

Mariana Varela Navarro

Dibujar a una mujer artista

Por: Alberto Fernández R.

ISSN impreso: 2462-9200

ISSN digital: 2462-9219

Tolimenses que dejan huella; Vol. 8 (2023)

DOI: <https://doi.org/10.35707/tol/806>

Ediciones Unibagüé

Salvo cuando se especifique lo contrario, las fotografías de la presente crónica hacen parte del archivo personal de Mariana Varela.



Mariana Varela Navarro

La trayectoria de Mariana Varela es un ejemplo del papel fundamental que las mujeres han desempeñado en el campo del arte en Colombia. La distinción de género no es casual. Además de enfrentarse a la inestabilidad propia de una profesión como la de artista, tuvo que compatibilizar su tiempo en el estudio con los trabajos domésticos, el cuidado de la familia y la educación de las nuevas generaciones; todas estas tareas feminizadas y, por tanto, carentes de un adecuado reconocimiento social. Y aún así, a lo largo de más de seis décadas, ha logrado articular un discurso sólido que recoge parte de la memoria de tres de las principales víctimas de la violencia en el país: los campesinos, las mujeres y la naturaleza. Ello gracias a la constancia, la disciplina y la pasión con las que siempre ha encarado su quehacer artístico, así como esa mirada aguda con la que interpreta el mundo en el que vive.

El impulso innato de crear

Mariana Varela Navarro nació en Ibagué en 1947. Es la segunda de los cinco hijos del médico Jaime Varela y la modista Isabel Navarro. Ella creció en una de las primeras casas que se construyeron en el barrio Interlaken, cuando apenas esta zona dejó de ser una finca privada y comenzó a edificarse. Se trató de un proceso de urbanización que siguió el modelo de ciudad-jardín, el cual prevé viviendas espaciosas con antejardines y patios interiores en los que se aprovechó la abundante vegetación ya existente. Por esta razón, su infancia estuvo marcada por la presencia de la flora y la fauna propias de la región, y de materiales de construcción con los que solía jugar. Esto no es un dato menor; todo lo contrario. La imagen de la naturaleza tolimense, de ese imponderable bosque húmedo tropical que domina el paisaje ibaguereño, atraviesa su obra como si se tratara de la raíz de una planta adhiriéndose al suelo. Y ese juego infantil con arena, barro y otros elementos que encontraba en el entorno constituye uno de sus primeros entrenamientos en el trabajo manual, que es un aspecto capital en toda su práctica artística; constituye una de esas primeras manifestaciones de ‘ese deseo innato de querer hacer’, de esa suerte de impulso creativo que es inherente al artista.



Junto al árbol de mango de su casa en Interlaken, con su hermano mayor, Jaime Enrique.

Esa infancia apacible contrasta con la situación que vivía el país. Durante la segunda mitad de los años cuarenta y buena parte de los cincuenta, el enfrentamiento mortal entre los adeptos del Partido Conservador y del Partido Liberal alcanzó tal magnitud que la historiografía ha convenido en llamar a este periodo como La Violencia. Se trata de una violencia que aquejó particularmente las zonas rurales, siendo las del Tolima unas de las más afectadas. Esto provocó un éxodo de campesinos que explica el abrupto y desordenado crecimiento demográfico de Ibagué en ese momento. Una violencia que Varela y su familia no vivieron en carne propia, pero de la que no fueron totalmente ajenos: aun le vienen a la mente esas fotografías de campesinos muertos en medio del conflicto publicadas en la prensa local. Una violencia que también se manifiesta en su obra.

Varela inició su vida académica en la Escuela Normal Superior. De esa época recuerda que solo le interesaba el arte. A tal punto que ya había adquirido una notable destreza para el dibujo, que hizo que algunos de sus profesores le encomendaran la tarea de ilustrar parte de las clases. Esto, su habilidad para representar un anfibio o el mapa físico de Colombia con los que ella y sus compañeras de curso aprendían biología y geografía, fue lo que finalmente le permitió aprobar las asignaturas sin apenas distraerse de esos tempranos intereses. También recuerda con particular alegría que, gracias a que tenía libres todas las tardes de los miércoles, su padre —quien supo identificar y estimular sus habilidades técnicas desde que era muy niña— la inscribió en un curso de cerámica en la desaparecida Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Tolima. Tras modelar la arcilla con las manos o el torno, ‘salía de ahí extasiada’, remarca. A falta de ese tiempo libre, Varela no pudo continuar asistiendo al curso mientras estudió el bachillerato en el colegio La Presentación. No obstante, continuó su precoz y, hasta cierto punto, autodidacta entrenamiento. Terminaba lo antes posible sus tareas escolares, cuando directamente no las hacía, para dedicarse a dibujar con los lápices de colores, pintar con las témperas o leer los libros de arte que siempre tuvo a su disposición en la casa familiar. Y así fue hasta que a mediados de los años sesenta partió hacia Bogotá para empezar sus estudios universitarios.



Los siete integrantes de la familia Varela Navarro en los años sesenta.

Pese a no residir en el departamento desde el final de la adolescencia, ha mantenido el vínculo con este lugar. No solo porque, como se ha mencionado, las imágenes y experiencias de sus primeras etapas vitales han determinado, en buena medida, su quehacer artístico. Su trayectoria profesional ha encontrado un significativo respaldo institucional en la región, como lo demuestran sus exposiciones individuales organizadas en la Biblioteca Soledad Rengifo en 1983, la Sala Darío Echandía del Banco de la República en 1991 y la Sala Darío Jiménez de la Universidad del Tolima en 2001. Y porque Varela también se ha preocupado por el desarrollo de la escena local. Ella apoyó ese primer museo que funcionó en los espacios de la Gobernación durante los años setenta —incluso, donando un dibujo para la incipiente colección— al igual que ha hecho con el Museo de Arte del Tolima, que abrió sus puertas en 2003.

