



Fotografía de Cecilia Porras.  
Tomada del libro: Child, Jorge, Cecilia Porras  
su vida y su obra. Bogotá: D'vinni, 1995.

# Cecilia Porras: un hito de ruptura en las artes plásticas en Cartagena a mediados del siglo xx

Cecilia Porras: a milestone of the rupture in the arts of Cartagena in mid of the 20th Century  
Cecilia Porras: um marco miliário de ruptura nas artes plásticas em Cartagena a meados do século xx

## Isabel Cristina Ramírez Botero

Magíster en Historia del Arte, Universidad de Siena, Italia. Candidata a doctora en Arte y Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia. Coordinadora de investigaciones de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, Seccional Caribe. Correo electrónico: isabelramirez90@hotmail.com

El artículo proviene del proyecto de investigación Tensiones entre Tradición y Modernidad. Una mujer artista, una institución y una idea en las artes plásticas en la Cartagena de mediados del siglo xx. Proyecto de investigación financiado por la Universidad Jorge Tadeo Lozano, Seccional Caribe, 2012.

## Resumen

En este artículo se aborda el caso de la artista cartagenera Cecilia Porras para analizar, desde la sociología del arte, algunos elementos de su papel como mujer y como artista en la aparición de ciertas rupturas con la tradición cultural de su época. Estos rompimientos se dieron a partir de la enunciación de nuevos roles sociales y culturales de la mujer en la sociedad local cartagenera, algunos elementos tenía que ver con su participación y aporte en la definición de lenguajes plásticos modernos en Colombia. Para entender el papel de Porras en su contexto de origen, se reflexiona sobre la manera como los procesos en las artes plásticas en Cartagena, a mediados del siglo xx, respondieron a zonas de tensión entre impulsos modernizadores y la pervivencia de estructuras institucionales y de pensamiento tradicionales.

## Abstract

This article deals with the particular case of Cecilia Porras, an artist born in Cartagena. It analyzed the sociological aspect of the arts, some gender issues and herself as an artist, while cultural ruptures were appearing such as the enunciation of women that started to have new social and cultural roles in the society of Cartagena. It also explores her participation and contribution of the construction of the new plastic languages that defined the meaning of Modern Art in the Country. In order to understand the role of Cecilia Porras in her original context, the text offers a reflection about how in the mid 20th Century, the art scene in Cartagena responded to tense areas between the modern momentum and the traditional way of thinking of the Institutions.

## Resumo

Aborda-se neste artigo o caso da artista cartagenera Cecilia Porras para analisar, desde a sociologia da arte, alguns elementos do seu papel como mulher e artista na aparição de certas rupturas com a tradição cultural da sua época. Estes rompimentos deram-se a partir da enunciação de novos papéis sociais e culturais da mulher na sociedade local cartagenera, alguns elementos tiveram a ver com sua participação e contribuição na definição de linguagens plásticas modernas na Colômbia. Para entender o papel de Porras no seu contexto de origem, refletimos sobre a maneira como os processos nas artes plásticas em Cartagena, em meados do século xx, responderam a áreas de tensão entre impulsos modernizadores e a persistência de estruturas institucionais e de pensamento tradicional.

## Palabras clave

Cecilia Porras, arte moderno, tradición, modernización, Cartagena, Grupo de Barranquilla

## Keywords

Cecilia Porras, modern art, tradition, modernization, Cartagena, Grupo de Barranquilla

## Palavras chave

Cecilia Porras, arte moderna, tradição, modernização, Cartagena, Grupo de Barranquilla.

## Palabras clave descriptor

Porras, Cecilia, Crítica e interpretación, mujeres artistas, sociología del arte, arte moderno, Cartagena (Colombia)

## Keywords plus

Porras, Cecilia - Criticism and interpretation women artist, art, sociology of, modernism (art), Cartagena (Colombia)

## Palavras descritivas

Porras, Cecília, Crítica e interpretação, mulheres artistas, sociologia da arte, arte moderna, Cartagena (Colômbia)

## Introducción

En los procesos modernistas y de consolidación de la autonomización del campo artístico<sup>1</sup> en Bogotá, a mediados del siglo xx, la participación de artistas de las regiones fue muy importante. Artistas cartageneros, como Enrique Grau o Cecilia Porras, tuvieron un papel relevante y reconocido por la historiografía del arte nacional en estos procesos. Sin embargo, existen muchos vacíos en la historiografía del arte local que ponen en evidencia el tipo de relación que estos artistas tuvieron con sus contextos de origen. Por eso, preguntar por la acción de Cecilia Porras en Cartagena significa revelar procesos que ayudan a entender su trayectoria general y permite mover el foco hacia los procesos locales que han sido poco estudiados.

En el caso de Cecilia Porras<sup>2</sup> (1920-1971), se pueden identificar elementos de sus facetas como mujer y como artista en la iniciación de ciertas rupturas que permitieron la enunciación de nuevos roles sociales y culturales para la mujer en la sociedad local cartagenera. Esto se debe mirar a la luz de las dimensiones que adquirió la trayectoria personal y artística de Porras en esta ciudad, donde, a mediados de siglo, fueron muy patentes las luchas y tensiones entre costumbres

y estructuras institucionales tradicionales y algunos impulsos modernizadores en la cultura local. La trayectoria de Porras es un ejemplo que permite identificar algunos rasgos sobre la forma a partir de la cual el debate moderno se fue haciendo camino en las estructuras sociales y en las artes plásticas en Cartagena. Este ejercicio responde a la necesidad de *historizar* estos procesos en el contexto, dada la imposibilidad de entenderlos a partir de la concepción de la modernidad como un bloque cerrado; a saber, como si hubiera respondido a procesos homogéneos de desarrollo económico, social y cultural.

A mediados del siglo xx, en Cartagena, se encuentra eso que García Canclini denomina *heterogeneidad multitemporal*; es decir, un espacio donde la modernización no operó como sustitución directa de lo tradicional, sino que se ha venido configurando a partir de superposiciones y coexistencias entre tradiciones como el hispanismo colonial católico o hábitos políticos premodernos e impulsos secularizadores y renovadores modernos<sup>3</sup>.

En las artes plásticas, para los años cincuenta, no se puede hablar aún de la existencia en Cartagena de un campo artístico<sup>4</sup>. En realidad, se observa una gran precariedad en la diferenciación social del artista y en las estructuras e instituciones culturales. De hecho hasta el año de 1957 ni siquiera existían instituciones fundamentales para la consolidación del campo del arte como una escuela de artes, una galería o un museo, ni actividades complementarias como la crítica. Pero en medio de este contexto surge una generación de

1 El concepto de campo artístico está fundamentado en la teoría de los campos del sociólogo francés Pierre Bourdieu. El campo se refiere a la conformación, en las sociedades modernas, de espacios sociales diferenciados y autónomos a manera de sistemas o subsistemas que se definen a través de sus propias lógicas y fuerzas. Se trata de un modo de analizar los principios de división social en los que, por ejemplo, el campo del arte va procurando la autonomía de su espacio social en busca de la definición de unas reglas de funcionamiento y legitimación propias del sistema que se distancien y sean autónomas de las de otros sistemas como el de la religión o la política. Cfr. Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte* (Barcelona: Anagrama, 1995); Ana Teresa Martínez, *Pierre Bourdieu. Razones y lecciones de una práctica socialológica* (Buenos Aires: Manantial, 2007), 162.

2 El papel Cecilia Porras en la historiografía del arte nacional ha quedado un poco desvanecido por varias décadas y se le ha estudiado, generalmente, a la sombra de sus compañeros Alejandro Obregón y Enrique Grau. Solo recientemente se ha empezado a rescatar esta figura y a estudiar la importancia de la mujer en la historia del arte colombiano. Un proyecto reciente de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño se propuso la realización de una serie de exposiciones, con sus respectivos catálogos, como gesto importante de rescate de estas artistas que tuvieron un papel fundamental en las artes plásticas nacionales a partir de las década de los años cuarenta. Además de la exposición de Cecilia Porras se realizaron exposiciones dedicadas a Judith Márquez, Lucy Tejada y Beatriz Daza.

3 Cfr. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México D.F.: Mondadori, 2009), 71.

4 Para Bourdieu, la definición del campo artístico hace parte del proceso social en el que se establece una transformación profunda de la relación entre los artistas y el campo del poder. Estos cambios implican la diferenciación social de los artistas y otros agentes del campo (críticos, galeristas o público diferenciado) y un avance hacia la consolidación, secularización y racionalización de las instituciones que lo sostienen (escuelas de arte, museos, galerías y publicaciones especializadas). Además, dentro del campo se da una lucha entre pares (que son los agentes del campo) por diferenciarse y definir los criterios de funcionamiento, institucionalización, profesionalización y reproducción del campo. Para explicar estos procesos, Bourdieu define el concepto de capital que está relacionado con el concepto de campo. Si bien el campo alude a un espacio, se entiende que en su interior está en juego una estructura compleja de lucha entre sus integrantes por la definición de las reglas de legitimación. El capital es lo que está en juego y cada uno de los agentes, al ocupar una posición en este campo, cuenta con un peso específico respecto de este capital en juego.

artistas que actuó paralelamente en dos escenarios; por un lado, definió unos lenguajes plásticos modernos e hizo aportes fundamentales en la consolidación del campo artístico nacional<sup>5</sup> (concentrado fundamentalmente en Bogotá) y, por otro, actuó en su ciudad de origen, donde la norma era aún la precariedad en el escenario cultural, la fragilidad institucional y la resistencia mas o menos generalizada, por parte de personas e instituciones, al llamado arte moderno.

Estos artistas nunca perdieron su relación con su ciudad natal y alternaron continuamente sus periodos en Bogotá con visitas continuas o estancias en Cartagena y Barranquilla. Puede decirse que Porras, de la misma manera que sus compañeros Enrique Grau y Alejandro Obregón, durante la década de los cincuenta y sesenta, se moverá en los campos sociales de Bogotá, Barranquilla y Cartagena. Así, ella fue construyendo, en estos contextos, una trayectoria que le permitió dar una serie de luchas que se pueden considerar paralelas y, en ocasiones, complementarias, pero diferentes, porque su obra y sus acciones tuvieron repercusiones distintas en ambos espacios sociales<sup>6</sup>.

Mientras que en Bogotá, la generación de artistas a la que perteneció Cecilia Porras pudieron encontrar espacios para empezar a desempeñarse como

artistas plásticos profesionales; sus batallas en Cartagena<sup>7</sup> deben ser entendidas como indicadores de la génesis, es decir, como primeros pasos o intentos inaugurales. Si bien los artistas de esta generación desde sus trayectorias empezaron a buscar y mostrar nuevas condiciones sociales para las artes en la ciudad; estas no se configuraron de manera armónica ni lograron una plena consolidación, sino que respondieron a una serie de luchas simbólicas y reales en un territorio en el que aún prevalecían unas estructuras culturales tradicionales y en donde aún existe una hegemonía importante de las instituciones que manejaban tradicionalmente la cultura. Esto explica que hayan sucedido cosas particulares de estas circunstancias como la discontinuidad de los procesos o la prevalencia de situaciones paradójicas<sup>8</sup>. Por tanto, en este contexto se pueden leer algunos indicadores que muestran la inauguración de un camino que quedará inconcluso y que se prolongará por décadas de búsqueda de definición del campo artístico local.

