

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Historia

Maestría en Historia

Con ojos de mujer

Prácticas pictóricas y realidad política en Débora Arango Pérez, 1950-1954

Carolina Marrugo Orozco

Tutora: Trinidad Pérez Arias

Quito, 2019



Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis/monografía

Yo, Carolina Marrugo Orozco, autora de la tesis intitulada “Con ojos de mujer: prácticas pictóricas y realidad política en Débora Arango Pérez, 1950-1954”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Historia en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en formato virtual, electrónico, digital u óptico, como usos en red local y en internet.

2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.

3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha:

Firma:

Resumen

Este trabajo analiza desde una perspectiva de la historia cultural, la forma en que parte de la producción artística de la artista antioqueña Débora Arango Pérez (1907-2005, Medellín- Colombia), dialogó con las narrativas de la Revista *Cromos*, la prensa de *El Colombiano* y *El Espectador* en relación las mujeres. Se pretende identificar el tipo de relación que guardaron estas representaciones (pintura, escritura e ilustración) como narrativas, al exponer un interés común por las mujeres como objeto de preocupación, específicamente sobre temáticas como la maternidad, la asistencia social y la participación política. Estas representaciones son analizadas su contexto de producción: a mediados del siglo XX en Colombia (1950-1954), fracción temporal del período conocido como la *Primera Violencia*.

Agradecimientos

Quiero dejar constancia de agradecimiento a la Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador) y a las maestrías del Área de Historia y Letras y Estudios culturales, sin las cuales no hubiera sido posible la elaboración la presente investigación. Muchas gracias por brindarme un derecho que por justicia debería existir para todos, pero que lamentablemente se convierte en una odisea para quienes no contamos con los recursos económicos. En mi calidad de extranjera, esto cobró un significado difícil de calificar. Gracias por incorporarme como parte de su institución y como huésped de sus instalaciones durante la fase académica, así como el apoyo financiero para mi estancia y la elaboración de esta tesis.

Extiendo mi gratitud al personal de la Residencia Universitaria Manuela Sáenz, mi hogar durante casi un año, donde recibí una excelente atención de parte de sus colaboradores y gocé de las comodidades necesarias para estudiar. Gracias a esas mujeres y hombres que muy amablemente atendieron los requerimientos de mi habitación, siempre con amabilidad y profesionalismo. Mi estancia en este lugar, representó también reconocer los valores de la humildad y de la solidaridad que los ecuatorianos tienen para con los extranjeros.

Un especial agradecimiento a Galaxis Borja; coordinadora del área de Historia, por su fe en mí, a Guillermo Bustos,; por abrir la puerta de la investigación que ya concede sus frutos. Gracias a Alicia Ortega,; por su paciente escucha y dirección frente a mis inquietudes en los cursos de “Narrativas hispanoamericanas del siglo XX” y “Espacios migración y violencia”, fundamentales para alimentar mi mirada investigativa. Gracias totales a mi tutora, la doctora Trinidad Pérez Arias, por su paciencia, constancia e impecable dirección en este trabajo, así como el aporte recibido en el curso “Arte y visualidades en América latina”, decisivo en mi perfil profesional. Sin esta mirada, hubiera sido imposible arriesgarme. También al resto de docentes permanentes e invitados de la maestría. Que Dios los bendiga.

Finalmente, agradezco a la Biblioteca Nacional de Colombia (Bogotá) por su gestión, asesoría permanente y por hacer posible el acceso al acervo documental que reposa en esta investigación.

Bogotá, 3 de noviembre de 2018

A Jorge Arrazola Estarita

Tabla de contenido

Introducción.....	15
Capítulo primero.....	21
El ideal roto:	21
representaciones de la maternidad en Débora Arango Pérez	21
Introducción: Las mujeres y el “deber ser” pictórico	21
1.1 Débora Arango Pérez: una pintura en clave de mujer	24
1.2 Maternidad y violencia: una “narrativa visual” de la violencia en Colombia a mediados del siglo XX.....	33
1.3 La maternidad vista a través de la revista <i>Cromos</i> . Colombia, 1950.....	37
Capítulo segundo	43
La asistencia social y la ciudadanía de las mujeres vista a través de la pintura de Débora Arango Pérez y de la prensa bipartidista, 1954	43
Introducción: El contexto político de las mujeres en Colombia a mediados del siglo XX.....	43
2.1 Mujeres y asistencia social en la pictórica de Débora Arango Pérez 1950-1954 y su relación con los discursos de la prensa.....	46
2.2 Voces y opiniones sobre una “nueva” ciudadanía en los diarios <i>El Colombiano</i> y <i>El Espectador</i> . Colombia, 1954.....	51
Conclusiones.....	63
Bibliografía.....	67
Anexos.....	77

Diego no conocía la mar. El padre, Santiago Kovadloff, lo llevó a descubrirla.

Viajaron al sur.

Ella, la mar, estaba más allá de los altos médanos, esperando.

Cuando el niño y su padre alcanzaron por fin aquellas cumbres de arena, después de mucho caminar, la mar estalló ante sus ojos. Y fue tanta la inmensidad de la mar, y tanto su fulgor, que el niño quedó mudo de hermosura.

Y cuando por fin consiguió hablar, temblando, tartamudeando, pidió a su padre:

— ¡Ayúdame a mirar!

Eduardo Galeano, La función del arte

Introducción

Débora Arango Pérez (1907-2005, Medellín-Colombia) fue una de las pintoras más controvertidas de la historia del arte moderno en Colombia. Irrumpió en la escena artística en los años treinta del siglo XX con la exposición de uno de los desnudos más polémicos hasta ese momento, en el Teatro Colón de Bogotá.

La tradición del desnudo ya existía en Colombia. Según el historiador Eduardo Serrano, fueron las mujeres quienes introdujeron esta tendencia en la pictórica colombiana, junto a la *Naturaleza muerta*, desde el siglo XIX, sembrando las primeras semillas del arte moderno en el país.¹ Hasta ese momento, las representaciones de desnudos se enmarcaron en una perspectiva mítico-religiosa ausente de erotismo. Sin embargo, Débora Arango Pérez rompió aquella narrativa visual clásica proponiendo un sentido marcadamente laico y erótico en los cuerpos de las mujeres que pintaba. Esta es una de las razones por la cual su trabajo es reconocido en la actualidad como una tendencia pionera del arte moderno.

Este trabajo analiza desde una perspectiva de la historia cultural, la forma en que parte de la producción artística de la pintora antioqueña dialogó con dos formas de representación (escritura e ilustración) en el marco temporal de 1950-1954². Por un lado, se analiza la producción de Arango en contraste con los discursos de la maternidad, expuestos desde la revista *Cromos*. Por el otro lado, se relaciona con las narrativas de la prensa de los diarios *El Colombiano* y *El Espectador* con respecto a temáticas particulares sobre mujeres como la asistencia social y la participación política.

Según el historiador Santiago Londoño Vélez la clasificación de la obra de Débora Arango Pérez se divide en tres momentos: el retrato, la denuncia social y la sátira política. Así pues, asumiendo este orden, este trabajo aborda tres pinturas de su última etapa: *Maternidad y violencia*, *ICSS* y *Los derechos de la mujer*, que se ubican en el margen de producción de mediados del siglo XX.

En primer lugar, se contrastan dos tipos de representaciones sobre la maternidad: la pintura de Débora Arango Pérez *Maternidad y violencia* y la publicidad de la revista *Cromos*, entre 1950 y 1954. Por otro lado, se ubica la forma en que las pinturas *ICSS* y

¹ Eduardo Serrano, "Las mujeres y el arte en Colombia" en *Las mujeres en la historia de Colombia*. Tomo III. Mujeres y cultura, ed. Magdala Velásquez y Pablo Rodríguez (Bogotá: Norma, 1995), 256-273.

² A nivel historiográfico en Colombia, este período llamado la *Primera Violencia* nace con El Bogotazo (1948) y finaliza con El Frente Nacional (1958-1974).

Los derechos de la mujer y el relato de la prensa de 1954, plantearon un interés por narrar las experiencias de la vida social y política de las mujeres en la sociedad colombiana de mediados del siglo XX, a través de realidades como la pobreza, el desamparo y su rol como agentes de la política.

La importancia de destacar un conjunto de obras como parte de un corpus documental permite, a la luz del presente, exponer narrativas particulares de la vida social y política sobre las mujeres de mediados del siglo XX, a partir de la contribución de Débora Arango Pérez como agente cultural. Esto nos remite a analizar este conjunto de obras en el sistema de relaciones, tensiones, resistencias y resonancias dentro del campo artístico en la cual se inscribieron: un contexto donde las mujeres experimentaron el desamparo estatal, pero también donde se posicionaron como agentes legítimos de la política. También permite exponer la dimensión histórica y narrativa que guarda la pintura como producto cultural, desde la cual es posible comprender el espíritu de una época, su particular forma de aprehensión de la realidad y diálogo con distintas formas de producción.³

La pregunta-problema que articula esta investigación es ¿de qué manera, pintura y narrativas escriturales y gráficas de revistas y prensa expusieron preocupaciones sociales y políticas sobre las mujeres en la segunda mitad del siglo XX en Colombia? El objetivo general de esta investigación es identificar las narrativas que plantearon las representaciones (pictóricas y escriturales) al exponer un interés común por las mujeres como objeto de preocupación, en el contexto de mediados del siglo XX en Colombia, específicamente sobre temáticas como la maternidad, la asistencia social y la participación política.

La recurrente curiosidad por la relación entre Débora Arango Pérez y su obra, sigue siendo tema de reflexión, al punto de que en un momento dado se llegó a especulaciones sobre su sexualidad o por una encubierta militancia, debido a su soltería, las temáticas recurrentes sobre las mujeres y el uso de la sátira política en su pictórica. Para el caso de historias de mujeres vinculadas al mundo de las producciones artísticas, cabe destacar que la *acción de la sospecha* ha estado presente como mecanismo de señalamiento, cuando las formas de expresión cultural desbordan los cánones de su

³Mauricio Archila Neira, “Protestas sociales en Colombia 1946-1958”, *Historia Crítica* n.º 11 (1995): 63 – 78, doi: <https://doi.org/10.7440/histcrit11.1995.03>. En este sentido quiero resaltar la reflexión que también nos comparte el historiador Sergio Paolo Solano. Ver: Sergio Paolo Solano, “Un siglo de ausencia: La historiografía sobre Cartagena (Colombia) en el siglo XX”, en *Cartagena de indias y su historia*, ed. Haroldo Calvo y Adolfo Meisel (Cartagena de Indias: Banco de la República, Universidad Jorge Tadeo Lozano, 1998), 215-232.

“deber ser” temporal. Mujeres destacadas en el campo de la cultura y las artes como Elena Garro, Coco Channel, Julia Kristeva, entre otras, fueron señaladas por sobrepasar los márgenes convencionales del género, aplicados también a su agencia dentro del campo cultural. Esta situación ha llegado en la mayoría de los casos al destierro social de estas artistas y a la paradójica aceptación tardía de su producción. Suele aminorarse la culpa social de esta actitud, imputando a la colectividad de una aparente *minoría de edad* siempre a destiempo de la genialidad de estas mujeres. Y aún así, es posible reconocer en esta actitud que el castigo social de éstas surge cuando se han arriesgado a exceder los límites de su propio contexto.

Con relación a lo que se ha escrito y producido sobre Débora Arango Pérez, hay una bibliografía destacada con mayores referencias a su obra pictórica. En especial, las reflexiones del historiador Santiago Londoño Vélez pueden considerarse como los aportes más significativos y completos de la vida y obra de Arango. La mayoría de los trabajos académicos se centran en establecer una relación directa de la artista con el contexto político que recorren sus pinturas, a través de los actores y situaciones que muestran sus representaciones. La dotan especialmente de un carácter testimonial y hasta militante en lo que refiere a la participación de las mujeres en sus obras. En especial estos trabajos se encuentran enfocados desde perspectivas teóricas relacionadas con el campo artístico, el sistema del arte, el género y el pensamiento filosófico, que abordan su lugar en el conjunto de artistas como espacio de conflictos, la puesta en escena del cuerpo de las mujeres en la pintura, la percepción de su obra en el contexto de producción, entre otras.

Pese a que existen investigaciones sobre las mujeres en la pintura desde la sociología, las artes visuales y el género, la perspectiva histórica aún sigue manteniéndose al margen de una relación interdisciplinaria con el arte. Recientemente, los trabajos de Amada Carolina Pérez y Sven Schuster han propuesto desarrollar el enfoque histórico a partir de la comprensión de las representaciones como propuesta metodológica.⁴ Esta mirada logra un punto de encuentro con la reflexión dialógica, circundante y analítica del historiador Hermes Tovar Pinzón, quien plantea una relación

⁴ Véase: Amada Carolina Pérez Benavides, *Historia Cultural Desde Colombia. Categorías y Debates* (Bogotá: Universidad Nacional De Colombia, Universidad De Los Andes, 2012), 519; Sven Schuster, *La nación expuesta. Cultura visual y procesos de formación de la nación en América Latina* (Bogotá: Universidad del Rosario, 2014), 244.

historia- pintura, desde la cual es posible establecer una relación epistemológica de los hechos sociales.⁵

La propuesta metodológica de este trabajo se deriva de una relectura de dos textos de Michelle Perrot: “Mi historia de las mujeres” y “Las mujeres y los silencios de la historia,” en los cuales la historiadora francesa nos impulsa a buscar aquellas huellas poco exploradas, con el fin de romper el mutismo de la ausencia de las mujeres en la historia.⁶ En este sentido, la aspiración por rescatar la agencia de Débora Arango Pérez en clave histórica, necesariamente nos ubica en los lindes de su vida y formas de relación con su entorno social, político, económico y cultural. En este sentido, el acercamiento desde la perspectiva biográfica tendrá su entrada en el análisis propuesto por el historiador Giovanni Levi, desde la cual es posible establecer una relación de interacción de sujeto con su entorno social, destacando en el análisis este conjunto de interacciones ejecutadas en el contexto.⁷

Como hemos mencionado, los trabajos del historiador Santiago Londoño Vélez representan un aporte significativo sobre la vida y obra de Débora Arango Pérez, pero también en lo que refiere a las imágenes de la mujer en el arte colombiano.⁸ En primer lugar, este investigador se detuvo en el análisis de la obra particular de Arango y expuso las principales características que acompañaron su pictórica, dentro de las cuales acuñó su “expresión pagana”. Por otro lado, sus estudios han proporcionado una pertinente cronología de las mujeres en la pintura como artistas y objetos de representación. Su análisis ha permitido reconocer- en el conjunto del campo artístico en Colombia- las normas, códigos y cánones que acompañaron las prácticas y las representaciones de las mujeres en el arte y en el caso de Arango, a ubicarla en el concierto nacional del campo artístico.

En la misma línea reflexiva, Eduardo Serrano puntualiza sobre la participación temprana de las mujeres en el arte desde la óptica de la práctica artística y el impacto de

⁵ Hermes Tovar Pinzón, “Entre el color y el terror” *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* 6 , (2003) , 21 marzo 2006, <https://journals.openedition.org/alhim/768?lang=es>

⁶ Michelle Perrot, *Mi Historia De Las Mujeres* (Buenos Aires: FCE, 2008), 248; Michelle Perrot, “Las mujeres y los silencios de la historia” en *¿Por qué recordar?*, Dir. Françoise Barret-Ducrocq (Buenos Aires: Granica, 2002), 248.

⁷ Giovanni Levi, “Los usos de la biografía”, *Annales ESe*, núm. 6, (1989):1325-1336.

⁸ Santiago Londoño Vélez, *Breve historia de la pintura en Colombia* (Bogotá: FCE, 2005), 176. Santiago Londoño Vélez, “Imágenes de la mujer en el arte colombiano”, en *Las mujeres en la historia de Colombia. Tomo III. Mujeres y cultura*, Ed. Magdala Velásquez y Pablo Rodríguez (Bogotá: Norma, 1995), 256-273.

su agencia. Esto queda evidenciado al posicionarlas como pioneras de un arte moderno destacando su participación inaugural en el desnudo y la naturaleza muerta como tendencias artísticas. Un aspecto importante que ayuda a nuestra hipótesis y que plantea este autor es la influencia de factores de condición de clase, relaciones sociales y espacios de producción y difusión como condiciones importantes de posibilidad que favorecieron el lugar de las mujeres dentro de la pictórica colombiana.⁹

Al remitirnos a dimensiones más concretas de la experiencia de trabajo de Débora Arango Pérez entre 1950-1954, se hace necesario el uso de categorías vinculadas de forma directa a su lugar histórico. El primer concepto es el que la inscribe en un lugar de reglas, normas e instituciones vinculadas al mundo del arte. En este sentido se aplicará la noción de *Campo artístico* de Pierre Bourdieu, la cual nos permite pensar a esta artista como un agente cultural dinámico, bajo el condicionamiento de sus capitales, pero también con capacidad de agencia.¹⁰ En segundo lugar, acotaremos el concepto de *Representación* de Stuart Hall por medio del cual es posible comprender la práctica de sentido de Arango en relación a las obras escogidas en esta investigación: un acercamiento que nos ayuda a comprender el sentido de sus formas de producción, vinculándolas a sus intereses, pero también inscribiéndolas en el conjunto de inquietudes estéticas de la época.¹¹

Finalmente, esta investigación está atravesada por el concepto de *Género*, indispensable en el análisis de interacción de las mujeres con su entorno social. La relación planteada en este trabajo desde esta perspectiva, se articula con la de *Agencia*. Esta mirada considera a Débora Arango Pérez como un agente social y cultural con capacidad de decisión y negociación frente a las imposiciones de su contexto, valiéndose del movimiento que le proporcionan sus capitales.

Como hipótesis hemos planteado precisamente que un conjunto de factores particulares de posibilidad de clase, formación personal, académica y cambios en los roles de las mujeres en el siglo XX, se conjugaron de manera precisa para permitir a Débora Arango Pérez proponer nuevos diálogos a través de su práctica pictórica, cuya

⁹ Eduardo Serrano, "Las mujeres y el arte en Colombia..."

¹⁰ Pierre Bourdieu, "Campo intelectual y proyecto creador" en *Problemas del estructuralismo* (México: Siglo veintiuno editores, 1969), 135. Ver también: Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 1995), 19.

¹¹ Stuart Hall (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (London: Sage Publications, 1997), 13-74.

narrativa se interesó por exponer y controvertir las formas del arte clásico, aplicándole un sentido social a la pintura, inspirada en una nueva mirada (social y política) hacia las mujeres colombianas.

El corpus documental de esta investigación se divide en dos: Producción escrita (prensa y revistas culturales) y tres obras pictóricas de Débora Arango Pérez: *Maternidad y violencia ICSS*, y *Los derechos de la mujer*. La prensa (*El espectador* y *El colombiano*) y dos revistas culturales (*Cromos* y *Espiral*) nos permiten identificar las narrativas de la maternidad en el contexto de mediados del siglo XX y aspectos del campo cultural y artístico que se relacionaron con la obra de Débora Arango Pérez. Sin perder de vista el carácter oficial que acompaña a esta documentación, la prensa y las revistas culturales nos remiten a modelos de producción cultural modernas que recogen el conjunto de valores y expectativas de una época a través de la palabra y la imagen.¹² Las pinturas nos permiten identificar unas narrativas de interés y un conjunto de decisiones pictóricas plasmadas en las obras, las cuales nos dejan rastro del pensamiento y agencia de la pintora en tanto agente cultural de una época.

