La historia nacional como clave de comprensión de la artista

Este apartado aborda el contexto histórico en tres momentos históricos:

1. Las décadas de los 20 y 30, donde nos interesa la formación de la mujer en el contexto plástico nacional.
2. Las décadas de los 40, 50 y 60, con el complejo panorama político nacional y sus consecuencias y manifestaciones en la obra de Débora.
3. Las décadas de los 80 y 90, con la recuperación y revalorización de la obra y figura de la artista a partir de la emergencia de la nueva historia nacional y la perspectiva crítica del pasado.

2.1. Las décadas de 1920 y 1930 para una mujer artista

> "Nunca pinté con la idea de que podía mostrar. No podía mostrar. Si todo esto hubiera llegado antes, habría hecho mucho más. Estuve muy cohibida. Todo lo pinté a escondidas" Débora Arango

Entender la decisión de inclinarse por la formación en artes, implica ser conscientes del papel que ocupaban las mujeres en la sociedad antioqueña de principios del siglo XX. Es importante recordar que mientras en Colombia y Antioquia aparecían posibilidades asociadas a los desarrollos industriales, con el boom comercial que estos implicaron, así como alternativas vinculadas a la emergencia de medios como la prensa y la radio, y opciones labores en el sector estatal, la mujer mantuvo un rol social relativamente pasivo. Ubicarnos en los inicios del siglo supone considerar que el entorno social, formativo y cultural, consideraba que la mujer debía encargarse de manera exclusiva de las labores domésticas, el cuidado de los hijos y la costura. Esto se enmarcaba en que no se fuera a realizar uno de los mayores temores sociales: la aparición de mujeres que, como María Cano[1] en la década de los 20, desafiaran los supuestos morales imperantes. De este modo, la Iglesia, el Estado y la Familia se alinearon para proponer, o de manera más clara, imponer un ideal moral de mujer que definía lo que se podía o no se podía hacer.

Nos encontramos así en un entorno que, evidentemente, no concebía la formación artística como posibilidad femenina. Pero esto no significaba que las mujeres no fueran aceptadas en los centros de formación, sino que, de manera tajante, estos eran exclusivamente para la formación masculina. Así, eran instituciones con acceso restringido, prohibiciones, limitaciones y dificultades para acceder al conocimiento de técnicas y de estilos, lo que obligó a que esas primeras mujeres interesadas en el arte y quizá con grandes talentos artísticos, se resguardasen en espacios privados. Estas primeras mujeres artistas, denominadas despectivamente como "simples copistas", tuvieron como único camino formativo el ser autodidactas. Esto las llevó a no ser nombradas, registradas y mucho menos, reconocidas. Sin embargo, se estaba gestando una suerte de rebelión desde el espacio silencioso de la

[1] Conocida popularmente como "La flor del trabajo", fue una líder social y obrera que encabezó muchas de las huelgas de trabajadores que exigían mejores condiciones laborales.

vida íntima y doméstica; una rebelión por un espacio en la vida social y cultural que un par de años después empezaría a tener resultados.

Estas mujeres del siglo XX fueron las herederas de otras quienes, desde finales del siglo XVIII, empezaron a recibir una formación incipiente que se concentraba en la doctrina cristiana y la instrucción en los oficios domésticos, que luego le abrió espacio a la lectura, la escritura y las matemáticas básicas, elementos claves para ser una "buena ama de casa". Aquella formación fue encargada, a medida que avanzó el siglo XIX, a los colegios religiosos privados, reservados para las clases sociales altas, y los patronatos de obreras para las clases menos privilegiadas, sin acceso a la educación formal, donde se instruía bajo un esquema católico paternalista a aquellas mujeres que no se dedicasen a la atención doméstica. Mas fueron precisamente los centros religiosos privados los primeros espacios en los que las mujeres del contexto latinoamericano recibieron, de la mano de monjas de comunidades europeas, una formación inicial en dibujo, música, corte, costura y mecanografía. Este tipo de educación se vería reforzada con la llegada de las normales femeninas, dedicadas a formar para la docencia escolar.

A todo este contexto debemos agregar que fue también una época de diferencias sociales notables, en la medida en que la incipiente clase media apenas se estaba instruyendo y se dedicaba de manera exclusiva a cubrir la demanda de mano de obra industrial y comercial. Además, es el período en el que se iniciaron las migraciones masivas del campo a la ciudad, motivo por el cual estos centros de formación terminaron de consolidar su apuesta misional: formar a las mujeres para la vida cristiana en el hogar. Por tanto, poco a poco surgió la necesidad de que la mujer fuese una persona culta, instruida y piadosa, en primera instancia porque su papel fundamental era el del acompañamiento del hombre en la sociedad, pero además para mantener lejos del ambiente familiar todo mal y peligro. Era, pues, un contexto social que imponía a la mujer lo que se consideraba lo adecuado y necesario, sin valoración alguna de los intereses personales, y todo bajo el argumento de mantenerla protegida de influencias que afectaran la moral. Así, las primeras décadas del siglo XX se caracterizan por ser una época de exclusión y de falta de educación, que tiene el peligro de revictimizar a la mujer, en términos históricos, al confundir la falta de oportunidades y medios para la formación con una supuesta incapacidad intelectual. Este planteamiento se refuerza al evidenciar que, hasta 1933, las mujeres no tuvieron acceso a la vida universitaria, y además esperaron 101 años, después de que el voto fuera otorgado como derecho a los hombres, para que la Asamblea Nacional Constituyente reconociera el voto femenino.

2.1.1 La formación en artes en Colombia y el papel del Instituto de Bellas Artes de Medellín

Para entender lo que significó la formación en artes para las mujeres de Antioquia en los inicios del siglo XX, es importante que nos ubiquemos nuevamente en el siglo XIX, una época que nos permite entender el inicio de la enseñanza académica de las artes plásticas en nuestro país. Para esto debemos entender la relación entre arte y artesanía, que es el antecedente clave de la educación centralizada del arte, además de entender el tránsito del trabajo mecánico y la labor de los talleres, al papel de las escuelas y las academias. En este proceso encontramos aportes de diversas disciplinas

y áreas de interés, siendo quizá la primera de ellas la Expedición Botánica, que operó bajo la dirección de José Celestino Mutis. Luego, podremos registrar los usos y las costumbres a mediados del siglo XIX, que se materializaron en la comisión corográfica, hasta finalmente alcanzar, en la década de los ochenta, después de intentos de regulación de los estándares educativos, el inicio de la educación en arte con el trabajo de Alberto Urdaneta.

Esto significa que la entrada de las artes plásticas a la academia es el resultado de un momento de reflexión del arte con relación a la técnica y a todo el pensamiento que lo soporta, lo cual manifiesta un cambio de concepción sobre el quehacer artístico. Este es un proceso en el que los procedimientos técnicos dejan de ser lo prioritario y la técnica pasa a ser considerada como una parte del proceso de creación plástica. Un paso que en nuestro contexto fue complejo, pues el inicio de la academia en Colombia, que oficialmente podemos ubicar en 1886, estaba limitado por el uso de espacios físicos adecuados, la imposibilidad de acceder a obras claves de la tradición plástica occidental y la poca formación de los docentes. Ahora bien, para mediados del siglo XIX la Comisión Corográfica, liderada por Agustín Codazzi, había reunido un grupo de personajes, entre ellos Carmelo Fernández (formado en Europa y Estados Unidos) y Henry Price (formado en Inglaterra), que debían captar de manera realista y fiel una basta cantidad de temas: habitantes de las diferentes regiones, la vida cotidiana, los vestuarios, los paisajes, entre otros. Ellos, junto al italiano Codazzi, trajeron al país conocimientos impartidos por las academias extranjeras, en un contexto donde era escasa la información que llegaba sobre el devenir del arte en Europa. Así, de manera directa e indirecta se empezó a preparar al país para la creación de su propia academia.[2]

Posteriormente, Alberto Urdaneta, fundador del Papel Período Ilustrado, obtuvo en 1872 la autorización del presidente Manuel Murillo Toro para la creación de la Academia Vásquez; no obstante, el país estaba atravesando una situación económica y política compleja que impidió que la escuela entrase en funcionamiento. A pesar de esas dificultades, Felipe Santiago Gutiérrez fundó en Bogotá una escuela privada llamada Escuela Gutiérrez, y una escuela de enseñanza gratuita denominada Academia Vásquez. Lo importante de estos dos espacios fue que, por primera vez, se impartió de manera sistemática una enseñanza académica, la cual el artista había aprendido en la Academia de San Carlos en México. Mientras esto sucedía, la preocupación por la capacitación de la mano de obra estaba presente. Es por eso que en 1874 inician las actividades de la Escuela de Artes y Oficios. Este espacio tenía un enfoque exclusivamente técnico, lo cual terminó por establecer la separación práctica y conceptual entre el trabajo artesanal y el artístico.

Es importante recordar que, desde el siglo XVIII, tanto en Francia como en Inglaterra, se experimentaron cambios en la concepción del arte que llevaron a la creación de la academia. Estas modificaciones conceptuales e históricas tuvieron

---

[2] No en vano el historiador Eugenio Barney Cabrera señala, respecto a uno de los artistas más importantes de la comisión, Manuel María Paz, que al final de esta se dedicó a ganarse la vida con la práctica pedagógica como profesor de dibujo y pintura, hasta alcanzar la dirección de la Academia Gutiérrez y luego, en 1884, de la Academia Vásquez, que fue la piedra angular de la escuela de Bellas Artes de Bogotá.

implicaciones tanto en el contexto internacional como en el nuestro, lo que evidencia que las artes pasaron de ser consideradas como actividades artesanales, cuyo conocimiento se transmitía en el taller, de maestro a discípulo, a ser una actividad concebida de un modo diferente, como una actividad libreal basada en la formación alrededor de técnicas, estilos y procesos propios del arte. En Colombia, este cambio de concepción lo vemos en la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1886, que empezó a operar en el Colegio de San Bartolomé, junto a la Escuela de Artes y Oficios y una dependencia del ejército nacional. Sin embargo, se mantiene la separación entre arte y artesanía, pues la escuela y la academia tenían espacios diferenciados y directores diferentes. La Escuela Nacional de Bellas Artes se basó por completo en la tradición europea con el neoclasicismo como orientación fundamental, tal y como lo señalaba uno de los principales maestros y promotores del arte por aquel entonces, Francisco Antonio Cano.