En el caso específico de Cecilia Porras, como se ha dicho, como mujer y como artista, ofrece claves de

5 En el ámbito nacional, estos artistas fueron parte fundamental del grupo que protagonizó un momento importante en el proceso de desarrollo hacia la autonomización del campo artístico colombiano. Por lo general, estas generaciones de artistas cartageneros encontraron sus espacios de legitimación en otros contextos en donde ya estaban dadas, o se estaban dando, unas ciertas condiciones institucionales para ello. Si se analizan a vuelo de pájaro tanto este grupo, como la generación posterior (Grupo de los 15) y todavía generaciones más actuales, se encuentra que ellos han tenido la necesidad de salir de Cartagena con el fin de buscar espacios en donde campos artísticos más autónomos les dieran la posibilidad de encontrar legitimidad y espacios de acción para ejercer la profesión de artista plástico.

6 En Bogotá, Porras se insertó en un circuito que estaba alcanzando una cierta madurez y, al moverse entre pares, las imágenes que creaba y sus acciones irreverentes hacían parte y se legitimaban en el círculo con el que se relacionaba. Mientras que en Cartagena, hasta el año de 1957, habían sido muy escasas las oportunidades de circulación de las artes plásticas; mucho más de un tipo de arte que explorara cualquier lenguaje plástico moderno; por tanto, las imágenes de las obras de Porras y sus compañeros eran bastante novedosas y no pasaron desapercibidas en este contexto. Además, al ser Cecilia hija de una familia tradicional y de gran prestigio social es muy probable que, tal como lo refieren algunos de sus familiares o amigos (como Rosita de Benedetti o Yolanda Pupo de Mogollón), sus acciones de rebeldía frente a los códigos sociales establecidos tuvieron gran resonancia causando desconcierto en la ciudad.

7 Es importante decir que este camino los artistas no lo recorrieron solos, es necesario reconocer la labor de otros actores como gestores, políticos, hombres de letras que les ayudaron a crear los primeros espacios para la profesionalización y circulación del arte en Cartagena y Barranquilla. Por tanto la búsqueda de definición de un campo artístico no sólo es visible en las trayectorias de estos artistas, sino también en algunos pasos que empezaron a darse a partir de su acción y del apoyo que encontraron en otros actores. Por ejemplo, entre los años 57 y 59, con el jalonamiento de un grupo específico de gestores, podemos ver los primeros intentos por crear instituciones que son un necesario sustento a la posibilidad de consolidación de un campo artístico, a saber: una Galería de Arte Moderno, en octubre de 1957; la reapertura de la Escuela de Bellas Artes, en diciembre de 1957; y el nacimiento del Museo de Arte Moderno, hacia junio de 1959. Por otro lado, empieza a aparecer en los periódicos locales la función de la crítica de arte. Se han identificado en este sentido dos personajes que tienen una cierta continuidad en sus columnas: Eric Stern y Jaime Gómez O'Byrne. Isabel Cristina Ramírez Botero, *El Arte en Cartagena a través de la Colección del Banco de la República* (Cartagena: Banco de la República, 2010), 20.

8 La discontinuidad en los procesos se muestra en el hecho de que instituciones que nacieron para esos años como la galería, el museo o la presencia periódica de columnas de crítica de arte en la prensa local hayan cerrado definitiva o temporalmente entre los años 1960 y 1962. Por otro lado, abundan las situaciones paradójicas en este contexto: a manera de ejemplo se puede decir que el padre de Cecilia, Gabriel Porras Troconis, era, para el año 1959, el director de la Academia de Historia de Cartagena, que fue la institución que negó el permiso de funcionamiento al Museo de Arte Moderno en las instalaciones del Palacio de la Inquisición. Eric Stern, "Notas de Arte", *El Figaro* [Cartagena], 10 de septiembre, 1959.

análisis que ayudan a visualizar en qué medida algunos personajes han operado como *hitos de ruptura*<sup>9</sup>. Ellos se han rebelado frente a sus horizontes de posibilidades y han activado, desde sus propias trayectorias, elementos de modernización social y cultural en los contextos en los que actuaron.

A continuación se consideran algunos de los factores que hacen de Porras un ejemplo para acercarse a este tema. En primer lugar, su proveniencia familiar y la tensión ideológica con su padre. Aquí es importante recordar y hacer énfasis en que Gabriel Porras fue uno de los intelectuales conservadores de mayor prestigio de la ciudad en la primera mitad del siglo xx. Asimismo, fue presidente de la Academia de Historia de Cartagena<sup>10</sup>; historiador y pensador defensor de los valores hispánicos y católicos; fundador y director de varias revistas, entre las que se puede mencionar *América española*. Es importante decir que tanto la Academia de Historia de Cartagena como la revista *América española* fueron unos de los mayores opositores al arte moderno en la escena cultural cartagenera de los años cincuenta.

En segundo lugar, su género. Porras es una de las pocas mujeres de la generación de artistas plásticos caribeños de mediados de siglo<sup>11</sup>. La inserción social de la mujer y la definición de nuevos roles es un elemento determinante en los procesos de modernización del país. En el ámbito

local, y específicamente en la cultura, este es un proceso de cambio que debe ser estudiado con detenimiento, y en el que Porras jugó un papel primordial. En Porras, por ejemplo, pueden analizarse diversos factores que muestran rupturas respecto de la concepción tradicional de la mujer: su búsqueda de profesionalización y, por tanto, su entrada a la universidad; la construcción de nuevas expectativas laborales; su rebeldía frente a normas y modales femeninos tradicionales; su forma de relacionarse con los hombres, y su construcción de un tipo distinto de familia.

Un tercer elemento, en donde se hacen claras las luchas entre tradición y modernidad en Cecilia Porras, es su carrera artística. En la obra de Porras, el proceso de búsqueda de unas nuevas maneras de entender el arte y de producir imágenes está muy patente. También, es claramente identificable el giro que da su carrera cuando sale de Cartagena y empieza a tener contacto con los lenguajes plásticos modernos. De esta forma, Porras empieza a cuestionar estructuralmente la idea de arte que la había influenciado en su primera etapa en Cartagena, la cual empieza a identificar como tradicional. Ella se plantea abiertamente un cuestionamiento de esa etapa en la que, según sus propias palabras, “creía ingenuamente que la pintura tenía que ser imitación fiel de la naturaleza y que a un artista le estaba prohibido alterarla o interpretarla según su manera de sentir”<sup>12</sup>.

Se presentará una aproximación, en términos generales, a las características más representativas de los lenguajes que Porras fue consolidando en su obra y de cómo esas intenciones de validar un lenguaje moderno se traducían en algunos cuadros. Esta artista entendía esta búsqueda como la necesidad de trascender la copia para poner ideas y sentimientos propios que deformaban la representación tradicional, estos le daban licencias para explorar y jugar con el color, las texturas y las formas geométricas.

Este es un tema que no se presentará a profundidad porque requeriría un desarrollo detallado de los diferentes periodos de la obra de Porras para esbozar las características y los cambios que esta

9 Utilizo aquí la noción de *hito de ruptura* que ha sido usada por Jorge García Usta en algunos de sus textos. Con *hito de ruptura* se entiende la posición de ciertos actores sociales que han operado como pioneros y que desde sus ideas, acciones y obras inauguraron un camino de modernización de las artes y las letras en un determinado contexto. Cfr. Jorge García Usta, “Gabriel García Márquez, Héctor Rojas Herazo y Álvaro Cepeda Samudio: Historia, cultura y región en el surgimiento del periodismo moderno de la Costa Atlántica” (Informe final Programa de Becas de Investigación, Ministerio de Cultura Bogotá, 2004).

10 La Academia de Historia de Cartagena fue una institución cultural legitimada y de mucho poder en la ciudad de esos años. Por ejemplo, la Academia fue designada por el Gobierno nacional para administrar el recién restaurado Palacio de la Inquisición, que en este momento era el espacio cultural por excelencia en la ciudad; además, fue comisionada para vigilar la conservación del patrimonio arquitectónico del centro histórico. Por tanto la academia era la que debía aprobar cualquier intervención arquitectónica en el centro de la ciudad. Estos datos se han podido contrastar con la revisión de algunas actas de la Academia de Historia consultadas en el archivo histórico de Cartagena de Indias.

11 Al lado de Porras podemos mencionar a Delia Zapata Olivella (1926-2001), quien tuvo una formación universitaria en artes plásticas, y aunque posteriormente fue más reconocida como coreógrafa, en su etapa inicial trabajó la escultura.

12 Cecilia Porras, “Sin título”, *Arte XIII: Cuaderno de la Universidad Pontificia Bolivariana* xv, no. 57 (febrero-mayo 1950): 1.

fue sufriendo. Sin embargo, sí se abordarán ejemplos puntuales de la manera como fue afianzando formas nuevas de figuración en las que, por ejemplo, si bien mantiene su interés por los paisajes o los retratos, empieza a ser evidente que no le interesan para contar una historia, sino que los usa como pretexto y como referente.

## 1. Los puntos de partida de Cecilia Porras

Cecilia Porras nació en 1920, el mismo año que Enrique Grau y Alejandro Obregón. Porras y Grau fueron inicialmente pintores autodidactas, pues en ese momento no existía una escuela que hiciera posible la formación en artes en Cartagena. Por tanto, su primera etapa de interés por la pintura se desarrolla dentro de los límites del ámbito familiar<sup>13</sup>.

Hay evidencia de que los acercamientos iniciales de Porras a la imagen los tiene a través de las obras de grandes maestros de la tradición artística occidental<sup>14</sup>. Una parte de sus primeras obras son realizadas copiando imágenes de libros o postales

y otra escenas del natural. En ambos casos existe, en las formas de tratar y construir la imagen, una operación por copia (de una imagen) o por imitación (de la realidad). Ambas operaciones hacían parte de las prácticas más difundidas entre los pintores, en su mayoría diletantes, en la ciudad en la primera mitad del siglo xx<sup>15</sup>.

En las imágenes que Porras copió de obras clásicas se revela un gusto por el Barroco, especialmente el español, y predominan las escenas religiosas y los bodegones. En particular, se conservan dos cuadros que son copias de obras de Murillo, *La Inmaculada Concepción y Rebeca y Eliezer*, pertenecientes a la colección del Museo del Prado. En estas dos obras es claro el interés por ser fiel al original; en ellas se conserva, incluso, los más pequeños detalles, las posiciones de los personajes, las luces y sombras, los colores de las vestimentas, etcétera. El resultado es mucho más sintético

13 Era habitual que las mujeres de la clase alta cartagenera se dedicaran a aprender piano o pintura. De hecho, en la familia Porras Troconis, Cecilia no fue la única pintora, una de sus hermanas, llamada Lucila, también lo fue. Lucila siguió pintando como diletante hasta los años setenta y sus cuadros, de los cuales se conservan algunos en las casas de sus familiares, representan principalmente flores y bodegones.

