dejar constancia de nuestras ideas, y, sobre todo, forma de presentar proyectos. Conseguíamos congresistas que presentaron proyectos a favor del voto, pero no teníamos respaldo; necesitábamos un órgano de expresión, una tribuna.

La revista estaba dividida en diferentes secciones que recogían opiniones sobre el voto femenino, semblanzas de mujeres ilustres, crónicas sobre la vida de las mujeres en otros lugares del mundo y una sección de consejos que parodiaba las cartas que llegaban a las revistas del corazón. Ante la (falsa) pregunta de cómo mantenerse bella, Uribe de Acosta, bajo el seudónimo de Madame Cucufata, respondía: «No ieer jamás a excepción de la página social de los periódicos porque la lectura debilita la vista, acaba con el brillo de la mirada y ocasiona la caída de las pestañas». Gran parte de la revista estaba dedicada a largos editoriales, también escritos por Uribe de Acosta, en respuesta a las columnas que escribía Enrique Santos Montejo, Calibán, en contra del voto femenino. Para dar tan sólo un ejemplo del tipo de opiniones que el periodista daba en su columna, está este párrafo publicado el 25 de octubre de 1944:

> El organismo femenino es más resistente a las enfermedades que el masculino, pero el hombre está dotado de todas las características de superioridad y del dominio de todas las actividades físicas y espirituales [...]. La mujer es superior al hombre en muchas actividades sociales: vestidos, adornos, finura del leguaje, maneras, pero el hombre es infinitamente superior en el razonamiento, la comprensión, la abstracción, las matemáticas, las ciencias y casi todas las artes [...]. El puesto de la mujer es el hogar y su oficio, el de ser atractiva y endulzarles la vida a los

> hombres [...]. No faltan entre nosotros las mujeres que quieren votar y trabajar en todos los oficios reservados a los hombres. Esta, como otras manifestaciones sociales de hoy, no es sino el llamamiento a la barbarie que quiere recobrar sus fueros. ¿Pasadas las urgencias de la guerra volverá la mujer a su puesto o se convertirá definitivamente en marimacho?

Y la hícida respuesta de Uribe de Acosta:

Habrá de convenir el gobierno en que el hecho de que exista en Bogotá la Unión Femenina de Colombia, institución seria, con personería jurídica y debidamente organizada para luchar' por la adquisición de nuestros derechos injustamente conculcados, y el hecho, no menos protuberante de la aparición de una Revista como la nuestra, orientada en el mismo sentido, son demostración ciara y palmaria de que la mujer colombiana se ha dado cuenta exacta de que su situación constitucional y legal no corresponde al momento actual ni encuadra dentro de la fisonomía democrática de la patria [...]. En realidad, las mujeres que agitan estos temas del derecho constituyen una minoría porque contadas son también las que portan la antorcha de una inteligencia cultivada; pero no puede calificarse de argumento contra el

> voto femenino, ya que jamás los movimientos de reivindicación social han partido de las mayorías sino que son el ñuto cerebral de pequeñas minorías. No es posible desconocer hoy que hay en Colombia un movimiento respaldado por un fuerte núcleo de mujeres que reclaman la ciudadanía y sería a todas luces injusto exigir que este reclamo partiera de la inmensa mayoría, máxime si se tiene en cuenta que se ha legislado en forma muy diferente en lo relacionado con el sexo masculino siempre que de reformas y prerrogativas se ha tratado.

El proyecto editorial duró dos años, durante los cuales sostuvo su tono combativo. En 1947, Ofelia Uribe de Acosta se mudó a Bogotá y continuó la lucha sufragista desde la capital. En 1953, Rojas Pinilla sube al poder y en 1954 otorga el derecho al voto a la mujer. Sin embargo, los ideales de justicia, dignidad e igualdad que cimentaban las ideas feministas de Uribe de Acosta iban en contravía de los desmanes autoritarios del Gobierno, y se le ocurrió crear un nuevo medio de comunicación en donde pudiera darles visibilidad a sus ideas. El 17 de febrero de 1955 lanzó el primer número del periódico *Verdad,* semanario escrito y editado enteramente por mujeres, que buscaba ser tribuna para voces disidentes. Pero la oposición a este proyecto editorial fue mucho mayor que la que enfrentó *Agitación femenina.* Después de que el semanario publicó en primera página una foto de una marcha en oposición al Gobierno, liderada por mujeres, los voceadores del periódico comenzaron a recibir amenazas y a ser golpeados. El costo de publicar esas fotografías también fríe alto para Uribe de Acosta, quien fue igualmente amedrentada. Como lo recordó en la entrevista con Anabel Torres:

