

LOS OBJETOS MELANCÓLICOS DE BEATRIZ DAZA

Beatriz Daza's Melancholic Objects

Os objetos melancólicos de Beatriz Daza

Fecha de recepción: 19 de julio de 2024. Fecha de aceptación: 17 de enero de 2025. Fecha de modificaciones: 14 de febrero de 2025

DOI: <https://doi.org/10.25025/hart20.2025.04>

NICOLÁS PERILLA REYES

Historiador e historiador del arte de la Universidad de los Andes (Bogotá), donde también cursó la maestría en Historia del Arte con el apoyo de la beca Francisco Pizano de Brigard. Su investigación explora las dimensiones paisajística, política y de género en el arte moderno colombiano, especialmente el arte abstracto, adoptando enfoques feministas, ecocríticos y psicoanalíticos. En 2024, expuso los hallazgos de su tesis honorífica de posgrado sobre la artista Ana Mercedes Hoyos en el marco de su retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO). También ha presentado su trabajo en los talleres "Plural Temporalities" de las *Transregional Academies* y "Forging a History of Modern Art from the Andes" de University of Chicago y la Universidad de los Andes, ambos en 2022. En 2020, trabajó como asistente de investigación para el *Institute for Studies on Latin American Art* (ISLAA) de Nueva York y, entre 2022 y 2023, como asistente graduado en la Universidad de los Andes. Asimismo, participó como asistente de curaduría en la exposición conmemorativa "Marta Traba cuatro veces". Actualmente, es residente de escritura para el *New Frontiers of Research Fund* financiado por el gobierno canadiense.

RESUMEN:

La melancolía estuvo en el centro del arte de Beatriz Daza: moldeó e informó sus objetos. Este ensayo explora cómo, para ella, este componente emocional actuó como un detonante creativo y una postura en y ante el mundo, alejados de condicionamientos patológicos y masculinistas. La melancolía fue el lente a través del cual Daza (de)construyó su subjetividad como mujer y artista, y se conectó y negoció intermitentemente con los años sesenta: una década de crisis contracultural. ¿Sus estrategias para lograrlo? La cerámica como práctica, y el recuerdo, el bodegón, la ruina y el archivo, así como la ambigua pulsión vital-mortífera de los ciclos del tiempo que subyace a estas nociones.

PALABRAS CLAVE:

Beatriz Daza, melancolía, cerámica, *memorabilia*, años sesenta, tiempo.

Cómo citar:

Perilla Reyes, Nicolás. "Los objetos melancólicos de Beatriz Daza". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n.º 20 (2025): 89-112. <https://doi.org/10.25025/hart20.2025.04>.

ABSTRACT:

Melancholy was at the core of Beatriz Daza's art: it shaped and informed her objects. This essay explores how, for her, this emotional component acted as both a creative trigger and a stance in and before the world, distinct from pathological and masculinist conditioning. Melancholy was the lens through which Daza (de)constructed her subjectivity as a woman and an artist, intermittently engaging and negotiating with the 1960s: a decade of countercultural crisis. Her strategies to achieve this? Ceramics as practice, and memories, still life, ruins, and the archive, as well as the ambiguous vital-deadly drive of time's cycles that underlies these notions.

KEYWORDS:

Beatriz Daza, melancholy, ceramics, *memorabilia*, the 1960s, time.

RESUMO:

A melancolia esteve no centro da arte de Beatriz Daza: moldou e informou seus objetos. Este ensaio explora como, para ela, este componente emocional agiu como um detonante criativo e uma postura com relação ao mundo, afastados de condicionamentos patológicos e masculinistas. A melancolia foi a lente através da qual Daza (des)construiu sua subjetividade como mulher e artista, e se conectou e negociou intermitentemente com os anos sessenta: uma década de crise contracultural. Suas estratégias para consegui-lo? A cerâmica como prática, e a recordação, a natureza morta, a ruína e o arquivo, assim como a ambígua pulsão vital-mortífera dos ciclos do tempo que subjaz estas noções.

PALAVRAS-CHAVE:

Beatriz Daza, melancolia, cerâmica, *memorabilia*, anos sessenta, tempo.

Asomándose tímidamente justo detrás de una pared, la artista Beatriz Daza (1928-1968) aparece sentada en la escalera de una habitación vacía. Su pierna izquierda hace una peculiar contorsión, mientras los dedos de sus manos se entrelazan, indecisos, como buscando un punto de equilibrio. Vestida con blusa y pantalón negros, y luciendo un estilizado peinado bob, su rostro casi retraído se dirige hacia nosotros con una mirada de reojo, fija y meditabunda. La silueta opaca de su cuerpo exuda una energía un tanto taciturna y serena, tomando forma en un espacio activado por una ráfaga lumínica que, desde el centro del encuadre, se dispersa por el resto del plano fotosensible. Se trata de una imagen captada por el fotógrafo Hernán Díaz en 1966 (Imagen 1): una imagen que, como solía ocurrir



Imagen 1. Hernán Díaz, *Beatriz Daza*, 1966, fotografía en blanco y negro sobre papel, 20 × 20,4 cm, Biblioteca Virtual del Banco de la República, Bogotá

con las tomas hechas por él, condensa la singularidad emocional del protagonista a través de la economía escenográfica y la teatralidad en las poses, induciendo, en suma, “un efecto de ‘desnudez’ en el retratado”¹. Para Daza, fue la melancolía, como argumentaré, la que desnudó su emotividad, no solo en la fotografía de Díaz —un dispositivo, a su vez, alusivo de una preteridad lúgubre y efímera—, sino también en el arte que ella produjo: era un componente que se encontraba en el centro. El retrato de Daza es, pues, un paralelo fotográfico del modo en el que, a mediados de los años sesenta, ella y su obra vibraron, más que nunca, a un ritmo pausado y estupefacto que moldeó e informó objetos melancólicos.

Fue en 1966, un año prolífico en su carrera, que Daza expuso por primera vez sus “collages sui generis”, como los rotuló más tarde la crítica María Elvira Iriarte², en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO). Ciertamente, resistiendo una sistematización restrictiva, estas estrambóticas obras, agrupadas en una serie titulada *Testimonio de los objetos*, desencajan fungiendo como piezas que alteran una narrativa compacta o regulada de la cerámica colombiana; son un hito. Pero esto no solo se debe a la forma sinigual y novedosa en la que combinan pedazos de vajillas quebradas con otros utensilios domésticos o *memorabilia* sobre falsos muros de yeso, sino, igualmente, a los conceptos que les subyacen (i.e., recuerdo, archivo, bodegón, ruina, muerte). Son conceptos grisáceos, sombríos y de múltiples matices que propician una simbiosis, quizá redundante, entre los collages de Daza, en tanto especímenes de la historia del arte, y una melancolía disciplinar inmanente a este oficio que, ansiosamente, como aquí lo instancio, busca retenerlos como vestigios de tiempos expirados. Así, en conjunto, pero todavía más allá de insertarlos en cronologías o suministrarles etiquetas —útiles atributos del canon—, mi ensayo persigue un análisis de estos collages permeado por la idea de la historiadora del arte Michael Ann Holly sobre cómo “el gozo melancólico no tiene que ser un oxímoron”³. Después de todo, la melancolía refiere no solo a la pérdida y la consiguiente tristeza, sino que puede ser, tal como sucedió con Daza, un detonante creativo. Las obras que ella produjo, en consecuencia, son tema y material probatorio de la manera en la que la melancolía ha servido como “el principio que da alma y sustancia a la historia del arte” en sus facetas de saber académico fascinado con objetos añejos, depósito historiográfico y, sobre todo, encadenamiento enmarañado de acaecimientos socioculturales⁴.

Este asunto sensitivo ligado a la melancolía no solo concierne a la epistemología del conocimiento histórico-artístico; a la par, apunta a los personajes que estudia, a saber, los artistas. Es así como, desde un humor viciado por la bilis en la Antigüedad, pasando por cruciales reactualizaciones en el Renacimiento y el siglo XIX como marca misteriosa de unicidad y grandeza, y llegando al siglo XX como rasgo nocivo de alienación, se ha tramado y subrayado continuamente un arquetipo de genio maniaco cuyo talento es concedido “a expensas del

1. Santiago Rueda, “Hernán Díaz revelado” en *Hernán Díaz revelado. Retratos, sesiones y hojas de contacto* (Banco de la República, 2015), 18.

2. María Elvira Iriarte “La obra de Beatriz Daza” en *B. Daza /68* (Museo de Arte de la Universidad Nacional, 1976), s.p.

3. Michael Ann Holly, *The Melancholy Art* (Princeton University Press, 2013), XX. En adelante, todas las traducciones, a menos de que se indique lo contrario, son mías.

4. Holly, *The Melancholy*, XXI.

equilibrio sentimental”⁵. No parece imprevisto que, en la creencia popular, exista una noción de artista loco, de la cual no es fácil deshacerse, pues ha llegado a constituir una personificación genérica y culturalmente significativa. Es un tropo de antaño que podemos reconsiderar, pero que es omnipresente y no podemos cancelar sin más. Por ello, aun si minamos la cláusula astrológica de nacer bajo el influjo de Saturno, la anexión de un letargo llevado al paroxismo o la demencia perenne, es preciso anotar que, como lo refleja el perfil de Daza, algunos comportamientos melancólicos (i.e., aislamiento, recogimiento, quebranto) han sido efectivamente transversales y compartidos entre varios creadores, iterando en distintas épocas. Poco a poco, en cada una de sus sucesivas apariciones, el artista ensombrecido ha permitido disociar, no obstante, un patrón para caracterizar del reporte patológico⁶. No pretendo, entonces, diagnosticar a Daza como una depresiva o una trastornada, sino sugerir, siguiendo al psicoanalista Sigmund Freud, que la melancolía de ella fue de “afecciones más somáticas que psicógenas”⁷. Fue el síntoma, mas no el síndrome, el que se expresó en sus obras, y el talante saturnino el que, alejado de un inmovilismo insano, emergió como una válvula de escape para la liberación artística.

