

Hena Rodríguez: Fisuras sociales y estéticas en Colombia camino a la modernidad

Hena Rodríguez: Social and aesthetic fissures in Colombia road to the modernity

Diana Alejandra Vásquez Urriago

Director de trabajo de grado

Ph.D. Ricardo Malagón

Trabajo de grado para optar al título de Maestría en Estética e Historia del Arte



Universidad Jorge Tadeo Lozano

Facultad de Ciencias Sociales

Departamento de Humanidades

Maestría en Estética e Historia del Arte

2022

Índice

Resumen.....	3
Introducción.....	5
Capítulo uno: Colombia camino a la modernidad.....	21
Bachué, la búsqueda de un nuevo lenguaje.....	32
Capítulo dos: Hena Rodríguez, mujer disidente y artista	
Contexto sociopolítico de las mujeres en Colombia durante la primera mitad del siglo XX	38
Capítulo tres: Obra de Hena Rodríguez.....	65
Divulgación.....	65
Nueva representación de mujer.....	66
Diversidad cultural. Dignidad de los pueblos oprimidos.....	67
Estereotipos de mujer, orientación sexual y código binario.....	70
Conclusiones.....	79
Bibliografía.....	82
Anexos	
Anexo n. 1.....	85
Anexo n. 2.....	90
Anexo n. 3 y 4.....	95
Anexo n.5.....	99
Anexo n. 6.....	100

Resumen

La presente investigación plantea el cuestionamiento respecto al escaso reconocimiento de Hena Rodríguez Parra en la historia del arte colombiano, en contraste a su amplia participación en los procesos de transformación sociocultural del país durante la primera mitad del siglo XX. Por tanto, pretende establecer la presencia de la artista en su contexto, como agente y también efecto de la modernidad a la que se encaminaba el país en este periodo y reconocer su posterior proceso de invisibilización, como resultado de un sistema hegemónico, asociado al género.

Metodológicamente está organizada en tres ejes de desarrollo. El primero abarca las discusiones alrededor de la modernidad, las posturas sociopolíticas hacia la construcción de una nueva identidad nacional y el establecimiento de los lugares canónicos del arte moderno en Colombia. El segundo se ocupa de la situación específica de las mujeres en el país y el largo proceso de lucha por la reivindicación de sus derechos civiles, en medio los rígidos parámetros sociales establecidos a partir de roles de género. Este contexto, asociado al proceso de Hena Rodríguez en su construcción como artista profesional, teniendo una orientación sexual e identidad de género divergentes. El tercero, hace un acercamiento a la obra de la artista, teniendo en cuenta sus posturas sociopolíticas y personales, que pueda evidenciar su distanciamiento con el arte academicista, más allá de las consideraciones exclusivamente estéticas.

Palabras clave: Modernidad, Mujer artista, Género, Academicismo, Identidad, Artistas Bachué.

Abstract

The current research shows the question regarding lack of recognition to Hena Rodríguez Parra in the Colombian art history, in contrast to her extensive involvement in the sociocultural transformation process of the country during the first part of the 20th century. Therefore, research looks for establish the artist participation on her context, as representative and result of modernity which country was oriented at that time then recognized her later invisibility process as result from hegemonic system correlated to gender.

Methodologically this research is set up in three developing pillars. The first one cover discussions around modernity, sociopolitical postures towards build new national identity and determining canonic places of Colombian modern art. The second one takes care about specific women condition in the country and long fight process way in order to revendicate their civil rights, inside rigid social schemes established due to gender roles. Context linked to Hena Rodríguez construction process as professional artist, having a divergent sexual orientation and gender identity. Third one makes an approach to artist work, considering her political and personal postures, allowing to make evident distance among her and academicism, further from exclusively aesthetic considerations.

Key words: Modernity, Artist woman, Gender , Academicism, Identity, Bachué artists.

Introducción

Este documento plantea el análisis histórico y cultural de la obra de la artista bogotana Hena Rodríguez Parra (1915-1997), en el contexto de Colombia camino a modernidad, particularmente durante la década del treinta. La artista tuvo una trayectoria destacada, documentada en múltiples publicaciones y reconocimientos de la primera mitad del siglo XX, además fue pionera en desarrollar actividades que tradicionalmente no estaban asociadas a las mujeres, tanto a nivel académico como personal y con esto, generó fisuras en un sistema hasta entonces incuestionable. Pero su nombre fue posteriormente omitido en la narrativa de la Historia de Arte colombiano, sin contemplar su influencia en los profundos procesos de transformación social y cultural que vivió el país durante el siglo pasado.

Este problema se aborda desde las perspectivas de la historia cultural y estudios de género. La historia cultural, permite revisar las implicaciones de la obra y la vida de la artista, teniendo en cuenta su contexto específico, sin restringirse a aspectos puramente estéticos y a las apreciaciones que se establecieron sobre ella, basadas en el concepto singular de modernidad surgido a partir de los años cincuenta. Por otro lado, los estudios de género permiten analizar el proceso de invisibilización de la artista en la historia, en parte como resultado de un orden jerárquico, que ha mantenido a las mujeres en situación de desventaja, independientemente de sus capacidades o sus logros, así como la exclusión deliberada a las personas que no se acogen a los parámetros de control sexual, en un orden binario y heteronormativo.

En la primera parte, se estudian los debates alrededor de la modernidad en Colombia, las particularidades sociales, políticas y culturales de la década del treinta del siglo XX y la conceptualización sesgada que se hizo sobre el arte de este periodo, durante los años cincuenta. En la segunda parte, se considera la condición sociopolítica de las mujeres durante la primera mitad del siglo XX, las problemáticas alrededor de su formación artística y las restricciones basadas en conceptos morales asociadas a los roles de género. También se revisan las divergencias en la identidad de género y orientación sexual de la artista en su contexto particular, de manera que se puedan contrastar y con ello determinar las fisuras culturales que esta pudo generar en la tradicional sociedad bogotana. Finalmente se estudia su obra, más allá de las consideraciones estrictamente estéticas con que fue descartada en la construcción de los procesos de la modernidad en Colombia.

Con ello se busca establecer su relevancia dentro del proceso político, social y cultural conocido como modernidad, destacar su participación temprana en discusiones sociales que aún están en configuración y procurar su mayor reconocimiento histórico.

Los años treinta del siglo XX, constituyeron un punto de inflexión en la construcción y transformación de Colombia, como un país que intentaba dejar atrás su pasado reciente y pretendía encaminarse a la modernidad a partir de la búsqueda de una identidad propia.

En medio de intensos debates y diversas posturas políticas, sociales y culturales, se reconfiguraba también la función social del arte, que debía estar acorde a la nueva perspectiva de país como nación independiente y que al tiempo respondiera a las expectativas del nuevo siglo, así que intentaba consolidar un lenguaje propio buscando en sus raíces precoloniales y

a la vez, ir a la par de los desarrollos técnicos, industriales y arquitectónicos que empezaban a surgir en todo Latinoamérica.

Hasta el siglo XIX Colombia era un país mayormente rural, con grandes desigualdades sociales, aislado entre sus propias poblaciones y del resto del mundo. Su situación podría percibirse más estática en relación al resto de Latinoamérica debido a las casi nulas exportaciones y escasa circulación de dinero¹. A principios del siglo XX, la cultura era definida a partir de la emergente burguesía, dentro de la cual, los colombianos más educados y más importantes pensadores del país, según James Henderson (2006), influidos por la teoría social determinista, creían que la desigualdad social, étnica y sexual de la sociedad, era el producto de la selección natural². Por tanto, las profundas inequidades, el establecimiento de las élites políticas y económicas y la determinación de una cultura dominante, eran prácticamente indiscutibles.

El arte, como expresión de la cultura, estaba ligado al academicismo y era por principio elitista, por tanto, su sentido político mínimo. Si bien, las propuestas artísticas de las primeras décadas del siglo XX tuvieron alcances estéticos que evidenciaron procesos de cambio, estas fueron fundamentalmente ejercicios de reflexión sociopolítica que abrieron la puerta al desafío de replantear la función social del arte y la cultura.

Grupos de mucha influencia como el Bachué, que tuvieron reconocimiento y legitimación artística en este periodo, fueron relegados posteriormente por una rama de la crítica de los años cincuenta. En ella se tuvieron en cuenta solamente aspectos estéticos y se obviaron los

¹ Henderson, James D. La modernización en Colombia: los años de Laureano Gómez, 1889-1965. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia, 2006. p.15

² Ibid. p.19

alcances de las reflexiones sociales y políticas y culturales, fundamentales en la transición del arte academicista a un lenguaje modernista y particularmente en la configuración de una sociedad moderna.

Las revisiones a la forma en que la historia fue escrita y se otorgaron en ella lugares privilegiados a hechos y personajes y se omitieron a otros, a razón de una sola posible perspectiva de cultura, corresponden a uno de los intereses de la historia cultural. Como lo define Max S. Hering Torres (Bogotá, 1973):

“(…) la historia cultural es una vertiente historiográfica que evita circunscribir la cultura como alta cultura o ideas filosóficas. Más bien, la entiende como una red de significación en la cual se dirimen las relaciones de poder en medio de un proceso histórico desde abajo y desde arriba, todo ello, en permanente tensión”³.

A través de esta, se estudian por ejemplo aquellos sujetos o grupos que fueron excluidos de la historia por sus condiciones de marginalidad asociadas a una definición unitaria de cultura o legitimidad y que, sin embargo, pueden ser resignificados como actores dentro de reconfiguraciones sociales políticas o culturales desde sus acciones particulares en relación a su contexto dominante. Tal es el caso de los artistas de la década del treinta del siglo XX en Colombia y su participación en el proceso de transformación llamado modernidad.

Este grupo excluido de los puestos preponderantes del arte moderno, es revisado en las últimas décadas, no solo como antecesores de los debates que llevaron a las transformaciones profundas en el país durante la segunda mitad del siglo XX, sino como actores fundamentales de dicho proceso. La artista Hena Rodríguez Parra, hace parte del grupo de artistas relegados del discurso historiográfico hegemónico, no solo por la filiación de parte de su obra con los

³ Brangier, Víctor. Fernández, María. Historia cultural hoy: trece entradas desde América Latina. Rosario Argentina: Prohistoria Ediciones, 2018, P 77.

principios de “Los Bachué”. También, sistemáticamente las mujeres han sido excluidas de los lugares destacados de la historia del arte, debido a múltiples factores asociados al orden social patriarcal hegemónico.

Linda Nochlin (Nueva York, 1931-2017) en su artículo “*Por qué no han existido grandes mujeres artistas*” (1971), plantea que la respuesta a este cuestionamiento, no está en la revisión de la obra de mujeres artistas con grandes cualidades que quedaron en el anonimato a lo largo de la historia, sino en señalar las bases ideológicas y los aspectos sociales de la desventaja estructural de las mujeres en la producción artística.

Nochlin devela la asociación histórica de la creación artística al mito del “genio”, en que esta no depende de las circunstancias sociales que rodean al sujeto (tradicionalmente hombre blanco), sino de un don. En este sentido, plantea las limitaciones en el acceso a la educación y el carácter de las instituciones que mantienen la hegemonía cultural del hombre blanco occidental, como la mayor dificultad de las mujeres para destacarse en el arte

Si bien, Hena Rodríguez pudo acceder a la educación formal y a la posibilidad de ser artista profesional, aun había restricciones y límites impuestos a las mujeres, que las obligaban a mantener su obra dentro de temáticas que no alteraran las normas morales que se les exigía. Históricamente las artistas mujeres, hasta principios del siglo XX, se dedicaban casi exclusivamente paisaje y naturaleza muerta, ubicados en el nivel inferior de la jerarquía de géneros artísticos, dada desde el Renacimiento y usada para clasificar las obras de arte y determinar su valor, asociado a su contenido moral. La pintura histórica era considerada la forma más elevada de arte a la cual las mujeres no podían acceder debido a la imposibilidad de formarse en el estudio del cuerpo y del dibujo de desnudo. Las mujeres que se negaban a esta imposición, debían hacerlo de manera clandestina y enfrentarse a la censura. Hena

Rodríguez fue una de las primeras mujeres en Colombia en pintar desnudos y hacerlo, además, fuera de los cánones morales academicistas.

Además de las dificultades en su quehacer artístico, las mujeres han sido también consistentemente omitidas de la historia del arte, como una de las estrategias para preservar el orden social jerárquico establecido. Griselda Pollock (Sudáfrica, 1949) en *Visión y diferencia, Feminismo, feminidad e historias de arte* (2013) escribe:

“A las mujeres no se les omitió debido a un olvido o mero prejuicio; el sexismo estructural de la mayoría de las disciplinas académicas contribuye de manera activa a la producción y perpetuación de una jerarquización de género (...). Los estudios de mujeres no se ocupan solo de las mujeres, sino de los sistemas sociales y los sistemas ideológicos que sostienen la dominación de los hombres sobre las mujeres dentro de otros regímenes de poder mutuamente influyentes, principalmente la clase y la raza.”⁴

El orden patriarcal que no está condicionado exclusivamente por la distinción binaria de género, margina particularmente a quienes no se adhieren a las condiciones heteronormativas. Hena Rodríguez encarna una doble situación desfavorable dentro de la tradición historiográfica: como mujer y sujeto no binario al asumir una sexualidad divergente, además, como artista descartada desde la conceptualización singular de cultura que se consolidó durante los años cincuenta. Es un caso particular de omisión en la historia del arte en Colombia.

Rodríguez fue firmante del “Manifiesto Bachué” (1930) y primera mujer en recibir una beca para estudiar en el exterior. Para lograr la beca, fue fundamental el apoyo de artistas e intelectuales de la época, que expresaban abiertamente la validación de su obra en la prensa.

⁴ Pollock Griselda. *Visión y diferencia: Feminismo, feminidad e historia del arte*. Ciudad de Buenos Aires, Argentina: Fiordo, 2013. p.19

En una entrevista realizada en 1954 a la artista, en la emisora HJCK, el programa “Cosas de mujeres” expresó:

“Por aquella época, un grupo de intelectuales jóvenes, que hoy son grandes figuras en la política y en la literatura. Ejemplo: Rafael Azula Barrera, Abelardo Forero Benavides, Antonio García, Darío Samper, Umaña Bernal y otros, se dedicaron a escribir sobre mis obras, pues me daban mucho ánimo (...) Ellos me entusiasmaron tanto y escribieron tanto de mí en la prensa, hicieron una especie de campaña hasta que lograron que me enviaran a Europa con una beca”⁵.

Hena Rodríguez se formó profesionalmente como escultura, siendo este un oficio prácticamente vedado para las mujeres ya que disenta de la fragilidad asociada entonces a su género; Fue también la única mujer de la esfera pública nacional (de la que haya mención) que asumía una identidad no normativa, expresándose a través de su manera de vestir, estilo, actitudes y comportamientos en los espacios públicos, que eran solo asociados a los hombres. Las teorías alrededor del género y la narrativa del cuerpo como instrumento político se han profundizado recientemente, sin embargo, ella vivió acorde a sus principios de libertad sexual, cuando esta no era aún una opción, por lo menos en los terrenos de la vida pública.

A pesar de su forma de vida poco ortodoxa, perteneció altos círculos sociales y académicos, que le permitirían ocupar cargos en las instituciones artísticas más importantes del país.

La hipótesis de este trabajo, apunta entonces a establecer la escasa participación de Hena Rodríguez en la historia del arte nacional, como un proceso de invisibilización que no obedece a una limitada significación estética y cultural de la artista, sino a una deliberada omisión asociada a la sesgada conceptualización de la modernidad que surgió a partir de los años cincuenta, y a su condición de género como mujer y como sujeto no heteronormativo.

Objetivo

⁵ Transcripción de entrevista radial realizada a la escultora Hena Rodríguez, en la emisora HJCK, por Gloria Valencia de Castaño en 1954. Registro ICAA 1129718.

Este trabajo pretende hacer un seguimiento de la trayectoria de la artista bogotana Hena Rodríguez Parra, en medio del importante periodo de transición sociopolítico y cultural en Colombia durante la primera mitad del siglo XX. Así mismo, un acercamiento a su postura divergente, muy poco habitual para su época, frente a las expectativas que se tenían de ella como mujer, particularmente las que refieren a su identidad sexual y sus alcances sociales y profesionales.

A partir de ello identificar su influencia en las fisuras sociales, culturales, políticas y estéticas que se gestaron en la década de los treinta, con las primeras aproximaciones a la modernidad y que se desarrollaron con intensidad en la segunda mitad del siglo y contrastar sus aportes durante este periodo, con su posterior omisión en la historia del arte colombiano, con el fin último de fortalecer su reconocimiento histórico.

El objeto de estudio de este trabajo es la significación social y cultural de Hena Rodríguez Parra, como agente y efecto de la transición del país hacia la modernidad, particularmente en los años treinta del siglo XX.

En las últimas décadas se han revisado los procesos del arte de la primera mitad del siglo XX en Colombia, como elementos de mayor aporte en la transición hacia el modernismo, dando un giro a lo planteado durante los años cincuenta y sesenta, cuando se establecieron los lugares canónicos del arte moderno en Colombia y en la que no estos no tuvieron cabida.

La obra de los artistas que se involucraron en la reflexión sobre el sentido del arte durante la década del treinta, se descalificó consistentemente desde la crítica a partir de los años cincuenta. Marta Traba (Buenos Aires, 1930-1983) como su figura principal y teniendo como

referente a las vanguardias sucedidas paralelamente en Europa, denominó a éste como un periodo de ingenuidad conceptual y de nulo desarrollo estético, desconociendo sus aportes no solo estéticos, sino sociales, políticos y culturales a la modernidad.

Como lo señala Cristian Padilla (Bogotá, 1984) en *La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana* (2008):

“Evidentemente, los planteamientos de Marta Traba, bajo los cuales este nacionalismo se juzga como anodino, siguen vigentes aún, y la crítica actual ha preferido ignorar antes que reconocer, que la modernidad en Colombia surgió antes de que la misma crítica se la inventara”⁶.

Parte de la reciente reflexión sobre los procesos del arte de la primera mitad del siglo, se han dado desde la revisión de los conceptos dados por Traba y que aceptaron como verdades indiscutibles. Padilla en este aparte se refiere particularmente a los artistas que se agruparon y adoptaron por nombre “Bachué”, el título de la obra del escultor Rómulo Roza (Bogotá 1899-1964) realizada en 1928, que marcó un hito fundamental dentro de la reflexión por la búsqueda de un arte “propio”.