Por todas estas razones, Varela hace parte de la larga tradición artística regional que evidencia que el Tolima es mucho más que un territorio musical. Una tradición en la que se inscriben creadores como Julio Fajardo, Jorge Elías Triana, Manuel Hernández, Alberto Soto, Carlos Granada, Darío Ortiz y Rodrigo Facundo. Una tradición en la que ella es una pieza fundamental por las cualidades intrínsecas de su obra, su perspectiva femenina en un ambiente hasta hace muy poco

eminentemente masculino y su destacada labor como maestra de las nuevas generaciones de artistas colombianos.

Entrenar la mirada

Mariana Varela cursó la carrera de Artes Plásticas entre 1965 y 1969. Lo hizo en la Universidad Nacional de Colombia, y durante una época particularmente convulsa en dicha casa de estudios. Cofundador junto a Orlando Fals Borda de la entonces Facultad de Sociología, el sacerdote Camilo Torres se unió al Ejército de Liberación Nacional (ELN) en 1964 y cayó abatido en combate tan solo dos años más tarde. Varela recuerda que el ejemplo de Torres, y la leyenda que surgió tras su muerte, alentó a los estudiantes a enrolarse en las filas del grupo guerrillero, que entonces se encontraba en proceso de expansión, mientras las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) apenas estaban surgiendo. Era la época de la Guerra Fría, Estados Unidos trató de frenar el avance del socialismo en América Latina en alianza con las élites locales, tras el triunfo de la Revolución Cubana en 1959. En este contexto no es difícil imaginar que esta institución educativa, un foco tradicional de las ideas de izquierda en el país, se convirtiera en una voz crítica, cuando no incómoda, para el gobierno colombiano. Basta recordar los continuos enfrentamientos entre los alumnos y las fuerzas del Estado durante la administración del presidente Carlos Lleras (1966-1970).

Al mismo tiempo, dicha universidad jugó un papel clave en el campo artístico durante esos años. Esto, en gran medida, como consecuencia de la rectoría de José Félix Patiño (1964-1966). Gracias a la reforma que lleva su nombre, modernizó la estructura administrativa de la universidad y los planes curriculares de las carreras; vinculó a destacados intelectuales al cuerpo docente y adelantó un ambicioso plan de desarrollo de la infraestructura del campus. Dicho plan contempló la construcción de espacios culturales importantes como la Biblioteca Central y el auditorio León de Greiff. Para el rector Patiño, la función de la universidad no podía limitarse a dotar a los estudiantes de información, sino que esta tenía que formar profesionales integrales con capacidad de incidir en la sociedad. De ahí que la cultura fuera tan importante en su ambiciosa reforma.

Tras acordarlo con las autoridades universitarias, el Museo de Arte Moderno de Bogotá, que Marta Traba dirigía desde 1962, se instaló en el campus de la Nacional en 1966. Además, Patiño nombró a Traba como directora de Extensión Cultural y profesora de la cátedra de historia del arte latinoamericano. Esta intelectual se había consolidado como la figura más influyente de la escena local; fue conocida como ‘la papisa del arte’ colombiano. Un título que, en medio de la sátira que reviste, bien refleja el poder que llegó a detentar. En retrospectiva, la propia Traba señaló la importancia de este periodo para el arte colombiano: “el traslado del museo al campus universitario nos permitió seguir de cerca la promoción emergente de la Escuela de Bellas Artes. Fue un momento excepcional”.

La joven Varela realizó sus estudios universitarios en ese particular contexto educativo y cultural. Escuchó las discusiones políticas que protagonizaban los alumnos de los últimos años de Sociología; participó en las ‘pedradas’ contra el ejército en los barrios contiguos a la universidad; leyó asiduamente a los escritores del Boom Latinoamericano y vivió el auge de *The Beatles*. Así como también fue una testigo privilegiada de la transformación del medio artístico, como ella misma relató a la *Revista Ciencias Sociales y Educación* de la Universidad de Medellín en 2015: “En Bogotá se empezaron a abrir más galerías, todas muy buenas, y se crearon la Bienal de Coltejer, en Medellín, y la de Artes Gráficas en el Museo La Tertulia, de Cali. Vinieron artistas foráneos con sus obras, pudimos contemplar el ‘aura’ de estos trabajos que hasta el momento solo veíamos en libros; se crearon varias revistas que publicaban temas sobre arte, y era muy interesante ver por la televisión los debates de Marta Traba”.

Aprobó los cinco años que duraba la carrera con matrícula de honor. Cuenta que para ello fue fundamental el apoyo familiar y, desde luego, su esfuerzo personal. Según ella, como le gustaba tanto lo que estaba haciendo, le imprimió mucha pasión, quizás uno de los rasgos más característicos de su personalidad. Su formación consistió, fundamentalmente, en el entrenamiento de la mirada y la adquisición de habilidades técnicas. Es decir, en el desarrollo de un punto de vista propio que pudiera ser expresado a través del dibujo, el grabado, la pintura, la escultura, la cerámica u otra disciplina artística. Se trató de una formación

que, en esencia, seguía los lineamientos del academicismo francés, que concebía el arte como la búsqueda de la belleza, ese concepto que una parte significativa de la teoría contemporánea ve con desconfianza, e incluso directamente lo rechaza.

