

# Clavel

SinCensura de lxs anormalxs

Nº 2 - Volumen 2 - Año 2014 - ISSN en trámite

# Verde



Centro Cultural  
Universidad del Tolima

## Contenido

Los inicios de las luchas de las mujeres .....1

Soledad Acosta de Samper: una mujer  
que tomaba conciencia de su género.....4

De irrupciones e interrupciones .....8

Los alumbrados con la muerte: cuerpo,  
liminalidad y espíritu entre los Nasa del  
sur del Tolima ..... 11

Carta al cuerpo..... 16

Arte feminista: Rebeldía frente al  
canon artístico..... 17

Cine a orillas de la Rebeldía ..... 21

María bria DoZA en la cultura ..... 23

Los hombres que me amaron..... 25

## Un clavel verde para las luchas de las mujeres

La segunda edición de Clavel verde va dedicada a las luchas históricas y actuales que llevan las mujeres en Colombia, en el mundo y en diversos campos.

Las mujeres hemos desempeñado un papel fundamental en el desarrollo y crecimiento de este territorio y de nuestra sociedad, hemos librado batallas históricas alrededor de nuestras comunidades, familias, hijos, parejas, hermanos y hermanas, también nos hemos construido como mujeres fuera del estereotipo impuesto, y hemos luchado por nuestros derechos y un proyecto de vida propio, atendiendo no a cuestiones universales sino en medio de contextos de guerra, conflicto armado, violencia, pobreza, machismo, jerarquización de la vida y roles únicos que se han ido naturalizando y han generado más violencia, exclusión y desigualdad.

En medio de este panorama las mujeres nos construimos como actrices protagonistas de procesos movilizadores y de resistencia. En cada época nos levantamos como un ave fénix a través del amor, la creatividad, el respeto por la diferencia y la construcción desde allí para generar otros entornos y atmósferas, teniendo como puente y extensión el arte, la literatura, la política, la empresa, la política, la realización audiovisual, las artes escénicas, la música, el cine, la academia, la cotidianidad, etc. y nos hemos hecho gestoras de procesos organizacionales dentro de las comunidades por el sueño de un mundo diferente, más equitativo y pacífico.

El mundo está habitado de contrastes, de diversas culturas y múltiples sentidos, así mismo, las mujeres no somos mujeres por naturaleza y no tenemos una única manera de serlo, menos en medio de tantos factores que nos habitan, somos mujeres a las que nos atraviesa un contexto histórico, una raza, una clase social, un deseo, un cuerpo, una formación, una cultura, entre otros factores. Por tal motivo, hemos decidido dedicar esta segunda entrega de “Clavel verde, SinCensura de lxs anormalxs”, a las diversas luchas y apuestas de las mujeres en Colombia y en otros territorios que no precisamente son físicos.

Mis agradecimientos para todas las personas que participaron en la segunda edición de Clavel verde con sus aportes, artículos, escritos, crónicas, poemas, muestras artísticas y miradas. Quiero resaltar el apoyo incondicional en la labor editorial de Angélica Mora Buitrago y Pamela Campos Mosquera, dos mujeres que me han acompañado por el camino de cuidar este Clavel para no dejarlo marchitar.

Este no es un Clavel que se entrega a las mujeres para exaltar su belleza “natural”, sino un Clavel verde transgresor encarnado en ventana que visibiliza a esas otras mujeres que se han salido del estereotipo impuesto para delinear nuevos y grandes derroteros.

Carolina Triana  
Editora

## Los inicios de las luchas de las mujeres

Esther Pineda G.\*

Las luchas de las mujeres a lo largo del proceso histórico social han atravesado por diversas etapas, en lo que refiere a las demandas de las mujeres en una sociedad androcéntrica, organizada por los hombres para los hombres, y donde las mujeres fueron sistemática y repetidamente excluidas en sus discursos y prácticas concretas.

La primera de estas etapas de la lucha de las mujeres estuvo fundamentalmente orientada a la visibilización y participación en los espacios públicos, entre las que destaca *La Querelle des femmes* (Querrela de las mujeres) como corriente del pensamiento orientada a develar las inequidades a las que se encuentran expuestas las mujeres, así como, al *uso público de la razón* de las mujeres en los salones, en los cuales:

De manera informal, se reunían las personalidades vinculadas al poder y a la cultura del momento y debatían, bajo el pretexto del entretenimiento, cuestiones importantes e interesantes. El salón más conocido fue el de la marquesa de Rambouillet que, por los años veinte del siglo XVII, abrió sus puertas en París, en una rica mansión cerca del Louvre. Curiosamente en los salones, un mundo clásico, galante y refinado, eran las mujeres las anfitrionas, las que organizaban estos encuentros de la elite social, intelectual y artística como si ésta fuera, y en realidad lo era, la única posibilidad que tenían de acercarse al poder y a la cultura (Rodríguez, 1997, p. 94).

Aunada a la experiencia de las mujeres en estos salones, las primeras organizaciones de mujeres de orientación feminista organizadas para defender los derechos de la mujer emergerían en la década de 1790, posterior a la explosión social manifiesta en

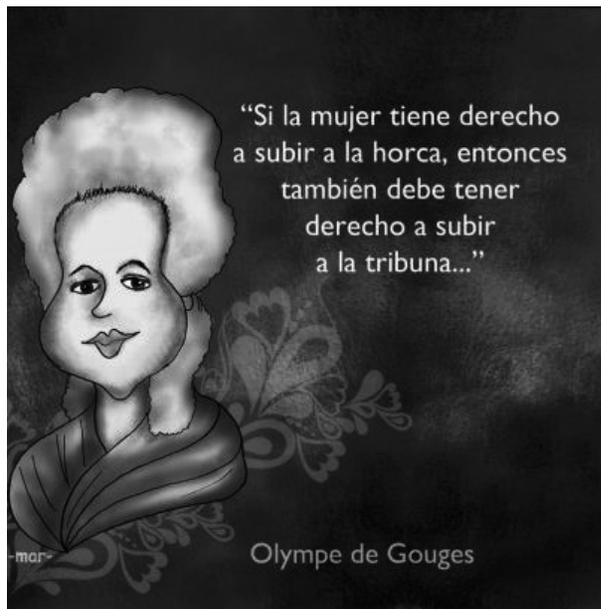


las revoluciones americana y la revolución francesa, es decir, la organización de las mujeres no se produce de manera aislada, por el contrario, se alimenta de los procesos e ideas de revolución desarrollados en su escenario social.

No obstante, la declaración de los nacientes derechos del hombre y el ciudadano, la cual desarrolló y promulgó criterios “naturales e imprescriptibles” como *Liberté, Égalité, Fraternité* (Libertad, Igualdad, Fraternidad) excluyó a las mujeres, creando las condiciones para la consolidación de una lucha de las mujeres desde una perspectiva feminista, la cual puede ubicarse tiempo-espacialmente a partir de la *Declaración de los Derechos de las Mujeres*, elaborada y presentada por Olympe de Gouges en 1791, en la que interrogase: *Hombre, ¿eres capaz de ser justo? una mujer te hace esta pregunta; por lo menos no le privarás ese derecho. Dime, ¿Qué te da imperio soberano para oprimir a mi sexo?*, al mismo tiempo que proclamase: *La mujer nace libre y permanece igual*

\* estherpinedag@gmail.com. Escritora, Socióloga, Magíster en Estudios de la Mujer, Doctoranda en Ciencias Sociales, Universidad Central de Venezuela.

al hombre en derechos. Las distinciones sociales no pueden estar basadas más que en la utilidad común, consideraciones por la cual fuese ejecutada en 1793, hecho que pondría de manifiesto las limitaciones, renuencia y coacción impuesta a la participación de las mujeres en los espacios públicos.



Fuente: internet.

Tras la emergencia de este documento revolucionario y desafiante de las normas y tradición androcéntrica hasta el momento imperante, las asociaciones, clubes y lugares de reunión para las mujeres que se organizaron inspirados en los ideales de *Libertad, Igualdad y Fraternidad*, serían disueltas por decreto, al ser sus demandas de igualdad de derechos en lo político, lo educativo y lo laboral consideradas amenazas al orden social impuesto y al poder patriarcal.

Las modificaciones y progresos sociales alcanzados a partir de las revoluciones socio-políticas de este período; y la novedosa normatividad estatuida por los hombres, para los hombres, legitimaría la continuidad de la invisibilización de la mujer descrita por Etta Palm D' Aelders, en 1791 en su *Discurso sobre la injusticia de la leyes en la Asamblea Nacional*.

Por todas partes, las leyes son a favor de los hombres, a costa de las mujeres, porque por todas partes el poder está en manos de ustedes. (...) Habéis devuelto al hombre la dignidad de su ser al reconocer sus derechos; no

debéis permitir que la mujer siga sufriendo bajo una autoridad arbitraria (D'Aelders en Pineda, 2011, p. 33).

Sin embargo, no todas las mujeres tuvieron acceso a estos discursos producidos desde las élites; las consumidoras de estos discursos fueron las mujeres burguesas que se desenvolvían en los espacios donde se discutían asuntos políticos, como los clubes y donde el discurso pudo calar a sus vidas y ser identificado con su experiencia, desde la cual se promoviera su acción social.

Entre ellas podemos identificar a *las Sufragistas*, mujeres pertenecientes a las clases media y alta, con acceso a la educación y al discurso de emancipación emanada de las filósofas y pensadoras por la vindicación de la mujer, las sufragistas asumieron que mediante el reconocimiento de las mujeres en la constitución y el otorgamiento del derecho al voto se alcanzaría consecuentemente la igualdad perseguida en los distintos ámbitos de la vida social.



No obstante, esta lucha de las mujeres pertenecientes a las clases altas, su búsqueda de obtención de derechos civiles, al voto, y el trabajo femenino generó reacciones sociales significativamente negativas, principalmente el temor a la masculinización de la mujer, el cuestionamiento, la sanción moral y la hostilidad, al vincular a la mujer y sus intentos de emancipación a la inmoralidad, la homosexualidad o perversión de la sexualidad.

Así mismo, surgiría otra perspectiva de la lucha de las mujeres, lideradas por las mujeres pertenecientes a la clase trabajadora, que demandaran otros intereses en correspondencia a sus condiciones de vida y su situación social específica como mujeres, entre ellas es posible destacar a **las Sindicalistas y huelguistas**, mujeres proletarias, pertenecientes a las clases más desposeídas, que al no contar con acceso a los discursos filosófico-políticos de emancipación femenina producidos en el seno de la burguesía, ni a la herencia de los clubes femeninos, su participación en lo público sería tardía, al igual que la toma de conciencia de su situación de excluidas.



Por ello, contrario a las mujeres pertenecientes a las clases altas, la motivación real de participación

y lucha político-social en el espacio público emerge entonces como respuesta a la explotación a la cual estarían sometidas, así como, las condiciones de pobreza, pauperismo, la feminización de la explotación y las condiciones de vida y de trabajo sub humanas; hechos en su conjunto que motivarían la organización de proletarias en sindicatos, en los cuales frente a la desatención de sus demandas de vindicaciones de orden laboral y salarial, la huelga se erigió como el instrumento de protesta por excelencia.

Sin embargo, la organización de mujeres estaría significativamente fracturada al no compartir los mismos principios ni perseguir los mismos objetivos; la lucha de las mujeres obreras, proletarias, organizadas en la facción de sindicalistas y huelguistas, tendrían como objetivo y propósito la regulación del trabajo, principalmente el trabajo fabril donde serían explotadas con más énfasis las mujeres, pues como sostendría Mabel Atkinson en 1914: *Las mujeres de clase obrera, a diferencia de las mujeres de clase media, no se sentían excluidas del trabajo, no pedían el derecho a trabajar, sino más bien, la protección contra la interminable carga de trabajo.*

Por su parte, el feminismo sufragista se preocuparía por la obtención del voto, pues la supervivencia para las mujeres de su clase no sería un problema, por lo cual ignorarían la experiencia femenina de la pobreza y la explotación asalariada; el feminismo sufragista, feminismo burgués, obvió la situación de sus compañeras, la feminización de la pobreza y la explotación despiadada que experimentasen, la cual, las llevase inclusive a la mendicidad e instituciones benéficas para poder sobrevivir.

## Bibliografía

- Rodríguez, Magda. (1997) *Mujeres en la historia del pensamiento*. Editorial Anthonopos, Barcelona.
- Pineda, Esther. (2011) *Roles de género y sexismo en seis discursos sobre la familia nuclear*. Acercándonos Ediciones, Buenos Aires.



## Soledad Acosta de Samper: una mujer que tomaba conciencia de su género

Luz Mary Giraldo\*

**S**oledad Acosta de Samper nació en Bogotá en 1833 y allí mismo falleció en 1913. Desde su actitud como intelectual inquieta, viajera conocedora de varios idiomas, escritora, traductora y fundadora de revistas o colaboradora de estas, publicaba no sólo en el país sino en el extranjero, dio testimonio de la segunda mitad del siglo XIX y de los comienzos del XX. Vivió en la misma época de Jorge Isaacs y del reconocimiento de su novela *María*, representación cumbre de nuestro romanticismo. También corresponde a la época del gramático Rufino José Cuervo, Julio Flórez, José asunción Silva, Baldomero Sanín Cano, Tomás Rueda Vargas, Porfirio Barb-Jacob y María Cano, lo que permite

ver, al aproximarnos a su prolífica obra y larga actividad literaria, los distanciamientos y las cercanías con la sensibilidad y el espíritu de entonces.