Como se mencionó anteriormente, Hena Rodríguez no solo fue participante de los Bachué, sino firmante del “manifiesto” que los identificaba como grupo. En sus postulados, pretendían dejar la dependencia del canon europeo y construir una nueva identidad de nación, a través de la búsqueda y rescate de las raíces indígenas y la cotidianidad campesina y obrera, impulsados en gran medida por el muralismo mexicano. “El europeísmo prácticamente ha fracasado. Solo nos queda una orientación hacia nosotros mismos, hacia la tierra; un único

⁶ Padilla, Christian. *La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Alcaldía Mayor,(2008)p.18

remedio; ser nosotros”⁷. Esta era una postura que confrontaba no solo al academicismo, sino que pretendía superar el sentido elitista del arte y acercarlo al pueblo. Sin embargo, esta búsqueda en el pasado indígena, constituye uno de los principales debates actuales al abordar el estudio de la modernidad en América latina, ya que a partir de la segunda mitad del siglo, se estableció una postura irreconciliable entre tradición y modernidad⁸

Carmen María Jaramillo (Manizales,1958), en “Fisuras del arte moderno en Colombia” (2012) evidencia, al igual que Padilla, el influjo negativo de Traba en la conceptualización sobre el arte de la década de los treinta:

“Los llamados artistas americanistas, además de haber sido objeto de persecuciones, recibieron a finales de la década del cincuenta un alud de críticas por parte de Marta Traba, quien radicalizó su posición contra el arte afincado en un espíritu social y descalificó en forma sistemática los trabajos del muralismo mexicano y de los artistas afines a sus postulados estéticos en Colombia”⁹

La posición de Traba, expuesta por Carmen M. Jaramillo, constituyó un sesgo en la comprensión de los procesos del arte en el país en la primera mitad del siglo XX, no solo en el camino a la modernidad, sino en su relevancia histórica.

Ivonne Pini (Montevideo) y Jorge Ramírez Nieto (Bogotá) en “Modernidades, vanguardias, nacionalismos: Análisis de escritos polémicos vinculados al contexto cultural

⁷ Cuaderno del Bachué, publicado en Lecturas Dominicales, suplemento semanal de El Tiempo, Bogotá, domingo 17 de agosto de 1930 – Por Hena Rodríguez Parra, Darío Achury Valenzuela, Rafael Azula Barrera, Darío Samper, Tulio González, Juan P. Varela y Antonio García.

⁸ Barbero, Jesús Martín. “Modernidades y destiempos latinoamericanos”. Revista Nómadas 8. Universidad Central (2017) ISSN: 2539-4762

⁹ Jaramillo, Carmen. Fisuras del arte moderno en Colombia. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá D.C. Bogotá Humana, 2012.

latinoamericano: 1920-1930” (2012) exponen también, cómo se desconocieron procesos independientes de las vanguardias europeas y que constituyeron una conceptualización y desarrollo dentro de un contexto particular local: “hablar del destiempo de las vanguardias latinoamericanas en relación con las europeas, perdiendo de vista que, más allá de las temporalidades, se debe considerar la diversidad de maduraciones que se dieron en los espacios artísticos locales”¹⁰ . En Colombia el grupo Bachué y los artistas que se adhirieron a sus posturas, así como otros grupos de corrientes similares surgidos en los años treinta, fueron el primer intento en la búsqueda de autonomía en el arte, con lo cual se constituyen como elementos fundamentales en el tránsito al modernismo, mucho antes de la entrada de las mencionadas “vanguardias latinoamericanas”.

El nombre de Hena Rodríguez, aparece en algunas de las investigaciones sobre la década de los treinta, realizadas desde la historia cultural. Álvaro Medina (Barranquilla, 1941) en “El arte colombiano de los años veinte y treinta” (1995), hace una descripción de varias de sus obras, destacando la particularidad de su estilo:

“De 1929 es su *Cabeza de estudio*, talla en piedra de macizos y sobrios contornos, que ya anunciaba ese desprecio o falta de interés en definir todo lo que fuera detalle o accidente local (...) porque a diferencia de Barba y Josefina Albarracín, Hena Rodríguez prefirió lo sintético a lo analítico, tendencia que la llevo a ese modelado suave y sensual que hallamos en *Vieja en oración*, 1933”¹¹.

¹⁰ Pini, Ivonne y Jorge Nieto. Modernidades, vanguardias nacionalismos: análisis de escritos polémicos vinculados al contexto cultural latinoamericano, 1920-1930. Bogotá, D.C: Universidad Nacional de Colombia, Vicerrectoría Académica Editorial, 2012. p. 90

¹¹ Medina, Álvaro. El arte colombiano en los años veinte y treinta. Bogotá: Colcultura. Tercer mundo editores (1995) p. 84

Cristian Padilla la menciona también:

“La admiración que despertó en su época el talento juvenil de la artista generó elogios no solamente para ella sino también para su maestro, quien había sabido transmitir a la joven los conocimientos suficientes para que desarrollara su lenguaje propio”¹²

La presencia de la artista en los museos y exposiciones ha sido limitada y sus obras son difícilmente rastreables. Recientemente, Carmen María Jaramillo, realizó la investigación y curaduría para la exposición itinerante del Museo Nacional de Colombia, titulada *Mujeres entre líneas. Una historia en clave de educación, arte y género* (2015-2016). En ella, se aborda la invisibilización de las mujeres artistas colombianas del siglo XIX y principios del siglo XX y las barreras que debieron franquear para acceder a la educación, durante el periodo de La Regeneración, en el que se fundaban los primeros espacios de formación artística especializados. Jaramillo tuvo en cuenta aquellas creadoras cuyas contribuciones trascendieron tanto a nivel plástico como social, abriendo el camino para la profesionalización de las siguientes generaciones de mujeres artistas. Entre ellas, Hena Rodríguez Parra.

María del Carmen Jaramillo destaca la postura de Hena Rodríguez desde donde reivindica una condición de género, siendo en su época una artista con una personalidad libre, que logró permear a la censura y las prevenciones de la conservadora sociedad bogotana.

De otra parte, la novela histórica de Andrés Arias (Bogotá, 1977) *Tu que deliras* (2013) muestra de forma detallada, aspectos particulares de la personalidad de Hena Rodríguez, quien tuvo una estrecha amistad con la protagonista del libro, la artista Carolina Cárdenas

¹² Padilla, Christian. *La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Alcaldía Mayor, (2008) p. 142

(Bogotá 1903-1936). El autor, que es también periodista, hizo una investigación que le tomó alrededor de dos años, en la que pudo reconstruir de manera *precisa*, la vida de cada uno de los personajes y los hechos que los rodearon¹³. Hena Rodríguez exhibe a lo largo de la narración de Arias, una mentalidad libre y abierta, que claramente coincide con los eventos documentados sobre su vida: el uso de la moda como un medio expresivo, la negación a ser definida por su género (incluso de ser etiquetada en determinada orientación sexual) y su importancia en el curso del arte nacional de la década de los treinta.

Esta novela, aunque gira en torno a la fascinación despertada en la sociedad bogotana por Cárdenas, gracias a su belleza, personalidad y talento artístico, es también un acercamiento a la intimidad de Hena Rodríguez, lo cual constituye un elemento valioso en la reconstrucción de un perfil amplio de la artista y de su contexto.

Lynn Hunt (Panamá, 1945) acuñó en 1989 el término “nueva historia cultural” como una categoría histórica.¹⁴ Una de las perspectivas que propone Hunt, es tratar las relaciones de poder como fuerzas simbólicas y estudiar la aceptación o el rechazo de quienes actúan como dominados, frente a las representaciones que pretenden perpetuar su dominación.

Esta manera de abordar los procesos históricos, se aplica en este texto para comprender los procesos artísticos de la década de los treinta del siglo XX en Colombia dentro del contexto del camino a la modernidad, como un debate no solo estético, sino político y social, que se vio deslegitimado por la denominación dominante de cultura, surgida desde la crítica de los años cincuenta.

¹³ Diario El espectador. Magazín cultural. Septiembre 26 de 2013. www.elespectador.com/el-magazin-cultural/la-nueva-novela-de-andres-arias-tu-que-deliras-article-448978/

¹⁴ Chartier, Roger. El presente del pasado: escritura de la historia, historia de lo escrito. México: Universidad Iberoamericana, 2005. p.36

Por otro lado, abre la posibilidad de estudiar el caso de Hena Rodríguez Parra, como agente y efecto de la modernidad, así como de su posterior omisión en la historia del arte a partir de su género e identidad sexual, entendida desde la estructura de dominación masculina y su reacción frente a ella. Se propone en la nueva historia cultural “las relaciones entre los sexos, pensadas como la inculcación, por parte de las representaciones y prácticas de la dominación masculina y como la afirmación de una identidad femenina propia, enunciada fuera o dentro del consentimiento, rechazo o la apropiación de los modelos impuestos”¹⁵. La pertenencia de la artista a su género, su rechazo a las normas establecidas para las mujeres, así como la construcción de su identidad fuera de los parámetros socialmente aceptables, son elementos indisolubles de su postura política, su obra y de su participación dentro de la narrativa tradicional de la historia.

Ivonne Pini y Jorge Ramírez Nieto, configuran un panorama del contexto latinoamericano durante la segunda década del siglo XX, a través de la revisión de diversos textos en publicaciones culturales esta época, en la que toda la región coincidía en la búsqueda de una autonomía intelectual y de transformaciones sociales, políticas y culturales, que dieran a la vez paso a la construcción de identidad. Estos procesos, aunque con puntos en común, tuvieron desarrollos y tiempos diversos. Se evidencia también que las reflexiones intelectuales que tenían relación con las vanguardias europeas, no se limitaron a mimetizarlas o trasladarlas a este contexto, con lo cual la modernidad en América Latina no se puede entender como una derivación tardía de estas.

En el ámbito nacional, Álvaro Medina fue quizá el autor que tuvo un acercamiento más temprano a la revisión de los desarrollos del arte de la primera mitad del siglo XX,

¹⁵ *Ibíd.*

reflexionando sobre su influencia en los procesos del arte en Colombia y abriendo la discusión acerca de la relación de estos artistas con el desarrollo de la modernidad, descartada décadas atrás. Medina resalta eventos puntuales que se obviaron en el proceso de conceptualización del arte moderno en Colombia y genera la pregunta acerca del lugar subvalorado de estos artistas en la historia del arte.

Carmen María Jaramillo, ha estudiado también durante las últimas décadas, procesos del arte en Colombia, que difieren con el establecimiento de los espacios de la modernidad a partir de la visión unitaria de la década del cincuenta. Con la investigación que realizó para la exposición “*Mujeres entre líneas*” mencionada anteriormente, en la que eligió obras de artistas desde 1896 hasta 2011, abre la discusión acerca de Hena Rodríguez con una nueva perspectiva, al hacer un acercamiento a su obra en el contexto social específico de la mujer a principios del siglo XX, particularmente en cuanto a acceso a la educación, e involucrar la identidad de género y orientación sexual de la artista en la comprensión de su obra.

En cuanto a estudios de género, Linda Nochlin reflexiona acerca de la ausencia histórica de las mujeres en los espacios canónicos del arte, las dificultades en el acceso a la educación y los medios adecuados para desarrollar su obra, así como la censura y ocultamiento de sus obras. Aunque Hena Rodríguez fue estudiante regular de la Escuela Nacional de Bellas Artes, parte de su formación, la que se refiere al estudio del cuerpo humano, debió hacerla fuera de los espacios académicos y sus obras de desnudos no se exhibieron, de manera que le otorgaran el título de pionera que recibirían otras artistas en décadas posteriores.

Griselda Pollock pone de manifiesto la omisión deliberada a las mujeres en la historia del arte, asociada a un sistema de control y la perpetuación de un orden patriarcal jerárquico, que no solo oprime a las mujeres, sino a grupos que no se enmarcan en la categoría de hombre

blanco heterosexual, de donde deriva también la premisa de superioridad cultural e intelectual de occidente, entendido como Europa y Estados Unidos.

Finalmente, Judith Butler (Cleveland, 1956) a partir de la teoría feminista, particularmente con su obra, *El género en disputa: El feminismo y la subversión de identidad* (1999) critica la asociación de los sujetos a una identidad de género inmutable dada por designios naturales y a una heterosexualidad normativa. Hena Rodríguez asumió a través de su cuerpo y sus acciones, no identificarse con las características asociadas culturalmente al género biológico. Aunque estas reflexiones teóricas se dieron solo a partir de la última década del siglo XX, durante los años treinta, la artista configuró su identidad fuera de los límites que le eran socialmente impuestos.

Capítulo 1.

Colombia camino a la modernidad

El concepto de modernidad en Latinoamérica, si bien se sustenta en la idea de cambio, apertura y novedad, también está rodeado de contradicciones y dualidades, que hacen de este un proceso complejo y heterogéneo, en el que además cada país de la región, orientó sus inquietudes a sus necesidades e historia particulares.

La crítica del arte de los años cincuenta, asoció el inicio del modernismo en el arte latinoamericano con la influencia de las vanguardias europeas de principios del siglo XX en los desarrollos plásticos locales. En esta conceptualización se desconocieron procesos de las décadas anteriores, en las que los artistas se enfrentaron a una inminente necesidad de cambio, en medio del constante debate entre la añoranza por los valores europeos promovidos por las élites y la realidad contrastante de una mayoría indígena, afrodescendiente, campesina y obrera.

“Se comenzó a repensar lo nacional en términos de reconocer el valor de lo popular, lo cotidiano, el lugar (...) No debe sorprendernos, entonces, que esos movimientos de los 20 miraran alternativamente hacia adentro y hacia afuera. Y en esa aparente contradicción de nuestros modernistas, por un lado la mirada al arte nuevo de Europa, y por otro la búsqueda de raíces, se fue generando un arte propio”¹⁶

Mientras en Europa la modernidad fue indiscutiblemente un distanciamiento con el pasado, en Latinoamérica se generó la dualidad entre dar continuidad a modelos europeos instaurados

¹⁶ Pini, Ivonne. En busca de lo propio: inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia 1920-1930. Bogotá, Colombia: Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura Programa de Maestría, Sede Santafé de Bogotá, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, 2000. P 16

desde la colonia y buscar en las raíces precoloniales, para encontrar las bases sobre las que se construiría el futuro y la nueva identidad.

La cultura y la sociedad colombiana, se adentraron en los cuestionamientos de la modernidad un poco más tarde que los demás territorios de la región. Mientras en los años veinte, países como Cuba, México y Argentina estaban en plena exploración creativa e identitaria, que buscaba alejar el arte del academicismo, en nuestro país, esto no sucedió hasta la década del treinta.¹⁷ La década del veinte fue principalmente para Colombia, un periodo de reconfiguración social y económica que evidenciaba los cambios inminentes en las estructuras de poder.

Las clases políticas tradicionales apelaban constantemente por una europeización, que preservara los valores que se consideraban ideales y se eliminaran las tradiciones y creencias indígenas y africanas, que eran definidos como primitivos e incultos. En este sentido, según Pini (2000) el país mostraba acelerado desarrollo urbano, de transporte e industria (dado en parte por el dinero recibido tras la pérdida de Panamá) en contraste con una “actitud conservadora en el campo de las artes plásticas”. En Colombia se daba un proceso de modernización, en que los cambios eran evidentes en aspectos superficiales y estaban lejos de reflejar la incursión a la modernidad, la cual implicaba un cambio profundo y permanente en todos los niveles de la sociedad. Este relativo desarrollo que hizo énfasis en la construcción de vías férreas y carreteras, obedecía mayormente al interés de atraer capital extranjero, particularmente norteamericano:

¹⁷ Ibíd.

“Frívolos 20 que no dejan de incidir sobre el *pastorilismo* colombiano que se afana en poner rieles y en preparar el terreno al capital imperialista. Modernización quiere decir aquí de algún modo el proceso que lleva a constituir y generalizar la sociedad de consumo”¹⁸

Los intereses modernistas de las élites, se limitaban a promover el desarrollo económico para adentrarse en el capitalismo, mientras que la cultura y la educación no eran prioritarios.

El proyecto de Regeneración que tuvo inicio en 1886 en cabeza del presidente Rafael Núñez (Cartagena 1825-1894) promulgaba la necesidad de constituir unidad, pero no establecida por la participación y apropiación colectiva, cultural y territorial desde una construcción de nación, sino que pretendía entre otras cosas, eliminar cualquier sistema de creencias y pensamiento que estuviera por fuera del catolicismo traído por los españoles, otorgando la autoridad de la educación a la Iglesia, haciendo de la religión y los valores que de ella se desprendían, el eje de la formación de niños y jóvenes. Del mismo modo, crear la idea de un pasado común a través del estudio de los próceres de la independencia, haciendo el pasado indígena aún más lejano, prácticamente inexistente. Como parte de este proyecto “civilizador” se gestó la Escuela Nacional de Bellas Artes, fundada en 1886 por Alberto Urdaneta (Bogotá, 1845-1887) la cual, buscaba institucionalizar las prácticas artísticas y separarlas definitivamente de las labores artesanales. Si bien el proyecto de Regeneración finalizó en 1899, con el inicio de la Guerra de los Mil Días (1899-1902) su estructura de pensamiento, basada en parte en una devota admiración por España y sus valores, marcó profundamente la configuración de la Escuela como el principal espacio de formación de los

¹⁸ Uribe, Carlos. Los años veinte en Colombia. Ideología y cultura. Bogotá, Colombia: Ediciones Alborada, 1991. p.22

artistas y su legado fundamental en desarrollo de los gobiernos conservadores que se mantuvieron sin interrupción hasta 1930.

La guerra civil, se inició por el descontento del partido liberal respecto a su escasa participación en el gobierno de Miguel Antonio Caro (Bogotá 1843-1909) dejó un saldo de más de cien mil muertos. Finalizó tras el golpe de estado al sucesor de Caro, Miguel Antonio Sanclemente (Buga 1813-1902), en manos de su vicepresidente José Manuel Marroquín (Bogotá, 1827-1908), en el que los liberales fueron derrotados y se dio inicio a la hegemonía conservadora, en medio de una profunda crisis económica, que daría las condiciones para la separación de Panamá y que definió el destino tanto político como social y cultural del país durante las tres primeras décadas del siglo XX, bajo una enorme influencia de la Iglesia.