14 Podría decirse que el contacto con el arte en Cartagena en la primera mitad del siglo xx estaba muy ligado a la circulación de imágenes y libros de historia del arte occidental. Esto se puede presumir por los comentarios y reseñas que circulaban en la prensa local. Un ejemplo de ello es la reseña que se publicó en la sección bibliografía de la *Revista Contemporánea*, dirigida por el padre de Cecilia, Gabriel Porras: "Los Grandes Museos del Mundo. Por la librería Mogollón se nos ha obsequiado un cuaderno de esta interesante publicación verdaderamente artística, que reproduce en pequeño pero con indiscutible valor, los cuadros célebres que existen en los más notables museos del mundo: ahora están reproduciéndose los de 'Los Oficios', de Florencia. El cuaderno que tenemos en nuestras manos trae *Venus y Adonis*, de Rubens; *Juan Manfort*, de Van Dick; *La Anunciación*, de Lorenzo de Credi; *La Sagrada Familia*, de Miguel Ángel; *Paisaje después de lluvia*, de Ruysdael; y el célebre *Virgen del Pajarito*, de Rafael. Para los amantes del verdadero arte, para quienes no pueden adquirir copias de los grandes cuadros rodeados con el prestigio de la inmortalidad, la publicación a que nos referimos es útil y debe satisfacerles plenamente". Esta es una nota que aparece en la revista en el año 1917; es decir, incluso, antes de que Cecilia naciera, lo que aquí parece relevante es plantear que el período inicial de aproximación a los referentes iconográficos de Cecilia estuvieron muy ligados a este tipo de libros con los que podía tener contacto en la biblioteca de su padre. Gabriel Porras Troconis, "Los grandes museos del mundo", *Revista Contemporánea* II, no. 7 (enero 1917): 42.

15 Para hacer esta afirmación se ha partido de la revisión cuidadosa del catálogo de una exposición de arte, que los mismos comentaristas de la época definen como la primera en la ciudad. Esta fue acogida como un espacio que venía a cubrir un gran vacío que tenía a los artistas confinados a la dispersión y al trabajo aislado en sus "discretos estudios". Este evento se realizó en 1940, en la Universidad de Cartagena, y fue denominado: Primera Feria de Arte de Cartagena. El catálogo es, en su conjunto, una buena radiografía tanto de los temas de interés de los pintores y esculptores, como de las ideas que circulaban en ese momento sobre las artes plásticas en la ciudad. En el listado de los títulos de las obras presentadas por cada uno de los 18 artistas participantes (desafortunadamente no tiene imágenes) se puede ver que los mismos artistas hacen una distinción entre cuadros copiados de clásicos del arte occidental y cuadros originales. En su mayoría, al lado del título del cuadro y entre paréntesis, los artistas aclaran si se trata de lo uno o de lo otro, y algunos pocos citan al artista del cual sacaron la copia. Los cuadros originales pueden ser agrupados en cuatro temas: paisajes de la ciudad de Cartagena, retratos de familiares o de personajes notables de la ciudad, flores o bodegones y escenas religiosas. De los artistas que se citan explícitamente sobresale un gusto por el Barroco especialmente español, pero también francés y flamenco. Así, los artistas cartageneros copiaron a pintores como Velásquez, Zurbarán, Rembrandt, Frans Hals, Watteau, y otros artistas rococó o romanticistas como Thomas Laurence, Hans Dahl o Fragonard; además, presentaron copias de El Greco. Por los títulos y los comentarios a la exposición se puede deducir que las copias eran abundantes, tanto que el mismo gobernador Manuel F. Obregón en el discurso de cierre decía: "Otros han observado que hay profusión de copias y escasez de originales; pero si ello es así, en nada se aminora el valor de esta exposición porque de una copia cualquiera puede resultar un original mejorado". Con este panorama podremos ver que en la etapa inicial de Porras sus gustos son bastante cercanos a este ambiente general. Cfr. Sin autor, *Catálogo Primera Feria de Arte* (Cartagena, 1940); Manuel F. Obregón, "Discurso del gobernador del Departamento, Dr. Manuel F. Obregón, al clausurar la Primera Feria de Arte, en la ciudad de Cartagena", *Revista Muros* II, no. 7 (agosto 1940): 34.



Imagen 1. Cecilia Porras. *Rebeca y Eliezer*, s.f. Óleo sobre lienzo. 83 x 120 cm.



Imagen 2. Bartolomé Murillo. *Rebeca y Eliezer*, hacia 1655. Óleo sobre lienzo. 108 x 151,5 cm.



Imagen 3. Cecilia Porras. *La Inmaculada Concepción*, s.f. Óleo sobre cartón. 93 x 47 cm.



Imagen 4. Bartolomé Murillo. *La Inmaculada Concepción*, ca. 1662. Óleo sobre lienzo. 91 x 70 cm.

y revela sus limitaciones técnicas, pero, al mismo tiempo, deja ver que Porras, en un contexto en el que no había acudido a ningún proceso de formación, tenía habilidad para la pintura.

Por otro lado, están los cuadros que Porras empieza a realizar de la realidad. Ella se interesa por la representación de retratos o temas históricos, pero especialmente demuestra ya su inclinación por el paisaje urbano como tema central. De esta forma, aparecen sus primeras vistas de la ciudad de Sincelejo y Cartagena y los bodegones con fondos en los que se aprecia el mar. Estos cuadros también asumen la idea de la representación fiel, pero

evidencian que la copia de la realidad significaba un reto mucho más complejo para Porras. Es claro que estas pinturas son más torpes tanto en la ejecución, como en la técnica, muchas de ellas tienen, incluso, problemas con la perspectiva.

Sobre estos primeros acercamientos a la pintura, Porras dice:

ya decidida a pintar, me enfrenté al paisaje de mi tierra, con sus palmeras, su cielo siempre azul y ese colorido luminoso que da a las cosas el sol ardiente de la Costa. Todo esto me fascinaba y realicé el primer cuadro: *Calle de Sincelejo*, cuando creía ingenuamente que la pintura tenía que ser la imitación fiel de la naturaleza y que a



Imagen 5. Cecilia Porras. *Calles de Sincelejo*, s.f. Óleo sobre madera. 37 x 29 cm.

un artista le estaba prohibido alterarla o interpretarla según su manera de sentir. Un rancho de paja rodeado de palmeras, un rayo de sol atravesando una calle húmeda y sombreada, la cara dulce y bonita de una muchacha del campo, eran temas que me entusiasmaban de tal modo que trabajaba afanosamente por plasmar en el lienzo, de la manera más real, lo que mis ojos asombrados veían. Pero quedaba siempre insatisfecha ante la obra concluida. Lo personal: el sentimiento y la idea no lograban salirse de mí y el resultado era siempre el mismo, un paisaje igual al otro, ejecutados con paciencia y con cariño, pero nada más<sup>16</sup>.

Estas palabras de Porras, posteriores a esta primera etapa pictórica, dan algunas claves de análisis para entender la conciencia que ella misma desarrolló sobre sus inicios. Así, ella dice que estos estuvieron apegados a una tradición que entiende como imitación fiel de la naturaleza. Sus posteriores búsquedas tendrán un objetivo preciso que ella explica como la necesidad de exploración de ingredientes personales, traducidos en pensamientos e ideas propias, que logran salirse de sí misma para entrar en los cuadros.

El reconocimiento del peso de la tradición, en esta etapa inicial de Porras, como se dijo antes, tiene mucho que ver con la idea de arte que circulaba



Imagen 6. Cecilia Porras. *El Cabrero*, s.f. Óleo sobre lienzo. 14 x 20 cm.

en la Cartagena de la época<sup>17</sup>. Pero además tiene otro matiz: se podría pensar que en este periodo es muy importante la relación con los gustos de su padre<sup>18</sup>, de hecho, se puede sumar a sus pri-

17 Por las obras y especialmente por las ideas que circularon a propósito de la Feria de Arte de 1940 se podría complementar la idea de que existía un predominio del gusto por el arte vinculado a la tradición clásica occidental en sentido muy amplio y genérico, aunque siempre con una preferencia especial por la que llamaban escuela clásica española. Así, este gusto amplio y genérico se refiere a un eclecticismo despreocupado y mucho más ligado a herencias extranjeras que a la propia historia del arte colombiano (a la cual se hacen unas mínimas y vagas alusiones). Por ejemplo, son corrientes las menciones que vinculan a los artistas locales a artistas del Renacimiento, del Barroco, incluso, de la Grecia antigua o, al mismo tiempo, a varias de estas épocas. También, se encuentran frecuentemente comentarios como: "Tarde o temprano este silencioso discípulo de Miguel Ángel o de Leonardo da Vinci ha de tener la recompensa merecida"; "Este buen discípulo de Garay y más lejanamente de Velázquez está muy bien en sus retratos..."; "aún cuando trata de dar un colorido rafaelista no alcanza a salir bien del paso..."; "Huelga hablar de la gran influencia ejercida en él por las tendencias francesas dentro de su bien adquirido clasicismo español..."; "la supervivencia aún en nuestros días de la cultura griega es el triunfo de una ética que nació con el sello de la eternidad"; etcétera. Por otro lado, abundan los comentarios sobre la pertenencia, de los diferentes artistas locales, a lo que denominan escuela clásica española: Manuel Benítez Rebollo asegura que "la española es la escuela que por fortuna prima en casi todos nuestros pintores"; Roque Hernández de León dice: "se ha seguido viviendo la emoción clásica española en esta ciudad por mil títulos españolísima" y algunos, como Alberto Barboza, vinculan directamente esta herencia al acervo español: "Pintores y escultores han dado la medida de su refinamiento espiritual en una forma que marca historia en los movimientos artísticos de esta urbe que un día sirviera de escenario a los nobles atributos de la raza. Nos viene de España la vocación de poetas y artistas". Cfr. AA.VV., *Revista Muros II*, no. 7 (agosto 1940), 47.

18 Existen evidencias de un cierto interés de Gabriel Porras por las artes plásticas. En las revistas que por muchos años dirigió en Cartagena, como *Contemporánea* y *América española*, el padre de Cecilia publicó artículos de otros autores sobre arte, pero especialmente en la sección de reseñas de libros, que el mismo escribía y firmaba, hizo un seguimiento a nuevas publicaciones sobre artes plásticas o historia del arte. En estas reseñas se encuentran pasajes donde esboza claramente su gusto por el arte clásico y

16 Porras, "Sin título", 1.

meras aproximaciones al arte a través de los libros de su biblioteca personal, la presunción de que algunos de los cuadros hayan sido realizados por encargo suyo, por ejemplo *La firma del acta de Independencia* (s.f.) y *Personajes históricos de Cartagena* (s.f.). Estos aún se conservan en el Palacio de la Inquisición que, para ese entonces, era administrado por la Academia de Historia de Cartagena de la cual su padre era director. Lo mismo sucede con cuadros que representan escenas religiosas católicas o retratos de familiares que estuvieron colgados por muchos años en la casa Porras Troconis<sup>19</sup>.

Es evidente hasta aquí el desempeño como diletante de Cecilia Porras. Además, es preciso enfatizar que la noción del artista profesional no solo no existía en este momento en el ambiente de Porras, sino que los roles de la mujer estaban claramente dirigidos a la familia y al hogar. Por tanto, la Cecilia pintora tardará un poco más, que por ejemplo su compañero Grau, en pretender que esta práctica de la pintura trascendiera los límites de su casa y de lo local, y se pudiera convertir en una actividad realizada de manera profesional.