Olvidada durante largo tiempo, pero gracias a la investigadora Montserrat Ordóñez y a sus estudios sobre literatura femenina y crítica feminista, se tuvo noticia de su importante trabajo tanto en lo creativo como en la toma de conciencia de la mujer, a quien invitaba a ser consciente de su historia, de los modelos seguidos y de la necesidad de asumirse de manera independiente a los patrones imperantes. Evidentemente, al leer sus cuentos y novelas, así como sus textos históricos, se percibe no sólo voluntad de cambio sino a una escritora que pudiera llamarse profesional de su oficio, con tiempo para dedicarse a la reflexión y creación a través del cultivo de distintos géneros, algo excepcional en Colombia donde, al decir de Ordóñez, hasta no hace mucho no se conocían autoras de renombre internacional y su producción estaba por evaluar y reconocer, lo que no sucedía en países como México o Chile con Sor Juana Inés de la Cruz o Rosario Castellanos y con la Nobel Gabriela Mistral, por citar sólo dos casos<sup>1</sup>.

Era la década de los 80, cuando Montserrat llamaba la atención a toda clase de estudiosos sobre los procesos de la literatura latinoamericana, concentrándose en la literatura escrita por mujeres, especialmente autoras colombianas, destacando a aquellas que a pesar de formar parte de sociedades con esquemas claramente patriarcales se atrevían a estar en las trincheras de la disidencia. Entre ellas se refería a Soledad Acosta de Samper, Elisa Mujica y Marvel Moreno, escritoras que representaban diferentes regiones y períodos: respectivamente Bogotá, Bucaramanga y Barranquilla, a finales del siglo XIX, el andar de la primera mitad y la segunda del siglo XX. Fueron definitivos los análisis de las obras de varias autoras, el rastreo de publicaciones y el cotejo del pensamiento de éstas transmitido en sus estilos y temas literarios, tal como se lee en su artículo: “Cien años de escritura oculta: Soledad Acosta, Elisa Mujica y Marvel

---

<sup>1</sup> Debo aclarar que en el presente la situación es distinta y que muchas autoras han alcanzado renombre nacional y fuera de nuestras fronteras.

---

\* Escritora, poeta, ensayista, crítica literaria. Ganadora del Premio Internacional de Cuento Juan Rulfo en la modalidad “Relato Negro”, 1999. Recibió el galardón del Gran Premio Internacional de Poesía de Rumania en 2013.

Moreno”<sup>2</sup>. La investigadora y poeta avanzaba en investigaciones sobre escritura femenina y cuestionaba la falta de lugar de la mujer en la literatura nacional, acusaba de misógina a la cultura colombiana por el exceso de autores y la casi ausencia de autoras e las diversas selecciones o publicaciones y por la ubicación de éstas más “como audiencia, consumidora o, a lo más, administradora de cultura y literatura” (Giraldo, 323). A lo que Ordóñez agregaba que “El desprecio y el paternalismo de la crítica ha subvalorado los mundos y temas a los que ella estaba antes reducida” (323), subrayando de manera insistente la poca presencia de mujeres en bibliografías, antologías, catálogos y estudios, a pesar de más de un siglo de ficciones obsesivas sobre personajes femeninos, obviamente escritas por hombres a tenor de sus respectivos imaginarios sobre el género. Así citaba a Jorge Isaacs, José Eustacio Rivera, Gabriel García Márquez y R. H. Moreno-Durán, entre otros, con sus respectivas galerías de mujeres de ficción, más idealizadas o desacralizadas que desde perspectivas reales.

Creando escuela y abriendo nuevos caminos a la investigación, Ordóñez no dejó de tener en cuenta los avances que desde entonces se lograban al reconocer estudios y análisis sobre algunas narradoras del siglo XX, entre las que destacaba a la crítica y narradora colombiana Helena Araújo<sup>3</sup>. Es así como se propuso ir más atrás y rescatar del pasado a Soledad Acosta de Samper, “la escritora más importante y prolífica que tuvo Colombia en el siglo XIX” (Giraldo, 325) y a quien se le conocía más por ser hija y esposa de políticos y escritores. Contextualizándola en su tiempo y mostrándola nacida en la entonces llamada República de la Nueva Granada “una República de Colombia aún muy lejana a la actual, después de haber dedicado su vida al oficio de escribir” (326). Sin desconocer que era hija única de madre inglesa, que su carácter viajero debió abrirla muchos horizontes y

2 Includo en Luz Mary Giraldo (coord.). *Fin de siglo: narrativa colombiana. Lecturas y críticas*. Bogotá, Centro Editorial Javeriano, Universidad Javeriana y Cali, Editorial Facultad de Humanidades, Universidad del Valle, 1995.

3 Es inevitable tener en cuenta la continuidad del legado de Montserrat Ordóñez en la persona de Carolina Alzate, autora de varias investigaciones y trabajos sobre Soledad Acosta de Samper, entre ellas: Soledad Acosta de Samper: *Diario íntimo*. Edición, introducción y notas. Bogotá Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2004; y con Montserrat Ordóñez: Soledad Acosta de Samper: *Escritura, género y nación en el siglo XIX*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2005.

escenarios, por su matrimonio con José María Samper, un importante intelectual colombiano inicialmente liberal y finalmente de espíritu conservador; que contó con los privilegios de su clase y que además fundó y editó varias revistas de moda y sociedad, que en 1902 fue nombrada miembro honorario de la Academia Colombiana de Historia, publicó con distintos seudónimos y en diferentes géneros, entre ellos cuentos, novelas, textos periodísticos e históricos, diarios, biografías, artículos de crítica literaria y traducciones del inglés y del francés y que finalmente se dedica a “estudios serios” haciéndose historiadora, con publicaciones como *Biografía del general Joaquín París* (1883), *Los piratas de Cartagena* (1886), *Biografía del General José Joaquín Acosta* (1901), *La vida del mariscal Sucre* (1909) y *Biografía de Nariño* (1910).

También por la década de los ochenta Gilberto Gómez Ocampo analizaba la literatura de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, y entre otros incluía un serio análisis precisamente referido a algunas obras de Soledad Acosta de Samper y lo que el autor considera su proyecto feminista como “una extraña anomalía”<sup>4</sup>. El autor señalaba determinadas aperturas ajenas a su época, como la de destacar la importancia de la educación de la mujer para poder moverse con mayor libertad tanto social como económica, y al mismo tiempo veía las contradicciones en la concepción de la mujer y un destino que aunque fuera cuestionable pertenecía al cumplimiento de los tradicionales roles de esposa y madre para una sociedad más armónica en valores y principios.

Considerada la primera novelista de Colombia, si esta autora es excepcional desde la perspectiva del siglo XX, no cabe duda de lo que pudiera ser en el siglo XIX, gracias a su rica cultura, como ya se ha dicho, formada en lecturas, viajes y reflexiones, lo que seguramente favoreció su escritura de biografías, cuentos, novelas históricas, de personajes y de costumbres, y también hizo lo propio en artículos de temas femeninos, históricos, sobre religión y educación o crítica literaria.

4 Gilberto Gómez Ocampo: “El proyecto feminista de Soledad Acosta de Samper: una extraña anomalía”, tercer capítulo de *Entre María y La Vorágine: la literatura colombiana finisecular (1886-1903)*. Bogotá, Ediciones Fondo Cultural Cafetero, 1988.

De sus casi sesenta publicaciones, su primera obra, *Novelas y cuadros de vida sur-americana*, publicada en Bélgica en 1869, es una selección de textos publicados de manera dispersa en revistas y puede figurar al lado de todas aquellas obras que entonces participaron en lo que actualmente define lo conocido como formación de nación. Compuesta por las novelas *Dolores (Cuadros de la vida de una mujer)*, inicialmente publicada como folletín, *Teresa la limeña (Cuadros de la vida de una peruana)* y *El corazón de la mujer (Ensayos psicológicos)*, la mujer asume rol protagónico, aunque el foco narrativo puede ser masculino o femenino. En esta última se perciben historias de seis mujeres inscritas en unas tradiciones que se repiten o contradicen. Incluye un grupo de relatos breves, entre ellos el magnífico cuento titulado “El crimen”, cuya temática muestra una perfecta radiografía de determinadas políticas nacionales tanto del pasado como del mundo de hoy y cuyo sobresaliente estilo narrativo se anticipa al de narradores posteriores<sup>5</sup>. “Luz y sombra”, subtitulada “Crónicas de una coqueta”, se divide en dos partes acordes con el contrastivo título, recrea con fines didácticos y moralizantes la fugacidad de la juventud y de la vida entre el pueblo santandereano y una Bogotá visitada transitoriamente, mostrando la provincia y la ciudad de manera contrastiva, de tal manera que si en el pueblo de Santander lo religioso se confunde con lo político, en la capital y en la ciudad impera el gusto por la frivolidad. La gran moraleja radica en la felicidad de la mujer que construye el hogar convencional en aras de la felicidad y la amargura de aquella que no aprovechó juventud y belleza para conquistar un marido que diera sentido a su existencia. Es decir, los imaginarios de Luz y sombra se referían al hogar constituido con el matrimonio. En 1876 publicó por entregas *Una holandesa en América*, con el subtítulo “Novela psicológica” y de costumbres”, considerada una de sus novelas costumbristas. Estructurada en cinco partes

<sup>5</sup> La misma Montserrat Ordóñez destaca su sintonía con la manera como Juan Rulfo relata la violencia y la forma narrar desde expectativas psicológicas, la temática de la venganza personal, la impunidad, el rencor vivo, la impotencia y las versiones sobre un crimen por el abuso de poder. Véase: Soledad Acosta de Samper. *Una nueva lectura. Introducción de Montserrat Ordóñez*. Bogotá: Ediciones Fondo Cultural Cafetero, 1988. Léase también el cuento en Luz Mary Giraldo: *Ellas cuentan. Una antología de relatos de escritoras colombianas, de la Colonia a nuestros días*. Bogotá, Seix Barral, 1998.

en las que se incluyen diarios, notas de pie de página y textos periodísticos, y en la que se destaca el tema del viaje en la figura de un personaje femenino de nombre Lucía. Más de cincuenta años de escritura se evidencian al leer su novela *Un chistoso de la aldea (Cuadros de costumbres populares)*, publicada por entregas en 1905 como “Episodios novelescos de la Historia Patria”, en la que a pesar de que los personajes pertenecientes al poder son secundarios, se narran los ideales patriotas de un personaje masculino, Justino, testigo de la realidad de su tiempo y de su espacio, quien ingeniosamente busca hacer justicia con las mujeres maltratadas y, contradictoriamente, muestra ciertos pactos con la normatividad social.

Gilberto Gómez Ocampo analiza a la autora desde enfoques feministas contemporáneos, e inicia con la pregunta sobre si “la escritura de una mujer es intrínsecamente diferente a la de un hombre”, y “qué repercusiones tiene en cuanto al posible juego de lenguajes que se dan cita en el texto literario para constituirlo, o frente a aspectos tales como la construcción simbólica o imaginaria de otro masculino en términos de la caracterización de los personajes masculinos” (Gómez, 121). La respuesta apunta al análisis del cuidado de la escritura femenina siempre atenta a la corrección formal, con el fin de no incitar el “rechazo masculino por no escribir adecuadamente” o por no atreverse a determinadas transgresiones, lo que será notable en la autora que estudia con detalle, y a quien considera que maneja perfectamente el estilo y el léxico, pero a pesar de ello, por ejemplo en el “Prólogo” a *El corazón de la mujer*, ese texto indefinible que lleva por subtítulo *Ensayo psicológico*, es una voz masculina y anónima la que “presenta a los lectores la obra de ‘esta respetable señora americana’ y –de manera consistente con el carácter patriarcal de la época– certifica su calidad” (Gómez, 122). Gómez destaca una voz narrativa que no se expresa a tono con el subtítulo del texto (a manera de ensayo) y mucho menos como mujer, pues la percibe demasiado controlada en su afectividad, carente de reacciones emotivas, como un personaje asexuado “que escucha una serie de relatos narrados por otros personajes, seis en total, que como ella doblan el papel de narradores en el de oyentes” (125). El estudioso subraya que Acosta de Samper crea en este libro personajes femeninos

pasivos y sin ninguna iniciativa, reproduciendo la situación marginal de la mujer que retrata resignada, sacrificada, carente de derechos, pero también resistente y perdurable, como una manera de exaltar unas condiciones y rebajar otras.

Es claro que Soledad Acosta de Samper cuestiona la conveniencia del matrimonio tradicional para la mujer, así como la maternidad, poniendo en entredicho el destino y los valores propios del siglo XIX, al mostrar matrimonios resquebrajados o insoporables, mujeres que prefieren dar sus hijos en adopción, optar por el convento antes que por la relación afectiva, por ejemplo, lo que contrasta con el llamado a la autonomía en *Aptitud de la mujer para ejercer todas las profesiones*, donde se percibe su actitud feminista, en la que propone una actitud más activa en el mundo económico y laboral, mediante el arma de la educación. Recuerda Catharina Vallejo, al referirse a *Una holandesa en América*<sup>6</sup>, que la autora reacomoda los conceptos tenidos por dominantes en la historia intelectual latinoamericana, “en los que el medio geográfico constituye un obstáculo para el desarrollo de la cultura” (17), que critica severamente el estilo de vida romántico que se opone a la vida práctica, que aboga por el positivismo, “filosofía pragmática bastante extendida en Hispanoamérica, y que promueve la educación y el ‘progreso’ en la higiene y la moral” (18), lo que en Lucía, el personaje de la novela revela el aspecto más práctico de la civilización aunque, paradójicamente, esta mujer dominante conserva pautas de la sociedad patriarcal en beneficio del marido y culto al género masculino, según las normas de la época. Así pues, se debate entre dar orden al hogar, a las finanzas y a la hacienda y “cumple una tarea civilizadora que le da esperanza y convierte su existir en la sociedad en un papel no secundario y en función del hombre, según sanciona la tradición, sino primario e imprescindible” (20).