“Para la poderosa y reaccionaria Iglesia colombiana todo lo moderno era erróneo: no sólo las ideas políticas y las doctrinas científicas, sino los inventos técnicos y mecánicos y las costumbres sociales: la radio, el cine, el baile, la ocurrencia impía de la educación femenina, aberración moral comparable al negocio de la prostitución.”¹⁹

Bajo el argumento de la búsqueda de identidad nacional, se pretendió estandarizar no solo las creencias y costumbres, sino reducir de cierta manera la diversidad derivada del mestizaje; Hacia la segunda década del siglo XX se popularizó la idea de “mejorar la raza”, haciendo evidente la interiorización del pensamiento colonial, que había dejado en la subjetividad colectiva una profunda idea de inferioridad en relación al modelo hispano. Este proyecto de “blanqueamiento”, se había esparcido ya en el continente, valiéndose de la jerarquización por razas (castas) y la utopía de ascenso social del que se beneficiarían las dos o tres generaciones siguientes con un proceso de reproducción programado, en que se procurara tener hijos con

¹⁹ Caballero, Antonio. Historia de Colombia y sus oligarquías (1948-2017). Bogotá, Colombia: Ministerio de cultura. Biblioteca Nacional de Colombia. <http://bibliotecanacional.gov.co/es-co/proyectos-digitales/historia-de-colombia/libro/capitulo9.html>.

alguien más blanco²⁰ y se proponía como elemento indivisible dentro de un plan de expansión y progreso. En Colombia se promovió con una ley de 1922 en que se prohibió la entrada de chinos, hindúes, mongoles y otomanos y se fomentó la migración europea²¹.

El *blanqueamiento* se evidenció también en el arte, en el cual muchos artistas mostraban en sus obras una imagen idealizada acorde con los intereses del Estado, representando una cotidianidad rural de habitantes de piel clara y rasgos europeos y que retrataba a los personajes de las elites urbanas, con todas las características que pudieran dar cuenta de su estatus económico y moral. El intento de los artistas colombianos por tomar distancia de la academia durante los años veinte, fue un acercamiento tímido al impresionismo, que según Pini (2000) llevó al arte nacional por un camino que “lejos de acercarlo, lo alejaban de las inquietudes vanguardistas”. El impresionismo era entonces, el máximo límite aceptable dentro de las vanguardias para el conservador campo del arte colombiano, ya que permitía a los artistas tomarse algunas licencias con la pincelada, la luz y el color, sin salirse completamente de la imitación de la realidad y los parámetros morales.

Fue durante los años treinta, con el fin de la hegemonía conservadora y el comienzo de la República Liberal (1930-1946), que las nuevas generaciones empezaron a manifestar abiertamente su malestar frente al desprecio consistente de las élites por el pasado precolombino y su simultánea necesidad de estandarizar el pensamiento y perpetuar los valores de aquellos contra quienes se había luchado un siglo atrás por la Independencia; En ese momento, los artistas jóvenes encontraron inspiración en el movimiento muralista

²⁰ Bidaseca, Karina, Alejandro Grimson, y Eduardo Nivón. *Hegemonía cultural y políticas de la diferencia*. Buenos Aires, Argentina: CLACSO, 2013

²¹Pini, Ivonne. y Nieto, Jorge. (2012). *Modernidades, vanguardias, nacionalismos: análisis de escritos polémicos vinculados al contexto cultural latinoamericano: 1920-1930*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia. p. 144

mexicano que se había gestado y consolidado, mirando hacia ellos mismos y su esplendoroso pasado.

En México, había surgido el Muralismo como parte del proyecto nacionalista del gobierno, que buscaba la unificación del país tras la Revolución (1910). La pintura a gran escala en lugares públicos, con temas indigenistas, mestizos u obreros, fue en parte concebida como un proyecto educativo para las masas, liderado por el filósofo José Vasconcelos (Oaxaca 1882-1959), Secretario de Educación pública entre 1921 y 1924. En el que se pretendía que el pueblo pudiera acercarse al arte y al tiempo, sentirse representado en las imágenes, difundiendo con esto los valores los patrios, basados en la interpretación de un pasado pre colonial que les era heredado y al cual debía darse continuidad.

Aunque Vasconcelos buscaba con su proyecto el fortalecimiento de la moral, conservando valores cristianos, los muralistas mexicanos encontraran en este, la manera de proponer un arte anti imperialista, que tuvo más filiación con la revolución socialista soviética y que encontró en el mestizaje, el elemento fundacional y unificador del país y la significación de un arte nacional para todos. Vasconcelos lideró una campaña por diferentes países (incluido Colombia en 1927) promoviendo la teoría que había desarrollado en su ensayo *“La raza cósmica”*, en el que intentaba evidenciar que el mestizaje daba origen a razas más poderosas y que el pueblo latinoamericano, podría conformar una raza superior al ser producto de la mezcla de las otras cuatro (negra, india, mongol y blanca). Esta teoría reforzaba ideológicamente la exaltación del mestizaje como mezcla cultural más que racial, aunque con ello, paradójicamente dejara de lado en parte la singularidad de las comunidades originarias, cuyos valores se pretendían visibilizar.

El arte mexicano desde la década de los veinte del siglo XX desarrolló sus inquietudes de transformación entre la expresión del mundo real con un amplio contenido social que buscara aquello que se denominó “arte propio”, tal como lo planteaban los muralistas, y las interpretaciones del mundo interior del artista a través de la subjetividad como lo propusieron los Contemporáneos; En cada caso, en una constante búsqueda de novedad y principalmente, el cuestionamiento del privilegio de las élites en relación al arte, tanto en la representación, como en la experiencia estética. Este planteamiento constituyó una profunda transformación política ya que reconfiguraba la función social del arte, que dejaba de ser exclusivo de las clases altas, para ser democratizada y al alcance del pueblo.

A pesar de que en general los desarrollos artísticos mexicanos estaban atravesados por el sentido de novedad, aun había sectores que mantenían una actitud más conservadora y que expresaban sus reservas frente un arte para las masas.

Las tensiones entre conservadores y liberales, permeaban constantemente el campo del arte y asumir alguna de las tendencias artísticas, implicaba también asumir una postura política, con las implicaciones que esto podría acarrear en términos de legitimación o apoyo estatal.

En Colombia, al igual que en México y la mayoría de países latinoamericanos, la primera mitad del siglo XX, supuso tanto tensiones internas por las disputas del poder, como aquellas generadas por intervenciones internacionales, particularmente de Estados Unidos, que como nueva potencia mundial buscaba el control de las recientemente excolonias de España. Evidentemente el arte fue visto como un medio fundamental en los procesos de transformación y cambio hacia una búsqueda de identidad, sin embargo, esta estuvo atravesada constantemente por la dualidad entre la recuperación y exaltación de los valores y tradiciones de los pueblos originarios y al mismo tiempo, la apropiación de tendencias europeas y norteamericanas asociadas a la modernidad. La búsqueda de una nueva identidad

como nación, se dificultaba no solo por la dualidad respecto a los valores que debían asimilarse, sino por la enorme diversidad étnica y cultural, en poblaciones completamente aisladas que hacían lejana la construcción de un sentido de unidad. Con esto, parecía necesario reivindicar el mestizaje y la pluralidad como punto de encuentro, sin embargo, se mantuvieron el carácter centralista y el escaso interés por la indagación histórica que llevara a una comprensión de los orígenes, por fuera de la mirada colonialista.

Mientras en Europa los avances técnicos hacían parte de la cotidianidad y se asumieron a medida que se desarrollaron, en Colombia, estos avances visibles solo en las pocas ciudades principales, constituyeron una novedad que no era propia y la modernidad, más que un proceso a gran escala, tanto a nivel cultural y de pensamiento como de infraestructura, se limitó a cambios superficiales, constituyendo apenas un proceso de modernización, que muchas veces iba en detrimento de la calidad de vida de sus habitantes. El aumento de la población y los cambios de configuración en los principales centros urbanos del país, se acompañaban de altos índices de inseguridad, desempleo y la ampliación de brechas y desigualdades sociales.

“En el Continente se reciben y acumulan maravillas inéditas de la técnica, desarrolladas en los centros de la industrialización. La imagen de las ciudades se transforma con la rápida acumulación de ingenios técnicos. Su semblante intenta ser de actualidad moderna. No obstante, en sus habitantes anida la sensación de asistir a una transformación que no se comprende en su totalidad”.²²

²² Pini, Ivonne y Nieto, Jorge. (2012). Modernidades, vanguardias, nacionalismos: análisis de escritos polémicos vinculados al contexto cultural latinoamericano: 1920-1930. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia. P 88.

Ciudades como Bogotá, Cali y Medellín, mostraban un desarrollo relativamente acelerado y eran traídos avances de vanguardia en tecnología como la radio, la aviación y los automóviles, mientras muchas poblaciones seguían totalmente aisladas. La oferta de educación superior se ampliaba, la literatura mostraba una nueva fuerza y la prensa se expandía, pero existían niveles muy bajos de alfabetización, así que a pesar de la circulación de periódicos como El Tiempo, El Espectador y El diario Nacional, esta estaba restringida a sectores minoritarios de la población.²³

Con el surgimiento de la incipiente industria y el impulso del comercio, se configuraba una nueva burguesía conformada por comerciantes e industriales, que pretendía asumir el control político del País y que tenía representación tanto en el partido conservador como en el liberal.

El desarrollo de las empresas requería no solo un elevado conocimiento técnico de las élites que se formaban en el exterior, sino un nivel básico de educación de la clase obrera que garantizara su funcionamiento, con lo cual se impulsó la reforma educativa que establecía la educación primaria obligatoria, reglamentada a partir de 1930, que pretendía formar una mano de obra más eficiente. Esta ley nunca se hizo efectiva, debido a las ambigüedades que presentaba al enfrentar dos modelos opuestos: uno que apoyaba las propuestas eclesiásticas más conservadoras y otro que buscaba adecuarse a las nuevas necesidades y dar paso a una educación laica²⁴.

El incipiente desarrollo industrial trajo consigo el fortalecimiento la clase obrera y la conformación de gremios sindicales, que, a raíz de las injusticias y abusos por parte de los

²³ *Ibíd.* P189

²⁴ Ver Pini, Ivonne. En busca de lo propio: inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia 1920-1930. Santa Fé de Bogotá, Colombia: Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura Programa de Maestría, Sede Santafé de Bogotá, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, 2000. P 189-190

dueños y patrones, principalmente en las industrias de inversión norteamericana, promovieron huelgas tanto en las ciudades como en los campos. Muchas de estas terminaron en despidos masivos y represalias violentas, como la masacre de las bananeras (diciembre 6 de 1928) en la United Fruit Company en Ciénaga, Magdalena, donde el ejército reprimió la manifestación de los cerca de 25.000 trabajadores de la compañía, con un saldo incalculable de muertos, todo ante la indiferencia y la complicidad del gobierno

Desde la primera década del siglo XX, grupos indígenas del Cauca, dirigidos por Manuel Quintín Lame (Cauca 1880-1967), luchaban por la restitución de sus tierras, tomadas a la fuerza por terratenientes laicos y religiosos. Este movimiento social fue también intensamente perseguido y terminó con la captura del líder indígena, tomado como preso político. A pesar de la represión, la lucha se amplió hacia otros departamentos como Huila y Tolima hacia mediados de los años veinte, la cual aunque en principio se organizó por la defensa de los territorios, se extendió también hacia la exigencia por el respeto de tradiciones culturales, en regiones como Caquetá y La Guajira²⁵.

Este agitado contexto se presentó como un punto de inflexión en que el arte no permaneció indiferente. Sin embargo, fue desde la literatura que se criticó, en primera instancia, la continuidad de los valores heredados desde el siglo anterior y se pusieron en evidencia las transformaciones políticas y sociales no solo locales, sino aquellas que ocurrían alrededor del planeta, que debían ser analizadas como fenómenos del mundo contemporáneo y que tenían incidencia en la realidad nacional. Entre ellas estaba la Revolución Rusa, la cual movilizaba e inspiraba a las juventudes de diversas nacionalidades. Las artes plásticas por su

²⁵ Velásquez, Magdala, Cárdenas, Catalina y Rodríguez. Pablo. Las mujeres en la historia de Colombia. Volumen II. Santafé de Bogotá: Consejería Presidencial para la Política Social Presidencia de la República de Colombia Grupo Editorial Norma, 1995. P 350

parte, se mantuvieron casi al margen durante casi toda la década de los veinte y fue hasta la llegada de los treinta, que se plantearon con mayor intensidad, todas las reflexiones que se estaban trazando en el continente, alrededor de la modernidad.

El grupo Los Nuevos conformado por jóvenes escritores, entre los que se encontraban Jorge Zalamea (Bogotá, 1905-1969), Germán Arciniegas (Bogotá, 1900-1999) y León de Greiff (Medellín, 1895-1976), cuestionaban el arraigo a los valores tradicionales tanto en la literatura como en la política y buscaban nuevas formas expresivas, que rompieran con estructuras del pasado. Los planteamientos de Los Nuevos, eran divulgados en una revista que llevó su mismo nombre, la cual publicó cinco números en 1925. Las reflexiones planteadas por el grupo, así como la publicación, no tuvieron un alcance masivo, debido a que la cultura, seguía siendo un privilegio de las élites. En esta publicación no se llegaron a desarrollar cuestionamientos relativos a las artes plásticas. “Esa aproximación a la modernidad que se estaba dando entre las minorías ciudadanas, entre las élites económicas y culturales, afectó muy lateralmente al mundo del arte que siguió apegado a un discurso teórico y visual que poco tenía que ver con la visión de modernidad”²⁶

De otro lado, la Revista Universidad, dirigida por Germán Arciniegas con colaboración de Baldomero Sanín Caro (Rionegro 1861-1957), si mostró interés en las discusiones estéticas propias de la plástica, particularmente durante su segunda época de publicación entre 1927 y 1929. Universidad destacó a los pintores y escultores que empezaban a mostrar intereses fuera de las convenciones academicistas y, además, ilustró muchos de sus artículos con obras de caricaturistas que destacaron por su capacidad de síntesis y uso de la geometría, que, sin ser estrictamente abstraccionistas o cubistas, si estaban familiarizados con estas tendencias

²⁶ Ibíd. p.193

de vanguardia²⁷, entre ellos Lisandro Serrano, Gustavo Lince y Jorge Franklin (Bogotá, 1910-1997).

Universidad también publicó textos de los más destacados pensadores latinoamericanos, con quienes el país mostraba mayor afinidad en los planteamientos estéticos, destacando los mexicanos, cubanos y peruanos. El escritor y filósofo peruano José Carlos Mariátegui (Moquegua, 1894-1930), citado regularmente en Universidad, escribía en uno de los artículos suyos que se publicaron: “El problema indígena, tan presente en la política, la economía y la sociología, no puede estar ausente de la literatura y el arte”²⁸ y el poeta Jorge Zalamea (Bogotá, 1905-1969), colaborador regular de la publicación, destaca en uno de los números, algunos de los puntos de la propuesta de Mariátegui, entre ellos el “regreso a los motivos incaicos como fuente de renovación plástica”²⁹. Se evidencia el interés hacia los cuestionamientos americanistas que se desarrollaron a nivel plástico en la década del treinta del siglo XX.

Álvaro Medina (1995) plantea una particularidad de la revista Universidad, al dar mayor énfasis a la escultura que a la pintura, teniendo en cuenta el desarrollo limitado de esta expresión plástica en el país hasta entonces. Esto, según el autor, obedece a que fue justamente mientras la revista circuló, que se dio por primera vez un movimiento escultórico relevante en el arte colombiano. Las obras de los escultores Rómulo Rozo, José Domingo Rodríguez (Santa Rosa de Viterbo 1895-1968) y Ramón Barba (Madrid, 1892-1964), aparecieron como portada en varios números y se destacaron como exponentes la nueva corriente artística, que buscaba alejarse del academicismo y de las pautas europeas. Ramón

²⁷ Medina Álvaro. El arte colombiano de los años veinte y treinta. Bogotá, Colombia: Colcultura, 1995. p.18

²⁸ *Ibíd.* p.34.

²⁹ *Ibíd.*

Barba fue el primer maestro de Hena Rodríguez, promotor de su carrera y gran influencia en su obra escultórica.

Bachué: La búsqueda de un nuevo lenguaje.

Los muralistas mexicanos tuvieron una importante influencia en los artistas jóvenes colombianos que consolidaban su carrera en la década del treinta, quienes vieron imperativa la búsqueda de un lenguaje propio fuera del academicismo y que respondiera a la realidad del país. Esta búsqueda elevó el interés por retomar el pasado indígena, tradiciones y cultura a través del arte, sin embargo, el propósito de exaltar los valores de los pueblos originarios previos al contacto con España, se veía limitado por el poco conocimiento que había entonces de los grupos étnicos que habitaban el territorio, su enorme diversidad cultural y con ello se veía abocado a ser también un proyecto unificador.

El influjo de la propuesta indigenista, influyó profundamente en el arte colombiano de la década del treinta, ya que sus planteamientos eran consecuentes no solo con lo que pasaba en el continente, sino que respondía a las necesidades de construcción de una identidad de país incluyente y diversa.

“En Colombia, después de las posturas racistas que se habían sostenido, el indigenismo se convirtió, a fines de la década de los veinte, en punto de referencia para una nueva reflexión estética. La preocupación por no ser simplemente dóciles receptores suponía ser conscientes de la necesidad de ocupar un lugar en la historia y en el tiempo”³⁰

³⁰ Pini, Ivonne. y Nieto, Jorge. (2012). Modernidades, vanguardias, nacionalismos: análisis de escritos polémicos vinculados al contexto cultural latinoamericano: 1920-1930. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia: 155

El indigenismo se planteó como opción para configurar un nacionalismo que pretendía, además, frenar las pretensiones imperialistas de Estados Unidos. El nacionalismo a partir del rescate de la identidad indígena, no era tampoco un planteamiento homogéneo. Unos sectores apostaban a volcar completamente la mirada al pasado precolonial y encontrar desde ahí un nuevo punto común de partida, mientras otras apoyaban la idea de mirar hacia el pasado, pero sin olvidar los procesos de mestizaje cultural y apoyarse en ellos como una fortaleza más que como pérdida.

El desapego de valores occidentales implicaba para los artistas de Latinoamérica, tomar una posición política donde las opiniones estaban tan divididas. En Colombia se enfrentaban a la posibilidad de deslegitimación dentro del campo del arte, en el que actuaban las permanentes tensiones por el poder y la inestabilidad del Estado.

En este contexto se conformó el grupo Bachué, integrado principalmente por escritores. La única representante de las artes plásticas y única mujer fue Hena Rodríguez Parra, quien además aparece como firmante de su manifiesto, publicado en el periódico El Tiempo, el 17 de agosto de 1930. Junto a Bachué, surgieron otros dos grupos con propuestas similares, Albatros y Boina Vasca.

