

Artefacto Visual

Revista de Estudios Visuales Latinoamericanos

Dossier

Visualidades y miradas por venir (II)

Coordinado por

Afra Citlalli Mejía
Claudia Solanlle Gordillo Aldana
Susana Rodríguez



Los hilos de la historia de Cartagena de Indias a través de la obra de Cecilia Porras: etnicidad, género y sociedad

The threads of the history of Cartagena de Indias through the work of Cecilia Porras: ethnicity, gender and society

Albertina Cavadia

Universidad Nacional de San Martín

Buenos Aires, Argentina

albertinacavadia@gmail.com

Resumen

En este artículo analizamos dos pinturas con motivos históricos creados por la artista colombiana Cecilia Porras entre 1960 y 1965. La obra de Porras permitió explorar la construcción de narrativas plurales e inclusivas en la historia de Cartagena de Indias teniendo presente la cuestión étnica, la participación femenina y las luchas sociales. El abordaje de las pinturas estuvo acompañado por fuentes de prensa, información administrativa, actas de reuniones, correspondencia personal y entrevistas.

Palabras clave: Cartagena de Indias, historia, género, sociedad, arte.

Abstract

In this article we analyze two paintings with historical motifs created by the Colombian artist Cecilia Porras between 1960 and 1965. Porras's work allowed us to explore the construction of plural and inclusive narratives in the history of Cartagena de Indias, considering the ethnic question, women's participation and social struggles. The approach to the paintings was accompanied by press sources, administrative information, minutes of meetings, personal correspondence and interviews.

Keywords: Cartagena de Indias, history, gender, society, art.

Introducción

Carmen Cecilia Porras Porras (1920- 1971) conocida como Cecilia Porras es distinguida por ser de las primeras mujeres en Cartagena de Indias (Colombia) que se dedicaron a las artes plásticas como profesión en la década de los cincuenta. Su vida y obra han sido estudiadas en la última década permitiendo recuperar su aporte a la historia del arte colombiano de la segunda mitad del siglo XX (Medina, 2009; Ayala, 2009; Ramírez, 2012; Cuesta, 2017; De la Cruz, 2018). Sin embargo, estos trabajos en su mayoría se concentran en la obra de carácter abstracto de la artista, dejando en un segundo plano los intereses históricos que esta desplegó. Por lo cual, en este artículo analizamos las pinturas con motivos históricos tituladas *Personajes históricos de Cartagena* y *La firma del acta de Independencia* realizadas aproximadamente entre 1960 y 1965. Este trabajo hace frente a la escasa información de las obras y a la falta de centralidad de las mismas en la trayectoria artística de Porras, para preguntarse por las posibilidades que éstas ofrecen al pensar la historia de Cartagena. En este sentido, primero estudiamos el contexto de producción de la obra histórica de Porras valorando las redes artísticas y afectivas en la que se encontraba inmersa. Seguido, exploramos la lectura de acontecimientos representados teniendo presente la cuestión étnica, la participación femenina y las luchas sociales.

El espacio y tiempo de la artista

Cecilia Porras era hija del matrimonio de Gabriel Porras Troconis y Manuela Porras, unión entre primos paternos de una familia de la élite cartagenera. Cecilia fue la décima hija de once hermanos, siete mujeres y cuatro hombres.¹ Fue educada en La Presentación de las hermanas Dominicas y el Eucarístico de Santa Teresa, colegios religiosos femeninos que le permitieron crecer bajo el estatus de señorita de una familia educada y desplegaron sus intereses en el arte con vocación al dibujo, la pintura, las manualidades y la música (De la Cruz, 2018). En su trayectoria artística, Porras desarrolló siluetas reconocibles del perfil de Cartagena, plasmó un espacio urbano específico, con identidad propia, de detalles sintetizados y sometidos por ella a ser pintura, y no imagen de tarjeta postal (Medina, 2009, p. 287). La artista se alejó de la imitación y, enfocada en sus búsquedas personales, a mediados de 1963 elaboró una serie de obras que representan acontecimientos históricos de la ciudad. Por lo cual, este trabajo se interesa por explorar el contexto de producción de su obra histórica valorando las redes artísticas y afectivas en la que se encontraba inmersa.

¹ En orden de nacimiento Rosa, Helenita, Francisco, Manuelita (chichi), Luis, María Candelaria (mimi) Rafael, Ramón y Rebeca (gemelos), Cecilia y Elia Lucía. A estos once se le sumaron dos primos criados con ellos Rafael y Esther Lugo (De la Cruz, 2014).