Finalmente, este trabajo se organiza en dos capítulos. El primero se titula: El ideal roto: representaciones de la maternidad en Débora Arango Pérez en el que se abordan los contrastes de la maternidad como representación en la pintura *Maternidad y violencia* y las representaciones publicitarias en la revista *Cromos*. El segundo capítulo: La asistencia social y la ciudadanía de las mujeres vista a través de la pintura de Débora Arango Pérez y de la prensa bipartidista, 1954, analiza la forma en que las pinturas *ICSS* y *Los derechos de la mujer* guardaron relación con las narrativas presentados en la prensa de la época, referente a las políticas de asistencia social y el derecho al voto.

¹² Con documentación oficial, me refiero a la prensa como *actor político*, mediada por los intereses bipartidistas e ideológicos en Colombia y por tanto su enfoque, en el plano de la información, fue “desde arriba”, primando en ellos intereses para fortalecer su lugar en el poder.

Capítulo primero

El ideal roto: representaciones de la maternidad en Débora Arango Pérez

*“La mujer,
que es la más individualizada de las hembras,
aparece también como la más frágil,
la que más dramáticamente vive su destino
y la que más profundamente se distingue de su macho”.*

Simone de Bouvieur “El segundo sexo”

Introducción: Las mujeres y el “deber ser” pictórico

El objetivo de este capítulo es contrastar dos tipos de representaciones sobre las mujeres: la pintura de Débora Arango Pérez y la publicidad de la revista *Cromos*, entre 1950 y 1954. Esto es, analizar dos tipos de narrativas: la primera que se refiere a un producto de la imaginación pictórica; y la segunda, a los registros publicitarios sobre las mujeres, reproducidas por la revista *Cromos*. Se pretende identificar el tipo de relación que guardaron ambas representaciones como narrativas visuales, al exponer un interés por las mujeres como objeto de representación en el contexto de mediados del siglo XX en Colombia, específicamente sobre la temática de la maternidad. Se contestará la siguiente pregunta: ¿De qué manera *Maternidad y violencia* como forma de representación del rol materno, dialogó con los ideales estéticos presentados de esta temática en la publicidad de la revista *Cromos*?

Los contextos a los que más se da valor en esta sección son el social y cultural (artístico). Desde lo social, se trata de comprender la construcción socio-histórica de las mujeres en relación al tema de la maternidad como objeto y sujeto de representación, a través de su presencia en la escena de la pintura *Maternidad y violencia* de Débora Arango Pérez, donde quedó fijada una contraposición de la idea del “deber ser.”

Desde lo cultural, se trata de advertir la forma en que los imaginarios sobre el rol materno se adoptaron como referentes en la pintura y la publicidad, para contraponer o

reforzar sus ideales. Reconocer las experiencias desde lo social y lo cultural nos permite, identificar que la realidad de las mujeres estuvo atravesada por un conjunto de discursos y prácticas, donde los sistemas de representación jugaron un papel significativo al “ser” y “construir” realidad constantemente y que esto a su vez reafirmó y re-significó su sentido en el contexto de la modernidad.¹³ Esta mirada permite comprender la forma en que lo cultural puede apropiarse de las experiencias sociales de los sujetos, para asignarles un lugar concreto en el imaginario social a través de la cultura material. Además, permite advertir la forma en que esta producción y reproducción de lo social en el ámbito cultural, se renueva constantemente según las condiciones de posibilidad de cada contexto espacio- temporal.

El corpus documental de este capítulo se divide en dos: La pintura *Maternidad y violencia* que nos permite reconocer una sensibilidad particular de Débora Arango Pérez sobre el rol materno para el contexto colombiano de mediados del siglo XX. Por otro lado están los registros publicitarios y narrativas de la revista *Cromos* y diario *El colombiano*, respectivamente, los cuales nos permiten enfocar la mirada sobre las representaciones de las mujeres como objeto de interés publicitario y narrativo, comprendido desde lo que nos plantea Beatriz Sarlo sobre estos dispositivos de información, en tanto comprenden una intencionalidad marcada por intereses más colectivos de orden político, económico, cultural y social. De acuerdo a esto, es posible comprender que las narrativas de revista y prensa corresponden más a un orden e interés desde lo colectivo, en contraposición a lo que nos ofrece Débora Arango Pérez desde una experiencia más individual.¹⁴

Así las cosas, pintura, ilustraciones y escritura, nos permiten reconocer un sentido de las operaciones estéticas y discursivas en relación a la maternidad. En el caso del enfoque particular de Débora Arango Pérez, plantea una ruptura con las convenciones del arte clásico corrompiendo y re-estructurando, a través del proceso creativo, la mirada tradicional de la maternidad. Por otro lado, se encuentra la publicidad y la escritura que desde las formas de comunicación modernas- prensa y

¹³ La investigadora Lola Luna explica la forma en que los gobiernos liberales desde Alfonso López Pumarejo, legitimaron un discurso de la maternidad que estimulaba la inclusión de las mujeres en la política a partir de la idea de “Maternidad patriótica”. Ver: Luna, Lola. “Maternalismo y discurso gaitanista, Colombia 1944-48” en *Los movimientos de mujeres en América latina y la renovación de la historia política* (México: fem-e-libros, 2004).

¹⁴ Beatriz Sarlo, “Intelectuales y revistas: razones de una práctica” en *América-Cahiers du CRICCAL* n. ° 9-10 (1992): 10-12.

revistas- presentó a las mujeres en el debate público de lo social y político, haciéndolas más visibles, pero bajo un discurso que mantuvo imaginarios tradicionales sobre ellas, al tiempo que concedía un horizonte de expectativa en la sociedad colombiana, significativas para debatir más tarde, problemáticas que las afectaban en el orden jurídico desde la ciudadanía.

Así las cosas, la acción de comparación de estas formas de materialidad y producción cultural (pintura, publicidad y escritura), deben pensarse más en la dimensión del rescate de narrativas que enfocaron una temática particular, las mujeres, y que en un caso especial permiten visibilizar una agencia cultural específica, la de Débora Arango Pérez. Esto permite subrayar no sólo el aporte de una artista, sino su coincidencia en el debate sobre las mujeres importantes en el mundo de la representación a mediados del siglo XX en Colombia.¹⁵ Aunque este período inauguró nuevos roles para ellas, hasta 1950, éstas continuaron siendo objeto de imaginarios de un *deber ser* ligado a los imaginarios heredados de la moral cristiano-católica.¹⁶ Esta tendencia se mantuvo a pesar de que el espacio de la modernidad ofrecía un nuevo horizonte de expectativa, asociado al progreso y a cambios en los hábitos y prácticas de sociabilidad, que permitieron la interacción de una nueva literatura, nuevas artes como el teatro, espacio de debate como la crónica periodística, etc. Así pues, la condición de las mujeres no sufrió cambios contundentes en relación a estos imaginarios ni a su lugar social, en cambio, se lograron articular aspectos fundamentales de la vida social como la maternidad y roles tradicional de esposas, que reforzaron su presencia como *reina del hogar*.¹⁷

En el plano cultural, este ideal también buscó formas de resarcirse. La pictórica colombiana solía representar a las mujeres en sus roles tradicionales de madre, esposa,

¹⁵ Pienso el arte en este contexto como un *lugar político* donde las mujeres adquieren una agencia significativa, teniendo en cuenta que para el período de esta investigación aún no eran ciudadanas. No pienso lo político aquí desde la formalidad y legitimidad de la participación política, sino como la acción misma del sujeto más allá de sus posibilidades, en constante re-acción y relación con su entorno.

¹⁶ El “deber ser” se refiere a una expresión que remite a la acción concreta de la forma en que se cristaliza en el imaginario colectivo, la forma en que las mujeres están obligadas a comportarse en las distintas esferas de la sociedad. Para el caso concreto de Colombia, ver: Catalina Reyes Cárdenas, “Cambios en la vida femenina durante la primera mitad del siglo XX” *Credencial Historia*, n.º 68 (1995).

¹⁷ Por el contrario, en lo que llamamos los “usos políticos de la maternidad,” reforzada desde los gobiernos liberales (1930-1946) se instauró un nuevo imaginario de ciudadanía basado en la condición de “buenas madres.” Este modelo de aparente inclusión no cambió de manera contundente la situación jurídica de las mujeres y como la mayoría de los hechos en Colombia, su interés fue meramente político. En todo caso, la condición de mujer en el espacio de la maternidad se vio sometida a constantes reformulaciones que favorecieron intereses sociales, políticos y económicos, movidos por su agencia. La investigadora Lola Luna ha trabajado de manera especial esta experiencia de las mujeres en Colombia.

hermana o hija, bajo los cánones del arte clásico y con fuertes expresiones provenientes del mito y la religiosidad, manteniendo un tipo de representación sublime, confiable, creíble y sobre todo, aceptable.¹⁸ Por otro lado, la industria editorial también asumió un posicionamiento.¹⁹ En el caso de la publicidad, su intención comunicativa guardó intereses económicos vinculados al tema de financiación, por lo cual se explica que parte de las estrategias que aseguró su producción, circulación y consumo fue la adopción de discursos idealizantes sobre las mujeres, fuertemente vinculados a los nuevos hábitos y prácticas adoptadas en el contexto urbano representados en nuevos hábitos de consumo, ocio y deportes de élite.

En el caso de la maternidad, la estrategia publicitaria encaró una nueva forma de construcción del discurso, conciliando de manera *atractiva* los roles tradicionales con los modernos como el cuidado familiar, enfocado en la prevención de enfermedades; la belleza y la estética corporal con el cuidado de la imagen; la moda, la etiqueta y el glamur que intentaron emular la cultura francesa e inglesa; la profesionalización como signo de inteligencia y superación y el consumo como una muestra de estatus y potencial económico.²⁰

1.1 Débora Arango Pérez: una pintura en clave de mujer

A mediados del siglo XX en Colombia, las mujeres pintoras ya contaban con cierto reconocimiento, entre ellas la artista antioqueña Débora Arango Pérez. (Ver anexos, Tabla 1.) Esta presencia de las mujeres en el mundo del arte cobra sentido al comprender la amplia trayectoria del campo artístico en Colombia, desde 1841 con la primera exposición donde participaron públicamente, hasta 1886 con la fundación de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, fruto del proyecto político-cultural de Rafael

¹⁸ Es así como encontramos obras pictóricas como "Maternidad" (1950) de Alejandro Obregón, que a pesar de inscribirse en la cronología del arte moderno, conserva serios tintes clásicos: el luto y la abnegación de una mujer que alude al sufrimiento mariano.

¹⁹ En la primera mitad del siglo XX se consolidaron los diarios como medios de comunicación y se formó una prensa que podríamos llamar de *masas*, y que tenía entre sus lectores, contados ya por decenas de miles, a un público profesional creciente, a clases medias y obreras. Agotado el ciclo de las guerras civiles, el predominio de la palabra en la lucha por el poder se hizo aún más fuerte, aunque ya no todo pasaba por los periódicos: la radio permitió a algunos, como Jorge Eliécer Gaitán, hacer llegar su voz vibrante a un pueblo del que hasta los analfabetas hacían parte. Ver: Jorge Orlando Melo, "Prensa y poder político en Colombia" (Discurso como presidente del Jurado del Premio Simón Bolívar, 2006).

²⁰ En este sentido, la confiabilidad de los discursos que se emitían en la revista *Cromos*, garantizaba la compra y circulación de la revista, ya que éstos se asociaron con un refuerzo del deber ser de las mujeres. Hay referencias de que esta publicación era comprada por hombres para que la leyeran sus esposas e hijas. Ver: Paula Andrea Marín Colorado, "Diversificación del público lector en Bogotá (1910-1924). Un análisis de las revistas ilustradas *El Gráfico* y *Cromos* Illustrated Magazines" *Historia y Memoria* (2016), doi: <http://dx.doi.org/10.19053/20275137.5204>.

Núñez.²¹ Sin embargo, a pesar de que las mujeres accedieron tempranamente al mundo del arte, los referentes con los cuales eran identificadas se encontraban bajo el paradigma del “deber ser,” conjunto de imaginarios del género femenino sintonizados con el ideal mariano: símbolo de devoción, cuidado, pureza y redención.²²

Reconocida por haber expuesto una de las representaciones más polémicas del desnudo femenino moderno en Colombia, el origen de Débora Arango Pérez (1907-2005 Medellín-Colombia), se remite a una familia tradicional de once hijos, en la cual ocupó el octavo lugar.²³ A pesar de convivir en el conjunto de valores conservadores de

²¹ La creación de la Escuela de Bellas Artes fue uno de los ejes del gobierno centralista de Rafael Núñez. La Escuela (Nacional de Bellas Artes) fue el primer intento de educación artística universitaria que logró sostenerse prolongadamente. Fue fundada en 1886 por Alberto Urdaneta con el apoyo del gobierno de Rafael Núñez y se inauguró solemnemente el 20 de Julio, meses después de iniciar labores en el Edificio San Bartolomé en el centro de Bogotá, donde compartió locaciones con un cuartel militar y el Instituto de Artesanos. Véase: Rubén Darío Ladino Becerra, “Primeros años de la escuela nacional de Bellas artes de Colombia,” (Requisito parcial para optar al título de Magíster en Historia, Pontificia Universidad Javeriana, 2015), 6
<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/17050/LadinoBecerraRubenDario2015.pdf?sequence=1> 4-11-18.

²² Nos parece importante incorporar la siguiente reseña acerca de la historia del arte en Colombia para comprender el lugar donde se ubica nuestra autora: “En la historia del arte en Colombia es posible vislumbrar la presencia de un arte moderno con Andrés de Santa María (realismo de corte académico). Los primeros treinta años del siglo XX estuvieron marcados por el auge del paisaje, un legado que venía de las enseñanzas de los pintores españoles Luis de Llanos y Enrique Recio y Gil, en los talleres que dirigieron en la Escuela Nacional de Bellas Artes, en la última década del siglo XIX. Roberto Páramo, Jesús María Zamora, Ricardo Borrero Álvarez, Ricardo Moros Urbina y Ricardo Gómez Campuzano se dedicaron desde entonces a captar los más variados rincones del territorio nacional. El apego a los cánones del siglo XIX es patente en la producción de los artistas antioqueños Marco Tobón Mejía y Francisco A. Cano. Formados en la Escuela de Bellas Artes de Medellín y luego en París, los dos se distinguieron como dibujantes excelentes y amorosos practicantes del desnudo. El proceso de cambio tuvo un antecedente de valía en la escultura *Bachué* de Rómulo Rozo, una representación de la diosa muisca de la fecundidad realizada en 1925. El énfasis en la identidad es un rasgo inherente a las escenas familiares o de vida cotidiana de Alfonso González Camargo y una expresión deliberada de las fotografías de Luis B. Ramos. Descubrir y revelar lo propio es algo que los escultores Ramón Barba y Josefina Albarracín, seguidos luego por el pintor Luis Alberto Acuña, materializaron tallando y pintando campesinos de rasgos indígenas. Adquirió importancia la mancha informal y el uso de una paleta que se vuelve autónoma y puede apartarse del color que localmente pueden tener los objetos representados. La definición anterior se ajusta perfectamente a las acuarelas y pinturas del antioqueño Pedro Nel Gómez y, en menor medida, a las obras de los también antioqueños Eladio Vélez e Ignacio Gómez Jaramillo, el manizalita Sergio Trujillo Magnenat y el santandereano Luis Alberto Acuña. La modernidad vanguardista se empezó a reconfigurar con la llegada al país de Guillermo Wiedemann, un pintor alemán formado al calor de los movimientos expresionistas de su país, que compartían el ideal de recuperar la fuerza espiritual de las primitivas sociedades tribales. En los años cuarenta se consolidó la tendencia expresionista que latía tímidamente en la obra de Pedro Nel Gómez y pasó luego a Débora Arango. Un pintor y escultor como el nortesantandereano Eduardo Ramírez Villamizar, uno de los pioneros de la abstracción geométrica en Colombia, también se interesó en el expresionismo en sus primeros años de actividad profesional. Junto a ellos cabe situar a Hernando Tejada. Es el momento en que Enrique Grau, Alejandro Obregón y Edgar Negret hacen presencia en los salones nacionales. Véase: Álvaro Medina, “La renovación vanguardista, 1910-1950”, *Guía de estudio, colección de arte, Banco de la República*, <http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/la-renovaci%c3%b3n-vanguardista-1910-1950>.

²³ Según el historiador Eduardo Serrano, en el siglo XIX en Colombia se dieron los primeros aportes de mujeres a la historia de la pintura. Fueron éstas quienes introdujeron grandes géneros pictóricos como la

la sociedad antioqueña, sus padres Castor Arango (médico) y Débora Pérez (ama de casa), le concedieron a ella y a sus hermanos una educación liberal donde la autonomía formó parte fundamental de su formación.²⁴ Esta condición familiar junto a su frágil salud por las secuelas de Paludismo, dieron paso a que la formación académica de la pintora estuviera mediada por un espacio exclusivo de cuidado y mucho tiempo libre para desarrollar habilidades artísticas entre las cuales se conocen la pintura y la costura.²⁵

El hecho de haber contado con un espacio de exclusiva dedicación para el arte, contribuyó a una labor permanente y guiado en el que la pintora antioqueña desarrolló las técnicas artísticas y mayor espacio para la reflexión estética. El impulso recibido no sólo de sus padres sino de su maestra, la hermana Ravaccia, contribuyeron al desarrollo de una autonomía y liderazgo temprano, pues en casa era libre de ejercer su práctica pictórica; y en la escuela, su tutora, le concedió espacios de monitoría en las clases de artes y amplia participación cuando se requería su talento para diversos eventos escolares. Según Michelle Perrot, para muchas mujeres, el arte fue el punto de acceso significativo para desarrollar espacios de autonomía, pensados inicialmente como actividades lúdicas o instructivas. Curiosamente, este aspecto de la formación artística de Débora Arango Pérez coincide con la experiencia de otras pintoras contemporáneas, quienes remiten sus primeros encuentros artísticos en el espacio de la escuela religiosa y luego de la mano de maestros pintores educados en Europa.²⁶

En el contexto colombiano del siglo XX, la temprana presencia de Débora Arango Pérez en la esfera pública a través de la escuela, se explica desde la acotación de

naturaleza muerta y el desnudo, dando paso al advenimiento de la modernidad artística: Ver: Eduardo Serrano, “Las mujeres y el arte en Colombia...” 260.

²⁴ “A pesar de que el departamento de Antioquia es reconocido por su temprana actividad comercial y su apertura regional, es identificado también como un territorio donde los ideales conservadores tuvieron gran cabida. Parte de este imaginario se proyectó en la concepción tradicional de la familia extensa de valores religiosos y de unión.” Para mayor información sobre la historia del departamento de Antioquia véase: Jorge Orlando Melo, “Medellín: historia y representaciones imaginadas”, <http://www.jorgeorlandomelo.com/medellinhyr.html>.

²⁵ En el contexto colombiano, los problemas de higiene y de salud fueron recurrentes y se constituyeron en una preocupación por parte del Estado, desde donde se impartían incesantes campañas para combatir enfermedades como el Paludismo, Disentería, Poliomiélitis, etc. Véase: Álvaro Casas y Victoria Estrada (eds.). *Higienizar, medicar, gobernar. Historia, medicina y sociedad en Colombia*. (Medellín: Universidad Nacional de Colombia. Cardona Rodas, Hilderman. 2006). Ver también para inscribir a Débora Arango Pérez en este contexto: Ángel Galeano, *Débora Arango. El arte., venganza sublime* (Bogotá: Panamericana, 2004), 11.

²⁶ Desde el siglo XIX, varios maestros educados en Europa regresaron a Colombia, donde aplicaron las enseñanzas del arte clásico en escuelas. Se permitida la participación de mujeres en estos espacios, mientras no se infringiera las normas del “deber ser”.