Al avanzar hacia el siglo XX, es importante señalar la exposición del centenario y la presencia de Andrés de Santamaría como rector de la Escuela de Bellas Artes que, para ese momento, había definido que la edad de 12 años para el ingreso, buscando promover la formación en arte desde la infancia; así como la apertura de una escuela para señoras. En este inicio del siglo, quizá lo más relevante es la fundación de la Academia de Bellas Artes en Bogotá, con el objetivo de asesorar, aconsejar, apoyar y proponer todo lo que fuera pertinente al campo de las artes plásticas en el país, además de crear vínculos con otras academias del mundo. A esta le siguen las propuestas de otras ciudades como Cartagena, Manizales, Bucaramanga o Medellín. Fue en esta última donde en 1910, por iniciativa privada de la Sociedad de Mejoras Públicas (SMP), se fundó el Instituto de Bellas Artes, que empezó a funcionar a partir de 1911. Todo este esfuerzo público y privado encontró resonancia en 1918, con la creación de la Dirección Nacional de Bellas Artes, anexa al Ministerio de Instrucción Pública.

El detenernos en Medellín implica reconocer el papel clave de la SMP, una entidad nacida a finales del siglo XIX y que, en buena medida, fue la garante de la expansión urbanística, cultural y social de la ciudad. La SMP era la encargada de velar por los procesos de desarrollo que marcaron el despliegue del crecimiento de Medellín, una entidad surgida de un grupo de personas con relevancia política y poder adquisitivo, que impulsaron la modernización en las formas de habitar el espacio. Entre los proyectos de inicios del siglo se destacó la creación del Instituto de Bellas Artes, que fue la primera oportunidad que tuvo Medellín para experimentar la educación académica en artes, algo que permitió el desarrollo cultural para la ciudad. En 1910, don José Gaviria se desempeñaba como presidente de la SMP y, desde ese momento, hablaba de “lo indispensable de la educación artística, de la formación del gusto, del cultivo de lo bello”. Así, por iniciativa de don Gonzalo Escobar, quien invitó a Francisco Antonio Cano para la enseñanza de las artes plásticas y a Jesús Arriola para la educación musical, se creó la entidad. Sin embargo, al tener como eje de interés la formación de las mujeres, es importante detenernos en un aspecto adicional, y es que además de las dos escuelas mencionadas, la SMP fundó en 1912 la Escuela de Dactilografía como un espacio práctico para las mujeres que no eran aún aceptadas ni en la escuela de música ni en la de pintura.

Para una ciudad como Medellín, la creación del Instituto de Bellas Artes simbolizó un cambio drástico para el entorno urbano. No solo era una nueva escuela, sino que fue una alternativa de transformación de Medellín, asociada al desarrollo cultural y artístico de la ciudad, donde solo existía para ese entonces la escuela de artes y oficios, dedicada a la enseñanza de lo artesanal, y las clases particulares impartidas a personas de la élite. Así, para hablar de arte académico en nuestro contexto, es clave considerar las dos escuelas que configuraron el Instituto. Este fue el espacio donde surgió la enseñanza formal del arte en la región y fue la oportunidad para tener una enseñanza amplia, con estrategias educativas y metodologías que no se habían explorado.

Luego del acto fundacional de 1910, el 1 de febrero de 1911 se da apertura a las escuelas. La mensualidad en la escuela de música era de 100 pesos y cubría las clases de piano, violín, flauta y solfeo. Las demás actividades de esta escuela, así como la escuela de pintura, no tenían cobro. De este modo, se evidencia cómo la SMP de Medellín vio en el Instituto de Bellas Artes la posibilidad de marcar una hoja de ruta para el desarrollo de la expresión artística en la ciudad. Un avance cultural que se sintió no solo en Medellín, sino en el resto del departamento, pues poco a poco fueron llegando jóvenes de la región a estudiar en el Instituto.

Como antecedente de la escuela de pintura había existido en la ciudad el Taller de Pintura y Dibujo del maestro Francisco Antonio Cano, lo que explica que tanto él como docente, así como algunos de sus discípulos, pasaran a formar parte de la recién fundada escuela. En este caso, es significativo que en una nota publicada en el Periódico Progreso de 1912, el llamado a las inscripciones hacía mención exclusiva a los hombres. De algún modo, esto podía interpretarse como que solo ellos podían estudiar libremente, trabajar y hasta tener tiempo extra para actividades de ocio. Las mujeres no eran admitidas todavía para ocupar estos espacios académicos y menos en compañía de los hombres.

Es hasta 1915 donde se puede encontrar en las actas de la asamblea de la SMP discusiones asociadas a la necesidad de tener, adicional al espacio para los hombres, una suerte de seccional para la formación femenina. De este modo, es posible evidenciar la manera, así como en muchas otras áreas, en que las mujeres experimentaron obstáculos para ingresar a la formación. En el caso de la educación artística, debieron no solo aprender sobre los trazos, la composición y el uso de los colores, sino que además tenían que sortear asuntos como la prohibición expresa de recibir clases con compañeros hombres. Asimismo, la imposibilidad de ver modelos desnudos en las lecciones de anatomía y estar restringidas a remitirse a pinturas y esculturas para desarrollar la habilidad. Adicionalmente, la tardanza en el acceso a la participación en concursos y exposiciones fue significativa.

Esta apertura de las puertas de la escuela de música a las mujeres en 1915 tuvo una acogida inmediata. Un año después, las áreas de escultura, dibujo y pintura también dieron acceso a la formación femenina, con una recepción favorable de 23 jóvenes matriculadas el primer mes y 39 los dos meses siguientes. Esta área de Pintura, Dibujo y Escultura para las mujeres desarrollaba sus actividades en la casa de las señoritas Ana y Sofía Villamizar, quienes además estaban al frente del funcionamiento y rendían cuentas a la comisión de la escuela de varones sobre la asistencia de las alumnas, los profesores y los pagos. Lo más “simpático” de esta época

es que las señoritas Villamizar afirmaban que la escuela funcionaba sin inconvenientes porque las jóvenes eran puntuales tanto en la asistencia como en los pagos.

Ahora, si bien se abrieron las puertas a la formación académica de las mujeres en las habilidades plásticas, el alcance de las temáticas era limitado. En buena medida las lecciones se limitaban a la copia de otros artistas e incluso a sus propios maestros, entre los que se destacan Pedro Nel Gómez y Eladio Vélez. Por eso la pintura de estos primeros años de actividad plástica femenina se limita en buena medida a representaciones decorativas, llevando además a que su papel en el mundo del arte fuera difícil de transformar. Para las décadas de los 20 y 30 las mujeres se dedicaban, a pesar de algunas excepciones, a géneros como el paisaje, los bodegones y las naturalezas muertas[3]. Asimismo, la enseñanza de movimientos internacionales, como el expresionismo, era bastante limitada, por lo que la identificación de un estilo propio fue complicada.

Es importante agregar que si las estudiantes cometían faltas de compostura que perturbaran los estudios, recibían amonestación e incluso cancelación de la matrícula. Pero a la batalla contra los prejuicios y el tratamiento desigual le faltaba casi todo su camino por recorrer antes de llegar a un tratamiento respetuoso de las diferencias, pero también igualitario en acceso y posibilidades. Durante mucho tiempo, como se evidencia en el caso de Débora, se confundieron lo estético y lo moral, siendo las mujeres quienes llevaron la peor parte. Para la década de los 20 se destaca, en el Instituto, la presencia de la alumna Lucía Cock Quevedo, que no pudo viajar a Europa para darle continuidad a su formación. Sin embargo, ella, así como otras mujeres de su generación, supieron aprovechar las oportunidades de formación artística y empezaron a participar en exposiciones y concursos. Los maestros, con Cano a la cabeza, el profesor belga George Brasseur, y otros extranjeros y antioqueños, reforzaron la enseñanza en las técnicas de acuarela y pastel. Hubo entonces un aumento significativo de alumnos y alumnas por el prestigio logrado. Para esta época, Gabriel Montoya impartía clases de dibujo, mientras Bernardo Vieco se encargaba de la escultura. Persistía por aquel entonces un tratamiento diferencial para hombres y mujeres, porque en el otorgamiento de becas a las mujeres se les exigían “aptitudes notablemente sobresalientes”, mientras a los hombres se les pedía “afición por la pintura”.

Posteriormente, en la década de los 30, la presencia femenina en el Instituto se hace más notoria. Esto, posiblemente asociado al fin de la hegemonía conservadora que había estado en el poder cerca de 30 años, con el inicio de un período liberal que apuntaba a la transformación. Para este período, el Instituto de Bellas Artes se compromete aún más con la promoción del arte y la cultura en la ciudad e inicia una extensa programación de conciertos, exposiciones y contratación de nuevos profesores. Es así como las dificultades económicas de los años 30, generados por la crisis del 20, fueron también el momento de importantes logros en la formación artística en Medellín. Para este momento, Pedro Nel Gómez y Eladio Vélez, antiguos

[3] El Colombiano. Periscopio. Film de una exposición de arte. Colección patrimonial UdeA.1937. 10 de julio. PP. 3. 5.

estudiantes del Instituto que habían viajado a Europa para continuar sus estudios, estaban de regreso y fueron contratados como docentes del Instituto.