Contradictoria, frente al silencio de la mujer y consecuente con su tiempo, Acosta de Samper se debate entre la sumisión y la rebeldía: por una parte la promueve la formación desde la educación, y por otra afirma que no debe ocuparse de cosas destinadas a

<sup>6</sup> Soledad Acosta de Samper. *Una holandesa en América*. Edición al cuidado de Catharina Vallejo. La Habana, Cuba, Fondo Editorial Casa de las Américas/Bogotá Universidad de los Andes, 2007

los hombres como la política, la crítica, las leyes, el progreso y el orden, además de incitarla a crear una nueva literatura, asumida ésta como un oficio bello. No sobra recordar que en su artículo “La misión de la escritora en la América Hispánica” (1895), afirma que la revolución estaría en manos de las mujeres, puesto que los desórdenes, malos gobiernos y desatinos han sido responsabilidad de los hombres, ya que ha imperado es la voluntad de ellos. Los temas y preocupaciones de Soledad Acosta de Samper se evidencian en cada una de sus obras en las que hay, además de lo anotado anteriormente, relatos de diarios, de enfermedades, de vidas conventuales sobre las que ironiza, de determinada organización social, de ilusiones y desilusiones amorosas, de hijos ilegítimos que deben ocultarse, de deseos insatisfechos, de mujeres sumisas y con pocas alternativas, de mundos en conflicto, en fin, temas que la interpelaron y que de alguna manera se encuentran en su *Diario íntimo* escrito antes de su matrimonio. Temas como su realización personal, la necesidad de conocer y comprender su patria y las costumbres de su sociedad, la experiencia del amor, la necesidad de la lectura, de la educación y, muy particularmente la conciencia de escritura como urgencia entre la dialéctica de qué decir y qué no, como una autoafirmación de sí misma, lo que muchos estudiosos de la escritura de mujeres han definido desde la sentencia “escribo para ser, para existir”. Vale la pena reiterar que una de sus grandes preocupaciones era la educación de la mujer, a la que contradictoriamente ve con los parámetros de su tiempo y cultura: por un lado sobre ella hay determinado control social, moral y religioso, y por otro la incita a su independencia interior y económica, a la autonomía y a alternar más en el mundo social.

Soledad Acosta de Samper pudo haber sido más determinante en su tiempo. Me pregunto con muchos de sus lectores: porqué sus obras pasaron desapercibidas, si eran publicadas al lado de aquellas que creaban el canon, como por ejemplo . Por ejemplo *Dolores. Cuadros de la vida de una mujer* y *María* de Jorge Isaacs, publicadas en 1886. Sin embargo, el tiempo a veces pone las cosas en su lugar y la historia permite actos de justicia, en este caso, la justicia literaria permite que su obra se traduzca, estudie, divulgue en distintos escenarios.

## De irrupciones e interrupciones

Despropósitos políticamente incorrectos frente al acontecimiento del aborto.

Diana Ayala\*

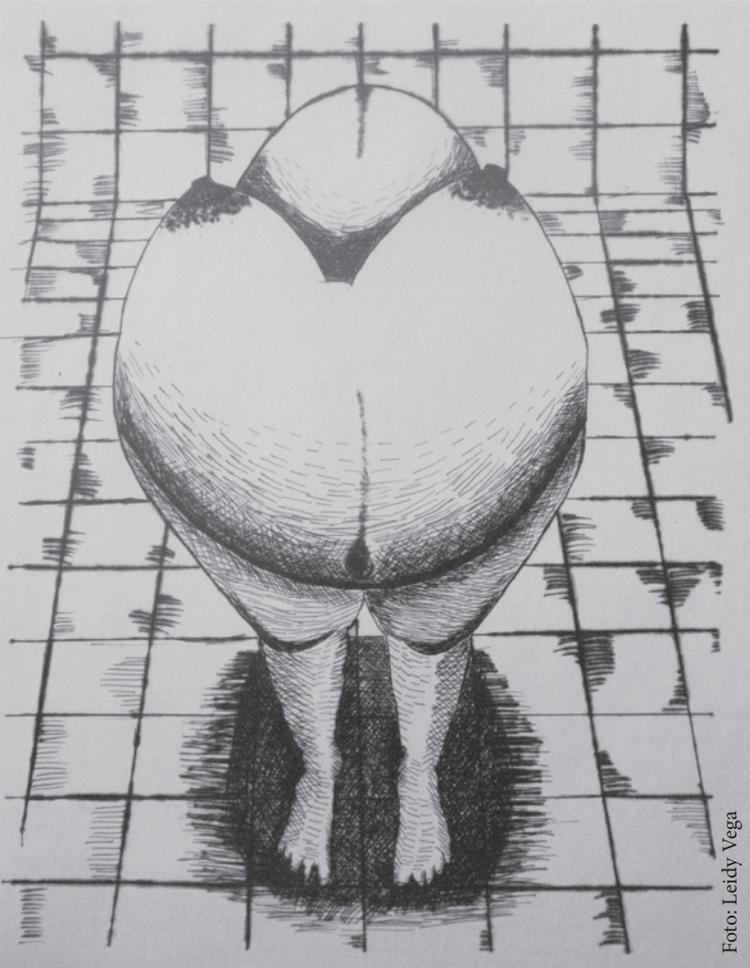


Foto: Leidy Vega

Quise mil veces dejarme venir, abortarme, seducirme y ronronearme en la idea de una perspectiva erótica del aborto, que me abrigara más la piel que esas estadísticas y medicalizaciones convencionales con las que se

ha tratado el tema. Me aborté, me desintegré y me fulminé unas cuantas veces hilando y tejiendo una escritura consecuente e inteligible sobre el tema.

Fue mi segundo intento de tesis, pero me desbordé en sus costuras. De tanta hipermetropía en la cercanía de una posible conclusión, se me desvarió el entendimiento y preferí la conversa con cerveza que la escritura-impostura de una mono-grafía de pregrado. Ante la perturbación de la Revista Clavel Verde y de sus gentes, no por nada más allá que las poli-grafías de tiempos otros en los que me aborté en el tema de la gravidez interrumpida. De mi anulación en una mono-grafía que se me torno imposible, me quedaron algunos escuetos redondeos teóricos y algunas frases desnudas y dispersas simplicidades a manera de conclusiones de las que espero ser una coherente impertinente.

Cuando inicié mis averiguaciones sobre el tema, noté cómo se estaba dejando de lado el aborto como experiencia, como transición desde una muerte alucinatoria en la voluptuosidad del orgasmo (le petit morte) a la muerte del espanto y el horror (Onfray, 2002) post-interrupción. En suma, viene aconteciendo una extremada despersonalización, un exacerbado ocultamiento de lo que allí realmente muere pues al proponerse como pibot a Dios y lo divino (con su cárcel monogámica y pro-

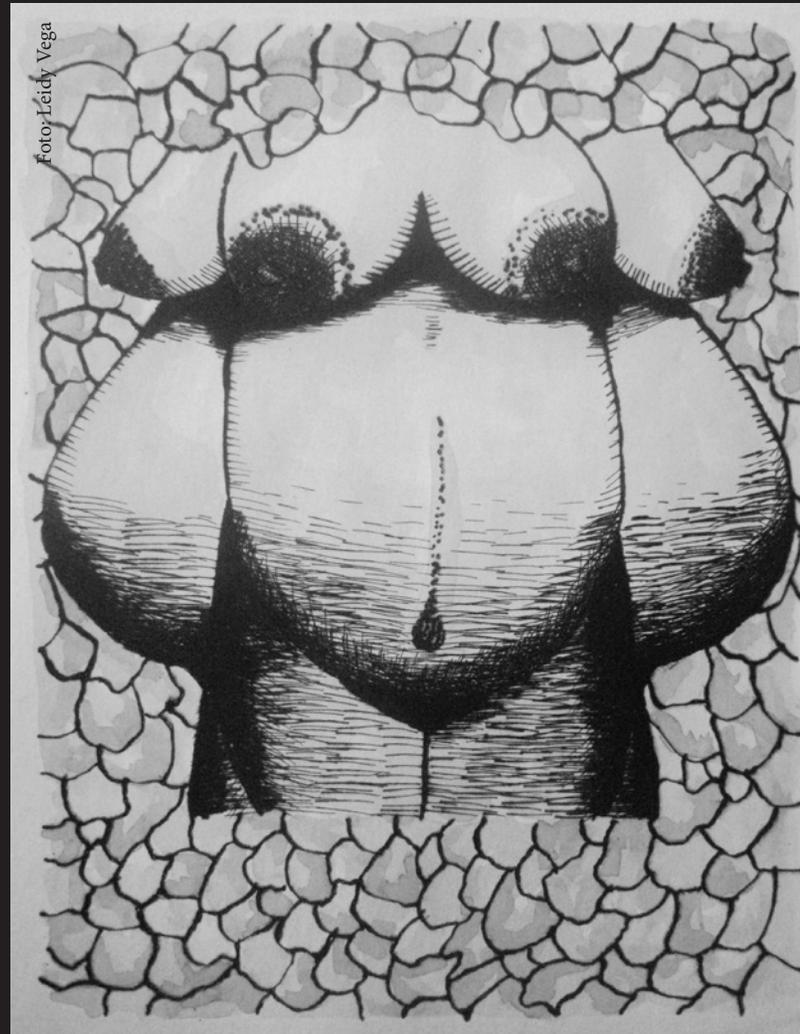
\* Libanense. Socióloga Universidad de Caldas. Joven Investigadora Colciencias-Universidad Nacional de Colombia. Manizales, 2 de Junio de 2014. Imágenes: Leidy Vega Universidad del Tolima

creativa), a la salud y el cuidado de sí mismo, o a los sujetos de derechos y sus libertades modernas, se oculta el ámbito ético —aquel arte del vivir— al desaparecer del ‘debate’ las profundas transformaciones que tienen lugar en las vidas íntimas, —las privadas y las públicas— de quienes devienen cuerpos grávidos abortantes.

Al encontrar silencio intrauterino, imposibilidad en la pesquisa de la potencia de células, tejidos, vómitos, mareos y angustias, desplazo mi interés investigativo hacia el hombre y la mujer grávidos, a ese tercer cuerpo que emerge de la erótica de cuerpos enamorados, acaecidos cuerpos interrumpidos, para proponer el aborto como experiencia que transforma la vida íntima a consecuencia de la muerte y en esta transformación pretender el momento nostálgico, el momento post-aborto. Hombres y mujeres informados, incluidos en las camarillas intelectuales de las universidades y los institutos académicos, que tienen episodios abortantes que los invitan a la reflexión.

Hombres y mujeres académicos, que en el acontecimiento de irrumpir para interrumpir, son llamados por la ciencia para reflexionar su cuerpo pues fácil resulta concluir qué es lo que cesa de irrigación sanguínea, qué es lo que fenece —médicamente hablando—. Potente resulta preguntarse ahora por quién y qué es lo que muere luego del acontecimiento del aborto.

Tanto Onfray (2002) como Bataille (1970) proponen como ética, una erótica de cuerpos voluptuosos y gozosos que en su condición subjetiva de mónada, disfrutan de los placeres y los deseos reversibilizando y conjurando el mal, los daños, en las medidas posibles, en los planos factibles, promoviendo así una ética del cuidado del otro. Extraen la sexualidad, el erotismo y voluptuosidad, de los modelos rígidos y eternos de la pareja como complemento, como esfera de alucinatoria unidad, de la familia como reproducción fractal de la política; del sexo como sexualidad y procreación. Esta poética del cuerpo enamorado tiene todo que ver con las formas contractuales y subjetivas que plantean el disfrute (gasto/consumo) de la libido bajo términos contractuales en los que no se deviene tercer cuerpo



familia, es decir, en los que el fin del hecho sexual es el erotismo y no la procreación.

Si bien, dos cuerpos enamorados en una posible manera de amor frugal, fútil, temporal, situados en la rúbrica del contrato consensuado, no son la unidad y complementariedad esquizoide prometida, devienen dinámicos y continuos, en el momento de acoplamiento y arte amatorio. Continuidad en donde el otro es el semejante radical, que comparte y comporta iguales condiciones de cuerpo enamorado y ahora, de cuerpo grávido. Al encontrar otro cuerpo, bajo los sabores gozosos y frenéticos de cuerpos coreográficos y aún, tan enamorados, este cuerpo radicalmente otro, se hace continuo y devienen por tanto en tercer cuerpo, como acontecimiento que cambia las mónadas eróticas anteriormente aisladas.



Por ello el aborto, se configura como una nostalgia de la continuidad perdida. Aflicción, dislocación, perplejo, por cuanto el silencio y el dolor son manifestaciones de una remembranza. Añoranza de una continuidad pretendida que al devenir tercer cuerpo grávido, niega los deseos y los placeres gozados y ahora culpabilizados. Cuerpos informados, 'conscientes', 'activos', políticamente escuchados que calculan la aritmética de placeres para disminuir y reversibilizar los displaceres, y que no obstante, sobreviven cuerpo abortante.