Es importante señalar que su interés por la pintura se desarrolló dentro de los límites del ámbito familiar. Los acercamientos iniciales de Cecilia a la imagen los tiene a través de las obras de grandes maestros de la tradición artística occidental en libros, estampas y postales evidentes en las investigaciones de Ramírez (2012), Cuesta (2017) y De la Cruz (2018). En la familia Porras Porras, Cecilia no fue la única pintora. Elia Lucia, su hermana menor, también exploró la pintura. Era habitual que las mujeres de la clase alta cartagenera se dedicaran a aprender piano o pintura. Sin embargo, Cecilia Porras marca la diferencia al buscar salir de la copia aspirando a la creación personal, y se aferra a la profesionalización como artista desde 1948 (Serrano y Hernández, 2015). Ésta viaja a Bogotá para estudiar en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional, bajo la tutela de los maestros contemporáneos Alejandro Obregón y Enrique Grau. Porras se vinculó al grupo de mujeres que comienza a incursionar en los estudios de artes (que tradicionalmente mantenían un corte de inscripción profesional masculina) y su procedencia costeña le permitió acceder a un grupo social específico (Trujillo, 2000, p. 4).² Porras alternó sus trabajos y exposiciones en Bogotá con sus visitas a Barranquilla, en donde estableció una relación con el Grupo de Barranquilla³.

Esta exhibía un comportamiento irreverente tras asistir en nombre propio a las reuniones de bares como La Cueva, repletos de hombres. En medio de estas redes de sociabilidad, la artista fue ilustradora de los libros *Todos estábamos a la espera* de Álvaro Cepeda Zamudio y *La Hojarasca* de Gabriel García Márquez. También fue actriz (con el papel de La Hembra) y diseñadora de vestuario dentro del cortometraje *La langosta Azul*. Sus actitudes como mujer fueron desafiantes al vestir *bikini*, usar mochila arahuaca en vez de los bolsos propios de las señoritas y diseñar trajes y disfraces que utilizaba en eventos sociales formales (Banrep, s.f; García y Abello, 1999, p. 21). A esto se le suma que la artista contrajo matrimonio con Jorge Child, señalado de homosexual, y se convirtió en “señora” de una relación sin un marcado interés en la conformación de la familiar nuclear, sin la renuncia de su actividad social en bares y sin el desplazamiento de hábitos como usar pantalones y

² Cecilia se posicionó como una de las artistas más renombradas del momento a la par de Lucy Tejada y Judith Márquez (Jaramillo, 2007). Es posible distinguir que la circulación a la capital del país y ciudades como Barranquilla, Medellín y Cali contribuyeron en los procesos de profesionalización de las mujeres en Cartagena y coincidieron con el aumento de su presencia en el ámbito cultural a mediados del siglo XX. En la ciudad, Porras fue pionera en la pintura, Delia Zapata Olivella en la danza y la escritora Judith Porto de González en el teatro.

³ Rodríguez (2009, p. 21) presenta el grupo de Barranquilla organizando un primer núcleo compuesto por Alfonso Fuenmayor, German Vargas, Álvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez; alimentado de diversos protagonistas en el ámbito local como Alejandro Obregón, Julio Mario Santodomingo, Juan B. Fernández, Bernardo Restrepo Maya, Rafael Marriaga, Enrique Scopell, Orlando “Figurita” Rivera; y participantes ocasionales en condición de contertulios visitantes como Enrique Grau, Cecilia Porras, Álvaro Mutis, Juan Antonio Roda, Luis Ernesto Arocha, Meira del Mar, Manuel Zapata Olivella, Feliza Burzstyn, Héctor Rojas Herazo, Eduardo Arango, Ángel Loockhartt y Marta Traba.



Imagen 1. Álvaro Cepeda Samudio, Cecilia Porras, Alejandro Obregón y un amigo alrededor del cuadro del pintor español Antonio Roda. Imagen tomada de Medina, 2009, p. 272.

fumar en público, entre otros (Serrano y Hernández, 2015; Medina, 2009; Ramírez, 2012).

En Latinoamérica, al igual que Cecilia Porras, mujeres artistas como Anita Malfatti (1889-1964), Tarsila do Amaral (1886-1973), Raquel Forner (1902-1988), Graciela Aranís (1908-1996), entre otras, se encontraban abriéndose paso como profesionales y experimentando a distintos ritmos con el modernismo plástico (Cavalcanti, 2002; Cortes, 2013; Laurenzi & Román, 2021). En este compás, resulta interesante distinguir que Porras exploró la arquitectura colonial cartagenera desde la abstracción y la figuración. Esto es posible identificar en cuadros como *Castillo de San Felipe* (1967), *Paisaje urbano de Cartagena* (1967), *Torre del Reloj* (1968) y *Murallas en naranja* (1968). En ellos perfecciona las vistas de la ciudad como un ejercicio de captura de fragmentos que identifican históricamente a Cartagena, por medio de una síntesis de forma y color que sugiere una atmósfera particular (Ayala, 2009, p. 31).