La llegada de los dos artistas marca un nuevo rumbo, no solo para el arte en Antioquia, sino además para los alumnos de Bellas Artes, en la medida en que ambos consideraban la docencia como un deber. Y así como Lucía Cock fue la alumna destacada de los 20, para los 30 el nombre más significativo fue el de Débora Arango. En este contexto se hace necesario remitirnos a uno de sus grandes maestros, el muralista Pedro Nel Gómez. Recién llegado de Florencia, insistió en la necesidad de trabajar con modelos reales y no con modelos de yeso o papel maché. El artista reiteraba en que estos últimos tenían una incapacidad insalvable de generar en el artista la emocionalidad de estar frente a un cuerpo vivo. Con esto, Pedro Nel logró romper el estatismo moralizante; sin embargo, fue algo restringido solo para los estudiantes hombres. Por su parte, Eladio Vélez, que llegaba después de siete años de formación en Francia e Italia, impulsó la libertad artística sobre cualquier tipo de principio academicista, el artista/docente señalaba que "cada quien produce según sus inquietudes espirituales y cada uno desarrolla sus facultades naturales". Por eso no es menor que ellos dos fueran los primeros maestros de la joven Débora.

Para 1931 no solo Pedro Nel asumió la dirección del Instituto, sino que además se convocó al Primer Salón de Artistas Colombianos y las mujeres del IBA empiezan a destacarse. Débora, Jesusita Vallejo, Graciela Sierra, María Uribe, Maruja Salazar y, junto a ellas, Carlos Correa, Jaime Muñoz, Emiro Botero, Rodrigo Arenas, León Posada, y Rafael Sáenz. Sin embargo, aún persistía un prejuicio evaluativo por parte de los jurados de los diferentes salones y exposiciones, quienes reconocen el vigor y audacia en las obras de los artistas, y señalan la delicadeza y refinamiento en las obras de las mujeres[4],[5]. Es por eso que la exposición de 1939, convocada por la Sociedad de Amigos del Arte en el Club Unión[6], que tiene a Débora como ganadora[7], altera los ánimos[8] y lleva, incluso, a que Eladio Vélez renuncie a la entidad.[9],[10],

Solo en la década de 1950, con el Plan Oficial para la Enseñanza y la Difusión de las Bellas Artes en Antioquia, el difícil camino recorrido por las mujeres artistas empezó a evidenciar sus logros. Por primera vez las mujeres comenzaron a dirigir

---

[4] López, L. Los maestros pintores. El Colombiano. Colección patrimonial UdeA.1939, 9 de diciembre. pp. 3.

[5] El Colombiano. Periscopio. Film de una exposición de arte. Colección patrimonial UdeA.1937. 10 de julio. PP. 3. 5.

[6] J.Antioquia pictórica en 1939. El Colombiano. Colección patrimonial UdeA. 1939, 18 diciembre pp. 3. Jurado, B. (1939, 22 de noviembre). Exposición de pintura en el Club Unión. El Heraldo, pp. 3 y 6.

[7] Mejía, F. et al. (27 de noviembre de 1939). [Carta al Sr. Presidente de la Sociedad "Amigos del Arte" con respuesta del jurado sobre la elección unánime de Débora Arango como ganadora del concurso de pintura]. Correspondencia Jun.-dic. 1939 (SAA-7, f.90), Archivo Sociedad Amigos del Arte, 1931-1985, Sala de Patrimonio Documental, Centro Cultural Biblioteca LEV, Universidad EAFIT, Medellín, Colombia.

[8] López, L. Los maestros pintores. El Colombiano. Colección patrimonial UdeA.1939, 9 de diciembre. pp. 3.

[9] Vélez, E. (4 de diciembre de 1939). [Carta de retiro de la "Sociedad de Amigos de las Bellas Artes", al Sr. Secretario, por desacuerdo con la decisión tomada por el jurado calificador]. Correspondencia Jun.-dic. 1939 (SAA-7, f.97), Archivo Sociedad Amigos del Arte, 1931-1985, Sala de Patrimonio Documental, Centro Cultural Biblioteca LEV, Universidad EAFIT, Medellín, Colombia.

[10] Vélez, E. Mi testamento. El Colombiano. Colección patrimonial UdeA.1939, 6 de diciembre. pp. 3.

espacios culturales e ingresaron con su obra al mercado del arte. Para esta década, Débora de la Cuesta dirigía el Instituto de Bellas Artes y su hija, Amparo Arango, se desempeñaba como directora del museo de Zea. Mientras tanto, Teresa Santamaría presidía la SMP de Medellín. Todo este contexto tiene como consecuencia el inicio de una época de importantes exposiciones, salones y concursos con participación femenina, y si bien son pocas las salas de exposiciones fuera de los salones de Bellas Artes, Medellín se posiciona como eje por sus actividades artísticas.

2.2. Las décadas de 1940 a 1960: el período de La Violencia

> "La obra de arte es producto de la reflexión rigurosa en un contexto, determinado por el sentido de pertenencia con el asunto tratado; esto implica que, cualquiera que sea el campo elegido, el artista debe explorarlo al máximo de sus posibilidades, tiene que sumergirse en sí mismo totalmente, de forma decidida, implacable. Tiene que haber mirado mucho, pero no se trata aquí de un simple mirar; se trata de abandonar la contemplación pasiva, de superar lo cotidiano para pasar al análisis de todo cuanto acontece en la percepción" (Montoya, 2006, p.16)

> "Una segunda etapa de la guerra, o mejor, un segundo tipo de guerra es el que se produce al promediar el siglo XX y que conocemos bajo la denominación ambigua y polifacética de 'la Violencia'. Es la guerra que se desencadena en el contexto de la crisis permanente que desde los años cuarenta del presente siglo vive el país, en una confrontación cada vez más abierta entre las clases dominantes y subalternas." (Sánchez, 2009, p.18)

El historiador colombiano Gonzalo Sánchez (2009), que hasta hace un par de años fue el director del Centro Nacional de Memoria Histórica, y es quizá uno de los violentólogos más reconocidos del país señala la necesidad de acercarse a las manifestaciones culturales para entender, desde nuevos puntos de vista, el denominado período de La Violencia. Si pensamos en otras perspectivas, como la de los teóricos de la historia y del arte, los artistas son intelectuales situados, que desde su actividad específica, integran visiones y enfoques propios sobre los acontecimientos históricos significativos. Por eso, se establece un diálogo fluido entre las obras de arte y la historia nacional de las décadas de 1940 a 1960 como posibilidad de enriquecer y ampliar la perspectiva que entrega la historiografía dedicada a la época, pues el impacto de todos los acontecimientos, pero especialmente el de la Violencia en el arte colombiano, fue algo patente.

Para proponer la conexión entre la historia de los acontecimientos y el arte, queremos indagar algunos casos de la obra de Débora Arango, porque en ellas se detectan alternativas que se desplazan de las interpretaciones tradicionales. Es la opción ubicarnos ante el arte como espacio de conocimiento, puesto que la obra no es solo una perspectiva subjetiva de la realidad social que ha experimentado el artista, sino que, apelando a las ideas de Le Goff (1991) y Ricœur (1999), toda memoria individual es un fragmento de la memoria colectiva.

Ahora, acércanos al período como forma de entender las obras de Débora que aluden a lo político implica, más que un recorrido histórico exhaustivo, detenernos en aquellos elementos concretos que le dan profundidad significativa a las imágenes de la artista, en la medida en que son representaciones de acontecimientos en las que la carga simbólica se conjuga con perspectivas irónicas, satíricas y críticas sobre la realidad que aquejaba a Colombia. El término *La Violencia* -en mayúsculas- sigue siendo utilizado en la historiografía para denominar la conmoción social y política que sacudió al país entre 1946 y 1965 y que dejó una cantidad de muertos de la que quizá nunca tendremos la cifra exacta, pues era común que los cuerpos de los asesinados en el oriente del país se trasladaran al occidente y fueran lanzados al río Cauca, de la misma manera en la que los asesinados en la zona occidental, se llevaran hacia el río Magdalena. De ese modo, no solo se garantizaba que familiares y conocidos jamás los encontraran, sino que además los principales ríos del país se convirtieron en los grandes cementerios de la época. Un panorama que hace que obras como *Tren de la muerte* cobren una relevancia particular, profundizada por la experiencia particular de Débora en un viaje a Puerto Berrío. Elemento que además dialogan obras como *Río Debajo* de la artista contemporánea Erika Diettes.

Lo que experimentó Colombia a mediados del siglo XX fue una alta dosis de barbarie donde la anarquía, el terror de todos los bandos y la incoherencia procedimental son ocultados en una denominación, *La Violencia*, que nos hace perder de vista tanto la crisis política y el contenido social de los enfrentamientos; así como los promotores y finalmente vendedores del mismo. De ese modo, siguiendo las ideas de Daniel Pécaut (2009) y María Victoria Uribe (1990), se deben conjugar los factores socioeconómicos y políticos partidistas, como elementos de origen de la contienda, con otras situaciones marcadas por la supervivencia y los cambios de gobierno (fin de las hegemonías conservadoras y liberal), para comprender la magnitud de los abusos y el terror impartido por ambos bandos. Por eso, Pécaut (2009) señala que lo que vivió Colombia fue, más bien, un contexto de varias violencias distintas que se han enmarcado en una sola.

