



La pintora Débora Arango en su estudio de pintura en Envigado.

FOTOGRAFÍAS: LUZ ELENA CASTRO

# Paganismo, denuncia y sátira en Débora Arango

SANTIAGO LONDOÑO

## DE LA FORMACIÓN A LA EXPRESIÓN PAGANA (1933-1940)

HASTA EL CUARTO DECENIO del siglo, la pintura colombiana representó desnudos femeninos con poca frecuencia. Cuando lo hizo, fue para ilustrar propósitos moralizantes, como lo muestran dos ejemplares significativos: *La mujer del levita*, pintada por Epifanio Garay (1849-1903), y *La última copa*, de Francisco Antonio Cano (1865-1935). Hasta entonces los desnudos femeninos carecían de facciones precisas e incluso ocultaban el rostro; los cuerpos se presentaban generalmente en escorzo y la ausencia del vello púbico les confería un pretendido tono de inocencia y pudor cuyo contrapunto era la cuidadosa y sensual modelación ejercida por la luz sobre la piel.

En los frescos de Pedro Nel Gómez apareció por primera vez en Colombia el desnudo femenino en un edificio público. La desnudez como género artístico ya no se reservó exclusivamente a los coleccionistas privados y la intención moralizante de sus predecesores pasó a segundo plano. Es ahora reflejo de la realidad: hombres desnudos batallando en la lucha por la tierra y sus riquezas. Según el propio artista, “el barequero trabaja desnudo en la selva, hombres y mujeres trabajan desnudos. A lo más se pueden poner taparrabos, pero son hombres y mujeres juntos”<sup>1</sup>. A partir de entonces y hasta los años cincuenta por lo menos, el desnudo será un género cultivado con mayor frecuencia, pero arduamente perseguido por sus opositores, que vieron en él signos de corrupción y amenaza contra las costumbres ciudadanas.

Débora Arango (Medellín, 1910) dio a conocer sus desnudos por primera vez en 1939 en el Club Unión, el más exclusivo de Medellín<sup>2</sup>. Exhibió sus grandes acuarelas, entre otras *Cantarina de la rosa* y *La amiga*, pintadas en pliegos de papel unidos. Este procedimiento de unir pliegos de papel había sido utilizado por su amigo Carlos Correa hacia 1934 para pintar un desnudo titulado: *La maternidad blanca*. A diferencia de los desnudos hasta entonces pintados en Colombia, aquellas acuarelas son muy vivas, las poses están llenas de desparpajo, la modelo en muchos casos mira abiertamente al espectador y conserva su vello púbico.

Débora Arango pintó sus primeros cuadros cuando fue alumna de Eladio Vélez en la escuela de Bellas Artes de Medellín entre 1933 y 1935. Al cabo de estos años comenzó a definir sus propios intereses: “Con el maestro Eladio Vélez aprendí de preferencia la técnica del retrato. Cultivé ese estilo con entusiasmo. Pero yo sentía algo que no acertaba a explicar. Quería no sólo adquirir la habilidad necesaria para reproducir 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



Débora Arango en su casa, 1984.

<sup>1</sup> Pedro Nel Gómez, “Las paredes hablan al pueblo”, en *Crónica municipal*, Medellín, Antioquia, s.f.

<sup>2</sup> Se trata de una exposición-concurso en el Club Unión de Medellín, organizada por la Sociedad de Amigos del Arte. Participaron: Gustavo López, Alberto Villa, Jaime Muñoz, Eladio Vélez, Ignacio Gómez Jaramillo, Francisco Morales y Débora Arango. Fueron Jurados: Félix Mejía, José Posada y Carlos Posada.

# EXPOSICION DE PINTURA

La flora tropical.  
El paisaje tropical.  
Las frutas del trópico.  
Tipos populares.

## Artistas jóvenes reunidas:

Débora Arango Pérez,  
Emilia González de Jaramillo Vieira,  
Luz Hernández,  
Laura Restrepo de Botero Mejía,  
Graciela Sierra,  
María Uribe Isaza,  
Jesusita Vallejo de Mora Vásquez.

Medellin, julio. 1937.



TIP INDUSTRIAL

Portada del catálogo de  
la primera exposición colectiva  
de Débora Arango en 1937.

escuela clásica. No sabía a punto fijo lo que deseaba, pero tenía la intuición de que mi temperamento me impulsaba a buscar movimiento, a romper los rígidos moldes de la quietud [...]. 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 aprender [...] los artistas que comulgamos con la escuela de Pedro Nel Gómez, vamos alejándonos de los viejos moldes y nos inclinamos cada vez más hacia la concepción modernista, revolucionaria, del arte destinado a interpretar el anhelo de las masas”<sup>3</sup>.

Hacia finales de los años treinta, la pintura antioqueña se encontró agrupada en dos tendencias opuestas, cuyos enfrentamientos irónicos y agresivos pueden seguirse en la prensa de la época. La pintura de Pedro Nel Gómez se calificó de “revolucionaria” y “antiburguesa” y sus seguidores fueron llamados “pedronelistas”; mientras que los cuadros de Eladio Vélez fueron tachados de “reaccionarios”, “capitalistas” y “filisteos” por sus enemigos. Sus simpatizantes fueron llamados “eladistas”<sup>4</sup>. Formada entre los valores estéticos de las dos corrientes pictóricas en contradicción, Débora Arango empezó a pintar independientemente en 1938. Desde este año hasta 1940 se puede hablar de un período de expresión pagana; los desnudos de que hablábamos, despertaron en la época una polémica sin precedentes en Medellín, que tomó un cariz político. El periódico liberal El Diario los defendió con vehemencia en sus columnas y atacó la posición del conservador La Defensa, para el cual se trataba de “brochazos lúbricos”, “pinturas al *deshabillé*”, “falta de higiene moral”, de obras impúdicas “que ni siquiera un hombre debiera exhibir”. El mismo periódico desafió a la artista a dejarse publicar “al pie del mismo cuadro con que ha querido conquistar lauros que considera muy marchitos”<sup>5</sup>.

El Diario arguyó a favor de Débora Arango por pertenecer a “una familia de tradición católica y cristiana [...] conocida por su piedad sin estrépitos y por la noble pureza de su vida”. Así mismo puso de ejemplo los desnudos artísticos clásicos localizados en algunos lugares sagrados para mostrar que eran compatibles e invitó a ver la exposición por ser “una excelente oportunidad para aprender a distinguir entre arte y falta de moralidad, entre ética y estética”<sup>6</sup>.

