



DÉBORA ARANGO, LA MAS IMPORTANTE Y POLEMICA PINTORA COLOMBIANA*

Santiago Londoño Vélez**

* Versión resumida de la conferencia dictada el 16 de agosto de 1996 en la Biblioteca Luis Angel, con motivo de la exposición retrospectiva de la artista. La fuente principal de este artículo son diversas entrevistas sostenidas con la pintora, entre octubre de 1995 y octubre de 1996.

** Investigador. Autor del libro *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia* (Editorial Universidad de Antioquia, 1996); colaborador de revistas nacionales y volúmenes colectivos de historia. En la actualidad prepara una biografía de Débora Arango.

La pintora Débora Arango Pérez nació en Medellín en 1907. Para ese entonces, la ciudad se acercaba a los 65.000 habitantes y su condición de aldea decimonónica comenzaba a transformarse lentamente. Fue la octava de un total de doce hijos vivos del matrimonio del comerciante Cástor Arango y Elvira Pérez. Cursó estudios primarios en el colegio de las Isazas, un establecimiento para la infancia de carácter privado. Desde temprana edad contrajo paludismo. Esta dolencia, junto con las de origen gastrointestinal, estaba entre las principales causas de mortalidad en Antioquia desde finales del siglo XIX. Incluso los médicos eminentes todavía no conocían a ciencia cierta el origen del paludismo. Una de las medidas recomendadas para combatirlo era el cambio de clima. Por ello, Débora Arango pasó durante su infancia varias temporadas con distintos familiares que vivían en las afueras. Por cerca de dos años estudió con las hermanas de La Presentación en el municipio de La Estrella, donde residía con Carina, su hermana mayor casada.



Dón Cástor Arango, Padre de la Artista.

Superadas parcialmente las crisis palúdicas, regresó a Medellín e ingresó al Colegio de María Auxiliadora, el cual junto con el de La Enseñanza, La Presentación y el Colegio Central de Señoritas, eran los únicos que impartían educación femenina en la ciudad. En aquellos años de la segunda década del siglo XX, a las mujeres no se les concedía el mismo título de bachiller que recibían los hombres, sino un certificado de estudios. En el currículo femenino se enfatizaba en la enseñanza de labores que las calificaban para un futuro desempeño doméstico, tales como modistería y culinaria, y otras que se creía contribuían al cultivo de su personalidad, como las manualidades, la música y en ocasiones la pintura.

En el colegio de María Auxiliadora enseñaba pintura la hermana italiana María Rabaccia, quien tempranamente descubrió el gran interés y las especiales habilidades de Débora Arango con el pincel. En sus clases se copiaban al óleo imágenes europeas de distintos motivos y pronto le encargó que corrigiera los trabajos de sus condiscípulas. Tras seis años, la joven abandonó los estudios secundarios en los cuales se atrasaba con frecuencia debido a las secuelas de la enfermedad, y optó por dedicarse a la pintura.

Luego de retirarse del colegio, ofreció por un corto período unas clases de pintura en su residencia, a varias de sus compañeras que se lo solicitaron. Copiaban láminas y avisos publicitarios. En 1931 el pintor Eladio Vélez regresó a Medellín luego de estudiar en Europa. Su primera formación la había obtenido con Humberto Chaves, alumno a su vez de Francisco A. Cano. Vélez comenzó a dictar clases particulares en su casa, a donde llegó Débora a estudiar pintura, sumándose a un pequeño grupo de alumnas. Al año siguiente, Vélez ingresó como profesor al Instituto de Bellas Artes y la joven se matriculó en sus clases. En el Instituto conoció a otros estudiantes de talento interesados en el arte, entre los cuales se encontraban Carlos Correa y Rafael Sáenz. Aprendió dibujo y acuarela y practicó principalmente el retrato, durante unos cuatro años. Las clases se centraban en el dibujo de figuras de yeso y naturalezas muertas. Pero la artista en ciernes se aburría con la rutina académica y consiguió autorización para salir a pintar afuera distintas escenas urbanas. En estas obras hechas a la acuarela, se refleja muy bien el ambiente de la ciudad en trance de modernización, marcado por el tranvía, los automóviles y la gente.



Doña Elvira Pérez, madre de la artista.

También cultivó con entusiasmo el retrato, pero como declaró en una entrevista de 1939,

Yo sentía algo que no acertaba a explicar. Quería no solo adquirir la habilidad necesaria para reproducir fielmente un modelo o un tema cualquiera, sino que anhelaba también crear, combinar; soñaba con realizar una obra que no estuviese limitada a la inerte exactitud fotográfica de la escuela clásica¹.