## 2. Los rasgos ideológicos de Gabriel Porras Troconis

La idea de familia patriarcal y, por tanto, la asignación del rol en el hogar a la mujer fueron algunas de las ideas que el padre de Cecilia Porras consideraba esenciales. Así, en muchos de sus textos y publicaciones, él declaraba su preocupación

---

especialmente español y su oposición al arte moderno. Para acercarse a lo que entendía Porras Troconis por moderno y por clásico puede ser útil la siguiente cita: "Con mucho acierto Giraldo Jaramillo indica que para la integración del arte colombiano es factor principalísimo, el aporte definitivo de las distintas escuelas españolas, especialmente de la andaluza". Esta tarea, que es de importancia suma, reclama, desde luego, la acción del Estado como conductor de la cultura. Asimismo, ella no debe perder de vista una doctrina fundamental: las obras que perduran no son las resultantes de los sensacionalismos momentáneos, esos "ismos" fugaces, sino la que "produce una satisfacción tan duradera y total en los hombres de distintos pueblos y épocas que puede recibir el calificativo de clásica". Gabriel Porras Troconis, "Los Libros. Gabriel Giraldo Jaramillo. Bibliografía Selecta del Arte en Colombia", *América española* XVIII, no. 62 (octubre 1955), 321. Énfasis proveniente del original.

19 Este dato lo confirman las nietas de Gabriel Porras, quienes después heredaron los cuadros y algunas fotografías familiares en las que aparecen los cuadros de Cecilia en las paredes de la casa Porras Troconis.

por la necesidad de conservar las costumbres tradicionales hispanas y entre ellas, la estructura familiar. Decía Porras Troconis:

La corrupción de las costumbres avanza en las grandes capitales yanquis de manera tan sorprendente, que en breve término superarán a las viejas urbes del antiguo mundo. Y esa corrupción que comienza destruyendo la familia, base de toda sociedad, acaba por esterilizar la raza, predisponiendo los pueblos a la muerte. En América Latina la pobreza mantiene a las naciones en un estado semi-patriarcal, el más propicio para la prolificidad de las gentes y los consiguientes maravillosos progresos de la población. Así en la lucha que por el predominio final de la América están librando las dos razas, las probabilidades del triunfo estarán del lado hispano, mientras conservemos las austeras primitivas costumbres guardadoras del secreto de nuestra fuerza<sup>20</sup>.

Además de esta idea de familia patriarcal que defiende el padre de Porras, también se puede enfatizar, la alusión que hace al tema de la raza. Gabriel Porras asume que el secreto que ha dado la fuerza a nuestra raza es el elemento hispano. Precisamente, muchos de los textos de Porras Troconis giran alrededor de la idea de raza, en ellos propuso la necesidad de preservar su pureza y "volver hacia esa fuente vigorizadora del abo-lengo hispano, grande, bueno, fuerte, creador y fecundo"<sup>21</sup>. Argumenta además que:

"Las naciones hispano-americanas, excepción hecha de la Argentina, se desarrollan dentro de sí mismas, asimilando todo cuanto de bueno la civilización conquista en los diversos ramos de la actividad humana, pero conserva íntegra la herencia de su raza, de su idioma, de sus costumbres, de su carácter y de su religión"<sup>22</sup>.

En esta última cita hay dos elementos que son importantes de analizar. El primero es que en el documento citado está esbozada esa visión dual, que fue muy característica de las elites conservadoras de inicios del siglo xx en muchos países latinoamericanos, entre la necesidad de asimilar cuánto de bueno pueda traer la civilización —es decir, la apertura a procesos de modernización en las infraestructuras y las economías— y

20 Gabriel Porras Troconis, "El porvenir de la raza española", *Contemporánea* II, no. 8 (1917): 56.

21 Gabriel Porras Troconis, "Aquí estamos", *América española* 1, no. 1 (mayo 1935): 3.

22 Porras Troconis, "El porvenir de la raza española", 53.

la condición de que es necesario conservar íntegras las herencias, la raza y las costumbres. He aquí una gran paradoja<sup>23</sup>: modernización sí, pero solo desde un apego a las tradiciones y a las costumbres. El segundo elemento que está presente en las palabras de Porras Troconis es la definición de los elementos sobre los que se ha fundamentado esa que él llama “nuestra raza”, a saber: un idioma, unas costumbres, una carácter y una religión.

Involucrada con esta idea de unidad cultural, establecida desde esta imagen idealizada del hispanismo<sup>24</sup>, en Porras Troconis es significativa la defensa de la unicidad de la verdad que pretende combatir todo relativismo epistemológico, religioso o cultural. En un texto que escribió contra el protestantismo hizo esta disertación sobre la verdad:

La verdad es una, no puede haber dos verdades; porque siendo la verdad la conformidad de la mente con el objeto conocido, no es posible que sobre un mismo objeto haya dos conocimientos distintos: uno de los dos es el verdadero conocimiento y el otro no lo es, por muy próximo que se le suponga a él. Si los dos conocimientos están conformes con el objeto, no son sino un mismo conocimiento, y si en algo difieren el uno del otro, uno de los dos está conforme con la cosa conocida y el otro no lo está, y no estándolo deja de ser la verdad<sup>25</sup>.

A partir de los argumentos de Porras Troconis se pueden rastrear no solo las ideas principales que sostenía esta generación de intelectuales<sup>26</sup>, cuyo

protagonismo público en la ciudad era importante, sino que además se pueden evidenciar los valores vigentes en las realidades sociales del momento y, particularmente, en las elites.

Otro elemento que refleja la pervivencia de fuertes estructuras tradicionales es la repartición del capital simbólico en pocas familias de la elite<sup>27</sup>; es decir, que el capital era ostentado y se transmitía en razón de la pertenencia familiar y era un capital indiferenciado (económico, político, social y cultural). Por esa razón, los personajes más prestantes eran a menudo simultáneamente políticos, empresarios, historiadores, escritores y hombres notables de la sociedad. En pocas palabras, existían unos valores asentados en unas elites consolidadas, elites que no eran compactas y homogéneas y que tenían luchas internas<sup>28</sup>, pero que operaban en relación con la necesidad de mantener ciertas estructuras de poder.

Si se recogen los principales planteamientos de Porras Troconis, se puede ver como es necesario re-dimensionar las implicaciones que pudo haber tenido la rebeldía de Cecilia frente a los puntos que aparecían como fijos en el ambiente que la rodeaba; es decir, el contraste entre el peso de las

---

específico de Laureano Gómez como uno de los más influyentes representantes de este tipo de cultura en el país. Cfr. Carlos Uribe Celis, *La mentalidad del colombiano. Cultura y sociedad en el siglo xx* (Bogotá: Alborada, 1992), 111.

27 Esta condición no fue exclusiva de Cartagena, este tipo de realidades han sido identificadas en variados estudios en contextos latinoamericanos. Un ejemplo que muestra claros paralelismos con el caso cartagenero es el estudio realizado por Ana Teresa Martínez en Santiago del Estero, una provincia argentina a principios del siglo xx. A propósito de este fenómeno de concentración del capital simbólico, la profesora Martínez dice: “El análisis de las élites del periodo 1886-1910, centrado en el estudio de la vinculación entre capital económico, político y social, muestra que en esta etapa la acumulación (acumulación por indiferenciación, y esto es lo que nos interesa) de capital económico, político y social se producía en el mismo reducido grupo de familias: eran los mismos apellidos, vinculados a familias establecidas largamente en la provincia, los que desarrollaron la agricultura de riego, detentaban el poder político, escribían libros, aparecían en las páginas sociales en los diarios y fundaban las sociedades de beneficencia. El nepotismo –ya reiteradamente señalado en trabajos anteriores sobre el Santiago del Estero de entonces–”. Ana Teresa Martínez, “Para estudiar campos periféricos. Un ensayo sobre las condiciones de utilización fecunda de la teoría del campo de Bourdieu”, *Revista Trabajo y Sociedad* ix, no. 9 (2007): 20.

28 Un estudio pormenorizado de estas élites seguramente vislumbraían las luchas internas que se daban entre unos y otros en función de las transacciones y del mantenimiento de este capital simbólico. Por ejemplo, estas pugnas, que se dieron muchas veces en la primera mitad del siglo, adquirieron matices políticos, pero también culturales.

23 Estudiosos como Néstor García Canclini y José Joaquín Brunner han analizado este fenómeno; ellos han encontrado que se trató de una realidad muy frecuente en distintos contextos latinoamericanos en donde muchas élites se aferraron a tradiciones hispanocatólicas, (o en zonas agrarias a tradiciones indígenas) como un recurso para preservar y justificar privilegios del orden antiguo que empezaban a ser desafiados. José Joaquín Brunner, *América Latina: cultura y modernidad* (México D.F: Grijalbo, 1992), 73; García Canclini, *Culturas híbridas*, 71.

24 El hispanismo está asociado a la reacción hispánica a favor de la religión católica tridentina. Asimismo, es una afirmación de los valores de la Iglesia católica y del reconocimiento de una moralidad y una cosmovisión que legitiman unos estamentos sociales tradicionales. En Colombia, este pensamiento estuvo asociado a la Regeneración que se constituyó como reacción frente a lo que se consideraba la degeneración institucional, política e ideológica que representó el radicalismo liberal en el siglo xix.

25 Gabriel Porras Troconis, *La verdad sobre el protestantismo* (Cartagena: Casanalpe, 1955), 15.

26 Esto puede ser directamente contrastado con el análisis que hace el sociólogo Carlos Uribe Celis sobre la mentalidad católico-conservadora e hispanofílica que operó como eje fundamental de la cultura colombiana tradicional. Uribe Celis analiza el caso

realidades y creencias del contexto en el que creció y sus propia decisión de renunciar y cuestionar muchos de ellos.

### 3. La ruptura de Cecilia Porras hacia la profesionalización en su propuesta plástica

En Porras se puede ver un franco quiebre frente a unas circunstancias dadas. Después de una etapa inicial en la que su acercamiento a la pintura fue bastante ingenuo, ella empezó a rebelarse ante unas condiciones en las que se sentía estrecha. La misma Porras, en un texto que publicó en una exposición en Medellín en el año 1950, hará conciencia de esta situación:

Cansada de todo esto, vino un cambio, una nueva etapa de mi pintura. Mi afán por liberarme de todos estos prejuicios absurdos, el descontento con todo lo realizado hasta entonces, el medio estrecho, casi hostil, mi desconocimiento absoluto de la técnica y los secretos del oficio ya que nunca había tenido maestros, fueron factores que decidieron un nuevo cambio y pinté entonces, después de un tiempo de no hacer nada, el *Paisaje del reloj* una de las obras que más quiero, no porque la considere la mejor, sino porque en ella puse sin proponérmelo, toda esa angustia, toda esa angustia interior que yo sentía y la considero por esto más sincera<sup>29</sup>.