Débora Arango recibió el único premio de la exposición. Los “eladistas” rechazaron el fallo y, en carta de protesta dirigida al jurado, dijeron: “vuestro concepto artístico es lastimoso, y vuestro fallo de unos razonamientos mezquinos y parciales [...]. Ahora no sabemos como os vais a defender de la lluvia de desnudos y acuarelas que mañana reclamarán premio”<sup>7</sup>. Por su parte, Ignacio Gómez Jaramillo (1910-1971) criticó acerbamente a la mayoría de los expositores por no ser “pintores profesionales”, como sí lo eran en su opinión Eladio Vélez, Carlos Correa, Pedro Nel Gómez y él mismo.

Al año siguiente Débora Arango realizó una exposición en el teatro Colón invitada por el ministro de educación Jorge Eliécer Gaitán. La vanguardia literaria del momento, representada por el poeta piedracielista Eduardo Carranza y por César Uribe Piedrahíta, presentaron la muestra. Uribe Piedrahíta escribió: “quién iba a suponer que de un rincón de la montaña austera, de un ambiente timorato e hipócrita viniera una niña artista, pintora de grandes desnudos e iluminada con clara luz de la naturaleza inocente [...]. Esta exposición de pintura ha de servir para rasgar el velo de falso pudor y de hipócritas prejuicios tras el cual se esconden maliciosamente los moralistas corrompidos”<sup>8</sup>. El diario El Siglo, bastión conservador, opinó, por su parte, que las acuarelas eran un atentado contra la cultura y la tradición artística, un desafío al buen gusto y un irrespeto para el aristocrático lugar donde fueron exhibidas<sup>9</sup>.

<sup>3</sup> El Diario, noviembre de 1939.

<sup>4</sup> José Mejía y Mejía, El Colombiano, diciembre de 1939.

<sup>5</sup> La Defensa, noviembre de 1939.

<sup>6</sup> El Diario, noviembre de 1939.

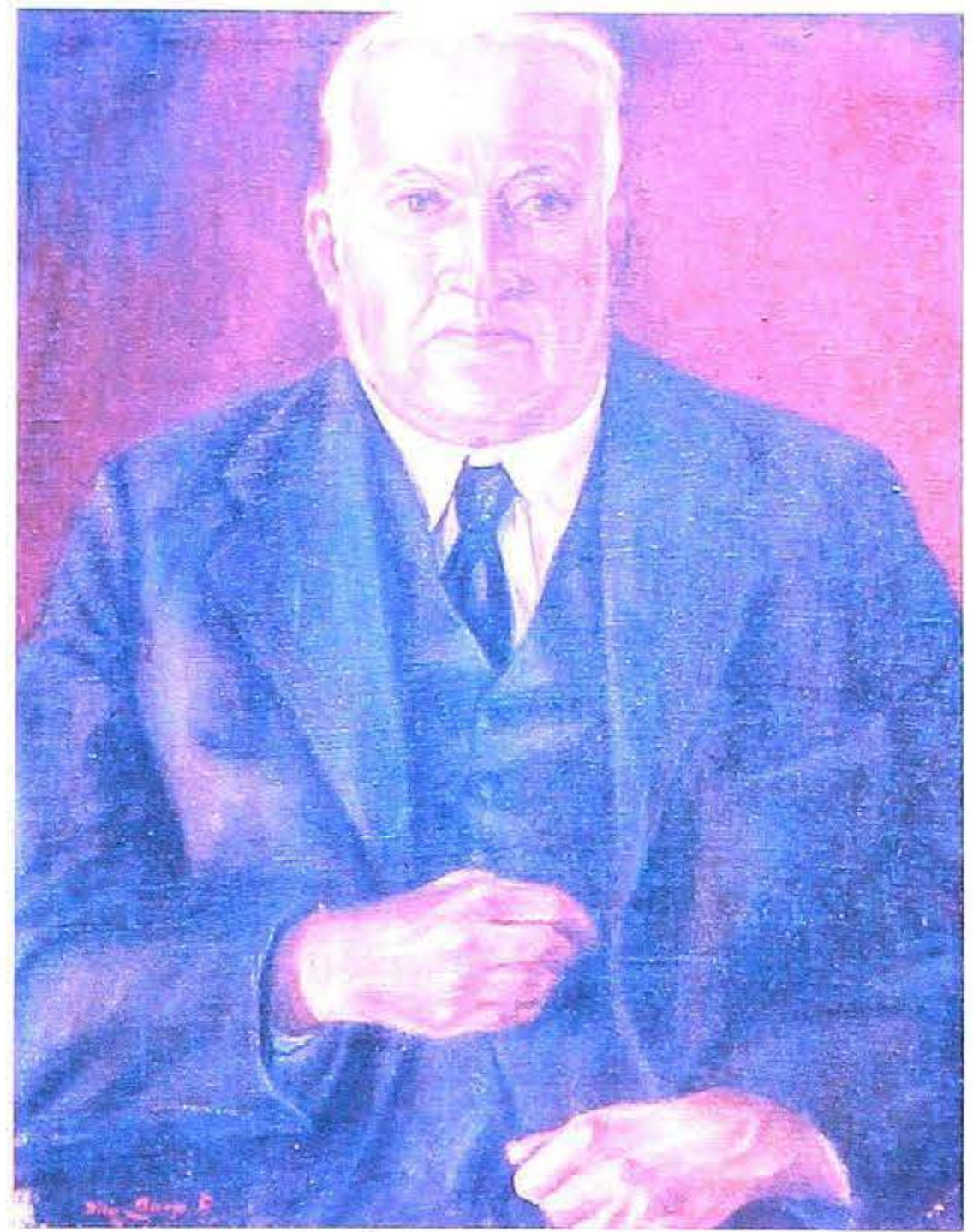
<sup>7</sup> El Diario, 28 de noviembre de 1939.

<sup>8</sup> El Heraldo de Antioquia, 10 de octubre de 1940.

<sup>9</sup> El Siglo, 10 de octubre de 1940.