El interés de Porras por la historia de la ciudad ha sido observado por investigadores e investigadoras como una situación paradójica ya que la artista y su producción se han asociado a una serie de libertades sociales que la posicionan a 'contracorriente', como 'hito de la modernidad' ([link](#)) (Ramírez, 2012; Serrano & Hernández, 2015), enfrentándose a su figura paterna, un prestigioso académico conservador que

rechazaba el abstraccionismo con posturas sobre la figuración y monumentos hispánicos.⁴ Al respecto, cabe anotar que la relación padre e hija ha sido explorada y construida desde el contraste: Cecilia como una rebelde y Porras Troconis como un conservador. En ésta, la paternidad ha sido unilateralmente abordada desde la tensión por la autoridad (Cosse, 2010, p. 177). Sin embargo, a pesar de la distancia de posiciones, Porras Troconis siempre expresó una lectura afectiva de la obra de Cecilia donde da cuenta de una paternidad que no es limitante (Boletín Historial, 1958).

El plano de los afectos nos permite cuestionar la influencia del eje moral familiar y sus transformaciones en medio de una sociedad cartagenera que se presenta como homogénea, tradicional y conservadora. Por el contrario está compuesta por fronteras porosas, en donde se instalan casos como el de Cecilia y su padre; vínculo afectivo que es posible observarlo en las publicaciones de la *Revista América Española*, dirigida por Porras Troconis, en donde se reseñaron exposiciones de la artista dentro y fuera de la ciudad. En una de éstas, expresaron sobre la obra de Cecilia que:

Ella pinta la Cartagena de Indias que vive en su cariño, la que aprendió a conocer desde los primeros balbuceos, 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. ("Ecos de la exposición de Cecilia Porras", 1955, p. 223)

Cabe destacar que el interés por los motivos históricos en Porras se mantiene en movimiento durante su trayectoria artística. En cada uno de sus recorridos, Cecilia va perfilando con diferentes técnicas la atmósfera de Cartagena. Guillermo Muñoz (noviembre 29 de 1963), miembro del Centro de Historia del Cauca, recuerda en una carta que es publicada en el *Diario de la Costa* la relación de padre e hija como un aporte para la ciudad. Dice al respecto: "Qué maravillosa trilogía! La ciudad Amurallada, Heroica y Legendaria; el Patricio e Historiador; y la Pintora consagrada por la más severa crítica, como una de las más destacadas figuras del Arte Nacional" (Muñoz, noviembre 29 de 1963, p. 8). Porras Troconis y Porras Porras son descritos como "dos vidas unidas amorosamente a la noble ciudad amurallada" (Muñoz,

⁴ Gabriel Porras Troconis (1880-1978) reconocido como historiador y político conservador, presidente de la Academia de Historia de Cartagena, director de la *Revista América Española* y director del Colegio San Pedro Claver. Porras Troconis estuvo vinculado a la Academia desde 1911, como miembro fundador hasta el fin de sus días, se encargó de la dirección de la misma entre 1959-1962 y 1964-1967.

noviembre 29 de 1963, p. 8). Durante las primeras décadas de 1960, en la Dirección de la Academia de Historia de Cartagena (AHC) y con la colaboración de su familia -entre sus colaboradores Cecilia-, Porras Troconis organizó recepciones en su casa de Manga en el marco de los Congresos Hispanoamericanos.

Cecilia es descrita como la intérprete del “mar, la ciudad, sus murallas, sus rincones evocadores de gestas y leyendas, sus monumentos ciclópeos, sus castillos amenazadores, sus paisajes y sus flores” (Muñoz, noviembre 29 de 1963, p. 8). Los motivos inspirados en la arquitectura colonial de la artista cartagenera, tal como esboza Ayala (2009) viene de un carácter íntimo que confiere en la práctica de la pintura una diferencia con respecto a sus contemporáneos.⁵ Más que plantear una oposición frente a ellos, Cecilia estimuló en el contexto unas transformaciones soportadas en la naturaleza intuitiva de su proceso. Medina la categoriza como “paisajista imaginativa de tendencia lírica” (Medina, 2009, p. 284). El lienzo queda como su territorio de afirmación, como un lenguaje que dice intimidad, que devela miradas (Serrano y Hernández, 2015).

Es importante destacar que la pintura histórica era un género pictórico relegado para las mujeres hasta entrado el siglo XIX.⁶ Esta condición en Cartagena es evidente en las obras dispuestas en el Palacio de la Inquisición hasta la segunda mitad del siglo XX, momento en que se accedió a los óleos de Cecilia *Personajes históricos de Cartagena, La firma del acta de Independencia y Escudo Hispanoamericano*. Estas tres obras fueron recibidas por la Academia de Historia, las dos primeras se mantuvieron en el Palacio hasta hoy día y la última fue enviada a la Real Academia de Historia Española, en Madrid (1960).