Entre los cuadros que pintó durante sus estudios con Vélez, se encuentran los retratos de su madre, su padre, su tía Francisca y el de su profesor de arte. El retrato de Eladio Vélez en acuarela, se aparta notoriamente del concepto pictórico que predomina en los rostros de sus familiares más queridos. Esta pintura deja entrever por primera vez las inquietudes creativas de la artista, gracias a la fluidez y espontaneidad de la acuarela. El maestro Vélez

aparece con los ojos cerrados, algo extraño e inaudito para un retrato convencional en aquella época.

Pedro Nel Gómez regresó a Medellín luego de estudiar en Italia y para 1935 inició los frescos del Palacio Municipal, con los cuales la pintura antioqueña y colombiana dio un gran viraje y entró definitivamente en el siglo XX. En estas obras apareció por primera vez el desnudo en un edificio público, pero también, el trabajo del hombre que transforma la naturaleza, la máquina, el progreso como ideal de un pueblo, los conflictos del hombre en sociedad, y en general, la representación de ideas de índole nacionalista. Se trata de una imaginería americanista que busca consolidar una identidad, pero no a partir de los intereses y gustos de los poderosos como había sido tradicional.

Nuestra artista, visitó los frescos en ejecución. La experiencia tuvo el carácter de revelación y quedó fuertemente impresionada. En ellos vio materializados sus deseos como pintora, todo lo cual le abrió un nuevo rumbo a su trabajo, que a la postre, resultaría definitivo. Según le dijo a un periodista,

Un buen día hallé lo que buscaba. Los frescos de Pedro Nel Gómez me revelaron algo que hasta entonces desconocía, algo que no había tenido ocasión de comprender. El estilo revolucionario de Gómez abría ante mí un nuevo y vasto campo de realización².

Pronto abandonó la rutina academicista de Vélez y abrazó con fervor y de manera personal, las enseñanzas de Gómez. Practicó especialmente la acuarela, técnica con la que representó motivos urbanos, bodegones, animales y figura humana. Sus condiscípulas eran Emilia González de Jaramillo, Luz Hernández, Laura Restrepo de Botero, Graciela Sierra, María Uribe y Jesusita Vallejo de Mora. Atrás quedaron los colores agrisados de Vélez y el sometimiento académico. Con Gómez encontró la libertad en el color y el dibujo, lo que le abrió las puertas al colorido fuerte y agresivo de sus obras futuras.

A instancias de su profesor, las alumnas presentaron en julio de 1937, una exposición de pintura en una casa desocupada que les facilitaron, localizada cerca al Club Unión de Medellín. Por ciertos celos, alguna de las condiscípulas, en ausencia de Débora, trasladó sus cuadros, que Pedro Nel había dispuesto en una de las salas principales, a otra localizada en el fondo de la casa.

En esta muestra participó con un total de 21 acuarelas que fueron muy bien recibidas por la prensa, en particular por el periodista conservador José Mejía y Mejía del diario El Colombiano, quien opinó que la mejor obra de Gómez eran sus alumnas. En su artículo, Mejía fue inusualmente perceptivo y muy crítico con respecto al paisajismo dominante en el gusto del momento; en particular, ponderó la importancia de la pintura “interpretativa” en contraposición con la “reproductiva”³.

Durante un almuerzo que las alumnas le ofrecieron a Pedro Nel con motivo de la exposición, éste les dijo, según recuerda la artista: “para el año entrante no me sigan pensando en paisajitos, en naturalezas muertas. Ya vamos a pintar lo humano, unos desnudos, estudien que ése es el mejor estudio”. Débora expresó espontánea y abiertamente su entusiasmo por el tema; pero las demás se miraron extrañadas y enmudecieron. Se despidieron porque comenzaban las vacaciones y al año siguiente la joven pintora descubrió que sus condiscípulas no solo habían rechazado la propuesta de Gómez, sino que ya no querían tenerla a ella en el grupo por su interés en el desnudo.

En vista del rechazo, acudió a la casa de Pedro Nel donde recibió algunas lecciones con modelo. Uno de los primeros cuadros se llama Azucenas, para el cual posó su hermana Elvira. Entabló amistad con Giuliana Scalaberni, dama florentina esposa del pintor, quien cuando descubrió sus capacidades comenzó a enseñarle el idioma, con la idea de que debería estudiar en Italia. Pero a partir de entonces, Gómez se distanció inexplicablemente de su alumna.