Continuidad que les llama al silencio, la estupefacción y la reiteración sobre un evento trágico acontecido, a pesar de los conceptivos, de las hiperinformación, de la academia y el entrenamiento denodado de una sociedad que pretende alcanzar la sostenibilidad virtual de la felicidad. Silencios de académicos que a pesar de sus andanzas por los buenos mundos de las ideas, a pesar de sus medios para lograr economías de placer sin gasto aparente, se ven impelidos por una continuidad no deseada. Cuerpos grávidos de carnaval, de noche, de ligue, de amor monogámico o de amor libre. Cuerpos grávidos y sin ideas grávidas, que escindidos por una física consustancial a nuestros sistemas de enseñanza iluministas encuentran un cuerpo biótico que los lleva a pensar a qué límites los ha llevado su exacerbada domesticación política y académica.

No pretendo dejar las huellas acá de la universalidad de una conclusión claramente mensurada y validada; de un estudio riguroso tras juiciosas triangula-

ciones. Quiero entretejer los nudos de una monografía pseudo científica abortada, que me dejó estupefacta y sin argumento feminista posible.

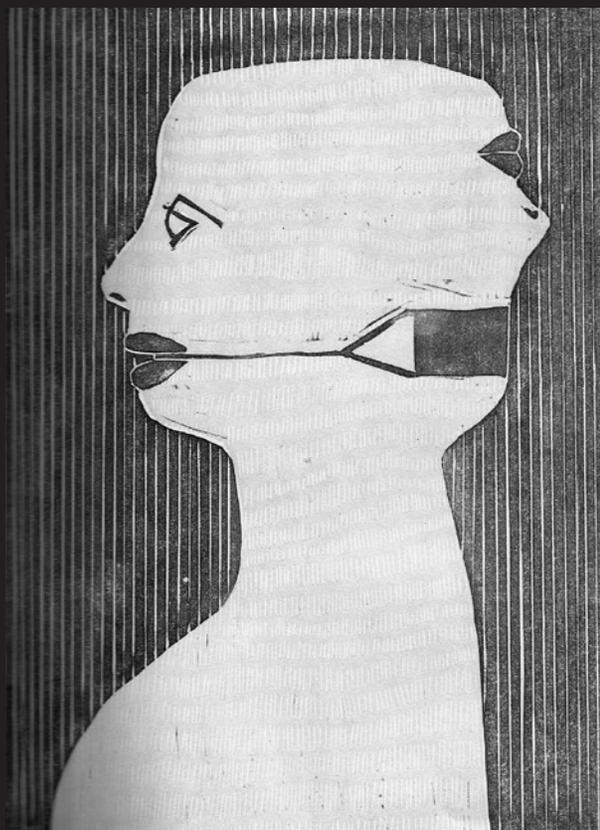


Foto: Leidy Vega

Pienso en los hilos desvanecidos que me llevaron a pensar el aborto, como un acontecimiento (Nietzsche, 1985) en la vida de aquellos cuerpos enamorados acontecidos en el suceso imprevisto, suceso que se deja venir impetuosamente, pero que a su vez, enseña una poética del cuerpo que permite la vida, la vitalidad gozosa y voluptuosa de la existencia después de la muerte, claro está, con todo el dolor y sufrimiento del acontecimiento que irrumpe, interrumpe, pero que a su vez, transforma.

## Bibliografía

- Bataille, G. (1970). Breve historia del erotismo. Montevideo: Calden.
- Nietzsche, F. (1985). Así habló Zaratustra. Madrid: Alianza editorial.
- Onfray, M. (2002). Teoría del cuerpo enamorado. Por una erótica solar. Valencia: Pre-Textos.

# Los alumbrados con la muerte: cuerpo, liminalidad y espíritu entre los Nasa del sur del Tolima

Andrés Felipe Ospina Enciso\*



**Resumen.** Para el pueblo Nasa del sur del Tolima, el momento en que una mujer da a luz es crítico, porque el acto de parir a un Nasa, a uno que es de la gente, abre un umbral que entrecruza la temporalidad cosmológica, los vínculos territoriales, así como la sagrada y peligrosa alternancia entre las formas de vivir y morir, que pueden trocar el nacimiento de un nuevo ser por la muerte de la madre o algún mayor que guarda con su muerte el camino a esa vida que empieza. En la experiencia del alumbramiento, las mujeres que han parido manifiestan en sus cuerpos el significado de traer a la nueva gente; en el ombligo, el útero o la sangre aparecen además de las marcas físicas, los rasgos espirituales que denotan el carácter liminal de quienes son productoras de vida en el seno de su propia muerte. Este escrito busca dar cuenta de cómo los actos rituales y las creencias en torno al nacimiento dan cuenta de esas complejas relaciones entre vida y muerte.

Rosalía, una joven habitante del territorio indígena Nasa Wuesx de Gaitania, era atendida por una partera en una media noche de marzo. Su pequeño hijo vino al mundo una noche en la que nació la criatura pero no su compañero, la otra parte de él, su placenta. Este saco que es un órgano portador de nutrientes, pero también una guarda espiritual, hace parte de una dualidad en el pensamiento Nasa que aúna la sangre con el espíritu, la personalidad con el cuerpo; la placenta, una especie de “falso” embrión anuda, alimenta y contiene a la criatura de un embarazo. En el embarazo de la joven la placenta no bajó en el parto, lo cual era un grave síntoma. En la medicina Nasa no opera tanto el temor a una infección como sí el exceso de temperaturas y sustancias que producen un desequilibrio en el cuerpo, y con éste la enfermedad y hasta la muerte. Para varios

\* Antropólogo, Universidad Nacional de Colombia. Doctorando en Antropología Social Universidad de los Andes.

Fotografías: Juan Pablo Franco. Antropólogo de la Universidad de Caldas. Las fotografías que acompañan el texto si bien pertenecen a personas que hacen parte de esta comunidad y habitan el territorio, no son de los personajes que se citan en el texto.

pueblos andinos la salud es una suerte de balance o equilibrio que consiste en mantener un orden de las sustancias, la fuerza, la temperatura y el movimiento en el cuerpo. La sangre, que es contenedora del espíritu y el origen de cada hombre es una sustancia que se devana entre el frío y el calor; cuando hay exceso de frío, producto de un contacto desmedido con el agua, lo sucio<sup>1</sup> o la muerte, la persona puede ser afectada con una caída de su pulso sanguíneo y una pérdida excesiva de la fuerza. Ese “yelo”<sup>2</sup> o frío, si no es contrarrestado, puede acelerar el desequilibrio y con éste se puede venir la muerte; por eso, los médicos tradicionales tienen la función de voltear o calentar ese frío en el cuerpo del enfermo. Cuando un médico tradicional voltear el mal o ese frío, lo hace con plantas o rituales que calientan, con productos medicinales de las tierras bajas y cálidas, o de las altas y frías, que pueden mitigar el exceso de temperatura (positivo o negativo) y volver a generar una armonía en la sangre y el espíritu del enfermo.

Con la joven que dio a luz, ocurrió que la placenta, la parte contenida, llena de sangre yerta, no siguió su curso natural, que era irse junto con su par, con el pequeño recién nacido. Al quedar la placenta por un tiempo de más en un cuerpo que ya no lo debía contener, la joven se llenó de frío y sucio<sup>3</sup> que debían ser volteados y limpiados. Se pidió el auxilio de una partera para que viera qué hacer con la mujer y la placenta, al llamado llegaron varias mujeres de la comunidad. Las que llegaron a intervenir hicieron dos cosas para voltear ese frío con calor. Lo primero fue prender una pequeña barbacoa de fuego debajo de la cama de hojas de platanillo y palos de guadua donde se había “alentado”<sup>4</sup> la mujer. Buscaron mantener a toda hora el fuego prendido para que de a poco el calor entrara por la espalda al vientre de la mujer y el calor hiciera salir a la placenta retenida, a la fuen-

1 Nombre que se le da a la enfermedad o el maleficio que un médico tradicional extrae de los cuerpos cuando los sopla en los rituales de curación y limpieza.

2 Especie de sustancia fría que emanan los muertos o los lugares que tienen directo contacto con la muerte.

3 Especie de sustancia invisible, espiritual, producto del paso de una enfermedad o malestar en el cuerpo. El mismo debe ser retirado porque mientras el sucio no se vaya el malestar continúa.

4 Dado a luz.

te del frío. Luego recogieron del *Tul*<sup>5</sup>, la huerta femenina, hojas de arracacha que bebidas en infusión servían para dar fuerza y aumentar el pulso de la enferma. Si la sangre vuelve a su movimiento normal el cuerpo podría calentarse de nuevo y mantenerse en vida. Luego de aplicar estos remedios y seguir los pasos para voltear la temperatura, las mujeres siguieron con el tratamiento del espíritu que también se había enfriado. Hicieron cadena de oración, elevaron los brazos al cielo y comenzaron a pedir al Señor de la Gloria Eterna, que le diera la salud y la vida a esta mujer y al pequeño hijo. Para esto acompañaron la oración de una imposición de manos; es esta una práctica por la que un pastor evangélico, o alguien que se siente ungido por el poder de Dios puede, por medio de sus manos, hacer llegar ese poder o esa gracia al cuerpo de quien necesita de la intervención divina. Ese cuerpo de algún modo queda expuesto y cubierto por las manos de un otro quien puede traer a la carne afligida el poder de un espíritu salvador. Al cuerpo además de las manos, también lo cubre la palabra; dicen los practicantes de la Iglesia Alianza Cristiana y Misionera, la principal congregación religiosa en la comunidad indígena, que Dios da la sabiduría para poner las palabras necesarias en el corazón y en la boca de quienes profesan, oran o comunican por la voluntad y la gracia del Señor. Estas palabras que tienen poder, se encargan de obrar, son las que dan orden y fuerza a esas manos y allí es donde ocurre la sanación, la transformación de un estado a otro, de una posible fatalidad por una intervención que redime a un cuerpo y a un espíritu afligido. Pasaron tres días desde que la mujer dio a luz y el instante en el que la oración y los cuidados medicinales ocurrieron. La mujer en esta situación no quiso ir a un médico de hospital y no dejó que la llevaran al pueblo. Pese a que sufría de punzantes dolores, no quiso que un extraño tratara su cuerpo. Entre las mujeres de las poblaciones tradicionales ha existido una fuerte resistencia a que su cuerpo sea visto, valorado, y más todavía intervenido por agentes externos a su vida. Los “médicos de pueblo”

5 Sitio femenino de la vivienda nasa donde son sembradas las hortalizas, las plantas que se comen, así como las yerbas medicinales, indispensables para defender la casa de dificultades, enfermedades y malos aires.

como los llaman, pero también los hombres de la comunidad, incluso los familiares, han estado lejanos al conocimiento sensible de los cuerpos femeninos. Las formas, malestares y conflictos de los cuerpos quedan por momentos vedados al reconocimiento de quienes no hacen parte de estos sistemas médicos y de creencia. Consecuencia del milagro cristiano, de la armonización de sustancias y temperatura o de los remedios sobre el cuerpo, el malestar cedió; contaron las mismas mujeres que a los pocos días a la joven le bajó todo ese frío y sangre; sin que ningún hombre la tratara bajó la placenta, tomó calor su cuerpo y volvió a tener la fuerza para levantarse, para continuar haciendo vida, ahora con su criatura.



Aunque no es una práctica generalizada en estos tiempos, lo que suele hacerse con la placenta y el ombligo es dejarlos enterrados en la tulpa, debajo de las piedras que conforman el fogón de cocina en las casas tradicionales. La placenta y el ombligo quedan en el fogón, abrigando la sombra y el espíritu de aquellos que son nacidos en casa. No importa qué tan lejos vaya un Nasa, si la placenta y el ombligo fueron enterrados en su casa tarde que temprano volverá, porque donde queda su placenta está su territorio. La tierra que el Nasa reclama como suya no es la de los títulos o propiedades, su espacio se define en términos de correspondencias sanguíneas, de filiaciones que atan la sangre en tierra. El ombligo y la placenta son enterrados profundos y se les es-

parce ceniza encima para que los dientes de los que empiezan a vivir sean fuertes y no se caigan pronto. Cuando se les entierra a poca profundidad los dientes no duran mucho, y ello es indicativo que la vida de la persona también será corta. No por quedar desprendido del cuerpo, la placenta y el ombligo dejan de hacer contacto con la persona. En una suerte de mágica simpatía, la relación entre persona y placenta se mantiene a lo largo de la vida; cuando se siembran placenta y ombligo los hombres también quedan sembrados en su tierra, por eso cuando un Nasa muere, su espíritu retorna a la casa donde quedó enterrado el par –su placenta y ombligo–, y merodeará allí entre un tiempo y otro, para cuando llegue la época de las ofrendas<sup>6</sup>, cuando el espíritu se cansa de recorrer el cosmos y quiere volver a su casa, reciba la comida que en vida comía y abraza el espacio que sigue siendo suyo aun en la muerte.