De esta experiencia, destaca el cohabitar junto a sus compañeros en el edificio de Bellas Artes, obra de los arquitectos Eric Lange y Erns Blumenthal, construido entre 1936 y 1940, y declarado Bien de Interés Cultural en 1996; un ejemplo excepcional de la temprana arquitectura moderna en el país, y un espacio privilegiado para la enseñanza artística. También destaca el estudio de la Colección Pizano, ese conjunto de reproducciones de piezas notables de la Antigüedad, el Renacimiento y el Barroco, realizadas sobre los originales que se encuentran en el Museo Británico y el Museo de Louvre, principalmente; sin duda, una herramienta valiosa en ese proceso de aprender a mirar.

Tras finalizar sus estudios universitarios, y gracias a una beca que le concedió el gobierno colombiano, vivió en París entre 1971 y 1974. Pese a que a partir de la década de los cuarenta Nueva York le arrebató su hegemonía como centro emisor de los modelos artísticos internacionales, la capital francesa mantenía ese imaginario que la proyectaba como un lugar idóneo para la creación, y por consiguiente continuaba atrayendo a intelectuales de todo el mundo. Asistió al Taller 17 para estudiar grabado bajo la tutela de Stanley William Haytter, quien implementó un novedoso procedimiento que permitía obtener tiradas de imágenes en varios colores con tan solo una pasada de la plancha bajo la prensa. Haytter fue un artista abstracto y el trabajo en el taller estaba orientado en esa dirección, que no era la de Varela. Sus imágenes de la época eran figurativas, de un realismo tan radical que bien podrían catalogarse con el discutido término de hiperrealistas. Aun así recuerda que su estancia allí fue muy enriquecedora: “el taller siempre se caracterizó por ser un espacio de investigación constante”.



Mariana Varela durante su estancia de estudios en París

En términos generales, estos años fueron muy estimulantes, fruto del ambiente del taller y de la ciudad. En medio de ese ambiente, Varela desarrolló uno de los principales rasgos de su producción artística: la visión micro del mundo. A donde iba siempre llevaba consigo una libreta de apuntes en la que comenzó a dibujar objetos comunes, tan corrientes que parecen insignificantes, tanto así que generalmente pasan desapercibidos ante las miradas menos entrenadas. Es la temprana manifestación de su interés por lo cotidiano. Pero no es la cotidianidad en su conjunto. Solo le importaban ciertos fragmentos de la realidad, ciertos detalles de la vida ordinaria, que son los que reproduce en sus imágenes.

Regresó a Europa en 1984. Esta vez lo hizo en calidad de profesora de su *alma mater*, como parte de una comisión de estudios. Vivió en Roma, esa suerte de gran museo al aire libre, donde perderse en una calle del centro histórico puede suponer llegar a una plaza o una iglesia

que resguarda obras de los grandes maestros del arte occidental como Rafael, Miguel Ángel, Bernini o Caravaggio. La ciudad que también fue su punto base para recorrer Italia y empaparse con su rico acervo cultural, para ver de manera directa esas imágenes que ya conocía por los manuales de historia del arte. Allí realizó una especialización nuevamente en grabado en el Taller CG, un espacio más modesto, pero quizás más provechoso desde el punto de vista de su proceso creativo como tal.

Entrenar la mirada del otro

Mariana Varela fue profesora de la Universidad Nacional de Colombia entre 1975 y 2002. Es interesante la reflexión que ella hace sobre la propia enseñanza artística, la cual divide en dos niveles. Por un lado, están los docentes, quienes se encargan de áreas más académicas como la historia y la teoría del arte; y, por otro lado, están los maestros, quienes se centran en transmitir el conocimiento técnico a partir de su experiencia personal en el estudio. Ella fue de estos últimos.

Realmente su incursión en el campo de la enseñanza se remonta a sus días de estudiante en dicha universidad, cuando su habilidad con el lápiz y esa pasión por lo que hacía la llevaron a ser monitora de la clase de dibujo, una área básica y, por tanto, fundamental en la formación artística. Desde ese momento descubrió que le gustaba transmitir conocimientos a los otros. Con ese primer acercamiento como experiencia previa, le ofrecieron ser profesora de esa misma disciplina cuando regresó al país tras su estancia en París. Así se integró al cuerpo de profesores del Departamento de Bellas Artes (con la mencionada reforma Patiño, la antigua Escuela pasó a ser un departamento de la Facultad de Artes).

Tras su estadía en Roma, además de continuar con su trabajo en las aulas, asumió tareas administrativas. Primero fue nombrada encargada del Departamento de Dibujo entre 1985 y 1987, y luego fue escogida como directora del Departamento de Bellas Artes entre 1988 y 1990. En el marco de esta nueva etapa profesional, dedicó sus esfuerzos a repensar el programa de artes, a adaptarlo a las necesidades del momento, junto a un grupo de profesores. De este proceso nacieron los talleres experimentales, que se plantearon como un espacio en el que los alumnos pudieran desarrollar en total libertad sus intereses e inquietudes; como

un espacio para dar rienda suelta a la creatividad. Unos talleres que pasaron a ser el nuevo eje vertebrador de la carrera.