Jorge Orlando Melo, sobre la sociedad antioqueña en particular, donde revela que no era mal visto que las niñas participaran de actividades artísticas.²⁷ El temprano acceso al espacio público le confirió, pues, la experiencia de interacción con escenas cotidianas como la de bares, el mundo trabajo, la experiencia de maternidades diversas, la migración interna de campesinos y la violencia, entre otras temáticas, presentes a lo largo de su prolífica producción. Los hechos experimentados, aunque locales, tenía mucha correspondencia con la realidad nacional: violencia, migración interna, control higienista de prostitutas, mendicidad, asistencia social, marginación, desempleo, pobreza, etc. De aquí se comprende que en la actualidad la producción de Arango sea comprendida desde el margen histórico que se concreta con realidades concretas del país.

El proceso de formación de Débora Arango Pérez como artista también se dio por la interacción con otras disciplinas, especialmente la medicina, cuya cercanía vino de la práctica médica de su padre y hermano. Este dato nos permite reconocer un interés por ampliar e interrelacionar un conjunto de saberes colaborativos con el arte, aunados por la experiencia técnica vinculada a la interdisciplinariedad. También denota una curiosidad particular de la pintora antioqueña y su expectativa por pensar nuevos desafíos técnicos de la pictórica por medio de la retroalimentación con otros saberes, pero también con una inmersión en la realidad social y política.

En relación a su estilo, a Débora Arango Pérez, se la suele identificar como un estilo radical del Pedronelismo.²⁸ Su amplia, variada y prolífica producción artística se desarrolló desde las primeras décadas del siglo XX, hasta su muerte en el año 2005. Desde la década de 1940 se reconoció en su obra pictórica un estilo de corte *expresionista*, con una marcada intención de denuncia de la realidad social.²⁹ Exploró temáticas como el paisaje, las escenas cotidianas, la identidad indígena, las comunidades negras y las mujeres. En éstas hubo una fuerte vinculación con

²⁷ Jorge Orlando Melo, “Espacio e historia en Medellín” en *Colombia es un tema*, <http://www.jorgeorlandomelo.com/thistoant.html>

²⁸ Pedronelismo se llamó a la tendencia que marcó Pedro Nel Gómez como muralista en Colombia, desde el cual rescató una visión del arte a partir de elementos nacionales como el trabajo colectivo, la identidad indígena, entre otros.

²⁹ En este sentido, ha de anotarse que Débora Arango Pérez, retomó elementos de la pintura expresionista alemana, pero también del muralismo mexicano. Ver: *Museo de arte moderno de Medellín. Sociales. Débora llega hoy* (Medellín: Ministerio de Relaciones Exteriores, 2012).

problemáticas sociales que el país experimentó en la etapa conocida como la Primera Violencia,³⁰ vinculando de manera particular a las mujeres.

Los momentos de su producción pictórica pueden resumirse formalmente en las siguientes tendencias: *expresión pagana* (1940), *denuncia social* (1942) y *sátira política* (1948). Una tendencia poco conocida de la autora fue el retrato, muy presente en sus orígenes y que aludió a una etapa inicial de su carrera: su padre Castor y su maestro Pedro Nel fueron dos de las figuras retratadas por la autora en este período.

La producción escogida para este trabajo que incluye las obras: *Maternidad y violencia*, (1950), *ICSS* (1954) y *Los derechos de la mujer* (1954), que se ubican en la etapa de sátira política,” caracterizada por el carácter mordaz de una crítica enfocada en denunciar hechos sociales y políticos del país. Los cuadros seleccionados nos remiten a la dimensión de representación de la realidad política a través del arte y el posicionamiento de una expresión artística como materialidad ante el “ojo público.”

La forma en que esta investigación ha planteado la mirada particular de Débora Arango Pérez de la realidad política se relaciona con una *estética de la transgresión*, que controvirtió las expectativas del arte nacional de la época, no desligándose de los aportes tradicionales de la pictórica, sino re-significándolos para proporcionar una nueva visión de los hechos representados y de los sujetos expuestos.³¹

Así pues, Débora Arango Pérez, expresó en esa mirada, la experimentación que no se desliga del componente técnico y tradicional del arte aprehendido de sus maestros Eladio Vélez y Pedro Nel Gómez, pero sí lo descoloca de sus formalidades. El sentido que la misma artista confirió a su producción lo inscribe en un significado profundo de la práctica, fuertemente ligado a la experiencia humana del artista y del hecho representado. En el siguiente fragmento leemos algo de esta visión:

“[...] el arte es una expresión muy hermosa de la vida. No es un simple retrato de ella. A través de él expresamos y por eso logra identificarse con la vida misma.³²” “Yo creo que el pintor no es un retratista al detalle. Cuando se

³⁰ Véase: Orlando Fals Borda, *La violencia en Colombia. Tomo I* (Bogotá: Taurus, 1962), 470.

³¹ Sin desconocer las coyunturas de orden nacional e internacional, esta inquietud fue explotada por “bachuistas” y “pedronelistas” quienes se disputaron el sentido de representación de la cultura nacional, enfrentando una visión indigenista y otra hispanista, respectivamente. Ver: Santiago Londoño Vélez, *Breve historia de la pintura en Colombia* (Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2005).

³² “Débora Arango” en *Otras miradas* (República de Colombia, Ministerio de Relaciones Exteriores, 2004): 34.

pinta hay que darle humanidad a la pintura. Si no fuera así estaríamos haciendo competencia a los fotógrafos.”³³

Como resultado de toda su experiencia de interacción con el mundo, y bajo una fuerte influencia de quien había sido su maestro, Pedro Nel Gómez, Débora Arango se atrevió a denunciar a través de óleos y acuarelas, de un modo descarnado, las condiciones de la mujer discriminada y explotada sexualmente.³⁴ Como estilo, la obra de Débora Arango Pérez desafió las formas tradicionales de las mujeres en la pintura, exponiendo expresiones particulares del rostro y del cuerpo. De voz de la misma artista, este estilo fue catalogado de *pagano*.

Además, Débora Arango Pérez propuso narrativas visuales imponentes a través de los grandes formatos, una paleta agresiva en su colorido, las distorsiones de las imágenes representadas, la presencia de conflictos y tensiones dentro de la pintura. Esta radicalización de las formas estéticas dotó a esta pintora de un estilo original y polémico en el mundo del arte, llegando a generar incomodidades en distintos contextos.³⁵

Que fuera una mujer quien precisamente protagonizara esta especie de *revolución estética*, resultaba aún más perturbador, al percatarse que éste reafirmaba la exposición de tabúes como la sexualidad femenina y la confrontación de conceptos antagónicos derivados de las relaciones de poder, de género y las tensiones de la vida cotidiana, a partir de obras como *Maternidad y violencia*, *ICSS* y *Los derechos de la mujer*.

Hasta el momento no existe evidencia de que Débora Arango Pérez tuviera algún tipo de afiliación política o ideológica. Con respecto a lo político, la misma pintora manifestó su posición frente al tema como se muestra a continuación:

³³ “Rutas del arte”, en *Débora Arango. Exposición retrospectiva* (Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1984), 67-68

³⁴ Álvaro Medina, “La renovación vanguardista...”

³⁵ En 1954 Débora Arango Pérez fue a España a la Academia San Fernando de Madrid. En 1955 expuso en esta misma ciudad. Registraba una publicación madrileña: "Débora Arango, nacida en Colombia, ha colgado una excepcional muestra de arte". Sin embargo, descolgada el día siguiente de la inauguración, por órdenes de Franco, con gran desconcierto y dolor de la artista. Continuó sus búsquedas estéticas en su país y en Europa. Ver: Marta Elena Bravo, Débora Arango, *Revista Semana*, 12 de marzo de 2005, accedido el 7 de diciembre de 2018, <https://www.semana.com/especiales/articulo/debora-arango/75422-3> La particular visión de Arango sobre la pictórica quedó plasmada a través de la opinión de la escritora Elisa Mújica: "No es pintura fácil que el público admira y paga caro el tratamiento pictórico de estos cuadros que parecen gritar que existe un desacuerdo absoluto entre las sombrías criaturas y el mundo en que habitan".

“Me considero apolítica. Para mí es lo mismo es un godo que un liberal [...] estos hechos necesariamente se hacen presentes en la obra de un artista que piense y sienta como yo [muchas cosas de una u otra manera nos afectan] [...] un artista no puede vivir alejado del mundo [...] ese mundo, esa realidad que lo rodea se meten en su obra. A través de ella denunciamos y mostramos lo que sucede. Es nuestra manera de comprometernos con la sociedad. Consciente o inconscientemente lo hacemos.³⁶”

En relación al campo artístico que experimentó Débora Arango Pérez entre 1950 y 1954, se puede decir que coincidió con el proceso de internacionalización del arte en Colombia. La producción expuesta en salones regionales y nacionales de artistas, la democratización de las artes y la consolidación de la crítica de arte fueron determinantes para esta expansión, pero también su reconocimiento internacional junto a la de artistas como Enrique Grau, Alejandro Obregón, Lucy Tejada, Sofía Urrutia, Cecilia Porras, Emma Reyes, entre otros.

La expansión *hacia afuera* de la pictórica colombiana le permitió a esta generación de artistas, presentar sus obras en otros países como México, España, Estados Unidos, entre otros, en los cuales interactuaban con otros pintores y otras experiencias culturales. Esta apertura promovió una interacción de las formas realísticas como las de Débora Arango Pérez con las abstractas y no-figurativas de otros autores como Cecilia Porras, Lucy Tejada, etc.³⁷ Como ingrediente adicional este nuevo movimiento del campo artístico fue liderado y legitimado por la crítica extranjera residente en Colombia, encabezada por Marta Traba, Walter Engel y Casimiro Eiger, adversos a las influencias del Muralismo mexicano y las formas realísticas que aparecían en las obras de Débora Arango Pérez .

De lo anterior hemos inferido que no se puede conceder de forma exclusiva la marginación de la obra de Débora Arango Pérez en esta época en Colombia a una actitud excluyente del campo, pues como expresa Álvaro Medina, en nuestro país las vanguardias se posicionaron de forma lenta a diferencia de otros países. Más bien, la marginación de Arango puede comprenderse a partir de una situación personal que la obligó a un retiro a su hogar “Casablanca,” donde se dedicó a pintar y a cuidar a su padre. Este aspecto de la vida artística de la pintora nos permite reconocer también la

³⁶ “Débora Arango” en *Otras miradas* (Bogotá: Ministerio de Relaciones Exteriores, 2004), 41.

³⁷ A lo largo del siglo XX desde galerías privadas como “El callejón” “La Cori” y “El caballito” se fueron promoviendo tendencias del pensamiento plástico modernos muy interesados en exponer formas pictóricas no figurativas, de las cuales la pintora antioqueña Débora Arango Pérez quedó excluida por las tendencias que trabajaba.

dimensión afectiva y personal del artista que puede incidir en su manera de ver y actuar en el mundo del arte.

En todo caso, no se puede negar que el estilo de Débora Arango Pérez, acercado a las tendencias del *Realismo social* estuvo lejos de los intereses de los agentes del campo cultural de la época. Y no sólo eso, sino la coincidencia del repliegue del arte en este período a espacios y grupos cada vez más especializados que fueron convirtiendo a la pictórica nacional en un símbolo de estatus y prestigio.³⁸

Este período también abarca la experiencia de la censura presente en el campo cultural bajo el régimen militar de Gustavo Rojas Pinilla y de cierto reposo en relación a la pintura y el arte como instrumento de polémica. La percepción que se tuvo de Arango en años anteriores, aparece diluida evidente en la manera que para 1950 se resaltó su agencia cultural y su valor como artista, como se ve a continuación en la sección de Notas Culturales del diario *El colombiano*:

[...] próximamente viajará a Europa la consagrada pintora antioqueña Débora Arango, uno de los grandes valores que en el campo de las artes plásticas, posee Colombia. Silenciosamente ha laborado Débora durante los últimos años y sus obras han merecido el elogioso comentario de destacados críticos colombianos y europeos que han tenido el privilegio de conocerlos. Por las conocidas dificultades de nuestro estrecho ambiente las maravillosas pinturas de Débora Arango no han sido exhibidas en público. En España seguirá un curso especial en una de las mejores academias y aprovechará el ofrecimiento para exponer en las salas de la península y de los principales países de Europa.³⁹

Finalmente, la novedad que se expresó en la obra de Débora Arango Pérez se evidenció en un interés especial por representar a las mujeres. Esta inquietud de la autora se concatenó con una preocupación por la mujer doméstica, moderna y política, a la que el contexto de mediados del siglo XX no liberó de imaginarios y preceptos religiosos y conservadores. En este sentido, la paleta de Arango reveló, en particular, el conjunto de tensiones que sufrieron éstas en el contexto moderno. En este sentido, uno de sus ejes de reflexión pictórica fue el cuerpo de las mujeres, al cual marcó como punto vulnerable de esta realidad.

³⁸ En el período que fue de 1950- 1954 se dio una proliferación de revistas culturales que abordaron la crítica desde la producción literaria y pictórica en el país. Algunas revistas culturales fueron: Revista Espiral dirigida por Clemente Airó; Revista Mito y Prisma, dirigida por Marta Traba; Revista Cromos dirigida por los Hermanos Tamayo, y Plástica dirigida por Judith Márquez.

³⁹ Editorial, "Notas culturales", *El colombiano*, 20 de agosto de 1950, 5.

Lo anterior nos lleva a proponer que la particularidad de esta artista reside en que en su condición de mujer se atrevió a re-significar una propuesta artística que interpeló los imaginarios tradicionales de su género, representándolas en términos realísticos, libres de artificialidad y/o embellecimiento clásico.⁴⁰ Esto es, Débora Arango Pérez interpeló la realidad maquillada, armonizante y tradicional de las mujeres que se presentaron desde otras representaciones como la prensa y las revistas, donde las ilustraciones motivaron imágenes idealizantes, carentes de sintonía con la realidad social y política.⁴¹

La forma en la que Débora Arango Pérez llegó a consolidarse un siglo después como una de las artistas más representativas del arte moderno y en ícono nacional, puede comprenderse como el resultado una amplia trayectoria familiar, escolar, profesional y personal, pero también de las inquietudes artísticas que no se detuvieron por limitaciones de género. En este aspecto y comprendiendo el sentido de los capitales en la sociedad, esto nos permite reconocer el valor de su agencia en el campo cultural como una mujer dinámica, con capacidad de decisión y arriesgada debido a que su profesión no dependía mayormente de otros agentes en el plano económico, ni cultural, ni político. Más bien Arango se presentó como un contrapeso de estas fuerzas que se movían en el campo artístico a mediados del siglo XX en Colombia.⁴²

De igual forma puede comprenderse su agencia desde las coyunturas tanto internas como externas. Esto es, respectivamente, su participación en el campo artístico colombiano bajo la coyuntura de la internacionalización y el movimiento de las vanguardias, que a su vez impactó de manera contundente en la experiencia colombiana a través de tendencias como el Muralismo mexicano.

Precisamente en *Maternidad y violencia* quedó narrada una puesta en escena de la capacidad de agencia de la pintora, en tanto representó un aspecto de la vida social en el contexto de la llamada “Primera violencia en Colombia.” Tomando como punto de

⁴⁰ En este sentido Débora Arango Pérez le apostó a una propuesta artística alejada de las visiones de las corrientes nacionalistas lideradas por Eladio Vélez, Pedro Nel Gómez y de sus contemporáneos como Enrique Grau, Alejandro Obregón y Fernando Botero, entre otros.

⁴¹ Esta expresión se refiere a un imaginario construido discursivamente para las mujeres, derivado de la religión y el carácter religioso y espiritual que encarnaba el imaginario sobre las mujeres y cuyos referentes simbólicos fueron Eva, María Magdalena y la Virgen María.

⁴² Pierre Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador” en *Problemas del estructuralismo* (México: Siglo veintiuno editores, 1969).

referencia este cuadro analizaremos en el siguiente acápite la relación de esta narrativa visual.

1.2 Maternidad y violencia: una “narrativa visual” de la violencia en Colombia a mediados del siglo XX

Imagen 1
“Maternidad y violencia,” (1950)



Fuente: Museo de Arte Moderno de Medellín. Bien de interés nacional.

Como tema, la maternidad se constituyó en uno de los ejes centrales de la pintura en la historia del arte occidental. El perfil de estas imágenes en Colombia, presentes en la pictórica colonial y republicana representó valores conservadores de la moral cristiana como la ternura, el cuidado y la abnegación, extendida a partir del imaginario mariano. Entrado el siglo XX, la maternidad adquirió otras características: una connotación laica, que reemplazó la figura religiosa por mujeres de carne y hueso. Podemos encontrar representaciones de este tipo de maternidad, por ejemplo, en los pintores Epifanio Garay y Alejandro Obregón (Ver anexos) que dan cuenta de estas nuevas expresiones maternas que lograron incorporar imaginarios laico-religiosos, pero que al tiempo mantuvieron la esencia del estilo clásico.

Fue la pintora Débora Arango Pérez quien propuso una nueva representación de la maternidad, enfatizando la mirada sobre el cuerpo de las mujeres como recipiente de las experiencias históricas que vivieron a partir del contexto de la violencia. Este

planteamiento dio paso a una separación tanto de las formas pictóricas clásicas laico-religiosas, como de las propuestas por los espacios publicitarios, donde se promovió el estereotipo de madres felices, armónicas, perfectas y diligentes.

La representación que mostró Débora Arango Pérez del cuerpo de la madre como lugar central de la narrativa visual de *Maternidad y violencia* permite reconocer una relación antagónica y complementaria entre lo sagrado y lo profano, sexualizando el cuerpo materno a través de la exposición de sus rasgos íntimos. En este sentido, Arango se desligó de la representación clásica que separó maternidad-desnudo-embarazo. Dicho arte había hecho de las maternidades (madre con criatura) un estereotipo y del retrato desnudo otro estereotipo: en las primeras se mostraba a la mujer-esposa-madre idealizada; en el retrato de desnudos femeninos se mostraba a mujeres como deleite de la mirada de sus comitentes, del artista o de quien practicaba la mirada. Así pues, el retrato de mujeres desnudas embarazadas presenta una ruptura con ambos estereotipos: singulariza a cada mujer y reta a la mirada dominante ante el desnudo convencional, que es lo que nos presenta Arango en su representación.⁴³

Lo anterior es significativo para ubicar una intención estética de Débora Arango Pérez remitiéndonos a la transgresión del concepto clásico de representación materna.⁴⁴ Es interesante que esta pintura se ubique precisamente a mediados del siglo XX, cuando las formas del expresionismo entraron en competencia con las formas no-figurativas del arte, porque nos deja ver que también éstas tuvieron cabida en el campo artístico, a pesar de que la tendencia fue al favorecimiento de las formas abstractas. Y sobre todo cuando parece haber un rescate de la identidad, muy enfocada en la búsqueda de la matriz colonial, donde el imaginario sobre las mujeres estuvo directamente ligado a un carácter clásico.

Otro aspecto interesante se refiere a que la propuesta pictórica de Arango se sintoniza con preocupaciones del momento, desde las teorías posfreudianas, que replantearon la maternidad y sus múltiples significados, entre ellos un carácter sexuado del cuerpo de las mujeres presentes aún en estado de gravidez.⁴⁵ La presencia de un pensamiento complejo con relación a la maternidad, nos permite identificar el interés y

⁴³ Bea Poqueres, "El invento de la madre feliz" en *Reconstruir una tradición. Los artistas en el mundo occidental* (Madrid: Horas y horas, 1994).

⁴⁴ Bea Poqueres, "El invento de la madre feliz," 78.

⁴⁵ Museo Nacional de Colombia, *Carolina Cárdenas 1903-1936*, Catálogo (Bogotá: Ministerio de cultura, 2005).

la circulación de preocupaciones estéticas, no sólo desde el orden pictórico sino literario y filosófico, evidentes a través de revistas culturales como *Cromos*, *Mito* y *Prisma*.