Luz Hernández, su mejor amiga, fue quien la informó del rechazo de las otras compañeras. Al mismo tiempo, le contó que pensaba entrar de monja al convento y le ofreció servirle de modelo antes de ponerse el hábito: “yo no me voy a ir hasta julio”, le dijo Luz Hernández, “y le poso a usted hasta que me vaya. Y buscamos otra que me reemplace a mí después. Quédese tranquila”. Según Débora, “esa misma tarde empezamos. Me acuerdo que mi mamá tenía una jarra de cristal lindísima, la llenamos de agua, nos fuimos para una pieza allá adelante, Luz me posó y yo pinté”.

La artista invitó a Gómez a ver los cuadros que estaba haciendo. Luego de examinarlos, le recomendó lacónicamente que no siguiera por ese camino y se mar-

chó sin decir nada más. Débora encontró entonces apoyo en el pintor Carlos Correa, quien cuando conoció los primeros resultados, se mostró abiertamente elogioso y entusiasmado. Había pegado pliegos de papel de acuarela para poder pintar en formato grande y a tamaño natural en algunos casos, con lo cual rompió sin proponérselo conscientemente la técnica tradicional de la acuarela. Al poco tiempo Correa viajó a Bogotá y a partir de entonces continuó trabajando sola: “ya poco necesitábamos del maestro, la práctica era la que nos iba llevando”.

En noviembre de 1939 fue invitada por la Sociedad de Amigos del Arte a participar en el “Salón de Artistas Profesionales” en el Club Unión, el más prestigioso centro social de Medellín. Tenía entonces 31 años y pocas semanas antes había comenzado la Segunda Guerra Mundial. Entre los catorce artistas escogidos, se encontraban pintores de la escuela de Cano, como Luis Eduardo Vieco, Eladio Vélez y Constantino Carvajal, al igual que jóvenes destacados como Ignacio Gómez Jaramillo, quien contaba con 29 años. El jurado decidió otorgarle el primer premio a Débora Arango. La recompensa de cien pesos se la dieron por el cuadro Hermanas de la Caridad (conocido también como Hermanas de la Presentación). Pedro Nel Gómez le había dicho a la autora que a ése cuadro le pondría su propia firma.

La elección de esta obra se hizo como una manera de soslayar el posible escándalo que habría si se premiaba alguno de los dos grandes desnudos a la acuarela que también presentó la artista, llamados Cantarina de la Rosa y La Amiga. No obstante el premio a una pintura de temática religiosa, la polémica por los desnudos exhibidos en el Club Unión no se hizo esperar. Por una parte, los artistas más tradicionales como Eladio Vélez y los jóvenes como Gómez Jaramillo, protestaron enérgicamente porque se sintieron vencidos por una artista que no consideraban profesional. Por otra, los desnudos fueron juzgados como escandalosos por sectores sociales cuya vocería tomó la prensa conservadora local. Poco a poco, el episodio adquirió matices políticos y la prensa liberal asumió la defensa de alguien a quien veía como a una mujer valiente. En medio del escándalo, Débora Arango expresó un concepto sin antecedentes en el medio artístico nacional, hoy muy citado a propósito de su pintura: “el arte, como manifestación de cultura, nada tiene que ver con los códigos de moral. El arte no es amoral ni inmoral. Sencillamente su órbita no intercepta ningún postulado ético”⁴.

1. *El Cementerio de la chusma
o mi cabeza, 1950. Oleo
sobre lienzo. Colección
MAMM*

2. *Débora Arango pintando en
las islas Barbados*

3. *Débora con un nuevo óleo
terminado.*

4. *Jardín interior de Casa Blanca
(Envigado - Antioquia,
década de 1950)*





«Plebiscito», óleo sobre lienzo, 1958. Colección MAMM



Taller de la artista, Antioquia

Junto con el cuadro Anunciación de Carlos Correa, en la historia del arte colombiano no existen otras obras que hayan causado una polémica semejante a la que despertaron los desnudos de Débora Arango, quien por entonces tenía 32 años. Toda esta reacción puede entenderse mejor si se comparan tales obras con otros desnudos que las antecedieron. La Mujer del Levita de Epifanio Garay, pintada a finales del siglo XIX, se basa en una leyenda bíblica y tiene un afán moralizante a pesar de la evidente voluptuosidad de la modelo; el desnudo femenino en Cano era sobre todo un símbolo del ideal de belleza, dispuesto para la contemplación pasiva, pero también un objeto de estudio, sobre el que se debía practicar incansablemente para aprender a reproducirlo con fidelidad y destreza. El desnudo en Pedro Nel Gómez se convierte en expresión de la condición precaria del trabajo minero y por lo tanto, una forma de denuncia. Los desnudos de Débora Arango contradicen radicalmente el canon del género: la mujer aparece con todos los detalles de su anatomía, incluyendo el vello púbico; no solamente no oculta el rostro con vergüenza aleccionadora, sino que mira abiertamente al espectador. El clima de naturalismo que impera en ellos, se ajusta precisamente al propósito de una expresión pagana⁵.