Esta declaración de Porras es casi un manifiesto que muestra un momento de insatisfacción e insurrección. Este fragmento está impregnado de sentido y da claves que permiten distinguir, en su búsqueda, procesos de ruptura y de modernización. Su texto está escrito en primera persona, habla de sus sentimientos, hace alusión a su cansancio frente a un medio que juzga estrecho y hostil y a la necesidad de liberarse. En relación a su trabajo plástico, se refiere al desconocimiento de la técnica y del oficio de artista, la falta de maestros (por tanto de profesionalización) y es explícita en que, después de esa especie de liberación, su logro consistió en poder poner su angustia interior en el cuadro para hacer una obra más sincera.

Aquí ya están presentes algunos elementos de drástica ruptura, entre ellos: el hacer explícitos y públicos los propios sentimientos, sobre todo en el caso de las mujeres, y además creer que

esos sentimientos personales son dignos de estar en un cuadro. Estas son características de lo que Porras empieza a entender por arte moderno; un arte en el que es posible y necesario darse licencias plásticas y de composición. Estas libertades provienen de la intensión de introducir en las obras ideas y sentimientos que son propios del artista y pueden deformar las maneras de representación de la realidad.

Ya desde mediados de los años cuarenta, Porras había empezado a buscar nuevos horizontes. En diciembre de 1945 participó en el Primer Salón de Artistas Costeños, que ese año organizaron Bernardo Restrepo Maya y Germán Vargas en Barranquilla<sup>30</sup>. El año 1945 fue clave en la consolidación de lo que se conocerá como el Grupo de Barranquilla. Desde este año, y de manera paulatina hasta mediados de los años cincuenta, se consolidará este lugar de encuentro, que propició el intercambio y la acción de un grupo de jóvenes artistas y escritores que hicieron parte, como Porras, de estos hitos de ruptura de la región. Ellos empezaron a cuestionar las herencias premodernas y dieron sus batallas desde las artes, la literatura, la crónica, el cine, introduciendo elementos de ruptura en sus búsquedas artísticas. Esto con el propósito de conectarse con el mundo y con un claro interés por distinguir su propio campo de acción cultural y darle legitimidad<sup>31</sup>.

30 A propósito, este salón regresa y se instala en Barranquilla el pintor Alejandro Obregón, y Alfonso Fuenmayor asume "la dirección de la recién fundada extensión cultural del Departamento del Atlántico". Cfr. Jacques Gilard, "El Grupo de Barranquilla. 'Hacer algo perdurable'", en *Plumas y pinceles I. La experiencia artística y literaria del Grupo de Barranquilla en el Caribe colombiano al promediar del siglo xx*, ed. Fabio Rodríguez Amaya (Bergamo: Sesante edizioni, 2008), 59.

31 Sería muy largo entrar a definir detalles de este momento tan importante de la cultura caribe. Aunque sí sería necesario abordar a futuro, con mayor exactitud, este tema y escudriñar las relaciones y conflictos que se gestaron allí, y cómo operaron las relaciones con el medio cartagenero. Además, sería fundamental ver en qué medida en este grupo empezaron a configurarse una serie de alianzas, coaliciones y luchas por el capital cultural. Aún no hay una profesionalización para los escritores. Esto propició que no existiera un amplio público lector informado, tampoco existía todavía la posibilidad de vivir del oficio de escritor de literatura, de tal manera que todos ellos inician sus carreras como periodistas y columnistas en diferentes diarios locales. Es muy interesante, como ejemplo de la indiferenciación del campo cultural, que las columnas periodísticas de García Márquez en muchas ocasiones acuden al relato de ficción; es decir, él usa este espacio para poner a circular cuentos y relatos que estaban más cerca de la literatura, y efectivamente podemos encontrar en algunas de estas

29 Porras, "Sin título", 35.

Muy probablemente este espacio fue la plataforma que le permitió a Cecilia Porras concebir otras posibilidades de su afición por la pintura. Así, pareciera que es en el Primer Salón de Artistas Costeños que ella se atreve a pensar en la pintura como algo más que una simple diletante, por ello, participa con dos óleos. Uno de ellos le valdrá una mención honorífica y una referencia al lado de Obregón y Grau en el diario *El Liberal* de Bogotá, que publicó la foto en blanco y negro de uno de los cuadros que Porras envió al concurso: “Aunque el color es definitivo para juzgar los méritos de una obra pictórica, nos vamos a permitir destacar el autorretrato de Cecilia Porras, cuya confección dice mucho de las posibilidades de esta artista”<sup>32</sup> (imágenes 11 y 12).

Este es un punto de quiebre en la vida de Porras. Más que la mención, ella ganó confianza para tomar la decisión de apostarle a una carrera como artista profesional y su determinación de salir posteriormente de Cartagena:

Salí por fin de Cartagena en busca de nuevos horizontes en el año de 1948. Inicié estudios de pintura por primera vez en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional. Bajo la acertada dirección de excelentes maestros como Alejandro Obregón y Enrique Grau Araujo, empecé mi formación artística. El trato frecuente con otros artistas, el ambiente mucho más favorable donde hay mucha más inquietud por el arte y las exposiciones son más frecuentes, contribuyeron en gran parte a formar en mí un concepto más sólido de la pintura. Extraía de todas estas nuevas experiencias lo que más convenía y se adaptaba a mi manera de pensar y de sentir pero sin entregarme a ninguna tendencia determinada<sup>33</sup>.

Porras aquí hace referencia a temas importantes para este trabajo. Primero, desde su posición se entiende la salida como una liberación; segundo, la importancia que le da al hecho de poder ingresar a una universidad y estudiar “por primera vez”, y, tercero, la descripción que hace de Bogotá como un ambiente más favorable,

donde hay exposiciones y otros artistas con quien confrontarse.

Con respecto al primer punto, la salida de Cartagena como un acto de liberación, un ejercicio interesante sería contrastar este episodio con la partida de su coetáneo Grau. Es probable que en este particular exista una diferencia incentivada por una cuestión de género. Se ha podido ver, al revisar los archivos, que la actitud del padre de Grau fue, desde muy temprano, la de apoyar al hijo talentoso, por medio de la búsqueda de todas las posibilidades, influencias y amistades para que pudiera salir de Cartagena y pudiera ver exposiciones, participar en concursos y encontrar espacios de formación en el exterior<sup>34</sup>. El caso de Porras pareciera ser distinto. Aunque este planteamiento se puede hacer solo a nivel de hipótesis, se debe recordar que la tendencia respecto a las mujeres pintoras estaba más enfocada a que se mantuvieran en el ámbito familiar. Así que se requerían muchas más rupturas de tipo simbólico para que Cecilia Porras pudiera vislumbrar la posibilidad de una carrera profesional.

Los otros dos elementos que son determinantes en las palabras de Porras respecto de su salida de Cartagena son la posibilidad de ingresar a la universidad y su alusión al ambiente, mucho más propicio, que empieza a experimentar. En Bogotá, durante esos años ocurren una serie de situaciones que contribuyeron a la definición de un campo artístico. Así, desde el año 1948 y hasta el año 1957, aproximadamente, se dio un momento fundamental para las artes plásticas en Colombia y para la definición de una nueva generación<sup>35</sup>. Este estará acompañado por el afianzamiento de algunos subcampos como el de la

columnas los primeros desarrollos de personajes que posteriormente reaparecerán en sus novelas.

32 Rafael de Andreis, “Mañana se inaugura el Primer Salón de Artistas de la Costa Atlántica”, *El Liberal* [Bogotá], 19 de diciembre, 1945. Citado en Álvaro Medina, *Poéticas visuales del Caribe colombiano al promediar el siglo xx* (Bogotá: Molinos Velásquez, 2008), 110.

33 Porras, “Sin título”, 35.

34 Revisando su correspondencia es muy notorio este empeño del padre de Enrique Grau. Entre muchas comunicaciones con amigos, a los que en ocasiones envió bocetos del joven Grau, sobresale la correspondencia sostenida con el entonces presidente Eduardo Santos. A él, directamente o a través de amigos en común, solicitó la prórroga de la beca de estudios en Estados Unidos y a Abel Cruz Santos, cónsul general de Colombia en Nueva York, recomendó a su hijo. Correspondencia consultada en el Archivo Grau, Fundación Enrique Grau Araujo. Bogotá.

35 Este es un tema que se ha venido estudiando con gran interés por parte de diversos trabajos de investigación recientes en la historiografía del arte nacional. Se pueden mencionar las investigaciones sobre este tema en particular de Carmen María Jaramillo, William López, Ruth Acuña, Sylvia Juliana Suárez y el grupo En un Lugar de la Plástica.



Imagen 7. *Cecilia y el mar*, ca. 1954. Fotografía de Enrique Grau.



Imagen 8. Fotografía de Cecilia Porras. Tomada del libro: Jorge Child, *Cecilia Porras su vida y su obra* (Bogotá: D'vinni, 1995): 26.

crítica del arte, con la llegada de una serie de críticos extranjeros<sup>36</sup>, o la acción de algunos colombianos como Eugenio Barney Cabrera; el de los organizadores de exposiciones; el del mercado de arte. con la apertura de las primeras galerías como la Leo Matiz, la Buchholz, El Callejón, El Caballito, entre otras; el nacimiento de nuevos museos y salas de exposición, como el de la Biblioteca Luis Ángel Arango y el Museo de Arte Moderno de Bogotá. A esto hay que añadir el interés en la formación de públicos y la circulación de información en los medios de comunicación y en las primeras revistas especializadas como las revistas *Plástica* y *Prisma*. Todas estas iniciativas entrarán a sostener un andamiaje institucional que hará posible, a finales de los cincuenta, hablar de una relativa autonomía del campo artístico en Bogotá.

<sup>36</sup> El aporte de un grupo de críticos extranjeros, que se estableció en Colombia a mediados del siglo xx, fue fundamental para la consolidación del campo de la crítica de arte en Colombia. Ellos fueron: la argentina Marta Traba (1923-1983), el polaco Casimiro Eiger (1909-1987), el austriaco Walter Engel (1907-2005), los españoles Francisco Gil Tovar (1923) y Clemente Airó (1918-1975), y el uruguayo Arístides Meneghetti, entre otros.

En este momento rico y fecundo, Cecilia Porras y sus compañeros costeños se encontraron en Bogotá y aportaron en el proceso de definición del campo del arte. Si bien este era un proceso mucho más complejo que se venía gestando, incluso, desde las primeras décadas del siglo, con una generación anterior de artistas, los años cincuenta serán un momento clave para su consolidación. En 1948, Obregón fue nombrado director de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional y Grau, profesor. Allí emprendieron una reforma del plan de estudios. Por otro lado, entre 1947 y 1949, se organizan tres exposiciones por iniciativa de la escuela. La de 1948, realizada en el Museo Nacional, fue denominada Salón de Arte Contemporáneo o Salón de los Veintiseis. Esta exposición fue organizada por el mismo Obregón, quien realizó la selección.

En este contexto, Cecilia Porras tendrá un proceso de legitimación como artista profesional. Aunque es importante decir que desde el año 1954, ella alternó sus trabajos y exposiciones en Bogotá<sup>37</sup>

<sup>37</sup> En este mismo año, 1954, empieza a desempeñarse como ilustradora para la Revista *El Observador* dirigida por quien posteriormente será su esposo, Jorge Child.

con sus visitas a Barranquilla, en donde establece una relación muy interesante con sus contertulios de lo que se ha conocido como Grupo de Barranquilla<sup>38</sup>. De hecho, este año Cecilia participó en la filmación de *La langosta azul*, película dirigida por Álvaro Cepeda Samudio, donde se encargó del vestuario y actuó en el papel de La Hembra. Además, un año después ilustró el libro de cuentos *Todos estábamos a la espera* del mismo Cepeda Samudio.