Circulación y lectura de la historia de Cartagena

En la historia de Cartagena de Indias se discute desde principios del siglo XX el peso de la colonización española como responsable de la epopeya emancipadora y los actos fundacionales de la nación y la ciudad a partir de prácticas académicas, sociales y culturales (Solano, 1990; Tovar, 1989; Colmenares, 1987). Durante la segunda mitad del siglo, este debate desplegó una variedad de instrumentos representativos sobre el pasado histórico local dando lugar a la proliferación de textos, festividades, monumentos y obras de arte. Las obras en gran formato con referentes históricos de Cecilia Porras *Personajes históricos de Cartagena y La firma del acta de Independencia* propiedad de la AHC, donada al Museo Histórico de Cartagena (MUHCA), hacen parte de estos debates. Por lo cual, este apartado tal como nos propusimos en el inicio del artículo se interesa por problematizar el

⁶ A las mujeres se les permitía asistir a las clases de dibujo al natural, limitadas a géneros inferiores como el paisaje, el retrato o la naturaleza muerta (Bal, 2009, p. 56). Las mujeres estuvieron en condición de aprendiz, musa, consorte o modelo dejando de lado su cualidad pensante (Aliaga, 2010).

contexto de producción y la lectura de acontecimientos históricos teniendo presente la cuestión étnica, la participación femenina y las luchas sociales.

Estas obras han sido poco analizadas, y caracterizadas como obras por encargo; incluso dentro del contexto del Museo carecen de información.⁷ No obstante, éstas han sido empleadas para ilustrar el guión museológico, principalmente la sala sobre Independencia de la ciudad ([link](#)). En el archivo administrativo de la Academia que reposa en el Archivo Histórico de Cartagena es posible identificar que Porras Troconis estableció como encargo a Cecilia el *Escudo hispanoamericano* bajo un valor de 200 pesos a cargo de la tesorería de la AHC (“Factura no. 057”, 1960). No se conocen imágenes o el diseño de la obra, pero el contexto de producción y su título nos permiten señalar que se elaboró en el marco de la colaboración académica y cultural previo al primer Congreso Hispanoamericano de Historia que se desarrolló en la ciudad en 1960. Este es el único registro directo encontrado de momento que da cuenta de un pedido o encargo por parte de la Academia hacia la artista.

Dicho documento contrastado con las actas de reuniones de la AHC permite reponer un vínculo entre Cecilia y la institución de largo aliento.⁸ En este sentido, es posible reconsiderar que la condición de obras por encargo no surge desde la negociación/obligación, sino de una serie de intereses y conocimientos de los que la artista se apersona. El trabajo histórico de Porras precisa ser puesto en valor desde su contexto de producción por sus estrategias para ampliar sujetos y procesos históricos locales. La pintura histórica contemporánea explora nuevos valores de la imaginación y la autorreflexividad con respecto a la referencia objetiva y la fidelidad de representación abriéndose al mundo (Bal, 2009).

En esta línea, es posible pensar la obra como fruto de un ejercicio de participación y discusión de la historia de Cartagena puesto en común con miembros de la AHC de la que su padre era presidente. Esto no indica que Cecilia asumiera un proyecto académico enfocado a la historia de la ciudad, pero sí que ésta estaba decidida a expresar su interés a través de su arte por la coincidencia con la fecha de sus obras en gran formato. Tal como propone Bjerg (2019), este trabajo se apoya en el análisis de la materialidad vinculada a la biografía social de las cosas. Y en esta línea, buscamos recuperar parte activa de las relaciones sociales en las cuales su

⁷ La obra en sí misma resulta un elemento para enfrentar la ausencia de documentación y recobrar sentidos de las redes de relaciones en que estuvo inserta (Burke, 2005). Tal como propone Zaragoza (2015), ante la ausencia de una narrativa, lo único que podemos hacer es cruzar fuentes bajo un proceso de negociación constante para tejer nuestra propia narración.

⁸ En las actas de 1964 es posible evidenciar el vínculo de Cecilia Porras acompañada por otras mujeres como Emma V. Escallón, María P. Zubiría de Mogollón, Susana E. de Vélez, Honorina M. de Delgadillo, Laurina E. de del Castillo, María T. J. de De la Espriella, Mercedes Pombo de Hanabergh, Candita B. de Lequerica, Clara E. de León de Restrepo, Matilde Pérez de Aillón, María M. de De la Vega, María Sánchez de Gómez Cásseres, Amalia Holguín de Pombo, María H. de Martínez, Camila Walters, Maruja de León de Luna Ospina, Renata M. de Vélez y Rosita Jiménez Molinares.

existencia cobra sentido. Jordanova (2012) destaca que las imágenes no son un producto individual, sino que suponen relaciones sociales y de poder.

La operación de la Academia de Historia por vincular estas obras históricas de Porras estaba orientada a mantener su consagración y participación en la actividad pública local durante la segunda mitad del siglo XX. Las pinturas históricas, retratos, esculturas, entre otros bienes hicieron parte de la manifestación del desarrollo intelectual, económico y social en términos simbólicos de estas instituciones (Cavalcanti & Lima, 2018). En la AHC se estaba haciendo un trabajo por distinguir y exaltar al grupo de intelectuales locales que abrieron paso a la Independencia que se encuentra representado en el caso de la obra *La firma del Acta de Independencia*. La artista representa el encuentro de un grupo de hombres con trajes de cuello alto alrededor de una hoja en blanco haciendo alusión a la Junta Suprema de Gobierno frente al Acta de Independencia del 11 de noviembre de 1811⁹.