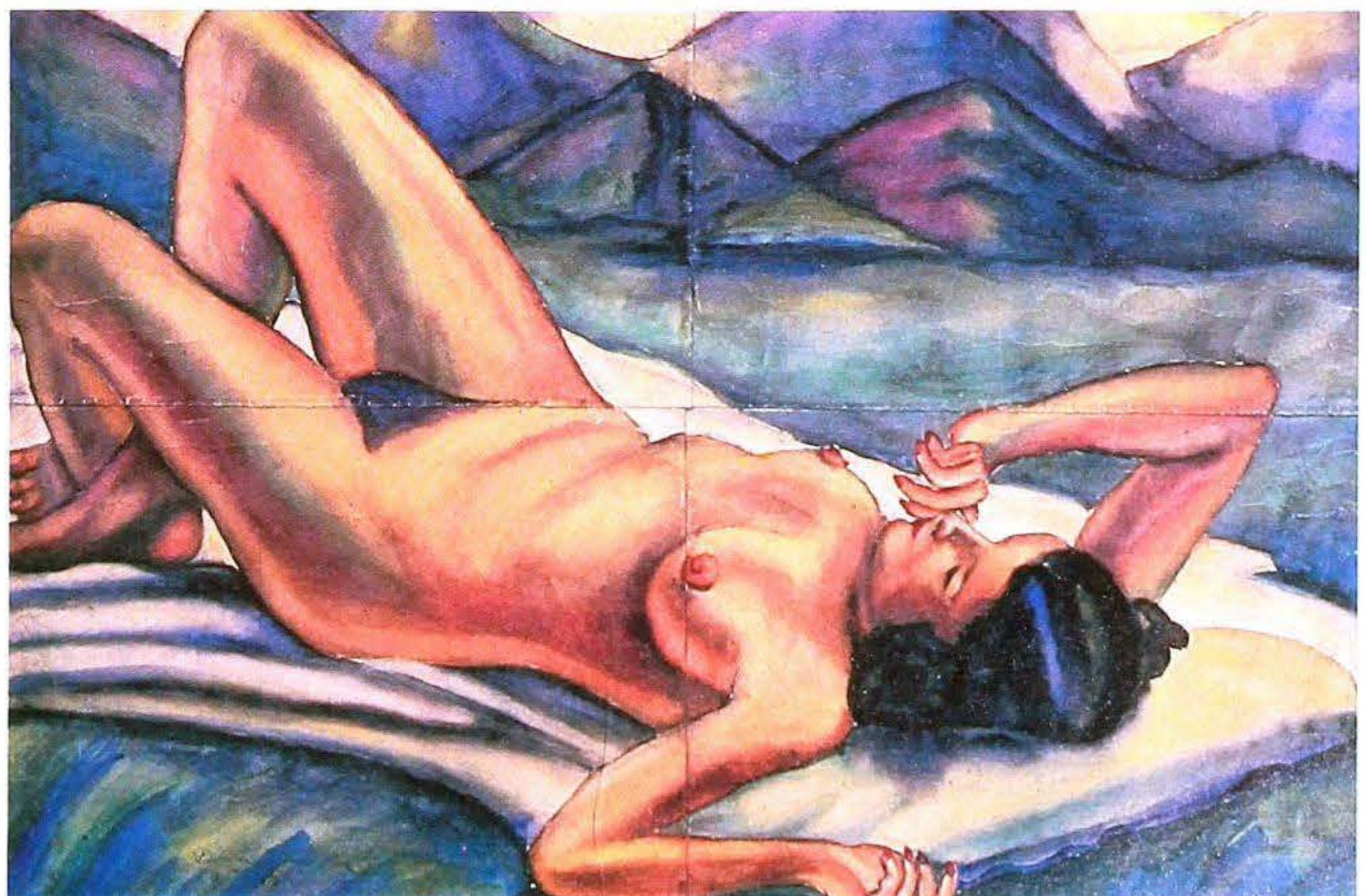
*Retrato de Eladio Vélez.* Acuarela, 0.39 x 0.27 mts. 1934.



*Retrato de mi padre.* Óleo sobre lienzo, 0.73 x 0.58 mts. Sin fecha.



*Desnudo.*  
1939. Acuarela sobre dos pliegos unidos, 0.50 x 1.29 mts.



*Montañas.* Acuarela sobre cuatro pliegos unidos, 0.97 x 1.27 mts. 1940.

# EL ARTE NO TIENE QUE VER CON LA MORAL, AFIRMA DEBORA ARANGO

SIN PRACTICA EN DESNUDOS NINGUN ARTISTA QUE ASPIRE A SER ALGO PUEDE SENTIRSE SATISFECHO

## La encantadora dama y artista habla para «El Diario»

Entrevista aparecida en El Diario el 20 de noviembre de 1939.

En su defensa la artista había declarado desde 1939: “Yo tengo mi convicción de que 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”<sup>10</sup>. Los desnudos de Débora Arango desataron una controversia que puso de presente varios hechos. En primer lugar, que una nueva mentalidad estaba surgiendo como expresión de nuevas realidades sociales, en contradicción con concepciones tradicionales. Los defensores de éstas libraron una batalla drástica para oponerse a lo que pudiera constituir menoscabo al poder que derivaban de ellas. La pugna encontró una formulación en postulados estéticos enfrentando lo que denominamos, siguiendo al columnista conservador José Mejía y Mejía, la estética de la reproducción con la estética de la interpretación.

Débora Arango asumió tal discusión al adscribirse públicamente a la escuela expresionista. Tal movimiento, que surgió a principios de siglo en Europa, se ocupó más en los sentimientos y talentos que en la forma y el estilo, identificando arte y vida de manera indisoluble. “El expresionismo transcurrió paralelamente a la época de la contradicción entre fuerzas que poderosamente insisten en la conservación de lo existente y las que aspiran a profundas modificaciones”<sup>11</sup>.

Para Débora Arango el arte se identifica con la vida, y éste no sólo no puede contradecir las realidades interiores sino que además las expresa: “Mi especialidad es la figura, naturalmente, y más que la figura la *expresión*. En el colorido prefiero los colores fuertes. —¿Y en la expresión! (pregunta el periodista): *La expresión pagana*, porque surge espontáneamente de mi temperamento. En alguna ocasión traté de dibujar el rostro casto de una mujer para hacer *La mística* y contra todas las fuerzas de mi voluntad resultó el rostro de una pecadora [...] [de ser] que veo en todos los rostros humanos pasión y paganismo”<sup>12</sup>. “Hago paisajes, y desnudos porque en el paisaje y el desnudo está la naturaleza palpitante y escueta y créame que encuentro mayor arte en estos cuadros sinceros que en los amanerados y desfigurados por los prejuicios de las gentes”<sup>13</sup>.