> Tan pronto salió la edición con las fotos, me llamó a mi casa un oficial del ejército que me conocía mucho y me advirtió que desapareciera, pues iban a allanarnos el periódico, que ñincionaba en mi casa. Así terminó *Verdad.* Y la verdad es que con los problemas financieros que atravesábamos y la falta de apoyo hasta de las mujeres,

ya no podía costearlo.

El último ejemplar del periódico salió el 18 de agosto de 1955.

Estaba disgustada. Se sentía frustrada.

Cuando le preguntaron, a finales de la década de los ochenta, cómo se sentía frente a las conquistas que habían logrado las mujeres en Colombia, no pudo esconder su desencanto. Reconocía los logros profesionales de las mujeres, las luchas frente a sus cuerpos, su emancipación frente a ideas retrógradas sobre la feminidad. Sin embargo, Ofelia Uribe de Acosta sentía que todo eso era en vano, pues la mujer colombiana no había logrado organizarse políticamente, unirse en la fuerza de un colectivo, para continuar la lucha política:

> Queríamos que la mujer surgiera por todas las arterias del país, aportando ideas nuevas, programas nuevos, modificando toda esa cosa podrida y sucia que subsiste. Pero la mujer no se unió. No formó grupos de presión. Tú sabes que un millón de ladrillos tirados en un campo no sirven para nada. Son un millón, pero ¿para qué? En cambio, si se unen, si se pegan con cemento, si se ordenan con argamasa, se puede construir lo que uno se empeñe en construir. Sin la unión, que es la fuerza, no hay fuerza, y sin fuerza no hay nada. Cuando las mujeres adquieran un sentido de solidaridad mayor de clase, si se quiere, aunque no sea exactamente la misma cosa, podrán por fin insertarse en el acontecer del país y lograrán las reformas que aún se necesitan.

Muchas de las causas por las que Ofelia Uribe de Acosta y el primer movimiento feminista de Colombia lucharon aún siguen vigentes. Los medios de comunicación continúan desatendiendo las verdaderas conversaciones que mantenemos las mujeres y disfrazan de contenido femenino recetas y consejos para cuidar de los hombres, dejando de lado

asuntos como la desigualdad salarial, los femicidios, la maternidad forzada y el abuso sexual, sin hablar de los múltiples clichés sexistas que repiten en titulares y que alimentan ideas absurdas sobre lo que significa ser mujer. Pero también han surgido voces combativas que se atreven a hacerles frente a los prejuicios y que no le tienen miedo a la palabra feminista. Son ellas quienes encarnan hoy las palabras de Ofelia Uribe de Acosta: «Cuando empecé a luchar por el feminismo tenía sólo unos instintos y una cabeza bien puesta».

Bibliografía

Angarita Alzate, Valeria. «Ofelia, la insurgente. El periodismo al servicio del feminismo (1899-1988)». Trabajo de grado. Pontificia Universidad Javeriana, 2014. Disponible en repositoiy.javeriana.edu.co

Torres, Anabel. «Una voz insurgente. Entrevista con Ofelia Uribe de Acosta». En *Voces insurgentes,* editado por María Cristina Laverde Toscano y Luz Helena Sánchez Gómez, 23-45. Bogotá: Fundación Universidad Central, 1986. Acceso el 4 de junio de 2020. Disponible en bdigital.unal. edu .co

Uribe de Acosta, Ofelia. *Una voz insurgente.* Bogotá: Editorial Guadalupe, 1963.

Velásquez, Magdala. «Ofelia Uribe de Acosta: derechos de las mujeres». *Credencial Historia,* n.o 68 (agosto de 1995): 13-15.