Así las cosas, iconográficamente, Débora Arango Pérez presenta en *Maternidad y violencia* un momento de ruptura con las maternidades clásicas en Colombia. La puesta en escena de este óleo de gran formato (225 x 96 cm), propone la presencia de las mujeres colombianas en el contexto de la Primera violencia, como dolientes de esta situación.

La antropóloga Elsa Blair, quien ha reflexionado sobre esta pintura, hace referencia a ésta como una representación de la aniquilación de lo femenino. Esto nos proporciona una mirada a partir del canon simbólico de la guerra, en esencia masculinizada, que proyecta una liquidación de la otredad expresada en los referentes de la debilidad y/o vulnerabilidad.⁴⁶ Los elementos descriptivos que aparecen en la pintura como el casco, la banda, el fusil y los proyectiles nos remiten a la idea de una presencia masculina en la guerra que no es visible, pero que deja su rastro como evidencia de su presencia devastadora. En este sentido de la puesta en escena de elementos de género en esta narrativa, la pictórica de Arango también nos insinúa la idea de las dimensiones de la vida que importan en la guerra y a quiénes afecta.⁴⁷

Finalmente, el espacio en el que Arango nos narró la escena de la violencia a través de la pintura, nos remite al campo, escenario primigenio del conflicto en Colombia. Este estatuto rural de la guerra acarreó cambios significativos en la vida de algunas mujeres, expulsándolas de sus hogares para enfrentarlas a difíciles condiciones de vida en la ciudad, donde enfrentaron condiciones hostiles como la prostitución, la pobreza, el empleo informal y el trabajo doméstico. Si se quiere interpretar esta situación en el orden simbólico de la pintura, ésta refleja esa separación de las mujeres de su estado natural, para arrojarlas a un estado vulnerable, fijado al carácter individualista de la supervivencia, propio del contexto moderno.

Es importante reconocer en el lugar de enunciación de Arango, esta forma particular de representación. A la pintura antioqueña se le reconoció por un carácter mordaz para comunicar a través de su arte. Su pintura se centró en evidenciar la realidad

⁴⁶ Elsa Blair, *Muertes violentas. La teatralización del exceso* (Medellín: INER, Universidad de Antioquia, 2005), 149.

⁴⁷ Judith Butler, “Los cuerpos que importan”, en *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* (Buenos Aires: Paidós, 1993), 53 – 94.

de forma natural, dotada con sus defectos y deficiencias. Y su visión de belleza se remitió a esta idea, para nada superficial.⁴⁸ Como bien lo expresó la novelista Elisa Mujica al referirse a la sensibilidad de Arango: “Los ojos de Débora Arango Pérez [...] parecían configurados para captar especialmente lo dramático y grotesco, decepcionante y cruel de la vida”.⁴⁹ Por tanto, la narrativa que expone *Maternidad y violencia*, se sintonizó con los objetivos de su práctica pictórica, al exponer las tensiones de la guerra, a través de las mujeres.

Este pensamiento en la forma de concebir el arte se sintonizó con búsquedas artísticas de la época, motivadas por una preocupación sobre el espíritu creador y la consecuencia de un reconocimiento a partir de elementos nacionales como la identidad y la raza. Podemos ver parte de esta reflexión en la siguiente publicación de la Revista Espiral en 1950:

No es sencillo hablar de creación artística [...] La naturaleza otorga a ciertos hombre venturosos cierto espíritu que lo hace aptos para el ministerio de la creación artística. Y estos atributos están alinderados, antes que nada, gobernados por un límite que es el medio ambiente. Entre nosotros el espíritu de la creación ha prosperado en la medida en que el ambiente y la raza lo permite [...] La profusión de estirpes es nuestro principio, la heterogeneidad el signo de nuestra raza. Y este encontramos frecuentemente quebradizos y contradictorios, simboliza nuestra inquietud, y[...] lo que puede dar origen a una nueva obra estética nueva, signada por el color del mestizaje.⁵⁰

A pesar de que estos discursos pueden comprenderse como expresiones residuales del discurso tradicional decimonónico, se presenta como una narrativa que permite comprender los intereses del campo artístico al intentar vislumbrar el sentido del proceso creador. Pero sobre todo, permite rescatar a través de la pictórica de Arango, la contraposición de narrativas pictóricas a lo largo del siglo XX y la convivencia de múltiples formas de producción artística. En el caso de Débora Arango, el proceso de búsquedas se remitió a un interés por la experiencia de las mujeres en el marco de la

⁴⁸ “Rutas del arte...” 67- 68.

⁴⁹ Ignacio Isaza, “Elisa Mujica”, *Revista Gloria*, 1951. Citado en *Débora Arango. Exposición retrospectiva 1937 - 1984* (Medellín: Museo de arte moderno de Medellín/Biblioteca Luis Ángel Arango, 1984), 76

⁵⁰ Eduardo Mendoza Varela, “Principales atributos creadores. Cuatro preguntas”, *Revista Espiral*. abril de 1950, 8.

violencia y nuevas lecturas de esa realidad que dentro de otras narrativas estaban ausentes de tensiones.⁵¹

Un aspecto interesante de la práctica pictórica de Arango fue el distanciamiento de la pintora con relación a las mujeres que pintó. Si bien en su prolífica producción se evidencia mujeres de todas las clases sociales, en la etapa de sátira política, sus representaciones de mujeres se enfocaron en los sectores populares. Este ejercicio de desprenderse de su identidad de clase para pensar a otras mujeres es un hecho importante, porque nos revela la sensibilidad de su obra como una propuesta que permite pensar a los artistas en un ejercicio constante con su entorno.

1.3 La maternidad vista a través de la revista *Cromos*. Colombia, 1950

La revista *Cromos* fue el referente de la realidad geopolítica, social y cultural a lo largo del siglo XX en Colombia, en sintonía con la idea de consumo material y cultural presente en la sociedad moderna. Como revista ilustrada, proporcionó un conjunto de representaciones destinadas a un público específico, que puede resumirse en mujeres blancas de clase media, aunque ésta era adquirida también por hombres quienes la compraban a sus hijas y esposas. Sus narrativas generaban un alto grado de confianza, pues mantenía un equilibrio entre los ideales del *deber ser* y una expectativa de progreso que no rompía el lugar tradicional de las mujeres.

Como temática de la revista *Cromos*, la maternidad fue abordada principalmente desde dos tópicos: el cuidado y la promoción de la industria nacional, es decir un eje social y otro económico. Esta forma de pensar a las mujeres desde la publicidad estuvo asociada con unos requerimientos del contexto histórico de mediados del siglo XX. Por un lado, la salubridad y la mortalidad infantil como parte de una problemática social: principalmente las dificultades asociadas con el tratamiento del agua y la leche que fueron recurrentes en la época. Por otro lado, la creciente necesidad de Colombia de posicionarse como un referente económico a nivel mundial en este período, lo cual

⁵¹ En los años que fueron de 1950- 1954, la prensa enfatizó su discurso en el orden y la seguridad. Una de las proyecciones principales del gobierno de Rojas Pinilla, fue precisamente regresar el orden social que había alterado la violencia, por lo cual se presentó como un pacificador, misma razón por la que el golpe de estado con el cual se posicionó en junio de 1953 no fue condenado, pues contó con el aval de los partidos políticos. Véase: David Busnell, *Colombia. Una nación a pesar de sí misma* (Bogotá: Planeta, 1996), 293-303.

promovió su inserción en las economías extranjeras a partir de planes económicos como el Proyecto Lauchlin Currie.⁵²

Así las cosas, la publicidad operó bajo estas realidades, usando imágenes y representaciones de mujeres como promotoras de la vida moderna: prácticas del cuidado personal y familiar, que implicaban, a su vez, nuevos hábitos de consumo, ocio, alimentación y cuidado. Por un lado, estaba el cuidado personal que implicó una estética de lo corporal: incluyó una creciente atención sobre el cuerpo y la imagen, extendidos hacia los cánones de moda cuyos referentes fueron Francia e Inglaterra. Esta experiencia se articuló a la presencia de referentes estético-culturales norteamericanos como Marilyn Monroe y Greta Garbo, que se convirtieron en modelos a seguir. En todo caso, las mujeres, madres o no, debían representar la idea de mujer tradicional, ligada a los valores tradicionales. Esta imagen y proyección en el mundo social les confirió un estatus en la sociedad moderna.

Por otro lado, en la revista *Cromos* estaba la sección de prevención, que construyeron representaciones maternas promotoras del cuidado familiar. Para mediados del siglo XX, la revista *Cromos* registró intensas campañas contra enfermedades como la gastroenteritis, la disentería y la tuberculosis, entre otras. Las mujeres como *ángeles del hogar*, se convirtieron en las garantes del cuidado físico de los integrantes de la familia, en especial el de los hijos, por lo cual éstas fueron objeto y destino de las campañas.

En perspectiva de género, esto nos da cuenta de que para este período hubo una idea de la división de roles que las ubicó como garantes y salvaguarda física y moral de la familia, mientras que la publicidad de los hombres se enfocó en la idea de consumidor y proveedor del hogar. Así pues, en relación a las mujeres, las representaciones promocionaban el cuidado adjuntando prácticas y roles vinculados a los valores laico-religiosos asociados con la experiencia materna: amamantar, cuidar, etc. (Ver imagen 2)

⁵² David Busnell, *Colombia. Una nación a pesar de sí misma...*

Imagen 2

Ilustración del cuidado materno: “Hay que alimentar al niño al seno”

Fuente: Revista *Cromos*, agosto de 1950

Una aparente contradicción de esta situación se encuentra en el hecho de que a pesar de que la publicidad legitimara una presencia de las mujeres en la esfera pública, este interés estuvo mediado por intereses de orden social y económico derivados de unos intereses del Estado. Así es posible comprender la razón por la que la revista *Cromos* introdujo a las mujeres como modelos de la publicidad en campañas de belleza y consumo para promover la industria nacional y extranjera: autos, productos para cuidado del bebé, cosméticos y hasta profesiones. (Ver imagen 3 y 4)⁵³ Esto ayuda a comprender la forma en que las aspiraciones económicas de Colombia establecieron una re-asignación de roles de género que permitió a las mujeres a través de la publicidad, apropiarse de nuevas experiencias como consumidoras y promotoras, experiencia que con el tiempo trajo la experiencia de la cosificación.

⁵³ Patricia Cardona, “Hombre, masculinidad y crisis de la masculinidad en la Revista *Cromos* 1950-1970” (Tesis para optar al título de Maestría en estudios humanísticos, Universidad EAFIT, Medellín, 2017).

Imagen 3

¡Qué fortuna esta madrecita!

Imagen 4

“Sabia Ud. que... El niño debe comer a horas precisas”



Fuente imagen 3: Revista *Cromos*, marzo de 1950

Fuente imagen 4: Revista *Cromos*, 28 de agosto de 1950

Lo interesante de la publicidad en revista *Cromos* es observar la forma en que se construyó un prototipo de mujer-madre alrededor de una experiencia histórica concreta: la salubridad. Esta fue la lógica que levó a la mortalidad infantil y las necesidades cotidianas a encontrar en las mujeres un blanco oportuno para dotar de permanencia el paradigma del *deber ser*, a partir de los hábitos de cuidado extendidos a las prácticas por medio del consumo promovido por la publicidad.

Resulta interesante observar cómo las preocupaciones cotidianas se dotaron de un sentido y una lógica estética a partir de la publicidad, la cual introdujo representaciones de una materialidad del cuidado a partir de prácticas como “saber comer,” “saber vestir” y “saber cuidar”. En suma, esta estética del cuidado donde la maternidad jugó un papel central explica el sentido que adquirieron los imaginarios sociales sobre éstas, al ser asimilados por la cultura material.

Esta realidad nos muestra que las mujeres tuvieron la oportunidad de ser protagonistas activas de la modernidad como sujetos y objeto de representación. Al leer una revista como *Cromos*, se evidencia que estas mujeres madres o no, interactuaron

con aspectos de su realidad política, social, económica y cultural del mundo: leyeron, escribieron, pensaron y actuaron según interpretaban su realidad.

Lo anterior nos invita a pensar las representaciones del *deber ser* no como acciones automáticas, sino como una posibilidad que fue re-interpretada y re-significada por las mujeres. Como fuera que se incorporaran estereotipos, la interacción de las mujeres con nuevas realidades y formas de pensamiento les permitió tener un horizonte de expectativa distinto a las de su generación anterior: con el tiempo, aspectos relacionados con la escritura, el teatro, la política, la salud, entre otros temas, fueron apropiados y re-significados generando cambios importantes en su vida social.

Capítulo segundo

La asistencia social y la ciudadanía de las mujeres vista a través de la pintura de Débora Arango Pérez y de la prensa bipartidista, 1954

“[...]Con los liberales la mujer era vista desde una perspectiva laica, lo que implicaba cierto distanciamiento de los principios católicos, mientras que con los conservadores se deseaba que la figura femenina representara y reprodujera los principios católicos, siendo María y Eva los referentes a seguir. La mujer no fue objeto de reivindicaciones de derechos políticos en el escenario público, se puede decir que fue desconocida como ciudadana; esto en razón de que se le consideraba como incapaz de razonar como el hombre.”

Suzy Bermúdez, “La mujer en la segunda mitad del siglo XIX”

Introducción: El contexto político de las mujeres en Colombia a mediados del siglo XX

Este capítulo tiene como objetivo ubicar la forma en que dos formas de representación, la pintura y el relato de la prensa, coincidieron en un interés por narrar las experiencias de la vida social y política de las mujeres en la sociedad colombiana de mediados del siglo XX, exponiendo sus experiencias: pobreza, desamparo y agencia política. Se pretende plantear un acercamiento a estas formas de producción, la imagen y la escritura, que evidenciaron la forma en que la diferencia de clase atravesó la realidad de las mujeres. Se contestará la siguiente pregunta: ¿De qué manera la pintura *ICSS*, *Los derechos de la mujer* y el relato de la prensa evidenciaron aspectos de la realidad social y política de las mujeres a mediados del siglo XX?

Los contextos a los que se da más valor son el social y el político. Desde la perspectiva social se presenta un acercamiento a las problemáticas que experimentaron las mujeres en el marco de las políticas de asistencia social en Colombia, derivados en gran parte por fenómenos como la migración interna, el acceso al empleo, etc. En el

plano político, se aborda la participación de las mujeres como promotoras de la ciudadanía, a través de sus propias voces en el relato periodístico sobre las percepciones y expectativas que tenían.

Las fuentes documentales que acompañan este apartado se dividen en dos: Las pinturas *ICSS* y *Los derechos de la mujer* y la prensa. Las pinturas nos remiten a una narrativa pictórica que muestra una forma de representar los hechos de la vida social y de la cotidianidad de las mujeres, cargado de simbolismo, afectividad y del testimonio que no deja de ser ficción, pero que acude a la historicidad de una experiencia social y a la sensibilidad como parte de una estrategia narrativa. En el caso de la prensa, nos presenta la presencia de las mujeres a través de la materialidad de la escritura y de la acción de la palabra, cuya carga comunicativa permitió visibilizar su agencia política.

Pintura y escritura nos permiten reconocer en primera instancia la presencia de las mujeres como agentes históricas y culturales, promotoras de una producción artística y literaria. Al remitirnos a estas búsquedas, ambos dispositivos de representación permiten identificar un conjunto de narrativas cuyo elemento común, las mujeres, las visibilizan como sujetos activos de su realidad social. En este sentido, tanto la potencia visual y narrativa de la imagen como la polifonía de las voces de mujeres en la prensa, se constituyen ante todo en un espacio de reconocimiento de sus intereses culturales.

Al remitirnos a la idea de una paradoja de la inclusión que experimentaron las mujeres en Colombia a mediados del siglo XX, nos remitimos a la pregunta por su presencia y las formas de participación en la esfera pública. ¿Cambió de alguna manera el rol tradicional de las mujeres a mediados del siglo XX? Lo que se puede observar es que sin duda el proceso de modernización, mediado por el crecimiento económico que experimentó Colombia en la época, marcó unas transformaciones significativas en relación al lugar que ocuparon tradicionalmente, desplazándolas de la esfera privada (hogar) a la pública (espacios de sociabilidad, ámbito laboral, etc.).

Sin desconocer que éstas participaban de la vida política, económica, social y cultural desde tiempos coloniales, a mediados del siglo XX, se intensificó su presencia en la vida pública como agentes de la economía, la política y la cultura, siendo trabajadoras, activistas, promotoras, empleadas de la administración pública y agentes

culturales desde los ámbitos de la escritura, la pintura y las artes. Dentro del ejercicio de promoción, las mujeres acentuaron una presencia social, política y cultural que se reconoció a partir de la acción social precedida por las pastorales católicas que practicaban la caridad. A lo largo del siglo XX, este trabajo cobró mayor impacto en las ciudades como Medellín, donde las mujeres rurales eran recibidas por misiones pastorales de clase media, quienes las alfabetizaban y proveían de una comida subsidiada.⁵⁴

La ciudad, como espacio hostil para las mujeres se convirtió en un lugar de tensiones con otros actores sociales y con la institucionalidad. Esta pugna estuvo mediada en especial por el factor de clase, principalmente, que marcó una pauta de inclusión-exclusión social para las mujeres a lo largo del siglo XX, en tanto les permitía o no el acceso a espacios de participación e integración en la vida social y política.⁵⁵ Como veremos en este trabajo, aunque el Estado colombiano promovió la inclusión social a partir de políticas asistencialistas, las formas de vinculación de las mujeres a la esfera pública variaron según el estatus de clase. Las mujeres pobres tuvieron que afrontar una realidad marcada por la exclusión, pero al tiempo impulsando iniciativas en los espacios comunales, bajo la acción de reclamos de derechos sociales y económicos como salud, educación y vivienda. En el caso de mujeres de élite su acceso fue amplio y estuvo marcado por la presencia de figuras tutelares: el caso emblemático de la hija del General Gustavo Rojas Pinilla, María Eugenia Rojas, apodada “La nena” o “La capitana,” quien lideró el programa de asistencia social SENDAS, insigne del gobierno de su padre, el cual precisamente buscó ayudar a los más desvalidos.

⁵⁴ Ángel Galeano, *Débora Arango*, 11.

⁵⁵ Como lo expresa la historiadora Suzy Bermúdez, la *clase social* es una de las variables que ayuda a definir el lugar de las mujeres en los espacios sociales. Ver también: Norma Villarreal Méndez, “Movimiento de mujeres y participación política en Colombia, 1930-1991,” 65-78, <http://www.ub.edu/SIMS/pdf/HistoriaGenero/HistoriaGenero-04.pdf>

2.1 Mujeres y asistencia social en la pictórica de Débora Arango Pérez 1950-1954 y su relación con los discursos de la prensa

Imagen 5
"ICSS," (1954)



Fuente: Museo de Arte moderno de Medellín. Bien de interés nacional.