Los tres nacieron tras el movimiento estudiantil del 8 de junio de 1929, día en que jóvenes universitarios fueron baleados y uno de ellos, Gonzalo Bravo Maury, asesinado. El malestar social ya estaba en ascenso desde la masacre de las bananeras, ocurrida seis meses antes, el 8 de diciembre de 1928. La revista Universidad, una de las publicaciones de mayor divulgación cultural y política durante los años veinte en el país, escribió en relación a los dos hechos:

“Era director de la policía el coronel Carlos Cortés Vargas: un militar que manchó su hoja de servicios en Santa Marta, abaleando a los obreros en una forma que condenan las leyes, la

ética y hasta la simple distinción personal (...) La sombra de los muertos caídos en Santa Marta empezaba a extenderse sobre la capital ”³¹

Bachué, Albatros y Boina Vasca, compartían el interés en el sentido social al arte, como voz de las inconformidades de los grupos y pueblos oprimidos e invisibilizados y como elemento fundamental en la constitución de una nueva identidad cultural incluyente.

A pesar de algunas diferencias conceptuales entre los grupos, sus planteamientos fueron muy similares, principalmente aquellos que tenían que ver con el desapego a modelos culturales extranjeros, pero que, sin embargo, no veían el indigenismo como la única salida posible. Aunque estos tuvieron una vida corta, sus planteamientos e inquietudes trascendieron y el nombre Bachué identificó a la generación de artistas de los primeros años de la década de los treinta del siglo XX que buscaron un lenguaje que se distanciara del academicismo y que pretendía buscar en el pasado y en los temas propios, elementos para construir identidad de nación.

Medina propone la hipótesis de la importancia de este grupo sobre los otros debido al “acercamiento que tuvieron con los tres escultores importantes de su generación: Hena Rodríguez, cofundadora, Ramón Barba y José Domingo Rodríguez”³². Este grupo que es definido por Medina como “los primeros modernos” y que impactó en la plástica nacional, debe en parte su importancia a la fuerte presencia de estos tres escultores, que entraron posteriormente en un proceso de olvido, con las totalitarias declaraciones de la crítica de los años cincuenta, que ya hoy son muy cuestionadas.

³¹ Citado por Álvaro Medina en Medina Álvaro. El arte colombiano de los años veinte y treinta. Bogotá, Colombia: Colcultura, 1995. Ob cit. p.55

³² Ibid: 57

Al contrario de lo que sucediera con los muralistas mexicanos en su país, los artistas nacionalistas colombianos recibieron aquí resistencia por parte de los estamentos políticos, mayormente conservadores, quienes veían en su obra, una fuerte oposición a los intereses del Estado y que abogaban por preservar el orden y los valores tradicionales europeos; Por otro lado, el arte dejaba de ser una herramienta de validación de buen gusto de las élites, al incluir temas populares, contrarios a los ideales que los definían.

Las comisiones que recibían los escultores nacionales eran limitadas, en parte gracias a las prevenciones que despertaban debido a su espíritu de revolución social y también, debido al sentido extranjerizante de las élites sociales y políticas, que veían en las obras traídas de Europa o realizadas por artistas europeos particularmente españoles (muchas de una calidad menor), un valor agregado que era insuperable por algún artista nacional, privilegiando siempre la cultura occidental y desechando lo “propio”. A pesar de esto, el arte de los Bachué fue bien recibido por la crítica y los círculos intelectuales de la época. Tras el Salón de 1931, en la página editorial del periódico El Tiempo del 24 de agosto del mismo año se publicó:

“La escultura en particular ha sorprendido sobre manera y más que nunca, el público se ha hecho la pregunta que nosotros hace mucho nos veníamos haciendo: ¿Cómo es posible contando con los escultores que contamos, sigamos encargando al exterior nuestros monumentos?”³³

La obra de Hena Rodríguez despertaba un interés particular, ya que se destacaba incluso dentro del grupo de artistas con similares valores y conceptualizaciones.

En 1931, en la publicación de noviembre 21 de la revista Cromos, el crítico Max Grillo (Manizales 1868- 1949) escribe sobre ella en un artículo dedicado a su maestro, el escultor

³³ Medina, Álvaro. El arte colombiano de los años veinte y treinta. Santafé de Bogotá: Colcultura, 1995. p.62

Ramón Barba, cuando la artista tenía apenas 16 años y ya era estudiante de la Escuela Nacional de Bellas Artes:

“Hena Rodríguez, por ejemplo, va revelando cada día en los diversos frutos de su trabajo, una nueva proyección de las tendencias de Barba, sin ceñirse servilmente a su manera personalísima” También se refiere a ella, como “la más fuerte vocación artística de la Escuela”³⁴

También en la Revista Cromos en octubre de 1933³⁵ el crítico Enrique Millán, escribe:

“Todo en sus cuadros y mármoles es ritmo de líneas, armonía de formas, pluralidad de sensaciones depuradas e intelectualizadas (...) El arte de Hena Rodríguez, inicia un fuerte movimiento revolucionario, en el espíritu de las nuevas generaciones (...) La escultura de Hena, constituye una viril protesta contra las esclavistas enseñanzas de las academias (...) Ha luchado contra todo, sin otros elementos favorables a la lucha, que su talento y la confianza en sí misma”³⁶.

En el mismo artículo, el crítico Enrique Millán, habla del apoyo de diferentes sectores de la cultura, quienes buscaban se le fuera otorgada la beca de estudios en Europa, que finalmente consiguió en 1935.

“Un grupo de intelectuales y periodistas de esta capital, de distinguidos parlamentarios y de admiradores del arte de Hena, han elevado su voz ante el Ministerio de Educación Nacional con el fin de conseguir para la artista, una beca en alguna academia de Europa. Nada más justo, digno y compensador, este empeño al cual nosotros nos unimos sincera y devotamente”³⁷.

³⁴ Grillo Max: “Ramón Barba” Revista Cromos, Número 789, noviembre 21 de 1931. Registro ICAA. ID 1130518

³⁵ Anexo 1: Millán, Enrique. El Arte de Hena Rodríguez. Revista Cromos, Número 887, octubre 21 de 1933. Registro ICAA. ID 101092

³⁶ *Ibíd.*

³⁷ *Ibíd*



(Imágenes 1 y 2. Izquierda, Hena Rodríguez Parra, Cabeza de vieja. Dibujo. Derecha. Vieja en oración (1933). Escultura en marmol. Publicadas en el artículo de la Revista Cromos A la izquierda. Fotografías usadas en el artículo de prensa mencionado)

Se hace evidente, tanto la validación estética de la obra de los artistas Bachué como el cambio que representaban entonces frente a la tradición academicista, particularmente al escoger como modelos de sus obras a personas del común.

En 1954 la escritora argentina Marta Traba se radicó en Colombia y rápidamente se convirtió en la crítica de arte más influyente del país. Su conceptualización al rededor del arte moderno en Colombia en el siglo XX, dejó por fuera a todos los artistas que desde finales de los veinte hasta principios de los cuarenta, lograron mover las estructuras que lo regían, particularmente en su función social, en la noción de cultura como elemento social exclusivo de las élites y también la distancia conceptual y en alguna medida estética, que tomaron respecto al academicismo. Así, los artistas reconocidos como pioneros en su generación, fueron

posteriormente descartados de la construcción historiográfica del modernismo y del camino del país hacia la modernidad.

Marta Traba ubica el nacimiento del arte moderno en Colombia, con el artista Alejandro Obregón (Barcelona 1920-1992) en la pintura y con Edgar Negret (Popayán 1920-2012) en la escultura; Obregón realizó su primera exposición individual en 1945 y Negret en 1946. Si bien estos artistas representaron una ruptura definitiva con la tradición y las normas académicas, no solo se obviaron, sino que se desacreditaron los procesos de transición que constituyeron los artistas de la generación inmediatamente anterior. Traba, además, refuerza el concepto de “genio creador”, el hombre con facultades individuales excepcionales y deja por fuera a las mujeres artistas.

En “Historia abierta del arte colombiano” (1985), Marta Traba, refiriéndose a las obras tempranas de Negret, escribe:

“(…) aun con sus defectos y planteos esquemáticos, tales obras abrían una brecha profunda en la superficie de la regularmente mediocre de la llamada escultura colombiana, que, de Ramón Barba a Arenas Betancur, recorrió un camino puramente literario, dedicado a magnificar la historia”³⁸.

Más adelante, en la misma página agrega “ni la escultura finisecular, ni conocimiento alguno sobre la plástica moderna existían, pues, cuando Negret comenzó a trabajar.”³⁹. Estas consideraciones totalitarias, no tomaron en cuenta a los artistas que como Hena Rodríguez, trabajaron precisamente por deconstruir el discurso histórico que partía de la colonia y la

³⁸ Traba, Marta. Historia abierta del arte colombiano. Bogotá, Colombia: Instituto Colombiano de Cultura, 1985. p.158

³⁹ Ibíd.

exaltación de los valores españoles, creando desde una realidad no idealizada, con el que se reconfiguraba tanto el concepto de arte y cultura, como el imaginario de nación.

Capítulo 2.

Hena Rodríguez, mujer disidente y artista.

Contexto sociopolítico de las mujeres en Colombia durante la primera mitad del siglo XX

La construcción del ideal de mujer en la sociedad colombiana, surgió a partir del arquetipo femenino cristiano de María, traído por los españoles con la religión católica, la cual permeó profundamente en todos los espacios de socialización y de relaciones simbólicas de los pueblos colonizados, aun después de su independencia. María representa a la mujer virgen y a la vez madre, abnegada y resignada al sufrimiento. A la luz de los mandatos cristianos de comportamiento, la mujer se relegó de los espacios públicos y se le otorgó el cuidado y dedicación absoluta a su familia, debiendo sumisión al hombre padre o esposo y bajo estricto control sexual y moral.

Durante el siglo XIX, las mujeres tenían solo dos alternativas posibles de vida, convertirse en esposa y madre o en religiosa. Siempre bajo la potestad de un hombre y sin la posibilidad de decidir sobre su destino o por lo menos hacerlo sin enfrentar el rechazo y exclusión social.

Durante las primeras décadas del siglo XX en Colombia, se gestaron importantes cambios sociales y políticos encaminados al establecimiento de una nación moderna, democrática y con tendencia al crecimiento económico. Sin embargo, durante la mayoría de estos procesos no se tuvo en cuenta a las mujeres, quienes hasta entonces no eran consideradas ciudadanas, sujetos de derechos.

La lucha por la reivindicación de los derechos de las mujeres y el movimiento feminista, constituyeron uno de los cambios más importantes en la construcción de las sociedades modernas durante el siglo XX. Al respecto Agnes Heller (Budapest 1929-2019) escribió:

“El feminismo fue y sigue siendo la más importante revolución social de la modernidad (...) Una revolución social es siempre una revolución cultural (...) La cultura femenina está próxima a reivindicar la mitad de la cultura tradicional de la humanidad”⁴⁰.

Los primeros movimientos de mujeres en la lucha por sus derechos, sucedieron alrededor del mundo con su salida de los espacios eminentemente domésticos, hacia puestos de trabajo. En Europa, motivados en parte por las guerras que diezaban la población masculina y en América, por la activación económica y manufacturera, que requería emplear a mayor cantidad de personas.

En Colombia las mujeres entraron masivamente por primera vez al campo laboral en la segunda década del siglo XX. Para 1918 la población asalariada femenina correspondía ya al 15% del total de la Población Económicamente Activa (PEA)⁴¹, sin embargo, eran consideradas mano de obra barata, que frente a la misma tarea, recibían menor salario (por lo general la mitad de un hombre adulto)⁴² y mínimos derechos laborales.

Los abusos a los trabajadores generalizados en las grandes compañías, llevaron a la organización de sindicatos y protestas masivas, que año tras año iban en aumento. En 1919 se declararon 15 huelgas y en 1920 aumentarían a 31, muchas de estas lideradas por mujeres, quienes denunciaban además de las pésimas condiciones laborales, que afectaban por igual a

⁴⁰ Viviescas, Fabio Isaza, y Jürgen Habermas. Colombia : el despertar de la modernidad. Santa Fé de Bogotá, Colombia: Foro Nacional por Colombia, 1991.p. 137

⁴¹ Archila Mauricio. Colombia 1900-1930: La búsqueda de la modernización, en Velásquez, Magdala, Catalina Cárdenas, y Pablo Rodríguez. *Las mujeres en la historia de Colombia*. Vol II. Santafé de Bogotá: Consejería Presidencial para la Política Social Presidencia de la República de Colombia Grupo Editorial Norma, 1995. p.333

⁴² *Ibíd.* p. 352

todos los trabajadores, la persecución y abuso sexual de los que estas eran víctimas en muchos casos.

Este incremento de los movimientos sociales se fortaleció en parte, gracias a la creación del Partido Socialista Revolucionario fundado en 1926, tras la convocatoria de trabajadores e intelectuales realizada por el Sindicato Obrero de Bogotá. Este partido político alternativo planteó por primera vez el problema de la mujer trabajadora, buscando la remuneración igualitaria.

Una de las voces más importantes del PSR, fue María de los Ángeles Cano Martínez (Medellín, 1887-1967), quien se convirtió en principal exponente del partido en la plaza pública y obtuvo reconocimiento nacional “en un momento en que la mujer no tenía derechos civiles ni políticos”⁴³, con lo cual, se convirtió en un caso atípico en la sociedad colombiana de la primera mitad del siglo XX.

María Cano, proveniente de una familia de clase media, se acercó por primera vez a las problemáticas del proletariado, de la forma regular en que lo hacían las mujeres, a partir del cuidado y recolección de fondos para mitigar en una pequeña medida, las pésimas condiciones en que vivían las familias de los trabajadores. El título de “Flor del trabajo” que le fue otorgado, tenía tradicionalmente una connotación de asistencia social y era entregado a una mujer joven que promovieran eventos benéficos, sin embargo, su intensa lucha, dio un giro hacia acciones políticas determinantes en cambios sociales, que beneficiaran no solo a las mujeres, sino a todos los integrantes de las clases menos favorecidas. María Cano realizó múltiples giras políticas alrededor del país, llevando a los obreros su mensaje reivindicativo.

⁴³ Marín, Jorge. María Cano, su época, su historia, en Velásquez, Magdala, Catalina Cárdenas, y Pablo Rodríguez. Las mujeres en la historia de Colombia. Vol I. Santafé de Bogotá: Consejería Presidencial para la Política Social Presidencia de la República de Colombia Grupo Editorial Norma, 1995. p. 157

En 1927 congregó en la zona bananera a miles de trabajadores de la United Fruit Company, quienes organizaron la masiva huelga 1928, que terminó en la masacre de más de 2000 de ellos ⁴⁴ y el encarcelamiento de los más importantes líderes sindicales, entre los cuales estuvo ella. Poco tiempo después de su liberación, abandonó su labor política.

El estallido social, fue en gran medida la respuesta a un proyecto de pretensiones modernizadoras, que no tenía en cuenta al total de la población. Los indígenas, así como los sectores más pobres y las mujeres, alzaron su voz de inconformidad, frente a un gobierno que promulgaba la democracia, pero no les permitía a estos ser elegidos ni votar en las elecciones. Las propuestas frente a los desarrollos económicos, educativos, políticos y culturales, eran solo asequibles para las élites y particularmente a los hombres pertenecientes a estas.

Una de las contradicciones dentro del camino del país a la modernidad, fue el hecho de hacer evidente la importancia de las mujeres como fuerza laboral para el desarrollo del país, pero no considerarlas ciudadanas. Las mujeres permanecían entonces en la situación de subordinación inherente a todas las sociedades patriarcales, sin embargo, por todo Latinoamérica, empezaban a gestarse los primeros movimientos que buscaban el derecho al voto e incluso, discusiones eminentemente feministas, como el divorcio y el aborto.

Desde 1930, año en que terminó la hegemonía conservadora, se empezaron a hacer más visibles en Colombia, las inquietudes particularmente sufragistas y por los derechos civiles de las mujeres, que habían avanzado ya en Europa y en países de la región, como Ecuador, donde dos años atrás, se les había reconocido ya el derecho a elegir y ser elegidas.

En cabeza del ministro de gobierno Carlos Restrepo (Medellín, 1867-1937), se presentó el proyecto que permitiera a las mujeres casadas solicitar separación de bienes cuando ella lo

⁴⁴ Ibíd. P 167

considerara, ya que hasta entonces, los bienes de las hijas heredados por sus padres, pasaban a ser propiedad del esposo al contraer matrimonio y este era designado arbitrariamente, como “administrador y jefe de la sociedad conyugal”⁴⁵. El proyecto fue difundido por Ofelia Uribe de Acosta (Oiba, 1900-1988) en el IV Congreso Internacional Femenino que se realizó en diciembre de ese año en Bogotá. Uribe fue defensora incansable de los derechos de las mujeres y criticó enfáticamente la escasa presencia de estas en la historia, debido al sesgo historiográfico patriarcal, tema que se convertiría desde los años sesenta, en una de las banderas del feminismo.

La propuesta fue fuertemente discutida en el congreso y los opositores mayoritariamente conservadores, acudían a razones de tipo moral para desacreditarla. Según ellos, iba en contra de la virtud cultivada de las mujeres, los valores cristianos y fomentaría la destrucción de la familia, incluso que promovería el adulterio. Finalmente, el proyecto fue aprobado por decisión masculina, sin que las voces de muchas mujeres se hayan manifestado abiertamente. La situación de control y dominio por parte de la Iglesia, padres, hermanos y conyuges, le imposibilitaba a la mayoría, por temor al rechazo social, exponer y visibilizar su posición:

“De lo contrario eran sometidas a un pavoroso ostracismo social, que provenía no solo de los hombres, sino de las mismas mujeres, que eran las garantes de la conservación de ese estado de las cosas, a través de la educación que impartían en el hogar a sus hijas e hijos”⁴⁶

Durante este mismo año, el grupo Bachué se constituyó y publicó su “manifiesto” en el que expresa abiertamente su postura frente a la necesidad de replantear la manera en que se concebía el arte, la cultura y la sociedad misma, dejando atrás los parámetros europeos y

⁴⁵ Velásquez Magdala, La República Liberal y la lucha por los derechos civiles y políticos de las mujeres, en Velásquez, Magdala, Catalina Cárdenas, y Pablo Rodríguez. *Las mujeres en la historia de Colombia*. Vol. I. Santafé de Bogotá: Consejería Presidencial para la Política Social Presidencia de la República de Colombia Grupo Editorial Norma, 1995. p. 183

⁴⁶ *Ibíd.* p.194

volviendo la mirada a lo “propio”. Hena Rodríguez con 15 años para entonces, tuvo una presencia excepcional en el grupo, siendo la única mujer firmante del manifiesto y figura fundamental para todo el movimiento Bachué que vendría en los años siguientes. El escultor Ramón Barba, su maestro y vecino, hizo un dibujo de su joven estudiante para usarlo como portada de la publicación en el diario nacional y lo tituló “Santafé en oración”.