Los talleres experimentales fueron dirigidos en un principio por Varela. En la citada entrevista de la *Revista Ciencias Sociales y Educación* de la Universidad de Medellín explicó la dinámica de estos talleres: “cada uno (de los estudiantes) traía un problema particular y mi tarea era entender cuál era el sentimiento que le animaba a proponer su ejercicio de determinado modo y medio, para poderlo guiar adecuadamente en su búsqueda y solución”. Aquí su principal herramienta de trabajo fue la historia del arte. Recurrió a esas imágenes paradigmáticas que otros habían creado para asentar una cultura visual en sus pupilos, y a partir de ella generar nuevos planteamientos para resolver sus problemas. Se trata, en el fondo, de aquel entrenamiento de la mirada de su época de estudiante; una mirada que encarna una forma particular de pensamiento. Esto implicó crear un banco de ilustraciones en una época sin internet. Se requirió esfuerzo y dedicación para encontrarlas en libros y demás material bibliográfico repartido en bibliotecas públicas, así como en la suya personal, que ella misma reprodujo con su cámara fotográfica.

No solo dirigía a sus alumnos, sino que Varela se implicaba activamente en sus proyectos, que no pocas veces la sorprendían. Su intención fue siempre la de ayudarles a resolver sus problemas, pero en el camino también aprendió de ellos: de sus ideas, de esa vitalidad que generalmente se asocia a la juventud. Este tramo de su carrera docente fue una manera muy orgánica de mantenerse vinculada a ese arte que se estaba produciendo en el presente.

Varela se comprometió totalmente con esta faceta de su actividad profesional, que siempre compaginó con su trabajo en el estudio. Su compromiso fue tal que, en los años ochenta, cuando nació su hija María de la Paz y aumentaron sus labores domésticas, no se apartó de las aulas. Prefirió sacrificar parte de las horas que le dedicaba a su obra. Esta situación es común entre las artistas mujeres, quienes con frecuencia han tenido que repartir su tiempo entre el cuidado de su familia —un trabajo profundamente feminizado y sin el reconocimiento que merece— y sus proyectos personales. En el caso de Varela hay que añadir la educación de la comunidad, que es otro trabajo feminizado y poco

valorado. Y aun así ha conseguido construir un cuerpo artístico sólido, tanto como el de sus compañeros hombres, que en su mayoría no se ven abocados a esta situación.

Finalmente, como parte de esta etapa, Varela se desempeñó como directora del Museo de Arte de la Nacional entre 1999 y 2003. Tras la breve pero significativa estadía del Museo de Arte Moderno de Bogotá en el campus entre 1966 y 1968, las autoridades universitarias decidieron crear una institución que continuara prestando este servicio a la comunidad educativa, y así contribuir con la formación de esos profesionales integrales a los que aludía el rector Patiño. A la larga, este museo se ha posicionado como un importante dinamizador de la escena artística nacional. En sus salas, varias generaciones de nuevos artistas han tenido la oportunidad de presentar su trabajo con los más altos estándares de calidad y así, en la mayoría de los casos, enfrentarse por primera vez al público. También ha apoyado la carrera de los profesores de la Facultad, que son agentes activos en el medio local. A través de su gestión, Varela contribuyó en todos estos procesos.

El dibujo como forma de pensamiento

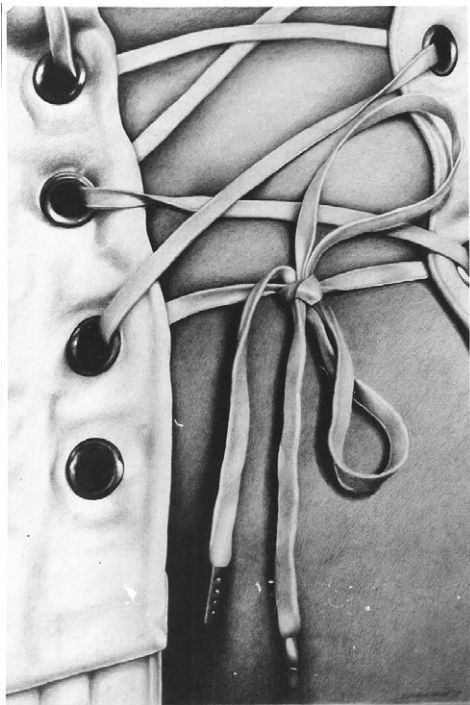
A partir de los años setenta, surge una generación de destacados dibujantes colombianos, entre los que se cuentan Darío Morales, Miguel Ángel Rojas, Oscar Muñoz y Ever Astudillos. También Mariana Varela hace parte de esta generación que se interesó en la delicadeza del trazo del grafito sobre un soporte; hizo de la sencillez de la línea independizada de la pintura, despojada del color y la textura de los pigmentos, uno de sus principales medios de expresión. Un medio íntimo y económico, en el sentido que se trata del trabajo solitario del artista en el taller, con unos materiales mínimos a los que cualquiera puede acceder como un lápiz y un trozo de papel.

Ese carácter económico llevó a Marta Traba a proponer el dibujo como una forma de resistencia ante el imperialismo cultural de los Estados Unidos, que era como ella interpretaba la hegemonía de Nueva York en el campo artístico. Traba veía una correspondencia entre ese aspecto y el subdesarrollo que caracterizaba —y aún caracteriza— a buena parte de las sociedades latinoamericanas. Por lo que los dibujantes y grabadores, entre lo que figuró Varela, fueron protagonistas en la muestra

colectiva *Los novísimos colombianos*, que esta intelectual organizó en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas en 1977. Una exposición que constituye un primer intento por agrupar a dicha generación de entonces jóvenes artistas.

Para estos creadores, además de un medio de expresión, el trazar líneas en el plano o el espacio es un método de aprensión del mundo. Esta idea, el dibujo como una forma de pensamiento, bien la explica Varela: “para nosotros los artistas es un medio primario de conocimiento: dibujar es pensar. En el sujeto equivale a hablar, a la palabra. Cuando pensamos estamos activos en la creación, se forman imágenes en la mente para afirmar nuestras reflexiones que luego se convertirán en palabras o serán esbozadas con los delicados trazos del dibujo. Configuramos de esta manera nuestras ideas”.