Esta obra es presentada ante los académicos asistentes al III Congreso Hispano Americano de Historia y II de Cartagena de Indias en 1961 como homenaje a los próceres en el marco del sesquicentenario en el Palacio de la Inquisición, dato que contribuye a pensar la fecha de creación que se marca como desconocida en el MUHCA donde reposa hoy día. Si bien la pintura fue bien recibida por la Academia, esta no fue una obra que generó una crítica nacional; en esta línea, uno de los académicos cuenta que:

Nos hemos referido de manera especial a ese trabajo de doña Cecilia porque hemos observado, que ninguno de los escritores que tan alto y merecido elogio hacen de la obra pictórica de la genial artista, hagan alusión alguna a esa potentosa reconstrucción histórica, que en nuestro concepto, es la más importante de sus realizaciones artísticas; como que en ella vertió todo su amor y todo su orgullo de cartagenera integral. (Muñoz, noviembre 29 de 1963, p. 9)

Por fuera de la recepción del cuadro, en la obra en sí misma es posible observar que en la mesa cubierta con una tela roja está el acta intervenida con la firma de Cecilia Porras. Tal como propone Cuestas (2017) la firma de la artista sobre el papel que representa la declaración de independencia es un acto performático. Porras deja huellas de lo femenino, y siembra en el espectador la inquietud sobre su participación, en este acto, apunta a silencios desarrollados dentro de la historia de

⁹ La pintura hace referencia a personajes como Ignacio Avero, Juan de Dios Amador, Josep Maria Garcia de Toledo, Ramón Ripoll, Jose de Casamayor, Domingo Granados, Jose Maria del Real, German Gutierrez de Piñeres, Eusebio María Canabal, José María Castillo, Basillo del Toro de Mendoza, Manuel José Canabal, Ignacio Narváez y la Torre, Santiago Lecuna, José María de la Terga, Manuel Rodríguez Torices, Juan Arias, Anselmo José Urueta, José Fernández de Madrid y José María Revollo como Secretario de la Junta Suprema (Muñoz, noviembre 29 de 1963, p. 9).