(Imagen 3. Portada cuaderno del Bachué. Suplemento lecturas dominicales. Periódico El Tiempo. Agosto 17 de 1930. Colección: Biblioteca Nacional de Colombia)

Aunque era habitual para entonces en la sociedad bogotana, que fueran las jóvenes de las clases altas quienes complementaran con el estudio del arte, su formación como “señoritas” aptas para el matrimonio, Hena Rodríguez al parecer tuvo desde el principio la intención de convertirse en artista profesional. Las jóvenes que se acercaban al arte como pasatiempo, tenían preferencia por la pintura, pero la escultura, requería un enorme esfuerzo físico que no

se adaptaba a la presunción de fragilidad femenina. Según datos biográficos conseguidos a través de testimonios de quienes la conocieron, Hena Rodríguez vivió durante su infancia y adolescencia solamente con su hermana y su madre. Su padre, al parecer se suicidó por problemas en medio de una gran crisis financiera causada por deudas de juego.⁴⁷ Podría intuirse que el no tener una figura paterna dominante, hizo que la artista desarrollara sus inquietudes e intereses de manera más libre, sin las expectativas de un padre que quisiera preservar sus bienes o apellidos.

En 1932, el proyecto que buscaba dar el manejo de sus bienes a las mujeres casadas, entró en vigencia, permitiendo entre otras cosas, que las mujeres recibieran directamente su salario sin un representante legal, como hasta entonces. Sin embargo, el poder del marido ejercido sobre la mujer en lo relativo a su persona continuó. El estado de sometimiento de las mujeres, no responde exclusivamente a la inequidad en los derechos económicos y jurídicos, sino a una ideología discriminatoria, basada en una construcción simbólica sobre el género, que ha trascendido históricamente y aún permanece en nuestra cultura.

Tras este primer logro, las luchas por los derechos de las mujeres fueron en aumento los años siguientes, aunque se concretaron de forma muy lenta y no siempre en un camino ascendente. Estos avances constituían un riesgo al orden que, entre otras cosas, mantenía a las élites en el poder y a los grupos excluidos, bajo control, ya que las todas las formas de discriminación y sometimiento, estaban basadas en teorías similares, de supuestas leyes biológicas o el seguimiento de las leyes cristianas. Muchos proyectos eran archivados y solo años después

⁴⁷ Arias, Andrés. Tú, que deliras: una novela sobre la vida de Carolina Cárdenas, Miss Deco. Bogotá: Laguna Libros, 2013. p.160

revisados en la medida en que el país sufría transformaciones culturales, educativas, políticas y económicas.

Los cambios sociales se daban aparentemente a un ritmo aún más lento que los avances políticos. A pesar de los primeros acercamientos en la constitución de ciudadanía y autonomía económica para las mujeres, tenían todavía escasas opciones y posibilidad de decisión sobre sus vidas. En 1933 se estableció el libre acceso de las mujeres a la universidad, pero este proceso se vio ralentizado debido a múltiples factores. Una de ellas es que tuvo muchos detractores en el gobierno y en aquellos que tomaban decisiones en las instituciones, sosteniendo por ejemplo que, según las leyes de la sociología, existía una división del trabajo en la que una mujer abogado o médico no tendría cabida

El entonces congresista y posterior ministro de Educación, Germán Arciniegas (Bogotá 1900-1999), aseguraba que la educación en que se mezclaran hombre y mujeres, traería como consecuencia trastornos sexuales en ambos. Estas afirmaciones que pretendían declarar la educación de la mujer como un capricho en contra de las normas naturales, aumentaban los temores en los sectores más conservadores de la sociedad, quienes la veían como un peligro para la moral de las jóvenes y para el futuro de las familias. Por otro lado, muchas de las instituciones que impartía educación básica y secundaria a mujeres, no cumplían los requisitos mínimos de calidad académica que permitiera el ingreso a la educación superior⁴⁸.

⁴⁸ Herrera Martha. Las mujeres en la historia de la educación. En Velásquez, Magdala, Catalina Cárdenas, y Pablo Rodríguez. *Las mujeres en la historia de Colombia*. Vol. III. Santafé de Bogotá: Consejería Presidencial para la Política Social Presidencia de la República de Colombia Grupo Editorial Norma, 1995. p. 330

Arciniegas, siendo ministro de Educación, propuso la creación de universidades exclusivamente femeninas que impartieran carreras “aptas” para ellas, orientadas al cuidado y el servicio, como trabajo social y secretariado.

En 1934, la Universidad Nacional empezó a aceptar mujeres en carreras como farmacia, odontología, enfermería y bellas artes. Esta última particularmente, se consideraba una rama en que las mujeres encajaban según las cualidades asignadas a su género, sin embargo, las posibilidades de que una mujer se convirtiera en artista profesional eran prácticamente inexistentes. La formación artística para las mujeres, era concebida desde las instituciones y la sociedad, como parte de un enriquecimiento cultural, mas no como una profesión, ya que su lugar primordial seguía siendo el hogar, por esta razón, muchas jóvenes se inscribían, pero abandonaban sus estudios al casarse. La situación en la Escuela Nacional de Bellas Artes era similar. Las mujeres fueron admitidas como alumnas regulares en 1904, diecisiete años después de su creación y por motivos asociados a la preservación de la moral, fue hasta la década del veinte que se les permitió asistir a clase de figura humana con modelo desnudo, pero con gran recelo de la sociedad y las familias. Por ello, aunque se pudiera asociar a las mujeres con actividades artísticas como el dibujo y la pintura, no se les consideraba artistas en el sentido estricto de la palabra.

Hena Rodríguez estudió en la Escuela entre 1930 y 1935 y fue una de las primeras mujeres en terminar sus estudios, además, gracias a sus habilidades excepcionales y su determinación, en 1935 se convirtió en la primera mujer en recibir una beca para estudiar en el exterior. Este mismo año, en el que Hena Rodríguez viajó a continuar sus estudios en Europa, se propuso por primera vez la igualdad jurídica entre hombres y mujeres, pero esta iniciativa no fue aprobada por la Cámara de Representantes. La derecha, alegando que ante la posibilidad futura de que las mujeres votaran y ocuparan cargos públicos, estas podrían volverse

ambiciosas y se rompería la paz del hogar. La izquierda, temiendo que se replicara la derrota electoral de la República ocurrida en España, cuando se otorgó el voto a las mujeres y los pobres, tampoco apoyó masivamente la propuesta⁴⁹.

Se recurrió constantemente a argumentos basados en las leyes naturales, que supuestamente dictaban que la mujer debía dedicarse al cuidado del hogar y educación hijos en su primera infancia y esta labor abarcaba su tiempo y esfuerzos, incluso quienes acudían a la biología como argumento, esperaban que las acciones en favor de los derechos civiles de las mujeres no prosperaran al ser naturalmente inviables.

Ante los ataques al movimiento sufragista, las revistas femeninas de la época, fueron un medio por el cual las mujeres pudieron expresar su voz de protesta y hacer llegar a las lectoras, los avances y retrocesos en los procesos políticos. Aunque muchas de estas publicaciones se centraban en temas de carácter religioso, dedicados a la orientación moral de la mujer y la preparación de las jóvenes para la vida conyugal (como *La familia cristiana*, *El hogar católico* y *Antioquia por María*), otras pretendían plantear un panorama más amplio para las mujeres, con temas relacionados con la educación y la mujer en el mundo profesional, pero conservando opiniones tradicionales acerca de comportamientos esperados en ellas.⁵⁰ Estas últimas constituyeron un espacio de divulgación, que pudo involucrar a las mujeres con los procesos políticos que les concernían.

Una de las más importantes fue *Letras y Encajes*, que circuló entre 1926 y 1954. Hasta mediados de los años treinta tuvo un enfoque asociado a la orientación de la mujer en su

⁴⁹ *Ibíd.* p.206

⁵⁰ Londoño, Patricia. Publicaciones periódicas dirigidas a la mujer en Colombia, 1858-1930, en Velásquez, Magdala, Catalina Cárdenas, y Pablo Rodríguez. *Las mujeres en la historia de Colombia*. Vol. III. Santafé de Bogotá: Consejería Presidencial para la Política Social Presidencia de la República de Colombia Grupo Editorial Norma, 1995. P 368

labor tradicional en el hogar, pero con las exigencias de la “modernidad”, que incluían la instrucción en temas como la literatura y el arte, a la par de la culinaria y crianza de los hijos, logrando formar un ama de casa más culta. Alrededor de 1935, en la revista empezaron a incluirse artículos sobre la igualdad jurídica de la mujer, entre ellos una columna titulada Notas Feministas. En ella se difundía entre otras cosas, información sobre los sucesos en la lucha por la igualdad de derechos civiles, económicos y políticos de la Unión de Mujeres Americanas, UMA, llegando a convertirse en “un órgano del movimiento sufragista que surgía en el país”⁵¹

En el número 159 de marzo de 1939, la revista dedicó varias páginas a la artista Hena Rodríguez, quien había esculpido el busto del intelectual liberal José Antonio Restrepo (Concordia, 1855-,1933) y en esa época estaba siendo instalado en Titiribí, Antioquia. Se publicaron traducciones de diferentes artículos de la crítica parisina, en relación a la exposición individual de la artista en la Galería Billiet, durante su estancia como estudiante becada en Francia entre 1937 y 1938.

A pesar de las críticas positivas y de la clara validación estética de su obra, se evidencia el tono paternalista con que en varias ocasiones se refieren la artista, así como la atribución de características masculinas a su trabajo para elogiarlo. El crítico franco argentino Max Daireaux (Buenos Aires 1833-1954) escribió:

“Sus maderas esculpidas en talla directa, admiran por la fuerza que revelan tanto, como por **el gusto de la sencillez en la línea que no son la característica de una mujer** y sobre todo de una principiante (...) hay en resumen no sé qué llamamiento de vida que penetra y también algo de **rudeza viril**, particularmente visible en sus desnudos, en El cargador de agua, El hombre de puerto y en sus admirables Campesinos”⁵²

⁵¹ Ibíd. P 371

⁵² “Hena Rodríguez”, Revista Letras y encajes. Número 159. Marzo de 1939. p. 3724.

La línea en el arte, era considerado un atributo intelectual y por tanto no se asociaba a las obras hechas por mujeres, quienes eran calificadas por naturaleza, más emocionales que racionales y este era un argumento recurrente para desacreditar sus luchas.

El artículo es cerrado por un escritor de la revista, comentando su éxito internacional y algunos eventos particulares de su estancia como estudiante becada en España y Francia y concluye: “uno se admira de cómo esta **menuda y graciosa muchacha**, ha podido vencer tantos obstáculos hasta triunfar en su arte”⁵³

A pesar del tono liberal de la revista en general y su apoyo en esta época a los movimientos de las mujeres, su publicidad reforzaba constantemente los estereotipos de género. En medio del artículo sobre Hena Rodríguez, aparecen anuncios que reiterativamente muestran la imagen de la mujer en el cultivo de su aspecto físico o de sus labores de ama de casa.

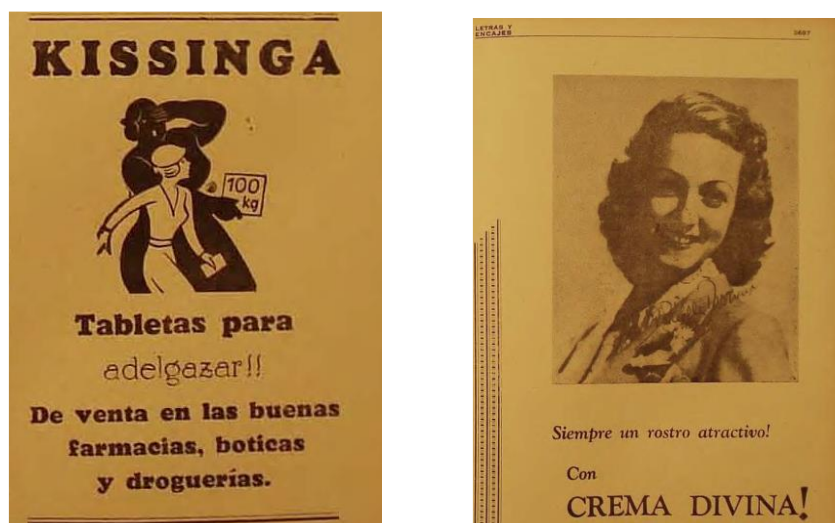


(Imagen 4. Artículo y aviso publicitario. Revista letras y encajes. Número 159. Marzo de 1939. p. 3724. Archivo Universidad Nacional de Colombia.)

A la izquierda, los artículos de la crítica parisina sobre Hena Rodríguez y su trabajo artístico destacado en Europa, durante su estancia entre 1935 y 1938. A la derecha, publicidad de

⁵³ Ibid. p. 3730

maquillaje, bajo el eslogan, “Mas encanto, menos pintura. Evite pintarse y desagradar”. Una publicidad que le dice a las mujeres como lucir, sin llamar demasiado la atención y procurando complacer.



(Imágenes 5 y 6. Anuncios publicitarios. Revista letras y encajes. Número 159. Marzo de 1939. p. 3697. Archivo Universidad Nacional de Colombia.)

En 1940 surgió *Agitación Femenina*, dirigida por Ofelia Uribe de Acosta, una revista feminista que circuló durante dos años y que planteaba una nueva definición de feminidad y defendía expresamente los derechos de las mujeres. Ofelia Uribe además logró organizar un espacio radial Radio Boyacá, llamado *La hora Feminista*, donde difundía los propósitos reivindicativos por los derechos de las mujeres. También dictó conferencias al respecto en diferentes lugares del país, las cuales eran transmitidas por emisoras radiales locales.⁵⁴ Este hecho dio una importante difusión a los movimientos feministas, llegando por primera vez a regiones más apartadas de la capital.

⁵⁴ Velásquez Magdala, *La República Liberal y la lucha por los derechos civiles y políticos de las mujeres*, en Velásquez, Magdala, Catalina Cárdenas, y Pablo Rodríguez. *Las mujeres en la historia de Colombia*. Vol. I. Santafé de Bogotá: Consejería Presidencial para la Política Social Presidencia de la República de Colombia Grupo Editorial Norma, 1995. p. 217



(Imágenes 7 y 8. Revista Agitación Femenina. Número 19, octubre de 1946. Portada y primera página. Archivo biblioteca Nacional. Digitalizado en ICAA)

En 1940 también, Hena Rodríguez se convirtió en profesora de escultura de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional, lugar donde ejerció la docencia por más de 20 años. Su exitosa estancia en Europa la había llevado a tener gran validación académica, no solo por sus estudios de bellas artes y especialización en escultura y dibujo, sino por los logros obtenidos, registrados por ella misma en su hoja de vida, consignada en los archivos de la institución.⁵⁵ La artista fue la primera mujer colombiana en exponer en Francia. La mencionada por revista Letras y Encajes, en la Galería Billiet Vorms; además participó en la Exposición Internacional de París, donde obtuvo medalla de oro por el pabellón de Uruguay, ya que Colombia no asistió al evento. También expuso en el salón de otoño de París y en los

⁵⁵ Anexo 2. Curriculum vitae de la maestra Hena Rodríguez Parra. Archivo Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, revisado en 2021.

almacenes Macy's en Nueva York. Todos, eventos inusuales para una mujer latinoamericana en la década del treinta del siglo XX.

En 1944, el ministro de Gobierno, Alberto Lleras Camargo (Bogotá, 1906-1990), propone nuevamente otorgar la ciudadanía a la mujer, facultando la posibilidad de esta a ser elegida, pero sin aprobar aun el derecho al voto. Este último, sufrió una campaña de desprestigio desde algunos medios de comunicación. En el periódico El Tiempo entre junio y diciembre del mismo año, se publicó en la columna La danza de las Horas, una serie de ataques contra el movimiento por los derechos de las mujeres. Algunas de las declaraciones del columnista Enrique Santos Montejó (Bogotá 1886-1971), bajo el seudónimo de Calibán, fueron: “del sufragismo no se ha dejado contagiar sino una ínfima minoría. El sarampión sufragista pasará pronto, ojalá sin dejar huella” también se refería a este como “un avance insensato hacia la quiebra social, hacia la disgregación de la familia, hacia la ruina moral” ⁵⁶. En el periódico El Siglo se publicó el 9 de octubre un artículo escrito por Emilia Pardo Umaña (Bogotá, 1907-1961), en que aseguraba que las mujeres exigían derechos que no necesitaban. La movilización por los derechos de las mujeres, encontraba detractores entre ellas mismas.

En la Reforma Constitucional de 1945 se estableció en el artículo segundo, que serían ciudadanos todos los colombianos mayores de 21 años y con este se establecía la ciudadanía para las mujeres. Sin embargo, en el artículo tercero se promulgó que la capacidad de elegir y ser elegido por voto popular, se reservaba a los hombres.

El rechazo y temor en cuanto a la participación política, educación profesional y reivindicación de los derechos civiles de las mujeres, fundamentado en la preservación de la

⁵⁶ Ibid., Op Cit. p.220

familia y por tanto en matrimonio, como núcleo de la sociedad, tienen como eje transversal el estricto control sexual ejercido sobre ellas.

El matrimonio se estableció como la institución primaria que sostenía política y económicamente los regímenes coloniales y además cumplía la función de controlar las relaciones entre los individuos. El matrimonio como rito, el de legalizar y hacer público un acto privado, traza un límite entre la norma y la marginalidad, lo puro y lo impuro⁵⁷. Sin embargo, como expresa Ana María Bidegaín (Colonia Suiza, 1943) el ejercicio de la sexualidad lícita masculina, no estuvo limitado al espacio conyugal. No se obligó a los hombres a no tener relaciones con otras mujeres, además, la virilidad, asociada a las múltiples parejas sexuales, ha sido tradicionalmente exaltada dentro del sistema de valores de las sociedades patriarcales. La situación de las mujeres ha sido diferente desde el comienzo de la institución monogámica. El valor exaltado en ellas es aquel asociado a la preservación de la virginidad hasta el matrimonio y luego, la fidelidad absoluta al esposo.

