

La mano izquierda de la artista. La mano derecha de la artista

Débora Arango.

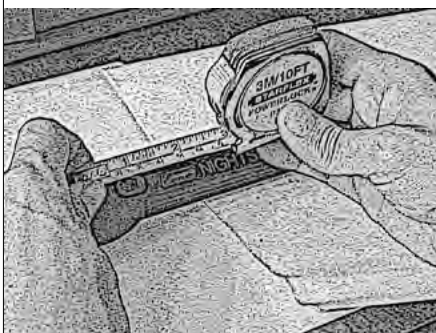
Cuaderno de notas

SANTIAGO LONDOÑO VÉLEZ (textos)
Tragaluz Editores, Medellín, 2011,
87 págs.

EL LIBRO inicia con la impresión de las manos adultas de la pintora en color borgoña sobre un fondo rojo y dos frases en letra pequeña que bordean las siluetas: “Mano izquierda de la artista”, “Mano derecha de la artista”. En esta ocasión el investigador del arte colombiano Santiago Londoño Vélez rescata aspectos desconocidos del trabajo de la destacada pintora antioqueña, en conmemoración del primer centenario de su nacimiento. Catorce años después de la publicación de *Débora Arango, vida de pintora* (1997), hecho a partir de un cuaderno de notas que acompañó a la artista durante su estadía en España, adonde viajó con el propósito de estudiar pintura mural en la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando durante los años 1954-1955, el autor divulga material inédito del archivo personal de la pintora y construye un testimonio biográfico que presenta en primera persona para recrear “los retazos de una vida que con mayor fuerza quedaron guardados en su memoria” (pág. 6), extraído de entrevistas realizadas por Londoño durante más de tres años.

En un tono coloquial y ameno, esta semblanza autobiográfica traza el contexto en el cual esta artista de principios del siglo XX se abrió paso en el entonces incipiente camino del arte moderno en Medellín. Cuenta que desde muy niña Débora sufrió de paludismo y por esa razón vivió buena parte de su niñez en Envigado, donde comenzó a pintar en el colegio María Auxiliadora corrigiendo láminas copiadas con las cuales ayudaba a una monja italiana, quien terminó por recomendarle a la madre de la niña que mejor la inscribiera en un instituto porque “Débora no es para hacer estos cuadritos de colegio” (pág. 10). Retirada del colegio sin graduarse, la aprendiz comenzó a recibir clases con

Eladio Vélez, pintor itagüense que llegaba de Europa en esa época, alrededor de 1931. Con él, Débora recibió clases de dibujo junto a un grupo de señoritas durante dos años, y luego, cuando Vélez fue nombrado profesor del Instituto de Bellas Artes, fue su alumna durante dos años más. Hacia 1936, cuando se enteró de que Pedro Nel Gómez estaba pintando un mural en el Palacio Municipal, inmediatamente fue a verlo en acción y pensó: “esta es la pintura para mí, esto es lo que yo quiero hacer, obra grande a tamaño natural” (ibídem). Así que se unió al grupo de discípulas de Gómez y desde entonces alimentó su anhelo por hacer grandes murales al fresco en un medio muy hostil.



El maestro Pedro Nel Gómez, sin duda, marcó la pauta de la generación de artistas que le sucederían (Aníbal Gil, Botero, Débora Arango, entre otros pintores del Valle de Aburrá), pero fue siempre receloso de dar a conocer las técnicas que había aprendido en Europa como autodidacta. La técnica de pintura mural al fresco no fue la excepción: con gran prevención ante posibles competidores en el campo profesional, una vez Gómez veía a sus alumnos iniciados en el arte los abandonaba sin explicaciones. Mientras pintaba los murales en el antiguo Palacio Municipal de Medellín, anota Londoño, Pedro Nel “únicamente permitió ingresar al lugar a ciertas discípulas y nunca a sus alumnos varones. Acaso consideraba que las alumnas no eran una amenaza, dado el trabajo físico requerido para el fresco” (pág. 41). Ante la imposibilidad de aprenderla en su ciudad natal, Débora Arango programó un viaje a México en 1946 para estudiar la añorada técnica pictórica del fresco. Cuenta que tanto era el reconcomio que “en Medellín los maestros no me quisieron dar ningún

certificado para hacer mis estudios allá. Pedro Nel, nada. Y Eladio dijo que no conocía mi obra; yo sabía que él era peor” (pág. 19).