Si el dibujo encarna una idea, si efectivamente envuelve un significado, cabe entonces la pregunta sobre cuál es el mensaje que se quiere transmitir. Además de su predilección por el dibujo, esta generación



Sin título (1975). Lápiz sobre papel.

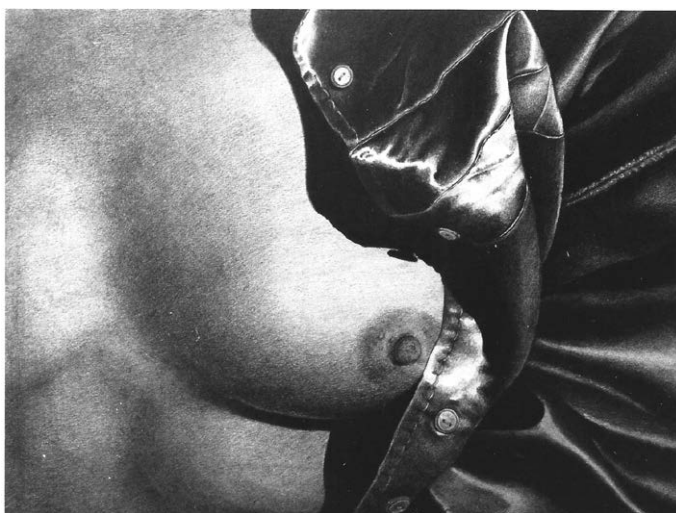
coincide en su interés por lo cotidiano. Ese mundo corriente es el que, cada uno desde un punto de vista personal, quiere comunicar a través de sus imágenes. En el caso de Varela es, concretamente, la vida ordinaria de las mujeres. No es de extrañar, pues, como ella misma asegura, “todos dibujamos para una mejor comprensión de nuestra existencia fugaz”. La cotidianidad que ella plasma es también la suya, sus reflexiones parten de sus vivencias. He ahí lo capital de su función en este grupo de dibujantes, predominantemente masculino, como un reflejo fiel de toda la historia del arte.

La mayoría de sus obras de esta década muestran fragmentos de cuerpos femeninos vistiéndose —o desvistiéndose, según se mire— en los que la atención se centra en ciertos detalles de la vestimenta, como bien lo ejemplifican su *Dibujo No. 46*. (1973) o el apretado corsé que protagoniza *Sin título* (1975). Algunos elementos como botones, cremalleras, cordones, ganchos, encajes y otros trozos de tejidos de las prendas son reproducidos con tal fidelidad que en ocasiones es difícil discernir si se está frente a una fotografía a blanco y negro. Estos elementos inexorablemente remiten a su infancia en Ibagué: a las clases de costura que recibió de niña en el colegio de religiosas, al corsé gigante que heredó de una de sus abuelas y, sobre todo, al oficio de su madre. Varela creció rodeada de cajones con insumos propios de la confección de ropa, con los que seguramente ella jugó.

Resulta interesante cómo en estos dibujos la costura es un asunto que trasciende de lo autobiográfico a lo político. Tiene que ver con que, así como el bordado, el tejido y el hilado en general, la costura es otra actividad históricamente feminizada. Lo mitos griegos —que, en gran medida, constituyen el sustrato de la cultura occidental— son ricos en imágenes que dan cuenta de esta antigua relación. Entre los más conocidos están el de Aracne, quien, tras ganarle a Atenea en una competencia de tejido, fue convertida por la diosa en araña; o el de Penélope, quien esperó pacientemente a que llegara su esposo Ulises de sus aventuras por el mar Egeo mientras urdía las fibras de un tapiz perfecto. En este contexto, las obras de Varela, que ya por su encuadre desprenden la sensación de asfixia, pueden ser interpretadas como una metáfora de la feminidad, esa categoría construida por la sociedad patriarcal que tantas veces ha limitado a las mujeres.

Otro aspecto significativo de estas obras es que la artista convierte al espectador en un *voyeur*. Lo hace partícipe de esos fragmentos de