El 23 de Julio de 1950, el periódico conservador *El colombiano* publicó un reportaje, a propósito de la situación de pobreza en Colombia. La noticia se publicó como se muestra a continuación:

[...] Estas *gentes enfermas*, que tienen que sobrevivir representan en los puestos, en las casas de beneficencia, las *cargas* para sus familias, los *gremios parásitos* como los mendigos y las meretrices y solamente en una escala reducidísima cierto número de trabajadores independientes sin capital.⁵⁶

En la segunda mitad del siglo XIX "lo social" aparece con cierta importancia en la sociedad colombiana. La pobreza surge como una preocupación que se expresa en la prensa y en escritos importantes de la época, como *La miseria en Bogotá* de Miguel Samper, tal vez, entre otras cosas, por la visibilidad de la pobreza en los principales centros urbanos y por el temor, muchas veces expresado de que el país se acercara a la situación de pauperismo europeo y que por lo tanto surgieran levantamientos parecidos a los de la Comuna de París. Para resolver el problema de la pobreza tanto el Estado

⁵⁶ Sección Editorial, El seguro de enfermedad-maternidad, diario *El colombiano*, 23 de julio de 1950. Las cursivas en el texto citado son mías.

como las instituciones que se iban fundando para ayudar a los pobres produjeron ciertas orientaciones. Las nociones claves que orientaron las prácticas adelantadas por el Estado y por las instituciones para afrontar el problema de la atención a los más necesitados en la segunda mitad del siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX en Colombia fueron las dos parejas *caridad - beneficencia* y *acción social - asistencia pública*. El paso paulatino, a veces opaco, de una pareja a la otra constituye, en el campo de la atención, un rasgo distintivo. Se trata entonces de una transformación conceptual e ideológica de consecuencias esenciales sobre las formas de atención a los pobres, sobre el tipo y conformación de las instituciones que se desenvolvían en este campo de actividad y sobre las relaciones entre el Estado y las instituciones.⁵⁷

La pobreza como problemática social se convirtió en tema de interés abordado desde la prensa, que a pesar de su carácter partidista, se vinculó con preocupaciones nacionales como la pobreza, de las cuales hizo uso para posicionar una bandera política. En lo que se refirió a este tema, los relatos periodísticos se dotaron de una semántica *zoomórfica* con la cual perfilaron los rostros de la marginalidad. La construcción de estos perfiles estuvo acompañada del miedo que despertaba el *Comunismo* como tendencia política, atacada desde distintas publicaciones especialmente las conservadoras. En este sentido, la lógica de atención hacia la pobreza y la asistencia social tuvo una realidad marcada por el contexto internacional de acecho del comunismo como sistema político, pero también del tinte oportunista de posicionar un discurso excluyente, útil al contexto de violencia de la época.⁵⁸

Esta forma de abordar una problemática social desde un interés marcadamente político nos remite al lugar que ocuparon los pobres en la prensa conservadora, no sólo desde la contemplación de un problema sino como la encarnación de ciertas experiencias históricas. Al parecer, la construcción de opinión pública que se hizo alrededor de esta situación, marcó un tinte excluyente que marcó en el “ojo público” un distanciamiento con los pobres, exponiéndolos como seres infrahumanos a los que se le debía compasión, pero contradictoriamente en quienes recaía una culpa social, al tiempo, merecedora de compasión.

⁵⁷ Beatriz Castro Carvajal, “Los inicios de la asistencia social en Colombia, https://www.icesi.edu.co/revistas/index.php/revista_cs/article/view/405/1430

⁵⁸ Al revisar la prensa de esta época, he notado que la mayoría de los titulares del periódico se refieren a noticias internacionales, enmarcadas en las problemáticas de la posguerra. El perfil de las noticias nacionales, correspondieron a debates con el partido liberal, casi siempre en constante pugna por las ideas socialistas que rondaban el país y a las cuales los conservadores atacaron constantemente.

Fueran hombres, mujeres o niños en condiciones vulnerables, la forma en que fueron expuestos estos discursos se posicionó desde el señalamiento, encarnando en ellos los males sociales de la época.⁵⁹ El efecto del discurso de la prensa en la sociedad, se refiere en gran medida a lo que nos propone Stuart Hall a propósito de los sistemas de representación, dentro de los cuales se encuentra 'el sistema' mediante el cual toda suerte de objetos, gente y eventos se correlacionan con un conjunto de conceptos o representaciones mentales que llevamos en nuestras cabezas.⁶⁰ En el caso de la noticia de la prensa del diario *El colombiano*, quedó fijada en las expresiones: *Cargas, enfermas y parásitos*, que fueron y -al tiempo- fundaron los rostros del peligro en el imaginario colectivo. La intencionalidad de esta narrativa y su nuevo valor semántico quedaría fijado hasta el presente en Colombia.

El relato de la peligrosidad expresado en la decreciente humanidad de estos actores sociales, mujeres y niños, deja ver una dimensión sagrada y profana del discurso cuya intencionalidad comunicativa de veracidad o de opinión pública probable, lo hizo potente en la realidad social del contexto de bipartidismo en Colombia. Es de esta forma como podría comprenderse un *uso político del lenguaje* remitido a la construcción de un perfil de la pobreza. Esta exposición de las palabra que exonera de toda humanidad a hombres y mujeres pobres o marginales, evidencia una estrategia que adoptó la prensa de la época para delinear un lugar específico de los actores sociales y al tiempo, exponer la presencia del líder mesiánico con capacidad de combatirlos: la figura del general Gustavo Rojas Pinilla.

Así las cosas, la prensa como producción cultural nos deja ver un posicionamiento frente a la pobreza, poco empática. Pero no fue el único medio a través del cual se visibilizó un problema: el arte también presentó un interés particular por exponer situaciones del orden social que afectaron a los sectores populares. El referente latinoamericano más significativo con el cual se asocia un arte sensible a lo social fue el *Muralismo mexicano*, cuya narrativa se enfocó en representar las experiencias del

⁵⁹ En este sentido, retomo la posición de la antropóloga Rosana Reguillo sobre el papel de los medios en la construcción de los rostros del miedo. Ver: Reguillo, Rossana. "Los miedos contemporáneos: sus laberintos, sus monstruos, sus conjuros". En José Miguel Pereira y Mirla Villadiego, (editores) *Entre miedos y goces. Comunicación, vida pública y ciudadanía* (Bogotá: Universidad Javeriana, 2006).

⁶⁰ Stuart Hall, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices...*, 6-7

pueblo desde lo cotidiano, los hábitos y las rutinas de participación en la vida social y política que los afectaban.⁶¹

Como un ejemplo particular del impacto de esta experiencia en Colombia, la pintura *ICSS* de Débora Arango Pérez nos muestra una aproximación hacia la experiencia de pobreza y marginación de mujeres y niños en el contexto colombiano, específicamente el que compete a una relación antagónica con la institucionalidad del Instituto de Seguros Social, que desde 1946 operó en el país como una entidad promotora de salud, en cuyos discursos de la prensa se mostró diligente, pero que en la realidad sólo incluyó a mujeres proletarias.⁶²

Particularmente, la fase pictórica en la que se incluye esta obra se dedicó a representar las contradicciones entre los actores sociales, especialmente las mujeres y la institucionalidad manifestadas en unas relaciones de poder, encarnadas en los estamentos de control y castigo como la policía. Esta forma de expresión de la crítica a través de la pictórica nos permite reconocer una sensibilidad explícita de la pintora por situaciones trágicas de la vida social como la pobreza, pero esta fase en particular de Arango, nos deja ver un posicionamiento político del artista presente en la realidad colombiana, donde los pintores e intelectuales también profirieron una crítica hacia los estamentos gubernamentales debido a la marginación cultural que sufrieron.

Este movimiento desde el cual se habían posicionado artistas de la época como la pintora Judith Márquez deja ver que las mujeres pintoras se inscribieron también en los debates públicos y también pensaron la pictórica como un espacio político en su esencia, donde el agente y la producción cultural tenían un diálogo sensible con la realidad nacional.⁶³

Un aspecto interesante de la pintura como acto político y ejercicio de creación nos remite a la reflexión sobre actores sociales particulares, como las mujeres, insertas en una realidad política concreta. En el caso de Débora Arango Pérez, la narrativa de

⁶¹ Jorge Alberto Casas Ochoa, “Nacionalismo y bachuismo en las esculturas boyacenses”, en *Revista Educación y ciencia*, N°9, II semestre de (2006): 67-72, http://revistas.uptc.edu.co/index.php/educacion_y_ciencia/article/view/702.

⁶² El Instituto Colombiano del Seguro social fue una entidad creada el 26 de diciembre de 1946 en el gobierno de Mariano Ospina Pérez.

⁶³ Jacques Rancière, “La división de lo sensible. Estética y política,” <http://esferapublica.org/esteticapolitica.ranciere.pdf>

ICSS refleja de manera abierta una mirada individual de las experiencias colectivas en clave de género que cuestionan la práctica de la institucionalidad en Colombia a mediados del siglo XX. Esta narrativa se contrapone a los discursos de la prensa en donde se solía resaltar y promocionar la agencia gubernamental en la figura del General Gustavo Rojas Pinilla, que se mostró como el líder patriótico de la nación y en cuyas manos se colocó el regreso del orden y la seguridad desplazada por los episodios de los hechos de la Primera Violencia.

La construcción narrativa de esta pintura nos remite a la experiencia de la sensibilización de una problemática social, en dirección contraria a la de la prensa en la que el discurso se presentó más desde la construcción de un perfil del miedo. Este carácter sensible de la narración es el que permitió a la pictórica de Débora Arango Pérez expresar la humanidad de mujeres y niños que sufrieron la marginación social en experiencias específicas.

En la expresión corporal de la mujer y el niño podemos percibir dos aspectos: por un lado, es una pintura que remite a la sensibilidad cuasi maternal encarnada en la mujer que se convierte en el destino de protección del niño, que parece aferrarse a ella. Este elemento nos remite al acercamiento de la pintora antioqueña a los cánones clásicos del arte en relación a los imaginarios tradicionales que recayeron sobre las mujeres, como receptoras de afectividad y el rol de cuidado, protección y maternidad. Por el otro, nos remite también al encuentro con una maternidad laica, moderna, inscrita en la experiencia de la marginalidad y la exclusión social; como el derecho que tiene la mujer pobre a ser incluida como referente pictórico acercada a una realidad histórica concreta. Esta situación nos permite reconocer en la práctica pictórica de Arango su carácter testimonial a partir del encuentro de narrativas pictóricas clásicas y modernas en las cuales las experiencias de la modernidad hacen su presencia.

Hacia mediados del siglo XX, las narrativas de la pictórica, revistas culturales y prensa se enfocaron en relatar historias locales, basadas en las experiencias de grupos sociales específicos como las mujeres. La condición en que se presentaban solía estar cargada de unos intereses políticos y estéticos, llamados a construir una imagen de estos actores sociales basados en un carácter excluyente. Estas miradas construyeron representaciones hegemónicas del discurso en la prensa de amplia circulación. En el caso de la pintura, ésta se presenta como espacio de resistencia a la exclusión, dando

paso a la exposición de experiencias como la ruralidad, la afectividad, la marginalidad y un conjunto de afectos contradictorios, opuestos, pero, en esencia, humanos. Sin duda, el componente de clase fue determinante para las mujeres en la experiencia colombiana y fue uno de los factores que determinó la forma en que fueron narradas.

2.2 Voces y opiniones sobre una “nueva” ciudadanía en los diarios *El Colombiano* y *El Espectador*. Colombia, 1954

En 1954, el periodista Enrique Santos Montejo, conocido como Calibán, publicó en su famosa columna “La danza de las horas” dos aspectos sobre el voto de las mujeres: que el sufragio era un proyecto izquierdista y que era evidente la inferioridad natural de la mujer. Con estos dos soportes, incluyó la siguiente información, refiriéndose a éstas: “salvémosla y no la sometamos al voto femenino, que será el paso inicial en la transformación funesta de nuestras costumbres y en la pugna entre los sexos.”⁶⁴ Este pensamiento marcado desde una posición hegemónica de la prensa (aparentemente liberal) permite reconocer ante todo una de las opiniones más influyentes en la opinión pública de la época, que se vinculó a otras con relación al voto de las mujeres.

Al hablar de *opinión pública*, el historiador cultural Roger Chartier nos remite a este concepto como una idea y una configuración construida en una situación histórica específica, a partir de los discursos y prácticas que le asignan sus caracteres propios.⁶⁵ En este sentido, se hace necesario aclarar que a pesar de que para 1950 las mujeres ya tenían una *ciudadanía de facto*, aún se conservaban ideales tradicionales sobre ellas. En el contexto de la modernidad se intentó reconciliar aspectos básicos del ideal mariano con el fin de articularlos con los requerimientos de la sociedad moderna en relación al género. Esta situación no modificó radicalmente la idea ni expectativa que se tenía de ellas como sujetos políticos, sino más bien complejizó su presencia en el espacio de la

⁶⁴ Enrique Santos Montejo fue un famoso periodista de la época que tenía una famosa columna: “La danza de las horas,” que circulaba en distintos periódicos regionales, por tanto, su circulación fue amplia. Su columna es posible rastrear en los años cincuenta del siglo XX en el diario *El Espectador* (Bogotá-Colombia) y *El Universal* (Cartagena de Indias-Colombia).

Para referencias teóricas de la convergencia de discursos tradicionales y modernos en una sociedad ver: Marc Angenot, *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2010), 228. Ver también: Beatriz Eugenia Vallejo Franco, “La conquista del voto femenino” *Credencial Historia* n.º 281 (2013): 1, <http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-281/la-conquista-del-voto-femenino>.

⁶⁵ Roger Chartier, *La opinión pública del siglo XVIII. Entre la oralidad y lo escrito*. Accedido en Unref Virtual (11).

modernidad bajo un doble rol de madre moderna, aptitudes que supuestamente indicaban un nuevo paso al estadio de la ciudadanía política.

En realidad, la opinión de Calibán con respecto a la asociación del voto femenino y el comunismo, se sintonizó con un doble objetivo: por un lado preservar valores conservadores hacia las mujeres, pero por el otro el del oportunismo político para promover espacios de pugnas políticas en la prensa. En este sentido, parte de las narrativas que se hicieron sobre el voto femenino en la prensa se abocaron en los miedos a perder esa estructura social y política marcada por un orden social donde las mujeres jugaron un papel significativo como *ángeles del hogar*.

Como temores generales sobre el efecto del voto en las mujeres, se asociaron los siguientes inquietudes: Primero, que con el derecho a votar, la mujer se desviaría de su vocación natural, el hogar llevando a la discordia política a los hogares y amenazaría la estabilidad de las familias; segundo, que perdería su encanto y femineidad.⁶⁶

Sin perder de vista el contexto, hacia los años veintes en Colombia ya se habían iniciado unos debates sobre educación y mujeres que se consolidaron bajo la República liberal (1930-1946). Este proceso tuvo repercusión en los años cincuentas donde encontró espacios significativos incluyendo a la misma Iglesia Católica, quienes luego se inclinaron favorablemente al voto, pero eso sí, apelando a una idea de la *Maternidad Patriótica*, en la cual se resguardaba el sistema de valores conservadores y garantes del orden encarnado en las mujeres como nueva metáfora del orden, la paz y la armonía.

Este movimiento de voces y acciones dio paso a la participación activa de las mujeres en la prensa.⁶⁷ El impacto de la educación, los espacios de sociabilidad y su papel como agentes culturales concretó su presencia en la prensa, la promoción de publicaciones periódicas (Revistas de mujeres) y una intensa participación en las artes como pintura, el teatro, la escultura, cerámica, etc.⁶⁸ Como lo referencia Michel Perrot, estos espacios que en su origen fueron pensados y permitidos en el espacio doméstico,

⁶⁶ Editorial, El Voto femenino, 2-3, Archivo Señal Memoria.

⁶⁷ Un trabajo interesante sobre la agencia de las mujeres en las publicaciones periódicas se encuentra en: Patricia Londoño, “Las publicaciones periódicas dirigidas a la mujer, 1858-1930, *Boletín Cultural y bibliográfico*, volumen 27, N° 23 (1990), https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/2487.

⁶⁸ Magdala Velázquez, “La condición jurídica y social de la mujer”, en *Nueva Historia de Colombia, T. IV*, ed. Tirado Mejía, Álvaro, (Bogotá: Planeta, 1989)

fueron re-significados por las mujeres para presentarse como frentes de autonomía.⁶⁹ En el caso colombiano, conceden una prueba contundente de la agencia de las mujeres en distintos campos a mediados del siglo XX, pero además lo evidencia como un proceso mediado por la colaboración de actores políticos como el Partido Liberal, que aún no concediéndoles el voto, sí propuso espacios de acción para ellas en la esfera pública.

Con respecto a los debates que emitieron las mujeres en la prensa liberal y conservadora se concentraron en plasmar opiniones y expectativas sobre su lugar como ciudadanas. El tema más marcado fue la educación como preocupación general; luego el sentido de diferenciación con los hombres y ejercicios del voto. En estas opiniones pueden evidenciarse posturas heterogéneas que dan cuenta de un criterio en relación a la experiencia de la ciudadanía y principalmente, sus posicionamientos. En este proceso de visibilización de las mujeres como agentes políticos es pertinente destacar que fueron principalmente las de élite las más visibles a través de la prensa.⁷⁰ De aquí destacamos algunas que participaron activamente de la gestión gubernamental y como promotoras del voto y la participación política de las mujeres.

En el reportaje del dominical del 8 de agosto de 1954, Josefina Valencia de Hubach y Esmeralda Arboleda de Uribe protagonizaron un relato periodístico cuya finalidad fue mostrar la forma en que su gestión como miembros de la Asamblea Constituyente no afectaba de ninguna manera su rol de amas de casa y esposa. Este reportaje hace evidente la idea de legitimación y presencia en las narrativas de la prensa una forma de asegurar a través del hecho veraz que proyecta el relato periodístico, una convivencia entre formas tradicionales y modernas de ser mujer en Colombia. A continuación compartimos y fragmento del reportaje:

“En el hogar, las flores y el cuidado de la casa, los exquisitos platos, las aves son actividades que ocupan a las señoras constituyentes, lo mismo que los artículos y los incisos. Uno de ellas es amante de los canarios y aquí las vemos a ambas, Josefina y Esmeralda, cuidando de estas aves que alegran la casa con sus trinos. Y del hogar salen para entenderse con los discursos, los proyectos, los informes y todo lo que tiene que

⁶⁹ Michelle Perrot, *Mi historia de las mujeres...*

⁷⁰ Las mujeres populares se enfocaron en la agencia comunal desde los barrios, donde ejercían la acción por los derechos sociales y económicos. Para un caso particular de Colombia ver: Raúl Cera Ochoa, “Prácticas de sociabilidad y organización política en Cartagena: representaciones en la prensa de las mujeres en los barrios populares de la ciudad, desde 1948 hasta 1954” (tesis maestría Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2018), <http://hdl.handle.net/10644/6361>.

ver con el país. Pero para ellas lo esencial es que triunfen sus tesis feministas y que la mujer colombiana adquiriera en la constituyente la plenitud de sus derechos civiles⁷¹”

Resulta interesante reconocer en esta narrativa doméstica, la relación simbólica de las mujeres y la casa como el lugar que marca un sentido de responsabilidad social, la cual se asoció con su gestión política. Esta narrativa marca dos puntos importantes: por un lado apela a una dimensión personal de estas mujeres, a partir de la exposición del espacio íntimo en el hogar, desde donde se muestran sus gustos e interacción con el rol de ama de casa. Por el otro, muestra esta dimensión personal que se fusiona con las aspiraciones profesionales, fuertemente vinculadas al contexto de luchas políticas. En todo caso muestra un doble rol en el cual se inscribe la mujer moderna y en el cual es posible pensar en otros espacios de participación para ellas, sin que esto destruya esta percepción tradicional de su rol en el hogar y por tanto conciliable con la institución familiar, que queda constatado también en los siguientes reportajes:

[...]”pero la mujer colombiana que toma parte en estas faenas de regir los destinos de la nación y de participar en el estudio de los problemas más trascendentales, no es una “mujer de carrera” consagrada exclusivamente a estos ajetreos de la política y la administración pública. En el hogar, las constituyentes siguen siendo tan femeninas como siempre. Y una actividad que, al menos por el momento, parece reservada a ellas, la cocina, embarga parte de su tiempo. Aquí preparando el almuerzo para los esposos.⁷²”

“[...] no creáis que porque tengamos el voto el hogar desaparecerá, los hijos serán abandonados y el hombre dejará de ser el jefe de la familia. Por el contrario, la nación se beneficiará con la colaboración femenina [...] para tranquilidad de muchos os digo que nuestro padre Santo Padre Pío XII quiere que la mujer actual [...] salga a la palestra para defender con su voto todo aquello que es más caro a su corazón.⁷³”

Por otro lado, la participación de las mujeres en la política mostró a través de los relatos de prensa, un criterio de decisión política, como la de Doña Elena de Salazar Gómez, la esposa del alcalde de Bogotá en 1954 donde expresa las siguientes palabras:

[...] yo creo que con la política de los hombres es suficiente, aunque las promotoras de inquietudes feministas sabrán muy bien el por qué de su empeño por el

⁷¹ Reportaje gráfico de Sánchez, “En la constituyente y en el hogar”, *Dominical El espectador*, 8 de agosto de 1954, 17.