Epílogo

> *¿Para qué público escribo? ¿Para qué público escribimos? Para el público que soporta nuestra rebeldía.*
>
> Helena araújo

Creo que el feminismo y la imaginación están estrechamente vinculados.

En los últimos años miles de mujeres hemos salido a las calles a reclamar nuestros derechos. A lo largo de Latinoamérica hemos exigido la despenalización del aborto y medidas urgentes de los Gobiernos para detener los femicidios. Nos hemos reconocido como marea. Hemos articulado una fuerza política potente e incansable, capaz de nombrar actos de violencia que antes no se habían nombrado. Ante la sorpresa de muchos, que jamás pensaron en la posibilidad de ver tantas mujeres juntas, surge la pregunta de qué es aquello que nos permite salir a marchar unidas.

Y para mí una de las respuestas posibles es la imaginación.

Cuando las feministas hablamos de derechos, hablamos de colectividad, es decir, de justicia social. Cuando gritamos acoso, estamos hablando de una experiencia de cuerpo compartida. Estamos nombrando una violencia estructural y cotidiana que resulta imposible de desligar, por ejemplo, de prácticas tan arraigadas como la explotación sexual y laboral de las trabajadoras domésticas en nuestro continente. Esto lo entendí mejor cuando leí la entrevista que dieron Lucí Cavallero, Verónica Gago, Paula Varela, Camila Barón y Gabriela Mitidieri, voceras del movimiento por el aborto legal en Argentina, a la revista *Jacobin.* Frente a la pregunta por la fuerza articuladora de su lucha, las mujeres respondieron:

> La soberanía sobre nuestros cuerpos no es una pregunta individual. Yace en la intersección entre la interdependencia y la precarización de nuestra existencia. Continuaremos exponiendo las maneras en las que el problema del aborto se cruza con otros problemas sociales como el trabajo, la pobreza y el racismo. Uno de los rasgos de nuestro movimiento es que estamos tejiendo el aborto dentro de una red que atiende otros asuntos políticos.

Los asuntos que competen al feminismo, son asuntos de solidaridad política. Porque la organización de un movimiento colectivo que lucha por los derechos de todas partes de la posibilidad de ser capaz de imaginar a la otra, entender las dificultades que atraviesa dentro de un sistema económico desigual e injusto, y las violencias que ha tenido que soportar por haber nacido en un cuerpo considerado como subordinado.

Y es por eso que en el centro de este libro hay un ejercicio de imaginación.

Las catorce mujeres que hacen parte de *¡Dinamita!* fueron escogidas de manera casi azarosa. Partí de la necesidad de conocer la historia del movimiento por los derechos de las mujeres en Colombia, y en el camino decidí que escribiría sobre aquellas que en algún momento de su vida en la esfera pública se hubieran denominado feministas, o cuyas expresiones artísticas hubieran sido atravesadas por una mirada politizada frente a la desigual situación de la mujer en el país. También me interesaba escribir sobre aquellas mujeres que durante el siglo xx hubieran sido figuras de la opinión pública y que se hubieran enfrentado a debates intelectuales desde una postura feminista. No escribo en este libro sobre las otras precursoras: las mujeres que desde los años setenta están articulando un movimiento feminista en Colombia desde lugares como la academia y la organización política. Ellas han sido fundamentales para el movimiento que está en expansión ahora, y me parece que sus historias hacen parte de otro libro tan necesario como urgente.

A medida que investigaba las vidas de las mujeres que protagonizan *¡Dinamita!,* me di cuenta de que muchos de los derechos que ellas reclamaron a lo largo del siglo xx siguen siendo parte de la agenda del movimiento feminista actual. Tanto Esmeralda Arboleda como Ofelia Uribe de Acosta se refirieron a la importancia de crear políticas públicas que regularan el trabajo doméstico, Virginia Gutiérrez de Pineda se preguntó por el número de abortos clandestinos realizados en el país y Clemencia