En estos años se hace famosa por sus disfraces y sus atuendos en la playa, lo cuales eran realizados por ella misma. Su estilo era muy atrevido e, incluso, extravagante, mucho más para una joven de la alta sociedad cartagenera. Una de sus sobrinas ha referido, en entrevista reciente, que Cecilia Porras fue la primera mujer en usar mochila en vez de bolso en Cartagena y vestido de baño de dos piezas que ella misma cosió<sup>39</sup>. Son muchas las historias<sup>40</sup> que han circulado sobre sus comportamientos osados y sus irreverencias, entre ellas, su frecuente asistencia a un bar con grupos compuestos exclusivamente por hombres o su participación en eventos sociales con disfraces estrafalarios.

38 En el terreno de las artes plásticas, el Grupo de Barranquilla dio también aportes fundamentales hacia la institucionalización de algunos espacios de circulación y legitimación de las artes plásticas costeñas. Es así como, desde la extensión cultural del Departamento del Atlántico, ellos consolidan unos espacios de exposiciones en la sede de la Biblioteca Departamental, y, como ya se había dicho, en 1945 empiezan a organizar un salón de arte costeño. Por tanto, la relación del grupo con las artes plásticas va mucho más allá de su relación de amistad con los pintores. En realidad estos espacios tuvieron una continuidad importante en Barranquilla y se transformaron efectivamente en espacios de exposición, circulación y legitimación, que paulatinamente fueron pasando de ser regionales a nacionales, e incluso internacionales.

En efecto, el espacio de los concursos anuales cada vez fue más visible para los críticos de arte del país (residenciados prácticamente todos en Bogotá) y los mismos artistas empezaron a ver en el salón de Barranquilla una oportunidad importante. Así que desde sus primeras versiones se empezó a registrar una nutrida participación de artistas de todo el país: allí ganaron premios Fernando Botero, Ramírez Villamizar, Ignacio Gómez Jaramillo, entre otros.

39 Rosita de Benedetti en entrevista realizada en marzo de 2011.

40 Mercedes Moreno –nació y vivió en la casa Porras Troconis los primeros veinte años de su vida, ya que su madre trabajó hasta su muerte con esta familia– recuerda que Cecilia se envolvía en una sábana y se iba a algunas fiestas con sus amigos pintores. Entrevista realizada en marzo de 2011. Una de las historias que más ha circulado se refiere a su llegada a un banquete del millón en Bogotá haciéndose pasar por una condesa extranjera. Este hecho es recordado en la *Revista El Observador* a 10 años de su muerte. José Pubén, "Memoria de Cecilia Porras", *Revista El Observador*, no. 1 (diciembre 1981).

Todas estas actitudes pueden ser leídas como indicadores de rebeldía frente a los códigos sociales tradicionales. Las mismas batallas que Porras estaba dando en su obra plástica las dio también en su vida y por esto, pareciera que sus actitudes son muy consecuentes con la intención de desestabilizar los roles tradicionales de género, o ideas como el pudor. Aquí, por supuesto, se hacen explícitos muchos elementos de modernización social respecto del rol de la mujer y sus comportamientos.

Es momento de volver al instante de legitimación artística de Cecilia Porras en Bogotá, para ello es necesario mencionar que en el año de 1955 realizó su primera muestra individual en la galería El Callejón. Esta exposición fue bien recibida por la crítica, lo cual le valdría su definitivo reconocimiento como artista perteneciente al grupo de la vanguardia artística colombiana. A partir de allí, mostrará su obra continuamente en distintas galerías, museos y exposiciones de manera individual y colectiva.

Respecto de la exposición de 1955, hay, en los comentarios de algunos críticos, elementos que se podrían traer a colación para evidenciar que la proveniencia familiar de Porras y la pervivencia de estructuras tradicionales eran tema de atención también para la crítica bogotana.

Walter Engel, por ejemplo, al referirse, en un texto de 1959, a esta primera exposición de Porras en Bogotá, dijo que existía una gran expectativa por ver la obra de esta artista que ya era muy conocida en el circuito artístico<sup>41</sup> por sus relaciones con otros artistas. Sin embargo, su obra aún no se conocía en la ciudad. Anota Engel:

“A la curiosidad siguió la sorpresa. Porque muchos habían sospechado que la hija de una aristocrática familia cartagenera se dedicó al estudio de la pintura para pasar el tiempo, pasarlo en forma y compañía agradables, y en Bogotá. La exposición desvirtuó por completo tales sospechas. El talento de la joven artista era evidente”<sup>42</sup>.

Por otro lado, Casimiro Eiger escribió:

41 El conocimiento que se tenía de esta artista en Bogotá había llegado por su participación en el Grupo de Barranquilla y en los salones de artistas costeños.

42 Walter Engel, *Pintoras colombianas contemporáneas* (Bogotá: División de extensión cultural del Distrito de Bogotá, 1959), xi.

Hay que decir que Cecilia Porras tiene que luchar contra todos los enemigos a la vez. La incomprensión, la indiferencia, la frialdad que rodean en provincia a una artista independiente, junto con los temas demasiado pintorescos que la circundan —el mar, el sol, la belleza de Cartagena— representan para ella otros tantos adversarios a quienes vencer como tarea de cada día. ¿Saben ustedes lo que significa haber nacido en uno de los sitios más hermosos de toda Colombia, más subyugadores por su aspecto, más tradicionalistas por su espíritu?<sup>43</sup>

Incluso, el mismo Eiger llegó a ser más radical sobre el asunto de la provincia en un texto que escribió un año después para la segunda exposición de Porras en Bogotá:

Pero existe, señores y señoras, otra provincia, la provincia de los indiferentes. Éstos no perciben de la vida sino lo que ella contiene de más pasajero, de embriagador, de actual, y todo otro empeño les parece, si no insensato, por lo menos inexplicable. Ellos viven satisfechos en medio de su transitorio contento, y todo esfuerzo por enlazar la existencia con el pasado o proyectarlo hacia el porvenir, máxime cuando se recurre a ese puente endeble que es la tradición artística, se les antoja como una tarea sin posibilidad de éxito y signo probable de locura.

Fue en medio de tal provincia que le tocó vivir y desarrollarse a Cecilia Porras. Hija de la más noble ciudad de Colombia, no encontró en su ámbito natural sino inadvertencia y recelo, a lo más una benevolente ironía. “¿Cómo se le ocurre a esa niña, hija de uno de los notables de la ciudad, dedicarse a pintar, en lugar de ir a la playa o bailar o pensar en reinados y carnavales? ¿Y pintar en un estilo que ha de ser una equivocación, ya que no puede ser cierto que se llame pintura algo tan contrario a los modelos admitidos?”

A Cecilia le tocó, pues, luchar sola. Sin un consejo benévolo, sin la atmósfera propicia, sin la crítica correctora.

Es un milagro que la joven artista no se haya doblegado. Solitaria e incomprendida, objeto de estupor escandalizado por parte de sus conciudadanos, prosiguió su tarea, buscando una expresión que fuera a la vez novedosa y propia. Lo logró en parte. Pero la provincia indiferente es implacable. Si no quebranta, hace, por lo menos, que un talento se estanque o, a veces, se desvíe. Y eso es lo que habría acontecido irremediablemente a Cecilia si no hubiera tenido el coraje de abandonar sus lares<sup>44</sup>.

Estas citas muestran que, para la crítica bogotana, el tema de la provincia y de las dificultades de

un contexto donde prevalecían aún formas de pensar y hábitos premodernos merecía ser tratado y sobre el que se tomó partido. Ambos críticos fueron enfáticos en denunciar el sometimiento de Porras a la incomprensión, la indiferencia, la frialdad, la inadvertencia o el recelo de su ciudad natal. Además, con ironía se referían a la proveniencia social de Cecilia y a lo singular e insólito que fue su preferencia por dedicarse a ser artista independiente, en vez de una niña que va a la playa, baila y participa en reinados y carnavales o que pinta para pasar el rato de manera agradable.

Es necesario recordar que ambos críticos eran extranjeros, y que su función como defensores de los valores modernos de autonomía en el campo de las artes resultó ser fundamental en el contexto colombiano del momento. A esto quizás se deba el ímpetu con el que los críticos se referían al tema y el protagonismo que particularmente Eiger le da al asunto de la lucha de Porras con la tradición en la provincia. Asimismo, se refieren a la posición de Porras como una artista independiente que buscaba una expresión que “fuera a la vez novedosa y propia”. Todos estos adjetivos hablan de los valores que ellos rescataban, como signo de modernidad, en su propuesta plástica; entre estos signos se rescatan, básicamente, su decisión de independizarse de la tradición y de buscar un lenguaje de ruptura que fuera propio y la diferenciara de los demás.

Por otro lado, aquí se hace explícito otro asunto fundamental de estas tensiones, este es la relación entre centro y periferia, entre la ciudad capital y la provincia. Evidentemente, la provincia, según las palabras de estos críticos, era vista como el foco del gran tradicionalismo y, aunque, como se ha visto, esa acusación era en parte cierta, también se puede señalar, en sus posiciones, un conocimiento poco matizado de las realidades locales. Esto explica por qué tendían a desconocer que, por un lado, en lo local también se estaban dando unas luchas internas, quizás más tímidas y mucho más tortuosas, que fueron necesarias en esos procesos de tránsito hacia la modernidad. Por otro lado, la situación en Bogotá, tan solo treinta años antes, no era muy distinta y la lucha de los artistas, que fueron sometidos a la incomprensión, al descrédito y a la

43 Casimiro Eiger, “Cecilia Porras I”, en *Cecilia Porras. Cartagena y yo* (Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 1955), 165.

44 Casimiro Eiger, “Cecilia Porras II”, en *Cecilia Porras. Cartagena y yo* (Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 1955), 170.

censura, fue también muy aguerida<sup>45</sup>. Por tanto, hubo una asimetría en los tiempos de Bogotá y Cartagena; además, existió una dificultad mucho mayor para que estos procesos encontraran continuidad y arraigo en esta última ciudad, sin embargo estos procesos de transición han sido característicos de todas las ciudades latinoamericanas.

Durante la primera exposición de Porras en Bogotá, mientras ella está logrando reconocimiento en el circuito nacional, en Cartagena, se pueden seguir identificando paradojas. En el mismo año, en la revista dirigida por su padre, *América española*, se publica el artículo “El llamado arte moderno”. Este texto es una crítica dura a los artistas modernos, a quienes se tilda de falsos artistas<sup>46</sup>. Asimismo, fue aún más paradójico que tan solo un número después, en la misma revista, se publicara un artículo sobre la exposición de Cecilia Porras en Bogotá. El artículo celebra su éxito en la capital, pero, además, en él es patente el interés de distanciar el arte de Porras de cualquier tendencia moderna: “Queda el convencimiento de que esta artista encontró ya su propio camino. El de ella, porque en la pintura de la joven cartagenera, no se pueden apreciar influencias de ninguna de las escuelas modernas existentes”<sup>47</sup>.