Tanto afán en defensa de la moralidad por parte de periodistas conservadores e incluso del mismo Eladio Vélez, contrasta con la cruda realidad que se vivía en Medellín. Se ha calculado que existía una prostituta por cada 40 hombres y en vista de la proliferación de enfermedades venéreas, las autoridades abrieron -tardíamente- el Instituto Profiláctico en 1917, donde se trataba de controlar la salud de las mujeres públicas. En 1928 existían 800 cantinas en la ciudad, una por cada cien habitantes. El bar y el burdel eran sitios importantes de socialización masculina. El ingeniero Jorge Rodríguez, al analizar en su momento el descenso de la natalidad entre 1912 y 1924, lo atribuyó a una hipotética degeneración de la raza, debida al alcoholismo y a la sífilis⁶. La obra de la pintora antioqueña hizo visible por medio de una elaboración pictórica personal, una realidad social sabida pero ocultada por los códigos vigentes del decoro.

Con motivo del escándalo, Débora Arango fue llamada por el padre Miguel Giraldo, párroco de la Iglesia de San José, quien le aconsejó retirar los desnudos y no seguirlos pintando. No sería la primera ni la última vez que algunas autoridades religiosas recalcitrantes, trataron de

censurar la pintura de alguien que tenía un profundo sentido religioso y comulgaba diariamente. El mismo día de la plática con el sacerdote, se enteró con tristeza que el instigador del episodio había sido Eladio Vélez.

Dedicada ya a trabajar como pintora independiente, fue invitada en 1940 por el Ministro de Educación liberal Jorge Eliécer Gaitán a exponer sus pinturas en Bogotá. Respecto a su inclinación a la “expresión pagana”, dijo en una entrevista en la capital: “yo tengo un espíritu tranquilo, reposado y analítico. El fenómeno debe surgir probablemente de la interpretación emocional que me producen los demás. Debe ser -así lo creo yo- que veo en todos los rostros humanos pasión y paganismo”⁷.

El periódico bogotano El Siglo calificó la exposición como un “desafío al buen gusto”. Opinó que la artista era “una joven sin gusto artístico, que demuestra no poseer siquiera nociones elementales de dibujo y que desconoce la técnica de la acuarela”. El articulista anónimo consideró como de “extrema gravedad” que el Ministerio de Educación patrocinara la exhibición de los “esperpentos artísticos”, los cuales rechazó por ser indicio “de pereza e inhabilidad”. Esta misma idea fue el argumento con el que Laureano Gómez, en un agresivo artículo de prensa⁸, había descalificado tres años antes lo que se entendía como expresionismo. Sin proponérselo, la pintora fue tomada de nuevo como instrumento de batalla entre conservadores y liberales.

Poco después participó, también en Bogotá, en el Primer Salón Anual de Arte Colombiano. Ignacio Gómez Jaramillo recibió el primer premio con un retrato de su madre, lo cual fue considerado en Medellín como la gran derrota del pedronelismo. Al final del año, Alberto Durán Laserna destacó en un comentario ciertos valores pictóricos en la obra de la artista pero, al mismo tiempo, no dudó en recomendarle “ensayar en el impresionismo de la Cassat o en la difuminada dureza de Renoir”. Le pidió darle a su trabajo, “más ternura, un poco de fácil y simple encanto”. También le sugirió que abandonara “ese hosco período realista-naturalista”⁹. Esta no sería la única vez que un crítico pretendiera decirle cómo debía pintar. Veinticinco años más tarde, Marta Traba la visitó en su residencia en Envigado y le recomendó dejar su estilo, que encontró “muy pasado”, sugiriéndole dedicarse más bien al arte abstracto.



Doña Eliva, Débora Arango y su hermana, en el Prado, Madrid, 1955.

El revuelo por la obra de Débora Arango se renovó en 1942, cuando la Revista Municipal de Medellín publicó un elogioso artículo sobre la pintora con varias ilustraciones, la mitad de las cuales eran desnudos. La publicación, de índole oficial, consideró que Arango era el “máximo exponente de nuestro arte pictórico”. En el mismo ejemplar apareció un saludo protocolario al recién posesionado monseñor Joaquín García Benítez. Indignado por la vecindad con la pintora y los desnudos, el prelado pidió recoger la edición y en el Concejo de la ciudad tuvo lugar un fuerte debate. De nuevo la prensa conservadora atacó a la pintora y a la revista, la cual fue calificada como “publicación inmunda”. De la artista se dijo que “se complace en propalar a los vientos el corruptor e inelegante morbo de la lubricidad”.