Ahora, si nos detenemos en el inicio del período de *La Violencia*, nos encontramos con la dificultad de señalar un punto exacto, pues, como todos los procesos históricos, los estallidos no responden a un único elemento, sino que, por el contrario, son consecuencia de procesos que paulatinamente se han ido acumulando. De ese modo, el punto de inicio tradicional, marcado por el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán el 9 de abril de 1948, y que Débora nos entrega en su crónica pintada *Masacre 9 de abril*, debe ser puesta en diálogo con momentos como el año de 1946, en que finaliza la República Liberal o incluso 1930, cuando finalizaron varias décadas de gobiernos conservadores. Independiente de la fecha exacta, lo que es importante resaltar es que cada uno de esos momentos se asocia a contextos en los que los ánimos bipartidistas se hicieron álgidos, no solo por la muerte de un líder que el pueblo veía como esperanza de cambios sociales profundos. Sino además por cambios de administración que llevaron a estallidos intimidatorios en zonas rurales debido a que el partido ganador salió a cobrar viejas deudas ante las ofensas cometidas en los gobiernos previos; así como representantes del partido saliente poco dispuestos a asumir su derrota electoral.

Lo relevante de este panorama es que muy rápidamente los estallidos de violencia se extendieron por todo el territorio y llegaron a un paroxismo en 1949 cuando los liberales se retiraron de la contienda electoral afirmando que la violencia que se estaba experimentando no era el clima de seguridad adecuado para las elecciones, lo cual termina asegurando la victoria del conservador Laureano Gómez, político innumerables veces representado por Débora en las obras de esta época. Después de ese momento, y casi hasta el fin de la década de los 50, el país estuvo atrapado en una guerra civil no declarada entre liberales y conservadores, una rivalidad partidista que no era nueva, pues, desde la fundación de la república, a inicios del siglo XIX, las tensiones entre las diferentes facciones políticas han marcado la vida social de Colombia. Por eso, como señala Bushnell "los sucesos políticos habían desencadenado el proceso y las rivalidades políticas lo mantenían vigente" (Bushnell, 2013, p.293).

Por todo lo anterior, debemos desligarnos de explicaciones simplistas de esta etapa de la historia nacional y no pensar que la misma se limita a una lucha de clases o choques bipartidistas, sino que todos los acontecimientos se deben conjugar con las consecuencias sociales y culturales de la modernización del país, donde los avances técnicos y tecnológicos no se vieron acompañados de un proceso de modernidad social, lo cual, a la larga, desencadenó desigualdades sociales profundas como las que la misma Débora presentaba en sus obras dedicadas a la crítica social[11]. Lo que es claro es que para la época esa guerra endémica, que ha sido permanente desde el siglo XIX, experimentó un paroxismo donde se buscó, sin importar los medios, un predominio de la fuerza para la consecución de los fines individuales.

Como consecuencia, para explicar los acontecimientos de la historia nacional en las décadas de los 40, 50 y 60 es necesario agregar a la muerte de un líder, los contextos económico, social, político y cultural que se habían gestado desde inicios del siglo. Desligarse de causas aisladas para entender la aparición de esa violencia intolerante donde la vida se hizo invivible y la guerra a muerte se convirtió en algo cotidiano. Comprender que las décadas estuvieron plagadas de elementos contrapuestos y superpuestos, nunca resueltos, que impactaron de manera particularmente agresiva las zonas rurales del país. Un terror generalizado que incluso se llevó al cuerpo del otro, el cual se convirtió en un medio más para infundir el miedo al aplicarle a la población civil, especialmente rural, diferentes agresiones como el corte de franela, el corte de corbatín y el corte de florero: expresiones que se pueden rastrear en el arte contemporáneo, como en la obra *Corte de florero* de Juan Manuel Echavarría. Todo esto hizo que La Violencia fuera una época marcada por el "desfase entre dirección ideológica y conducción militar es el que explica en buena medida su doble movimiento: por un lado, sus expresiones anárquicas, y, por el otro, su potencial desestabilizador y sus efectos de perturbación sobre el conjunto de la sociedad" (Sánchez, 2009, p.18).

Sin embargo, llama la atención que en este caso los jefes políticos no se desempeñaron como jefes militares, de ese modo, se inicia una época de ausentismo estatal en donde la población, especialmente campesina, se agrupó en guerrillas,

---

[11] El Colombiano. Barrientos, E. Realidad social en la pintura de Débora Arango. Colección patrimonial UdeA. 1950, 23 de julio. pp. 2.

"pajareras" y grupos de bandoleros como la policía chulavita, para matarse entre sí, mientras los habitantes de las ciudades se mantuvieron en un contexto de relativa seguridad. Por lo tanto, esa Violencia, en mayúscula, ha sido considerada como un gran sujeto histórico desprovisto de actores, que no contempla ni nombra a los agentes relevantes de su desarrollo. Una denominación abstracta y difusa, donde los responsables son subsumidos por procesos sociales y políticos que se presentan como sobrenaturales. Lo que no podemos olvidar es que los factores que le imprimieron cierta dinámica y continuidad al proceso fueron múltiples, con la agravante, que explica la perspectiva crítica de Débora en la obra *La República*, de que de este contexto irracional y terrorífico, los promotores fueron finalmente los vencedores.

Ahora, si fuera necesario seleccionar algunos de los acontecimientos más importantes de las décadas mencionadas, tendríamos que señalar: el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán; el ascenso de Laureano Gómez a la presidencia; el "golpe de opinión" de Rojas Pinilla y su gobierno de dictadura; el establecimiento de la Junta Militar; y finalmente, la victoria en las urnas e instauración del Frente Militar. Lo interesante es que todos estos eventos fueron representados por Débora Arango en una serie significativa de obras que nos permiten afirmar que la artista hizo un análisis crítico profundo de la sociedad de la época. Por eso, como señala el historiador del arte Carlos Arturo Fernández,

> Débora Arango pone en primer plano las contradicciones de la historia nacional, especialmente entre finales de los años 40 y la década siguiente, del asesinato de Jorge Eliecer Gaitán al Frente Nacional, cuando se consolida una 'cultura de la violencia' que determina el curso posterior del país (Fernández, 2007a, p.23)

Obras como *Masacre 9 de abril* (1948), *El tren de la muerte* (1948), *La danza* (1948), *13 de junio* (1953), *Salida de Laureano* (1953), *Rojas Pinilla* (1954), *Los derechos de la mujer* (1954), *Huelga de estudiantes* (1954), *Melgar* (1954), *La República* (1957), *Junta militar* (1957), *El cementerio de la chusma y/o Mi cabeza* (1958), *Plebiscito* (1958), *Paz* (S.F.) y *La República* (1958) son casos de una crítica política potente que evidencian que el arte y la realidad nacional no van por caminos separados. En todas ellas es clara esa sociedad desgarrada donde la violencia, la destrucción y la codicia imperan. Obras donde, además, la ironía zoológica que lleva a la artista a representar a los líderes como batracios, reptiles y aves de rapiña, es evidencia de que el arte es medio para la reflexión ética. Una parodia repetitiva donde la artista, mediante la operación simbólica y el uso de los signos, alude a esa realidad deficitaria para desmitificarla. Por eso la ironía se conjuga con el sarcasmo y ambos se superponen en un intento de evidenciar los desgarramientos y atropellos experimentados por el país completo, como consecuencia, las obras revelan lo que el discurso institucional ocultaba, y si bien no son evidencia prístina de la realidad vivida, son representación crítica, registro plástico que ofrece concepciones que desvían los discursos oficiales de lo que pasaba o los testimonios de la experiencia de la población colombiana. Obras donde el porvenir se torna difuso en obras insolentes que nos presentan la experiencia asociada a los instantes trágicos y recurrentes de los cuales la artista fue también partícipe.

Esta Débora analista de la realidad, crítica e irónica, desempeñó una suerte de deber con la sociedad al cuestionar los poderes asociados a la vida política, pero además

a otros estamentos como la familia, la Iglesia y lo económico. Su actividad plástica los hizo tambalear, por eso la cuestionaron, censuraron e intentaron aplacar en su deseo por develar los rostros y el caos que de otro modo se mantenían ocultos.

En las obras que podemos agrupar como de crítica política, hay una urgencia de lo político y en ellas se observa la forma en que la artista veía "la vacuidad política que implica la muerte de las ideas y la farsa en que sumen a la República los gobernantes de turno" (Museo de América en Madrid, 2004, p.57). Por eso, a los animales monstruosos que se arropan con la bandera nacional se debe agregar el expresionismo que emerge como grito de denuncia, en pinturas que evidencian un rechazo contundente al abismo de esa historia grotesca donde la violencia ideológica había tomado el peor de los caminos. Sin embargo, no en todas las obras de la época la perspectiva de denuncia política es tan evidente como en las antes mencionadas, así, casos como *La justicia* (1944) nos entregan, desde la crítica social, una arista adicional del maltrato ejercido en la época. En este caso, la explotación, el maltrato y la marginación del sistema, se tradujo en violencia ejercida sobre la población civil que no se adaptaba a los preceptos morales imperantes. Sin embargo, de este período, nos interesa destacar las implicaciones de esa guerra civil soterrada donde las guerrillas y la represión marcaron el desenvolvimiento irracional de los acontecimientos, llevando a que Débora iniciara, irremediablemente, una etapa de denuncia y crítica política que, en buena medida, fue inexistente para la época.

2.2.1 Los acontecimientos significativos

Como se ha señalado, hay una serie de acontecimientos significativos en la historia nacional de mediados del siglo XX en los que consideramos importante detenernos. Si bien, el punto de inicio del periodo de La Violencia, como ya se indicó, puede situarse en varios momentos, al detenernos en la obra de Débora Arango, el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán, el 9 de abril de 1948, cobra relevancia, pues, a propósito del mismo la misma artista afirmaba: "No me preocupé por nada. Yo, simplemente, fui pintando y pintando... registrando los hechos" (Arango, 2004, p.66). De ese modo, sus obras, pero de manera destacada *Masacre 9 de abril*, son una suerte de crónica pintada de los acontecimientos por los que iba atravesando Colombia entre la década de los 40 y la década de 1960.