Laureano Gómez publicó en 1937 un artículo donde se refirió al expresionismo “como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte”<sup>14</sup>. Para Gómez, el arte “es la actividad competente sometida a reglas descubiertas por la razón, morigeradas por el gusto e iluminadas por el sentimiento”. En el expresionismo se refugiaban quienes no sabían dibujar y habían olvidado el caudaloso y sabio legado de la antigüedad occidental, dejando de producir como era debido una impresión “noble y delicada” en el espectador: “¿Cómo

<sup>10</sup> El Diario, 5 de noviembre de 1939.

<sup>11</sup> Bernd Rau, *La obra gráfica del expresionismo alemán*, Gotinga, 1981.

<sup>12</sup> El Heraldo de Antioquia, 4 de octubre de 1940.

<sup>13</sup> La Razón, 10 de octubre de 1940.

<sup>14</sup> Citado por Álvaro Medina, *op. cit.*

# DONA DEBORA ARANGO TRIUNFARA EN BOGOTA

## El Ministerio de Educación le facilitó la exposición exclusiva de sus cuadros

Las noticias llegadas ayer de Bogotá nos traen la seguridad indudable, de que Débora Arango, la exquisita artista antioqueña que va ha triunfado varias veces en su ciudad, ha iniciado victoriosamente los

los expertos oficiales, quien, a su vez, tendrá a cargo el acondicionamiento artístico del salón, la dirección de publicidad y la vigilancia de las acuarelas.

### La exposición personal

Con tal motivo, se han dis-

ración del gobierno nacional.  
Detalle de un cuadro

Una plena significación de la trascendencia artística que representa la obra de Débora Arango, se revela en el hecho de que el notable crítico de arte don Luis de Zulueta, se ha negado a presidir el acto de apertura de la exposición personal, en consideración a que sus conocimientos sobre la técnica de las acuarelas.—formidables en tamaño y calidad— como las de la señorita Arango, resultan insuficientes. En tal sentido se han pronunciado otros valiosos intelectuales, por lo cual nos resulta difícil

Artículo aparecido en el Heraldo de Antioquia el 4 de octubre de 1940.

pretender lograr ese resultado cuando se carece de habilidad para reproducir con exactitud miradas, manos, sonrisas, contracción de los músculos, matices de las actitudes?”. Estas apreciaciones del caudillo conservador muestran el enfrentamiento que por entonces se produjo entre el ideal del arte como reproducción y el arte como interpretación y expresión de nuevas realidades.

En segundo lugar, las discusiones sobre los desnudos también permitieron que emergiera con claridad la concepción dominante en la sociedad sobre la mujer y lo femenino. Aun para los defensores de la obra de Débora Arango, es por medio del cuerpo humano como el artista crea belleza y comunica emociones; pero el cuerpo humano es el cuerpo de la mujer, “fuente inagotable de inspiración a través de las edades”. También para sus seguidores “la obra de Débora Arango es desconcertante *por tratarse de una mujer*”<sup>15</sup>. Luis Vidales, entonces poeta vanguardista, escribió: “Débora Arango, de masculina potencialidad en el modelado y audacia en el trazo”<sup>16</sup>. El periódico bogotano *El Liberal* la entrevistó para “conocer esa mujer varonilizada que algunos diarios de Medellín habían pintado” y para su sorpresa encontraron “una mujer encantadora, sencilla, íntegramente femenina [...] una mujer como casi todas las mujeres colombianas, pero que se diferencia de ellas en que tiene una virtud admirable: el valor”<sup>17</sup>. La audacia, la fuerza, la representación de ciertas escenas sórdidas que exigían haber sido “vividas” previamente, la conciencia del cuerpo femenino, requerían para su expresión de una independencia que la sociedad de entonces no estaba en condiciones de dispensar. La obra de Débora Arango entró, pues, en contradicción con los valores y con la mentalidad de la época.

### LA DENUNCIA SOCIAL: 1942-1944

El ambiente en el que Débora Arango pintó sus obras de denuncia social era uno de promesas incumplidas, esperanzas truncadas y cambios sociales postergados por parte de los políticos liberales, quienes habían sólo capitalizado el descontento popular para derrotar la república conservadora. Antioquia se había convertido en el departamento colombiano más industrializado, con su masa de proletarios y marginados urbanos y su elite de prósperos empresarios, para quienes la pobreza es el símbolo del fracaso. Los cuadros de este período partieron de una temática que la artista había explorado durante la etapa anterior, con trabajos como *En Puerto Berrío*, *El placer*, *Amanecer*, *Trata de blancas*, *En el barrio* y otros más. En estas obras apareció quizás por primera vez en el arte colombiano la sordidez de la prostitución, los bares y su clientela dudosa, pintada con colores fuertes y con ciertas deformaciones del rostro y la figura.