Los padres de Débora Arango no entendían la polémica que despertaban sus desnudos; siempre la apoyaron y sintieron respeto y admiración por su obra, a pesar

de que algunos de los hermanos mayores se mostraban inconformes y temían la maledicencia social. Entre tanto, continuó desarrollando una temática caracterizada por la denuncia social, cuyo germen surgió en acuarelas del período de expresión pagana, como *Amanecer* (1940) y *Friné o trata de blancas* (1940), alusivas a la vida de bares y prostíbulos, temas que por primera vez aparecen con crudeza, vivo colorido y gran calidad plástica en el arte colombiano. A comienzos de la década de 1940, visitó el manicomio municipal de Medellín así como el anfiteatro, donde uno de sus hermanos médicos era profesor de anatomía.

Durante 1942 pintó una serie de acuarelas que revelan la plena adopción de la temática social. En ellas predomina la ironía y mordacidad, aplicada a personajes femeninos religiosos: *La primera comunión*, *La monja intelectual*, *La oración de la tarde*. Tal vez en ellos se puede percibir hoy, en parte, una elaboración pictórica del duelo por el ingreso de su amiga Luz Hernández al convento, lo cual parece notarse tanto en *Meditando la Fuga* como en *La huida del convento*, en la que presenta a una monja que abandona los hábitos religiosos y sale desnuda del enclaustramiento.

Dentro de esta fase de denuncia social se observan dos vertientes. La primera, donde se muestran fenómenos humanos individuales de carácter social y psicológico, que hasta entonces eran temas ajenos a la pintura o habían sido representados de manera idealizada. Es el caso de cuadros como *Adolescencia*, *Pordiosera*, *La Caída*, *Justicia*, *Esquizofrenia en la Cárcel*, *La Bañera*, *Anselma* (un retrato de su niñera mestiza), *Maternidad negra*, *Amargada*, entre otros. Aquí la figura dominante es una mujer que vive un determinado proceso asociado a su condición femenina, tal como el florecer de la pubertad o el fructificar de la maternidad, el escaparse del encierro, padecer la locura, la tristeza, o prepararse para el baño. También, enfrenta las consecuencias de una situación relacionada con la injusticia social, la pobreza, el abuso de la autoridad, o la competencia con otra congénere. Tal es el caso del extraordinario lienzo *La lucha del destino*, en el que dos recias mujeres pelean a la entrada de una cantina.

La segunda vertiente que se puede distinguir dentro de la etapa de denuncia social, comprende pinturas que muestran la pobreza familiar, como en *Paternidad* y *Patrimonio*, o aparecen distintas labores populares, como en el caso de las pinturas tituladas *Voceadores*, *Segadores*,

Terciadores. Ante todas estas pinturas, cabe recordar lo que declaró en una ocasión la artista:

Yo creo que el pintor no es un retratista al detalle. Cuando se pinta, hay que darle humanidad a la pintura. Si no fuera así, estaríamos haciéndole competencia a los fotógrafos... un cuerpo humano puede no ser bello, pero es natural, es humano, es real, con sus defectos y deficiencias ¹⁰.

En 1944 hace parte del grupo de los “Artistas Independientes” y participa en la Exposición de Arte Nacional de Medellín. Los Independientes expidieron un manifiesto con ideas a favor de una pintura americanista, que retoma, de manera tardía, los ideales del muralismo mejicano. Para entonces, mantiene amistad con Gabriel Posada y Rafael Sáenz, con quienes en ocasiones se reunía a pintar. El grupo presentó una exposición en Cali, seleccionada por la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín, cuyo director evita incluir los cuadros más polémicos. Al



«La lucha del destino», óleo, 19

año siguiente, se traslada a vivir con su padre y sus hermanos menores a Casablanca, el hogar de sus abuelos levantado a mediados del siglo XIX, que hasta hoy es su residencia. Estos años fueron los más prolíficos de toda la vida, tanto por la cantidad como por la calidad de la obra que realizó.

Acompañada por su hermana menor Elvira viaja a México en 1946, donde estudia pintura mural en la Escuela Nacional de Bellas Artes, bajo la dirección del maestro Federico Cantú. Ninguno de sus antiguos profesores en Medellín quiso darle una simple carta de recomendación. Empacó algunas de sus acuarelas y al mostrarlas fue aceptada de inmediato sin más requisitos. Todos los gastos académicos fueron asumidos por la Escuela, donde permaneció por unos seis meses. Allí admiró con preferencia a José Clemente Orozco por encima de Siqueiros y Rivera. Debió regresar a Medellín pues su padre cayó enfermo; a su cuidado se consagró los siguientes años.