En esta misma línea, haciendo eco del filósofo László Földényi, la melancolía, más que una enfermedad mental, da cuenta de un subtexto existencial(ista), un posicionamiento perspicaz y sensible en y ante el mundo, que no debe ser reprimido o anulado⁸. En este sentido, mi propuesta se aparta de una definición impersonal y totalizante en la que la melancolía se entiende simplemente como una sintomatología clínica “de inhibición y asimbolía”, que se instala momentánea o crónicamente en una persona⁹. En una acepción distinta, atendiendo a la crítica Julia Kristeva, me interesa mostrar que, como otros estados anímicos —esto es, “*inscripciones*, rupturas energéticas”—, la melancolía, particularmente su sincronización de la tristeza y la alegría, dispone y promueve las condiciones para lo imaginario y lo simbólico: las circunstancias para crear arte¹⁰. De ahí que Juan Antonio Roda, amigo y colega de Daza, describiera el proceso creativo de ella como dependiente de “un clima exaltado, de gran vigor sentimental, algo así como la fuerza de la debilidad”¹¹. Bajo este lente, como productos de la agitación, sus collages, a través de algunos visos apasionados y, sobre todo, de la fragmentación cerámica, se vuelven locus metafóricos y palpables de la manera en que la melancolía actúa como una herida, una fisura que, de modo ubicuo, captura flujos “de investidura”, a saber, cargas de afecto y deseo¹². Flujos intensos pero sutiles que se detectan en medio de una abstracción visual que impide convertir estas obras en una obviedad, pues no son explícitas y claman por ser descifradas. En el intento de adivinar lo que ocultan, el historiador del arte Eugenio Barney vio “signos dolientes, reivindicadores, rebeldes o satíricos y placenteros”¹³; una mezcla de adjetivos emocionales que la misma Daza

5. Rudolf y Margot Wittkower, “El genio, la locura y la melancolía” en *Nacidos bajo el signo de Saturno: genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, trad. Deborah Dietrick (Cátedra, 2017), 102.

6. Wittkower, “El genio”, 109.

7. Sigmund Freud, “Luto y melancolía” en *Obras completas*, tomo XIV, trad. José L. Echeverri (Amorrotu, 1992), 241.

8. László Földényi, “Premature Death of the Romantics” en *Melancholy*, trad. Tim Wilkinson (Yale University Press, 2016), 192-93.

9. Julia Kristeva, *Sol negro. Depresión y melancolía*, trad. Mariela Sánchez Urdaneta (Monte Ávila Editores, 1997), 14.

10. Kristeva, *Sol negro*, 25.

11. Juan Antonio Roda, *Beatriz Daza. Cerámicas* (Sociedad Económica de Amigos, 1961), s.p.

12. Sigmund Freud, “Luto y melancolía” en *Obras completas*, tomo XIV, trad. José L. Echeverri (Amorrotu, 1992), 250.

13. Eugenio Barney, entrada en *Daza. Exposición retrospectiva en homenaje. 1968* (Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1968), s.p.

resumiría en las ambigüedades de un “romanticismo”, si bien incrédulo, que pensaba era inherente a su personalidad¹⁴.

El repertorio plástico de Daza abrió un nuevo capítulo en la historia de las emociones en el arte colombiano. Muchos fueron conscientes de ello. A menudo, los comentarios de varios agentes en la escena cultural nacional de los años sesenta se dirigieron a tipificar aspectos de su práctica artística y su carácter que se intersecan con una inclinación melancólica. La crítica Marta Traba resaltó la “lenta prolijidad” al componer y cómo, en estos collages, la poética de la artista se develaba con “un sentido más nostálgico y pesimista” que en sus obras previas¹⁵. La escritora nadaísta Fanny Buitrago mencionó que, sin pánico al “rechazo o el olvido”, Daza “tenía la fuerza de aquellos que se saben débiles e imperfectos”, que no son insufribles; separada de idealismos fútiles, ella “enfrentaba lo desconocido sonriendo”¹⁶; la incertidumbre y sus truculencias no la desmotivaban, le servían como un motor biográfico. Por otra parte, alguien más temerario, como la crítica Gloria Inés Daza, atribuía el brío emocional de la artista, incluso con presunciones de determinismo regionalista, a que “su temperamento” reunía aptitudes “intrínsecas a su raza”, esto es, una “rancia estirpe santandereana” férrea ante las dificultades¹⁷. Barney agregaría que su método era “permanente, obstinado, castigado”¹⁸. Daza estaba dispuesta a aceptar los suplicios y a sentir en sus entrañas el peso que conllevara entregarse a la voluble implacabilidad de un arte estremeceador y visceral, que llegó a envenenarla¹⁹. Para ella, no primaban las pretensiones de fría ecuanimidad, sino la (im)potencia de congelar “los recuerdos de infancia, las horas perdidas, los momentos fúnebres y momentos gloriosos, el desconcertante ir y venir continuo entre la felicidad y otras tristezas”²⁰. Fue la valentía al revelar sus penurias y personalizar sus obras lo que les otorgó un cariz subjetivo y un tanto confesional. En este sentido, las cerámicas y los objetos de Daza no son materia estéril, sino artefactos que relatan y contienen los irrevocables altibajos de la vida.

Con todo, tal vez la cualidad más dicente y estándar de la melancolía de la artista fue su soledad. A este respecto, Feliza Bursztyn, amiga y colega suya, declaró que “decir la Daza siempre significó entrar a un mundo distinto al nuestro”; un mundo huidizo y “completamente personal”, de cierto hermetismo, “donde de vez en cuando no[s] dejaba asomar y del que casi siempre salíamos más ricos”²¹. En conexión intermitente con un exterior abrumador, Daza mostraba su melancólica timidez y vulnerabilidad, pero también su tesón, su ética de trabajo. Así, la asombrosa exhaustividad de su producción la distanció de la labor de divulgación²². Sus obras, como ella, no circulaban ni se exhibían ostensible o frecuentemente. Había un propósito de opacidad latente que no se libraba de compromisos. En una entrevista, Daza admitió la complejidad que suponía “escondarse durante años. Someterse a una especie de exilio voluntario. Irse al

14. José Antonio Moreno, entrevista en *El Tiempo*, mayo de 1966 en *Beatriz Daza. Hace mucho tiempo, 1956-1968* (Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2008), 230.

15. Marta Traba, “La cerámica y la tapicería actuales” en *Historia abierta del arte colombiano* (Ministerio de Cultura y Biblioteca Nacional, 2016), 374, https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/191448/1.

16. Fanny Buitrago, entrada en *Daza. Exposición retrospectiva en homenaje. 1968* (Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1968), s.p.

17. Gloria Inés Daza, “El barro ennoblecido”, *El Espectador*, 27 de agosto de 1961, s.p.

18. Eugenio Barney, entrada en *Daza. Exposición retrospectiva en homenaje. 1968* (Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1968), s.p.

19. Entre quienes han estudiado a Daza, es bien sabido que, “a causa de un envenenamiento con los esmaltes” cerca de 1965, ella no pudo reanudar su trabajo en cerámica. Sandra Castro, Natalia Cardona y John Castles, “Cronología y trayectoria de Beatriz Daza (Pamplona 1928 – Cali 1968)” en *Beatriz Daza. Hace mucho tiempo, 1956-1968* (Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2008), 231.

20. Marta Traba, “La cerámica y la tapicería actuales” en *Historia abierta del arte colombiano* (Ministerio de Cultura y Biblioteca Nacional, 2016), 375, https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/191448/1.

21. Feliza Bursztyn, entrada en *Daza. Exposición retrospectiva en homenaje. 1968* (Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1968), s.p.

22. Julián Serna, “Si las paredes hablaran” en *Beatriz Daza. Hace mucho tiempo, 1956-1968* (Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2008), 13.

silencio y permanecer allí hasta que h[ubiese] tomado forma, vida, un nuevo lenguaje. Un nuevo lenguaje para gritar”²³ o hacer catarsis a solas. Pero su soledad no era una renuncia huraña o soberbia a cualquier contacto o influencia, o un acallamiento, sino una detracción al posturo o la vanidad de la fama, si bien llegó a ser reconocida como “la mejor ceramista colombiana de los tiempos modernos”²⁴. Ella abrazó la soledad episódicamente para discurrir y componer en ensimismamiento. Y esa reclusión pasajera, por supuesto, hizo que Daza resonara con una vaga alusión a la excentricidad o el comportamiento centrífugo común entre los melancólicos. Este paradigma de aislamiento, empero, ha tenido ángulos diferenciadores para las artistas.