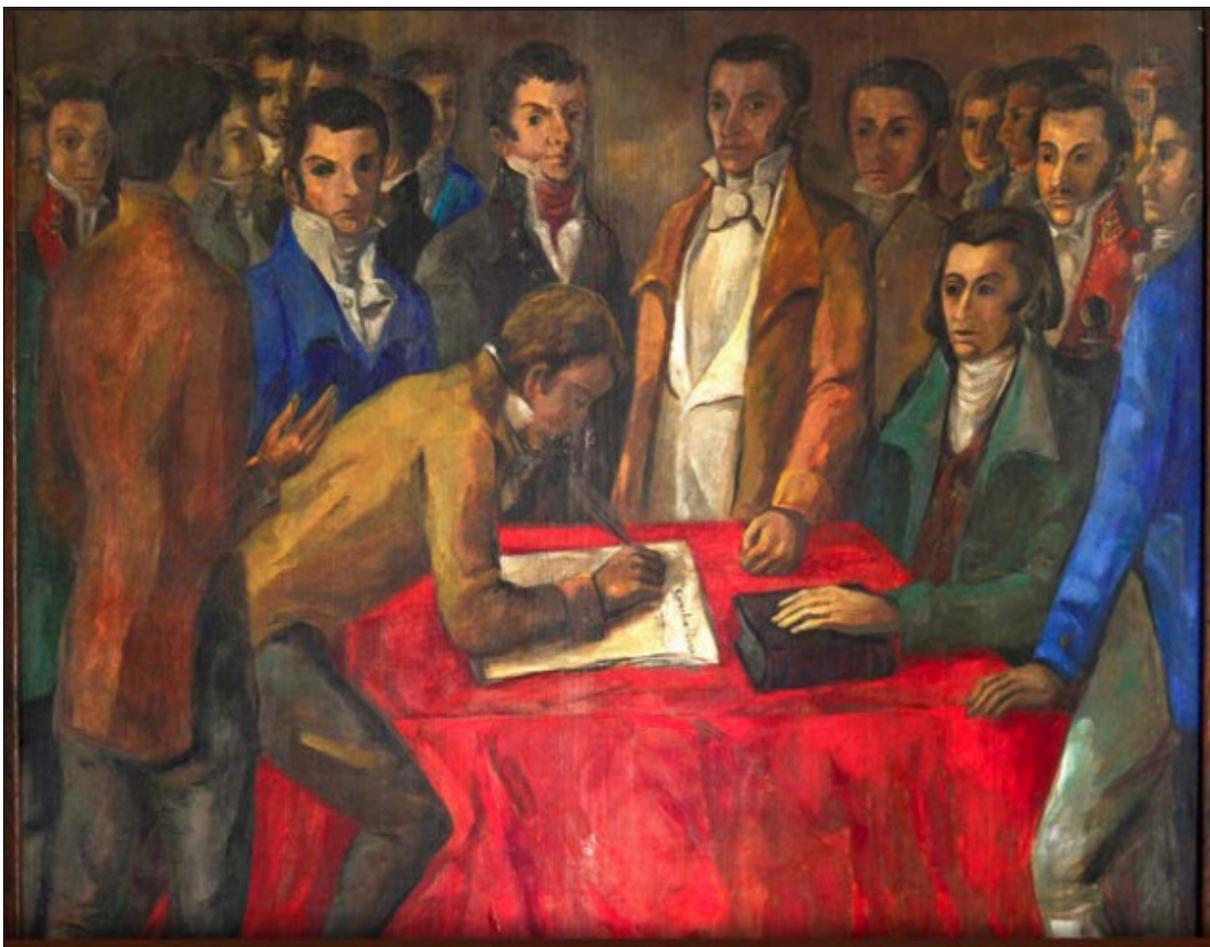


Imagen 2. Obra de Cecilia Porras, *La firma del Acta de Independencia*. Colección Museo Histórico de Cartagena de Indias (MUHCA). Óleo sobre tela. Ca. 1961-1963. Imagen tomada de la investigación de Cuesta (2017, p. 57).

Cartagena. En esta línea, podemos decir que la artista recupera un relato histórico en común con la AHC para desplegar detalles que permiten aún hoy interpelar y exponer una diversidad de hilos de la historia (Hartog, 2014). En el caso de *Personajes históricos de Cartagena*,¹⁰ Porras ubicó personajes con diferentes posiciones y vestiduras dentro de un paisaje urbano generando una atmósfera atemporal.

En el fondo de la obra como parte del paisaje es evidente un cerro junto a un fragmento de fortificación; esto es posible asociarlo con la disposición del paisaje cartagenero compuesto por el Cerro de La popa y El Castillo San Felipe de Baraja que se encuentran al lado. Estos funcionan como encuadre horizontal de un conjunto de personajes con banderas, armas y estandartes que resaltan actos representativos dentro de la composición y cuyo motivo desborda los límites físicos del soporte. La composición unifica una secuencia de tres espacios compositivos en planos

¹⁰ A diferencia de la obra *La firma del Acta de la Independencia*, para esta obra de momento no se cuenta con soportes suficientes para dar cuenta de su creación y exposición. La lectura de actas de asistencia a las reuniones permite identificar que Cecilia trabaja en ella de manera posterior ("Caja 5", s.f).



Imagen 3. Obra de Cecilia Porras, *Personajes históricos de Cartagena*. Colección MUHCA. Óleo sobre tela, Ca. 1963-1965. Imagen tomada MUHCA, 2022.

horizontales que pueden ser identificados por la paleta de colores de Porras dominada por rojos, ocre, terracotas y grises. De izquierda a derecha, la artista representa la historia de Cartagena con tonos terracotas haciendo alusión a la conquista; en el centro de la obra, con una serie de personajes más trabajados a nivel de sombras grises correspondientes a la colonia; y por último, con matices grises más claros ilustra las gestas de independencia.

La situación de los personajes célebres masculinos blancos dentro de la obra y su consagración son interrumpidos por la representación del cuerpo femenino, indígena y negro que ponen en cuestión la historia de Cartagena, los cruces interétnicos, las instituciones y los valores independentistas durante el siglo XX. La figura femenina que se ubica en el medio de la obra llama la atención por su centralidad, que en las obras históricas dentro de la ciudad no tiene precedente. Esta mujer extiende la mano hacia una persona negra que se encuentra encadenada, al mismo tiempo que está siendo observada por una figura eclesiástica. En este sentido, es posible afirmar que hay una intención de la artista por visibilizar el lugar de la mujer en procesos sociohistóricos. Tal como proponen Cavalcanti y Lima (2018, p. 46) al abordar la obra de Georgina de Albuquerque para pensar la figura de la princesa Leopoldina, en el cuerpo femenino Cecilia logra transformar el papel de víctima en agente de la historia. Si bien las pinturas históricas hacen relatos a los hombres y sus acciones gloriosas, en esta ocasión, la mujer aparece en varios momentos. Esto es posible identificarlo al lado de un grupo de hombres que tiene por delantera una mujer vestida de blanco, aclamando la victoria al lado de la bandera cuadrilonga (primera bandera - independentista- de Cartagena). Su diseño es una clara alusión al cuadro de Eugène Delacroix La libertad guiando al pueblo (1830). Esta es apuntada por un soldado de

casaca azul (correspondiente a parte del ejército realista), lo cual la convierte en un eje de resistencia. A su vez, Cuestas (2017) propone que con esta figura Porras representa la libertad y compone un autorretrato. Esta apuesta se relaciona con los múltiples sentidos que Porras extiende en su obra de su experiencia personal.