En un estrecho espacio de movilidad, las mujeres en las primeras décadas del siglo XX en Colombia y particularmente su capital, tenían escasas opciones de vida. La de ser esposa era la más deseable socialmente debido al establecimiento de una familia nuclear que garantizara la preservación del orden de relaciones y poder establecidos. También podía optar por la vida religiosa como monja o en su defecto, ser una mujer soltera, dedicada a las obras de caridad y al celibato⁵⁸. Optar por una sexualidad divergente, fuera del establecimiento del matrimonio

⁵⁷ Bidegaín, Ana. Control sexual y catolicismo, en Velásquez, Magdala, Catalina Cárdenas, y Pablo Rodríguez. *Las mujeres en la historia de Colombia*. Vol. II. Santafé de Bogotá: Consejería Presidencial para la Política Social Presidencia de la República de Colombia Grupo Editorial Norma, 1995. P 121.

⁵⁸ Muñoz, Cecilia y Pachón Ximena. Las niñas a principios de siglo: futuras esposas, religiosas o célibes caritativas. Bogotá 1900-1930 en Velásquez, Magdala, Catalina Cárdenas, y Pablo Rodríguez. *Las mujeres en la historia de Colombia*. Vol. II. Santafé de Bogotá: Consejería Presidencial para la Política Social Presidencia de la República de Colombia Grupo Editorial Norma, 1995. P 425.

o del orden heterosexual, no era posible, por lo menos de públicamente y sin ser exclusión social.

Según los escasos datos biográficos de Hena Rodríguez, ella se declaró “abiertamente homosexual”⁵⁹ lo que en la época podría haber causado un serio malestar en la sociedad conservadora del país, sin embargo, parece no haber afectado de manera directa sus logros como becaria y posteriormente como maestra y figura pública, pero sí pudo determinar en parte, su casi nula aparición en la historia del arte colombiano.

Su inusitada carrera como artista profesional, se equiparó con su vida como mujer soltera, exitosa, que no optó por ninguna de las alternativas que tenían las mujeres de su época. Las obligaciones atribuidas a una mujer casada, tanto las de tipo moral como en relación a sus quehaceres, limitaban los espacios en que pudiera desarrollarse más allá de ellas.

Además de todas las restricciones de tipo sexual, no era aceptable que las mujeres tuvieran actividades frecuentes fuera del espacio doméstico, excepto algunos eventos culturales y de caridad, preferiblemente en compañía de un hombre de su familia. Por esto, una mujer soltera, tampoco podía desarrollar abiertamente sus gustos e intereses, si estos implicaban estar salir de sus hogares. Hena Rodríguez habitaba el espacio público con las libertades a las que solo los hombres de entonces podían acceder, lo cual hacía que usualmente se refirieran su personalidad como excéntrica o arrolladora⁶⁰. Fue una de las primeras mujeres en conducir en Bogotá, además hay registro de su participación en carreras automovilísticas en la ciudad. Viajó por Europa durante su estancia como estudiante becada y estuvo en Marruecos, un destino improbable para una joven que viajara sola.

⁵⁹ Jaramillo C. (2015) Mujeres entre líneas. Una historia en clave de educación, arte y género. Exposiciones itinerantes. Novena entrega. Museo Nacional de Colombia. p.35

⁶⁰ Badawi, Halim. Una mujer llamada Hena Rodríguez. Sección femenina. Revista Arcadia. Junio 19 de 2014.

En el museo del cuero y los años cuarenta en Bogotá, que guarda parte de su obra y casi todas sus pertenencias personales, hay artículos tan particulares como una silla para montar camello, hecha especialmente para ella. También fumaba cigarrillos en público y bailaba jazz⁶¹. Es evidente que la artista desarrollaba sus intereses sin adaptarse a los límites sociales implícitos para su género.

Las imágenes de la artista publicadas en diversos medios, muestran que desde muy temprana edad una construyó muy diferente al estereotipo femenino. Antes de viajar a Europa, siendo adolescente, se le puede ver llevando el cabello corto y sin ningún tipo de ornamento ni maquillaje. En la novela histórica, *Tú que deliras* (2013) el autor Andrés Arias, periodista y escritor, gira en torno a las últimas semanas de la vida de la artista Carolina Cárdenas con su grupo de amigos y compañeros de la Escuela. Hena Rodríguez es un personaje principal, al ser la amiga más cercana a Carolina y según el autor, estar profundamente enamorada de ella. El escritor, hizo una investigación por dos años, recurriendo a entrevistas y archivos en los que pudo reconstruir situaciones íntimas de la vida de los protagonistas. A lo largo del texto, el autor enfatiza la orientación sexual de Hena Rodríguez (que sería bisexual en los términos actuales) y especialmente hace referencia a sus actitudes y apariencia asociado entonces a la masculinidad:

“Como todo macho, Hena no sabe ni bordar ni tejer, nunca entra a la cocina si no es para pedir comida (pero de preparar un plato, ni idea), jamás tiende la cama, nunca ha pedido permiso para entrar o salir a la hora que le venga en gana y desde muy niña tomó la decisión de trabajar de noche y dormir de día (...) además fomentaba esa idea que le gustaba dejar en claro aunque nunca la expresara con palabras: también me habita un hombre”⁶²

⁶¹ Jaramillo C. (2015) *Mujeres entre líneas. Una historia en clave de educación, arte y género. Exposiciones itinerantes. Novena entrega.* Museo Nacional de Colombia. p.32

⁶² Arias, Andrés. *Tú, que deliras: una novela sobre la vida de Carolina Cárdenas, Miss Deco.* Bogotá: Laguna Libros, 2013. p.105

(...) no podía dejar de ver a esa mujer flaquita y bajita, de pelo corto y pantalón y sin adorno alguno. En Ambalema jamás había visto a una machorra”⁶³

Aunque quien describe a la artista es un personaje de ficción, la investigación del autor, llevó a acercarse mucho al contexto real y los personajes que apoyan su relato.



De izquierda a derecha:
arriba, Josefina Albarracín y Ramón
Barba;
abajo, Hena Rodríguez y Carolina
Cárdenas, circa 1933.

(Imagen 9. Fotografía de los artistas Josefina Albarracín, Ramón Barba, Hena Rodríguez y Carolina Cárdenas. Circa 1933. Material fotográfico en la novela Tú que deliras. Andrés Arias, 2013.p. 105)

Al regresar de su viaje de estudios en España y Francia en 1938, la artista adoptó el estilo andrógino de las mujeres europeas de la época. Este era conocido como a la garçón (niño-niña) y más que una moda, fue un estilo de vida, que, tras la primera guerra mundial, se adaptaba mejor a la nueva condición de las mujeres como fuerza de trabajo en las fábricas y

⁶³ Ibíd. 106

representaba en parte las luchas por equidad de género que se daban en el continente. Para Hena Rodríguez, su imagen y conducta social, fueron los medios más transgresores y directos para evidenciar su sexualidad, personalidad y su postura frente los estereotipos de mujer y la disparidad de opciones y derechos entre hombres y mujeres.



(Imagen 10. Hena Rodríguez. Derechos propiedad de Museo Nacional de Colombia. Fuente: Colarte)
(Hena Rodríguez en París, 1937. Su lenguaje corporal, la postura de su cuerpo con las piernas separadas y una de ellas levantada sobre el mueble, el cigarrillo en la mano derecha, la mirada directa y su vestuario, distan mucho de las fotografías de las mujeres de la época, particularmente las imágenes publicitarias. Su imagen se acerca mucho más a la del estereotipo masculino)



(Imagen11.. Autor desconocido. Fuente: Libreta de Bocetos. Red de maestros de arte. <https://nodoarte.com/2021/02/04/hena-rodriguez-entrevista-1954/amp/>)

(Imagen de la artista en la primera etapa de la escultura de un cuerpo desnudo femenino, hacia 1950, probablemente en las aulas de la Universidad Nacional. Su imagen invariablemente andrógina frente a la fuerza de la materia, la voluptuosidad del cuerpo que esculpe y a la vez, delicadeza del proceso)

Un par de años tras su regreso a Colombia, Hena Rodríguez se dedicó de lleno a la cátedra y cada vez tuvo menos tiempo para dedicarse a su obra, como ella misma lo expresó en una entrevista radial en el programa “cosas de mujeres” en 1954. Narró cómo al llegar a Colombia se encontró con un panorama difícil para un artista que pretendiera vivir de su obra y por ello se la enseñanza fue su más directa oportunidad laboral.

“Regresé a Colombia, pero desgraciadamente, como yo no poseía una fortuna, tenía que luchar un poco con el ambiente que, entre otras cosas, hace quince años era espantoso. Hoy ya ha progresado muchísimo (...) me dediqué a dar clases en Bellas Artes, lo cual me aterraba

minuto a minuto, porque esto atrofia a un artista, sin lugar a dudas (...) yo siempre pensaba: ¿y a qué horas voy a hacer mi obra”⁶⁴

Efectivamente, solo fue rastreable una obra de la artista de la década del cincuenta, su carrera se centró en la educación. A pesar de ello, la validación de su obra seguía vigente y su nombre seguía apareciendo en la crítica y en la consolidación de las instituciones artísticas del país. En 1951 se realizó en el Museo Nacional el primer Salón de Arte Femenino, para este momento ya se daban discusiones acerca del género como una construcción social, que, en el caso del arte, no determinaba aspectos formales ni iconográficos. El crítico de origen polaco radicado en Colombia, Casimiro Eiger (Varsovia 1909-1987) escribió un texto para una alocución radial, en la que cuestiona la diferenciación por géneros en el arte:

“Antes de juzgar lo exhibido, nace la pregunta de hasta qué punto es legítima una muestra de obras de procedencia femenina o hasta qué grado éstas forman un dominio aparte que justifique su separada y particular presentación. Es decir, ¿existe o no una pintura femenina, con sus rasgos peculiares y sus caracteres inconfundibles?”⁶⁵

Además de cuestionar la pertinencia de un salón de arte “femenino”, también lamenta la no participación de un grupo de destacadas artistas mujeres, entre ellas Hena Rodríguez:

(...) alejó de la exposición a varias de las artistas más serias que militan en las diversas corrientes del arte colombiano y que junto a las seis o siete presentes en el Museo, con Inés Acevedo a la cabeza, habrían debido integrar el Salón Femenino, en el caso de que se admitiera su irrestricta necesidad. Así, no hemos encontrado en el catálogo los nombres de Alicia Cajiao, Cecilia Aya, Lucy Tejada, Sofía Urrutia, Fanny y Deborah Arango, Hena Rodríguez, artistas todas conocidas en el país y que han demostrado su talento con exposiciones individuales⁶⁶.

⁶⁴ Transcripción de entrevista radial realizada a la escultora Hena Rodríguez, en la emisora HJCK, por Gloria Valencia de Castaño en 1954. Registro ICAA 1129718.

⁶⁵ Eiger, Casimiro. "Salón Femenino." In *Crónicas de arte colombiano (1946-1963)*, 208- 211. Bogotá, Colombia: Banco de la República, 1995. Registro ICAA 1091861

⁶⁶ *Ibíd.*

En 1954 fundó la Facultad de Artes de la Universidad de los Andes, la cual además dirigió hasta 1961.

Fue firmante del acta de fundación del Museo de Arte Moderno de Bogotá el 27 de julio de 1955, en una reunión convocada el ministro de educación del gobierno de Rojas Pinilla, Aurelio Caicedo Ayerbe (Popayán 1921-1928). Junto a ella, un participó un importante grupo de artistas: Luz Marina Caicedo Ayerbe, Luis Eduardo Nieto Caballero, Teresa Cuervo Borda, Luis López de Mesa, Casimiro Eiger, Olav Roots, Lucio Pabón Núñez, Castor Jaramillo Arrubla, Carlos López Narváez, Alejandro Obregón, Enrique Grau, Luis Alberto Acuña, Dolce Vergara, Jorge Elías Triana, y Marco Ospina⁶⁷.

A la Facultad de Artes de la Universidad de los Andes, se le dio el nombre de “Sección femenina” título que parece una contradicción, en una mujer que rechazó siempre los códigos binarios de género y se saltó muchas de las normas, que imponían distancia entre uno y otro. Este espacio fue en principio concebido para la enseñanza de jóvenes de clases altas que sentían interés por el arte, sin que necesariamente fueran a convertirse en artistas profesionales, uno de los prejuicios respecto a la educación de las mujeres, contra el que Hena Rodríguez había luchado 30 años atrás.

El enfoque académico que le dio la artista a la facultad fue también de corte tradicional:

“La orientación que yo le di a la facultad fue la de que los dos o tres primeros años deben ser académicos –según creo que todo estudio en Bellas Artes debe ser-, y los dos últimos años independizar al alumno para que pueda producir con toda libertad arte moderno en la forma que crea conveniente, naturalmente dirigido. Considero que no se puede llegar a la cumbre del arte moderno sin tener bases académicas o clásicas”⁶⁸

⁶⁷ Serrano, Eduardo. El Museo de Arte Moderno de Bogotá: Recuento de un Esfuerzo Conjunto. Bogotá, Litotechnion, p. 196

⁶⁸ Ospina Lucas. Citado en: El último estudiante de arte de la Universidad de los Andes (Un collage de Pedro Manrique Figueroa. Revista Cerosetenta. Universidad de los Andes. Junio 4 de 2016.

Para ese momento, superada ya la primera mitad del siglo, para la nueva generación de artistas que estaba en formación, el enfoque que le dio Hena Rodríguez a la facultad, aparentemente reñía con las nuevas expectativas.

La artista Beatriz González (Bucaramanga, 1932), en una entrevista concedida al periódico El Tiempo en 2014, recordó sus años como estudiante en la Sección Femenina y se refirió con displicencia tanto del profesorado, como la dirección que le dio Hena Rodríguez a esta.

“La carrera la dirigía Hena Rodríguez, a la que ya le había pasado su hora. Había sido famosa en los treinta, pero ya no servía para manejar una escuela de Bellas Artes. Tenía un grupo de profesores mediocres y lambones. Yo le decía que eso era como la escuela de Bucaramanga, que para esa gracia me había quedado allá. Y ella, con sus ojitos de ratón miedoso, me contestaba “mejor, pásate a otro año”. Y me subía un año. Pero eso no funcionaba así.”⁶⁹

Cabe anotar que González era admiradora de Marta Traba, también profesora de la facultad quien ya entonces había lanzado críticas negativas hacia los artistas a la que perteneció Hena Rodríguez y los había excluido de la modernidad que, para ella, recién se gestaba. En la misma entrevista González expresa: “Marta (Traba) manejaba todo. El término de “papisa” era más que merecido”⁷⁰

Con los avances de las mujeres en acceso a la educación superior, el trabajo y cierta independencia económica durante la década del cincuenta, estas pudieron tomar de manera más directa las banderas de sus propias luchas, por lo menos en las ciudades principales. Las mujeres indígenas, afrodescendientes, campesinas y aquellas de los sectores más empobrecidos de las ciudades o de poblaciones alejadas, no tuvieron un cambio significativo en su situación social a pesar de que las asociaciones femeninas no hicieran distinciones en

⁶⁹ María Paulina Ortiz, “Entrevista en BOCAS: Beatriz González, de la sonrisa al dolor”. El Tiempo, 29 de septiembre 2014. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14611537>

⁷⁰ Ibíd.

sus solicitudes. Los obstáculos sociales por su condición de género, se veían multiplicados en estas poblaciones, al ser más difícil el acceso a la información, la educación y un trabajo en condiciones dignas.

Organizaciones activistas como la Unión Femenina de Colombia, fundada por Rosa María Moreno e Hilda Carriazo y la Alianza Femenina de Colombia, dirigida por Lucila Rubio (Facatativá, 1908-1970), se mantuvieron en sus esfuerzos por lograr la paridad de derechos civiles.

Fue durante la dictadura del General Gustavo Rojas Pinilla (Tunja 1900-1975) ocurrida entre 1953 y 1957, que las mujeres tuvieron por primera vez, participación directa en las decisiones del gobierno. Esmeralda Arboleda Cadavid (Palmira, 1902-1997) y Josefina Valencia (Popayán 1913-1921) fueron nombradas en la Asamblea Nacional Constituyente y con su trabajo y el de muchas otras congéneres, se logró que se otorgara a las mujeres el derecho al voto y a ser elegidas, por medio del acto número 3 de 1954⁷¹.

Ya que durante la dictadura no se realizaron elecciones, las mujeres ejercieron este derecho por primera vez en 1957 en el plebiscito que aprobó el Frente Nacional, pacto entre conservadores y liberales para sacar del poder a Rojas Pinilla

La presencia de las mujeres en el arte

La Escuela Nacional de Bellas Artes y el arte que allí se gestaba, fueron aprovechados como instrumentos para la consolidación del proyecto de Estado al que se encaminaba el gobierno, con sus propósitos unificadores e hispanistas. El arte academicista, estaba guiado principalmente por parámetros de lo considerado bello, que era asociado indivisiblemente a

⁷¹ Semana historia. “La historia del voto femenino” Revista Semana. Diciembre 01. 2018. www.semana.com/nacion/articulo/la-historia-del-voto-de-las-mujeres-en-colombia/590688/

los valores morales, en este caso, los valores de la fe católica y la idealización del fenotipo español, sus costumbres y su cultura en general.

Las discusiones alrededor de la estética giraban en torno a la belleza y sus cualidades: verdad, bondad y aptitud de producir admiración y agrado. La plástica colombiana identificada estrechamente con la academia española, se mantenía al margen de las discusiones propuestas por las vanguardias.

El retrato como uno de los principales géneros pictóricos del academicismo, hacía posible que los miembros de las élites, afirmaran su imagen y se asignaran los valores con que serían perpetuados. Un retrato no era solamente un signo de estatus, sino una manera de trascender con un testimonio que se podía construir y acomodar a partir de instrucciones dadas al artista, cuyo éxito consistía en apegarse a los dictámenes estéticos de la academia.

Las mujeres retratadas eran principalmente aquellas que pertenecían a las clases altas y se procuraba siempre exaltar en ellas los valores asociados a la feminidad. El arte academicista daba continuidad a los presupuestos tradicionales acerca de las mujeres, generalmente en un espacio doméstico, realizando labores propias del hogar, el cuidado de su familia, la contemplación, actividades manuales y en algunos casos, realizando actividades que les eran permitidas como parte de una formación integral, que las convertían en esposas cultas, que desempeñaran mejor sus labores de amas de casa, principalmente la educación y cuidado de sus hijos. Son comunes entonces los retratos de mujeres en la intimidad de sus casas, dedicadas a la interpretación del piano, la costura, la lectura o la pintura.