A pesar de que uno de sus sueños era pintar grandes murales, apenas pudo ejecutar uno solo en 1948 para la Compañía de Empaques, alusivo a la recolección del fíque. El mismo año envió cuatro piezas a una exposición en Medellín, entre las cuales estaba *Adolescencia*, para el cual posó una de sus hermanas. Este óleo, junto con el titulado *Clavel Rojo*, son bellas y fuertes metáforas del florecer femenino. *Adolescencia* fue motivo para que las señoras de la Liga de la Decencia de Medellín, se quejaron ante el arzobispo García Benítez. El prelado hizo ir a la pintora al Palacio Episcopal. Le preguntó de dónde había sacado las modelos para sus cuadros. “Son las hijas de las Damas de la Liga de la Decencia”, fue la respuesta.

Débora Arango no escapó a la censura del propio Pedro Nel Gómez. Con motivo de otra exposición en la que participaron los principales artistas de Medellín, envió unas obras entre las que se encontraba la titulada *La Procesión*, (conocida también como *El Obispo* o *Indulgencia*). Gómez no permitió exhibirla por temor al posible escándalo. Representa a una mujer que besa, en medio de una procesión, el anillo de un obispo. Basada en un episodio callejero que presencié, transformé al personaje en una mujer de uñas rojas de aspecto mundano, que parece despertar las miradas lascivas de los monaguillos que la rodean.

Bajo los sucesos desencadenados por el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán en 1948, comienza a incursionar



«Los que entran y los que salen», 1944.
Oleo sobre lienzo. Colección MAMM



«Amanecer», 1940. Acuarela.
Colección MAMM



«La Mística», 1974. Acuarela. Colección MAMM



«Junta militar», 1957. Oleo sobre lienzo. Colección MAMM

en una nueva faceta, caracterizada por la sátira política, dentro de la cual interpretó distintos acontecimientos y el clima de zozobra, violencia y mortandad del momento. Durante las emisiones radiales del nueve de abril que narraron la explosiva situación que se vivió especialmente en Bogotá, pinta acuarelas como Masacre 9 de abril, que condensa un episodio de trascendencia histórica.

Durante la época de la violencia, el ferrocarril se utilizó para transportar grupos de detenidos de Puerto Berrío a Medellín. Impactada por la condición de los presos y su destino imprevisible, pintó tres cuadros. En el titulado Tren de la muerte, se encuentra una elaboración típicamente expresionista: en el interior del vagón predominan los rostros deformes y exagerados, el techo está pintado con colores de incendio y el piso sin carrilera con rojo sangre y sombras negras. En las paredes del tren, las manos de los asesinos han dejado también su roja huella. La composición en diagonal le da a esta imagen una dinámica particular, una progresión de tránsito incesante. A pesar de que fue pintada hace más de treinta años, conserva una vigencia inocultable. En efecto, ese alegórico tren de la muerte todavía hoy no termina su recorrido nefasto.

La utilización de metáforas zoológicas en el arte colombiano para aludir a aspectos políticos se remonta a mediados del siglo XIX con los Matachines Ilustrados. Ricardo Rendón produjo en su momento todo un jardín zoológico donde los personajes se identificaban con un animal. De nuevo, a fines de los años cuarenta, se adoptó en distintos niveles sociales el zoomorfismo. Se hablaba de “pájaros”, “cóndores” y basiliscos. Débora Arango utilizó a su manera esa metáfora de monstruosidad zoológica que se había establecido en el imaginario colectivo. Batracios, reptiles, calaveras, aves de rapiña, hienas, hacen parte de todo un lenguaje simbólico implacable, con el que interpretó acontecimientos históricos precisos.

Laureano Gómez fue derrocado por el general Gustavo Rojas Pinilla en junio de 1953. En La salida de Laureano, se muestra al caudillo conservador como un batracio llevado en andas por gallinazos. El cortejo aparece presidido por el heraldo de la muerte y lo cierra un militar que empuja con la culata de su fusil. A manera de coro jubiloso, aparecen clérigos, estudiantes, cañones y militares.

En un principio, Rojas recibió un apoyo generalizado porque se creía que su dictadura sería transitoria. Cuando buscó prolongarla, enfrentó con violencia el rechazo de la población civil y en particular el de los estudiantes, lo que hizo que la iglesia se distanciara; al tiempo, colmó de prebendas a sus seguidores del ejército. Todo ello condujo a que se gestara un movimiento para derrocarlo. En el cuadro Rojas Pinilla, el dictador aparece personificado en un sapo con charreteras; lee un discurso con una copa en la mano, como se le vio en tantas inauguraciones difundidas por su oficina de divulgación y propaganda. Lo rodea una corte de batracios ávidos, un obispo y algunos civiles. La bandera nacional luce a manera de mantel, debajo del cual salen dos hienas que se han apoderado de bolsas de monedas de oro. A los lados se observan serpientes venenosas. En la base de toda la escena aparecen huesos y calaveras.