2.2.1.1 El asesinato de Gaitán

Como si se tratara del mundo en el cual vivimos hoy, los acontecimientos de ese día fueron narrados en la radio nacional[12] a medida que se iban desarrollando: las turbas, la destrucción, los saqueos, los tanques, el cadáver de Roa Sierra siendo arrastrado por las calles bogotanas. Eventos que aparecen en esa pequeña acuarela que Débora pintó mientras escuchaba las transmisiones. Por eso hemos afirmado que de todas las que aluden al contexto de *La Violencia* esta es, sin duda alguna, un testimonio

[12] https://www.radionacional.co/podcast/historias-de-onda-larga-memorias-de-radio-en-colombia/las-voces-de-el-bogotazo-en-la-radio
https://www.youtube.com/watch?v=lN549h1aABI
https://www.youtube.com/watch?v=Ul5zEN6vGuM
https://www.facebook.com/watch/?v=213046834103911

pictórico de esa fecha que marcó la historia del país y hacen de la artista un testigo de oídas de los acontecimientos del 9 de abril. Para el momento de su muerte, Gaitán se desempeñaba como líder del partido Liberal, después de haber sido alcalde de Bogotá y ministro de Educación (cargo en el que conoció a Débora a propósito del Primer Salón Nacional). En la actualidad, no es posible desvincular el asesinato del líder popular sin ligarlo a los fatídicos hechos en los que se vio envuelta no solo la ciudad de Bogotá, sino además el país entero, motivo que lleva a cuestionar el nombre restrictivo de *El Bogotazo*. Lo que sí es claro es que la capital del país fue la que más daños sufrió en esta tarde de odio colectivo, dolor y barbarie.

Ahora, es importante recordar que en los días siguientes, como se puede rastrear en los periódicos *El Tiempo* de los días 12, 16 y 21 de abril de 1948 y *El Colombiano* de los días 11 y 12 de abril del mismo año, se pensó que todo se trataba de una situación meticulosamente orquestada (posiblemente una conspiración comunista planeada desde Moscú) para desestructurar a Colombia. Sin embargo, las revisiones detalladas han permitido afirmar que lo sucedido el 9 de abril del 48 fue una serie de acontecimientos espontáneos donde la crisis colectiva explica lo inexplicable. Adicional a ello, el asesinato hizo de Gaitán un mito nacional, ese mismo que la artista ubica en todo el centro de la imagen, pues no solo es el punto focal de la obra, sino que fue el eje de los sucesos desencadenados.

Para entender la manera en que se desenvolvieron los eventos de la tarde de ese viernes, posteriores al grito generalizado "¡Gaitán ha muerto!, ¡Gaitán ha muerto!", que inundó las calles del centro de la ciudad, se hace necesario recordar que para ese entonces el gaitanismo había hecho del Partido Liberal la colectividad del pueblo contra la oligarquía, por eso, la muerte de líder fue percibida como la victoria de los oligarcas, generando la furia y el dolor que llevaría a la destrucción de los símbolos del poder y el sistema que los tenía alienados. La premisa tácita era clara: acabar con todos los bienes mal habidos de esos grupos a los que se consideraban sometidos socialmente.

Sin embargo, las cosas no terminaron allí, pues junto a espacios que se consideraron representativos del poder, como las iglesias y monasterios, algunos medios de comunicación como la sede del periódico *El Siglo*, estaciones de policía y edificios significativos como la casa de Laureano Gómez, también las ferreterías y los almacenes de ropa y comestibles fueron saqueados. Asimismo, los carros fueron destruidos y los tranvías volcados y quemados. Como consecuencia, es significativo que en medio del caos hayan sido respetados tanto el vehículo de Gaitán, como la librería de su padre, ambos ubicados en medio de la zona de mayores destrucciones. Pero todo lo demás, desde las vidas humanas, hasta las propiedades públicas y privadas, fueron objeto de violaciones quizá siguiendo la lógica que, ante la inexistencia del líder que impartía el orden, todo el caos era ahora posible, por eso Herbert Braun afirma sobre el pueblo que "su incapacidad para actuar de acuerdo con las líneas partidistas los lanzó contra los símbolos del poder. Ya no querían derrocar el gobierno conservador; querían invertir todo lo que conocían y destruir todo lo que antes había sido respetable" (Braun, 2009, p.212).

Así como sucedió ese día, en la obra de Débora podemos ver a los diferentes actores involucrados en los acontecimientos: personas del clero escapando, militares, cadáveres, la chusma enardecida (para utilizar las palabras de la época), todos aparecen

en esta obra que tiene como eje la iglesia, llevándonos a la necesidad de recordar lo que desde el siglo XIX la institución eclesiástica significaba para los más liberales: la Iglesia había estado tradicionalmente asociada a los conservadores, quienes de algún modo se consideraban los culpables del homicidio, pero además, en una alocución radial se afirmó que desde las torres se estaba disparando, generando la reacción de la gente. Por eso no es gratuito que en ese día se diera una de las mayores pérdidas documentales y bibliográficas de la historia del país, con la destrucción y el saqueo de lugares como La Catedral en la Plaza de Bolívar, el Palacio Arzobispal y la Nunciatura. Quizá lo único claro es que se estaba arremetiendo contra un orden social que ya no se pretendía cambiar sino destruir. Un pueblo que ataca todo lo que le había sido negado y acaba con los símbolos del poder que consideraban que los habían oprimido históricamente.

Todo se trató, al fin de cuentas, de una reacción contra el sistema, pues si Gaitán le había mostrado al pueblo que había un mundo posible en el cual ellos eran tenidos en cuenta, el desvanecimiento de esa alternativa debido a su muerte era sencillamente inaceptable. Por eso, el entonces presidente, Mariano Ospina Pérez, afirmaba que ese se había tratado del momento de la vida republicana en que en mayor riesgo habían estado las instituciones, pues por más de que la rebelión se hubiera extendido a nombre del partido liberal, los acontecimientos habían espantado a los dirigentes de ambos partidos. Lo que se vivió, como señala Gonzalo Sánchez (2009), fue la emergencia de las masas en la arena política, generando no solo un desborde del bipartidismo, sino incluso la configuración de amplios movimientos sociales posteriores que se apoyaron en el pueblo.

En ese sentido, la interpretación de *La Violencia* implica considerar al gaitanismo, entendido como movimiento político y social, como un pilar clave para su comprensión, pues con la muerte de Jorge Eliécer Gaitán, los dos partidos, que en los días posteriores se mostraron unidos, luego acentuaron el sectarismo. De ese modo, las primeras reacciones que se dieron contra el partido liberal, luego se desplazaron hacia los gaitanistas, en una violencia que se ocultaba detrás de la retórica del temor hacia las movilizaciones sociales y políticas. Esta perspectiva cobra relevancia al recordar que junto a los presos liberados con la toma de las estaciones de policía, hubo una cantidad considerable de militares disidentes que huyeron a la selva para evitar los ajusticiamientos. Personajes que luego se convertirían en miembros y líderes de movimientos revolucionarios y de resistencia, y que junto a la "policía chulavita" y la "chusma liberal", se encargarían de difundir el terror generalizado en que se vio sumergido el país en los años posteriores. Como menciona David Bushnell:

> El hecho de que no pocos liberales pensaran que los conservadores habían asesinado a su líder, así como de que muchos conservadores creyeran honestamente que Colombia estaba amenazada por una conspiración de izquierda de carácter internacional, ayuda a explicar el comportamiento aparentemente irracional, incluso patológico, que los colombianos exhibirían en los años siguientes. (Bushnell, 2013, p.291).

Pero, como hemos señalado, los acontecimientos del 9 de abril no se limitaron a la ciudad de Bogotá, como el nombre restrictivo del Bogotazo sugiere, por el contrario, se extendieron por todo el territorio, incluido el departamento de Antioquia. En este contexto, es significativo, tanto por la presencia de la artista como por lo allí sucedido,

el municipio de Puerto Berrío, a orillas del Río Magdalena. Como menciona el Museo de América en Madrid, a propósito de una exposición de la artista,

> más de 700 liberales de Puerto Berrío, un pueblo antioqueño ubicado sobre el río Magdalena, fueron apresados y llevados a Medellín en tren donde estuvieron encarcelados en la plaza de toros a la intemperie y sin alimento durante tres días (Museo de América en Madrid, 2004, p.58)

Y esto es significativo porque, como señala Marta Elena Bravo,

> Recordaba la pintora que en un viaje a Puerto Berrío a orillas del Río Magdalena, una noche observó con angustia cómo al frente del hotel, en una bodega, arrumaban seres humanos tratándolos como animales, después de lo que se llamaba una redada. Al día siguiente, temprano, cuando sintió el pito del tren, vio con profundo dolor a aquellos seres, con sus rostros de espanto y angustia, con sus cuerpos ultrajados y amontonados como bestias, que partían, en lo que para la artista, que muestra almas, que vislumbra destinos, fue el *Tren de la Muerte* (Bravo, 2007, p.29-30).

Lo que nos encontramos es que la ola de violencia se hace presente en todo el territorio, por eso, tanto el caso de *El tren de la muerte* (1948), como de *La danza* (1948), son significativos. Cuerpos transportados, muertos que cargan a otros muertos, todos ejemplos que evidencian que las ideas diferentes comenzaron a ser vistas como anárquicas, susceptibles de tambalear el orden institucional, y por ende, peligrosas. Las consecuencias del asesinato de Gaitán instalaron la barbarie en el corazón de lo social, una situación que, como lo vemos en las obras de la artista, perduraría por años. Una época donde se hace lo necesario e innecesario, incluso lo que dicta la sinrazón, para mantener el orden y el control.