La placenta trasplantada a la tierra es la afirmación de la vida, un asiento cultural que da forma a la individualidad, a la posesión de una entidad trascendente, que ordena el espacio, el tiempo así como los nexos entre espíritu y persona. Don Bernabé Paya, docente y líder de la comunidad Nasa Wuesx pregunta que dónde quedan guardados el ombligo y la placenta de los mestizos y de los blancos. Reta con la pregunta, él sabe que en la totalidad de los casos los ombligos de la gente blanca fueron a parar a un botadero de residuos hospitalarios, o fueron desechados en el fuego; pregunta de nuevo: “¿no será entonces que los ombligos de ustedes estarán en una morgue?, si es así, entonces ¿dónde estará su espíritu?”. Cuando la placenta no sale para ser puesta en la tierra del hogar, viene un desequilibrio en el Nasa que además de afectar orgánicamente a la mujer – que no ha quedado del todo desembarazada-, afecta también la vida del recién nacido. Los niños sin la placenta enterrada se ponen pálidos, no lloran, son quedos y sin ánimo. Se hace necesario el desprendimiento del vínculo entre madre gestante y criatura, que al nacer, al ser reconocida como

<sup>6</sup> Celebrada el primero de noviembre, allí se ofrenda a los difuntos comidas y bebidas para que vengan y visiten a los parientes vivos y a la que era su casa.



persona, afirma otro vínculo maternal, de carácter más profundo cuando se hace a tierra. La placenta es enterrada porque así la nueva persona se liga con *kiwe*, con la madre tierra, la vida fértil del Nasa. Cuando una mujer da a luz y en el parto mueren ella y su bebé, también se hace el desprendimiento. Dice doña Teresa Calambás que antes de ser enterrada, la mujer que murió sin dar a luz a su criatura debe ser despanzurrada, el pequeño fallecido debe salir del cuerpo de su madre, porque si se entierran los dos en uno mismo, ambos espíritus no van a descansar y saldrán a asustar y a enfermar a otros niños y a otras madres. Cuando son separados pueden enterrarse juntos, como madre e hijo, pero no como carne de un solo cuerpo.

La señora Esther Peña, dio a luz en una media noche de julio. Luego de que un niño saliera de su vientre, y cuando todos pensaban que ya había acabado el peligro de poder irse cuando otra vida llegaba, doña Esther les dijo a sus familiares que por favor cuidaran del niño, que ella estaba muy cansada; cerró los ojos y allí mismo murió. Cuando se supo en la vereda que había fallecido, fueron varios a visitar el cuerpo en velorio. Lida, una joven madre de un pequeño niño, fue a visitar a la “finada”<sup>7</sup> de mañanita,

<sup>7</sup> La manera en que llaman en la zona a quien muere, a quien le es finada –acabada- la vida.

antes de salir a recoger café. Con las herramientas de trabajo se fue a la capilla donde la estaban velando, cuando los familiares de Esther vieron a Lida le preguntaron: “¿usted está amamantando?, si es así tome al niño de la finada, y dele mama que lo que tiene es hambre”. Lida entonces levantó a los dos niños, uno en cada mano, uno en cada seno. Lida, quien hace parte de la Alianza Cristina y Misionera, dice que son cosas de Dios que el niño se quedara sin mamá, ella lo tomó igual que a su otro pequeñito, se lo pone a la espalda, colgado de un chumbe o *tao*, un cincho tejido a mano para envolver a los niños y dejarlos amarrados como un tabaquito. Cuando los niños están enchumbados no les da frío y cogen fuerza; si de grande se ve a alguien desalentado, como sin alma, los Nasa dicen que de pequeño no lo enchumbaron bien. Colgados en la espalda, los niños siguen el camino de las madres; las Nasa van a las chagras con los pequeñitos colgados, cocinan con ellos detrás, cruzan los senderos y atrasito ellos, así los chiquitos van viendo y se van enseñando, como que van trenzando la vida sobre cuestras. Aprenden a mirar como lo hacen sus madres, saben de las posturas del cuerpo porque aprenden a agacharse, a pararse y a plantarse tal como lo hace la mayora que los carga. Podría decirse que el ombligo que se deja en tierra se troca en un tejido –el chumbe- que cobija, al tiempo que circula, entre los vínculos de un hijo y su madre.

En una analogía que vincula moral con tradición, los Nasa dicen que cuando una mujer abandona a los hijos se parece a una hembra de gurre –de armadillo-, que en el afán de su paso deja caer a las crías de su lomo y las pierde. Esos pequeños pueden morir facilito pues quedan regados por el mundo, sin forma de seguir el paso de los padres. Es esta quizá una similitud de las formas corporales pero también de las sociales; si una mujer no amarra, no enchumba bien a su hijito sobre su espalda, pues el mismo se le puede escurrir y perderse en el mundo como la cría del gurre. Así las cosas, no se concibe un pequeño sin quién lo amarre; Lida lo ha puesto sobre su pecho y espalda, le fue dando largas a la vida que la finada doña Esther ya había empezado.



Hablando con Lida, comentaba una vez que ella esperaba que la mamá del pequeñito no volviera sobre este mundo. El que vuelve, lo hará porque tiene alguna pena o un pendiente, pero Lida cree que doña Esther habrá hecho las cosas bien con Dios y con los suyos, y como ya está más allá de esta vida pues no cree que vuelva. Desde otro punto de vista, más cercano a la tradición Nasa, los mayores creen que los espíritus vuelven, luego de difuntos, para seguir haciendo presencia en un mundo del cual no se desligan pese a su muerte. Conversando sobre la manera en que los Nasa vinieron del Cauca hacia el sur del Tolima, doña Esther contaba en vida las historias que le echaba su abuela, sobre los penosos días en que los Nasa cruzaron el nevado del Huila con los colinos de plátano, las gallinas y las pailas a cuesta para llegar a asentarse al otro lado de la cordillera. Cada vez que Esther contaba lo que contaba su abuela, Esther decía: “mi güelita dice”, y la abuelita ya hace varios años que es muerta. Los Nasa se siguen encontrando con la voz y la presencia del finado, que de uno u otro modo sigue pendiente, prendido de sus vivos. Son usuales los sueños en los que los muertos anuncian el futuro, recomiendan, aconsejan y buscan que los vivos sigan el legado que los mayores trazaron. Entre familiares se acostumbra que los hijos sueñen con los padres que se han ido, pues en el espacio del sueño, cuando la vigilia

abre paso a las otras expresiones de la conciencia, es cuando los vínculos entre vivos y muertos pueden hacerse palpables, más cuando los muertos son los ancestros, aquellos que vigilan y permiten el camino que los vivos ahora siguen. Aunque hayan diferencias entre el modo en que Lida ubica a los muertos -en una escena trascendente sin punto de vuelta- y la creencia en el permanente vínculo entre vivos y finados que sostiene la tradición Nasa, lo que llama la atención señalar es que en una y otra vía lo que importa es que la personita que ha sido alumbrada pueda tener cobijo y protección de sus mayores, que pueda ser enchumbada y que en su nueva vida sea refrendada la creencia, el territorio y las maneras vitales de esta comunidad. En cada persona que ve por primera vez la luz -por eso el nacimiento es un alumbramiento- se abre el crítico umbral de una vida que se extiende entre continuos lances de fertilidad y muerte; en cada siembra de ombligo y placenta, en cada unción por salvar una vida nueva, se erigen hombres y mujeres que como espíritus, como gente, soñarán a sus difuntos y luego ellos serán materia de los sueños de otros que los sigan; harán ofrendas que un comienzo entregarán para después recibirlas; y así, vivos y muertos, espíritus y personas producen el equilibrio, dan vuelta al tiempo y armonizan las circunstancias que producen vidas con las tintas de la muerte.

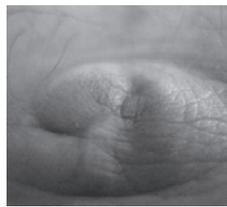
## Carta al cuerpo

Leidy Vega\*



### Carta al cuerpo N° 1

Escondido recubierto de pelo. Un poro, dos pelos, Centro del cuerpo hundido y agrietado, vacío, Impenetrado.



### Carta al cuerpo N° 2

Oblicuo y delineado, tímido pero insinuado



### Carta al cuerpo N° 3

Tejido y ramificado, considerable cicatriz de vida, plano de mueca pronunciada.



### Carta al cuerpo N° 4

Planeta cuerpo, poblado y apretado. Botón de impulso sesudo.



### Carta al cuerpo N° 5

Carnosidad satélite, sutil camino anguloso de pastosidad capilar y paraje de conexión.



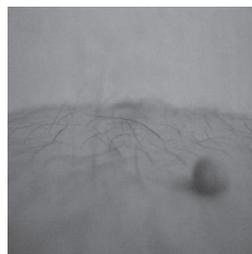
### Carta al cuerpo N° 6

Erosión epidérmica, cañones subrayados y alargados, huellas de cortes emancipados.



### Carta al cuerpo N° 7

Profundidad central, precipicio fuera de preámbulo y sin cultivo, poca evidencia capilar.



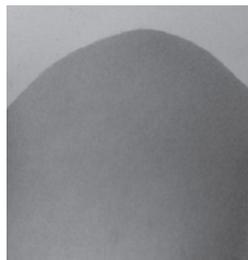
### Carta al cuerpo N° 8

Roca cutánea, montículo guardián de vista horizontal, entrañable cráter acentuado.



### Carta al cuerpo N° 9

Vista angular, simbolo llave contenedor de núcleo.



### Carta al cuerpo N° 10

Montaña impulsada de vida, terreno piel de elevación nativa.

\* Estudiante de Artes plásticas y visuales. Universidad del Tolima

# ARTE FEMINISTA: Rebeldía frente al canon artístico

Ana María Castro Sánchez

En el campo de la producción artística han sido diversas las maneras como se ha puesto en cuestión el canon del arte, en el caso de las artistas feministas éstas han entrado tanto en relación como en contradicción dicho canon. La relación con éste se establece en el trabajo que han realizado tanto las artistas, como las activistas y las historiadoras del arte feministas, que ha consistido en reconocer, hacer visibles, destacar a las mujeres artistas que la historia oficial del arte había desconocido, subvalorado o simplemente borrado como si no existiesen. Esta lucha nos permite contar hoy en día con una larga lista de mujeres artistas, con sus obras y sus aportes al devenir de las diferentes expresiones artísticas, una estrategia necesaria en su momento, al igual que en todos los escenarios políticos y de los saberes.

Sin embargo, la crítica feminista al canon no se limita a completar la lista de “los grandes artistas” con nombres de mujeres, por el contrario se van generando contradicciones que se concretan en las diversas formas de abordar el tema del canon artístico desde las propuestas feministas, entre ellas las formas de ver y leer las prácticas artísticas, las posibilidades no solo de rehacer, sino de construir otra historia y teoría del arte, además de la crítica concreta por medio de las propuestas artísticas que rompen directamente los límites y el confinamiento impuesto al arte por el canon, deshaciendo sus pilares.

El encuentro del feminismo con el canon, como lo denomina Griselda Pollock (2001), puede ser analizado desde tres posturas. La primera considera el canon como una estructura de exclusión, para ello se propone rectificar la consciente omisión de las mujeres de todas las culturas en la historia del arte, así se revela el hecho que, a pesar de la indudable existencia de mujeres artistas con su diversidad de propuestas y lugares de enunciación, el canon artístico se aboga el derecho a seleccionarlas o no dentro de su historia, imponiendo como criterios los prejuicios de género (las mujeres no pueden hacer

arte), el sexismo (es más valioso lo que hacen los hombres) y el androcentrismo (el único referente es “el hombre”). El principal problema identificado en esta postura es que a pesar de la inclusión de las mujeres la tradición impuesta por el canon se mantiene y solo se complementa con mujeres, las mujeres artistas son entonces sumadas como suplementos y, a pesar de este avance, en el relato oficial, tradicional y canónico del arte las mujeres artistas terminan siendo, una adición incomprensible (Pollock 2001).

Esta postura demuestra como la historia del arte, no se ocupa en realidad de lo que podría ser el arte y sus historias sino por el “[...] sujeto occidental masculino, sus soportes míticos y sus necesidades psíquicas. El Relato del Arte es un Relato ilustrado del Hombre. Para dicho fin, y paradójicamente, necesita invocar constantemente una femineidad como el otro negado que por sí solo permite la nunca explicada sinonimia de hombre y artista” (Pollock, 2001:143).

Esta sinonimia hombre=artista, manifiesta que la exclusión de las mujeres artistas en la historia del arte no es una mera omisión, pues para poder sostener la idea canónica de la genialidad se necesita construir la imagen de un “maestro” que no puede ser sino la de un hombre. Cuando se habla del artista es clara la referencia masculina, por ello cuando mencionamos a las artistas es necesario decir mujeres artistas, como consecuencia de dicha exclusión. De esta manera, el canon también selecciona el discurso que debemos estudiar, es decir las historias de los que considera grandes artistas/hombres y sus obras, ya que “políticamente, el canon está “en lo masculino”, así como culturalmente es “de lo masculino”” (Pollock, 2001:143).

En relación a la segunda postura que presenta la autora, las propuestas feministas consideran el canon como una estructura de subordinación y dominio que margina y relativiza a todas las mujeres de acuerdo al poder, la etnia, el género, la clase y la opción sexual. Además de la exclusión de las artistas se denuncia una

\* Profesional en Ciencias Sociales, línea de investigación en estudios de género. Magíster en Estudios de la Cultura, mención en Políticas Culturales. Máster en Género y Desarrollo. Doctoranda en Sociología, Universidad de Coimbra.

sistemática devaluación de cualquier objeto artístico/estético relacionado con las mujeres. Es por ello que, desde esta postura, se han valorado las prácticas y procedimientos realizados por mujeres o relacionados con los roles de género considerados tradicionalmente como femeninos -como los textiles y la cerámica- y que no tienen reconocimiento dentro del canon.