Lucena teorizó sobre las tensiones entre ser feminista y ser de izquierda. Mientras escribía sobre sus vidas, encontraba que no estaba haciendo un ejercicio biográfico distanciado, sino que conversaba con ellas. Las imaginaba hablando en público sobre estos temas, incomodando a sus audiencias y llamando la atención sobre lo difícil que es sobrevivir en una cultura tan machista. Y me imaginaba a mí contándoles sobre cómo, a pesar de que en Colombia se han conquistado algunos de los derechos por los que ellas tanto lucharon, la palabra feminismo sigue siendo obscena, las denuncias frente a las diferentes violencias a las que estamos expuestas las mujeres no son tomadas en serio, y las preguntas sobre nuestra vida personal tiñen de suspicacia nuestros logros en la vida laboral. Ni hablar de las barreras para acceder a la interrupción voluntaria del embarazo.

Sin embargo, los perfiles que componen este libro van más allá de ese ejercicio de diálogo. Rastrear la información de la vida de estas mujeres fue un trabajo que me llevó mucho tiempo, pues había muy pocas referencias disponibles. Además, me era imposible consignar esa información sin hacerme varias preguntas que necesariamente se vinculan a un ejercicio crítico feminista. Que la escritora Elisa Mújica no hubiera tenido hijos no podría ser tan sólo un dato anecdótico o de color. En diferentes ocasiones Mújica se refirió a la encrucijada de dedicarse al hogar o a la escritura, decantándose por su vocación. ¿Qué carga simbólica de trabajo de cuidado se habría añadido a la vida de Mújica si hubiera decidido tener hijos? ¿De qué manera el no haber dejado herederos entorpeció la reedición de sus libros? ¿Estas preguntas pueden extrapolarse a escritores hombres que fueron sus contemporáneos?

Lo que propone *¡Dinamita!* es una escritura informada y subjetiva. Más allá de que toda biografía sea un ejercicio de ficción, este libro atestigua mi encuentro con las otras. Porque al leer los archivos que documentan las vidas de estas mujeres a través de una óptica feminista,

pude entender también desde qué lugar se pararon dentro de una sociedad conservadora y violenta. Y ese proceso de investigación me llevó a imaginar lo terriblemente difícil que debió ser para estas mujeres atreverse a ser rebeldes en un momento histórico en el que ni las leyes ni la sociedad las cobijaban. Basta examinar las consecuencias que tuvo que pagar Helena Araújo por querer desarrollar su vocación intelectual: fue encerrada en un manicomio después de manifestar su deseo de divorciarse.

Estas catorce mujeres enfrentaron al escrutinio de estar en medio de los debates públicos; sus obras fueron recibidas con desdén por la crítica y fueron tratadas con condescendencia. Pero también hicieron lo que para otros aún parece inimaginable. Beatriz González se inventó un tipo de pintura que reflexiona constantemente sobre la dolorosa y extraña identidad colombiana. Emilia Herrera se convirtió en una de las compositoras de folclor más importantes de Colombia a sus cincuenta años. Emma Reyes desafió una infancia en la miseria y recorrió a pie Suramérica en los años treinta. Débora Arango entró a los burdeles antioqueños para confrontar el lado menos beato de la sociedad antioqueña. Y Marvel Moreno se sacudió un destino de reina de belleza y se convirtió en una escritora original y aguda.

Después de investigar la vida de estas mujeres, se hizo claro para mí que existe una relación entre la valentía y la posibilidad de crear. No me refiero únicamente a su fuerza imaginativa, que resplandece después de leer los escritos de ciencia ficción mística de Teresa Martínez de Varela o de contemplar' las esculturas inmensas que hizo Feliza Bursztyn a partir de la chatarra, sino también a la manera en la que María Cano ñie capaz de imaginar un mundo mucho más justo para la clase obrera. Y es en esa conjunción en donde también se sitúa el feminismo que hoy está en las calles. Nos manifestamos porque creemos en la posibilidad de un mundo en el que nuestros cuerpos no estén sometidos a múltiples violencias.

Pensamos en una utopía en donde, por fin, somos consideradas ciudadanas plenas. Y es justo esa posibilidad de imaginar lo que nos mantiene en pie.

Porque cuando imaginamos, somos incansables.