De ese modo, todo tipo de organización sindical, campesina y social será aplastada, haciendo que la mediación estatal sea sustituida por la aplicación de la fuerza, llevando a que el propio Estado colombiano fracture aquello que lo legitima y le genera aceptación social. Pero junto al accionar estatal, desde la prensa se hace eco, como lo evidencian las publicaciones de los días posteriores al Bogotazo, de que el pueblo raso es el causante del caos, instalando un trauma que se prolongará por varias décadas, una desacreditación de las clases populares, sus pedidos y deseos, sobre la que *La Violencia* se impulsa de manera definitiva. No se hace extraño entonces esos muertos cargando a otro en igual situación de obras como *La danza* (1948).

Junto a la anterior, el óleo de *El tren de la muerte* (1948) representa a esos actores políticos: liberales y conservadores, rojos y azules, izquierda y derecha; en ambos casos se juega tanto con la referencia directa, así como a la presencia por asociación. En ambas obras, rostros deformes o calaveras, que nos evidencian la barbarie. En las dos obras la división bipartidista se hace manifiesta de un modo atroz: el tren azul, la mano de sangre izquierda, los esqueletos vestidos de ambos colores. Sin embargo, no son obras que presenten la realidad de manera prístina, por el contrario, en ambos casos los actores aparecen como presencias dislocadas e incluso, presencias desde la ausencia. Elemento que en última instancia se asocia a ese ausentismo estatal que imperó en el período.

Esta fue una época donde el Estado mismo se vio en la necesidad de recurrir a una policía *underground*, la "policía chulavita", para ejercer el control del mundo rural. Pero, ante esto, el campesinado rompió su actitud de sumisión y buscó, en las armas, una suerte de autonomía que le era negada. Lo claro, en cualquier caso, visto desde la historiografía o desde las obras de Débora Arango, es que la violencia es una tragedia que se condensa en los problemas de la adhesión partidista, pero impacta irremediablemente a las clases populares. Así la muerte, como ese tren y esa procesión, avanzaban en un recrudecimiento inexorable.

De este período, es importante además que recordemos que desde el plano militar, *La Violencia* impactó a los campesinos y fue aplicada en buena medida por el mismo campesinado. Una situación en la que esta rebelión ante la dominación se veía reforzada por el ejercicio retórico de que los miembros del partido contrario tenían una alianza con el diablo (Bushnell, 2013). Se marca de ese modo una distancia insalvable entre la vida rural y la urbana, o como mencionaba Gaitán, el país real y el país político; contraste que finalmente exacerba el período de La Violencia donde la barbarie social y política termina deteriorando el tejido social y la diversidad de Colombia.

Sin embargo, como ya se ha señalado, los líderes de los partidos poco se pronunciaron sobre lo que sucedía, por eso no queda muy claro si se acercaban a una defensa armada del campo y los campesinos o, por el contrario, la denunciaban y cuestionaban. Pero más allá de eso, somos insistentes en el papel del pueblo, y eso es justo lo que Débora nos presenta en *El tren de la muerte*, la angustia y el dolor ante un destino incierto que no solo fue presenciado por la misma artista en su viaje a Puerto Berrío, sino que además era parte del imaginario que empezó a propagarse para la época a raíz de los Juicios de Núremberg. Extrapolación de la historia europea a nuestro contexto o no, lo que es claro es que el sufrimiento desgarrador de la violencia y la sordidez de los acontecimientos son evidentes en la obra de Débora y que se prolongaron más allá de una fecha restrictiva ubicada entre 1948 y 1949.

2.2.1.2 El gobierno de Laureano Gómez

Luego de estos acontecimientos es significativo el año de 1950, porque marcó una fractura con lo experimentado previamente. El 7 de agosto de este año el candidato conservador Laureano Gómez llega a la presidencia de la república y se convierte en uno de los actores fundamentales de *La Violencia.* Durante los tres años de mandato se experimentó de forma definitiva el traslado de las confrontaciones políticas violentas de las urbes a las zonas campesinas. Esta ruralización del fenómeno implicó reacciones en cadena en las que las acciones de unos desencadenaban las represalias de los otros, llevando a la emergencia de esos grupos vigilantes conocidos popularmente como los pájaros o la policía chulavita, cuyas acciones (en general asesinatos masivos y desplazamientos), mientras eran partidarios del gobierno, parecían quedar en aparente impunidad. De manera simultánea, con una explicación que debe abandonar la simpleza de la causalidad, aparecen las guerrillas liberales, comúnmente denominadas como "la chusma liberal", como forma de protección de los espacios territoriales adscritos a este partido de los ataques perpetrados por los agentes del bando opuesto. Todo este panorama deja al país sumido en una de las

circunstancias más anómalas que jamás se había experimentado, con una crisis institucional impensable y, por ende, compleja de manejar.

Sin embargo, Gómez no ejerció el poder de manera concreta durante esos tres años, pues cerca de 12 meses después de la posesión, el mandatario cae enfermo y Roberto Urdaneta Arbeláez asume la presidencia como encargado temporal. Lo que no se esperaba el mandatario es que el día de su regreso, el 13 de junio de 1953, el general Gustavo Rojas Pinilla se toma el poder estatal por medio de un golpe militar incitado por la clase dirigente que no deseaba que Gómez retomara el mando ejecutivo de la nación. La idea era que el general permitiera el retorno a la normalidad institucional y que, pasado poco tiempo, se retomara el orden constitucional, por eso recibió el apoyo generalizado de casi todos los grupos políticos, a excepción de los laureanistas y los comunistas.

Ahora, para entender la particularidad de este golpe de Estado, que popularmente se ha denominado golpe de opinión, en un país que aparentaba ser la democracia más estable de América Latina, es necesario recordar que durante los tres años del mandato conservador se definió una política que le permitía al Estado hacerse presente en todo tipo de situaciones, sin que estas fueran necesariamente públicas. Por eso, bajo la premisa de garantizar la seguridad de la nación, actividades de toda índole fueron intervenidas, situación que disgustaba no solo a los ciudadanos de a pie, sino además a los políticos y personajes de las altas esferas sociales. Rápidamente, esto devino en un constante Estado de sitio, denominado por historiadores como David Bushnell (2013) como una dictadura civil, ya que se experimentó un aumento de las represiones políticas y las manipulaciones en todos los niveles sociales, pero especialmente las burocracias sindicales.

Pero, adicional a ello, el ejecutivo fue fortalecido por el Estado de sitio que debilitaba el accionar del Congreso, y la situación declarada posibilitaba al Estado a suspender un espectro considerable de garantías constitucionales, lo cual tuvo como consecuencia que se violaran los derechos civiles de los ciudadanos y que la prensa fuera duramente censurada. A esto debe sumarse un intento de reforma constitucional que, siguiendo las ideas de Bushnell, si bien no eran la adopción definitiva del fascismo europeo, sí implicaba una política donde quienes pensaran distinto eran tachados de ateos, anarquistas y masones. Estas ideas, cercanas al nacionalismo franquista, habían sido conocidas por Gómez durante su estadía en Europa entre 1948 y 1950, luego de que la turba del Bogotazo lo hubiera buscado para asesinarlo. De allí se explica la adopción de una política cercana al rechazo de los procedimientos democráticos tradicionales a partir de una rigidez doctrinaria que, en el caso de Colombia, terminó por acentuar, exacerbar y darle continuidad a *La Violencia*. Estos elementos explican el deseo de que no continuara en el poder, pues si bien la situación de desorden público era previa e intolerable, las acciones del presidente no solo no las controlaron, sino que, por el contrario, llevaron al país a una desinstitucionalización que cerró las vías políticas y aumentó la criminalidad y la criminalización.

Uno de los principales opositores del entonces presidente fue el mandatario anterior, Mariano Ospina Pérez, quien se hizo cercano a los jefes militares, especialmente del comandante de las Fuerzas Armadas, el General Gustavo Rojas Pinilla. Sospechando lo que se avecinaba, Laureano Gómez intentó enviar a Rojas a un

exilio diplomático; sin embargo, el fracaso de la idea devino en el golpe de Estado el 13 de junio de 1953, situación a la que alude la obra de Débora, cuyo título es la fecha del evento, desde una perspectiva altamente satírica y crítica. En este óleo de la salida de Laureano, encontramos a ese presidente representado como un batracio, siendo escoltado/expulsado por el militar. Así, Gómez se convirtió en el primer y único presidente colombiano en ser depuesto por un golpe de Estado en el siglo XX[13].

Tal como en el caso de *La danza* (1948), en *Salida de Laureano* (1953) la muerte se hace presente de manera clara, pero, junto a esta presencia, es significativo de este óleo que el presidente-batracio es cargado por cuatro aves carroñeras. Esos gallinazos o chulos aluden, tal vez, a esos denominados pájaros que conformaron la policía chulavita en zonas como el Tolima, Huila, Boyacá y Cundinamarca. Lo que es claro es que este presidente-sapo, que sale medio muerto en la obra de Débora, nos debe hacer pensar en la imagen que el pueblo tenía de él y su ejercicio del poder. Un mandatario que sale por el golpe de la culata de un militar que, aún aquí, tiene buena apariencia ante los ojos de la artista, y que nos debe hacer pensar en el hecho de que Rojas Pinilla asume el poder apoyado por ambos partidos, presentes en esos personajes de rojo y azul que aclaman la marcha saliente.

Rojas Pinilla fue visto como la única persona que podía poner fin a esa espiral violenta donde la matanza y el derramamiento de sangre no permitían iniciar una reconstrucción clara del país. Una violencia que estaba consumiendo todo y que explica el gozo frenético de la población luego de la alocución radial la noche del 13 de junio. Sin embargo, ese grito de "cesó la horrible noche" pronto tomaría otro rumbo.