A estas obras seguirían en 1954 Huelga de estudiantes, en la que alude a las desesperadas y trágicas protestas de los jóvenes y Las tres fuerzas que derrocaron a Rojas, que registra simbólicamente la participación del dinero, la política y la iglesia en el acontecimiento que llenó de júbilo a muchos colombianos, pues parecía poner fin a un período de inestabilidad social y política. Una junta militar integrada por cinco miembros reemplazó a Rojas Pinilla. En la versión que hizo la artista de dicha junta, aparecen cinco negras bestias, que por momentos parecen lobos o simios de ojos voraces, envueltos en la bandera de Colombia; dos de ellos sostienen una cartela en blanco donde solo hay dos signos de admiración.

La junta militar convocó a un plebiscito en 1957, con el cual se buscó aprobar el bipartidismo del frente nacional. El cuadro titulado Plebiscito, presenta a unos personajes que llevan las máscaras de Alberto Lleras Camargo y Guillermo León Valencia; ambos conducen a votar en una suerte de camilla, a Laureano Gómez, representado por la figura de un lobo que exhibe su voto por el “sí”. El significado de esta simbología, si bien no es tan evidente para el espectador desprevenido de hoy, es un registro preciso y muy elaborado del episodio histórico que marcó de manera indeleble la vida nacional.

La República es una acuarela de formato mediano, que podría considerarse el verdadero escudo emblemático del país de la época: en la base de la imagen, una escuálida mujer desnuda que representa a Colombia está a

punto de ser devorada por dos aves de rapiña; al centro, las bestias negras de la junta militar se cobijan con la bandera tricolor, mientras en la mitad superior un monstruo feroz y estrábico, que simboliza a Laureano Gómez, apresa entre sus garras y extiende las alas de una blanca paloma que tiene por cabeza la de Alberto Lleras Camargo. Paz es una irónica imagen pintada a la acuarela, donde la figura de la muerte abraza a un horrorizado grupo de vivos. Aquí está pintada la idea de una paz lograda con terror y muerte, mecanismo que no es extraño en la historia colombiana.

Cabe señalar que éstas, que son algunas de las principales obras de sátira política producidas en la historia del arte colombiano, permanecieron desconocidas para el público durante cerca de veinte años. La estridencia del color, la fuerza de la pincelada, la interpretación de episodios históricos nacionales y el feísmo chocante que predomina en la ejecución, guardan estrecha relación con la realidad que se representa. No hay embellecimiento ni alegoría patriótica, solo un descarnado y urgente testimonio artístico, pintado en la placidez del hogar y por fuera de cualquier activismo político. Hija de madre conservadora y de padre liberal católico, en la familia nunca se hablaba de política y la artista votaría por única vez en 1982.

Mientras acompaña y cuida a su padre, produce numerosas piezas cerámicas y baldosines pintados para decorar los zócalos y muros de su residencia, para lo cual contó con el apoyo de la Locería Colombiana. Cástor Arango falleció en 1949, lo que significó una gran pérdida para Débora, pronosticada días antes por un adivino de Medellín.

Viaja por primera vez a Europa en 1954 y permanece allí por cerca de dos años. Se establece en una pensión en Madrid. Estudia dibujo con figura humana en movimiento y pintura mural en la Academia de San Fernando. Visita con frecuencia el Museo del Prado, donde se interesa especialmente por Goya. En febrero de 1955 inaugura en el Instituto de Cultura Hispánica una exposición con treinta obras, la cual fue clausurada al día siguiente por orden del gobierno español, lo cual le produjo una de las mayores decepciones de su vida.

Luego de un recorrido por varios países europeos regresó a Colombia. Mostró a mediados de 1955 en el Centro Colombo Americano de Medellín sus cerámicas. Dos años después exhibió 37 cuadros en la Congregación

Mariana, los cuales tuvo que descolgar apresuradamente, ya que las manifestaciones populares por la caída de Rojas Pinilla le hicieron temer por la suerte de su obra.

En los siguientes años presentó dos proyectos murales que no fueron aceptados por los jurados de los respectivos concursos. En 1959 viajó a Inglaterra por dos años en compañía de una sobrina. Estudió cerámica y pintó numerosos retratos de las estudiantes. Exhibió varias de sus cerámicas en 1960 en una exposición colectiva en el Museo de Zea y en los siguientes quince años, abandonó toda participación pública y no volvió a empuñar el pincel. Estaba cansada, afectada por quebrantos de salud y agobiada por la tristeza de haber perdido a varios de sus familiares más queridos. Tenía entonces 53 años.