Así que la pintora resolvió enrollar varias de sus acuarelas y viajar acompañada de su hermana Elvira. Primero pasaron por Nueva York, en donde, de manera increíble Débora declinó la oferta de exponer en el Museo de Arte Moderno, con tal de no posponer sus estudios de pintura al fresco. Luego, su llegada a México fue de alto contraste con respecto a su situación en Medellín. Fue muy bien recibida por el músico Carlos Posada Amador, que la puso en contacto con el secretario de Educación Pública, Salvador Toscano, quien emitió una carta de recomendación a su nombre dirigida a la Escuela Nacional de Artes Plásticas. De ese modo Débora accedió a la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, en la cual fue recibida por el director, Antonio Ruiz, pintor emparentado con el surrealismo mexicano, que envió a la antioqueña a conversar con su contemporáneo, el muralista Federico Cantú (1907-1989). Al ver sus acuarelas, éste consideró que si ella era capaz de pintar eso, fácilmente podría pintar al fresco, y además le dijo: “Cuando usted pise el plantel ya es mexicana. La Escuela es del Gobierno y no le cuesta cinco centavos. Lo único que debe pagar es el oficial que prepara el muro” (pág. 42). De esta etapa de fresquista aprendiz no se conserva nada, pues cada vez que se concluía un ejercicio el muro era picado y dispuesto para una nueva ejecución. A los tres meses de estadía en la capital mexicana, la antioqueña decidió regresar a Medellín, debido al mal estado de salud de su padre. Con inmenso afecto por los mexicanos que tan bien la habían recibido, la pintora afirmó: “cuando regresaba me dijeron que si en Colombia no me dejaban pintar, volviera, que me darían murales para pintar como yo quisiera” (pág. 43).

El sueño de Débora siempre fue el de pintar grandes murales, pero nunca pudo hacerlo, a pesar de manejar la técnica y de ser una pintora reconocida en Colombia. En la búsqueda de aspectos desconocidos de su obra, aparte de ese cuaderno que la artista llevó a España, en el que predominan

lecciones y fórmulas de carácter técnico, en esta edición conmemorativa Santiago Londoño rescata imágenes de los ejercicios al fresco que Débora hizo al regresar a Medellín, fotografiados por Juan David Márquez. Dos de ellos fueron realizados en los muros del garaje de su domicilio en Casablanca (Envigado), y aún permanecen allí. En el fresco de mayor tamaño (2,78 × 3,45 m), según afirma el autor, “Tanto el dibujo como el color y la pincelada resultan bastante primitivos” (pág. 45). En éste, Débora Arango representa en primer plano a una madre con su hijo en brazos, a su izquierda un joven sostiene una batea, a su derecha una niña realiza algún oficio, y al fondo, rodeada toda la escena por un platanal, figura un cerdo manchado de ojos rojos y hocico azul, un tanto extraño y simpático (pág. 44). En la página 46 se puede observar el segundo ejercicio mural, de 2,55 × 1,65 m, relacionado con el motivo que después recreó en “el único mural completo que pudo pintar en toda su vida” (pág. 43). Se trata de un recolector junto a una penca de maguey, en el cual la pintora domina mejor la técnica “y es notorio el empleo del negro para delinear las formas y el azul para acentuar las sombras” (pág. 45).

En 1948, Arango realizó su único mural, *Recolectores de fique*, en la sala de recibo de la Compañía de Empaques de Medellín, gerenciada por su cuñado. “Se trata de una imagen de 2,40 × 5,40 metros, en la que dos figuras masculinas centrales, una en primer plano y de frente, y otra tomada de espaldas, trabajan la tierra, rodeados por siete pencas de maguey de hojas crispadas, pintadas con un espléndido verde viridío” (pág. 47). Los recolectores usan grandes sombreros que cubren sus rostros, en alusión al país (México) donde la artista aprendió la técnica y fue tan bien acogida. Santiago Londoño aclara que este mural, cuya reproducción observamos en las páginas 48 y 49, no es una obra maestra; su importancia radica en que se trata, tal vez, del primer fresco hecho en Colombia por una mujer, y el crítico añade que la buena calidad de su factura quedó en evidencia durante la restauración dirigida por Rodolfo Vallín. *Recolectores de fique* fue trasladado a las oficinas de Almacenes

Éxito en Envigado, “donde la pintora acudió a firmarlo en 1995 cuando se inauguró” (pág. 50).