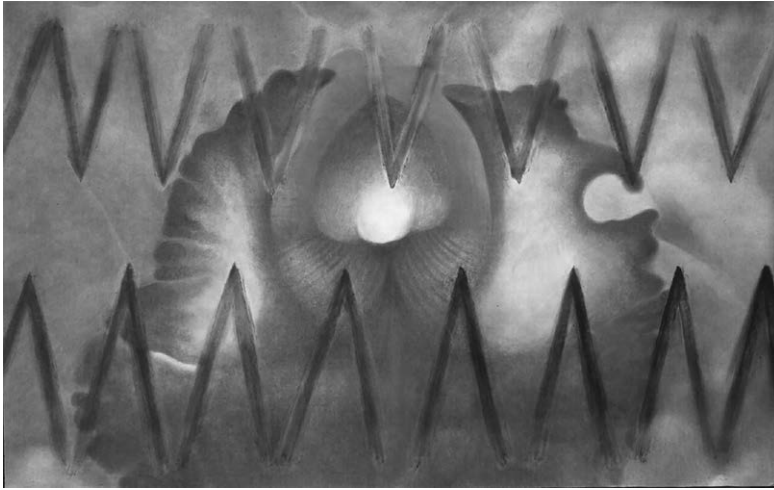
escenas íntimas, incluso de aquellas que presentan cierta carga erótica como en *Sin título* (1978). En esta obra, una camisa muy ceñida en la parte superior del cuerpo, delineando con precisión un pecho femenino, está desabotonada en la parte inferior mientras el brazo izquierdo de la mujer se desliza sugerentemente en esa misma dirección. Algo parecido a lo que hizo su compañero de generación y amigo personal Miguel Ángel Rojas, cuando a partir de 1973 documentó los encuentros sexuales clandestinos de homosexuales a través de fotografías y dibujos también desde una perspectiva *voyerista*. Ambos dan imagen a sus propias sexualidades —femenina y homosexual, esas que la cultura patriarcal se ha empeñado en desdibujar según sus normas— en medio de un particular contexto de represión. Durante la presidencia de Julio Cesar Turbay Ayala (1978-1982) el país vivió bajo el Estatuto de Seguridad, sobre el que se ampararon limitaciones a las libertades fundamentales y violaciones a los derechos humanos como parte de la ofensiva contra los grupos guerrilleros. No obstante, como otros artistas de la época, Varela optó por expresarse con “esa libertad con la que crecí. De poder mostrar y decir las cosas abiertamente”. Pero tuvo que pagar un precio: “esto también sirvió para que muchos me descalificaran, me dijeran que era una imprudente”. Es, básicamente, el castigo social que reciben las personas —y, sobre todo, las mujeres— que se atreven a salirse de la norma.



Sin título (1976). Lápiz sobre papel.

También coincidieron, así como otros miembros de esta generación, en el acercamiento a ese dibujar con la luz que es la fotografía. Un acercamiento personal, que varía de un artista a otro. Por ejemplo, Rojas utilizó la imagen fotográfica, por el realismo que esta encarna, como un medio para presentar de manera directa al público la sexualidad homosexual, esa que durante tanto tiempo ha estado proscrita a las sombras. En cambio, para Varela esta es tan solo una herramienta de trabajo en el proceso de construcción de la imagen. Es decir, para llegar a sus dibujos parte de fotografías que ella misma toma con su cámara, que luego revela y amplía, para así seleccionar ese detalle que finalmente reproduce con el lápiz.

El interés por la cotidianidad femenina ha hecho que su obra se relacione con la de otras artistas colombianas. Una evidencia de ello es su participación en la exposición colectiva *Voces íntimas. Relatos e imágenes de mujeres artistas*, que se celebró en el Museo Nacional de Colombia durante el 2016. La curadora de la muestra, Marta Rodríguez, establece un diálogo entre sus dibujos y las prácticas artísticas de Hena Rodríguez, Karen Lamassonne y María Teresa Hincapié. Todas ellas reflexionan alrededor del cuerpo femenino, su idealización por parte de la sociedad más conservadora y la imposición de dicho imaginario a las mujeres. Ellas se apropian de ese cuerpo y lo muestran sin filtros, saliendo de la norma, para así cuestionar tal idealización. Por eso resulta tan significativo que las figuras de Varela se desabotonen la camisa, se bajen la cremallera o se suelten el corsé.



La obra Carnívora (1996), realizada en la técnica de tierras minerales sobre papel de algodón

Aproximación a su obra madura

Mariana Varela vive en Bogotá, en su casa del barrio Quinta Camacho. Tras más de 20 años dedicada a la enseñanza universitaria, pudo jubilarse como profesora en 2002. “Quería tener todo el tiempo para estar en mi estudio trabajando”, explica. Y ciertamente así es como trascurren sus días en la actualidad: consagrada a producir su obra, a trabajar en su taller ubicado a 15 cuadras de su vivienda. “No sé cómo antes hacía para que me alcanzara el tiempo, para estar en la universidad en todas las actividades que desempeñaba y en el estudio. En este momento quisiera que el día fuera de 48 horas”, concluye.

No deja de ser diciente que este momento vital coincide con una nueva etapa de su obra. En las últimas dos décadas, Varela ha realizado una serie de proyectos artísticos en los que vuelve la mirada hacia esas imágenes que la han acompañado desde siempre, retoma algunos temas trabajados en años anteriores, aportando perspectivas diferentes y experimenta con otras técnicas y materiales. En el foco de estos proyectos están la naturaleza, el campesino y la mujer como víctimas históricas de la violencia, así como también su continua reflexión sobre el dibujo en tanto ‘centro del arte’ y esa mirada micro del mundo.

Inextricable (2000) es el título del primero de estos proyectos que reúne una instalación y dos pinturas al óleo, los cuales se centran en la naturaleza. El objetivo de Varela es caracterizar al paisaje ‘como imagen de vida’ y, en ese sentido, la instalación es la que mejor logra tal cometido. Para esta pieza, pintó al óleo más de 475 escenas silvestres sobre pequeños retazos de seda. Cada una de estas escenas la colgó con alfileres diminutos directamente en el espacio expositivo, de modo tal que incluso la menor de las corrientes de aire consiga desestabilizarlas. Así Varela consiguió un bello efecto visual, que ella explica con igual belleza: “la fragilidad y la transparencia del soporte permiten un leve movimiento que nos sitúa en la vida palpitante”.



Inextricable (2000). Vista de la instalación con los más de 475 oleos pintados sobre seda.

Dicha reivindicación del paisaje como una imagen de vida hay que interpretarla como la respuesta de Varela a la violencia ejercida sobre la naturaleza. La artista ideó *Inextricable* luego de visitar las plantaciones bananeras en Urabá durante los años noventa. La ideó luego de constatar los efectos de la acción del ser humano sobre el ambiente: un monocultivo que desplaza a las especies nativas de porciones significativas de territorio, y la contaminación del ecosistema como consecuencia del mal manejo del plástico utilizado para recolectar y comercializar la fruta. Así como también constató las heridas profundas de este territorio castigado por el conflicto, en donde la población civil ha sufrido episodios tan cruentos como la masacre de ‘La Chinita’ en 1994.