⁷² Reportaje gráfico de Sánchez, “El juramento solemne y la diaria misión”, *Dominical El espectador*, 8 de agosto de 1954, 17

⁷³ Doña Teresita Santa María de González “El voto femenino”, *El espectador*, 1954.

voto. A mí personalmente, ese asunto me tiene sin preocupaciones porque [...] estoy muy contenta con mi profesión y mi hogar no lo cambio por nada.⁷⁴

O el testimonio de Doña Aida Saavedra de García:

[...]”Cada una de nosotras tenemos nuestras convicciones políticas. Yo no dejaré de ser lo que soy y ustedes saben que mi marido es liberal. En este caso es de completa adhesión al pensamiento del marido.⁷⁵”

De acuerdo a lo anterior, la afiliación familiar no siempre fue un elemento que llevó a las mujeres a participar de forma activa en espacio de la política, pues muchas veces se consagraban por convicción a los roles del hogar. Otro aspecto visible en las narrativas de la prensa, se enfocan en la educación, como una oportunidad de promoción de una pedagogía política, a propósito del voto. Veamos algunas de las propuestas, iniciativas y expectativas emitidas por las mujeres:

“Necesitamos ilustrar a la mujer [...] necesitamos conferencias, material de propaganda, cartillas [...] nosotras no podemos dar el espectáculo de los hombres, los que muchas veces no saben por quién han votado. Es decir, que la mujer debe educarse para el voto para adquirir valor y conciencia del voto.⁷⁶”

“No nos hemos dado cuenta de la inmensa responsabilidad que nos dio la constituyente al hacernos ciudadanas [...] en Colombia existe un gran porcentaje de mujeres ignorantes. Estamos frente a algo nuevo para nosotras y la gran mayoría no sabe qué va a hacer con el derecho al voto.⁷⁷” Carmenza Rocha Castilla (dama tolimense. Figura destacada del cooperativismo nacional):

A propósito de la pedagogía ciudadana, resulta interesante en este relato sobre la educación y la inclusión de una semántica del “nosotras.” Esto puede pensarse como una estrategia narrativa pensada desde un relato de la colectividad, que se expresa a través de la palabra y se materializa en una escritura, cuya finalidad es promover una conciencia política colectiva en clave de género, especialmente al pensar la experiencia de la participación política y la ciudadanía como una gran responsabilidad.

Así las cosas, en las narrativas de las mujeres en la prensa se evidenciaron un interés continuo por el tema de la pedagogía ciudadana. Además en las voces es posible reconocer un horizonte de expectativa llamado a consolidar una presencia fuerte en la

⁷⁴ Doña Elena de Salazar Gómez “Tenemos suficiente con la política de los hombres,” *El espectador*, 1954.

⁷⁵ Doña Aida Saavedra de García “La mayoría de la mujer en Colombia no sabe qué hacer con el derecho al voto,” *El espectador*, 30 agosto de 1954.

⁷⁶ Editorial, “La mayoría de la mujer en Colombia no sabe qué hacer con el derecho al voto,” *El espectador*, 30 agosto de 1954.

⁷⁷ Carmenza Rocha Castilla “La mayoría de la mujer en Colombia no sabe qué hacer con el derecho al voto,” *El espectador*, 30 agosto de 1954.

política colombiana como lo expresó doña Sofía D. de Álvarez Angulo al expresar: [...]” Hay que educar a la mujer, prepararla y civilizar nuestras luchas políticas.⁷⁸”

En este sentido, la educación también fue comprendida como un proceso al que necesariamente había que acudir para consolidar ese espacio de participación que las mujeres habían logrado. Este criterio de la educación cobró expresión en las voces, a partir del pensamiento crítico que expresaron algunas mujeres. Es importante reconocer que dentro de las expectativas sobre la participación política hubo un concierto de ideas que permearon el género y sus experiencias particulares. Las narrativas de la prensa dejaron ver que hubo un interés marcado por pensar la participación política desde la equidad, como un ejercicio digno y dialógico de la realidad nacional e internacional como lo dejó expresado Doña Teresa Santamaría de González, tanto en la prensa liberal como conservadora de la época:

“las mujeres tenían deberes que cumplir como ciudadanas y que no veía razones para elevarla al mismo estatus del varón que delinquía, que en la ciudadanía se expresaba el compromiso de Colombia con otras naciones y que debía atenderse a la recomendación que hacía el papa Pío XII de que la mujer debía salir a la plaza pública.⁷⁹”

Precisamente el acceso de las mujeres a la prensa liberal y conservadora da cuenta también de una apertura de los espacios donde hombres y mujeres convivieron a partir de la construcción de la opinión pública. Esto permitió expandir un grado de confianza para responder al carácter contestatario que caracterizó a la prensa colombiana de la época. Algunas voces se posicionaron desde una opinión más marcada en la diferenciación de género y como una apuesta de reivindicación, aún reconociendo en la práctica del voto, un hecho asociado a los episodios de violencia. Marrun Kairuz sumó estas palabras a la experiencia de votar y comentó en aquel momento que: “[...] De ayer a hoy he oído conceptos del voto femenino [...] Vosotras no vamos a votar por los pobres de espíritu [...] debemos superar al hombre, quitarnos el complejo que muchas de nostras hemos tenido ante él.⁸⁰”

Finalmente, la prensa dejó ver la experiencia del voto de las mujeres a través de las voces de la institucionalidad, en particular la percepción del Partido Liberal, desde

⁷⁸ Editorial, “La mayoría de la mujer en Colombia no sabe qué hacer con el derecho al voto,” *El espectador*, 30 agosto de 1954.

⁷⁹ Teresa Santamaría de González, “El voto femenino,” *El colombiano*, 1954.

⁸⁰ Editorial, “La mayoría de la mujer en Colombia no sabe qué hacer con el derecho al voto,” *El espectador*, 30 agosto de 1954.

una posición de defensa a la inclusión de las mujeres, del cual rescatamos el siguiente fragmento:

[...]”No es cierto que la vinculación de la mujer a la política activa del país pueda convertirse en combustible que inflame aún más la llamada de la pasión sectaria; por el contrario, su presencia en las lides públicas producirá frutos de bondad. Ciudadanas y copartidarias: el liberalismo está de plácemes con vuestra noble participación en las procelosas batallas de la democracia colombiana y saluda con entusiasmo vuestra presencia en esta convención.[...] la conquista de la ciudadanía os abre caminos insospechables en el servicio de la república y os brinde la oportunidad de comprobar cuan arraigadas están en vuestro corazón y en vuestra mente las doctrinas de nuestra gloriosa colectividad.⁸¹”

La nota anterior se produce en el clima político cuando las mujeres ya habían agenciado grandes iniciativas a través de la Asamblea Nacional Constituyente. El partido liberal, que había estado en el poder por dieciséis años no contempló la posibilidad de conceder el voto a las mujeres por considerarlas manipulables y que bajo esta circunstancia pudieran posicionar a los conservadores en el poder. Sin embargo, la narrativa presentada alude a un discurso de inclusión política hacia las filas liberales con gran aceptación.⁸²

Las narrativas de la prensa dejaron ver una presencia de las mujeres a través de sus voces que aludieron a sus experiencias como agentes de la política. Esta apropiación del espacio periodístico a través de la palabra es significativa para comprender la importancia de la opinión pública como un espacio que visibilizó la agencia política de las mujeres a mediados del siglo XX en Colombia. También permitieron reconocer un conjunto de preocupaciones que las aquejaban como la educación, la ideología y la familia, entre otros.

La palabra como acción política y acto de presencia de las mujeres en este período a través de la narrativa periodística fue significativa, pues dejó ver no sólo la voz de mujeres destacadas que se apropiaron de los discursos, sino que permitió pensar la situación de otras con las que se tenían problemáticas compartidas, como el tema educativo y la pedagogía política. Consideramos que en este sentido, la prensa de la época, presentó un espacio significativo para las mujeres de élite de las cuales queremos destacar a María Eugenia Rojas, Josefina Valencia de Hubach y Esmeralda Arboleda de

⁸¹ Editorial, “Participación de la mujer”, *El espectador*, 1954.

⁸² Suzy Bermúdez, “Mujer y familia durante el Olimpo radical, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*” Número 15, (1987): 57-90.

Uribe, estas últimas, voceras cuerpo legislativo de la Asamblea Nacional Constituyente. Fueron mujeres con iniciativas concretas en el orden social y político, respectivamente, a las cuales, sin duda, debemos gran parte de nuestra presencia activa en la sociedad.

2.3 Los derechos de la mujer en la narrativa pictórica de Débora Arango Pérez, 1954

Imagen 6
“Los derechos de la mujer,” (1954)



Fuente: Museo de Arte Moderno de Medellín. Bien de interés nacional.

La imposición del formato de la pintura “Los derechos de la mujer” (1954) de la pintora antioqueña Débora Arango Pérez, un óleo de 226 x 145 cm, nos remite a la mirada colosal del escenario de la celebración y la fiesta. Si apelamos a la condición simbólica del baile como alegoría o de las representaciones carnavalescas, esto nos remite al escenario de la transgresión. Hemos querido pensar esta representación de la pintora antioqueña, también desde la acción pictórica de representar un hecho que en la historia de las mujeres en Colombia fue muy significativa.⁸³

⁸³ A pesar de que en la historia de Colombia se habla de adquisición de ciudadanía para las mujeres para referirse al voto, reconocemos la complejidad de dicho concepto y su análisis rebasaría esta investigación,

Hacia 1954, las mujeres en Colombia empezaron a experimentar cambios contundentes en su participación política, pues aunque ya actuaban de la administración pública, aún no podían elegir ni ser elegidas. Así las cosas, el hecho contundente de conferirles el voto, se presentó como un acto que transgredió su lugar tradicional en la sociedad y expandió su presencia al mundo de lo político desde un marco jurídico y legal.⁸⁴

Como parte de la producción de la etapa de “Sátira política” de la autora, *Los derechos de la mujer*, se remite a testimoniar un hecho de este marco: la inclusión política de las mujeres. Débora Arango Pérez realiza este ejercicio de representación con cierto carácter mordaz y crítico. Esta pintura deja expuesta una sensibilidad particular de las mujeres en clave política que permite reconocerlas como agentes participes de una realidad.

Como partes fundamentales de la representación se encuentran elementos destacados de la nación colombiana como las banderas y colores alusivos: partidos políticos (Liberal y Conservador) y el verde como referente a lo militar. Esta simbología se presenta apropiada por los hombres que hacen presencia en la pintura. Éstos pueden comprenderse desde la mirada del poder, como los sujetos que han ostentado el mandato político desde la independencia, pero al tiempo denotan la presencia de las mujeres que pueden desestabilizar ese orden como nuevos sujetos políticos.

La incorporación de actores sociales vinculados a partidos políticos, visibles a partir de los colores de las corbatas y de elementos insignes de la nación colombiana como bandera nacional y la del Comunismo, permite identificar los antagonismos ideológicos que atravesó Colombia a mediados del siglo XX, resumidas en el bipartidismo.

La representación de *Los derechos de la mujer* puede interpretarse no sólo desde sus elementos simbólicos sino estructurales: la disputa constante de las mujeres en el espacio de tensión de la nación. Un ente narrado y simbolizado desde unos parámetros que han dado un lugar representativo a los hombres y que a través de la puesta en

por lo cual hablaremos del “derecho al voto”. Para referirnos a la inclusión de las mujeres en la gestión social y política, hablaremos de “participación”.

⁸⁴ Esto sin olvidar que las mujeres participaron de la vida pública desde tiempos coloniales. Este proceso ayuda a comprender también que la agencia de las mujeres en Colombia ha sido una experiencia de larga data que ha permitido su inclusión en espacios no concebidos para ellas, trasgrediendo así la norma y al tiempo re-significando espacios que luego se comprenderán desde la autonomía.

escena de la narrativa visual de Arango, invierten su presencia, para superponer la de las mujeres. En este sentido, se comprende el ejercicio de la pintura como un espacio de inclusión que concede protagonismo a los excluidos.

Nos parece interesante sobre la transgresión en la pintura *Los derechos de la mujer*, la estrategia narrativa de Débora Arango Pérez, que permite pensar un lugar de las mujeres desde otra posición social: como agentes políticos y activos de la realidad y desde la contradicción de los reglamentario establecidos para ellas desde las prerrogativas del “deber ser.”

Por otro lado, este sentido de la transgresión también presenta un registro desde los elementos culturales de cambio en la vida de las mujeres a mediados del siglo XX. Por una lado, el elemento del vestido, sugerentes como aspecto de la vida material de las mujeres y que también se determinó por medio de los imaginarios tradicionales. Hay que recordar que este elemento particular de la cultura, determinó un control sobre el cuerpo y una gestualidad, que más tarde, al cambiar, se manifestó en un cambio de actitud de las mujeres cuando se registraron los cambios en la vestimenta a mediados del siglo XX, dentro de las cuales se adoptó el uso de la minifalda y la cosmética.

Si analizamos el valor de la representación de este elemento dentro de la pintura puede remitirnos a su dimensión simbólica: como una "habitación" que deambula con su dueño, una "casa portátil" íntima y ajustada a la propia medida, tal como la concha de un caracol. Por otro lado, el traje es la representación de la idiosincrasia y de la cultura de los pueblos, que en gran medida recae sobre las mujeres como metáforas simbólicas de la patria.⁸⁵ Sin desvincular estos dos elementos, las mujeres quedan representadas en la narrativa pictórica de Arango como el sujeto moderno que encarna valores patrióticos aunados a la cultura nacional, pero que en esta narrativa, re-significa esos elementos como sujeto político.

Hay otro aspecto que también advierte tintes trasgresores en *Los derechos de la mujer*. Se refiere a la exposición del cuerpo de las mujeres representadas en la pintura, en especial el que refiere a los senos.

⁸⁵ Celanese Colombiana S.A, *Historia del traje*, (México: Editorial Atlante, 1945), <http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll10/id/2404>

Aunque el tipo representación de tipo “cónica” de los senos que nos presenta Arango expone una técnica clásica del arte, en este contexto adquiere la connotación de una nueva actitud frente a la corporeidad llamado ahora a la idea de autonomía. Esto nos remite a la *performitividad* del género expresada desde las teorías de Judith Butler: una identidad instituida por la estilización del cuerpo, que constituyen la ilusión de un yo generizado permanente. Así las cosas, la pintura nos remite a una ruptura del imaginario clásico de lo que “debe ser” una mujer en relación a su cuerpo.⁸⁶ En esta misma línea, Simone de Bouvieur también plantea la idea del cuerpo de las mujeres más allá de una connotación natural y exponiéndolo a su connotación histórica, frente a los cambios de su contexto, es decir, el cuerpo de las mujeres como realidad histórica.⁸⁷

La transgresión también hace presencia en la notable tensión que presentan los personajes a través de las expresiones del rostro: en el caso de las mujeres representan emociones alusivas a la tranquilidad y el goce; mientras los hombres se presentan en actitud de asombro y confusión.

Como narrativa pictórica, *Los derechos de la mujer* representó la presencia de las mujeres en la escena política bajo una narrativa simbólica, acompañada de elementos que interfirieron en la vida social, cultural y material de hombres y mujeres. Por un lado, esta representación ordena una narrativa desde un enfoque estructural, reflejada desde la institucionalidad marcada por la presencia de los partidos políticos (Liberal y Conservador), influyentes en el acceso de las mujeres en la política. Esto permite reconocer cómo lo político estuvo presente como parte de la configuración de la vida social y política de las mujeres. Por otro lado, la pictórica de Arango nos remite a la identificación de patrones simbólicos del género, como una forma de reconocer el lugar de cada uno en el espacio de la nación colombiana a mediados del siglo XX. En este sentido, la historicidad del color (azul y rojo) que permeó a Colombia, bipartidista en ese momento y de los roles de género, permitió ubicar en este relato visual las tensiones que experimentaron las mujeres con los estamentos políticos del poder. En esta propuesta, Arango nos invita a comprender la forma en que la mujer

⁸⁶ Judith Butler. “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay on Phenomenology and Feminist Theory”. *Theatre Journal*, Vol. 40, 1-20 Ver también: Maurice Merleau-Ponty, *The Body in its Sexual Being en, Phenomenology of Perception* (Paris: Gallimard) 1945.

⁸⁷ Simone de Bouvieur, *El segundo sexo*, 356, https://www.segobver.gob.mx/genero/docs/Biblioteca/El_segundo_sexo.pdf

transgrede su lugar social y político para posicionarse como protagonista de la vida nacional.

Finalmente, consideramos significativa la contribución que hizo Débora Arango Pérez en relación a la experiencia de las mujeres como agentes de la vida social y política. A partir de una re-significación de los órdenes de la pictórica clásica, esta pintora propuso una narrativa que adquirió tintes testimoniales en la forma de producción cultural de la época, que e particular con esta pintura permite reconocer la inclusión de las mujeres en el ámbito político.

Conclusiones

A mediados del siglo XX en Colombia, la agencia de la pintora antioqueña Débora Arango Pérez se hizo evidente a través de una prolífica producción artística enfocada en temáticas sobre mujeres, las cuales incorporaron nuevas formas de abordar la pictórica, por medio de narrativas que aludieron a la realidad social y política de la Primera Violencia. La forma en la que la pintora antioqueña enriqueció una pictórica con ojos de mujer, se tornó interesante en la medida que representó algunas de las experiencias más significativas de la vida cotidiana de las mujeres de los sectores populares de mediados del siglo XX en Colombia, quienes para esta época experimentaron una situación de desamparo y desplazamiento, pero también se construyeron como agentes políticos.

En este sentido, su mirada hacia el contexto se enfocó en una sensibilidad particular, en contraste con la de los relatos de prensa, que registró a las mujeres y a los sectores populares como los rostros del miedo y el peligro. En este sentido, consideramos que la pictórica de Arango permitió posicionarse como una contraparte del discurso hegemónico construido desde la prensa conservadora de *El espectador*, presentando de forma alterna la mirada sensible de una problemática social. Con esta crítica Débora dotó de un carácter humano la pobreza, la marginación social y la agencia política de las mujeres.

Sin alejarse de las dinámicas del entorno local y de la vida cotidiana, tendencia muy favorecida en el arte, la pintura de Arango logró articular experiencias regionales y nacionales de ciertos sectores. Con estas narrativas Arango también puso en cuestión el paradigma de la modernidad como un espacio de armonía social y política. Esto confrontó una mirada crítica hacia la noción de *progreso*, muy validada desde las publicaciones culturales como *Cromos*.