Después de su estadía de más de un año en España (1954-1955), tras culminar sus estudios en la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando, donde tomó clases de pintura mural y dibujo al natural con movimiento, de regreso en Colombia Débora llegó a pintar en total tan solo veintisiete metros cuadrados de pintura mural con algunas piezas decorativas, hoy destruidas. Una dimensión ínfima comparada con los más de 2200 metros cuadrados de murales que Pedro Nel Gómez ejecutó, muestra clara de la discriminación de género a la cual se vio sometida la artista, muy característica de la época y de estas latitudes. En el recuento de situaciones peculiares de su trayectoria artística, ella deja en claro que el carácter controversial de su pintura fue el resultado de un entorno pacato, mal intencionado y extremadamente conservador. Entre muchos gestos de hostilidad, por tratarse de uno provocado por uno de sus maestros en 1939, sobresale aquella ocasión en la cual Arango ganó el primer lugar en la exposición del Club Unión con el desnudo *Cantarina de la rosa*, por el cual casi la excomulgan y que causó tanto revuelo que el padre de la parroquia San José la obligó a retirar la obra, según declaró ella, porque Eladio Vélez había visitado al padre para exigirle que lo hiciera. Sobre esta afrenta la artista declaró con madurez: “No me gusta contar esto, me da pesar de Eladio” (pág. 15). Ante el escándalo que se armó, el jurado decidió mantener su decisión de otorgar el primer lugar a Débora, pero no por *Cantarina de la rosa*, sino por otro cuadro, *Hermanas de la caridad*, cuya temática no consideró transgresora.

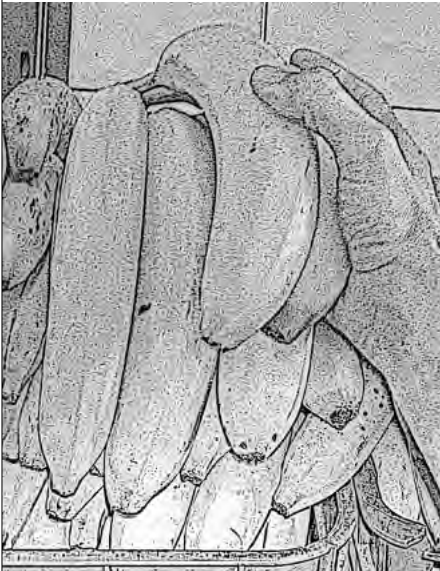
De lo que fue su vida la artista llegó a concluir: “Ve, te digo una cosa: la vida mía ha sido sufrida y divertida” (pág. 23). Entre sus anécdotas e impresiones recalca los disgustos que generó entre sus compañeras su pasión por los desnudos, y las rivalidades que suscitó por parte de sus maestros, sobre todo en sus primeros años de estudio. Recuerda que a una exposición, organizada entre otros por Pedro Nel Gómez, ella mandó la acuarela *La procesión* (1941), basada en una escena

que presenció durante una procesión del Corpus en Medellín, cuando una vendedora callejera interrumpió la procesión para arrodillarse y besar el anillo del obispo que la presidía. El maestro Pedro Nel guardó el cuadro en una oficina porque le pareció que “podía causar algarabía” (pág. 17). Por si fuera poco, los demás cuadros que Débora presentó en esa ocasión y que el maestro sí consideró aptos para el público, él mismo los arrumó en un zaguán oscuro, otro desaire al cual la pintora respondió con una acción despreocupada: “yo los dejé ahí y la gente hizo fila en el zaguán para ver los cuadros míos mientras las otras salas estaban vacías”.



En su empeño por destacar rasgos inéditos de la obra de Débora Arango, Santiago Londoño destina una sección del libro a difundir cerca de treinta bocetos hechos por la artista para esbozar ideas antes de ejecutarlas en pinturas de mayor formato, y aunque muchas se quedaron solo en bocetos, precisamente eso es lo que amerita su inclusión en esta edición conmemorativa. De hecho, los dibujos no son magistrales, son más bien esquemáticos; su valor consiste en que nos permite apreciar mejor aquellos temas que disparaban su creatividad: “Con esa contenida ferocidad que los caracteriza, estos dibujos nos obligan a mirar más allá del decorado de las apariencias” (pág. 54). El denominador común de la obra de la pintora antioqueña es el cuerpo humano representado en momentos de la vida individual y social captados con una visión satírica y una imaginación pagana. A Débora, evidentemente, le interesó más comprometerse con temas sociales que con la pasiva

contemplación de naturalezas muertas, por ello “interpretó los trágicos eventos del 9 de abril de 1948 a partir de transmisiones radiales” (pág. 53) y plasmó figuras religiosas realizando acciones mundanas, como en los bosquejos de un monje pujando en una bacinilla (pág. 72) y de una monja en el papel de copera que se encamina a servir tragos sin soltar su camándula (pág. 74). Así mismo, caracterizó cuerpos femeninos y masculinos desnudos o semidesnudos rompiendo los esquemas estéticos de la época y no eludió representar la violencia recurrente de las fuerzas militares aplastando civiles. No en balde la muerte se hace presente con frecuencia en su imaginario, en este sentido Londoño destaca el dibujo de la página 77, en el cual “un hombre sostiene el cadáver desnudo de una mujer, a la que se aferra en una última danza macabra”.