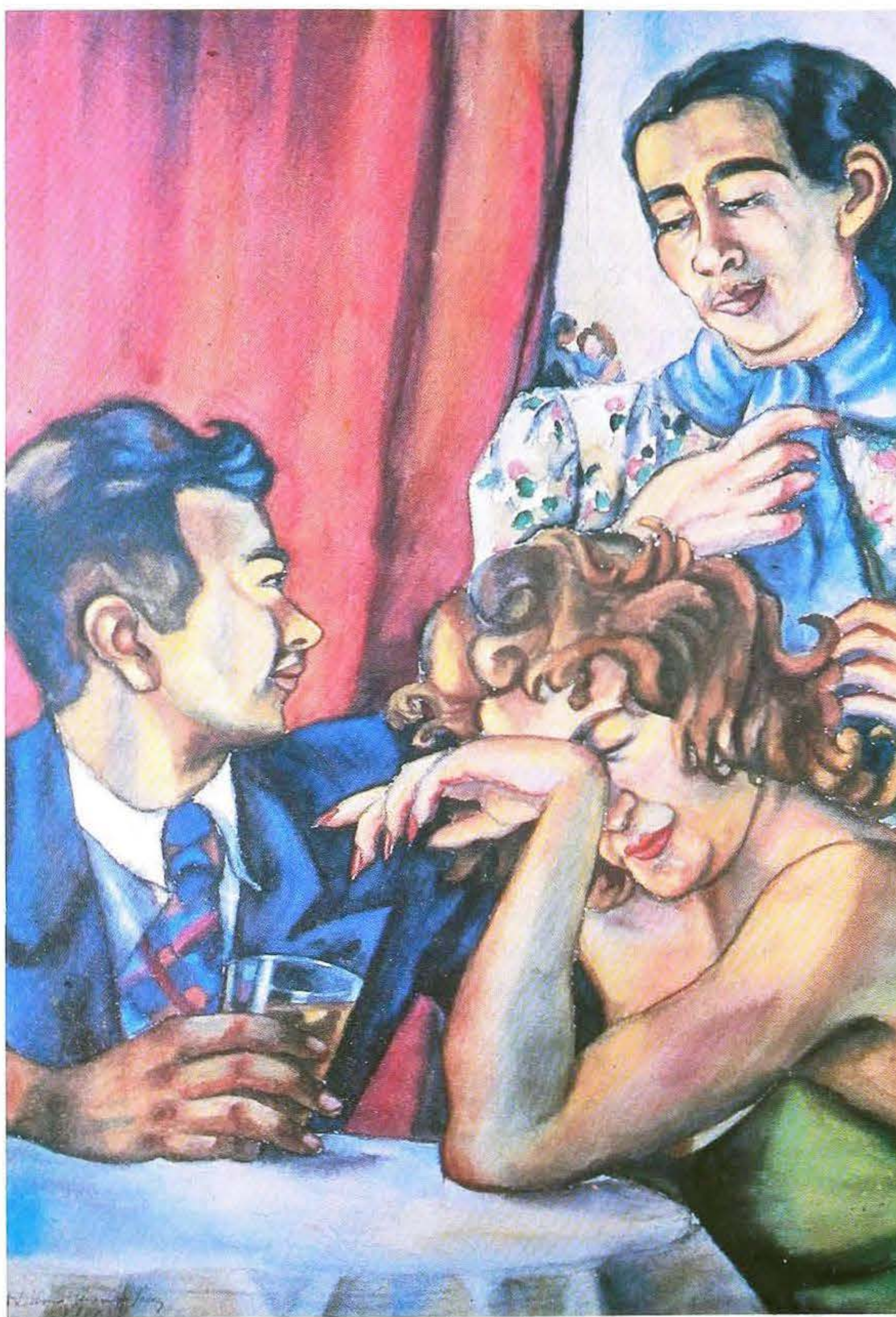
<sup>15</sup> El Heraldo de Antioquia, 4 de octubre de 1940.

<sup>16</sup> Citado por Álvaro Medina, *op. cit.*

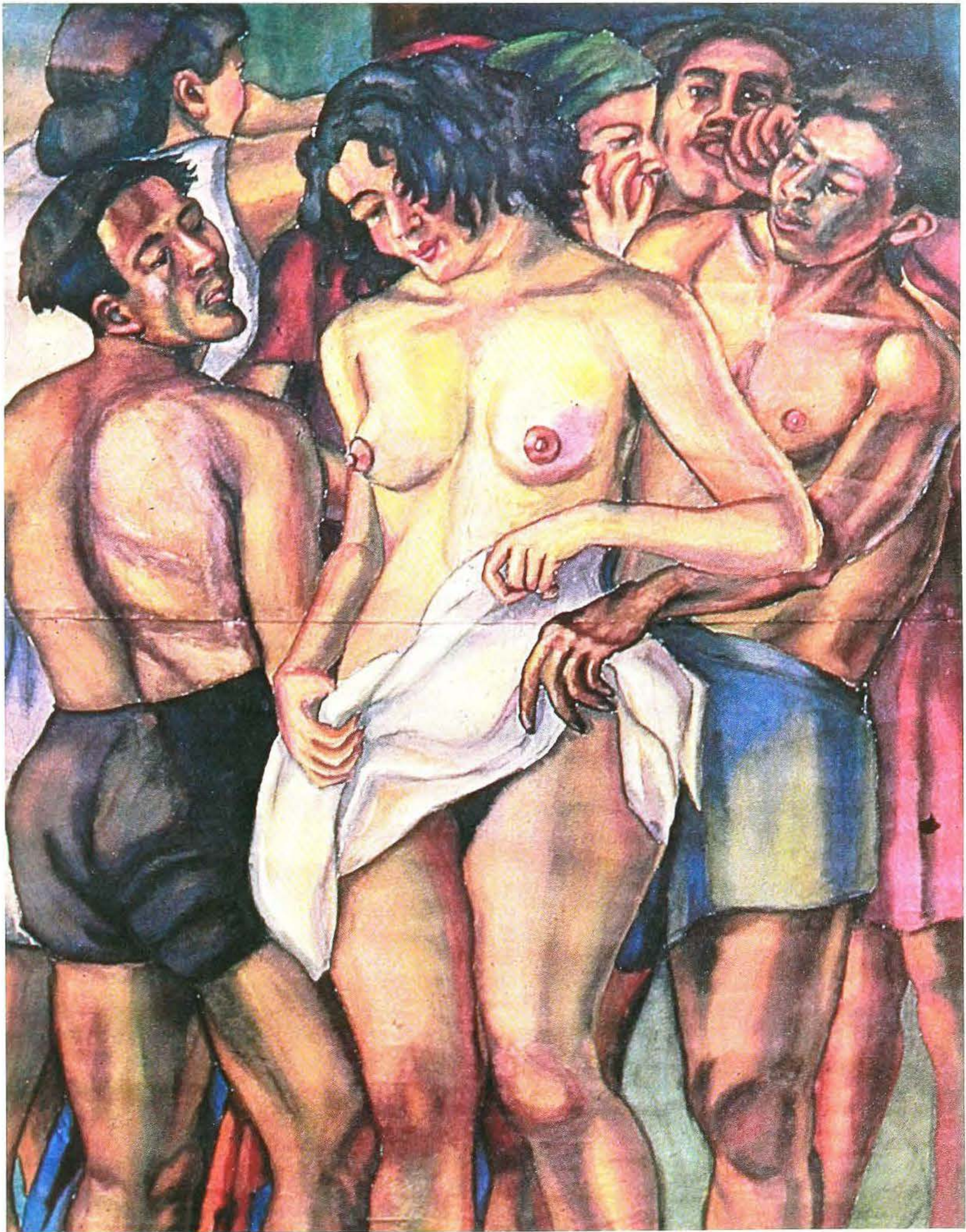
<sup>17</sup> El Liberal, 3 de octubre de 1940.