De este modo, contrastando el lastre masculinista y asocial de un genio todopoderoso que cura sus propias aflicciones en medio de la incomprensión, el género trasluce una brecha de inequidad. Desmitificando a los grandes hombres solitarios, pues, la lectura feminista de la crítica Juliana Schiesari plantea revisar cómo, para volverse melancólico, ha sido ineludible “el acceso a la producción cultural”, a eso que “[Luce] Irigaray llama ‘el acceso a una economía significativa’”, a un intercambio de ideas que favorece la cooperación y la participación en circuitos eruditos y bohemios para forjar criterio y un temple taciturno; una oportunidad que, tradicionalmente, se ha obstaculizado a las mujeres²⁵. No obstante, Daza, una culta que aprendió de y enseñó a otros, que tejió redes de amistades, pudo escapar de obstrucciones o genialidades engañosas y se estableció, a su manera, como una melancólica desidealizada; en la marcha, provenir de la élite le ayudó a tener una voz para enunciarse como tal. Aprovechando el privilegio de alguien adinerado que puede dedicarse al arte, ingresar al debate y expresar sus dilemas íntimos, ella contrarió una codificación selectiva que, en las esferas intelectuales occidentales, solía otorgar importancia exclusivamente a las pérdidas de la subjetividad masculina, mientras daba por sentada la desdicha femenina. Una desdicha fundamentada en “el horror” y “la ficción de la carencia anatómica” que, presumiblemente, ponía en desventaja a las mujeres y restaba capacidad lúgubre a sus obras²⁶. Daza, patentemente, no suscribió esa falsa carencia ni en su vida ni en su arte. Desolados, sus collages de utensilios domésticos y *memorabilia* subvirtieron, así, tanto un control masculino centenario sobre la melancolía como una asignación de género reduccionista.

En conjunción con el planteamiento objetual de las historiadoras del diseño Pat Kirkham y Judy Attfield, los collages de Daza muestran que el género no solo apunta a denominaciones que clasifican antagónicamente a las cosas, las emociones que evocan y los individuos que las usan, sino a lo generativo, al engendramiento de significados, a una contingencia en la que lo femenino no es analizado como un polo negativo o monolítico en déficit frente a lo masculino, sino, en cambio, como una noción plural y de choque²⁷. Efectivamente, como

23. José Antonio Moreno, entrevista en *El Tiempo*, mayo de 1966 en *Beatriz Daza. Hace mucho tiempo, 1956-1968* (Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2008), 230.

24. Germán Rubiano, entrada en *B. Daza /68* (Museo de Arte de la Universidad Nacional, 1976), s.p.

25. Juliana Schiesari, “The Gendering of Freud’s Mourning and Melancholia” en *The Gendering of Melancholia. Feminism, Psychoanalysis and the Symbolics of Loss in Renaissance Literature* (Cornell University Press, 1992), 65.

26. Schiesari, “The Gendering”, 64.

27. Pat Kirkham y Judy Attfield, Introducción a *The Gendered Object*, ed. Pat Kirkham (Manchester University Press, 1996), 4.

28. Eugenio Barney, entrada en Daza. *Exposición retrospectiva en homenaje. 1968* (Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1968), s.p.

epítomes de los desobedientes años sesenta y el despertar contracultural, las obras de la artista, decía Barney, intentaban “ofender, encender rebeliones, ofuscar y herir susceptibilidades”²⁸; arremetían contra una sociedad colombiana que oprimía y encasillaba a las mujeres.

A propósito de la colisión contra expectativas atávicas de feminidad, *Hace mucho tiempo* (1966) (Imagen 2) enfatiza un pronunciamiento drástico en detrimento de la cooptación familiar sobrecargada matrilinealmente. En este collage, Daza ensambló un tazón remendado y un plato de porcelana, una tapa de cerámica negra, un adornado cucharón metálico, un piñón y una llave antigua acoplada a un pequeño bordado en crochet, todos sobre un muro de



Imagen 2. Beatriz Daza, *Hace mucho tiempo*, 1966, collage de porcelanas, cucharón metálico, tapa de cerámica, piñón, llave, bordado en crochet sobre yeso, 42 x 51 cm, colección privada. Fotografía: Ernesto Monsalve.

yeso dividido en dos planos: uno gris oscuro y otro crema. Las dos piezas de porcelana, en particular, son llamativas, pues tienen un epígrafe en una elegante caligrafía inglesa decimonónica que enaltece y enmarca el nombre de la abuela de la artista: la ex primera dama de Colombia Antonia Ferrero de González, de quien Daza heredó una vajilla francesa de la que provenían el tazón y el plato. Estos objetos, junto al cucharón, son un indicio de la cocina o el comedor, espacios típicamente signados como femeninos. Por esto, aquella herencia da cuenta, como señala el historiador del arte Julián Serna, de los esquemas conservadores del país, que rezagaban a la mujer al ámbito doméstico y, todavía más, de un linaje que pretendía inculcar la etiqueta entre sus integrantes para salvaguardar la distinción social²⁹.

En esta medida, que Daza hubiese decidido añadir esas piezas de porcelana a su collage —que incluso hubiera roto una de ellas—apunta a una feminidad renovada y contestataria que tomaba distancia, sin nostalgia, pero con mordacidad melancólica, del rol de ama de casa. Es más, el hecho de que la artista privara a esos utensilios domésticos de su función utilitaria (i.e. servir la mesa en festejos de élite) delata su insurgencia contra el buen gusto burgués, orientado a la pulcritud y la compostura, y transgrede las barreras preciosistas que, bien entrado el siglo XX, aún se adjudicaban al arte de las mujeres³⁰. Cambiando la forma de manejar y colocar estos objetos, ella los substrajo de su aparente delicadeza hogareña, apilándolos en un muro constructivo áspero y deslucido. No obstante, la llave y el bordado en crochet, a los que se suman los estampados florales de la vajilla o el sinuoso diseño del cucharón, desmienten la presunción de que el trabajo “sobrio y conciso” de Daza fuera “ajeno a efectos decorativos”³¹, aunque, por usanza, la decoración representara un emblema indulgente de feminidad sumisa.

Por el contrario, es válido especular que la artista quiso resignificar los decorados desde el desacato. La llave, por ejemplo, podría simbolizar la apertura de puertas, una alegoría fálica del desvirgamiento, la contraseña a la libertad, a nuevos comienzos, a la autonomía: a un ser mujer hecho de recuerdos personales y no de pleitesía conmemorativa a un sistema patriarcal y elitista constrictor.

A pesar de ello, Daza buscaba retornar al pasado no solo para indagar en su ascendencia y los pliegues siniestros que trajera consigo, sino, sobre todo, para procesar y detallar instantes gratos que, en su fugacidad, se le desvanecían irremediablemente entre las manos. Por esto, quizá, sus collages hayan sido un intento desasosegado de suspender el paso del tiempo, cristalizándolo en unidades sólidas. Como buena melancólica, el ansia de Daza por detener la marcha de Cronos reafirma la fantasía de un “pasado hipertrofiado, hiperbólico” y “una memoria sin mañana” como medios “para capitalizar el objeto narcisista” e “incubarlo en el encierro de una fosa personal sin salida”, a saber, una psique enfrascada en la

29. Julián Serna, “Si las paredes hablaran” en *Beatriz Daza. Hace mucho tiempo, 1956-1968* (Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2008), 25-26.

30. Una prueba de esta tendencia se evidencia en la doctrina educativa bajo la cual Daza empezó su carrera de artes decorativas en la Universidad Javeriana, una institución jesuita, al finalizar los años cuarenta. Dirigido exclusivamente a mujeres, en este programa se fomentaban el embellecimiento y la ejecución por mandato sobre la experimentación plástica. Serna, “Si las paredes”, 23-24.

31. María Elvira Iriarte, “Beatriz Daza”, *Arte en Colombia*, n.º 3 (1977): 46.

ilusión³². Esa fijación narcisista era el catalizador para la autocomplacencia remi-
nisciente, para volcar sus pensamientos hacia ocasiones preciadas y los recuerdos
que de ellas hubieran quedado, convirtiéndolos en factores creativos. Así, estos
collages son visualizaciones abstraídas de historias, bitácoras articuladas con ves-
tigios cerámicos y utilería que recuentan situaciones habituales permaneciendo
bajo cierto secretismo. Estas obras delatan el encanto de los clichés cotidianos³³,
son consagraciones de aquello que parece banal o cursi, pero que se opone a ser
relegado o normalizado por una apatía amnésica o una prisa pragmatista e irre-
flexiva. Morando en lapsos paralizados, Daza era irresolublemente una errante
de ilusiones. Como en un bucle anti-edad, deseaba visitar y habitar, incluso
perderse, en una realidad caducada y alterna.

Fragmentos de la tarde (1966)³⁴ capta algo de la frustración que desataba
el imparable transcurrir de los días. Alrededor de un viejo reloj de bolsillo, se
dispone un grupo de fragmentos cerámicos de platos —uno de ellos con fru-
tas pintadas—, vasijas, tazas y tazones en anaranjados, terracotas, ocre, blancos,
marrones tostados y azules cobalto, y un listón de hierro oxidado sobre un muro
de yeso bicolor vinotinto y blanco. Indiscutiblemente, el reloj es un núcleo com-
positivo y simbólico. Marcando poco más de las tres posmeridiano, las manecillas
de este mecanismo precisan, como lo menciona la historiadora del arte Francy
García, una hora muy diciente para Alberto Moreno, el novio de la artista, pues
fue la oportunidad en la que él y Beatriz se conocieron durante una tertulia en
la Colina de la Deshonra, en compañía de amigos como Enrique Grau y Díaz, el
fotógrafo que la retrató³⁵.