Agradecimientos

Este libro nació de una idea de Adriana Martínez, quien vio en mí el carácter subversivo que podría llevar *¡Dinamita!* a un buen puerto. Gracias a su complicidad y confianza, este proyecto tomó nimbos creativos inesperados, como el de invitar a Powerpaola, quien se sumó con su talento y logró plasmar la rebeldía de estas mujeres en los bellos retratos que les hizo. Después de consultarlo con Andrea Montejo, quien siempre me ha respaldado y ha creído en mis proyectos literarios, me convencí de la importancia de realizar esta investigación y de conversar, por medio de mi escritura, con estas precursoras, y así entender mejor mi lugar dentro la

constelación del movimiento feminista colombiano.

Mientras investigaba cada perfil, entré en diálogo con lectoras y amigas que escucharon mis preguntas, entraron en esta conversación desde sus feminismos, me ayudaron en el ejercicio colectivo de escritura y orientaron la búsqueda bibliográfica. Entre ellas se encuentran Manuela Ochoa, quien me guio hacia un increíble material de archivo de Feliza Bursztyn: Ximena Gama, quien me presentó la base de datos del ICAA (International Center for the Arts of the Americas, del Museum of Fine Arts de Houston), en donde encontré material para escribir sobre Clemencia Lucena, Beatriz González y Emma Reyes; Jorge Uribe, quien rastreó información sobre Betsabé Espinal y María Cano: Andrés Gualdrón y Daniella Cura, que apollaron de manera muy valiosa sus conocimientos de musicología para que pudiera escribir el perfil sobre Emilia Herrera; Velia Vidal, quien me orientó en la búsqueda de material sobre Teresa Martínez de Varela; Pedro Carlos Lemus, quien en una primera etapa de este proyecto me ayudó como asistente de investigación; Catalina Arango, quien me mostró en las ideas de Mary Louise Pratt una manera de iluminar el trabajo de Elisa Mújica, y Juliana Hernández, cuyas conversaciones sobre feminismo y política me ayudaron a poner en diálogo diferentes teorías de género junto con las vidas de estas mujeres. Quisiera agradecer a Estefanía Avella, María Paula Martínez, Alejandro Gómez Dugand, Giuseppe Caputo, Andrés Raigosa, Camilo Jaramillo y Sebastián Payán por darles varias lecturas a estos perfiles y ayudarme a pensar cuál sería la mejor forma de contar estas historias. También agradezco a Catalina y a María Zuleta por brindarme su ayuda desinteresada en momentos de emergencia, y a Miguel Rujana, quien estuvo acompañándome en la última parte de este proyecto y quien me apoyó con su corazón generoso e inmenso.

Quiero darle las gracias a Carolina López, quien editó cada texto con paciencia, cariño y cuidado, y a Gabriel Iriarte, quien mostró gran

entusiasmo por continuar con la idea de sacar el libro, a pesar de la pandemia.

No hubiera podido escribir este libro sin el apoyo de la línea de investigación en Escritura Creativa del Instituto Caro y Cuervo y el trabajo de los estudiantes Miguel Ángel García y Felipe Useche, quienes me ayudaron a organizar el material sobre Ofelia Uribe de Acosta.

De igual forma, me gustaría agradecer al Eccles Centre y al Hay Festival, porque este libro quedó como finalista de su premio literario y gracias a esos recursos pude terminar la investigación de manera eficiente. También agradezco al personal de la Biblioteca Luis Ángel Arango y de la Biblioteca Nacional de Colombia, pues me ayudaron a navegar sus archivos, que son el fundamento de lo que acá está escrito.

Agradezco además a mis padres, Diego y Gloria, y a mi hermana, Ana María, por siempre creer ciegamente en mis proyectos.



En este texto, Gloria Susana Esquivel nos ofrece la posibilidad de descubrir, o redescubrir, a catorce mujeres, quienes tenían todas, de alguna manera, esta bomba de dinamita en las manos.