La Biblioteca Pública Piloto de Medellín abrió en 1975 una exposición con cien obras de la artista, acontecimiento que no recibió mayor atención por parte de la prensa, pero que fue la ocasión para muchos de descubrir la obra pictórica de Débora Arango. Para entonces, Marta Traba ya había publicado su Historia Abierta del Arte Colombiano, y Salvat editó el mismo año la Historia del Arte Colombiano, libros en los que se ignoró su nombre, al igual que en el Diccionario de artistas en Colombia de Carmen Ortega Ricaurte.

Entusiasmada por la exposición, vuelve a pintar durante unos dos años, en los que produce algunos óleos satíricos y numerosas acuarelas de bañistas, parejas, mujeres en distintas situaciones, paseantes, payasos, y en general, tipos humanos de la más variada condición. Aunque ya ha pintado su obra más importante, conserva el amor por la pintura y trabaja en una veta no exenta de sarcasmo sobre la condición humana y las costumbres sociales. El debilitamiento de su salud la llevó a donar la mayor parte de su obra al Museo de Arte Moderno de Medellín. Del total de su producción vendió muy pocas piezas, tanto porque no encontraba mercado como porque prefirió conservarlas para sí misma.

En 1995, ante la pregunta de un periodista sobre el amor y el matrimonio, uno de los aspectos que ha despertado curiosidad de su biografía, dijo: “no alcancé a enamorarme de ningún hombre y ningún hombre se enamoró de mí, porque yo era una figura rara”. Tuvo algún pretendiente que le pidió que dejara la pintura. Débora le mostró la puerta de salida. “Ni riesgo de cambiar mi arte por él. Si

me zafé de los maestros Eladio Vélez y Pedro Nel Gómez para pintar lo que quería, era un imposible imaginarme que fuera a aceptar lo que me ordenara otra persona”¹¹.

Durante la década de 1990 Débora Arango ha sido objeto de numerosos reconocimientos nacionales y regionales, los cuales de algún modo han contribuido a reparar tardíamente el ostracismo. La importancia de su pintura para la historia del arte colombiano ahora es innegable, como lo demostró una vez más, una segunda exposición retrospectiva que ofreció en 1996 en Bogotá la Biblioteca Luis Angel Arango. El lugar que ocupa dentro del arte latinoamericano está a la altura de artistas como Frida Kahlo en México o Tarsila do Amaral en el Brasil, pero todavía es necesaria una construcción histórica sólida que así lo demuestre.



Débora Arango, 1996. Foto: Antonio Garcés

Para concluir, quiero mencionar el recuerdo más antiguo que a los 89 años Débora Arango conserva en su memoria, proveniente de la época de la infancia, porque creo que contribuyó a estructurar desde muy temprano su particular conciencia sobre la vida y la realidad. Tiene tres años y acaba de enterarse del nacimiento de una de sus hermanas menores. Al mismo tiempo, en el patio soleado de la espaciosa residencia familiar en el centro de Medellín, ha visto muy impresionada, cerca del baño de inmersión, unas calaveras recién robadas del cementerio que sus dos hermanos estudiantes de medicina han puesto a secar al sol. Así, una niña destinada a ser artista, ha mirado desde muy temprano y para siempre, la vida y la muerte en dos imágenes que resumen la condición humana.

Citas

¹ Citado en Museo de Arte Moderno de Medellín, *Débora Arango, exposición retrospectiva 1937-1984*, (s.p.i.), p. 6.

² Museo de Arte Moderno de Medellín, Op. Cit., p. 6.

³ Ibid., p. 2.

⁴ Ibid., p. 5.

⁵ Este punto se desarrolla con mayor detalle en Santiago Londoño Vélez, “Imágenes de la mujer en el arte colombiano”, en: *Las mujeres en la historia de Colombia*, volumen III, Editorial Norma, Bogotá, 1995.

⁶ Mariano Ospina y Jorge Rodríguez, “Medellín”, en: *El Libro Azul de Colombia*, Nueva York, 1916, p. 204.

⁷ Museo de Arte Moderno de Medellín, Op. Cit., p. 27.

⁸ Laureano Gómez, “El expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte”, reproducido en Alvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia*, Bogotá, 1988.

⁹ Museo de Arte Moderno de Medellín, Op. Cit., p. 49.

¹⁰ Ibid., p. 49.

¹¹ El Mundo, La M., Medellín, septiembre 27 de 1995.