Testificando el idilio fundacional de una pareja enamorada, esa minuciosa
medición de los minutos actúa como uno de los tantos elementos recordatorios
que pululan en la serie de Daza, atesorando instantes y, en este caso, consumando
el origen de un apego cariñoso y erótico. No obstante, excediendo el amorío
sublime, es factible que ella estuviera perturbada por la idea, que también ago-
biaba a taciturnos examinados por Freud, en la cual la belleza —por ejemplo,
la del romance— estaba destinada a la desaparición, y todo lo que ella hubiese
amado o admirado le pareciera “carente de valor por la transitoriedad a que estaba
condenado”³⁶. Al final, como una faceta más de la existencia, su noviazgo suponía
no solo gozar del lado rosa del onirismo vivido con un amante, sino también
aceptar los lóbregos precipicios de dolor que vienen de los desencuentros, una
posible ruptura o la obsolescencia (el ocaso) de un vínculo interpersonal fraterno
que, inevitablemente, se desgasta y algún día termina. Este collage, sin embargo,
no es un melodrama. Al igual que cada obra de *Testimonio de los objetos*, es un
documento vital.

El enfoque documental nos conduce a un espectro archivístico acaso
estipulado más vívidamente en *Jarra incrustada en mi memoria* (1966)³⁷. En

32. Julia Kristeva, *Sol negro. Depresión y melanco-
lía*, trad. Mariela Sánchez Urdaneta (Monte Ávila
Editores, 1997), 55.

33. Natalia Gutiérrez, “Beatriz Daza. Hace mucho
tiempo, 1956-1968”, *ArtNexus*, consultado el 5 de
febrero de 2024, [https://www.artnexus.com/es/
magazines/article-magazine-artnexus/
5d63457990cc21cf7c0a1f33/72/beatriz-daza](https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d63457990cc21cf7c0a1f33/72/beatriz-daza).

34. *Fragmentos de la tarde* (1966) está disponible
en línea en el siguiente enlace: [https://coleccion.
banrepcultural.org/media/cache/big/sw-media/
6413af416f0c164503a7d8b1.jpg](https://coleccion.banrepcultural.org/media/cache/big/sw-media/6413af416f0c164503a7d8b1.jpg)

35. Francy García, “Beatriz Daza, un hito en la ce-
rámica colombiana”, *FICC2018*, consultado el 5 de
febrero de 2024, [https://caficc2018.blogspot.com/
2018/10/beatriz-daza-un-hito-en-la-ceramica.
html](https://caficc2018.blogspot.com/2018/10/beatriz-daza-un-hito-en-la-ceramica.html).

36. Sigmund Freud, “La transitoriedad” en *Obras
completas*, tomo XIV, trad. José L. Echeverri (Amo-
rroutu, 1992), 309.

37. *Jarra incrustada en mi memoria* (1966) está
disponible en línea en el siguiente enlace: [https://
www.museonacional.gov.co/elementosDifu-
sion/2018/Efemerides/6-Junio/jarra.jpg](https://www.museonacional.gov.co/elementosDifusion/2018/Efemerides/6-Junio/jarra.jpg)

esta obra, trozos de cerámica con sutiles surcos como de sesos se yuxtaponen sobre otros más lisos y estos, a su vez, sobre una bandeja redonda de aspecto granulado, todos en tonos gredosos. El arreglo se completa con unos pedazos menores en ocre hacia los lados y las mitades de una jarra de asas blanca ubicadas en el fondo, sobre un muro de yeso cenizo. Aquí, la superposición de piezas da paso a la intrincada configuración de conversaciones paralelas³⁸, de múltiples diálogos y citas que, como la cerámica, dejaron una impronta esencial en lo más recóndito de la mente de Daza. Igual que en el resto de la serie, en este collage se acentúa el placer que le producían las cosas por su densidad y su capacidad de transmutación. Desde los tempranos años sesenta, algunos críticos ya habían reseñado que los objetos de la artista eran “incitantes al tacto semejando una piel que palpita. Unos, con la epidermis rugosa y áspera... Otros, con suavidad mate de hoja de fruta”³⁹.

Así, engendrando y traslapando texturas orgánicas, Daza reforzó el enlace con el archivo que se sedimenta geológicamente como en estratos laminados o capas espesas que, al levantarse, dejan “entrever la posibilidad abismal de otra profundidad... prometida a la excavación arqueológica” o al descubrimiento de enigmas⁴⁰. Mimetizando el cerebro con incrustaciones cerámicas, Daza plasmó en este collage una aspiración: aquella de fusionarse psíquica y matéricamente con su técnica predilecta. Pero más allá de un símil corporal, abrió camino para eso que el filósofo Jacques Derrida llamó “mal de archivo”, esto es, una alerta que se enciende por una pulsión mortífera o el temor ante la finitud o el agotamiento de lo pretérito⁴¹, que yacían en lo más hondo del espíritu de la artista.

El acervo documental de Daza, no obstante, es inconcluso e inacabado, tiene lagunas y, aunque puede llegar a tener un carácter *instituyente y conservador*, también es revoltoso⁴², tiene la capacidad de trastornar el discurso eludiendo convertirse en metarrelato. En esta medida, en lugar de una acumulación incesante y confusa de datos mnemónicos encaminados a la omisión, el anonimato o la grandilocuencia biográfica, la artista sintonizó con una corriente emotiva en la que cada uno de sus recuerdos se volvía pista, diría Derrida, de “un exceso de vida que resist[ía] al aniquilamiento”⁴³ y anhelaba la posteridad: una vigencia en el futuro dedicada a sucesos usualmente marginados.

Aun así, siempre escurridizos y entrecortados, los archivos, y por antonomasia los crípticos collages de Daza, implican retos para su traducción: difícilmente alcanzaremos a averiguar la entereza de sus complejidades, a resolver su parcialidad, a deducir sus códigos o a verbalizar todos los mensajes que tienen por transmitir⁴⁴.

Los archivos de cerámicas, utilería y remembranzas también ligaron el trabajo de Daza con el bodegón. Esta relación no es casual. En historia del arte, las obras reunidas bajo esta categoría se han entendido como sinédoques de un

38. Natalia Gutiérrez, “Beatriz Daza. Hace mucho tiempo, 1956-1968”, *ArtNexus*, consultado el 5 de febrero de 2024, <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d63457990cc21cf7c0a1f33/72/beatriz-daza>.

39. Gloria Inés Daza, “El barro ennoblecido”, *El Espectador*, 27 de agosto de 1961, s.p.

40. Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, trad. Paco Vidarte (Editorial Trotta, 1997), 27-28.

41. Derrida, *Mal de archivo*, 27.

42. Derrida, *Mal de archivo*, 15.

43. Derrida, *Mal de archivo*, 67.

44. Derrida, *Mal de archivo*, 98.

individuo y de su relación con un mundo más amplio⁴⁵. Pueden operar como índices de identidad de un melancólico que ha optado por la ambición de subsumir su yo mortal en la permanencia de los objetos⁴⁶, en particular, aquellos que recopilamos a nuestro alrededor y a partir de los cuales construimos un espacio hogareño. Los bodegones son umbrales para adentrarnos en un hábitat clausurado clásicamente burgués: un ambiente silencioso en el que es plausible, como con el “paréntesis en una frase”, conseguir algo de pausa y reposo en medio de la transitoriedad⁴⁷. Por ello, en los años sesenta, un efervescente periodo posmodernista de estruendosas confrontaciones—insurgencias anti-edípicas, rebeldías juveniles, sublevaciones tercermundistas, libertades sexuales, feminidades indómitas—⁴⁸, Daza utilizó esta maniobra meditativa y el internarse en su casa para ir más despacio, para quebrar las cerámicas “sin furia”⁴⁹ y contemplar la decadencia de los objetos y la existencia misma en su descomposición y marchitez. Trazando una mutabilidad que se dirige al deterioro, el bodegón está supeditado al pasado: en los collages de la artista, a un momento en el que cada cosa que los conforma era algo más que un elemento de greda disecado y fracturado, o un utensilio en desuso. Sobre esto, la crítica Rosemary Lloyd argumenta que los bodegones son, a la vez, un *memento mori* y un *carpe diem*: una exhortación a admitir el padecimiento de nuestra caída y a disfrutar la plenitud y alegría de pervivir⁵⁰.

Daza jugó con esa liminalidad agónica y vivaz del bodegón, que es la misma de la melancolía. *Dos días amarillos* (1966) (Imagen 3), por ejemplo, nos sumerge en una atmósfera cálida de trozos de vidrio y platos y tazas en colores veraniegos como amarillos, anaranjados, verdes oliva y crema. Repartida en dos grandes planos de yeso blanco, en esta obra sobresalen algunas imágenes: la cabeza de un animal; una maceta invadida por tallos de hierba; pequeñas pinturas de una vasija, un frutero con rebanadas de manzanas y un durazno; y el recorte de una mano y un antebrazo angelicales de estilo renacentista. Este collage, en suma, es una exuberante apología de las satisfacciones que nos alivian en las temporadas en las que la incandescencia del sol nos brinda euforia: i.e. la placidez de departir con amigos en un picnic al mediodía.

Por su lado, *Naturaleza muerta* (1966) (Imagen 4) presenta un semblante más bien apesadumbrado. En este acrílico a blanco y negro—una muestra del trabajo bidimensional de Daza—un conjunto de vasijas y tazas y el esbozo de una fruta flotan desperdigados en una extraña superficie que nos retrotrae a la “anti-perspectiva a la Braque”, característica del cubismo, contra un segundo plano afín a un mantel: un soporte de “telas cuadriculadas y enlutadas”, como escribía el historiador del arte Germán Rubiano⁵¹. La confusión visual y el aura tenebrosa de esta obra es una insinuación de desconcierto o perplejidad; es el desahogo resiliente de algo que, como la fruta de contorno apenas delineado, pudo ser y no fue.