El paisaje vuelve a ser el objeto de sus reflexiones en *Fracturas* (2013). La obra consiste en un mural de grandes dimensiones expuesto en el Centro de Creación Contemporánea Textura en Bogotá. Carboncillo en mano, Varela dibujó sobre pliegos de papel un enorme paisaje en blanco y negro, sobre el cual pegó unas 120 piezas pequeñas —como escritos, objetos y otros dibujos sobre diferentes materiales— que dan información adicional sobre ese entorno rural tan entrañable para la artista. Con este enorme dibujo, Varela estuvo nominada al VII Premio Luis Caballero otorgado por el Instituto Distrital de las Artes (IDARTES).



Detalle del mural Fracturas (2013) con el que Varela estuvo nominada al VII Premio Luis Caballero.

Sin pretender ser una copia exacta de la realidad, la geografía retratada en *Fracturas* no es del todo inventada. Como explica Miguel Huertas en el texto que la acompañaba, “es producto de la condensación de mil momentos de observación; construida en diferentes etapas y diferentes niveles, no fue hecha de un solo golpe, cada parte proviene de un tiempo diferente y solamente ahora están todos juntos”. Se refiere a que el dibujo de Varela parte de sus propios recuerdos de las montañas de la cordillera Central andina que atraviesan su natal Tolima, a las que despojó de sus infinitos tonos verdes y marrones para su obra. Las mismas montañas olvidadas y castigadas por la violencia que ha visto tantas veces a través del encuadre de la ventana en medio de sus viajes

entre Bogotá e Ibagué. Lo interesante de este ejercicio de memoria es, entonces, la compleja paradoja que encarna: es un objeto estático construido con fragmentos de la trayectoria vital de la artista; y aquí hay que subrayar que todo trayecto implica movimiento. O como lúcidamente apunta Huertas, con una imagen fija, Varela consigue el prodigio de que el público pueda ‘ver en el tiempo’.

Ya antes se había interesado por ese paisaje en su instalación *Morada* (2007). Varela hizo un registro fotográfico minucioso de las viviendas de los campesinos en la sabana bogotana y zonas rurales tolimenses. Le interesaban las técnicas artesanales utilizadas en la construcción de estas edificaciones —algunas de las cuales son centenarias— caracterizadas por cierta belleza austera y su integración con el ambiente. Pero sobre todo quería guardar la memoria de estas casas amenazadas por el avance de los procedimientos y materiales industriales, en el sentido que cada vez más se privilegian sobre los tradicionales, y por la dinámica del conflicto armado que desde siempre ha afectado las zonas rurales con mayor dramatismo. La obra la completa una estructura hecha con fragmentos de láminas de yeso y cemento blanco moldeadas por la artista, que se levantó como una suerte de prototipo de estas viviendas frente a la fachada moderna de la sede de la Cámara de Comercio de Bogotá, en el barrio El Salitre.

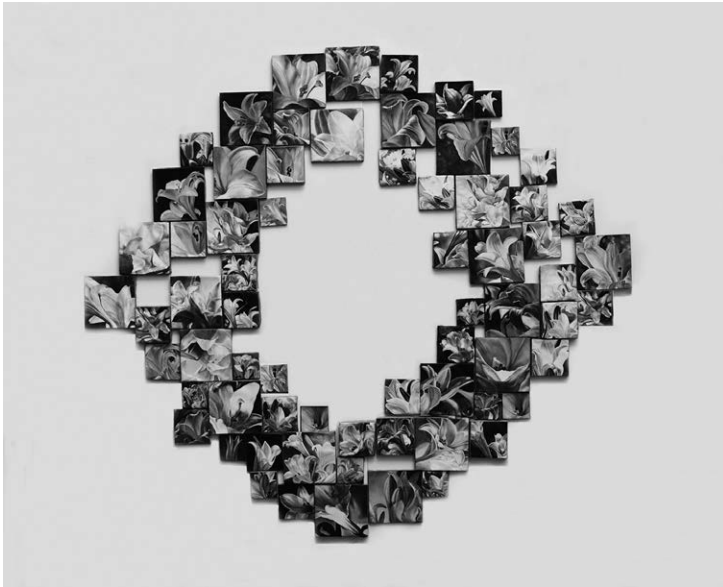


Morada (2007). Prototipo de vivienda campesina ubicada frente a la Cámara de Comercio de Bogotá.

Finalmente, en *Punto de cruz* (2018) la naturaleza se transforma en una metáfora de lo femenino. Para este proyecto, Varela realizó pinturas al óleo, videos, imágenes bordadas y dibujos con carboncillo. El título del proyecto alude a esa tipología de bordado, al que se refiere como “una de las formas de labor (manual) más antiguas y comunes, generalmente realizada por mujeres”. Es decir, parte del reconocimiento explícito de esta técnica artesanal como una actividad históricamente feminizada, y por ende resulta más que conveniente para abordar el mundo de las mujeres. De esta manera, la artista se remonta a sus inicios profesionales y retoma este aspecto tan significativo de sus dibujos de los años setenta, esos en los que representaba fragmentos de prendas de vestir, pero dándole un tratamiento diferente. Lo textil pasa de estar dibujado en el papel a ser una herramienta para dibujar una idea.