*La amiga.* Acuarela en tres pliegos unidos, 0.61 x 1.44 mts. 1939.



*Amanecer.*  
Acuarela, 0.95 x 0.67 mts. 1939.



*Trata de blancas.* Acuarela sobre dos pliegos unidos, 1.32 x 1.00 mts. 1940.



Unas acuarelas de motivos religiosos, fechadas en 1942, iniciaron abiertamente esta etapa; *La primera comunión*, *La monja intelectual*, *La oración de la tarde*, son muestras de una mirada irónica y maliciosa sobre personajes femeninos religiosos. Mirada que retrata claramente en una acuarela de 1943 titulada *La colegiala*. La colegiala no es aquí la niña ingenua e inconsciente de sí misma: es “naturaleza escueta y palpitante, como escribió un comentarista de la época: ‘En los ojos de esa niña con brotes de adulta, se encuentra una pasión, una historia, una aventura entre tilos discretos y soles amables que ha hecho de su corazón un depósito de recuerdos y emociones’”<sup>18</sup>.

El año de 1944 fue quizás el más prolífero de la autora. Pintó numerosos óleos dentro de los cuales sobresalen *La lucha del destino*, *Adolescencia*, *Los que entran y los que salen*, *Retrato de Matilde*, *Desnudo*, *El regreso y Maternidad*, entre otros. Eran cuadros de sólida composición y color muy expresivo, donde la expresión pagana apareció ligada a una reflexión y crítica social, más allá de la sensualidad de sus desnudos anteriores. Para darse cuenta del clima y del poder revulsivo de estas obras, bastaría comparar su *Maternidad* con las varias obras del mismo género pintadas por Pedro Nel Gómez. En otros cuadros la artista abordó la pobreza, exenta ya del tono pagano: *La pordiosera*, *La cuna*, *Paternidad*, *Maternidad negra*, *Amargada y Patrimonio*.

En el mismo año fracasó la apertura del IV Salón Nacional de Arte de Medellín. Ante tal hecho, surgió la “Exposición de artistas independientes”<sup>19</sup>, cuyos participantes redactaron el “Manifiesto de los artistas independientes”, firmado entre otros por Débora Arango<sup>20</sup>. “Americanismo” e “independencia artística” fueron los conceptos privilegiados en los trece puntos del documento. Como su antecedente directo debe citarse la “llamada a los artistas de América” realizada en 1921 en México por Siqueiros y Rivera. El manifiesto de los “artistas independientes” puede entenderse como una forma de reafirmar su adscripción al ideal americanista que irrigaba en los años cuarenta al nuevo arte latinoamericano y colombiano, ideal que artistas como Pedro Nel Gómez y Luis Alberto Acuña (1904) habían preconizado unos dos decenios antes. Los pintores que surgieron en los años cuarenta en Colombia asumieron un lenguaje derivado de la Escuela de París y abandonaron la tutela del muralismo mexicano: “en la mayoría de ellos palpitaba lo telúrico, la plasmación de un ámbito que nos pertenece”<sup>21</sup>.

Sobre la obra que Débora Arango presentó a la exposición de los “independientes”, el periódico *La Defensa* opinó: “El visitante del salón encuentra a Débora Arango más reposada, sin desnudos de los que han hecho su fama y siempre con tonos vivos y altisonantes, con brusquedad del color y un desbordamiento de tonos como sangre derramada, esta obra de la artista antioqueña que conocíamos parcialmente, destaca siempre las escenas amorosas mas ya en forma un poco disimulada o intencionalmente disimulada, con lo cual su obra ha ganado y han perdido sus admiradores nudistas”<sup>22</sup>. Tonos vivos y altisonantes, brusquedad, desbordamiento, ¿era esto reposo? El reposo es ausencia de desnudos; lo que reposa con alivio es la vigilante conciencia inculpadora de sus críticos.

A la mirada antioqueña de los años cuarenta le resultó menos ofensivo un espejo que le mostró con deformidad imprecatoria sus más exactas miserias y vicios, que la exposición del deseo de la mujer y la libertad de culto a que incitaba esa declaratoria de guerra según la cual el arte nada tenía que ver con la moral. La obra de estos años proporcionó no sólo una prueba de las condiciones sociales de un grupo humano. Fue también una denuncia cernida por el tamiz de la óptica subjetiva y acusadora de la artista donde

<sup>18</sup> El Correo, octubre de 1944.

<sup>19</sup> Paralelamente se presentaron en Medellín las obras escogidas para el frustrado salón. Tuvo también lugar la primera exposición nacional de dibujos infantiles, así como sendas muestras de Gómez Jaramillo, y de Eladio Vélez con Gustavo López, Luis Viecco, Humberto Chávez y Apolinar Restrepo. Posteriormente los *Independientes* exhibieron sus obras en el Conservatorio de Cali en julio de 1944.

<sup>20</sup> Los demás firmantes fueron: Rafael Sáenz, Gabriel Posada, Pedro Nel Gómez, Octavio Montoya, Jesusita Vallejo, Graciela Sierra, Maruja Uribe y Laura Restrepo. Fecha: febrero de 1944.

<sup>21</sup> Álvaro Medina, *op. cit.* pág. 365

<sup>22</sup> *La Defensa*, 14 de enero de 1944.

a veces también cupo el humor: la *Monja intelectual* posee una cómica inacción; el monje sentado en su bacinilla muestra que el espíritu es también vulgar. Se quería ver en estas obras de denuncia social la influencia del “pedronelismo”, pero tal influencia no es cierta. Los frescos de Gómez, aunque aparecen como “denuncias”, aunque muestran la tragedia minera y la mesa del niño hambriento, hacen una valorización del sufrimiento, la enfermedad y la muerte a la manera del Santo Job. Son los males con que hay que cargar en aras al logro epopéyico de la riqueza y grandeza imperecedera de un pueblo, de una “raza”. Los murales de Pedro Nel recibieron el rechazo sobre todo por su lenguaje formal: eran mamarrachos, pinturas de alguien inhábil. No se desdijo de su contenido.