En la composición de Porras resulta interesante distinguir cómo las representaciones con rasgos indígenas acompañan tocando un instrumento de viento a un conjunto formado por la representación de un misionero y un enviado armado que marchan de manera pacífica. A diferencia de la figura negra que se encuentra en el suelo, de rodillas y encadenada que corresponde a las dinámicas de Cartagena como puerto esclavista en el siglo XVIII. Ambas representaciones con el dorso descubierto, y una tercera figura en esta misma condición que es una silueta con curvas femeninas que se encuentra en el extremo inferior derecho, en contraste con otros personajes de la obra, dan cuenta de las jerarquías y de las diferencias sociales. Si bien esta obra dentro del contexto de la Academia fue un ejercicio minucioso por representar la historia de la ciudad, tal como se reseña en la prensa esta es “una obra digna de la historia” (Diario de la Costa, mayo 14 de 1964). Cecilia pone en evidencia ciertas representaciones sobre el pasado a partir de un determinado presente, en el que estaba en juego definir los lugares de las mujeres, los esclavizados y las comunidades indígenas en una sociedad más amplia.

Cabe destacar que la mano femenina sobre los acontecimientos fundacionales de la ciudad permite ejercicios de reflexión para la construcción de narrativas históricas hasta la actualidad. El estudio de la producción artística de Cecilia Porras desde variables como lo étnico, el género y la sociedad surge desde la importancia que recobra el giro de las imágenes y la propuesta de Keith Moxey (2015) con el tiempo de lo visual. Esta orientación carga de sentido el artefacto visual rompiendo la barrera de imagen como categoría artística, para permitirse una objetualidad de su mirar, y en ésta, comprender sentidos de la historia.

Conclusión

Este artículo ha buscado promover la discusión de nuevas herramientas para pensar la historia de Cartagena y los giros en la percepción y participación de las mujeres artistas. Las obras de Cecilia Porras analizadas han estado expuestas y circulando por las salas y bodegas del Palacio de la Inquisición desde 1961. Estas se han convertido en telón de fondo de instituciones como la Academia de Historia, la Junta Promotora de Turismo, el Museo Histórico, entre otras, que dejan de implementar sus trazos para establecer diálogos con el pasado. La obra de Cecilia pone en evidencia la posibilidad de explorar un pasado que está conectado al presente con múltiples hilos por las preguntas que abren los personajes retratados en los procesos locales como la trama de lo étnico, el género y las jerarquías sociales. Esta es una oportunidad para promover el levantamiento de esa capa colonial de proveniencia

hispanica que ha sido caracterizada y unificada sobre lo visual. Cómo las mujeres y grupos racializados han representado la historia de Cartagena podría ser una deuda del Museo y la Academia con la obra de la artista.

Referencias bibliográficas

- Academia de Historia de Cartagena de Indias (AHCi). (s.f.). *Caja 5*. Cartagena (Bolívar), Colombia.
- Academia de Historia de Cartagena de Indias (AHCi). (1960). *Factura no. 057 (1960). Libro de cuenta 1960*. Cartagena (Bolívar), Colombia.
- “Memorias del paso”. (1964, 25 de abril). *Diario de la Costa*, p. 5.
- “Ecos de la exposición de Cecilia Porras”. (1955). *Revista América Española*, (61), 223.
- “Sobre la Galería de Arte Moderno”. (1958). *Boletín Historial*. Cartagena, Colombia.
- “Una obra digna de la historia”. (1964, 14 de mayo). *Diario de la Costa*, p. 8.
- Aliaga, V. (2010). *Arte y cuestiones de género: Una travesía del siglo XX*. Nerea.
- Ayala, D. (2009). Espacio interior. In J. Castle (Curador), *Cecilia Porras: Cartagena y yo* (pp. 15–41). Fundación Gilberto Álzate.
- Bal, M. (2009). ¿Qué historia contamos? ¿Cómo se construyen las narraciones? In *10.000 francos de recompensa (El Museo de arte contemporáneo vivo o muerto)* (pp. 120–143). Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Universidad Nacional de Andalucía.
- Banrepcultural. (s.f.). Cecilia Porras. En *Biografías*. Recuperado el 5 de julio de 2021 de https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Cecilia_Porras_Porras.
- Bjerg, M. (2019). El cuaderno azul, el perro de peluche y la flor de trencadís: Una reflexión sobre la cultura material, las emociones y la migración. *Pasado Abierto*, (9), 140–157.
- Burke, P. (2005). Is there a cultural history of emotions? In P. Gouk & H. Hills (Eds.), *Representing emotions: New connections in the history of art, music, and medicine* (pp. 35–48). Aldershot: Ashgate.
- Cavalcanti, A., & Lima, C. (2018). Heroínas em batalha: figurações femininas em museus em tempos de centenário. *Museologia & Interdisciplinaridade*, (13), 31–54.
- Cavalcanti, A. (2002). Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, (50), 143–185.
- Colmenares, G. (1987). *Las convenciones contra la cultura*. Ed. Tercer Mundo.
- Cortés, G. (2013). Estéticas de resistencia: Las artistas chilenas y la vanguardia