Todas frieron transgresoras en una sociedad que las quería, y las necesitaba, silenciosas y obedientes; todas fueron pioneras de una nueva manera de habitar el mundo y de desmontar, o por lo menos Usurar, este andamiaje ancestral que las atrapaba en lo que llamamos hoy la cárcel del género: una cárcel que ni siquiera la pasión por la escritura, por el arte o la militancia política lograba romper por completo y que, aun cuando lo lograba, era, y me atrevo a decir que sigue siendo, a un precio que ningún hombre con esta misma pasión tiene o tuvo que pagar;

La verdadera revolución operada por estas catorce mujeres fue justamente intentar convencer al mundo de que los hombres ya no podían seguir siendo los únicos para expresar el mundo, para interpretarlo y actuar sobre él. Y, de hecho, desde expresiones distintas y lenguajes distintos, estas mujeres lo lograron en parte, pues después de ellas y de algunas otras que hubieran podido acompañarlas, el muro patriarcal empezó a Asurarse.

Del prólogo de Florence Thomas

Débora Arango * Helena Araújo * Esmeralda Arboleda * Feliza Bursztyn
María Cano * Beatriz González * Virginia Gutiérrez de Pineda Emilia

Herrera * Clemencia Lucena * Teresa Martínez de Várela Marvel Moreno *
Emma Reyes * Elisa Mújica * Ofelia Uribe de Acosta



GLORIA SUSANA ESQUIVEL

Periodista, escritora, traductora y poeta. Ha colaborado en medios colombianos e internacionales. Es la conductora de *Womansplaining,* un podcast sobre feminismo y cultura en colaboración con la revista 070. Sus poemas han sido publicados en el *Periódico de Poesía* de la UNAM, la revista *Palabras Errantes* y la revista *Matera.* Sus cuentos han aparecido en la antología de narrativa colombiana *Puñalada trapera* (Rey Naranjo. 2017) y en la *Revista Casa de las Américas.* Realizó un máster en Escritura Creativa en la Universidad de Nueva York (NYU). Es profesora de la maestría de Escritura Creativa del Instituto Caro y Cuervo. Ha publicado el poemario *El lado salvaje* (Cardumen, 2016) y la novela *Animales del fin del mundo* (Alfaguara, 2017; Neón Ediciones, 2017; University of Texas Press, 2020). Desde 2009 tiene un proyecto de escritura personal que puede leerse en Disponible en juradopormadonna.tumblr.com

Título: *¡Dinamita!*

Primera edición: noviembre de 2020

2020, de la presente edición en castellano para todo el mundo: Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. S.

Cra 5A No 34A - 09, Bogotá - Colombia.

PBX: (57-1) 743-0700

www.megustaleer. com.co

Diseño de la cubierta: Penguin Random House Grupo Editorial / María Zuleta Ilustración de cubierta: © Powerpaola Fotografía de la autora: © Andrés Raigosa.

Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección del *copyright.* El *copyright* estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento, promueve la libre expresión y favorece una cultura viva. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por respetar las leyes del *copyright* al no reproducir, escanear ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún medio sin permiso. Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que PRHGE continúe publicando libros para todos los lectores.

ISBN 978-958-5404-56-4

Conversión a formato digital: Libresque

Penguin

Random House Grupo Editorial

Índice

¡ Dinamita!

Dedicatoria

Epígrafe

Prólogo

Una breve entrevista a Gloria Susana Esquivel, por Powerpaola

Débora Arango. Pintora (1907-2005)

Helena Araújo. Escritora y crítica literaria (1934-2015)

Esmeralda Arboleda. Política (1921-1997)

Feliza Bursztyn. Escultora (1933-1982)

María Cano. Líder política (1887-1967)

Beatriz González. Artista plástica (1938-)

Virginia Gutiérrez de Pineda. Antropóloga y socióloga (1921-1999)

Emilia Herrera. Cantante y compositora (1932-1993)

Clemencia Lucena. Crítica de arte y pintora (1945-1983)

Teresa Martinez de Varela. Novelista y poeta (1913-1998)

Marvel Moreno. Escritora (1939-1995)

Emma Reyes. Pintora y escritora (1919-2003)

Elisa Mújica. Escritora (1918-2003)

Ofelia Uribe de Acosta. Periodista (1900-1988)

Epílogo

Agradecimientos

Sobre este libro

Sobre la autora

Créditos

* * *