2.2.1.3 Del "golpe de opinión" a la dictadura de Rojas Pinilla

Uno de los primeros desafíos que enfrentó Gustavo Rojas Pinilla al llegar a la presidencia de Colombia se vincula al hecho de que su gobierno no fue producto de un plan político madurado, sino que, en tanto fue un asunto dado, en buena medida, de improviso, terminó ocasionando que la presidencia fuera asumida por un hombre poco preparado para el cargo y sin plan de gobierno definido. A pesar de solo tener en mente las generalidades de lo que se consideraba la necesaria reconstrucción moral y material de Colombia, Rojas Pinilla fue un abanderado de la reforma agraria, abandonada en la década de los 30, así como de un proceso de modernización generalizado tanto de los medios de comunicación como del mismo estamento militar; además del papel de la mujer en la esfera política nacional.

Pero, por otra parte, su idea de crear un "Estado Cristiano Bolivariano", como bien lo señala la reforma constitucional que venía desde el gobierno de Laureano Gómez, adolecía de la falta de claridad de lo que esto significaba, llevando, en último término, a que la falta de una concepción general hiciera que la heterogeneidad de las reformas no se evidenciara en unos fines y aplicaciones claros y sistemáticos. Sin embargo, "el clima general de violencia, si bien no desapareció, declinó bajo el nuevo régimen" (Bushnell, 2013, p.305).

---

[13] El anterior fue Manuel Antonio Sanclemente en 1900. Asimismo, es importante recordar que la dictadura de Rojas Pinilla no fue la primera, pues antes de él encontramos los casos de Simón Bolívar y Rafael Reyes, sin embargo, el caso de Rojas sí se trata de la primera dictadura en llegar al poder por medio de un golpe de Estado.

Posterior al 13 de junio es importante recordar que 5 días después la Asamblea Nacional Constituyente ratifica la presidencia de Rojas hasta el 7 de agosto de 1954, indicando la celebración de elecciones previas. Sin embargo, dicha legitimación no tenía ni precedentes ni base jurídico, pero el hecho de estar en teoría saliendo de una situación caótica y de violencia implicó que el quiebre del orden institucional no fuera considerado algo significativo. Posiblemente, uno de los elementos más llamativos del acto legislativo es que no tiene mención alguna al golpe de Estado que había sacado a Laureano de la presidencia, y menos aún la acepción "golpe de opinión", popularizada en nuestro país durante la segunda mitad del siglo. El documento señalado solo menciona que el cargo de Presidente de la República había quedado vacante y que eso desencadenaba el nombramiento del general.

Sin embargo, la situación con Rojas en el poder se fue haciendo complicada de manera paulatina, no solo porque el 3 de agosto del 54, solo 4 días antes de la entrega del cargo, la ANAC reelige al general hasta el 7 de agosto de 1958, sino porque además las represiones que se habían experimentado desde el gobierno anterior continuaron. Son estos elementos justamente los que Débora presenta en obras como *Rojas Pinilla* (1954), *Huelga de estudiantes* (1954) y *Melgar* (1954). Fue este un período donde se pretendió que todo estuviera subordinado a los ideales de reconciliación nacional, y si bien se consigue, mediante la aplicación de amnistías a grupos guerrilleros, cierto clima de paz en el oriente del país, el gobierno, que debía ser de coalición partidista con participación militar, terminó siendo una administración esencialmente civil y de conservadores de las altas esferas del poder. Esto significó que la salida al contexto de violencia previo, desencadenado por los choques bipartidistas, contrario a encontrar una salida, se exacerbó, mientras el descontento del Partido Liberal no se hizo esperar.

Adicional a ello, siendo uno de los motivos de las constantes huelgas de la presidencia de Rojas Pinilla, el estado de sitio vigente desde 1949 no fue levantado. Por eso, nos encontramos en un contexto de un régimen que poco a poco se hizo más fuerte, con reformas económicas y sociales que no satisficieron a los diferentes grupos y una violencia que se recrudeció. Uno de los primeros choques del presidente con la opinión pública se dio en junio del 54, cuando los enfrentamientos de las fuerzas armadas con un grupo de estudiantes, como lo representa Débora en *Huelga de estudiantes* (1954), dejaron como saldo a varios manifestantes muertos, ocasionando la pérdida inmediata de la simpatía del grupo, el cual ejercería oposición amplia y abierta en los años posteriores.

Es importante tener en cuenta que el gobierno de Rojas Pinilla es considerado una dictadura no solo por la llegada al poder por medios no convencionales, sino además, y especialmente, por las reelecciones arbitrarias y recurrentes que pretendían extenderse hasta la década de 1960, así como a la imposición de reformas y medios autoritarios entre las cuales se destaca la censura a la prensa como en el caso de la revista *Semana*, fundada por el liberal Alberto Lleras Camargo, y los periódicos *El Tiempo* y *El Espectador*, del mismo corte político. De ese modo, vemos cómo esta dictadura, si bien es catalogada como moderada y populista por historiadores como David Bushnell y Allan Angell, no titubeó a la hora de aplacar a la oposición, especialmente en las zonas rurales, y se caracterizó por intentar convertir a

las organizaciones obreras, como la Confederación Nacional de Trabajadores en el puntal del régimen.

A propósito de ello, es importante tener en cuenta que esta fue una década particular, no solo por la presencia de una de las pocas dictaduras de la historia política colombiana, sino además porque fueron años de un proceso de modernización que no podemos olvidar. En este caso se destacan elementos como la amplia construcción de vías férreas, carreteras, el aeropuerto El Dorado y otros aeródromos, la llegada de la televisión al país, la inauguración de la Televisora Nacional, la creación del Banco Popular, entre otros. Sin embargo, el fracaso para detener la violencia, que tuvo como consecuencia el aumento de la represión militar, junto a la creciente denuncia de corrupción del gobierno, terminaron siendo contraproducentes para el sostenimiento de Gustavo Rojas Pinilla en el poder.

Y esto es precisamente lo que apreciamos en la obra de Débora titulada *Rojas Pinilla*, un óleo donde la artista ya ha abandonado la representación del mandatario como un militar digno y se ha acercado a la misma idea de la obra de Laureano Gómez. En este caso, el presidente es de nuevo un batracio, pero ahora vestido con uniforme militar que es rodeado por aves rojas, esqueletos y otras figuras monstruosas. Si bien el enriquecimiento ilícito no era algo nuevo en Colombia, este fue el primer momento en que dicha práctica se hizo de manera evidente y abierta, evidenciando la postura crítica y satírica manifiesta en la obra. Lo que es importante en toda esta serie del período de la *Violencia*, y en general en las obras de crítica política de Débora Arango, es que la artista, desde sus lienzos, cuestiona, denuncia y toma posición frente a la situación política que atravesaba el país. De ese modo, la obra de Débora y Casablanca en sí, no son solo la posibilidad de ingresar a la intimidad de la artista, sino que son una ventana que nos permite mirar más allá y entender aquello que aquejaba al país, no solo en términos políticos, sino además sociales y culturales.

Un elemento que sitúa a Rojas en una arista similar a la de Gaitán, es la creación de Sendas, el Secretariado Nacional de Asistencia Social, sin embargo, contrario al líder popular que fue representado por Débora en una acuarela de 1940, el militar no contó con dicha confianza de la artista. Quizá esto se debe a que muy rápidamente reinó la desconfianza por las políticas impositivas, no solo en términos sociales, sino además económicos, especialmente fuertes para las élites pudientes. Esto hacía parecer a Rojas como un defensor de las masas populares frente a la oligarquía; sin embargo, sus demás acciones desordenadas y restrictivas no le aseguraron el apoyo popular que sí tenía Gaitán.

Todos estos elementos llevaron a la necesidad apremiante de que la normalidad constitucional y democrática regresara, llevando a que las huelgas de sectores como los estudiantes, la Iglesia, los obreros y los políticos en el inicio de 1957, truncaran los deseos de Rojas de establecerse hasta 1962. Eso lleva al mandatario a abandonar el país ante el rechazo generalizado ocasionado por el aumento en el costo de vida, la corrupción y la arbitrariedad administrativa. En *Rojas Pinilla* vemos al presidente con una copa de vino en sus manos, pues la crítica constante y desde diferentes esferas de la sociedad era que, a pesar de los enormes problemas económicos, la inflación, el aumento de la deuda, la fuga de capitales y el aumento de dólar, los estamentos militares continuaran con la compra de aeronaves, las bonificaciones por servicio y la construcción de edificios como el lujoso Club

Militar en Bogotá. Como señala el historiador David Bushnell, y que extrapolamos a la obra de Débora,

> El Presidente fue, así mismo, objeto de varios cargos de corrupción, sin duda bastante exagerados. Pero quizás mostró algunas veces excesiva complacencia a la hora de aceptar regalos de partidarios y admiradores, y se vio comprometido en diferentes transacciones y negocios, especialmente de ganado y bienes raíces, que reñían con sus obligaciones como jefe del Estado. Rojas pudo no haber estado envuelto en ningún asunto ilícito, pero sus actividades incitaban la sospecha de que explotaba su posición para beneficio personal. (Bushnell, 2013, p.312-313).

2.2.1.4 El "fin" de la violencia: Junta Militar y Frente Nacional

Las mencionadas huelgas llevaron a que el 10 de mayo de 1957, el entonces presidente de Colombia, el general Gustavo Rojas Pinilla, renunciara a su cargo apelando a la necesidad de detener el derramamiento de sangre que se estaba experimentando. A su salida, entrega el poder a la denominada Junta Militar, un gobierno de cinco personas que ejerció el poder entre 1957 y 1958, siendo además el cierre de los gobiernos militares en nuestro país. Los cinco miembros de la Junta, conocidos como los Quíntuples o Quintillizos, representados como bestias que se arropan con la bandera nacional en *Junta militar* (1957) fueron Gabriel París, Rafael Navas, Luis E. Ordóñez, Deogracias Fonseca y Rubén Piedrahita.