- femenina (1900–1936). *Artelogie*, (5). Recuperado el 18 de noviembre de 2023 de <https://journals.openedition.org/artelogie/5341>.
- Cosse, I. (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta: Una revolución discreta en Buenos Aires*. Siglo XXI.
- Cuesta, A. (2017). Visionarias de la perspectiva de género en el arte contemporáneo del Caribe colombiano. *Memoria y Sociedad*, (21), 58–81.
- De la Cruz, S. (2018). *Cecilia Porras: Ilustraciones, metáforas poéticas y crítica social*. Ministerio de Cultura.
- Engel, W. (1955). Cecilia Porras: Una revelación artística. *Biblioteca Luis Ángel Arango. Archivo Vertical*, Colombia.
- García Usta, J., & Abello, A. (1999). En busca de Cecilia Porras. *Aguita*, (2), 20–46.
- Hartog, F. (2014). El nombre y los conceptos de historia. *Historia Crítica*, (54), 75–87.
- Jaramillo, C. (2007). ¿Pintura femenina? Salón de Arte Moderno 1957. Banco de la República.
- Jordanova, L. (2012). *The Look of the Past: Visual and Material Evidence in Historical Practice*. Cambridge University Press.
- Laurenzi, A., & Román, M. (2021). Raquel Forner: Una activista de la condición humana. *La Aljaba*, (25), 279–289.
- Medina, Á. (2009). Poéticas visuales del Caribe colombiano al promediar del siglo XX. In F. Rodríguez (Ed.), *Plumas y Pinceles I* (pp. 215–342). Bérghamo University Press.
- Moxey, K. (2015). *El tiempo de lo visual: La imagen en la historia*. Sans Soleil.
- Muñoz, G. (1963, noviembre 29). En la fecha clásica Cartagena de Indias, Gabriel Porras Troconis, Cecilia Porras de Child. *Diario de la Costa*, pp. 8–9.
- Porras, C. (2009). Introducción. In J. Castle (Curador), *Catálogo Cecilia Porras: Cartagena y yo, 1950–1970*. Cuaderno de Universidad Pontificia Bolivariana.
- Porras, C. (Ca. 1963–1964). La firma del acta de independencia. [Óleo sobre tela]. Colección Museo Histórico de Cartagena de Indias (MUHCA). Imagen tomada de Cuesta (2017, p. 57).
- Porras, C. (Ca. 1963–1965). Personajes históricos de Cartagena. [Óleo sobre tela]. Colección MUHCA. Imagen tomada de MUHCA (2022).
- Ramírez, I. (2012). Cecilia Porras: Un hito de ruptura en las artes plásticas en Cartagena a mediados del siglo XX. *Memoria y Sociedad*, (16), 100–119.
- Rodríguez, F. (2009). *Plumas y Pinceles I: La experiencia artística y literaria del grupo de Barranquilla en el Caribe colombiano al promediar del siglo XX*. Bérghamo University Press.
- Rosa Franco de Benedetti (Familiar de Cecilia Porras). (2014). Entrevista por Sandra De la Cruz.
- Serrano, A., & Hernández, D. (2015). Cecilia Porras, contra corriente: Análisis del proceso de aproximación a nuevas territorialidades femeninas. Editorial Universidad

del Rosario, Centro de Estudios Políticos e Internacionales (CEPI).

Solano, S. (1998). Un siglo de ausencia: La historiografía sobre Cartagena (Colombia) en el siglo XX. In H. Calvo & A. Meisel (Eds.), *Cartagena de Indias y su historia* (pp. 215–232). Universidad Jorge Tadeo Lozano, Banco de la República.

Tovar, B. (1989). La historiografía colombiana. In *Nueva historia de Colombia* (n.º 5, pp. 199–204). Ed. Planeta.

Trujillo, M. (2000). Las artes plásticas en Cartagena en el siglo XX. In H. Stevenson & A. Roca (Eds.), *Cartagena en el siglo XX* (pp. 263–278). Universidad Jorge Tadeo Lozano.

Zaragoza Bernal, J. (2015). Ampliar el marco: Hacia una historia material de las emociones. *Vínculos de Historia*, (4), 28–40.

Cómo citar este artículo:

Cavadia, A. Los hilos de la historia de Cartagena de Indias a través de la obra de Cecilia Porras: etnicidad, género y sociedad. *Artefacto visual, Revista de Estudios Visuales Latinoamericanos* 8(15), pp. 33-46.