Por otro lado, en el artículo se insiste mucho en relacionar a Cecilia con su padre y su tradición:

Despertó a la vida, frente al paisaje fulgurante de Cartagena, donde cada hora ofrece a los ojos un renovado espectáculo de belleza, en la presencia del

paisaje que no puede mirarse sin extasis, y que lleva al espíritu la más pura emoción de luz y color. Y nacida también en un hogar refinado y culto, en permanente ejercicio de culto, de introspección y de mensaje, como que es hija del doctor Gabriel Porras Troconis, acaso el más ilustre de los varones de la hora actual, en la ciudad de los “Claros Varones”, según el decir enjundioso de Fernando de la Vega, el maestro, nunca bien lamentado.

[...] Ella pinta la Cartagena de Indias que vive en su cariño, la que aprendió a conocer desde los primeros balbucesos, en la devoción insustituible de su padre, y la pinta con una concepción distinta del panorama. Sin quitarle el añejo sabor de sus cosas, y el severo aire de su rancio abolengo, recoge esos mismos elementos, para plasmar un nuevo concepto de vigor y reciedumbre, como una fuerza del porvenir<sup>48</sup>.

En la ingenuidad de estas afirmaciones hay una especie de operación de resistencia, una ceguera frente a lo que no se quiere ver. Es decir, esto muestra la intención de negar lo obvio, al aclarar que los lenguajes de Porras no tienen nada que ver con el arte moderno o con cualquiera de las escuelas modernas existentes (seguramente se refieren a las vanguardias europeas de la primera mitad de siglo).

Pero también, en el texto citado, es clara la intención de hacer lecturas que correspondan con las creencias propias, por ejemplo, la necesidad de vincular las capacidades y el éxito de Porras a su abolengo y a su proveniencia ilustre. De nuevo, el acento se pone sobre el tema de la raza, tal y como se le entendía en la tradición, es decir, en términos de abolengo. Como el caso que se acaba de mencionar, existen muchas referencias similares en la prensa de la época. Otro ejemplo que puede ilustrar este particular es el artículo que se publicó en el diario *El Figaro*, en el momento en el que el Gobierno nacional le concedió la beca a Enrique Grau para estudiar en Estados Unidos. Dice el artículo:

El triunfo de Grau Araujo, a quien el propio Presidente de la República ofrece esta espontánea premiación enorgullece a quienes ya habíamos adivinado en él una sensibilidad artística y una técnica congénitas realmente admirable. Porque el joven pintor cartagenero es una prodigiosa revelación.

[...] Son curiosos estos fenómenos biológico-espirituales que, como el de Grau Araujo, se presentan sólo en las sociedades maduras como ésta de Cartagena,

45 Son innegables las tensiones entre tradición y modernidad en la Bogotá de la primera mitad del siglo xx, solo basta con pensar en la fuerte polarización entre intelectuales conservadores y liberales y todas las implicaciones que estas luchas tuvieron en la historia de la intelectualidad colombiana. En las artes plásticas se pueden recordar, a manera de ejemplo, las censuras a artistas como Débora Arango y Carlos Correa, las arremetidas del diario *El Siglo* sobre las generaciones de artistas de avanzada o el papel de Laureano Gómez como gran opositor del arte moderno. Este asunto ha sido tratado en la historiografía del arte colombiano por autores como Álvaro Medina en su texto *El arte colombiano de los años veinte y treinta*; Carmen María Jaramillo en *Arte política y crítica. Una aproximación a la consolidación del arte moderno en Colombia y Cristina Lleras en Politización de la mirada artística en Colombia, 1940-1952*.

46 Anónimo, “El llamado arte moderno”, *América española*, no. 56 (abril 1955): 77.

47 Anónimo, “Ecos de la exposición de Cecilia Porras”, *América española*, no. 61 (1955): 223.

48 Anónimo, “Ecos de la exposición”, 223.



Imagen 9. Cecilia Porras. Paisaje, 1958. Óleo sobre lienzo. 88 x 55 cm.

en donde la sangre de unas pocas familias se va entrecruzando a través de muchas generaciones, hasta que, de pronto, como una flor maravillosa, nace el hombre que concreta en sí todos los defectos o todas las virtudes de sus antepasados, Luis Carlos López es uno de esos ejemplares únicos, y Grau Araújo, sin que esto signifique una pretensión de encumbrarlo hasta las alturas del famoso bardo (todavía tiene tiempo para llegar hasta allá), es otro de esos espíritus.

Las familias de donde arranca la raíz biológica de este joven, han profesado culto rendido por el arte.

[...] Los artistas pueden formarse sin duda pero la savia íntima no es posible improvisarla. Grau Araújo trae de atrás, de diez generaciones que lo respaldan, la chispa genial que ahora en sus diez y seis años, salta a la tela de sus lienzos. Por eso nosotros creemos firmemente que ni él, ni Luis Carlos López, habrían podido nacer en una ciudad nueva. Son hijos del medio, son concreciones vitales, son el producto de una legión de abuelos que forman, detrás de él como una retaguardia que actúa por el conducto de su mano adolescente<sup>49</sup>.

49 Anónimo, "El hondero entusiasta", *El Figaro* [Cartagena], 7 de febrero, 1941, sp.



Imagen 10. Cecilia Porras. Castillo de San Felipe, 1967. Témpera sobre cartón. 30 x 40 cm.

#### 4. La madurez de la obra plástica de Cecilia Porras y los signos de maduración del campo del arte en Colombia

Para los años 1957 y 1958, Cecilia Porras habrá encontrado su propio camino plástico y esa insistencia en la necesidad de hacer patente sus propios sentimientos en la pintura se hace cada vez más presente.

Algunos de los elementos que más caracterizan su estilo ya maduro serán su trabajo desde una figuración particular (que nunca abandonó completamente), en la que aparece el objeto pero no como centro de representación, sino como excusa para explorar un lenguaje. Sobresalen, además, otras preocupaciones entre las que podemos mencionar la reivindicación de los planos, las formas geométricas o las líneas para definir nuevas maneras de representar el paisaje, el protagonismo del color y la textura como elementos que tienen una voz autónoma o la búsqueda de síntesis formales que representan elementos estructurantes del paisaje urbano sin reproducirlo fielmente.

A manera de ejemplo, se pueden tomar dos obras puntuales de dos periodos distintos, en las cuales se pueden ver algunas de esas características mencionadas.

En *Paisaje*, 1958 (Imagen 9), hay una construcción del espacio plástico por medio de la superposición de planos donde el color vibra y se hace protagonista, esto evidencia esa preocupación por la luminosidad tan característica de la obra de Porras. Este cuadro, en particular, es uno de los que

más se aleja de la figuración y aparece, a simple vista, como un juego geométrico. Sin embargo, al poner, en la parte superior izquierda, el círculo naranja que representa el sol, existe un gesto figurativo preciso, que siempre está presente en sus cuadros.

Para entender el tipo de recepción que podían tener estas imágenes en Cartagena es importante citar el incidente que narró Rosita de Benedetti, sobrina de Cecilia, quien recibió un cuadro de la pintora. Rosita dice que el cuadro hace parte de la obra de Cecilia cuando empezó a pintar “mamarrachos”. Además cuenta que este cuadro en particular, de los varios que tiene en su colección privada, lo tuvo abandonado por años y lo rescató del olvido años después<sup>50</sup>.

El segundo ejemplo que referenciamos es *Castillo de San Felipe*, 1967 (Imagen 10). Este cuadro, elaborado casi una década después del anterior, hace parte de otro periodo de su producción. En esta obra se puede ver una exploración que conserva la intención básica de acudir al paisaje urbano de Cartagena como motivación para la indagación plástica. De hecho, este cuadro hace parte de una serie de obras, del mismo periodo, en las que Porras explora distintas variaciones compositivas (con diferentes colores, texturas y técnicas) sobre el mismo contorno urbano del castillo de San Felipe. Aquí, la autora busca la síntesis formal, principalmente, a través de la línea o la superposición de líneas que aparecen como protagonistas. El uso del color, que en otros cuadros es tan importante, aquí da paso a una exploración en grises. En esta imagen es mucho más clara, respecto del cuadro anterior, la idea de mantener la figura, sin ser fiel a ella; es decir, esa intención de priorizar la exploración pictórica y compositiva, pero sin caer en la abstracción pura. Vemos de qué manera Cecilia Porras se acerca y define unos lenguajes plásticos que rompían con ese periodo inicial en donde la imitación era su objetivo central. En este proceso de ruptura, ella crea este tipo de imágenes que, como sus compañeros de generación, la vincula a una manera nueva de entender el arte en el que se conceden y,

aún más, se exigen licencias en la representación, para aventurarse en exploraciones pictóricas que les permitan concretar intereses y estilos propios.

A medida que Porras exploraba estos lenguajes, se fueron consolidando, cada vez más, sus espacios de participación y legitimación. Estos le permitieron desempeñarse como artista, ilustradora y profesora, además, de exponer y tener contacto con otros artistas, participar en proyectos individuales y colectivos, y tener el reconocimiento de la crítica. Durante la década de los cincuenta, en Colombia, empezará a ser importante y reconocida la participación de la mujer en el campo artístico nacional. Junto a los artistas más renombrados del momento empiezan a aparecer los nombres de mujeres como Lucy Tejada, Judith Márquez y la misma Porras. Ellas expusieron, junto a sus colegas, en muestras colectivas y en las cuales existieron intercambios profesionales más horizontales entre hombres y mujeres. Además, empieza a existir una fuerte presencia de la mujer en otras actividades como la crítica, la docencia<sup>51</sup>, la organización de exposiciones y demás actividades del campo<sup>52</sup>.

En 1959, el crítico del arte polaco, Walter Engel, publicó el libro *Pintoras colombianas contemporáneas*. En la introducción anota:

La publicación de un libro dedicado a las pintoras colombianas no debe considerarse como mero acto de cortesía, como generoso e infundado gesto de caballerosidad por parte de los editores. Porque las mujeres mantienen en el actual panorama artístico de Colombia una posición no solo decorosa sino importante. Hay entre ellas artistas representativas de diferentes corrientes modernas<sup>53</sup>.

Se puede decir que, en Cartagena, las mujeres, a mediados de siglo, empezaron a tener una cierta presencia en el ámbito cultural. En las artes plásticas, como se ha visto, Porras era una verdadera pionera, pero también es fundamental el papel de Delia Zapata Olivella en la danza y el de una mujer como Judith Porto de González, escritora y gestora cultural perteneciente a la Academia de Historia y directora de la Sociedad de Amor a Cartagena.

50 Rosita de Benedetti en entrevista realizada Cartagena en el mes marzo de 2011.

51 La propia Porras fue docente en la Universidad Nacional en los primeros años de la década del sesenta.

52 Carmen María Jaramillo, “¿Pintura femenina?”, en *Salón de Arte Moderno 1957* (Bogotá: Banco de la República, 2007), 42.

53 Walter Engel, *Pintoras colombianas*, v.



Imagen 11. Cecilia Porras. Autorretrato, sf. Óleo sobre lienzo. 34 x 28 cm.