Al valorar de otra manera los trabajos realizados por las mujeres o relacionados con sus roles tradicionales dentro del sistema sexo/género, se evidencia como el canon ha valorado lo que considera como arte a partir de una jerarquía de recursos, materiales y medios también basados en dicho sistema, sobre la que se consolida la diferenciación que establece entre artes intelectuales y manuales, entre lo creativo y lo decorativo. Así, para que algo no sea valorado como arte basta con feminizarlo, no profesionalizarlo y reducirlo a la esfera doméstica.

Hay por tanto una estrecha relación entre valor y género, despreciando las artes relacionadas con lo construido cultural, histórica y socialmente como femenino, es decir: lo que tiene uso doméstico o decorativo y que implica una destreza manual -sea o no elaborado por mujeres-, que por supuesto no se valora como saber ni se reconoce su complejidad. Es así como éstas prácticas artísticas bajo la lógica patriarcal “aparecen como meras instancias de diferencia, y paradójicamente confirman (más que desafiar) el estatus canónico -normativo- de otras prácticas realizadas por hombres” (Pollock, 2001:144-145).

La principal crítica a esta postura radica, como sostiene Griselda Pollock, en que seguimos atrapados/os en un sistema binario, que no se destruye solo dando un valor diferente a lo devaluado. Aunque se desafían las jerarquías esto no es suficiente. Las diferentes marcas identitarias de quienes producen arte siguen teniendo un papel determinante en la valoración de su trabajo, lo que no cambia simplemente con otro tipo de valoración o reconocimiento, ya que se corre el riesgo de confirmar la noción patriarcal de que “la mujer es el otro”, así como atar sus propuestas al ámbito doméstico y por lo tanto a los roles que allí cumple, lo que repercute en que las propuestas artísticas de las mujeres presuntamente solo puedan hablar de aspectos relacionados con su condición y posición de género.

En cuanto a la tercera postura del feminismo frente al canon artístico, éste se comprende como estrategia discursiva en la producción y reproducción de la diferencia sexual y sus complejas configuraciones con el género y el poder: “[...] en el mismo gesto mientras confirmamos que la diferencia sexual estructura las posiciones sociales de las mujeres, las prácticas culturales y las representaciones estéticas, también sexualizamos, por tanto desuniversalizamos, a lo masculino, exigiendo que el canon sea reconocido como un discurso generizado [*gendered*] y generizador [*en-gendering*]” (Pollock, 2001:145-146).

De esta manera se busca identificar las estructuras que generan diferencias sobre las que se instituye el canon, particularmente las maneras como mantiene la idea de “la mujer como el otro”. Por ello, esta postura va más allá de la necesidad de corregir la historia del arte o buscar la equidad para las artistas, ya que supone una reconfiguración radical de la historia y la teoría del arte, donde las mujeres tengan un lugar propio que no es aparte o una mera suma sino que debe estar en todos los discursos y las instituciones relacionadas con el arte, así “el feminismo no será únicamente un acercamiento más a la caótica pluralización hacia la que una historia del arte amenazada se torna desesperadamente con la esperanza de mantener su hegemonía por incorporación táctica” (Pollock, 2001:146).

Justamente para que el feminismo no sea algo más que se agrega a la historia del arte dejando intacta su matriz patriarcal, es que es necesaria la construcción de otra historia y teoría del arte que permita ir más allá del canon, pues no se trata solo de rescatar una ausencia o nombrar y dar sonoridad a un silencio, sino de hacer visibles y cuestionar los límites del arte como institución y de las condiciones de la práctica artística, poderes que son determinantes y que no se ven si sólo se estudian escuelas, estilos o movimientos como lo hace la historia del arte tradicional.

En este sentido, la deconstrucción radical del discurso hegemónico de la historia del arte implica reconocer que

Las estructuras de nuestro saber son de hecho sistemáticamente sexistas. Así, el verdadero proyecto del discurso de la historia del arte es proponer una cele-

bración de la masculinidad [...] la historia del arte moderno es profesional, en tanto que institución oficial establecida en las universidades, la prensa y los museos, ha hecho desaparecer las mujeres del discurso dominante. Esto no ocurre ni por olvido ni por negligencia, pero sí por un esfuerzo sistemático, político, queriendo afirmar la dominación masculina en el dominio del arte y de la cultura. Han creado así una identidad casi absoluta entre creatividad, cultura, belleza, verdad y masculinidad. No es necesario decir el arte de los hombres; sabemos bien, en efecto, que el arte es de los hombres [...] podemos reescribir toda la historia del arte poniendo el acento sobre los efectos de la ideología de la diferencia de los sexos [no se trata de] reinscribir las mujeres en un modelo de historia escrito con el solo fin de afirmar la dominación masculina (Pollock, 1995:1-5).

Esta es justamente la tarea que emprendieron las historiadoras y teóricas del arte feministas, para las cuales han sido fundamentales los aportes del arte y las artistas feministas y los análisis que de él se desprenden, con lo cual se ha llevado a la práctica la propuesta de construir otra historia del arte que supere el estudio formal de una determinada obra, para confirmar que cumpla con lo establecido por el canon. Se avanza por el contrario en el análisis, en la lectura como práctica crítica, tanto de lo que se dice como de lo que no es expresado en las diferentes obras y propuestas en su diversidad de formatos, materiales, tiempos, escenarios, soportes, etc. Así, se deconstruye también el “aura mística” que el poder de la historia canónica del arte le otorga a los objetos artísticos, para mostrarlos como producciones humanas que son situados y expresan determinadas posturas, por lo que puede ser incluso, si así se lo proponen, contrahegemónicos.

Desde sus orígenes el arte feminista tuvo que enfrentar directamente el canon artístico, ya que, al igual que en otros espacios de la vida social, éste se había consolidado bajo premisas estrechamente patriarcales, androcéntricas y sexistas. El feminismo como movimiento político ha tenido una amplia repercusión sobre el arte hecho por mujeres que se posiciona como feminista y que por lo tanto se puede pensar como un “arte usado por mujeres artistas como testimonio de las ideas feministas” (Lowndes, 2012:44-45) ya que ellas reflexionan sobre su condición y posición de género, sobre su experiencia como mujeres diversas poniendo en práctica la apuesta de que lo personal es

político y rompiendo de paso con el formalismo que establece el canon, creando así un tipo de arte subversivo que recupera, retoma los espacios negados a las mujeres y la potencia de la representación. Es por ello que la fuerza del arte feminista es producto de la acción política y no del “mundo del arte”, pues en éste los espacios para las mujeres eran reducidos, no autónomos o inexistentes.

El activismo feminista con todas sus estrategias así como las teorías feministas van a constituirse en fuentes importantes para el trabajo de las artistas feministas, estrechando la relación entre pensamiento feminista y creación artística para poner en escena los silencios, lo silenciado, lo invisibilizado, lo subvalorado, otorgándoles otros significados. Es así como el considerado “mundo de la mujer”, lo cotidiano va a salir del hogar, de lo privado, para transformarse en objeto estético público, como producto de la relación dialéctica entre el análisis político y las propuestas estéticas, a partir de la cual se crítica al sujeto de la representación y al objeto representado, así “lo femenino” se redimensiona significativamente por medio del arte.

Las artistas feministas excluidas, autoexcluidas, o incluso incluidas en el obtuso “mundo del arte”, van a criticar las maneras como han sido representadas las mujeres al ser subsumidas a la lógica patriarcal de la femineidad, para ello van a reivindicar sus propios trabajos y la mirada sobre sí mismas, cuestionando de esta manera el poder patriarcal subyacente en el arte. Para esta confrontación las artistas feministas van a disponer de lo que esta fuera o es marginal dentro del canon, con lo cual van a transformar las formas, los medios, las estrategias discursivas, lo que se considera objeto artístico, por medio de los excesos, el sarcasmo, la crueldad, la ironía, el cuerpo descarnado, la subjetividad, etc., así como el uso de nuevos e inimaginables materiales con los cuales también se pueden hacer obras de arte, además de otros que van a ser reivindicados como los tejidos, los alimentos, controvirtiendo el estatus jerarquizante de las llamadas artes menores, el mal arte, el arte degradado, en últimas lo que es o no arte.

En particular, sobre la relación objeto y sujeto impuesta, las artistas feministas van a usar el cuerpo como una especie de signo que va a permitir repensar dicha relación, así como la “identidad femenina”

determinada por su cuerpo sexuado, básicamente por su capacidad reproductiva. Las propuestas artísticas feministas van a diluir estas relaciones impuestas como absolutas en su pretensión de normar la subjetividad de las mujeres, lo que las lleva más allá del acto artístico sublevando el pensamiento, como sostiene Fabiana Barreda:

Expandir y cuestionar los sistemas de representación sobre el cuerpo y las identidades sexuales implican penetrar transversalmente los campos de conocimiento hasta transmutarlos completamente, esa es la posibilidad del acto artístico como pensamiento crítico [...] crear una nueva topología perceptiva para el cuerpo, desconstruyendo los sistemas euclidianos del pensamiento clásico, desarmando sus pares opositivos, unidireccionales y excluyentes [...] así se van derribado y desmantelando “a priori” académicos de formas de sensibilidad y construcción de lo real, logrando abrir fronteras inéditas para la noción de cuerpo y sujeto (2011:327).

Otro aspecto que las artistas feministas van a trabajar para contestar el canon es la categoría “genio” asociada directamente a la masculinidad, el cual va a ser rechazado categóricamente, para ello contraponen propuestas como los trabajos de colaboración entre diferentes artistas, lo que va a hacer posible la consolidación de grupos, colectivos de mujeres, que van a ser antijerárquicos, trascendiendo así el trabajo individual con el que se relaciona al artista/hombre y su supuesta genialidad.

Asimismo, las propuestas del arte feminista van a ser enfáticas en develar el poder que ha tenido el arte en el refuerzo de las representaciones patriarcales de los estereotipos de “lo femenino”, fácilmente identificables en las maneras como las mujeres han sido representadas a lo largo de la historia hegemónica del arte, sujetándolas a las imágenes de madre, puta, mujer fatal, sirvienta, loca, angelical, bruja, naturaleza, musa, diosa, todo ello desde la mirada masculina, la moral burguesa, el deseo heterosexual, y por supuesto las relaciones de clase, género y etnia dominantes en cada época.

En suma, las artistas feministas realizan un vehemente y controvertido trabajo en la medida en que develan las prácticas sociales que sostienen y legitiman el lugar de las mujeres en el arte y la mirada sobre su trabajo artístico. Pero no se queda solo allí,

pues también van a ser agudas en la crítica a las condiciones históricas, sociales, políticas, económicas del arte y su canon, así como al campo de la cultura, sus prácticas legitimadas de acceso, producción, circulación y recepción, con todo lo que ello ha implicado para las mujeres.

En consecuencia, las propuestas de las artistas feministas reflejan la necesidad de un arte comprometido con la transformación social, en especial con la vida de las mujeres, cuyos cambios profundos tendrán repercusiones positivas para toda la sociedad, lo que tiene una potencialidad política que se pretende acallar al desvalorizar y ocultar la creación de las artistas feministas que hacen los discursos culturales oficiales.

Como hemos visto, la denuncia del androcentrismo, el sexismo y la imposición patriarcal que prevalecen en la ideología y la práctica artísticas, es realizada por las artistas feministas reivindicando otras formas no canónicas de hacer arte en contenido, forma e intención política, así como con otra producción en relación a la historia y la teoría del arte, ya que existen “[...] modos productivos y transgresivos de releer el canon y los deseos que representa; de hacer lecturas deconstructivas de la formación disciplinaria que establece y mantiene bajo vigilancia el canon” (Pollock, 2001:156). El arte feminista se constituye entonces no como lo contrario al arte “masculino” sino de la noción hegemónica del arte que se posiciona como supuestamente neutral y universal.

## Bibliografía

- Barreda, Fabiana (2011), “La construcción del cuerpo: estrategias visuales de lo femenino (o la historia de como Sally, la chica de Jack, la novia de Frankenstein y Björk fueron de shopping)”, in José Jiménez (ed.) *Una teoría del arte desde América Latina*. Madrid: Turner, 327-344.
- Lowndes Vicente, Filipa (2012), *A arte sem história. Mulheres e cultura artística (Séculos XVI-XX)*. Lisboa: Babel.
- Pollock, Griselda (2001), “Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon”, in Karen Cordero R. e Inda Sáenz (comp.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México D.F.U: Universidad Iberoamericana-PUEG, 241-160.
- Pollock, Griselda (1995), Puede la historia del arte sobrevivir al feminismo, in Yves Michaud (ed). *Feminisme, art et histoire de l'art. Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts*, Paris: Espaces de l'art, versión en español.

# Cine a orillas de la Rebeldía

VICKY VALENCIA

Directora del Cineclub del Centro Cultural de la Universidad del Tolima.  
Lucha de una mujer por la apertura cinematográfica

Por: Sebastián Burbano\*

*La cinematografía está hecha para ser compartida, y sus escenarios así como sus procesos, exigen características adecuadas que brinden libertades creativas de ser.*

Las intrincadas luchas estudiantiles, la exacerbación de las posturas políticas, y la desafiante revuelta del Mayo del 68, marcó el curso de una época que tuvo entre sus circunstancias, la lucha feminista por el reconocimiento de sus derechos, periodo que condujo inevitablemente a la vivencia de lo que Michel Foucault llamaría *epistema*: el destino radical de cambio que transita de una época a otra. El desarrollo de cada momento histórico no se puede reducir a la marcación de una etiqueta, pues cada experiencia en la historia, cada periodo cruzado trae consigo la constitución de fenómenos que forjan la historia en medio de escenarios conflictivos, situaciones inconmensurables que desatan rupturas que franquean los bordes que delimitan los alcances creativos, las posibilidades de trashumar las condiciones de reconocimiento de las mujeres en la sociedad, en medio de un mundo machista dominado por hombres. Abrirse camino a codo limpio, ampliar y ensanchar el horizonte que la llevaría a experimentar una vida en contraposición del pensamiento jerárquico y hegemónico: así ha sido la vida de Vicky Valencia, desde las orillas de la rebeldía hasta los umbrales cinematográficos.