Tantas facetas contundentes de la obra de la autora dejan en claro su valor intrínseco, sobre todo, teniendo en cuenta que en esos años “en Medellín no había sino cuatro mujeres que tenían pase para manejar carro” (pág. 18). Es por eso que este libro constituye una joya primorosa de la historia del arte colombiano, ya que en él encontramos registrada la importancia de esta artista “que hizo ver lo que nadie quería ver” (pág. 7), y el rigor del investigador que no duda en hacer los hincapiés necesarios para destacar los hitos en la vida y la obra de su homenajead. Es propio de los libros de Londoño no escatimar en detalles gráficos o anecdóticos que

enriquecen el contexto alrededor de las figuras que elige como sus objetos de interés. Como de costumbre, en esta oportunidad culmina su estudio con una cronología minuciosa de los acontecimientos más importantes en la vida de Débora, una característica sustancial de sus libros, porque pudiendo reservarse esta información como parte de su investigación, opta por incluirla como herramienta de trabajo para otros estudiosos del arte colombiano.

Para ilustrar la portada del libro fue reservado uno de los mejores bocetos de la artista, un autorretrato de sus últimos años, sentada de medio lado en una poltrona con mirada contemplativa, en el cual se advierten sus manos arqueadas por la edad, su firma y, en el extremo superior izquierdo, una acotación en letra pequeña sobre los colores a emplear: “café, negro con sombras, luces verdes”. Es notable en esta edición conmemorativa el esmerado concepto gráfico característico de los libros realizados por Tragaluz Editores, que continúa acrecentando el valor de sus colecciones mediante la divulgación de facsímiles, dibujos y fotografías inéditas. Esta cualidad, aunada a la cuidadosa selección de materiales y al diseño de encuadernación artesanal, le permitió a esta publicación ser galardonada en 2008 con el XI Premio Lápiz de Acero en el área gráfica. Posteriormente, este trabajo también fue reconocido como un libro colombiano de calidad, al ser seleccionado en la convocatoria Leer es mi cuento de 2011, en el marco del Plan Nacional de Lectura y Escritura, distinción que le aseguró el apoyo del Ministerio de Cultura para su primera reimpresión. Este hermoso *Cuaderno de notas* de la artista Débora Arango termina tal como comienza: con la impresión de las manos adultas de la pintora en color borgoña sobre un fondo rojo y el par de frases en letra pequeña bordeando las siluetas: “La mano izquierda de la artista”, “La mano derecha de la artista”.

Liliana Rojas

Trujillo, el perseguido

Sergio Trujillo Magnenat, artista gráfico. 1930-1940

JUAN PABLO FAJARDO G.

Banco de la República (Catálogo de la exposición), Bogotá, 2013, 120 págs.

A SERGIO Trujillo Magnenat (Manzanares [Caldas], 1911-Bogotá, 1999) se le puede entender de muchas maneras: como el representante más notorio del *art déco* colombiano, como uno de los padres de las artes gráficas nacionales, como uno de los primeros fotógrafos experimentales, como uno de los maestros más integrales de nuestra historia: pintor, dibujante, escultor, fotógrafo, ilustrador, diseñador de muebles... Como uno de los grandes. Y también como a un perseguido.

Su obra nunca fue escandalosa, abiertamente sexual, de posición política y, sin embargo, jamás dejó de tener enemigos: un establecimiento interesado en desaparecerla, o al menos, en transformarla.

Trujillo tenía apenas veinticinco años cuando, en 1936, su pintura *Mujer sobre tréboles*, en la que se alcanza a adivinar la anatomía de la mujer bajo un vestido blanco, fue calificada por Laureano Gómez, quien fungía de crítico de arte, de “descaradamente sexual”, generando todo un estruendo. La pintura, de gran formato, es una de las obras maestras de Trujillo, y cuando uno la tiene enfrente, sí, puede hallarle cierto contenido erótico, pero no hay de qué escandalizarse: a la mujer no se le ve absolutamente nada.

Apenas un año después, por encargo del Ministerio de Educación, Trujillo hizo unas láminas que decorarían los salones de clase de las escuelas del país y que promovían “el deporte y la gimnasia, los colegios de educación mixta, el trabajo en el campo y la higiene”. ¿Qué hay en aquellas imágenes? Ilustraciones de jóvenes (hombres y mujeres) en pantaloneta y vestido de baño, haciendo deporte. Las imágenes hoy serían calificadas por un crítico, a boca llena, como naïf. Pero no en aquellos días. El párroco de San Francisco (Cundinamarca) envió una carta al obispo, en la que escribía que se trataba de “figuras casi