Así mismo, Maruja de León de Luna Ospina fue directora del Instituto Musical y de Bellas Artes. Aquí, solo se mencionan sus nombres para sugerir la importancia de estos primeros momentos de figuración de las mujeres en la cultura y en el ámbito público. Ellas no solo fueron creadoras, sino también directoras y gestoras de instituciones. El papel que desempeñaron y la manera como este refleja ciertos cambios en las estructuras sociales de la ciudad son temas que no se pueden abordar acá, pero que están en mora de ser tratados.

No obstante esta participación de mujeres en ciertos espacios sociales, es necesario también revisar las particularidades de esta contribución inicial. Esto con el fin de entender que este proceso está lleno de matices y contradicciones que muestran la complejidad de las transiciones en los cambios de roles.

Un ejemplo del tipo de circunstancias que podían haber mostrado estas contradicciones es, en el ámbito que se ha analizado, el caso de Maruja de León de Luna Ospina, en la Escuela de Bellas Artes de Cartagena. Su función de directora era vista y celebrada, privada y públicamente, en relación con su misión de control frente a los excesos de los artistas:

Los artistas, músicos, pintores y demás, forman un conglomerado específico, son cordiales, añiados, francos y en vez exóticos, se regalan ellos mismos una especie de licencia para actuar en la vida y traspasar los más temerarios lindes de la tradición o de los postulados de la loca-



Imagen 12. Cecilia Porras. Autorretrato, 1954. Óleo sobre lienzo. 75 x 54 cm.

lidad en que actúan. Las reuniones o fiestas de éstos, son espléndidas, todo el mundo hace lo que quiere y no conocen las inhibiciones del ridículo o de la mutua crítica. En el caso de la Escuela de Música y de Bellas Artes, la cosa es algo distinta, pues allí la figura de Doña Maruja de León es una especie de neutralizador de excesos. Su natural calmado y recto, su arrebatada inclinación hacia las cosas de la Iglesia, ponen una sordina a la bulliciosa condición de los artistas<sup>54</sup>.

En estas declaraciones se observa la exaltación de rasgos tradicionales de la mujer, fundamentalmente, la condición maternal de control sobre los alumnos. Este control, de hecho, operaría, según la declaración, en virtud de su inclinación a cuestiones de la Iglesia.

El anterior comentario no es aislado, pues las declaraciones a favor o en contra de la directora son frecuentes en la prensa de la época. Esto es otra muestra de las luchas simbólicas, entre tradición y modernidad, que se estaban dando en el momento. En concreto, el tema principal de los cuestionamientos era su marcada relación con la Iglesia. Un ejemplo elocuente de su actitud

54 Archivo particular de Maruja Ospina, De Pascual, "Sin título", sf., 1959, sp.

fue la prohibición que hizo a los estudiantes más jóvenes, como Darío Morales, para entrar a las clases de dibujo con modelos desnudas. El periódico *El Figaro* le hace una entrevista a propósito de estos temas y ella declara:

El Vaticano está lleno de artísticos desnudos que sólo hablan el lenguaje del arte. Mi opinión, que nada vale es la de que solamente los verdaderos artistas iniciados ya en el secreto del arte auténtico pueden ver en desnudo al natural, con ojos de artista. Yo creo, he creído siempre, que los artistas que empiezan muy jóvenes aún no están capacitados para comprender el arte que encierra un desnudo, y lo miran con otros ojos. Esos deberían copiar cuadros de famosos artistas, y pintar del natural cuando ya tengan criterio formado sobre el arte. Es mi opinión pero yo respeto el programa del Ministerio, y aquí se ofrecen modelos al natural sin excepciones ....?

-Yo me río de quienes se complacen en decir que solamente me ocupo de instruir a mis dependientes en la religión, y que vivo repartiendo medallitas y oraciones. Jamás he creído que el Arte está reñido con la Religión, sino muy al contrario. Por otro lado, el hecho de ser yo la Directora de la Escuela no me inhibe en absoluto de ejercer mi apostolado como católica y de practicar mis acostumbrados ritos religiosos<sup>55</sup>.

Con respecto a Cecilia Porras es necesario decir que, si bien esta mujer encontró en Bogotá un espacio más propicio que le permitió obtener la legitimidad profesional, en realidad ella se desconectó completamente de su ciudad natal. Porras siguió alternando sus estancias en Bogotá con viajes continuos a Cartagena y, como se observó antes, a Barranquilla. Esto también es patente en su obra, la cual no abandonó a Cartagena como motivo de exploración plástica.

La conservación de este vínculo no puede ser desconocido y necesariamente debe dar pautas de lectura de la acción y la trayectoria de Porras y, en general, de los artistas de su generación nacidos en el Caribe, quienes alternaron su vida en Bogotá con estancias y contactos permanentes con sus ciudades de origen. Por consiguiente, se requiere hacer una doble mirada a estos artistas que estaban actuando paralelamente en dos campos. En los contactos con sus ciudades de origen encontraron no solo motivos para sus creaciones personales, en donde está implícita una búsqueda de

la identidad que les permitiera crear un lenguaje a la vez personal y moderno, sino que, además, esta cercanía les permitió adelantar un programa de gestión de algunas iniciativas, que se concretaron en intercambios y creaciones colectivas o en la gestión de espacios de circulación y exposición del arte moderno en los contextos locales.

Porras alternó, en su vida personal, sus actos de rebelión cotidiana con gestos que tuvieron más resonancia pública y rasgos de espectacularidad. En su obra persiguió la definición de un lenguaje propio y moderno, pero manteniendo vínculos con su contexto de origen que, en general, le sirvió como motivación fundamental para la creación plástica. En Cecilia Porras es visible la coexistencia de principios de rebeldía con fundamentos de conservación de la identidad, por tanto, desde la alternancia entre estos dos factores pueden encontrarse claves de lectura para abordar su vida y su obra. Muchos de sus gestos y de las imágenes que creó muestran esa confluencia de elementos.

En su trayectoria se encuentra evidencia de las maneras cómo, en los propios individuos, se han dado esas transiciones hacia ideas y valores propios del modernismo, en medio de contextos en los que actúan procesos de modernización discontinuos y llenos de tensiones. Finalmente, en Porras, se puede rastrear el modo cómo la profesionalización de la mujer y su participación activa en el campo del arte han sido aspectos definitorios de estos procesos.

## Bibliografía

### Fuentes primarias

### Fuentes primarias

AA.VV. *Revista Muros* ii, no. 7 (agosto 1940): 1-56.

Anónimo. "Ecos de la exposición de Cecilia Porras". *América española* no. 61 (1955): 223-224.

Anónimo. "El hondero entusiasta". *El Figaro* [Cartagena], 7 de febrero, 1941, s. p.

Anónimo. "El llamado arte moderno". *América española*, no. 56 (abril 1955): 77-78.

Archivo Fundación Enrique Grau Araujo. Bogotá-Colombia, Sección Correspondencia, sin catalogar.

55 Archivo particular de Maruja Ospina, Gloria de Sontaella, "Entrevista de actualidad. Instituto Musical y de Bellas Artes", 1959.

- Archivo particular de Maruja Ospina. De Pascual. "Sin título". 1959. Sin catalogar.
- Archivo particular de Maruja Ospina. Sontaella, Gloria de. "Entrevista de actualidad. Instituto Musical y de Bellas Artes". 1959.
- Engel, Walter. *Pintoras colombianas contemporáneas*. Bogotá: División de extensión cultural del Distrito de Bogotá, 1959.
- Obregón, Manuel F. "Discurso del gobernador del departamento, Dr. Manuel F. Obregón, al clausurar la Primera Feria de Arte, en la ciudad de Cartagena". *Revista Muros* ii, no. 7 (agosto 1940): 33-34.
- Porras Troconis, Gabriel. "Aquí estamos". *América española* 1, no. 1 (mayo 1935): 1.
- Porras Troconis, Gabriel. "El porvenir de la raza española". *Revista Contemporánea* ii, no. 8 (1917): 43-58.
- Porras Troconis, Gabriel. "Los grandes museos del mundo". *Revista Contemporánea* ii, no. 7 (enero 1917): 42.
- Porras Troconis, Gabriel. "Los libros. Gabriel Giraldo Jaramillo. Bibliografía selecta del arte en Colombia". *América española* xviii, no. 62 (octubre 1955): 321-322.
- Porras Troconis, Gabriel. *La verdad sobre el protestantismo*. Cartagena: Casanape, 1955.
- Porras, Cecilia. "Sin título". *Arte xiii: Cuaderno de la Universidad Pontificia Bolivariana* xv, no. 57 (febrero-mayo 1950): s. p.
- Sin autor. *Catálogo Primera Feria de Arte*. Cartagena, 1940.
- Stern, Eric. "Notas de arte". *El Figaro* [Cartagena], 10 de septiembre, 1959, s. p.
- García Usta, Jorge. "Gabriel García Márquez, Héctor Rojas Herazo y Álvaro Cepeda Samudio: Historia, cultura y región en el surgimiento del periodismo moderno de la costa atlántica". Programa de becas de investigación, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2004.
- Gilard, Jacques. "El Grupo de Barranquilla. 'Hacer algo perdurable'". En *Plumas y pinceles I. La experiencia artística y literaria del Grupo de Barranquilla en el Caribe colombiano al promediar del siglo xx*, editado por Fabio Rodríguez Amaya. Bergamo: Sesante edizioni, 2008.
- Jaramillo, Carmen María. "¿Pintura femenina?". En *Salón de Arte Moderno 1957*, de Sylvia Juliana Suárez. Bogotá: Banco de la República, 2007.
- Martínez, Ana Teresa. "Para estudiar campos periféricos. Un ensayo sobre las condiciones de utilización fecunda de la teoría del campo de Bourdieu". *Revista Trabajo y Sociedad* ix, no. 9 (2007): 1-31.
- Martínez, Ana Teresa. *Pierre Bourdieu. Razones y lecciones de una práctica sociológica*. Buenos Aires: Manantial, 2007.
- Medina, Álvaro. *Poéticas visuales del Caribe colombiano al promediar el siglo XX*. Bogotá: Molinos Velásquez, 2008.
- Pubén, José. "Memoria de Cecilia Porras". *Revista El Observador*, no. 1 (diciembre 1981).
- Ramírez Botero, Isabel Cristina. *El arte en Cartagena a través de la Colección del Banco de la República*. Cartagena: Banco de la República, 2010.
- Uribe Celis, Carlos. *La mentalidad del colombiano. Cultura y sociedad en el siglo XX*. Bogotá: Alborada, 1992.

#### Fuentes secundarias

- AA.VV. *Cecilia Porras. Cartagena y yo. 1950-1970*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2009.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Brunner, José Joaquín. *América Latina: cultura y modernidad*. México D.F.: Grijalbo, 1992.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Mondadori, 2009.

- Fecha de recepción: 29 de febrero de 2012
- Fecha de evaluación: 1 de marzo de 2012
- Fecha de aprobación: 27 de abril de 2012

#### Cómo citar este artículo

Ramírez Botero, Isabel Cristina. "Cecilia Porras: un hito de ruptura en las artes plásticas en Cartagena a mediados del siglo xx". *Memoria y sociedad* 16, no. 33 (2012): 100-119.