De madre tolimense y padre Monteriano, quienes se conocen en Ibagué, crece y se forma en Montería, Córdoba, hasta su segundo año de bachillerato. Para Vicky, su paso al cine no se da a través de mezquinos comportamientos esnobistas, o por una moda tendenciosa y arribista, sino porque la época que le tocó vivir estallaba de rupturas en el arte y la cultura, y sobre todo en el cine, medio que se convertía día a día en canalizador de expresiones en una



época en que manifestaciones rebeldes, excéntricas, transgresoras y contestatarias, configuraban nuevas perspectivas que consolidaron posturas de época que aún hoy llevan consigo el *container* de un legado histórico, portador de elementos que alimentan

\* Estudiante de Comunicación y social y periodismo Universidad de Ibagué

y componen a los distintos procesos socio-culturales divergentes que estimulan las artes. Influenciada por la contundencia del estallido público del Mayo Francés, los aires y corrientes políticas que despertaron para entonces, condujeron a Vicky irrevocablemente a seguirle los rastros al descubrimiento del cinematógrafo.

Lectura, arte, palabra, escritos, han sido los caminos que ramificaron la experiencia de Vicky Valencia y extendieron de mundo a su intelecto, a la constitución de una voz propia, que recabó de sentidos su sendero cinematográfico. Como un hilo de *Ariadna* que teje en su trayecto los telares sobre los que pendula la vida, su pasión por el cinematógrafo, trajo a su paso decidido, la firmeza de afrontar con carácter monteriano los devenires y avatares de su exploración en la fría metrópoli. Allí en Bogotá, se formó en Literatura y Lingüística en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, para luego volar y formarse en su paso cubano por la Escuela Internacional de Cine y Televisión en San Antonio de los Baños, hasta llegar a Ibagué y abrirse paso en la provincia musical, y con ello labrar un acervo que desde ya significa una huella de gran magnitud para la historia del pueblo ibaguereño, sobre todo por su labor incesable en la construcción y apertura de un importante e imprescindible escenario cultural de trayectoria cineclubista, como lo es el Cine-Club *del Centro Cultural de la Universidad del Tolima*, espacio dirigido y sostenido por más de 20 años por Vicky Valencia.

Mujer luchadora, aguerrida y refulgente, reconocida en distintos entornos artísticos, pero más específicamente cinéfilos y cinematográficos del país, Vicky Valencia ha luchado en punta de lanza por reafirmar y aseverar la capacidad de la fuerza de las mujeres, que atraviesa ilimitadas fronteras y rompe barreras impuestas históricamente por una sociedad excluyente y patriarcal. Vicky vivió al tiempo en el que duras circunstancias asediaban las libertades individuales de las mujeres en la sociedad, pues a la mujer se le consideraba como un ser destinado al cumplimiento de labores domésticas, que estaba obligada a reproducir la especie e inexcusablemente condicionada para ser instruida en los yugos ceremoniales a

los que la pre-disponía el matrimonio, hechos que aún perviven y habitan en los imaginarios culturales del país, y que proliferan en conductas morales de diversas índoles. A contraposición de los parámetros de coerción dominante, Vicky transpuso en su accionar una lucha por las libertades de las mujeres y por el cine y el arte como un camino para la construcción de personas autónomas y críticas con el mundo.

Persisten a lo largo del tiempo espíritus que con fuerza amasan y sostienen procesos artísticos, que anudan articulaciones a través de distintas manifestaciones con miras a una transformación de la realidad social, que no solo abarquen las múltiples formas del pensamiento, la infinita amalgama de miradas y formas de ser en el mundo con los otros, sino que además proponen desde distintos lugares, alternativas consecuentes a la necesidad de un cambio estructural de fondo y base, que sean coherentes con las situaciones nodales de la circunstancia conflictiva y problematizante de un país plagado de malestares políticos, económicos y culturales: éste es el caso de Vicky Valencia, mujer comprometida con el cine como arte transformador, concienciador, educativo y en definitiva reivindicador de derechos, pues el llamado séptimo arte contiene un lenguaje de potencia liberadora.

Con una sonrisa amplia y el sosegado brillo en sus ojos, se destaca la fuerza de una mujer de lucha continua y tempestiva, que en su transcurso fue tildada por los sectores de la ignorancia rampante por ser “la mosca en leche, la extraña, la rara, la loca”, adjetivaciones anodinas que menciona con ironía mientras se ríe de los nefastos esfuerzos dirigidos por parte de los sectores del desastre, que desapruban con sus comportamientos las facultades que se desprenden del cine como motor de análisis crítico de la realidad social, pues a los intereses de esos sectores les contraviene el despertar de la conciencia, el cultivo integral de una mirada crítica y la proliferación de la reflexión propositiva, hecho que cuestiona fehacientemente Vicky, pues como bien lo dice ella frente a la actitud adversa: *El cine se respeta*.

# MARIA VICTORIA DOZA en la cultura

*Carlos Orlando Pardo\**



**E**ran en el Tolima realmente pocas las mujeres que para los años 70 del siglo pasado tenían protagonismo en la cultura. Como poeta y autora de obras de teatro infantil seguía creciente el papel de Luz Stella, ganadora de premios nacionales de novela, la figuración de Lola de Acosta en el campo del periodismo y el de Enelia Caviedes como excelente locutora. Inclusive en la política surgía sólo el liderazgo de Hilda de Jaramillo, en lo social Carmenza Rocha o Cecilia de Robledo, en el campo de la rectoría del Conservatorio Amina Melendro de Pulecio, en el de la composición Leonor Buenaventura de Valencia y ante todo un numeroso grupo de docentes notables, pero todas ellas

mayores, inclusive las estrellas de la televisión, el teatro y el cine de entonces a nivel nacional con figuras como Maruja Toro, Celmira Yopez, internacionalmente Sofía Álvarez, en la radio y televisión Gloria Valencia de Castaño y en la interpretación luminarias al estilo de Matilde Díaz. Eran casos aislados pero no la constante porque ser de la farándula, como decían los comunicadores, significaba el mito urbano de no moverse precisamente en círculos diferentes al de la bohemia y la fiesta non santa en jornada continua.

La imposición de una sociedad patriarcal y en esencia machista y discriminadora, infundía una atmós-

---

\* Escritor, novelista, ensayista e investigador tolimense. Fundador y director de Pijao editores.

fera de temor para que las jóvenes se atrevieran a escoger un camino que rompiera lo cotidiano y que fuera más allá de los roles establecidos. Fue hasta la aparición de una joven actriz integrante del elenco del grupo de teatro de Antonio Camacho Rugeles cuando surgió la mirada curiosa y admirada para su trabajo. Se le veía en escenarios como el del teatro Tolima o en barrios populares y lejanas poblaciones de la región. Su alta calidad para interpretar papeles atrevidos como en el caso de La Orgía, de Enrique Buenaventura que se mantuvo varios años en cartelera, ofrecieron una actitud diferente y de respeto demostrado en los aplausos duraderos. Pero no estaban sus cualidades únicamente puestas en las tablas sino igualmente con su participación en la radio y el periodismo escrito, sin que quedara por fuera el ejercicio de la poesía ni su trabajo como ejecutiva. Había ahí el cúmulo de una mujer total que además levantaba con dignidad dos hijos y cargaba la olimpidad de su marido poeta.

Nada fácil resultó el itinerario a lo largo de su existencia, mucho más cuando debía enfrentar lo que ya se imponía para los periodistas como lo fue y lo es el enojoso oficio de vender publicidad, maravilloso para los expertos en mercadeo pero no para una profesional como lo fue María Victoria Doza. Una especie de camino minado para sobrevivir, pero nunca para variar su temperamento dulce y su deseo de luchar con persistencia alejada de las quejumbres y el rostro pálido de la derrota. Ni aún la enfermedad de los últimos años le quitó su mirada profunda o el deseo de trabajo en lo que realmente le gustaba. Vivía cada instante y fueron sus amigos cercanos los escritores y los teatreros, los soñadores de toda índole y participó en sus trabajos con la opinión oportuna y sossegada en medio de la bohemia gentil que no ejerció sino como una grata compañía. Fue al final de su tiempo cuando decidió una vida espiritual sin que se espantara su alegría ni su activismo en la trashumancia cultural de la región.

Como periodista era una impecable redactora, siempre pendiente de las palabras adecuadas y eficaces para que el mensaje no se perdiera en los veri-

cuetos del aburrimiento o la retórica y jamás dejó la disciplina por leer entusiasmada nuevos autores del mundo que le aportaran algo al suyo. Curioso resulta que en los últimos años, Gloria Camacho la invitara a leer e interpretar obras con Ana María Rivera como haciéndole vivir, además de un sentido homenaje en la Casa Camacho, que aún valoraba su talento. La conocí muy joven como seguro estábamos nosotros casi medio siglo atrás y era sobresaliente su participación en las tertulias de los escritores que asomábamos entonces. Se trataba como ya se ha dicho de una lectora empedernida y de una entusiasta por el trabajo ajeno, sin que por la época dejara ver nada de lo que escribía en secreto, tanto cuentos como poemas, conservándolos tan clandestinos como en una época difícil para el país su militancia política, no ajena a las dificultades de la sociedad reclamando siempre como hasta hoy se cumpliera la constitución y la justicia.

Tuvo su formación profesional en el liceo Gregg, lo que iba a servirle para ser una eficaz secretaria de la dirección de extensión cultural de la Universidad del Tolima cuando la dirigiera el legendario escritor chaparraluno Eutiquio Leal. Conocedora como pocos de la trayectoria de todos los que laboraban en el campo cultural y de sus tareas por pequeñas que fueran, le dieron a su oficio claridades para convertirse en una informada periodista de estos campos. Su brillante trabajo en la radio durante varias décadas con programas que enseñaban y divertían, la hicieron una figura indispensable a la que nos acostumbramos los oyentes y su voz afirmativa, dulce, de maravillosa entonación, fue disputada no pocas veces para documentales y corto metrajes. Años después fue cautivadora y eficaz jefe de prensa en el ya desaparecido Instituto Tolimense de Cultura y salvo aquellos años, su vida se meció entre la radio y la prensa escrita. Seguramente para sentirla cerca otra vez, pronto veremos su libro de poemas, Juegos interiores, algunos de ellos incluidos ya en antologías destacadas, aunque seguirá viva en el inventario esencial de las mujeres de la cultura en el Tolima y en el de nuestro corazón.

## Los hombres que me amaron

*Zeta. Docente, escritora, poeta. Nació en 1949\**

Los hombres que me amaron, me amaron casi todos superficialmente,  
decirme “vos tenés el más bello ombligo del mundo”,  
“la mejor piel”, “que lindas piernas”, “blancos dientes”

Todos ellos cantaron a cada una de mi partes.

Los hombres que me amaron fueron todos cirujanos míos.  
¡Cómo me diseccionaron!  
todos se pretendieron descubridores, conquistadores, colonizadores,  
cuando yo fui la única interventora en la batalla.  
Los hombres que yo amé  
Los hombres que yo amé fueron todos los hombres del mundo  
yo no permitiría una mutilación.  
Los hombres que yo amé todos me amaron: hubo algunos que  
me amaron por años,  
hubo quienes me amaron a través de sus vidas,  
los hombres a quienes amé; yo amé a todos los hombres por  
años, por minutos,  
por leves duraciones de segundos.

Que no se queje el mundo de no haber amado a uno de sus representantes  
con mis sentimientos, mis palabras, mi sexo:  
yo amé a un representante de los gremios todos y ahorrádmela vergüenza  
de las enumeraciones.

Yo no soy ninguna María Magdalena, porque no conozco el arrepentimiento;  
yo disfruté de todos los hombres con quienes compartí  
y empezaré una historia que nunca conocerá la humanidad en su contexto.  
Yo he cometido todos los pecados del mundo que atentan contra el sexo  
digo, contra los códigos morales castradores del sexo.

Los hombres que yo amé, casi todos me amaron.  
Debo admitir que yo no cargo reglas ni compases, ni nada para medir  
ni el tiempo ni la dimensión del sentimiento humano.

Yo sentí en un relámpago del tiempo la perpetuidad de más de una mirada,  
yo tuve la gracia de amar por espacio de minutos,  
luego horas; yo recorrí el cronómetro en todos los amantes del mundo,  
yo carecí de limitaciones, desconocí la dimensión del tiempo,  
junto al placer, junto al disfrute, yo no quise vivir sino el disfrute,  
yo he sido excelentemente hedonista.  
Yo lo amé a él que se llamaba Santiago Vargas Rocha,  
un arquitecto que en lejanas bellezas se extasiaba,  
le permití sumergirse en el estanque de mi imaginación,  
jugar con las macetas de las hojas rosadas,  
acariciar las flores de su casa de campo,  
vestir de la mañana al medio día  
hacer una conjura contra el tiempo  
y que tiempo ¡qué tiempos!  
las mejores putas del país bailaron para nos, amaron para nos,  
la memoria vida, carajo que no falla, cuando de rumba recordar se trata.