45. Bonnie Costello, Introducción a *Planets on Tables: Poetry, Still Life, and the Turning World* (Cornell University Press, 2018), 8.

46. Rosemary Lloyd, Introducción a *Shimmering in a Transformed Light. Writing the Still Life* (Cornell University Press, 2005), 136.

47. Bonnie Costello, Introducción a *Planets on Tables: Poetry, Still Life, and the Turning World* (Cornell University Press, 2018), 11.

48. Álvaro Tirado Mejía, “Los intensos años sesenta” en *Los años sesenta. Una revolución en la cultura* (Debate, 2014), 19-44.

49. Marta Traba, “La cerámica y la tapicería actuales” en *Historia abierta del arte colombiano* (Ministerio de Cultura y Biblioteca Nacional, 2016), 374, https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/191448/1.

50. Rosemary Lloyd, Introducción a *Shimmering in a Transformed Light. Writing the Still Life* (Cornell University Press, 2005), 4.

51. Germán Rubiano, entrada en *B. Daza/68* (Museo de Arte de la Universidad Nacional, 1976), s.p.



Imagen 3. Beatriz Daza, *Dos días amarillos*, 1966, collage de fragmentos de porcelana y cerámica, ilustraciones, pintura y yeso sobre madera 100,5 × 80,5 cm, Museo de Arte Moderno de Bogotá.

De este modo, el archivo y el bodegón fueron las bases sobre las cuales Daza pudo cimentar una tematización de la muerte. El sagaz ojo de Traba constató este interés fatal observando que “una tendencia fuertemente elegíaca... emergió en los muros excavados de 1966”⁵². Ciertamente, suplantando a una

52. Marta Traba, “La cerámica y la tapicería actuales” en *Historia abierta del arte colombiano* (Ministerio de Cultura y Biblioteca Nacional, 2016), 375, https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/191448/1.

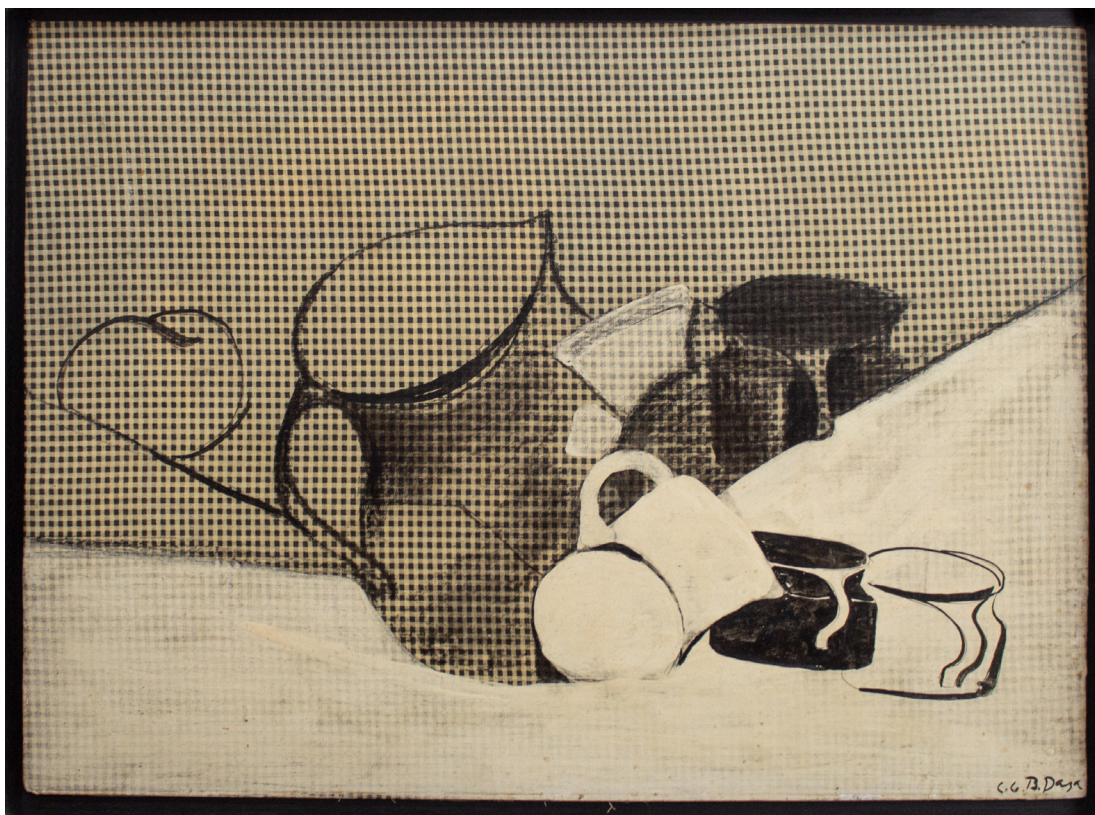


Imagen 4. Beatriz Daza, *Naturaleza muerta*, 1966, acrílico sobre tela impresa, 55 × 70 cm, Museo La Tertulia, Cali.

médium y empleando objetos que anuncian ausencias, la artista quiso invocar a los fantasmas del pasado para comunicar, aunque fuera con titubeos, confidencias, no de ultratumba, sino tan solo de un trasegar rutinario interrumpido por el funesto advenimiento del deceso: de los minutos, de los meses o del fin rotundo de la vida.

No obstante, como lo aduce Földényi, la histórica proximidad de la melancolía a la muerte ha resultado “inadmisibles para la opinión pública” y, por extensión, quien, como Daza, se precipitaba hacia ella o la cortejaba, ha tenido denegado ser considerado como un miembro cuerdo de la sociedad⁵³. Y, aunque no hubo acusaciones de que la artista fuera una lunática, su acercamiento a lo mortífero era indefectiblemente escalofriante, si bien no anómalo en la escena local.

En últimas, las obras de Daza rozaron, menos tétrica o explícitamente, los límites que varios connacionales contemporáneos y melancólicos, como Norman Mejía⁵⁴, sobrepasaron a lo largo de los años sesenta, a través de registros fúnebres de “pintura descarnada y despellejada”, comúnmente alusiva al

53. László Földényi, “Premature Death of the Romantics” en *Melancholy*, trad. Tim Wilkinson (Yale University Press, 2016), 193.

54. Ver la obra de Norman Mejía, *Infantita abierta*, 1962, óleo sobre cartón adherido a tela, 68.2 × 53 cm, Museo de arte Miguel Urrutia, Bogotá. Disponible en línea: <https://coleccion.banrepcultural.org/media/cache/big/sw-media/6413b-0ce6f0c164503a7df68.jpg>

cruento conflicto armado colombiano⁵⁵. Que pocos de sus críticos hubieran abordado este punto perverso de su trabajo pone de relieve la angustia o reticencia que podía provocar la letalidad adosada a objetos domésticos fingidamente cándidos.

Aún más trágico e impactante es que, casi premonitorios, los collages de Daza fueron un lamentable preludio a su prematuro fallecimiento en un accidente automovilístico en junio de 1968, al que su amiga Bursztyń sobrevivió.

La muerte, asimismo, es ubicua en la ruinosa fisionomía de los collages. En *Testimonio de los objetos*, precisamente, Daza deseaba aseverar el proceso teleológico de la demolición, las etapas del declive de aquello cuya integridad o viveza fue estropeada permanentemente: tazas, tazones, jarras, bandejas, vasijas y platos cerámicos fragmentados, un antiguo reloj de bolsillo, representaciones de frutas susceptibles a la descomposición, imágenes histórico-artísticas, trozos de hierro oxidado, un viejo cucharón, una llave *vintage* y un bordado en crochet demodé instauran, entre muchos otros ítems, como afirma Iriarte, un “inventario de cataclismo”⁵⁶; un desastre inoculado de referentes anticuados y una índole senil. Decaídos en escombros, caos y envejecimiento, los objetos rescatados en las obras de Daza muestran la premura de reparar y contener un desgaste absoluto para imposibilitar una estrepitosa debacle.

El riesgo de derribamiento en estos collages es inminente y se percibe más ostensible en la devastación de algunas cerámicas pulverizadas que, a manos de la artista, perdieron su apariencia de recipientes y ahora son solo esquiras. Así, estas obras son constancia de un tipo de colapso que nos persuade a deambular, como sostiene la crítica Svetlana Boym, en “un laberinto de adverbios... (ya no y todavía...)”, donde las ruinas nos atormentan con ensoñaciones utópicas para huir de la irreversibilidad del tiempo⁵⁷. Se trata de una utopía suscitada por la ruinafilia descrita por Boym—y ensamblada por Daza—a manera de devoción por los restos y su cuidado, una inquietud que no es egoísta. De ahí que esta afición “anti-narcisista, pero no por ello menos melancólica” plantee, a la vez, un luto por el mundo y el agradecimiento por su supervivencia⁵⁸; una perdurabilidad que, en el universo de Daza, estaba circunscrita a la degradación que acecha a las cosas y, sobre todo, a la indisociable fragilidad o falibilidad de la cerámica.

La materialidad fangosa y horneada de la arcilla, sin embargo, no solo fue un ingrediente llamativo por su calidad percedera, sino por sus reminiscencias arcaizantes, esto es, la melancolía causada por la apropiación del legado de una apócrifa ancestralidad amerindia. En este sentido, desde un punto de vista evolucionista, los collages de Daza fueron rotulados como un tipo de “ensamblaje, muy tremendo y barbárico”⁵⁹ y se insistió en que, para moldearlos, ella recurría al “barro elemental en el que muchos objetos mistificados habían sido quemados”⁶⁰.