Desde este posicionamiento, la pintora antioqueña estableció una relación entre el arte y la dimensión social y política de los actores representados: una postura

sintonizada con las tendencias de Vanguardia a lo largo del siglo XX, donde residía un gran interés por el rescate de la identidad nacional a través de la visibilización de los sectores populares. Este enfoque particular, que resultó polémico en la sociedad colombiana dejó sentada las bases de lo que se identificó más tarde como un *arte moderno*, que ya para 1950-1954 recorría diversos estilos desde el nacionalista moderno, atravesando las formas realísticas y las propuestas no-figurativas del arte. Esto nos permite también reconocer que Débora Arango Pérez se inscribió en un campo cultural de tránsito en las arte en Colombia

Podríamos afirmar que bajo la perspectiva de diferenciar y/o controvertir las formas clásicas, Débora Arango Pérez dotó de un carácter sacramental a los sectores populares, a través, por ejemplo, de la imposición de los grandes formatos, reservados únicamente para ciertas experiencias magnas del arte como las gestas políticas y los héroes. Esta subversión permite reconocer la re-significación del valor del formato bajo un nuevo sentido y carácter concedido a la materialidad como el espacio de entrada de otros sujetos, así mismo como la renovación de la experiencia visual del espectador.

Es de reconocer también que un mérito que se lleva la pictórica de Débora Arango, radica en el carácter testimonial por una especial coyuntura: el tema de la violencia, las relaciones de poder y la censura cultural de la época. Esto nos permite reconocer, en el presente, la importancia de los registros pictóricos de la pintora antioqueña como repositorios visuales de la experiencia social y política de los actores de la época: una re-escritura de experiencias que dan cuenta del espíritu estético. Por otro lado, destaca su presencia como mujer artistas e intelectual con posicionamiento crítico y activo en el campo del arte: como la crítica, las exposiciones, los salones regionales, nacionales e internacionales como México y Estados Unidos.

Al representar el tema de la maternidad a partir de una re-lectura del contexto de la violencia, Débora Arango Pérez estableció una co-relación con las teorías del cuerpo y de la sexualidad de las mujeres presentes en la época y que, curiosamente, hicieron presencia a través de la literatura en de las revistas culturales.

En el caso de su narrativa sobre las mujeres, Arango nos presentó una versión humanizada y sensible de la pobreza y marginalidad en perspectiva de clase, que nos deja ver su acercamiento al mundo de los afectos. Desde la alusión al voto de las mujeres nos presentó la inclusión de las mujeres en el mundo de la política, entendida

no sólo desde la acción legítima del voto, sino en las dimensiones sociales del género, para remitirnos a sus cambios en la vida social y el impacto en lo político.

Transgresora. La mujer que en la actualidad ilustra el billete de dos mil pesos en Colombia. Polémica. Testimonial. Entusiasta. Talentosa. Sensible. Apolítica. Así fue Débora Arango Pérez, la mujer que a través de sus pinturas, ilustró la tragedia humana y dotó de expresión a los sectores populares. Rasgó la realidad e intervino la *mirada miope* de los espectadores. Demostró un diálogo y una contraposición con el arte académico que por principio tuvo como función “educar una forma de mirar,” por lo que las representaciones fueron correspondientes con un “deber ser” de las mujeres. La forma en la que Débora Arango Pérez abordó los temas de maternidad y política en la pictórica de 1950-1954 dejó ver una proximidad con el conflicto y las tensiones entre los actores sociales y las instituciones del orden social y cultural.

Nuestra artista elaboró una propuesta pictórica a mediados del siglo XX en Colombia, con fuertes formas expresivas en los sujetos y en el color, rasgos marcados radicales e intensos en la expresión corporal. Aunque este enfoque sugiere una relación trans-disciplinar con saberes de tipo filosófico e histórico, hasta el momento sólo hay indicios de que Arango tuvo un acercamiento con la poesía, posible de rastrear a través del trabajo biográfico realizado por el historiador Santiago Londoño Vélez.

Lo cierto es que en Colombia, para 1950-1954, hubo una intensa producción literaria visible a través de las revistas culturales como Mito, dirigida por la crítica de arte Marta Traba, que nos da cuenta de la presencia de obras de la literatura alemana, francesa y latinoamericana y en las cuales es posible reconocer producciones de tipo antropológico, histórico, cultural y político. Esta circulación de obras puede ser un indicio viable para reconocer la riqueza intelectual en la cual se inscribieron las mujeres artistas e intelectuales de mediados del siglo XX como Débora Arango Pérez.

Este trabajo buscó destacar la agencia de Débora Arango con una fracción de su producción pictórica entre 1950 a 1954 y presentarla como interlocutora y traductora de la realidad social y política de las mujeres y otros sectores populares. Su propuesta sugiere la apropiación de una conciencia artística en clave femenina con expresa sensibilidad por la naturaleza humana, a partir de narrativas sensibles a la realidad social y política. Su intervención desde la visualidad interactuó con los relatos de la prensa, conjugando un interés por sujetos particulares como las mujeres.

Finalmente, sobre las limitaciones de esta investigación, quisiéramos referirnos al lugar que ocupan las representaciones pictóricas como un conjunto de prácticas que son y construyen la realidad política y social en un contexto específico, exhiben una posibilidad metodológica para reconocer en ellas las estrategias del poder y prácticas de los sujetos para asumirlas. En este sentido, este trabajo evidenció el carácter histórico de las representaciones, pero al tiempo su inherente inscripción con el mundo social, político y cultural, intervenido por la acción de los sujetos que la agencian.

Bibliografía

Fuentes primarias

Archivo Señal Memoria, “Sendas, un programa social del gobierno del general Rojas Pinilla” (2014), 1, <https://www.senalmemoria.co/articulos/sendas-un-programa-social-del-gobierno-del-general-rojas-pinilla-0>

Archivo Señal Memoria, El Voto femenino, 2-3.

Archivo Artes y humanidades Banco de la República (Bogotá- Colombia), Carpeta Débora Arango Pérez.

Prensa

Santa María de González. Teresita “El voto femenino.” *El espectador*. 1954.

Santa María de González Teresita. “La hora de las mujeres.” *El colombiano*. Febrero de 1954.

“Censura de prensa.” *El colombiano*. Febrero de 1954.

“Misión de los partidos.” *El colombiano* Febrero de 1954

“Colombia consagrada hoy a la Virgen por el presidente Rojas.” *El espectador*, 8 de diciembre de 1954. 1 y 12.

“La mayoría de la mujer en Colombia no sabe qué hacer con el derecho al voto.” *El espectador*. 30 de agosto de 1954. 5.

“La mujer no debe ser excluida de la ciudadanía. *El colombiano*. Febrero de 1954

“La tarea de Laureano es similar a la del General Reyes. *El colombiano*, 1950.

“Luna de miel para diez millones. “*El espectador*. 27 de agosto de 1954.

“Participación de la mujer.” *Diario El espectador*. 1954.

“Tenemos suficiente con la política de los hombres”, *El espectador*. 31 de agosto de 1954.11.

“Voto con sus peligros”, *El espectador*. 1954.

“El seguro de enfermedad-maternidad”, *El colombiano*. 23 de julio de 1950.

Sofía Ospina de Navarro. “El ofrecimiento”, *El espectador*. 1954.

Reportaje gráfico de Sánchez. “En la constituyente y en el hogar”, *Dominical diario El espectador*. 8 de agosto de 1954.17.

Reportaje gráfico de Sánchez. “El juramento solemne y la diaria misión”, *Dominical diario El espectador*. 8 de agosto de 1954.17.

“Colombia consagrada hoy a la Virgen por el presidente Rojas.” *El espectador*. 8 de agosto de 1954.

Revistas

“Sobre la situación del arte. Cuatro preguntas.” *Revista Espiral*, 1950, 7.

Mendoza Varela Eduardo. “Principales atributos creadores. “Cuatro preguntas”. *Revista Espiral*, abril de 1950. 8.

Mendoza Varela. Eduardo. “Cuatro preguntas, Principales atributos creadores.” *Revista Espiral*. Abril de 1950. 8.

“La exposición de Cecilia Tamayo.” *Revista Cromos*. 1950.

“La exposición de Fritz Seifert.” *Revista Cromos*. 1950.

Mínimo. “El VIII Salón de artistas colombianos.” *Revista Cromos*.1950.

Bravo, Marta Elena Débora Arango, *Revista Semana*, 12 de marzo de 2005, accedido el 7 de diciembre de 2018, <https://www.semana.com/especiales/articulo/debora-arango/75422-3>.

Fuentes secundarias

Adorn, Thodore. *Teoría estética* Madrid, Akal, 2004, 25.

Angenot, Marc *El discurso social*. Los límites históricos de lo pensable y lo decible Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.

- Arango, Débora *Otras miradas* Bogotá: República de Colombia, Ministerio de relaciones exteriores, 2004.
- Archila Neira, Mauricio Mauricio “Protestas sociales en Colombia 1946-1958” *Historia Crítica* (1995): 68,
<https://revistas.uniandes.edu.co/doi/pdf/10.7440/histcrit11.1995.03>.
- Beatriz Castro Carvajal, “Los inicios de la asistencia social en Colombia, “ accedido 8 diciembre 2018
https://www.icesi.edu.co/revistas/index.php/revista_cs/article/view/405/1430
- Bermúdez, Suzy *Mujer y familia durante el Olimpo radical*, Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura Número 15, (1987) 57-90.
- _____. “La mujer en la segunda mitad del siglo XIX”, *Revista Goliardos*, n.º XII, I Semestre (2010): 60-61.
- Biblioteca Nacional de Colombia, “La violencia,” <http://bibliotecanacional.gov.co/es-co/proyectos-digitales/historia-de-colombia/libro/capitulo11.html> 25-11-18
- Blair, Elsa. *Muertes violentas. La teatralización del exceso* Medellín: INER, Universidad de Antioquia, 2005. Bogotá: Taurus, 1962.
- Bourdieu, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador” en *Problemas del estructuralismo* México: Siglo veintiuno editores, 1969.
- _____. “Campo intelectual, campo de poder y habitus de clase” en *Campo de poder y campo intelectual* Tucumán: Folios Ediciones, 1983.
- _____. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* Barcelona: Anagrama, 1995.
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001.
- Butler, Judith “Los cuerpos que importan”, en *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* Buenos Aires: Paidós, 1993
- Butler, Judith *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Butler. Judith “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay on Phenomenology and Feminist Theory”. *Theatre Journal*, Vol. 40, 1-20.

- Cardona, Patricia. "Hombre, masculinidad y crisis de la masculinidad en la Revista Cromos 1950-1970" Tesis para optar al título de Maestría en estudios humanísticos, Universidad EAFIT, Escuela de humanidades, Medellín, 2017.
- Casas Ochoa, Jorge Alberto "Nacionalismo y bachuismo en las esculturas boyacenses", en *Revista Educación y ciencia*, N°9, II semestre de (2006): 67-72, http://revistas.uptc.edu.co/index.php/educacion_y_ciencia/article/view/702.
- Casas, Álvaro y Estrada Victoria. ed. *Higienizar, medicar, gobernar. Historia, medicina y sociedad en Colombia*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia. Cardona Rodas, Hilderman. 2006.
- Castro-Gómez, Santiago. *Tejidos oníricos (Movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910-1930))* Bogotá, D.C.: Pontificia Universidad Javeriana, julio de 2009.
- Celanese Colombiana S.A, *Historia del traje*, México: Editorial Atlante, 1945.
Consultado en: <http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll10/id/2404>
- Cera Ochoa, Raúl "Prácticas de sociabilidad y organización política en Cartagena: representaciones en la prensa de las mujeres en los barrios populares de la ciudad, desde 1948 hasta 1954" (tesis maestría Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2018), <http://hdl.handle.net/10644/6361>
- Chartier, Roger. *La opinión pública del siglo XVIII. Entre la oralidad y lo escrito*, 11, UNREF VIRTUAL.
- De Bouvieur Simone, *El segundo sexo*, 356. Accedido 8 diciembre 2018 https://www.segobver.gob.mx/genero/docs/Biblioteca/El_segundo_sexo.pdf
- De Micheli Mario, *Las Vanguardias Artísticas del siglo XX*, Traducción de Ángel Sánchez Gijón, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1993.
- Eco, Umberto *La definición del arte. Lo que hoy llamamos arte, ¿ha sido y será siempre arte?* Barcelona: Librería, S.A, 1990.
- Fals Borda, Orlando *La violencia en Colombia. Tomo I*
- Fals Borda, Orlando. *La violencia en Colombia*, Tomo I Bogotá: Taurus, 1962.
- Galeano, Ángel Débora Arango. *El arte. Venganza sublime* Bogotá: Panamericana, 2004.

- Garay Celeita, Alejandro. “El campo artístico colombiano en el Salón de Arte de 1910” en *Historia Crítica* No. 32 Bogotá, julio-diciembre 2006.
- García Canclini Néstor. ¿Modernismo sin modernización? en *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 51, No. 3, (Jul. - Sep., 1989): 163-189 DOI: 10.2307/3540751, <https://www.jstor.org/stable/3540751>.
- González Niño, Andrea Paola “Débora Arango: política, mujer, familia y maternidad” (Trabajo monográfico de Universidad Jorge Tadeo Lozano ,Bogotá ,2017) , 97, <https://expeditiorepositorio.utadeo.edu.co/bitstream/handle/20.500.12010/2695/Debora%20Arango%20-%20Politica%20mujer%20familia%20y%20maternidad.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Hall, Stuart (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* London: Sage Publications,1997, <http://socioeconomia.univalle.edu.co/profesores/docuestu/download/pdf/Eltrabajo%20de%20la%20R.%20Stuart%20Hall.pdf>
- Hering, Torres Max S. y Rojas Nelson A. *Microhistorias de la transgresión* .Bogotá: Universidad del Rosario, Universidad Cooperativa de Colombia, Universidad Nacional de Colombia, Colecciones CES., 10, Doi: <http://dx.doi.org/10.16925/9789587754407>
- Herrera C, Marta Cecilia “Historia de la educación en Colombia la republica liberal y la modernización de la educación: 1930-1946” en *Revista colombiana de educación*, Universidad Pedagógica N° 26 (1993): 1-22, <http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/RCE/article/view/5297/4329> 10-07-18
- Jacques Rancière, “La división de lo sensible. Estética y política accedido el ”<http://esferapublica.org/esteticapolitica.ranciere.pdf>
- Jorge Alberto Casas Ochoa, “Nacionalismo y bachuismo en las esculturas boyacenses”, en *Revista Educación y ciencia*, N°9, II semestre de (2006): 67-72. Consultada en: http://revistas.uptc.edu.co/index.php/educacion_y_ciencia/article/view/702.
- Ladino Becerra, Rubén Darío. “Primeros años de la escuela nacional de bellas artes de Colombia” (Requisito parcial para optar al título de Magíster en Historia Maestría en Historia, Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad

- Javeriana, (2015), 6,
<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/17050/LadinoBecerraRubenDario2015.pdf?sequence=1> 4-11-18.
- LaRosa Michael y Mejía. Germán *Historia concisa de Colombia* Bogotá: Ministerio de
 Levi, Giovanni. “Los usos de la biografía”, *Annales ESe*, núm. 6, (1989):1325-1336.
- Lina Parra Báez Adriana. “La educación femenina en Colombia y el inicio de las
 facultades femeninas en la Pontificia Universidad Javeriana, 1941-1955” en
Rhec Vol. 14, (2011): 121-146.
- Londoño Vélez, Santiago. “Débora Arango, la más importante y polémica pintora
 colombiana” en *Revista Nómadas* 6 (2014): 9-10.
- Londoño, Vélez Santiago. *Breve historia de la pintura en Colombia* Bogotá: Fondo de
 Cultura Económica, 2005.
- Luna, Lola. “La feminidad y el sufragismo colombiano durante el período 1944-1948”
 en *Anuario de Historia Social y de la Cultura*, N°26 (1999):193-194.
- Luna, Lola. “Maternalismo y discurso gaitanista, Colombia 1944-48” en *Los
 movimientos de mujeres en América latina y la renovación de la historia política*
 México: fem-e-libros, 2004.
- Marc Angenot. *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*,
 Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.
- Marín Colorado, Paula Andrea “Diversificación del público lector en Bogotá (1910-
 1924). Un análisis de las revistas ilustradas *El Gráfico* y *Cromos Illustrated
 Magazines*” *Historia y Memoria* (2016) accedido 18 diciembre 2018.
 DOI: <http://dx.doi.org/10.19053/20275137.5204>.
- Medina, Álvaro “La renovación vanguardista, 1910-1950” *Banco de la república*,
 accedido 4 de noviembre de 2018, <http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/la-renovaci%C3%B3n-vanguardista-1910-1950>
- Medina, Álvaro. “La renovación vanguardista 1910-1950” en Guía para el visitante 135,
 Colección de Arte, Banco de la República,
<http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/la-renovaci%C3%B3n-vanguardista-1910-1950>

Melo, Jorge Orlando “Espacio e historia en Medellín” en *Colombia es un tema*,
accedido 11 de diciembre de 2018,
<http://www.jorgeorlandomelo.com/thistoant.html>

Melo, Jorge Orlando. “Medellín: historia y representaciones imaginadas” consultada en:
<http://www.jorgeorlandomelo.com/medellinhyr.html> 11-10-07-18.

Merleau-Ponty, Maurice *The Body in its Sexual Being en, Phenomenology of Perception*
Paris: Gallimard, 1945.

Mira, Carlos Andrés. “Primer paso en la lucha por el sufragio femenino en Colombia:
historia de un intento de construcción de escenarios de inclusión política”
Revista Nova et Vetera 2, n.º 18 (2016)

Museo de Arte Moderno de Medellín. Biblioteca Luis Ángel Arango. *Débora Arango.*
Exposición retrospectiva 1937-1984 Medellín: Museo de Arte Moderno de
Medellín, 1984.

Museo de arte Moderno de Medellín. *Débora Arango. Exposición retrospectiva 1937-*
1984, Medellín: Museo de arte moderno, 1951.

Museo Nacional de Colombia y Museo de Arte Moderno de Medellín. *Débora llega*
hoy. Sociales Bogotá: Museo Nacional de Colombia et. al. 2012.

Museo Nacional de Colombia, *Carolina Cárdenas 1903-1936*, Bogotá: Ministerio de
cultura, 2005.

Núñez, Cetina Saydi y Rodríguez Baquero Luis Enrique. *Historia Institucional de la*
Caja de Previsión Social de Bogotá, 1933-1996 Bogotá: Archivo de Bogotá,
2006.

Paz, Octavio *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia.* Seix Barral,
Biblioteca de bolsillo, 1972.

Pérez La Rotta, Guillermo. “Revelaciones mundanas en la pintura de Débora Arango”
en *Revista Estudios Latinoamericanos*, n.º 24-25 (2009): 139-152,
<http://revistas.udenar.edu.co/index.php/rceilat/article/view/3011> 14-08-18

Perrot, Michelle. *Mi historia de las mujeres* Buenos Aires, FCE, 2008.

Poqueres, Bea “El invento de la madre feliz” en *Reconstruir una tradición. Los artistas*
en el mundo occidental Madrid: Horas y horas, 1994.

Posada Carbó, Eduardo. “La nación soñada: violencia, liberalismo y democracia”, en
Colombia. Bogotá: Norma, 2006.

Prieto Mejía, Jeimy Paola. “La internacionalización de una red intelectual. Revista Espiral de Artes y Letras” en *Historia y Espacio* 13, n. ° 49 (2017): 111-112.

Radio Nacional de Colombia, RTVC “Golpe de Estado de 1953”, <https://www.radionacional.co/linea-tiempo-paz/golpe-estado-1953>.

Ramírez, Marja Himelda. “Las mujeres y la acción social en Colombia, contextos de contradicciones,” en *Revista de Trabajo Social*, n. ° 4. (2002): 151-167

Reyes Cárdenas, Catalina. “Cambios en la vida femenina durante la primera mitad del siglo XX”, *Credencial Historia*, N°68 (1995): 2, <http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-68/cambios-en-la-vida-femenina-durante-la-primera-mitad-del-siglo-xx>

Rossana. Reguillo, "Los miedos contemporáneos: sus laberintos, sus monstruos, sus conjuros". En José Miguel Pereira y Mirla Villadiego, (editores) *Entre miedos y goces. Comunicación, vida pública y ciudadanía* Bogotá: Universidad Javeriana, 2006.