Yo me conozco todos los amaneceres; incluso algunos que se repiten:  
no me he querido molestar en verles: no los he visto.

Yo me conozco todos los días de la semana sin nombres: desnudos como los trajo al mundo el horizonte: sin nombres ni colores.

Yo me he acostado con hombres de todas las nacionalidades del mundo.

\* Cronista y poeta. Nacida en 1949.

Debo humildemente reconocer que Grecia no ha querido acostarse conmigo  
en ninguno de sus hombres: es una especie de venganza histórica,  
porque he hablado de la abolición de las fronteras.

Un chino; tampoco, porque ellos tienen medidas de belleza; no conservo  
ni su color de pieles de sus sueños, ni su estatura de sus sueños.  
Un japonés. Perdón memoria, me fallaste: yo me acosté con un japonés  
en el apartamento de Olga Corzo: perdóneme por intentar quitarlo de la topografía  
recuerdo que usted pagó el precio a mis caricias,  
estudiaba algo que tenía que ver con las matemáticas,  
creo que usted reglamentaba el polvo a los domingos: tiraba en día de fiesta.

Voy a describirlos cómo amé en todas aquellas lejanías,  
yo los amé con el idioma del hermano humano: el idioma del gesto  
quitamos las entorpecedoras palabras o hubo simplemente idolatría de las palabras.

Nadie puede decir que no fui una gran repartidora de caricias.

Yo amé a él cuyo secreto estaba en enamorarse de los pies de sus hembras;  
amé en él a todos los fetichistas del mundo.

Bajo el cielo de Buenaventura, amé a todos los hombres de color,  
sobre una barca que se llamó "Patricia"  
en donde la Vida me hizo sentir en el yate de Cristina de Onasis y familia,  
amé a todos los hombres de color, bajo los cielos de Buenaventura.

Bajo un cielo de frutas de colores maduros, de estrellas apagadas,  
amé a un adolescente:  
nosotros nos amamos en una iglesia pequeña, al lado del altar mayor,  
nosotros nos amamos bajo una cascada, sobre una carretera con temor de los carros

nos amamos sobre todo lo imaginable: sobre una piedra enorme  
mientras el sol calcinante reverberaba sobre nuestras desnudeces  
nosotros nos amamos donde se dice que es difícil conciliar el sexo:  
sobre una hamaca: es mentira, es bien: sólidamente nos amamos.

Nosotros nos amamos con todo lo que la imaginación podía entregarnos:  
él me llevaba flores en canastos, en los dedos,  
él me regaba el cuerpo con harinas tibias,  
él pasaba las uvas y los vinos de su boca a mi boca  
él cerraba los ojos y besaba mi cuello, lo mordía  
cual si de una fruta dulce se tratara;  
él me hacía las caricias más extrañas con objetos raros:  
afirmaba que la pluma que recorría mi espalda  
había sido robada al Ave Fénix en los mediodías mientras dormía y fantaseaba  
él tenía destrezas insolutas en las yemas tibias de los dedos  
su boca era de mieles y sugería variadas formas de existencia  
él era diestro en esto de acariciar los senos.

No era diestro en la magia de la fantasía y no me permitía contarle las historias que voy a relataros ahora una a una:

Fue con César Tarquino, pero vuelvo el cassette:  
con el adolescente yo conocí el color del agua de una fruta un día en que mi garganta  
se moría de soledades y de resecamiento  
el rapaz tomó un marañón, mientras la tarde descendía y víamos  
vibrar los colores de las flores:  
vi el movimiento vibracional de los colores, de la espiga  
vi el color del agua de los marañones, el movimiento transcurrir  
de todos los colores de las flores  
y entre juntos, entrambos y otros muchos, adoramos el Sol que ya moría.

Con los Tarquino hermanos, traficantes de ensueños y de coca escuchamos en un amanecer a un mexicano contarnos y tocar nos la guitarra  
nos amamos en grupo más de veinte personas, nos amamos por medio del sonido

nuestros sexos se humedecían de virginidades y había clímax de angustia en nuestros cantos.

Con los Tarquino hermanos amamos hombres de las varias nacionalidades  
ellos nos prodigaban vino, frutas, yo les ofrecía a cambio mi mucha fantasía:  
ningún millón del mundo puede comprar mi fantasía.

Desde la piel color oscura y sus ojos centelleantes se aparecía Manolo Parra en los cálidos amaneceres bogotanos  
Manolo Parra y sus cincuenta mujeres que yo lo presentaba y lo vestía de César, de Emperador romano y le ponía turbantes y lo vestía con túnicas y las fiestas se prolongaban cuatro cinco días:  
nunca se repitió ninguna fantasía.

Amé a Antonio Muller que tenía tonalidades de la música en su habla,  
era de la costa norte y se decía de todos los países del mal del habla hispana  
“el delito por placer y no por lucro”  
Toño Muller tenía una habitación en cada cárcel,  
su vida siempre transcurrió entre la cárcel y la calle  
Toño Muller: me enseñaste a decir palabras gruesas en la cama, a aspirar cocaína,  
a caminar por entre falsos dólares y a no comer mariscos con la coca.

Con un médico, Emil Romano, visité los garitos, los casinos, yo vi crecer la barba a jugadores de Colombia y del mundo; yo vi crecer la barba a todos ellos; menos a los croupiers nunca pude meterme en esa extraña variedad del placer; hasta hoy nunca he podido experimentar eso; únicamente el sexo, la piel sudorosa, la compañía, las voces roncadas,  
el humo del cigarro, las voces roncadas,  
yo he amado a todos los jugadores del mundo.

Conocía Efraín “el profesor Bilmak” vendiendo aguas milagrosas  
para la buena suerte  
mientras leía la mano a las visitas,  
mientras adivinaba el porvenir y en vano escudriñaba en el pasado  
vi venir sus dedos tibios sobre la punta de mis labios;

yo he amado a los adivinos, a los hechiceros, a los curanderos.

Mientras Susy bailaba con sus dientes de leche, sus piernas blancas de venitas azules, un chal de seda sobre sus pierniles,  
muslos, pierniles serpenteantes que danzaban al son de las miradas  
mientras Susy bailaba, el panameño besaba mis pezones y aspiraba en mis hombros  
la cocaína de la madrugada; amé en él a todos los panameños del mundo.

Amé también a los ciclistas: yo me acosté con el tres veces campeón de la vuelta y di una vuelta en moto:  
no me gustan las motos, las casas pobres de los ciclistas campeones:  
yo me acosté con más de dos ciclistas tristes en el hotel de los Corrales:  
el Hotel San Francisco.

Yo me acosté con un maestro de escuela que no era mi marido - mucho tiempo después de encontrarme lejos del marido-  
yo me acosté con él que era de un sindicato de maestros:  
- él era un gran amante con sus labios  
y se quedó maravillado con mis gritos-  
yo amé en él a todos los maestros del mundo.

Yo me acosté con Víctor un músico que la guitarra interpretaba, Víctor compuso una estrofa para mí:  
“Siempre que yo tomo vino, me acuerdo de CADA-VID”.

Yo me acosté con él cuando manejó los destinos de la nación, era simpático en extremo y no tenía ningún especial refinamiento  
era simple, dulce y amable como el agua.

Con otro presidente que tenía locuras de gigante y corazón de novio,  
imaginó batallas, compraba orgías al por mayor y pienso que carecía  
de sensibilidad, no lo miré temblar ni sentí estremecerse: creo que,  
en el fondo, mi amigo presidente era homosexual.

Todos los hombres que yo amé, todos ellos, desconocieron el tiempo en mis caricias,

los hombres que yo amé sintieron todo lo que vos y yo sentimos,  
los hombres que yo amé, todos eran soñadores inconscientes.

Los hombres que me amaron me han amado a través de todas sus mujeres,  
a los hombres que amé, los he amado a través de todas mis caricias.

Los hombres que yo amé, no todos tienen nombre propio  
y a ninguno pedí sus huellas digitales.

Los hombres a quienes yo amé, los hombres que me amaron estuvieron:  
en las primeras magistraturas, en las cárceles, en el Senado,  
en los tugurios, en las esquinas, están como Dios: en todas partes.

Los incontables hombres que yo amé me dijeron las más dulces mentiras:  
“después de conocerla nadie podría seguir siendo el mismo”  
no es tan cierto: yo no interfiere la ruta del destino: era el destino conocernos.

Los hombres a quienes amé también tenían el cielo sobre sus rodillas;  
yo me acosté con presidentes, con banqueros, con soñadores,  
con presos en las cárceles, con delincuentes, con idealistas: yo siempre estuve amando,  
amando siempre y por cualquier motivo o simple y llanamente sin motivo  
pero siempre estuve amando.

Yo conocí en las cárceles de mi país innumerables hombres que me amaron,  
yo hice el amor en La Picota, La Ladera, El Barne,  
yo fui agua que calmara la sed de sedientas y quemadas gargantas.

Yo me acosté con todas las profesiones juntas,  
yo soñé de los brazos del marino, del barquero común de aguas dulces.  
De entre mis veleidades:

Un zapatero que tenía su negocio bajo el quemante sol del mediodía

y sus ojos decían en su ruta de un amanecer triste.

Yo los amé a los dos  
a cinco  
a veinte  
Pago! Dijo cual jugador sin riesgos,  
digo y lo afirmo la una y la otra vez:  
yo soy la misma: la amante de todo lo que existe.

Yo lo amé a él desde mis trece años y era un tío:  
él me condujo por entre los jarabes venenosos del libro,  
él me sembró la duda  
él me llenó de soledades y de sueños, de ensueños:  
el me llenó de todo.

Yo siempre tuve tendencia al incesto:  
un día me acosté con un hermano a la luz de la luna:  
hube de emborracharlo.

Yo lo amé a él después de mucho morir el amor:  
yo le quise dar todo; todo lo poseía,  
apenas si, es verdad, podía ofrecerle amor por cantidades por costaladas, por montones:  
él tenía más amor del que yo podía ofrecerle;  
él siempre fue más puta que yo misma:  
estaba con su mujer, con otra amante, conmigo y con su novia,  
era un pintor maravilloso  
era un maestro en esto de las artes del catre.

El otro que no tenía un imperio en el dominio de sus soledades;  
yo no necesité un imperio para ser yo misma:  
mi imperio soy yo misma desde mis cuatro puntos cardinales.

Nadie pudo jamás con mis ánimos,  
nadie soportó el valor de mi cariño,  
nada es tan asfixiante como el fuego:  
soy la mujer más fogosa del mundo.

Amé a un sacerdote, me acosté con él.  
Él era de la iglesia católica, apostólica y romana,  
estaba lleno de nostalgias.

Amé a otro que estaba pleno de ardientes soledades  
amé con varios hombres a las varias mujeres;  
yo he amado todo el tiempo.

Con el galeno para calmarle su tensión,  
le hice el amor después de una delicada intervención quirúrgica:  
yo era el elixir mágico: lo amé en la pieza de la anestesiada.

Nunca me acostaré con un leproso,  
¡mentira!  
Se llamaba Guillermo y ejercía abogacía,  
era doctor en leyes:  
ya comenzaba su deformación: yo me acosté con él; con un leproso.

Yo no he tenido ninguna enfermedad,  
mi enfermedad ha sido la del coco  
y el coco ha estado siempre sano  
a pesar del diagnóstico siquiátrico.

Yo he creado anticuerpos y,  
como todo ser normal,  
apenas si me afecta la influenza.

Yo lo amé a él cuando cultivaba la tierra de su granja,  
yo lo amé a él y a ella y fuimos por demás artificiosos;  
ella, en un vibrador eléctrico me entregaba sus vértebras,  
yo lo sentía en la espalda, yo lo sentía en las sienes.  
¡Oh, la tecnología al servicio del amor!

Yo soy la portadora sana de las enfermedades;  
soy portadora del amor;  
no os acerquéis a mi porque podéis  
enfermaros de amor en una tarde tibia,  
no por mi ciertamente,  
es que estoy siempre enamorada de la Vida  
y la Vida es todo lo que toco.

Yo he amado a todos los hombres del mundo;  
yo me acosté con uno que estaba absolutamente loco,  
lo hice mi dueño

pues solamente un loco es capaz de apropiarse de esta misma locura.

No conocí a nadie ni más equilibrado  
ni más sabio ni mucho menos sobrio;  
era esa locura;  
a su locura embriagada  
veinticuatro horas diarias;  
no podía con su peso del sentido común de su normalidad;  
prendía un vareto a las seis de la mañana;  
él era un maestro de escuela.

Medio así, medio sobrio, medio loco, medio normal,  
tambaleante sin caer  
a las cinco de la tarde bebía su primera cerveza;  
a las doce cual cenicienta temerosa regresaba a mis brazos,  
a veces regresaba hacia otros brazos  
pero sus brazos siempre fueron míos.

Hasta su propia muerte  
después de nuevo, diez, quince años  
cuando dormido repetía mi nombre.

Fue un loco mi marido;  
todos los que os acercáis a mi  
oídme bien claro:  
todo el que me mirare me tocara y me viere  
todos, todos sin excepción  
todos vosotros estáis condenados a estar locos

He aquí la maldición del siglo:  
todo el que me leyere  
todo el que me intuyere  
todo el que me sintiere  
todos, todos, todos hombres del siglo XXI.

Todos vosotros estáis condenados a estar locos  
por los siglos de los siglos.  
Yo soy aquel a quien vosotros esperabais.



MARÍA VICTORIA DOZA, 1952-2014  
Fotografía: Festival de Cine Provincia, Ibagué, 2012.