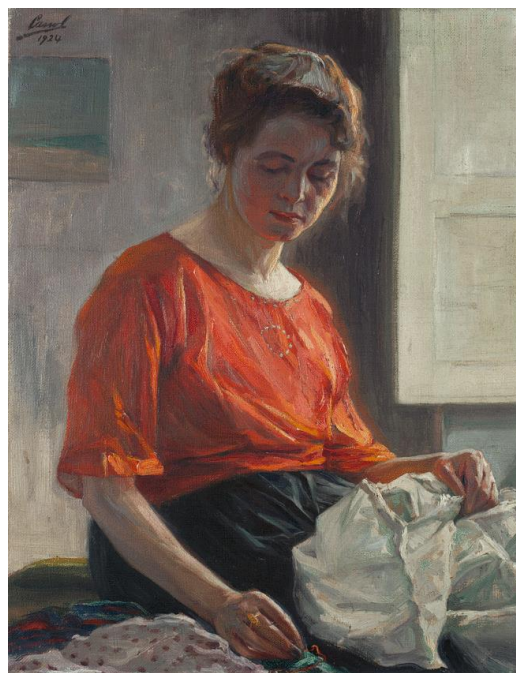
Las características físicas consideradas propias de las élites, la piel blanca y los rasgos delicados, asociados a una ascendencia europea, los accesorios y vestuario a la vanguardia

de la moda, las joyas y la altivez e incluso la fe cristiana, también eran elementos inherentes a la mujer retratada.



(Imagen 12. Rosa Biester de Acevedo. Ricardo Acevedo Bernal. 1905. Óleo sobre tela. 116x61 cm.

Fuente: Museo Nacional de Colombia)



(Imagen 13. La costurera. Francisco Antonio Cano. 1924. Óleo sobre Lienzo. 45x36 cm. Fuente: Museo Nacional de Colombia)

Las escasas representaciones de mujeres campesinas hasta la tercera década del siglo XX perpetuaban también los valores europeos, siendo idealizadas a través del aclaramiento de la piel, el refinamiento de los gestos y aunque probablemente en entornos ajenos al espacio doméstico, al igual que las mujeres burguesas, realizando invariablemente actividades “propias” de su género, siempre en beneficio y al cuidado de su esposo e hijos.

También es usual que las pinturas intentaran suavizar situaciones como el desplazamiento de los campesinos o el trabajo en condiciones de informalidad.



(Imagen 14. Horizontes. Francisco Antonio Cano Cardona. Óleo sobre tela. 95x150 cm. 1913. Fuente: Museo de Antioquia)

Lejos de estos ideales estaban los rostros reales de las mujeres trabajadoras, indígenas, mestizas y afrodescendientes, ya que al ser consideradas inferiores tanto física como

moralmente, no tenían cabida en el arte, al menos, no sin la idealización que dictaba la academia.

El cuestionamiento respecto al carácter elitista del arte, no tuvo cabida en el academicismo, ya que este no tenía una función de transformación social, sino de preservación de un orden de naturaleza elitista y conservador. En este sentido, tampoco se cuestionó la postura de la mujer en la sociedad, su reiterada representación estuvo bajo los parámetros de apariencia, comportamiento de la sociedad puritana. Los desnudos, representaban mujeres idealizadas, hechas para la contemplación masculina y ajenas a sus deseos.

El arte de los Bachué, hizo una fisura profunda, al representar personajes que no eran contemplados por academicismo, aun cuando usaron técnicas académicas. Hena Rodríguez fue más allá, al tomar como modelos, mujeres ancianas, afrodescendientes y campesinas otorgándoles una dignidad reservada a las élites y cuerpos de mujeres desnudos, no idealizados, presentes y dueños de su sexualidad.

Capítulo 3.

Obra de Hena Rodríguez

Divulgación

A pesar del prolífico trabajo de Hena Rodríguez, solo tres de sus obras se exponen en los museos públicos nacionales; Las esculturas Cabeza de negra (1932) y Montañas (1953) en el Museo Nacional y la pintura Desnudo femenino (1945) en el Museo de Arte Miguel Urrutia. Gran parte de su obra se expone de forma casi privada en el Museo de los Años Cuarenta, un espacio expositivo autónomo del barrio Restrepo en Bogotá, que se ha volcado al rescate de los valores nacionales y reconocimiento de la identidad cultural del país, en el que se hace un énfasis especial en el papel de la mujer en diversos procesos. Ha constituido desde 2009 la mayor colección de la obra de la artista y la ubica como un eje fundamental dentro de su narrativa, sin embargo, al ser una institución con un presupuesto muy limitado, no solo mantiene las piezas en un estado de conservación muy precario, sino que no ha impactado de manera consistente en su divulgación.

En los últimos años, su obra hizo parte de dos exposiciones. En 1986, con motivo del centenario de la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes, el Museo de Artes de la Universidad Nacional, hizo un homenaje a los maestros que habían dado clases en la Escuela desde su creación, titulada “Presencia de los maestros. 1886-1960”. En ella se expuso un dibujo titulado “Vida” (1938)

La más reciente, fue la exposición titulada Mujeres entre líneas. Una historia en clave de educación, arte y género (2015-2016) que recoge la investigación de María del Carmen

Jaramillo, acerca de los procesos de las mujeres en el arte en Colombia y evidencia las problemáticas y particularidades alrededor del género y el acceso a la formación artística.

Con esto su legado tanto estético como cultural es prácticamente desconocido por las nuevas generaciones. La ausencia de la artista tanto en los espacios expositivos, como en la construcción historiográfica del arte moderno en Colombia, evidentemente no corresponde a una escasa validez de su obra, ni a una participación limitada en el delicado proceso sociopolítico de la primera mitad del siglo XX. En ella se presentaron dos obras de la artista: “Autorretrato” (1930) y “Vida” (1938), ambos dibujos.

Aunque Hena Rodríguez no tomó enormes riesgos en su obra, que pudieran atentaran contra su estatus en el medio artístico y el apoyo de las instituciones, las posturas que asumió sobre su vida personal y su sexualidad, sí pudieron causarle su posterior omisión

Es evidente que dentro del grupo de artistas destacados que constituyeron el punto de inflexión del arte colombiano en el momento es que el país se encaminaba hacia la modernidad, la obra de Hena Rodríguez es la que ha recibido menor atención por parte de los medios e instituciones de legitimación, sus compañeros hombres han sido más referenciados en exposiciones e investigaciones.

El Museo Nacional en 2008 dedicó una exposición a la obra de José Domingo Rodríguez en la que se expusieron alrededor de 130 piezas. Esta exposición que duró casi siete meses titulada “El oficio del escultor” hace evidente un interés de reivindicar la importancia del artista, al situarlo en un espacio tan importante de legitimación, no solo del arte, sino de todos los aspectos trascendentes de la historia del país.

La obra de Ramón Barba ha sido expuesta temporalmente en conjunto en diversos espacios tradicionales del campo artístico. En 1966 y en 1981 en la Biblioteca Luis Ángel Arango, en 1976 en el Centro Colombo Americano, en 1986 en la Galería Diners, en 1992 en el Banco

Ganadero y en 2011 en el Museo de Arte y cultura Colsubsidio⁷². En el Museo Nacional hay dos obras suyas expuestas de manera permanente, sin embargo, las seis exposiciones temporales en diferentes décadas, durante los últimos cincuenta años han procurado mantener su nombre inscrito en la memoria del arte nacional.

Nueva representación de mujer

Como parte del acercamiento a la artista Hena Rodríguez y su incidencia en los procesos del Colombia hacia la modernidad, con todos los conflictos, avances y retrocesos que este supuso, es fundamental hacer una revisión de su obra que permita entender y evidenciar sus posturas respecto a las normas y estereotipos sociales y académicos de su época.

Si bien se han revisado paralelamente los procesos sociopolíticos del país y sus procesos de formación y desarrollo como mujer artista, es en su lenguaje plástico, donde es posible o no encontrar evidencias modernistas, que hayan generado fisuras tanto en los parámetros rígidos del arte academicista, como en los asignados a las mujeres.

Para este fin se escogieron cuatro obras que representan mujeres, diferentes entre sí por su contenido y materia y que proponen posturas singulares para su época, que a la vez encierran conceptos que constituyeron cambios fundamentales durante la primera mitad del siglo XX en el país: El sentido social del arte, la diversidad cultural, el concepto lo propio, no extranjerizante y la expresión de la sexualidad de la mujer, como parte del proceso de reivindicación de sus derechos políticos y sociales

⁷² Ospina, Lucas. El tiempo esculpido. Revista Arcadia Número 44

Diversidad cultural. Dignidad de los pueblos oprimidos



(Imágenes 15 y 16. Cabeza de negra. Hena Rodríguez Parra. 1944. Talla en madera. 40x25x31.5 cm. Fuente: Museo Nacional de Colombia.)

Esta escultura es la obra más reconocida de la artista Hena Rodríguez. Con ella, ganó medalla de oro en el VII salón de artistas de Bogotá. Se encuentra desde 1948 en el Museo Nacional de Colombia, por donación de la artista.

Esta obra representa una de las posturas más importantes, que supusieron transformaciones estructurales en el arte durante los años treinta y cuarenta. Esta es, representar en el arte personajes de las clases populares y de los pueblos indígenas y afrodescendientes, es decir, aquellos que constituían la mayoría de la población, pero a la vez, tenían menor representación en la configuración cultural e identitaria del país.

Como se vio anteriormente, el arte y en general la cultura en Colombia, motivado por las élites políticas y económicas, estaban apegados a una idea aspiracional de relación con España, que pretendía dar continuidad a los valores heredados de la colonia, incluyendo el blanqueamiento de la *raza* como símbolo de estatus y progreso.

En un sistema de estratificación social, que ha operado en los últimos siglos en Colombia, el nivel más bajo lo han ocupado los pueblos afrodescendientes, que llevan aun, el peso de haber sido personas esclavizadas y definidas como inferiores por los españoles.

El arte al ser relacionado con la búsqueda de la belleza a través de la idealización de la naturaleza, no permitía la representación de aquello considerado feo.

A las mujeres negras durante y después de la colonia, se les atribuyeron características que iban en contra de los estereotipos femeninos. Se les asociaba con conductas sexuales que iban en contra del arquetipo de virgen –madre, impuesto por la cristiandad.

Los pueblos afro fueron quizá los que más resistieron al aniquilamiento cultural pretendido por los españoles y quienes conservaron mayor parte de sus tradiciones originarias, a pesar de los métodos violentos usados contra ellos para desaparecerlas.

Una mujer negra, iba en contra de la idealización de la belleza femenina, etérea, delicada e invariablemente blanca. Por esto, la introducción de modelos de los grupos más oprimidos, como una posibilidad expresiva dentro del arte, modificó no solo el panorama estético, sino incluso político y social, que se daba visibilidad a los pueblos que pretendía ignorarse y, además, se ponían al mismo nivel de aquellos que perteneciendo a las élites, podían permitirse pagar para ser inmortalizados en un retrato y más controversial aún, al nivel de los próceres de la patria.

Los bustos eran reservados para los personajes más importantes de la construcción histórica del país, hombres blancos que habían definido los destinos la Nación. Hena Rodríguez se atrevió a realizar esta escultura, con la postura y dignidad que solo se daba a los hombres que pasaban a la historia.

Hena Rodríguez y los artistas de su generación, amigos y compañeros de luchas, realizaron esculturas de muchos personajes que nunca habían estado representados en el arte; campesinos, ancianos, trabajadores, pero Cabeza de negra se destaca por la contundente actitud de la mujer, revelada a través de sus rasgos fuertes y sin idealizar.

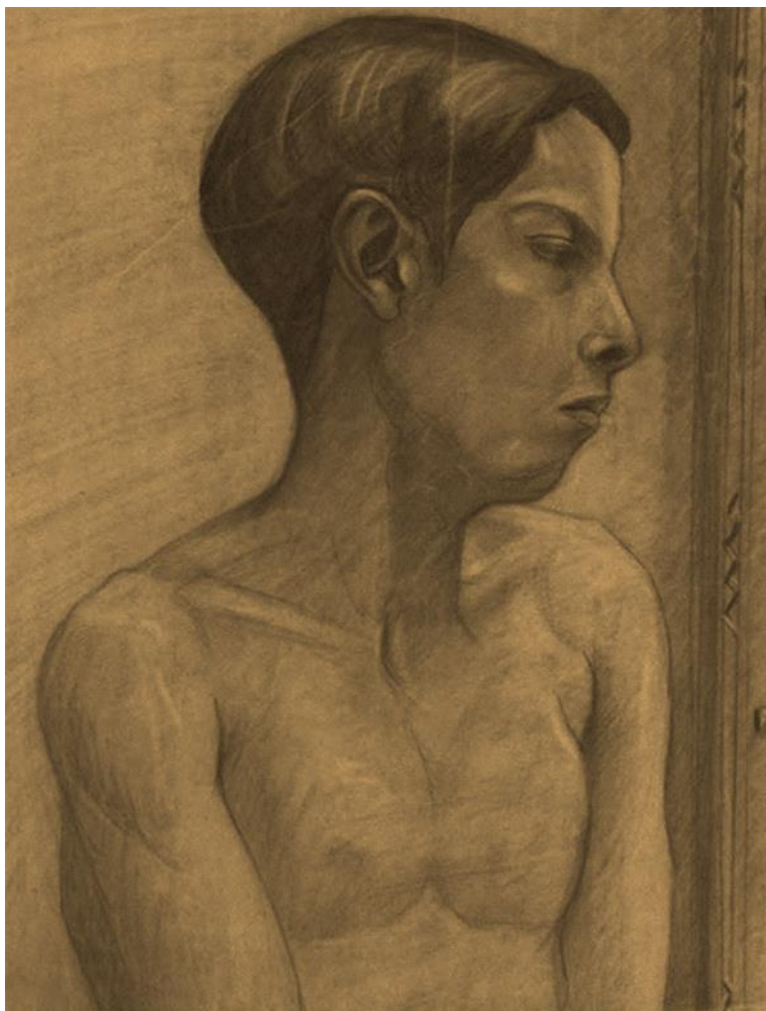
El uso de la madera para esculpir, fue también un planteamiento con el que los artistas nacionalistas, se distanciaron de la escultura clásica, en la cual había preferencia por el mármol o el bronce y se volcaron hacia las materias primas nativas.

Aunque la técnica es eminentemente académica y de estética clásica, salvo algunas líneas no figurativas en el cabello, esta obra transgrede conceptualmente los parámetros simbólicos y culturales del arte en los años cuarenta.

En 1982 Hena Rodríguez fue invitada a participar en la comitiva que acompañó a Gabriel García Márquez a Estocolmo para recibir el Premio Nobel de Literatura. La artista solicitó al museo Nacional esta pieza para ser llevada a la exposición que hizo parte de la celebración, sin embargo, este le negó el préstamo y la obra, no pudo viajar⁷³.

⁷³ Anexos 3 y 4. Carta de solicitud al Museo y respuesta. Del Archivo Museo Nacional de Colombia.

Estereotipos de mujer, orientación sexual y código binario



(Imagen 17. Autorretrato. Hena Rodríguez Parra. 1930. Carboncillo sobre papel. 50x35 cm.

Fuente: Museo del Cuero y Los Años Cuarenta)

El dibujo en carboncillo sobre papel, muestra un rostro de perfil con los rasgos faciales de la artista, reconocibles a simple vista, pero el torso desnudo parece no corresponder al de la joven Hena Rodríguez, sino al de un muchacho de la misma edad. No solo por el pecho plano, y los hombros fuertes, también por la postura despreocupada del cuerpo, sin ninguna

atribución erótica ni de pudor, con el que se asociaba tradicionalmente a los cuerpos desnudos femeninos en el arte.

El estilo andrógino de la artista, que llevó durante toda su vida, no solo fue producto de su estancia en París y el contacto con el estilo “garçon” ya que en el momento que hizo este dibujo, tenía solo 15 años y empezaba su formación artística. Justo en esta edad, en que se está en pleno desarrollo de la sexualidad, al parecer la artista sentía que no encajaba del todo con las características y estereotipos asignados a su género. Esto fue algo que expresó a través de su imagen durante toda su vida y al parecer solo en este caso particular, a través de su obra.

Tradicionalmente en las sociedades patriarcales, donde los espacios de poder son hegemoníamente ocupados por los hombres, es usual que las mujeres asuman posturas típicamente masculinas, con el fin de encajar y ser aceptadas en espacios donde lo femenino es inaceptable; ser sujeto y partícipe de la construcción de la cultura. La escritora y psicóloga Florence Thomas (Ruan, 1943), en su artículo “Mujer y código simbólico” (1995) califica esta actitud como una herramienta de los medios para definir una “nueva” mujer, que para hacerla tan inteligente, activa y atrevida como los hombres, la representa en papeles típicamente masculinos, de esta manera las significa a partir de “una feminidad repetidora de roles masculinos que interioriza y asume las eternas estrategias masculinas de poder (...) En últimas quedan dos posibilidades: ser nada o ser hombre”⁷⁴

Podría pensarse que Hena Rodríguez asumió una imagen “masculina” deliberadamente, para ser aceptada en un campo dominado por hombres, dónde, además la fuerza física y cierta

⁷⁴ Thomas, Florence. *Mujer y código simbólico*, en Velásquez, Magdala, Catalina Cárdenas, y Pablo Rodríguez. *Las mujeres en la historia de Colombia*. Vol. III. Santafé de Bogotá: Consejería Presidencial para la Política Social Presidencia de la República de Colombia Grupo Editorial Norma, 1995. p.20

rudeza, eran necesarias para el uso de herramientas y manipulación de materias duras y pesadas. Sin embargo, este autorretrato en su adolescencia, revela una característica de su intimidad, no una puesta en escena.

Su identificación como sujeto, iba más allá de una orientación sexual. Traspasaba los límites de la identidad de género y en un mundo que definía social y políticamente a las personas según sus características biológicas, la ambigüedad no era posible.

Las mujeres lesbianas, a pesar de transgredir las normas, no eran castigadas socialmente tan severamente como aquellas mujeres que ejercían libremente su sexualidad por fuera de la institución monogámica y reproductiva del matrimonio. Probablemente porque las relaciones entre dos mujeres, se salvaguardaba la “virginidad” y porque solo al hombre, se le atribuía el papel activo en las relaciones sexuales.

Evidentemente Hena Rodríguez representó en su generación, una clasificación de mujer muy diferente a las posibilidades establecidas socialmente. No existía en su época aun, un definición ni etiqueta para su identidad de género, ya que los estudios sobre el tema y las opciones sexuales más allá de la codificación binaria, empezarían a hacerse justo antes de su muerte a finales de la década de los noventa. Hena Rodríguez, fue por tanto una disidente de las normas que separaban irreconciliablemente a hombres y mujeres y fue una de las primeras personas en vivir de este modo de manera pública en nuestro país.