Para nosotros estos frescos poco denuncian; más bien, ilustran una historia de la misma manera como los mosaicos medievales eran medios para catequizar a los analfabetos. Los frescos de Gómez se proponen evangelizar a los olvidadizos ciudadanos y burócratas sobre el memorable y abnegado surgimiento de la “raza antioqueña” que cree haber nacido altanera en una pelada sierra bajo el azul del cielo. Son un canto al antioqueño, embebido en glorificar su ancestro. El artista elabora en sus murales el mito del origen buscando encontrarle un puesto digno y perdurable en la historia a las virtudes tesoneras de su pueblo, demostrando que ese pueblo no era bárbaro, pues “una sociedad que es capaz de producir el fresco no es una horda propiamente”<sup>23</sup>. Así mismo, dándole una voz a las “potencias originales”, a “nuestro ser histórico”, voz individual que aspiraba a la monumentalidad y a la perdurabilidad de las paredes marmóreas: “Si hice pintura al fresco, ¡cosa insólita!, fue porque mi fronda humana y cultural abrigaba aspiraciones de monumentalidad”<sup>24</sup>.

Más inconveniente, más áspera, resultó la obra de su discípula. Si Pedro Nel Gómez está imbuido del mito del origen, Débora Arango está cerca del mito de la redención. Su denuncia, su sarcasmo y su sátira confían y aguardan en que las cosas, las relaciones entre los seres, deben y pueden ser mejores. La imagen que la artista entrega es ya una forma de redimir a sus personajes al hacerlos representables, “bellos” y “perdurables”.

#### LA SÁTIRA POLÍTICA: 1948-1960

En 1946 el conservatismo regresó al poder, luego de dieciséis años de ausencia. Dos años más tarde, el asesinato de Gaitán desató la crisis política más importante del siglo y abrió un nuevo ciclo de violencia en el país. Mientras ésta crecía, se impuso, como arte de vanguardia en Colombia, el abstraccionismo. Desapareció del espacio pictórico de avanzada la representación de objetos y figuras reconocidas. Ni reproducción ni interpretación de la realidad: sólo su eliminación. La “realidad real” dio paso a una realidad puramente formal, tal como quería Kandinsky: “el cuadro carecía de todo tema, no descubría objeto alguno identificable y estaba totalmente compuesto de brillantes manchas de color”. Es así como la década del cincuenta vio las pinturas abstractas de Marco Ospina, los “aparatos mágicos” de Edgar Negret y las construcciones de Eduardo Ramírez Villamizar, entre muchas otras<sup>25</sup>.

Débora Arango viajó en 1946 a Estados Unidos, donde no aceptó participar en una exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, pues era su interés estudiar pintura mural en México. Allí ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde permaneció hasta 1948. En el mismo año regresó a Medellín y pintó el que sería su único mural público en la sede de la Compañía de Empaques. Participó en el Segundo Concurso-Exposición de Pintura de Medellín, organizado por la Sociedad de Amigos del Arte, al que concurrieron veinticinco artistas colombianos. Débora envió

<sup>23</sup> Carlos Jiménez Gómez, “Pedro Nel Gómez habla de sí mismo”, en *Pedro Nel Gómez*, Bogotá, 1981.

<sup>24</sup> *Ídem*, pág. 19.

<sup>25</sup> Para ampliar lo anterior puede consultarse: Germán Rubiano. “El primer arte abstracto en Colombia”, en *Historia del arte colombiano*, tomo V, Barcelona, 1976.



*La lucha del destino.* Óleo sobre lienzo, 1,45 x 0,96 mts. 1942, aprox.

cuatro obras pertenecientes a períodos anteriores: *Patrimonio*, *Paternidad*, *Adolescencia* y *El obispo* (también conocido como *Indulgencia*). Pedro Nel Gómez, responsable de la exposición, ordenó que no fuera exhibido *El obispo*.

*Adolescencia* tuvo gran éxito entre el público y la muestra, nuevamente, generó un escándalo local. La pintora fue amenazada de excomunión por el arzobispo y conminada a no pintar desnudos; su obra fue atacada desde los púlpitos<sup>26</sup>. Años más tarde, su hermana Elvira evoca así el episodio: “El prelado la llamó al palacio episcopal y le anunció la amenaza de excomunión, si no retiraba los cuadros. Débora firmó el documento, después de consultarlo con eclesiásticos amigos y todavía sostenemos el debate si debió resistir a la amenaza”<sup>27</sup>.

En 1949 participó en el Salón de Artistas Antioqueños en Bogotá. A partir de entonces suspendió toda actividad pública en Colombia hasta 1955. Entre 1953 y 1955 la artista emprendió un viaje de estudio que incluyó estadías en Inglaterra, Francia, Escocia y Austria; en esa época hizo sus primeras cerámicas. En 1955 presentó una exposición en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, clausurada por el gobierno al día siguiente. En el mismo año exhibió en Medellín una muestra de cerámicas en el Centro Colombo-Americano. La obra que Débora Arango pintó durante estos años, dio cuenta con un rigor constante de los conflictos históricos que atravesó el país, no de modo genérico o de manera recordatoria o alegórica<sup>28</sup>, sino asumiendo la representación de momentos precisos; quizás esta fue una de las principales lecciones aprendidas del muralismo mexicano. *Masacre nueve de abril* (cuyo espacio y figuras aglomeradas aprovechan las enseñanzas de Grosz), *El tren de la muerte*, *El vagón*, *La ciudad*, *La danza* (esqueletos que recuerdan los grabados de Guadalupe Posada), fueron obras de 1948 que sirvieron de preámbulo a un conjunto de escabrosas pinturas conminadas por la fealdad: *El cementerio de la chusma*, *La salida de Laureano*, *Las tres fuerzas que derrocaron a Rojas*, *Melgar*, *La junta militar*, *La República*, *El plebiscito*, *La mujer víctima de la violencia* y *Doña Berta*. En ellas las calaveras, sapos, perros, hienas, reptiles y buitres son la principal gramática de esta invectiva, que muestra, por ejemplo, a Laureano Gómez como batracio cargado en una camilla por cuatro buitres anteceditos del heraldo de la muerte. El bestiario humano tuvo su antecedente español más importante que Goya (1746-1828), pintor admirado por Débora Arango. Ricardo Rendón (1894-1931), por su parte, dibujó una serie de caricaturas llamadas *El jardín zoológico*, donde los personajes encarnaban figuras animales. Dos obras del escritor Jorge Zalamea (1905-1969), *La metamorfosis de su excelencia* y *El gran Burundún-Burundá ha muerto*, compartieron la atmósfera de sátira política, mostrando hasta qué punto tal forma de referirse a la realidad del país era común a ciertos creadores.