55. Marta Traba, “Norman Mejía: la vida física”, *La Nueva Prensa*, n.º 134 (1965): 47. A este respecto, la historiadora del arte María Margarita Malagón-Kurka ha analizado cómo, a lo largo de los años sesenta, la nueva figuración fue un lenguaje efusivo y corrosivo para referir a las atrocidades del conflicto armado colombiano sobre el cuerpo humano. Artistas como Luis Ángel Rengifo, Carlos Granada y Pedro Alcántara, además de Mejía, fueron importantes exponentes de esta tendencia sugestionada por la muerte. María Margarita Malagón-Kurka, “Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad, en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980”, *Revista de Estudios Sociales*, n.º 31 (2008): 21-25, <https://journals.openedition.org/revestudoc/17036>.

56. María Elvira Iriarte, “Beatriz Daza”, *Arte en Colombia*, n.º 3 (1977): 48.

57. Svetlana Boym, “Ruinophilia” en *The Off-modern* (Bloomsbury, 2017), 46.

58. Boym, “Ruinophilia”, 47-48.

59. Marta Traba, “La cerámica y la tapicería actuales” en *Historia abierta del arte colombiano* (Ministerio de Cultura y Biblioteca Nacional, 2016), 374, https://catalogoonlinea.biblioteca.nacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/191448/1.

60. Eugenio Barney, entrada en *Daza. Exposición retrospectiva en homenaje. 1968* (Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1968), s.p.

Además, se señaló cómo, al insertar sus obras en circuitos eruditos excluyentes, Daza le daba a la cerámica un estatus de mayor prestigio que fluctuaba entre la pintura (i.e. la aplicación de color) y la tridimensionalidad escultórica, desafiando, empero, la especificidad del medio promulgada en Estados Unidos desde los años cincuenta⁶¹. De esta manera, presuntamente, la artista apartaba a sus collages de “horribles imitaciones indígenas” producidas y comercializadas en el tráfico vernáculo⁶².

Lo cierto es que, en Colombia, la dicotomía entre arte, como reflejo de una civilización refinada, y artesanía, como quehacer menor de procedencia inculta, era y es peculiarmente falaz por razones históricas: la cerámica en este territorio no ha favorecido antinomias tajantes, pues, como lo propone el antropólogo Álvaro Chaves, es artificio de un oficio mestizo que, aun inarmónico y conflictuado, como en el trabajo de Daza, ha incorporado sustancias trasladadas desde Europa, como los esmaltes o el vidrio, mientras ha resguardado una profunda raigambre por medio de la alfarería desde la era prehispánica hasta el presente⁶³.

Por ello, traer la cerámica y su fortuna patrimonial a los años sesenta significó para la artista, como para otros creadores de latitudes occidentales, una adhesión consolatoria a contracorriente de un orden tecnocrático hostil que, altivamente, desdeñaba al otro: un otro presumiblemente atrasado, tosco, supersitioso, más proclive al contacto con el paisaje bucólico que urbano⁶⁴. Y, aunque Daza no difundió una retórica aborígen o de retiro silvestre, el interés por la cerámica la alineó con un primitivismo que buscaba encontrar respuestas explorando retrospectivamente. Después de todo, como lo formula el crítico Edmund de Waal, esta técnica no es inerte o ahistórica, pues “viene con asociaciones estimulantes de crear forma a partir de lo informe”⁶⁵, a saber que, para el ceramista, implica asumir, a manera de sismógrafo, una actitud más receptiva, no solo a la maleabilidad de la greda, sino a las ondas de las variaciones sociológicas —sondearlas, materializarlas— en paralelo a la elaboración de sus obras.

Para Daza, se trataba de una mirada y un tacto regresivos, no retrógrados, en los que la cerámica, y su posterior fragmentación, se convertía, cada vez más, simpatizando con su insurrecta generación, en parte de un movimiento contracultural para problematizar tanto la posición domesticada de la mujer, como el rumbo humano desarraigado de la tierra.

Esta afinidad orgánica y ancestral fue ajustada a las premisas del combativo programa intelectual de Traba: la teoría de la resistencia. De este modo, los rústicos elementos formales de los collages de la artista, según esta crítica, profesaban “la separación de la cerámica europea moderna, apoyada en la estilización y la pulidez del acabado”. Discrepando de modas importadas, la obra de Daza permanecía, en cambio, “en un estricto campo personal” que aliaba la organicidad de la materia con un trasfondo poético⁶⁶.

61. Marta Traba, *Cerámicas 1959: Beatriz Daza* (Biblioteca Luis Ángel Arango, 1959), s.p.

62. Eugenio Barney, entrada en *Daza. Exposición retrospectiva en homenaje. 1968* (Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1968), s.p.

63. Álvaro Chaves, “Cerámica popular” en *Gotas de antaño. Introducción a la cerámica en Colombia* (Centro Colombo Americano, 1985), s.p.

64. Edmund de Waal, *20th Century Ceramics* (Thames and Hudson, 2003), 148.

65. De Waal, *20th Century*, 15.

66. Marta Traba, “La cerámica y la tapicería actuales” en *Historia abierta del arte colombiano* (Ministerio de Cultura y Biblioteca Nacional, 2016), 372-73, https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/191448/1.

En el andamiaje de Traba, pues, ella surgía inconexa de redes más amplias y foráneas en una autosuficiencia arcaica e intimista que negaba antecedentes. Por ello, aunque la originalidad de Daza era genuina, la crítica suprimió contundentemente los itinerarios que la artista emprendió en los años cincuenta en Europa y las negociaciones que hizo con los entornos en los que interactuó, así como el bagaje visual y plástico que afianzó estando en el extranjero. Sabemos que Daza asistió a clases en la Escuela de Bellas Artes de San Jorge en Barcelona y la Academia de Bellas Artes de Roma, y pasó un tiempo en París⁶⁷.

Por supuesto, los aprendizajes de sus viajes son notables, verbigracia, en el tratamiento que Daza les dio a los fragmentos cerámicos en sus collages, como si fueran azulejos, replicando el *trencadís*, una técnica ornamental catalana popularizada por el arquitecto Antoni Gaudí, que la maravilló⁶⁸. Pero esto no fue todo. Las injerencias europeas también se ven conceptual y estilísticamente en las repercusiones de movimientos de las primeras vanguardias, como el surrealismo⁶⁹, por su usurpación de la alteridad étnica y lo ominoso, o por la inclusión del *objet trouvé*, e igualmente de algunas tendencias coetáneas de los años sesenta, como el informalismo o el nuevo realismo.

Estos vínculos, adversos a la hipótesis de ostracismo de Traba, develan, como declaró Barney, que muchos artistas colombianos “entraban entusiastas a la ronda internacionalista”, dejando atrás un trayecto “provinciano y localista”⁷⁰.

Teniendo en cuenta que la melancolía prevalece en y es señal de momentos de crisis, la concordancia de Daza con el informalismo no resulta fortuita. En Colombia y alrededor del mundo, el arribo de esta corriente artística conllevó un revés para las pautas estéticas de una sociedad pudorosa que coartaba la disidencia, el trauma y la miseria: una sociedad biempensante que no estaba preparada para digerir los lúgubres trastornos de una cruda realidad. Conforme a esta visión, la historiadora del arte Ana M. Franco arguye que, en la trama nacional de los años sesenta, el aspecto caótico, burdo y sucio de los ensamblajes de artistas, como Guillermo Wiedemann, subvirtió y resistió la ideología de la modernización y el progreso optimista que promocionaba el establecimiento. Insolentes y desengañados, quienes se ligaron a este lenguaje abyecto eligieron desechos y basura (i.e. cartón corrugado, astillas de madera, retazos de tela, cabuya), como se observa en *Sin título*⁷¹, que realizaban una modernidad fallida denunciando la escasez y el subdesarrollo de un país en apuros y sumido en la violencia⁷².

No obstante, la aptitud tumultuosa del informalismo no solo tuvo matices reprobatorios de una política de corte gubernamental fracasada, como en el arte de Wiedemann, sino de un régimen entrañable y femenino de vicisitudes emocionales en el que se hallaban los collages de Daza.

Así, allende las incrustaciones de utilería, sus porosas cerámicas reflejaban un conjunto de inquietantes paisajes emotivos que comprendía “incendios

67. Sandra Castro, Natalia Cardona y John Castles, “Cronología y trayectoria de Beatriz Daza (Pamplona 1928 – Cali 1968)” en *Beatriz Daza. Hace mucho tiempo, 1956-1968* (Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2008), 216.

68. Natalia Gutiérrez, “Beatriz Daza. Hace mucho tiempo, 1956-1968”, *ArtNexus*, consultado el 5 de febrero de 2024, <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d63457990cc21cf7c0a1f33/72/beatriz-daza>.

69. Gutiérrez, “Beatriz Daza”.

70. Eugenio Barney, entrada en *Daza. Exposición retrospectiva en homenaje. 1968* (Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1968), s.p.

71. La obra *Sin título*, 1963 de Guillermo Wiedemann está disponible en línea en el artículo académico de la historiadora Ana M. Franco. En la página 60, se puede ver una reproducción de la obra. https://www.academia.edu/36700601/Wiedemann_abstracto_pinturas_y_ensamblajes_1959_1964

72. Ana María Franco, “The Politics of Abstraction in Colombian Art During the Cold War” en *New Geographies of Abstract Art in Latin America* (Routledge, 2019), 164-166.

y tormentas”, que tomaba parte en igual medida “del apocalipsis y del paraíso”⁷³, de la catástrofe y del alivio que viene después de la confusión. Ocupando estrategias que le conferían a sus obras un esplendor casi háptico, Daza permitía apreciar cómo la autenticidad informalista “nac[ía] del horno”⁷⁴, donde las texturas se exacerbaban y, aún más, sugiero, se podían presentar las inexorables contingencias de la cocción como metáfora de la vida: persistir o estallar en pedazos.