En este planteamiento se enmarcan los bordados que reproducen tres pinturas conocidas y los tres carboncillos en los cuales, la artista reinterpreta obras producidas por maestros del pasado. Varela recurre a la historia del arte, una de sus principales fuentes en el proceso de construcción de la imagen, para dar cuenta de algunas de las condiciones de la vida femenina a través del tiempo.

El núcleo del proyecto son las imágenes de flores, que funcionan como símbolo de la mujer, de su ‘vida y muerte, valor, resistencia y presencia’. Varela pintó al óleo fragmentos de lirios blancos y rosas rojas sobre 217 lienzos de formato pequeño. Agrupados por tipos de flores, estos frágiles cuadros fueron instalados en el espacio expositivo simulando la puntada característica del punto de cruz, como tejiendo —pero remplazando hilos por imágenes— sobre la pared. El resultado fueron dos conjuntos pictóricos, aunque relacionados entre sí, diferentes. Unos conjuntos que, precisamente, le sirven a Varela para reconocer el activismo de las mujeres y visibilizar cómo la sexualidad femenina es objeto de violencia.

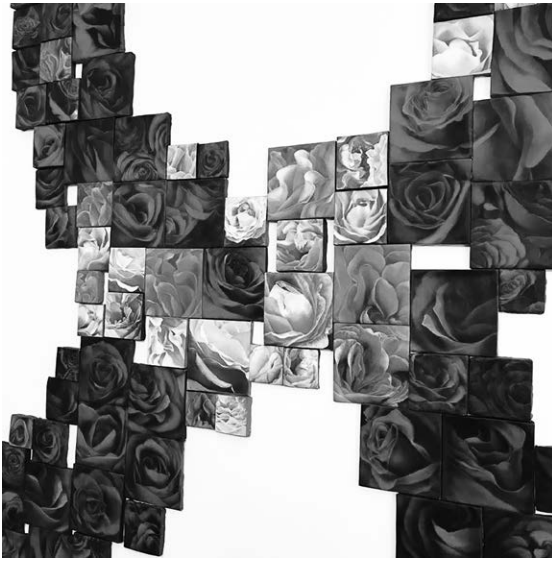


In memoriam (2018) es un homenaje a las mujeres que perdieron la vida por su actividad política.

No es casual, entonces, la escogencia del tipo de flor y su color. Siguiendo la tradición de manifestaciones culturales como la poesía, asoció los lirios blancos a conceptos como la pureza o la ofrenda. Este conjunto funciona como una suerte de homenaje a aquellas mujeres que han perdido la vida como consecuencia de su actividad política; como consecuencia de revelarse, de salirse de la norma que las recluye a espacios íntimos como el hogar y suele excluirlas de lo público. Mientras que las rosas rojas, como explica Valera, “por su estructura, hacen referencia a la anatomía sexual femenina, punto importante y frágil en cuanto se convierte en blanco del ataque y la agresión, tanto en la guerra como en la vida diaria”.

Este es un arte político en esencia. Al tiempo que configura procesos de memoria, al igual que el resto de proyectos desarrollados en estos años, los bordados-pinturas de Varela profundizan su denuncia de la amenaza y la injusticia que marcan la vida femenina, esas que todavía rigen sus derechos, sus deseos y sus cuerpos. Solo que, en este punto de su trayectoria, para enunciar estas ideas recurre a imágenes menos

explícitas, a estrategias discursivas más complejas. Una denuncia urgente en un contexto como el colombiano, en el que las mujeres —por el simple hecho de serlo— han sufrido todo tipo de agresiones.



*Nos silencian (2018)
hace referencia a como la
sexualidad femenina es
objeto de violencia*

El dibujo como huella

Mariana Varela lleva más de seis décadas dibujando su paso por el mundo. Aquí conviene señalar que el dibujo es, en sí mismo, una huella. Es una suerte de marca que deja toda persona al empuñar el lápiz, el carboncillo o la tiza, y por lo tanto es única e irrepetible. Varela dejó una huella indeleble como maestra de las nuevas generaciones, en principio formando a nuevos dibujantes y con ello prolongando esta importante tradición, y luego junto a otros profesores cambiando el paradigma de la educación artística al centrarse en la experimentación y el estímulo de la creatividad de los alumnos. También ha dejado su huella como artista, al dibujar un discurso necesario que resguarda la memoria de las víctimas del conflicto y de cierta manera las dignifica. Pero sobre todo es significativa su huella como mujer, como una tolimense insigne: toda su vida es un ejemplo del talento de ese ser humano nacido en la tierra bañada por el río Combeima, que trabaja con el firme propósito de mejorar el devenir ya no solo del departamento sino del país.

Guía complementaria

Las siguientes son preguntas sugeridas para estimular el diálogo en el aula. Se recomienda complementarlas a criterio de docentes y estudiantes.

1. Explique el vínculo de Mariana Varela con el Tolima: ¿cómo su relación con este departamento ha sido fundamental en su trayectoria profesional?
2. Mariana Varela dedicó gran parte de su tiempo a la educación de nuevos artistas colombianos: ¿cuál cree que ha sido, en su opinión, su principal aporte en este campo?
3. El dibujo es para Mariana Varela una forma de pensamiento: ¿a qué se refiere la artista con esta idea?
4. El ser mujer ha condicionado todo el quehacer profesional de Mariana Varela: ¿por qué es necesario que existan más mujeres artistas? ¿por qué es indispensable que se siga visibilizando la realidad en clave femenina?
5. Seleccione la obra de Mariana Varela que más llamó su atención y justifique su respuesta.