Es notorio en estas obras el predominio de la diagonal en la composición y el color chocante, de tal manera que el lenguaje plástico guardó coherencia con el contenido y los propósitos de la expresión: ese desastre es repugnante tanto como su representación.

En 1957 la Casa Mariana de Medellín presentó una muestra de 37 pinturas de Débora Arango, algunas de ellas realizadas en Europa. Según su fundador, el jesuita Juan Escobar, la exposición se organizó “como justo reconocimiento a sus méritos y con el objeto de que ello sirva como medio de dar a conocer la obra de una de las más grandes pintoras colombianas”<sup>29</sup>. La prensa dijo que se trataba de la “*primera exposición individual* de Débora Arango, no obstante que ésta se halla dedicada a la pintura desde 1935 y de que constituye uno de los primeros valores del arte pictórico colombiano”<sup>30</sup>. Ovidio Rincón escribió, por su parte: “No puede afirmarse que exista

<sup>26</sup> Miguel Escobar, *Apuntes para la hoja de vida de Débora Arango*, manuscrito sin publicar.

<sup>27</sup> Recorte de prensa sin más referencias, incluido en el *Catálogo de la exposición retrospectiva de Débora Arango*, Medellín, 1984, pág. 83.

<sup>28</sup> Para una revisión sobre el arte colombiano de “Violencia”, ver: Germán Rubiano “El arte de la violencia”, revista *Arte en Colombia*, núm. 25. Bogotá, s.f.

<sup>29</sup> *El Colombiano*, abril de 1957.

<sup>30</sup> *Ídem*.



*Los que entran y los que salen.* Óleo sobre lienzo  
1.52 x 1.20 mts. 1944 aprox.



*La viuda.* Acuarela, 0.56 x 0.37 mts. Sin fecha.

en la pintura de Débora Arango una intención política, pues a veces la anima piadosa fuerza cristiana que conmueve y edifica; ni existe el desquiciamiento de la creación hacia todas las cosas crueles de la existencia"<sup>31</sup>. Nuevamente su obra tuvo que sufrir el procedimiento de la inversión para recibir la aceptación. El levantamiento contra la dictadura de Rojas Pinilla motivó la clausura intempestiva de la muestra; la artista rescató las obras (10 óleos y 25 acuarelas), arriesgándose personalmente<sup>32</sup>.

La exposición colectiva de cerámica de 1960, en la que participó la artista, sirvió de nuevo punto suspensivo a su relación con el público y parcialmente a su tarea como pintora activa, hasta 1975. Durante este tiempo se dedicó al cuidado de su padre enfermo y pintó los zócalos de cerámica en su residencia.

#### **PERÍODO DE RECAPITULACIÓN: 1976-1984**

La muestra de 1975 en la Biblioteca Pública Piloto de Medellín reunió cien obras; ésta "es recibida ya sin ataques por la prensa, pero sí con un extraño silencio. Salvo dos breves reseñas [...] absolutamente nada se escribió. En cambio se dio en esos mismos días un notorio despliegue publicitario y periodístico a una muestra de León Posada organizada con motivo del tricentenario de Medellín"<sup>33</sup>. Participó también en las exposiciones colecti-

<sup>31</sup> *Idem.*

<sup>32</sup> Escobar, *op. cit.*

<sup>33</sup> *Idem*, León Posada es considerado un pintor convencional, miembro de la denominada "Escuela de acuarelistas antioqueños".



*Las tres fuerzas que derrocaron a Rojas. Acuarela, 0.49 x 0.41 mts. Sin fecha.*

vas "La pintura a través de la mujer en Antioquia" en el Museo de Antioquia y en "Arte y política" en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. La mayor parte de las obras de esta época fueron realizadas en 1977. Se trata, en su mayoría, de apuntes a la acuarela llenos de humor e ingenuidad, en los cuales vuelve a sus temas más afines, con la presencia dominante de la mujer. Frente al carácter de su obra anterior, adquieren, sin embargo, un tono menor.

En febrero de 1984 Débora Arango recibió el premio "Secretaría de Educación y Cultura a las letras y a las artes". En agosto del mismo año se inauguró "Débora Arango, exposición retrospectiva" en el Museo de Arte Moderno de Medellín, con 205 cuadros entre acuarelas, óleos y cerámicas cubriendo un período que va de 1934 a 1977 y que se compone en su totalidad de obras que pertenecen a la pintora, puesto que no ha pintado para vender y el aspecto comercial lo borró por completo de su vida artística. Esa misma exposición se presentó posteriormente en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, a finales de 1984. La pintora Beatriz González la calificó como la mejor muestra del año y la puso como ejemplo contra el hiperrealismo local y el costumbrismo predominante en el arte colombiano<sup>34</sup>.

En la obra de Débora Arango ya no se quiere duplicar el mundo, sólo decirlo con un lenguaje propio, sin la intervención morigeradora del buen gusto y "lo culto". Estética y ética son una sola. La sensualidad, la angustia, la miseria, la exposición de la corrupción, la burla implacable de los poderosos: ese es su registro, su testimonio de una personal temporada en el infierno. Para decirlo no requirió como estimulante el éxito comercial ni la aceptación social. Ligada en cada momento a su tiempo desde la exclusión, Débora Arango creó imágenes que movilizaron la conciencia, las que apenas ahora van conquistando un espacio mental que permita verlas, pues aún son provocaciones.

<sup>34</sup> Beatriz González, "Gracias Espíritu Santo por la pintura insana", en *Magazín Domini- cal de El Espectador*, núm. 92, 30 de diciembre de 1984.