Sin embargo, abandonando “las zonas oscuras, la tiniebla y el monocromismo” de los informalistas europeos⁷⁵, la añadidura de una paleta variada en las obras de la artista las rescató de un malestar irrevocable: un rescate que se mostró, asimismo, en un reciclaje redentor que, análogo al de Wiedemann, rehabilitaba escombros y reanimaba su connotación.

La crisis contracultural que aquejaba a la generación de Daza, de la misma forma, enlazó su obra, y la perspicacia melancólica que le subyace, con el nuevo realismo. A este respecto, desde una perspectiva marxista, Barney evaluaba que, en un sistema gradualmente escindido de la ruralidad, las estructuras urbanas empezaban a “sufrir de un crecimiento canceroso” en el que el individuo ciudadano empezaba a reificarse, mimetizándose junto a las máquinas según cálculos estadísticos que arbitrariamente lo agrupaban y discriminaban⁷⁶. Era un ambiente de instrumentalización que propiciaba, en los sectores que contaban con “el tiempo para cultivar la exquisitez de las formas”, y a los que Daza pertenecía, la consideración objetual de un arte seducido por la industria, aunque no desposeído de un halo humanista, solo de ineficiencia formalista. Por ello, sin eclipsar un lado afectivo, pero con cierto nivel de tecnificación, los collages de Daza acusaron la conmoción que le causaba el espacio fabril y que se encapsuló en un episodio diciente en su carrera: una visita a los talleres de fundición de Acerías Paz del Río en 1963, y la fascinación que le hizo sentir la lumbre a gran escala de este célebre enclave siderúrgico⁷⁷. Un poder fogoso alucinante que podía estar al servicio de su ingenio artístico. La camaleónica sinergia con ese entorno industrial, entonces, reverberó oblicuamente en las obras de Daza, interceptando lo artesanal de sus cerámicas con las incisivas anotaciones del nuevo realismo sobre la serialidad y masividad y, todavía más, con la abulia de una incipiente sociedad de consumo industrializada y urbana cautivada por el capitalismo que, a pesar de las limitaciones económicas nacionales, empezaba a asentarse en Colombia durante los años sesenta⁷⁸.

Esta relación encuentra un modesto asidero en la incorporación de fragmentos de vajillas en los collages de la artista: sus platos, tazas, jarras y demás utensilios eran productos que, si bien hechos a mano, en cantidades moderadas y en la intimidad de un estudio-garaje, antes de ser fragmentados, guardaban nexos con un esquema de manufactura y compra para suplir el equipamiento del hogar.

73. Marta Traba, “El informalismo se llama cerámica”, *La Nueva Prensa*, n.º 22 (1961): 73.

74. Traba, “El informalismo”, 73.

75. Traba, “El informalismo”, 73.

76. Eugenio Barney, entrada en *Daza. Exposición retrospectiva en homenaje. 1968* (Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1968), s.p.

77. Francy García, “Beatriz Daza, un hito en la cerámica colombiana”, *FICC2018*, consultado el 5 de febrero de 2024, <https://eaficc2018.blogspot.com/2018/10/beatriz-daza-un-hito-en-la-ceramica.html>.

78. Varios economistas concuerdan en que “la industrialización fue el centro de atención de la política económica” en los años sesenta y que “la producción de la industria manufacturera colombiana se multiplicó” a partir de la adopción de tecnologías, el aumento del empleo en las fábricas y la aceleración de la productividad. Asimismo, señalan que la distribución del ingreso se optimizó, si bien con desbalances marcados entre la ciudad y el campo. En este sentido, “la posición relativa de los trabajadores de la industria y el gobierno (es decir, los sectores medios de la población urbana) mejoró” durante la misma década. Así, de la centralidad de la industria en la agenda de gobierno, el incremento en el poder adquisitivo y las mejoras en el sector empresarial, se puede deducir, también, el asentamiento y auge de la sociedad de consumo en el país. José Antonio Ocampo, Mauricio Avella, Joaquín Bernal y María Errázuriz, “La industrialización y el intervencionismo estatal (1945-1980)” en *Historia económica de Colombia*, comp. José Antonio Ocampo (Editorial Planeta, 2007), 298-99, 337.

Asimismo, apelando al ensamblaje de objetos y al tacto, las obras de Daza mostraban la idea de Pierre Restany, el crítico *nouveau réaliste* por excelencia, sobre “la aventura de lo real percibida en sí misma y no a través del prisma de la transcripción conceptual o imaginativa”⁷⁹. Es más, extrayendo a los recipientes cerámicos de los estantes mercantiles o el ámbito hogareño y posando la mirada en su riqueza semántica, en los relatos que podían contar en tanto cosas, ella, como Restany, problematizó la preocupación por la forzosa vocación automática e inconsciente de la cultura occidental hacia “...la gran república de nuestros intercambios sociales, de nuestro comercio en sociedad”⁸⁰, a saber, un apetito de obtención voraz.

Daniel Spoerri, uno de los máximos exponentes del nuevo realismo francés, se desempeñó en una línea melancólica compatible con la de Daza, cuestionando el consumo y su frivolidad desde el menaje y la reminiscencia, pero, esta vez, (des)acomodando la mesa del comedor. En *Tableau piège* (*Cuadro trampa*) (1960), por ejemplo, Spoerri escenificó un desayuno en el que cucharas, tenedores, cuchillos, platos y tazas manchados, una tetera, una jarra, una cafetera, flores sintéticas, cáscaras de frutas y las sobras de galletas y mantequilla están pegados sobre una tabla cubierta por un mantel (Imagen 5). Captando el fin de este banquete —un recorte de la realidad— y trascendiendo la glotonería, el artista mostraba que el valor yace en las historias invocadas por los objetos, pues son registros tangibles de los recuerdos y experiencias.

Acertadamente, la crítica Dorota Koczanowicz designa las obras de Spoerri como “pequeños dramas” o un tipo de “inmortalización del azar” con un subtexto espeluznante que, a partir de remanentes comestibles, sopesan, como las fragmentarias cerámicas de Daza, el ciclo de la vida previendo el vencimiento⁸¹. Con esto, el artista confrontaba un orden social aséptico y normativo en el que, compulsivamente, se apostaba por el descarte y se ignoraban los “enredos escatológicos” implícitos en el usufructo capitalista⁸².

Por otra parte, en su versión colombiana, además de Daza, el nuevo realismo tuvo a Bursztyn y sus engranajes maquinales. A estas dos artistas las unió no únicamente la amistad y el hecho de estar al borde de la muerte, sino la tentación por los desechos. *Clitemnestra* (1965), de la serie *Chatarras*, es una prueba de ello⁸³. En esta escultura de hojalatas de carro oxidadas y soldadas de armazón arbóreo, Bursztyn usó un motivo mitológico griego para destapar la intriga de una feminidad empoderada y malvada que infringía estereotipos de dulzura. Polémica y sin remordimientos, esta artista, como Daza, complicó la unicidad de la mujer irrumpiendo, de paso —y aunque fuera por medio de sus desperdicios—, en el reino automotor reservado a los hombres y la clase obrera. Más aún, esa materialidad mecánica —que también se apreciaba complementariamente en las adiciones de listones o piñones de hierro en los collages de la ceramista— le

79. Pierre Restany, “The New Realists” en *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, eds. Charles Harrison y Paul Wood (Blackwell, 2003), 725.

80. Restany, “The New Realists”, 725.

81. Dorota Koczanowicz, “Beyond Taste: Daniel Spoerri’s Art of Feasting”, *Performance Research* vol. 22, n.º 7 (2017): 93, <https://doi.org/10.1080/13528165.2017.1353201>.

82. Koczanowicz, “Beyond Taste”, 96.

83. La obra *Clitemnestra*, 1963 de Feliza Bursztyn está disponible en línea en el siguiente enlace: https://x.com/_mambogota/status/1303399616935854082



Imagen 5. Daniel Spoerri, *Cuadro trampa*, 1960, instalación de porcelanas, cubiertos, galletas, mantequilla, flores sintéticas cáscaras de fruta y mantel sobre madera.

confirió a la escultura de Bursztyn, como lo explica la historiadora del arte Gina McDaniel Tarver, la gracia del bricolaje, una táctica usada para arreglárselas en situaciones de precariedad⁸⁴. Dando fe del desalentador panorama de la pobreza en Colombia durante los años sesenta y difiriendo de la magnificencia industrial primermundista, Bursztyn, semejante a Wiedemann y con la misma intuición melancólica de Daza, compuso su aterradora escultura como una criatura monstruosa de “huesos despojados, esparcidos y secos” que impugnaba un avance modernizador defectuoso y exponía un abatimiento poco glamuroso⁸⁵.

Pero, más allá de la confluencia con el informalismo y el nuevo realismo, la deliberación sobre el tiempo como tema artístico supuso otra fase de conexión del trabajo de Daza con circuitos transnacionales. En la escena creativa de los años sesenta, como lo afirma la historiadora del arte Pamela Lee, se acentuó un “impulso cronofóbico” que batallaba con la medición del tiempo y evidenciaba la voluntad de “dominar su paso, detener su aceleración o dar forma a sus

84. Gina McDaniel Tarver, “The Art of Feliza Bursztyn: Confronting Cultural Hegemony”, *Arteloge*, n.º 5 (2013): 7, <https://doi.org/10.4000/arteloge.5561>.