Sarlo, Beatriz “Intelectuales y revistas: razones de una práctica” en *América-Cahiers du CRICCAL* n. ° 9-10 (1992): 10-12.

Sarlo, Beatriz. “Intelectuales y revistas: razones de una práctica” en *América-Cahiers du CRICCAL* n. ° 9-10 (1992): 10-12.

Schuster, Sven. “Arte y violencia: la obra de Débora Arango como lugar de memoria”, 37-40, http://www.colombianistas.org/Portals/0/Revista/REC-37-38/7.REC_37-38_SvenSchuster.pdf.; Tania Correa, , “Arte, violencia e identidad nacional”, www.flacsoandes.edu.ec/web/imagesFTP/1282754003.Tania_Correa.pdf

Schuster, Sven. *La nación expuesta. Cultura visual y proceso de formación de la nación en América Latina*. Bogotá: Universidad del Rosario, 2014, 244. DOI: 10.15446/achsc.v44n1.64030.

Serrano, “Eduardo. Las mujeres y el arte en Colombia” en *La historia de las mujeres en Colombia. Mujeres y cultura, Tomo III*, Bogotá: Norma, 1995.

_____. Cien años de arte en Colombia en Álvaro Tirado Mejía (dir.), *Nueva Historia de Colombia. Tomo VI. Literatura y pensamiento, artes, recreación*. (Bogotá: Planeta, 1989), 168

- Tovar Pinzón, Hermes. “Entre el color y el terror” *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 6 | (2003) Publicado el 21 marzo 2006, <https://journals.openedition.org/alhim/768?lang=es>
- Vallejo Franco, Beatriz Eugenia. “La conquista del voto femenino” *Credencial historia* 281 (2013): 1, <http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-281/la-conquista-del-voto-femenino>
- Velásquez Toro, Magdala. “Derechos de las mujeres: Voto femenino y reivindicaciones políticas”, en *Credencial Historia* N°119 (1999): 1, <http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-119/derechos-de-las-mujeres-voto-femenino-y-reivindicaciones>.
- _____. “Derechos de las mujeres” en *Revista Credencial*, (2016).
- _____. “La condición jurídica y social de la mujer”, en Álvaro, Tirado Mejía (Director científico y académico) *Nueva Historia de Colombia, T. IV Educación y ciencia. Luchas de la Mujer, Vida diaria*, (Planeta Editorial, Bogotá, 1989), 9-59.
- Villarreal Méndez, Norma “Movimiento de mujeres y participación política en Colombia, 1930-1991,” 65-78 accedido el 8 diciembre 2018 <http://www.ub.edu/SIMS/pdf/HistoriaGenero/HistoriaGenero-04.pdf>

Anexos

Fotografías de la pintora antioqueña Débora Arango Pérez a lo largo de su vida profesional



Débora Arango Pérez, Fotografía usada en la imagen del billete de dos mil pesos colombianos, que lleva el retrato de la pintora.

Fuente: Revista Cromos, No. 4581, diciembre 12 de 2005

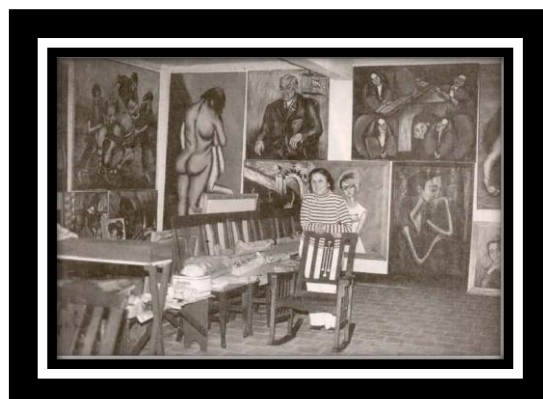


Débora Arango Pérez, 1940

Fuente: ColArte.



Débora Arango Pérez aparece en la prensa.
Fuente: ColArte, tomado de El Espectador, 2017



Fuente: ColArte, tomado de Revista Cromos.
“Débora Arango en su casa-estudio en Envigado”



Débora Arango Pérez.
Fuente: ColArte, tomado de Revista Cambio, 1999



Débora Arango Pérez, junto a algunas de sus obras.
Fuente: El Tiempo, 1998

Fuente: ColArte

<http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=505&pest=obras&tipo=1&carpeta=Personal>

Débora Arango Pérez destacó en su vida profesional por su trayectoria artística a lo largo del siglo XX. Una de las experiencias que contribuyó a este desarrollo fue la práctica del viajar, común entre mujeres de élite de la época. Su desplazamiento hacia otros países como España, Estados Unidos y México, entre otros, le permitió enriquecer su mirada hacia el arte, luego plasmada en su prolífica producción pictórica. En las siguientes fotografías, un par de escenas de estas experiencias.



Débora Arango Pérez en las calles de Madrid en 1954.

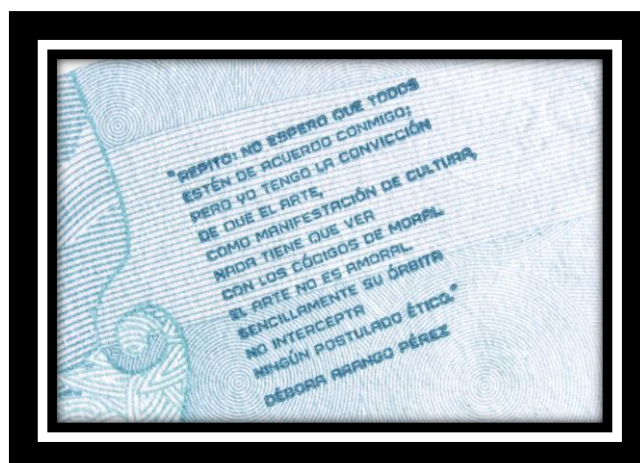


Débora Arango Pérez, abordando el avión hacia Estados Unidos en 1941.

Fuente: Recortes de prensa. Carpeta Débora Arango Pérez. Archivo Artes y humanidades del Banco de la República (Bogotá-Colombia)

Débora Arango Pérez como ícono nacional

A partir de su presencia como imagen de uno de los billetes de circulación nacional. La artista Débora Arango, Caño Cristales (el río de los cinco colores), las hojas y el fruto del árbol lechoso y la representación gráfica del pájaro de la obra “*Las monjas y el cardenal*” son la imagen del nuevo billete de dos mil pesos colombiano.



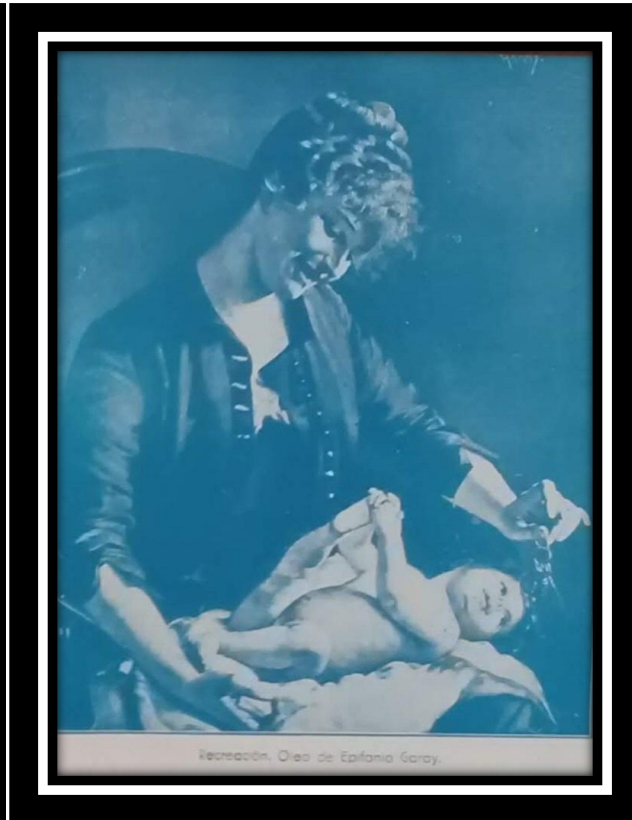
Fuente: Página oficial del Banco de la República (Colombia), consultado en <http://www.banrep.gov.co/es/comunicado-29-11-2016>. Una copia de este material también se encuentra en exposición permanente en el Museo Casa de la Moneda (Bogotá- Colombia).

Representaciones modernas de la Maternidad en el siglo XX en Alejandro Obregón y Epifanio Garay

Esta connotación laica fue acuñada por pintores en Colombia a lo largo del siglo XX, que aún dentro del corte moderno de la pintura, inscribieron una narrativa pictórica ligada a los roles tradicionales de las mujeres como el cuidado, la abnegación, entre otros valores.



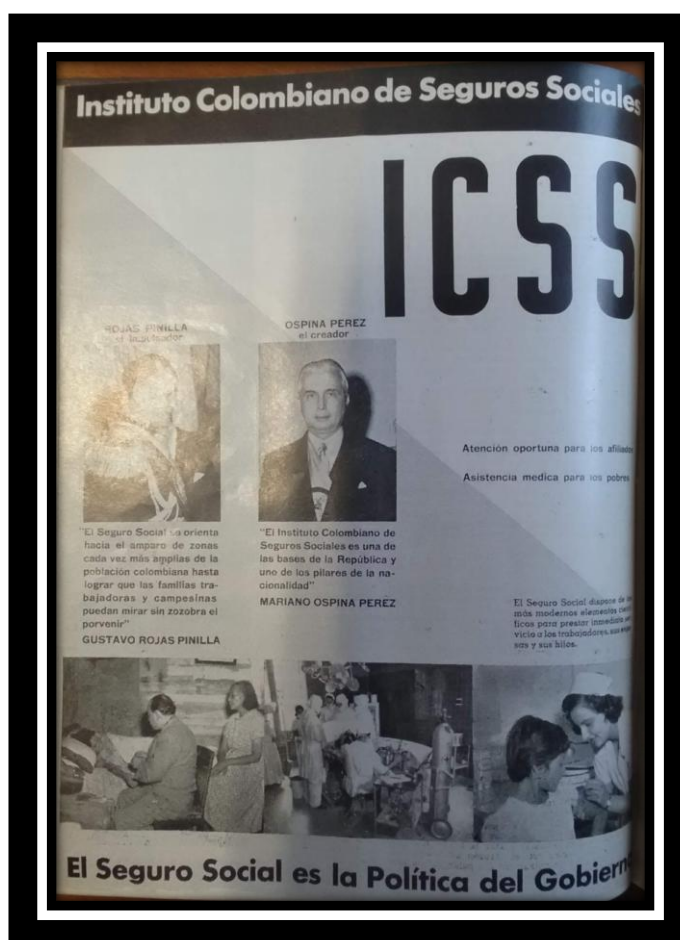
Reproducción fotográfica de "Maternidad"
 "(Óleo) de Alejandro Obregón. Fuente:
 Revista *Espiral*, Volumen IV, n°35
 "Cuatro pintores colombianos "agosto de
 1951.



Reproducción fotográfica de "Maternidad" (Óleo)
 de Epifanio Garay. Fuente: Revista *Cromos*,
 "Breves apuntes sobre pintura colombiana," 11
 enero de 1936.

Publicidad sobre el Instituto Colombiano del Seguro Social

En la imagen se describen percepciones sobre la entidad, desde las figuras de Gustavo Rojas Pinilla y Mariano Ospina Pérez, acuñando un discurso incluyente; aspecto que distó de la realidad social y política del país entre 1950-1954.



Fuente: Revista *Cromos*, marzo 8 de 1954, 37.

Entre el hogar y el congreso

La idea de que la mujer podía ser estadista y ama de casa fue legitimada desde la opinión pública. La reconciliación de estos dos "estados" fue uno de los discursos que predominó como forma de legitimación para incluirla en la política como electora. Esta pugna se mantuvo vigente hasta finales de los años cincuentas.

EL INGRESO DE LA MUJER COLOMBIANA EN LA VIDA PÚBLICA POR MEDIO DEL VOTO FEMENINO HA MARCADO UN HITO EN LA HISTORIA DE NUESTRO PAÍS. SIGNIFICA EL PRINCIPIO DE LA VERDADERA EMANCIPACIÓN. ES, EN NUESTRO SENTIR, LA GENESIS DEL FENÓMENO POLÍTICO MAS IMPORTANTE DE NUESTRA HISTORIA, PORQUE PUEDE TRANSFORMAR A COLOMBIA Y DARLE A LA MUJER, A TODAS NUESTRAS MUJERES, UNA RAZON MAS PARA SU EXISTENCIA Y UNA SEGURIDAD Y PROTECCION MAYORES EN SU VIDA.

"CROMOS" HA QUERIDO ENTREVISTAR A TODAS LAS PARLAMENTARIAS. SOLO LO HA CONSEGUIDO (Y MUCHO LO AGRADECE) CON DOÑA ANACARSIS CARDONA DE SALONIA, DOÑA MARGARITA CORDOBA DE SOLORZANO, DOÑA ESMERALDA ARBOLEDA DE URIBE Y DOÑA CARMENZA ROCHA. HE AQUÍ NUESTRAS IMPRESIONES Y LAS SUYAS.

ENTRE EL HOGAR Y EL CONGRESO

CUATRO COLOMBIANAS DEMUESTRAN QUE ES POSIBLE SER MUJER Y ESTADISTA

POR EDUARDO GÓMEZ

FOTOGRAFÍAS SEVILLA

CUANDO a la doctora Anacarsis Cardona le ofrecieron el puesto de Oficina (Quindío) para que en el Estado el año de pedales rural (obediencia para todos los recién graduados en derecho), ella no vaciló un instante y aceptó; sin embargo, ningún hombre había querido arriar su vida desempeñando el cargo de estadista en la universidad del Estado de Quindío. Anacarsis se graduó en la universidad del Estado de derecho e historia, en esta forma una mujer riega de vida; para ella el riesgo una guerra riega de vida; no constituían una sorpresa, ya que siempre había tenido necesidad de luchar sin la abundancia de recursos protectores con que muchas mujeres privilegiadas cuentan; su familia era pobre y tuvo que conseguir una beca, primero para iniciar sus estudios secundarios, y luego en la universidad, cuando "se dio" por el derecho, después de pensar que esa carrera ofrecía amplias posibilidades para obtener reivindicaciones en favor de la mujer.

Su curul en la cámara de representantes la ganó poseyendo el lado de las gentes arrolladas por la violencia; primero en Génova y otras

provincias "infernas grandes" allá por el año de 1954, luego en Armenia donde ejerció la profesión por algún tiempo. No pasaba semana en que los pájaros no le enviaran algún mensaje con amenazas, ella contestaba: "Mientras no me maten por la espalda yo me defenderé" y seguía con sus labores en favor de los estudiantes y con sus viajes a Bogotá para esto. En el Quindío la estimaban y una escuela de amigos espontáneos la acompañaba frecuentemente en sus andanzas para protegerla de los pájaros.

Todas estas cosas nos dan vueltas en la cabeza cuando vamos a verla en su convencional oficina de la carrera quinta con la Avenida. Es una oficina de publicidad que posee junto con su esposo Courado Salonia, un sótano hace poco. Anacarsis colabora con él en muchas cosas que las actividades políticas y los otros está en el 203 y el apartamento donde desempeña con más desenvoltura sus diversas tareas.

Allá, de una sobriedad y una sencillez excepcionales, la doctora Cardona nos habla de su vida. Nos recibe junto con su marido que trabaja en un escritorio contable. Él trabaja en todo con su marido; que responde tranquilamente. Yo a él sobre cuestiones de derecho el a mí sobre asuntos jurídicos. La conversación se desvía a continuación de las oportunidades que tiene la mujer para darse y sobrepasar el limitado mundo de quehaceres domésticos. "La mujer puede darse como el hombre en cualquier campo, pero dadas las condiciones actuales de la vida de decir lo mismo. La mujer tiene la experiencia política de haber vivido. La educación del hombre es más amplia. Sin embargo, y a pesar de esto, en que han tenido oportunidad de salir en Colombia como el doctor Courado Salonia, Esméralda Arboleda de Uribe, Córdoba de Solórzano de Uribe, y como Yolanda Álvarez de Uribe, que es un congreso odontológico, y así, en otros campos científicos como medicina y enseñanza.

14—CROMOS—OCTUBRE 1358

Fuente: Revista *Cromos*, 13 octubre de 1958.



Fuente: *Revista Semana*, sección La Nación, marzo 29 de 1954



Fuente: Magazine Dominical *El espectador*, agosto 8 de 1954.



Fuente: Dominical del periódico *El espectador*, agosto 8 de 1954.

Las mujeres de élite tuvieron un papel significativo en la vida política de Colombia. No sólo pueden comprenderse desde la individualidad, sino desde su agencia colectiva. En las fotografías, algunas de las mujeres más destacadas de la vida política: María Eugenia Rojas (hija del general Rojas Pinilla), Josefina de Hubach y Esmeralda Arboleda (Voceras de la Asamblea Nacional Constituyente).

Tabla 1

Algunas mujeres pintoras a lo largo del siglo XX

Esta tabla permite visibilizar una presencia y participación activa, consecuyente y variada de las mujeres en el ámbito de las artes plásticas a lo largo del siglo XX, junto a los lugares de procedencia que indica que el rango de práctica estuvo en el margen nacional e internacional.

Nombre	Siglo	Técnica	Procedencia
Albarracín de Barba, Josefina	XX	Escultora	Bogotá
Álvarez de Castro Astrid	XX	Pintora	Cartagena
Arango Pérez, Débora	XX	Pintora	Medellín
Balas Irene	XX	Pintora	Budapest-Bogotá
Ballesteros de Martínez, Gisela	XX	Pintora	Bogotá
Biester, Acevedo Inés	XX	Retratista	París-Bogotá
Bursztyn Felisa	XX	Escultora	Bogotá
Dávila de Trujillo, Sara	XX	Ceramista	Bogotá
Daza, Beatriz	XX	Ceramista	Norte de Santander
González de Cadena, Beatriz	XX	Ceramista	Barranquilla
Holguín y Caro, Margarita	XIX	Pintora	Bogotá
Lozano Ortiz, Margarita	XX	Pintora	París
Márquez Montoya, Judith	XX	Pintora	Manizales
Martín de Leudo Mercedes	XIX	Pintora	Bogotá
Merchán Fuquene, Helena	XX	Escultora	Boyacá
Montaña de Izquierdo, Magdalena	XIX	Ceramista	Bogotá
Negreiros, María Teresa	XX	Pintora	Brasil-Cali
Ochoa Uribe Mariela	XX	Pintora	Medellín
Porras de Child, Cecilia	XX	Pintora	Cartagena
Reyes, Emma	XX	Pintora	Bogotá
Salgado, Graciela	XX	Pintora	Bogotá
Sicard de Gómez, Inés	XX	Pintora, acuarelista	Bogotá
Sinesterra de Carreño, Blanca	XX	Pintora, retratista	Bogotá
Szalay de Wiedemann, Cristina	XX	Pintora	Polonia-Bogotá
Tafur Alicia	XX	Ceramista, escultora	Cali
Tanco Cordovez de Gómez, Helena	XX	Pintora	Bogotá
Tejada Sáenz, Lucy	XX	Pintora, muralista, grabadora	Pereira-Caldas
Urrutia Holguín, Sofía	XX	Pintora, ceramista	Bolivia-Bogotá
Vásquez de Arce y Bernal, Feliciano	XVII	Pintora, miniaturista	Bogotá
Zarate, Nimia	XX	Pintora	Bogotá
Zerda, María Teresa	XX	Escultora	Bogotá

Fuente: Carmen Ortega Ricaurte, Diccionario de artistas, consultado en Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá).

Elaboración: Autoría propia.