Este Autorretrato estuvo siempre en la colección privada de la artista y solo estuvo en público años después de su fallecimiento, cuando la familia Campuzano (muy cercana a Hena Rodríguez y propietaria de los derechos de la colección), decidió entregarla al Museo del Cuero y los Años Cuarenta en Bogotá.

Esta pieza se convierte entonces, en un testimonio único de una faceta inexplorada de la sexualidad hasta casi el siglo XXI y una declaración como mujer y como artista que se negó a reproducir y dar continuidad a los mandatos de la sociedad.



(Imagen 18. Vida. Hena Rodríguez Parra. 1938. Carboncillo sobre papel. 50x70 cm.

Fuente: Museo del Cuero y Los Años Cuarenta)

“Vida” muestra el cuerpo incompleto y desnudo de una mujer, recostado plácidamente sobre una sábana, con los brazos arriba de la cabeza y una pierna flexionada. Apenas se visualiza parte del mentón y algo de cabello de la mujer, pero sin que pareciera de ningún modo estar tratando de ocultarse.

Este dibujo de Hena Rodríguez, se aleja de la idealización del cuerpo que caracterizaba al arte academicista, en que el desnudo femenino era justificado con un tema histórico y este, a través de la mirada masculina, era despojado de cualquier elemento que pudiera conducir al descubrimiento de su propio erotismo y asociarse más allá de la contemplación, con un cuerpo sujeto de deseo.

Este dibujo a pesar de tener características académicas del dibujo, como el realismo, los volúmenes creados a partir de luces y sombras y el trazo definido, va en contravía de los dictámenes morales académicos en la representación del cuerpo desnudo de una mujer. Además, no llega a ser la representación de un torso; la elección deliberada de una parte del cuerpo, no está tampoco alineada con las normas academicistas.

Es un cuerpo no idealizado, inmerso además en su propia corporalidad que no pretende exaltar los valores los asociados a la feminidad, ni espera la validación ni legitimación de alguien más.

Un elemento muy particular de este dibujo en el contexto colombiano de los años treinta, es la aparición de vello púbico, con una intención realista y como una declaración de presencia, que no ha sido editada e idealizada por la mirada masculina para adaptarse a sus ideales.

La postura relajada del cuerpo, aunque tiene una connotación erótica, parece serlo espontáneamente y no para seducir. Esta mujer parece disfrutar de su propia corporalidad y ser dueña de su sexualidad.

El título “Vida” en la obra de un cuerpo femenino, se podría asociar a la maternidad, una de las cualidades otorgadas de forma inherente a la mujer, sin embargo, el dibujo muestra un vientre plano, una no-gestación que también se convierte en opción. La vida en este caso, puede ser la de la mujer que decide no ser madre y ser simplemente ella.

A diferencia de su autorretrato, este dibujo si fue una obra expuesta en el país durante la vida de la artista, así que es la manifestación pública de sus posturas.

Aunque Hena Rodríguez era principalmente reconocida como escultora, a través del dibujo y la pintura, exploró el cuerpo humano, con una sensualidad que contrastaba con la mayor parte de los personajes de sus esculturas, que transmitían principalmente dignidad y adustez.

Hena Rodríguez realizó varias obras de desnudos tanto de hombres como de mujeres, muchos durante su época de estancia en Europa, este particularmente muestra distancia con los de otros artistas de su generación, tanto los que seguían los valores tradicionales academicistas, como aquellos que se revelaban contra él.



(Imagen 19. Del artista Bachué, Ignacio Gómez Jaramillo. A la izquierda, “Figuras en el trópico” (1940). Oleo sobre lienzo. Museo Nacional de Colombia. Imagen 20. A la derecha, “Desnudo” (1940). Oleo sobre lienzo. Colección particular . Fuente página web Museo Nacional de Colombia.

El artista Gómez Jaramillo, oculta pudorosamente el pubis de las mujeres y las hace ajenas a su propia sexualidad y a la espera de la mirada masculina que las legitimara, de acuerdo a las normas morales de la época.



(Imagen 21. Las montañas. Hena Rodríguez Parra. 1953. Escultura en piedra. Museo Nacional de Colombia. Fuente: Proyecto patrimonio. María Paula Echeverry. Restauradora. 2014)

Esta escultura es la obra más tardía que fue posible rastrear de la artista, ya que al parecer en años cincuenta, se dedicó de lleno a la educación y dejó de lado su creación plástica debido a la cátedra que le ocupaba todo su tiempo, temor que había expresado en la entrevista radial referida anteriormente.

Aunque la década del cincuenta no pertenece estrictamente al periodo estudiado, este seguía siendo un momento de transición en el que los nuevos creadores, daban el siguiente paso para hacer una inmersión definitiva en el camino que se estaba gestando más de dos décadas atrás. También en este momento se establecían desde la historia, los límites de la modernidad, en que la generación de artistas a la que pertenecía Hena Rodríguez, era descartada.

Montañas, obra del periodo de madurez de la artista, puede reunir todos los atributos que hicieron de su obra, una propuesta transgresora frente al arte tradicional academicista.

Como en las obras revisadas con anterioridad, no es la técnica y ni una propuesta estética completamente novedosa lo que hace que esta artista se salga de los límites que imponía en arte durante la primera mitad del siglo XX, es la conceptualización alrededor de la función social del arte, en la que pudiera expresarse la diversidad cultural y de pensamiento.

Esta obra en principio revela el cuerpo desnudo de una mujer de rasgos indígenas incorporada sobre ella misma. Los pies y las manos muy grandes, los brazos fuertes y la espalda ancha, probablemente símbolo del trabajo, fortaleza y resistencia que representan los pueblos originarios.

Una segunda mirada revela la escultura la componen dos mujeres abrazadas profundamente, sosteniendo el peso de una en la otra.

Esta década particular fue un momento crucial en los movimientos de mujeres por la reivindicación de sus derechos y esta obra es esculpida justo en el momento en que está a punto de otorgárseles el voto y la posibilidad de ser elegidas, instancia última de ciudadanía.

Aunque la obra no haga referencia directa a las luchas políticas y sociales, si evoca el apoyo, la fuerza y la importancia estructural de las mujeres.

Por otro lado, el abrazo tierno e íntimo de las mujeres desnudas, aunque no tienen en absoluto una postura erótica, expresan entre ellas un enorme grado de confianza y afecto, que las convierte prácticamente en una sola.

Aunque se expresa reiteradamente que Hena Rodríguez era abiertamente homosexual, no hay evidencias de haber tenido una compañera sentimental. De hecho, en sus últimos años de vida, ante su completa soledad, fue acogida por la vecina familia Campuzano, a quien heredó todas sus pertenencias, entre ellas, esta obra.

Hay en esta una mezcla de fortaleza y nostalgia, quizás por el amor que no pudo vivir y que la sociedad no le permitía.

El uso de la piedra como materia, que recuerda las esculturas ancestrales de los pueblos americanos, los rasgos indígenas de las mujeres y los símbolos al rededor el profundo abrazo de las dos mujeres desnudas, reúnen las posturas artísticas, sociales y personales de Hena Rodríguez.



(Imágenes 22 y 23. Fotografías laterales de la obra. Las montañas. Hena Rodríguez Parra. 1953. Escultura en piedra. Museo Nacional de Colombia. Fuente: Proyecto patrimonio. María Paula Echeverry. Restauradora. 2014)

La familia Campuzano donó la obra al Museo Nacional, el 18 de julio de 1997, exactamente tres meses después del fallecimiento de la artista⁷⁵.

⁷⁵ Anexo 5. Carta de donación de la obra Las montañas al Museo Nacional.

Conclusiones

Los procesos de transformación sociopolítica y económica de Colombia hacia la modernidad durante la primera mitad del siglo, estuvieron rodeados de contradicciones, asociadas particularmente al empeño de las élites por preservar ciertos valores heredados de España durante la colonia, que les otorgaba un lugar hegemónico y permanente. Por otro lado, la modernidad no llegó a comprenderse por completo, en la medida que los avances en educación, cultura, democracia y equidad, no se consideraban tan importantes, ni iban a la velocidad de los desarrollos en de infraestructura y circulación de capital.

Hena Rodríguez Parra estuvo en medio de este proceso coyuntural hacia la modernidad y desde su quehacer artístico y los alcances en su desarrollo profesional y la construcción de su subjetividad como mujer, se convirtió tanto en agente como efecto de este proceso, ya que, aunque no rompió radicalmente con los parámetros establecidos, tanto en el arte, como en las expectativas sociales sobre las mujeres, si se ubicó a una distancia considerable de estos, generando fisuras en la pesada estructura de ambos.

La artista tuvo una formación artística integral tanto en Colombia, como en el exterior. En el país fue una de las primeras mujeres en terminar los estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes y gracias a sus méritos y capacidades, se convirtió en la primera mujer colombiana en recibir una beca para estudiar en el exterior. En Europa estudió en Madrid y en París, que eran los principales centros de desarrollo artístico del siglo XX y pudo vivir directamente momentos de transformación en el arte occidental.

Su obra le otorgó una importante validación estética, evidenciada en las múltiples exposiciones y reconocimientos, que la posicionaron en un lugar destacado en el medio artístico durante los años treinta y cuarenta, con lo cual tuvo las cualidades para ocupar un

espacio preponderante en la historia del arte nacional, sin embargo, su presencia es muy limitada y prácticamente inexistente.

Las cualidades de su obra no se limitaron a su valor estético, sino a las reflexiones sociopolíticas que llevaron a lograr un desapego importante del academicismo y con ello, avanzar hacia los procesos de ruptura del arte moderno. Si bien, su técnica escultórica y pictórica era completamente académica, su mayor transgresión, fue ir en contra de los valores elitistas que excluían a los grupos que no pertenecían a las clases altas, de las representaciones en el arte, y de la construcción cultural del país en formación. Junto a los demás artistas de la generación “Bachué”, dio cabida a los pueblos indígenas y afrodescendientes, así como campesinos y trabajadores, en los espacios del arte y la considerada “alta cultura”.

El arte como instrumento político, deslegitimaba las expresiones culturales de los pueblos originarios y las clases populares. Hena Rodríguez también dio un giro en este sentido, al preferir materiales nativos y de uso ancestral como la madera y la piedra, con los que represento de una manera no idealizada, los rostros invisibilizados en el arte.

Hena Rodríguez junto a toda una generación de artistas, que se impusieron por primera vez los rígidos parámetros del arte, fueron sometidos a la exclusión los lugares protagónicos en los procesos del arte moderno y con ello, de la historia del arte en general, ya que sus aportes fueron desvirtuados a partir de la crítica de los años cincuenta y de una visión sesgada de la historiografía. La postura política que proponía Hena Rodríguez a través de su obra, constituyó un elemento fundamental en el complejo proceso de transformación del país hacia la modernidad, en que el arte configuraba un sentido social y dejaba de estar servicio de las élites, cuyos alcances en la reconfiguración de los órdenes sociales y culturales, no fueron estudiados a profundidad en el momento de establecer los límites de la modernidad.

De igual forma, revisar su obra y trayectoria profesional, a partir de un enfoque de género, permitió construir una perspectiva alternativa, al contrastar la presencia de la artista en relación a al contexto sociopolítico de las mujeres en la primera mitad del siglo XX, es los limitados espacios delimitados por los roles de género.

La revisión de los procesos de reivindicación de los derechos de las mujeres en Colombia y como parte de las transformaciones del país hacia la modernidad, en contraste con los procesos personales y profesionales de la artista Hena Rodríguez, dio la posibilidad de visualizar sus posturas como transgresoras para el momento y también, entender como los cambios sociopolíticos que ocurrían lentamente a la par de los movimientos por la reivindicación de los derechos de las mujeres, hicieron posible muchos de sus alcances académicos y profesionales.

Aunque los estudios de género iniciaron en la última década del siglo XX, las sexualidades divergentes que hoy tienen nombre y están en procesos de reivindicación, han existido siempre, teniendo consecuencias para las personas que las asumen, en este caso, fue un elemento más, que condujo a la invisibilización de la artista en la historia. Se evidencia que sus compañeros artistas, hombres heterosexuales, con principios y cualidades artísticas similares, aunque también fueron excluidos de los lugares protagónicos del arte moderno, han recibido mayor atención por parte de las instituciones de legitimación.

Finalmente se encuentra que hay investigaciones recientes con perspectivas más incluyentes como la historiadora María del Carmen Jaramillo, que plantea las problemáticas que rodearon a las mujeres artistas de la primera mitad del siglo XX en su acceso a la educación y las limitaciones sociales que dificultaron su incursión en la historia.

Bibliografía

- Archila, Mauricio. Colombia 1900-1930: *La búsqueda de la modernización*, en Velásquez, Magdala, Catalina Cárdenas, y Pablo Rodríguez. *Las mujeres en la historia de Colombia*. Vol. II. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 1995.
- Arias, Andrés. *Tú, que deliras: una novela sobre la vida de Carolina Cárdenas, Miss Deco*. Bogotá: Laguna Libros, 2013.
- Badawi, Halim. “Una mujer llamada Hena Rodríguez. Sección femenina”. Revista Arcadia. Junio 19 de 2014.
- Barbero, Jesús Martin. “Modernidades y destiempos latinoamericanos”. Revista Nómadas 8. Universidad Central. 2017
- Bidegaín, Ana. *Control sexual y catolicismo* en Velásquez Magdala, en Velásquez, Magdala, Catalina Cárdenas, y Pablo Rodríguez. *Las mujeres en la historia de Colombia*. Vol. II. Bogotá. Grupo Editorial Norma, 1995.
- Brangier, Víctor y Fernández, María. *Historia cultural hoy: trece entradas desde América Latina*. Rosario Argentina: Prohistoria Ediciones, 2018
- Chartier, Roger. *El presente del pasado: escritura de la historia, historia de lo escrito*. México: Universidad Iberoamericana, 2005
- “Cuaderno del Bachué”, publicado en Lecturas Dominicales, suplemento semanal de El Tiempo, Bogotá, domingo 17 de agosto de 1930 – Por Hena Rodríguez Parra, Darío Achury Valenzuela, Rafael Azula Barrera, Darío Samper, Tulio González, Juan P. Varela y Antonio García
- Eiger, Casimiro. "Salón Femenino." En Crónicas de arte colombiano (1946-1963), 208- 211. Bogotá, Colombia: Banco de la República, 1995. Registro ICAA 1091861

- Henderson, James D. *La modernización en Colombia: los años de Laureano Gómez, 1889-1965*. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia, 2006.
- Herrera, Martha. *Las mujeres en la historia de la educación*. En Velásquez, Magdala, Catalina Cárdenas, y Pablo Rodríguez. *Las mujeres en la historia de Colombia*. Vol. III. Bogotá. Grupo Editorial Norma, 1995
- Jaramillo Carmen. “*Mujeres entre líneas. Una historia en clave de educación, arte y género*”. Cartilla exposiciones itinerantes. Novena entrega. Museo Nacional de Colombia. (2015)
- Jaramillo, Carmen. *Fisuras del arte moderno en Colombia*. Bogotá. Alcaldía Mayor de Bogotá. 2012
- Londoño, Patricia. *Publicaciones periódicas dirigidas a la mujer en Colombia, 1858-1930* en Velásquez Magdala, La República Liberal y la lucha por los derechos civiles y políticos de las mujeres, en Velásquez, Magdala, Catalina Cárdenas, y Pablo Rodríguez. *Las mujeres en la historia de Colombia*. Vol. III. Grupo Editorial Norma, 1995
- Marín, Jorge. *María Cano, su época, su historia*, en Velásquez, Magdala, Catalina Cárdenas, y Pablo Rodríguez. *Las mujeres en la historia de Colombia*. Vol I. Bogotá. Grupo Editorial Norma, 1995
- Medina, Álvaro. *El arte colombiano en los años veinte y treinta*. Bogotá. Colcultura. Tercer mundo editores .1995
- Millán, Enrique. El Arte de Hena Rodríguez. Revista Cromos, Número 887, octubre 21 de 1933. Registro ICAA. ID 101092

- Muñoz, Cecilia y Pachón Ximena. *Las niñas a principios de siglo: futuras esposas, religiosas o célibes caritativas. Bogotá 1900-1930* en Velásquez, Magdala, Catalina Cárdenas, y Pablo Rodríguez. *Las mujeres en la historia de Colombia*. Vol. II. Bogotá. Grupo Editorial Norma, 1995
- Ospina Lucas. Cita en: “*El último estudiante de arte de la Universidad de los Andes (Un collage de Pedro Manrique Figueroa)*”. Revista Cero setenta. Universidad de los Andes. Junio 4 de 2016.
- Padilla, Christian. *La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Alcaldía Mayor. 2008
- Pini, Ivonne y Nieto Jorge. *Modernidades, vanguardias nacionalismos: análisis de escritos polémicos vinculados al contexto cultural latinoamericano, 1920-1930*. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia, Vicerrectoría Académica Editorial. 2012.
- Pini, Ivonne. *En busca de lo propio: inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia 1920-1930*. Bogotá, Colombia. Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura Programa de Maestría, Sede Bogotá, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, 2000.
- Pollock Griselda. *Visión y diferencia: Feminismo, feminidad e historia del arte*. Ciudad de Buenos Aires, Argentina: Fiordo, 2013.
- Thomas, Florence. *Mujer y código simbólico*, en Velásquez, Magdala, Catalina Cárdenas, y Pablo Rodríguez. *Las mujeres en la historia de Colombia*. Vol. III. Bogotá. Grupo Editorial Norma. 1995

- Traba, Marta. Historia abierta del arte colombiano. Bogotá, Colombia: Instituto Colombiano de Cultura, 1985
- Uribe, Carlos. *Los años veinte en Colombia. Ideología y cultura*. Bogotá, Colombia: Ediciones Alborada, 1991.
- Valencia de Castaño, Gloria. Programa Cosas de mujeres. Transcripción de entrevista radial realizada a la escultora Hena Rodríguez, en la emisora HJCK, por en 1954. Registro ICAA 1129718.
- Velásquez Magdala, La República Liberal y la lucha por los derechos civiles y políticos de las mujeres, en Velásquez, Magdala, Catalina Cárdenas, y Pablo Rodríguez. *Las mujeres en la historia de Colombia*. Vol. I. Santafé de Bogotá: Consejería Presidencial para la Política Social Presidencia de la República de Colombia Grupo Editorial Norma, 1995
- Viviescas, Fabio Isaza, y Jürgen Habermas. Colombia: el despertar de la modernidad. Santa Fé de Bogotá, Colombia: Foro Nacional por Colombia, 1991.