85. McDaniel Tarver, “The Art”, 6-7.

condiciones cambiantes⁸⁶. Este impulso no emergió en el vacío. Como parte de la era de la información y su insistencia en la velocidad y ágiles modelos comunicativos, la necesidad de cronometrar y simular virtualmente se erigió como un rastro lúcido del *zeitgeist* cultural que caracterizó a esta década, al menos en narrativas hegemónicas⁸⁷.

Si bien las irradiaciones cibernéticas de este fenómeno se advirtieron con más fuerza en el norte global y su magnitud en Colombia fue nimia, es curioso que, desde el arraigo cerámico —más artesanal y orgánico, más añejo que futurológico—, Daza manifestara un punto de vista cronofóbico provocador. Desde su formato tradicional pero reactualizado, y situándose en el entumecimiento de las periferias, ella enunció una dualidad. Por un lado, al componer sus collages, coincidió con la obsesión norteamericana de paralizar o manipular el tiempo, retroactivando sus recuerdos y abrazando su melancolía; y, por el otro, dándole prevalencia a principios manuales y profundamente emotivos, se mantuvo fiel a su preferencia por la calidez del tacto sobre las prácticas de un universo tecnológico que, paulatinamente, empezaba a enfriar o incluso menospreciar el proceso plástico, separando al sujeto creador del objeto creado.

Una radical en contra de una feminidad recatada y sumisa, una subversiva de la completitud o delicadeza de las obras, Daza siguió siendo, no obstante, hasta sus últimos días, partidaria entristecida de ciertos preceptos de la retaguardia del arte.

* * *

Los collages de *Testimonio de los objetos* son extrañezas que mutaron, impetuosa y definitivamente, la historia de la cerámica en Colombia. La melancolía fue el detonante medular para lograrlo. El recuerdo, el archivo, el bodegón, la ruina y la pulsión de muerte que subyacen a estas nociones fueron las estrategias palpables y visuales de Daza para interrumpir y suspender la transitoriedad del tiempo, y desviarse a una dimensión alterna en conexión y negociación intermitentes y vivaces con el mundo y sus intensos flujos socioculturales en los años sesenta.

Sus vajillas quebradas, combinadas con utilería y *memorabilia*, fueron una oportunidad para reimaginarse como mujer y construir una subjetividad a su vez deconstruida. Basada en una emotividad sombría, apacible y apasionada, ella fragmentó y (des)usó la materia y, en su mente y sus entrañas, las taras que la refrenaban de sentir el vértigo de enfrentar las caras menos amenas de la existencia, sin llegar a tocar fondo, pero sacando provecho de los incentivos creativos que esta le ofrecía.

Ser una melancólica, componiendo, recomponiendo y descomponiendo objetos, significó para Daza singularizar su arte, sincronizar la tristeza y la

86. Pamela Lee, prefacio a *Chronophobia. On time in the Art of the 1960s* (The MIT Press, 2004), VII.

87. Lee, prefacio, XII.

felicidad, y acercarse a su entorno con una óptica cruda y un tacto perspicaz que le permitieron percatarse de cómo, para sentirse verdaderamente viva, era necesario, además de gozar el florecimiento, estar dispuesta a experimentar y soportar la amenaza de la marchitez, del deceso, de algún día no poder respirar más para seguir adelante.



BIBLIOGRAFÍA

- Barney, Eugenio. Entrada en *Daza. Exposición retrospectiva en homenaje*. 1968. Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1968.
- Boym, Svetlana. “Ruinophilia”. En *The Off-modern*. Bloomsbury, 2017.
- Buitrago, Fanny. Entrada en *Daza. Exposición retrospectiva en homenaje*. 1968. Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1968.
- Bursztyn, Feliza. Entrada en *Daza. Exposición retrospectiva en homenaje*. 1968. Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1968.
- Castro, Sandra, Natalia Cardona y John Castles. “Cronología y trayectoria de Beatriz Daza (Pamplona 1928 – Cali 1968)”. En *Beatriz Daza. Hace mucho tiempo, 1956-1968*. Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2008.
- Chaves, Álvaro. “Cerámica popular”. En *Gotas de antaño. Introducción a la cerámica en Colombia*. Centro Colombo Americano, 1985.
- Costello, Bonnie. Introducción a *Planets on Tables: Poetry, Still Life, and the Turning World*. Cornell University Press, 2018.
- Daza, Gloria Inés. “El barro ennoblecido”. *El Espectador*, 1961.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, trad. Paco Vidarte. Editorial Trotta, 1997.
- De Waal, Edmund. *20th Century Ceramics*. Thames and Hudson, 2003.
- Földényi, László. “Premature Death of the Romantics”. En *Melancholy*, trad. Tim Wilkinson. Yale University Press, 2016.
- Franco, Ana María. “The Politics of Abstraction in Colombian Art During the Cold War”. En *New Geographies of Abstract Art in Latin America*. Routledge, 2019.
- Freud, Sigmund. “La transitoriedad”. En *Obras completas*, tomo XIV, trad. José L. Echeverri. Amorrotu, 1992.
- . “Luto y melancolía”. En *Obras completas*, tomo XIV, trad. José L. Echeverri. Amorrotu, 1992.

- García, Francy. “Beatriz Daza, un hito en la cerámica colombiana”. *FICC2018*. Consultado el 5 de febrero de 2024. <https://caficc2018.blogspot.com/2018/10/beatriz-daza-un-hito-en-la-ceramica.html>.
- Gutiérrez, Natalia. “Beatriz Daza. Hace mucho tiempo, 1956-1968”. *ArtNexus*. Consultado el 5 de febrero de 2024. <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d63457990cc21cf7c0a1f33/72beatriz-daza>.
- Holly, Michael Ann. *The Melancholy Art*. Princeton University Press, 2013.
- Koczanowicz, Dorota. “Beyond Taste: Daniel Spoerri’s Art of Feasting”. *Performance Research* vol. 22, n.º 7 (2017): 93. <https://doi.org/10.1080/13528165.2017.1353201>.
- Kristeva, Julia. *Sol negro. Depresión y melancolía*, trad. Mariela Sánchez Urdaneta. Monte Ávila Editores, 1997.
- Iriarte, María Elvira. “Beatriz Daza”. *Arte en Colombia*, n.º 3 (1977): 46-48.
- . “La obra de Beatriz Daza”. En *B. Daza /68*. Museo de Arte de la Universidad Nacional, 1976.
- Kirkham, Pat y Judy Attfield. Introducción a *The Gendered Object*, ed. Pat Kirkham. Manchester University Press, 1996.
- Lee, Pamela. Prefacio a *Chronophobia. On Time in the Art of the 1960s*. The MIT Press, 2004.
- Lloyd, Rosemary. Introducción a *Shimmering in a Transformed Light: Writing the Still Life*. Cornell University Press, 2005.
- Malagón-Kurka, María Margarita. “Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad, en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980”. *Revista de Estudios Sociales*, n.º 31 (2008): 16-33. <https://journals.openedition.org/revestudsoc/17036>.
- McDaniel, Gina. “The Art of Feliza Bursztyn: Confronting Cultural Hegemony”. *Artelogie*, n.º 5 (2013): 1-25. <https://doi.org/10.4000/artelogie.5561>.
- Moreno, José Antonio. Entrevista en *El Tiempo*, mayo de 1966 en *Beatriz Daza. Hace mucho tiempo, 1956-1968*. Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2008.
- Ocampo, José Antonio, Mauricio Avella, Joaquín Bernal y María Errázuriz. “La industrialización y el intervencionismo estatal (1945-1980)”. En *Historia económica de Colombia*, comp., José Antonio Ocampo. Editorial Planeta, 2007.
- Restany, Pierre. “The New Realists”. En *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, eds. Charles Harrison y Paul Wood. Blackwell, 2003.

- Roda, Juan Antonio. *Beatriz Daza. Cerámicas*. Sociedad Económica de Amigos, 1961.
- Rubiano, Germán. Entrada en *B. Daza /68*. Museo de Arte de la Universidad Nacional, 1976.
- Rueda, Santiago. “Hernán Díaz revelado”. En *Hernán Díaz revelado. Retratos, sesiones y hojas de contacto*. Banco de la República, 2015.
- Serna, Julián. “Si las paredes hablaran”. En *Beatriz Daza. Hace mucho tiempo, 1956-1968*. Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2008.
- Schiesari, Juliana. “The Gendering of Freud’s ‘Mourning and Melancholia’”. En *The Gendering of Melancholia. Feminism, Psychoanalysis and the Symbolics of Loss in Renaissance Literature*. Cornell University Press, 1992.
- Tirado Mejía, Álvaro. “Los intensos años sesenta”. En *Los años sesenta. Una revolución en la cultura*. Debate, 2014.
- Traba, Marta. *Cerámicas 1959: Beatriz Daza*. Biblioteca Luis Ángel Arango, 1959.
- . “El informalismo se llama cerámica”. *La Nueva Prensa*, n.º 22 (1961): 73.
- . “La cerámica y la tapicería actuales”. En *Historia abierta del arte colombiano*. Ministerio de Cultura y Biblioteca Nacional, 2016. https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/191448/1.
- . “Norman Mejía: la vida física”. *La Nueva Prensa*, n.º 134 (1965): 46-47.
- Wittkower, Rudolf y Margot. “El genio, la locura y la melancolía”. En *Nacidos bajo el signo de Saturno: genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, trad. Deborah Dietrick. Cátedra, 2017.