Contrario a lo que pensaron algunos miembros del ejército, de que se trataba de un nuevo golpe militar, los cinco miembros de la Junta fueron elegidos por Rojas Pinilla y tenían la instrucción expresa de continuar con un gobierno de corte militar que debía defender al pueblo de los oligarcas. Lo que no se esperaba Rojas Pinilla es que la Junta rápidamente le dio un vuelco a la administración al comprometerse a restaurar el orden democrático convocando elecciones para 1958. De este modo, la Junta se desmarcó de la estructura dejada por Rojas Pinilla y se alió con los frentes civiles que tiempo después consolidaron el sistema bipartidista que imperaría durante dieciséis años. Para entender la profundidad significativa de la obra de Débora relacionada con este nuevo panorama político, es importante recordar que, si bien la Junta Militar tenía un carácter transitorio y gobernaría solo "el tiempo suficiente para que, bajo un nuevo conjunto de disposiciones diseñado especialmente para evitar el regreso de la violencia entre los partidos que había afectado tan gravemente al país, se eligiera un nuevo gobierno civil" (Bushnell, 2013, p.318), las aspiraciones presidenciales de dos de sus miembros (Navas Pardo y Ordoñez) fue evidente.

De ese modo, esas cinco bestias de la obra nos deben llevar, como ya lo hemos mencionado, a la percepción que Débora y, por tanto, una parte del pueblo, tenía de este nuevo panorama. Un contexto marcado por apetitos personalistas y acciones inconsecuentes que fueron la condición de posibilidad ideal para la instauración del Frente Nacional. Pero adicional a ello, en ese interregno entre el fin del gobierno de Rojas y la restauración democrática, es importante recordar que el 20 de julio de 1957 fue firmado en España un acuerdo entre Laureano Gómez y Alberto Lleras Camargo. El denominado Pacto de Sitges había estado antecedido por el Pacto de Benidorm y el Pacto de Marzo, firmados en 1956 y 1957 respectivamente. Estos fueron siempre

pactos nacionales entre los líderes de ambos partidos para pacificar al país mediante la alternancia de la presidencia y la repartición de los cargos judiciales y legislativos. Una estructura estatal que pretendía curar las viejas heridas ocasionadas por las pasiones partidistas.

Lo que es importante tener en cuenta, y que es claramente representado por Débora en *La República* (1958), es que a pesar la coalición de los líderes de los partidos apuntaba al fin de La Violencia, la desigualdad social, el conflicto armado y la democracia en general, se vieron fuertemente afectados. Porque si bien el acuerdo de alternancia fue refrendado por un plebiscito popular (ver obra *Plebiscito*) la limitación de la elección popular en la estructura del Frente Nacional, coartó el ejercicio de la democracia nacional. Sin embargo, no debemos olvidar que este fue el primer momento en el que las mujeres colombianas ejercieron el derecho al voto, luego de que su participación fuera aprobado en 1954 por la ANAC (*Los derechos de la mujer* (1954))

De ese modo, el voto popular que la misma Débora nos presenta de manera crítica en *Plebiscito* (1958), reafirmó que aquellos que habían sido promotores de La Violencia fueran, a la larga, los vencedores. Por eso, en *La República* (1958) no solo vemos a un lobo estrábico que, de manera generalizada, se afirma que se trata de Laureano Gómez, sino que además la paloma, signo de la paz, tiene la cabeza de Lleras Camargo, primer presidente del nuevo orden que se extendió hasta mediados de la década de 1980, en el período denominado como el desmonte. Ahora, es importante recordar que, en efecto, el Frente Nacional solucionó en buena medida la Violencia bipartidista de las décadas anteriores, en tanto cada partido tenía garantizado el acceso al poder y la participación en los diferentes estamentos del Estado. Pero esta pacificación del país, con programas cívico militares y restauración generalizada, desatendió importantes focos de violencia y de conflicto, llevando al país a una transición de *La Violencia* a la emergencia de las violencias.

A estas limitaciones en el acceso al ejercicio del poder para terceras opciones diferentes a los dos partidos tradicionales, debe agregarse que el mundo se encontraba en medio de la Guerra Fría y que Colombia, como país con estrechos vínculos con EE. UU. desde inicios del siglo, estaba claramente enmarcado en una visión específica de dicho enfrentamiento ideológico. Por eso no se puede afirmar una disminución de los conflictos, sino más bien una transformación de los mismos. No en vano, para 1958, Débora continuará sus representaciones de crítica política y violencia en obras como *El cementerio de la chusma y/o Mi cabeza* (1958). Para muchos historiadores, el Frente Nacional fue una clara negación de los principios democráticos que desencadenó un nuevo tipo de violencia generada por el monopolio bipartidista del Estado. Es por eso que la mujer de la obra *La República* puede ser interpretada como una alegoría de la república, del mismo modo que existen en el arte representaciones alegóricas de la libertad y la justicia, por ejemplo. Sin embargo, esta república de la obra de Débora ha sido atacada en su vientre y boca: es una república condenada al silencio y a la no reproducción. Así, vemos cómo este nuevo orden republicano se funda en la exclusión de opciones diferentes y, en el marco de la Guerra Fría, el abandono de intereses asociados a la reforma agraria y los pedidos sociales.

Esa propuesta que se percibe poco democrática a pesar del apoyo popular y que, como ya mencionamos, Débora nos presenta tanto en *Plebiscito* como en *La*

República, tuvo como uno de sus pocos opositores al abogado Gilberto Alzate Avendaño que, a pesar de ser miembro activo del partido conservador y cabeza del alzatismo, tendencia de ultraderecha en el país, denunciaba que el sistema del Frente Nacional era clientelista y corrupto. El historiador Diago Ayala señala que Alzate

> Advertía los visos democráticos de una propuesta profundamente antidemocrática manipulada y orquestada hasta la saciedad por sus proponentes a través de la maquinaria del poder político y de todos los medios de comunicación saturados no solo de análisis apologéticos a la medida, sino además con la propaganda política pagada de los grandes gremios llamando al sí. […] La propuesta —decía Alzate— suprime la noción de mayoría y minoría, a la vez que deja sin tutela jurídica y política a los ciudadanos que no estén empadronados en uno de los dos partidos coaligados. Esta fórmula destruye la legitimidad democrática, que se funda en el dualismo entre poder y oposición (Ayala, 1989, p.81-82).

De ese modo, a pesar de su cercanía a las ideas del fascismo europeo, las afirmaciones de Alzate nos permiten entender que, si bien el pueblo había aceptado la instauración del Frente Nacional, mediante el plebiscito de 1957, este fue percibido por muchos, entre ellos Débora Arango, como una alianza entre aquellos que pretendían mantener sus privilegios y no ceder ante la presión popular.

2.2.1.5 El impacto del período en la obra de Débora

En el momento de críticas más virulentas, provenientes esencialmente de alas conservadoras de la política nacional, que tildaban a la artista de ser partidaria de un liberalismo que tocaba el libertinaje, ella siempre afirmó que, no tenía fuertes vínculos políticos, tendía más al conservatismo debido a que uno de sus hermanos había sido asesinado por los liberales. Ahora, lo que es interesante de esta afirmación de la artista es que si bien se puede percibir una suerte de posición apolítica, al analizar la obra de Débora, vinculada a asuntos históricos, la percepción es completamente opuesta. Débora fue altamente crítica de aquello que acontecía en el país, sin importar de qué bando se tratara. Como se había señalado antes, el conjunto de obras de la artista que podemos agrupar bajo el rótulo de crítica política son una ventana que nos permite acceder a experiencias emocionales que configuran los sentimientos propios de la época. Emociones, memorias y percepciones que se traducen en imágenes y que son, a la larga, una posición política concreta entre los acontecimientos del período.

De ese modo, esta Débora política, que recurre a la ironía y la sátira como forma predominante del ejercicio crítico, va en contra de las imposiciones morales de esa conservadora sociedad antioqueña y colombiana de mediados del siglo XX. Este grupo de obras de Débora, que no pueden desligarse de los eventos políticos que operan como condición de posibilidad de la creación plástica, evidencian las enormes preocupaciones que la artista sentía ante lo que se estaba experimentando. Obras que personajes como Laureano Gómez consideraban simplistas y poco prolijas en un ataque formal que eludía el trasfondo significativo. Pero es justamente esto lo que hace que en la actualidad el trabajo de Débora sea una de las primeras manifestaciones de toda índole (plástica, literaria, histórica, etc.) que apela a una posición crítica abierta y clara frente a la política y lo político.

El rechazo a su obra por parte de la élite conservadora, la iglesia e incluso la crítica de arte, en el que se conjugan los temas, así como la decisión formal de adscribirse al expresionismo, debe entenderse en el marco de la creciente crisis social, política, ideológica, económica y religiosa que vivía el país. Crisis con resultados crueles que Débora presenta como testigo de esos acontecimientos incomprensibles que exacerbaban el drama humano. Sus obras de crítica política son una visión personal que conjuga, en fragmentos, perspectivas colectivas de ese estado absurdo de guerra constante que desangraba al país. Por eso, la comprensión de los acontecimientos en los que nos hemos detenido, nos permiten trascender el simplismo de afirmar que se vincula a una subjetividad insalvable y entender que ellas son un reflejo dislocado del clima político del país, caracterizado por un Estado que la artista percibe turbio y malsano, representado por batracios y monstruos que se arropan con la bandera nacional.

Esta Débora política, crítica, irónica, marginada, altera las referencias contextuales, históricas y políticas y las disloca. Por eso, no es evidente ni desea serlo. En sus obras detectamos el deseo de representar un evento en términos de otro, pues, como lo menciona Rubiano (1984), los artistas apelan a la imaginación como forma de referirse a los horrores del tema, pues "La Violencia ha sido demasiado cruda y desgarradora y tal vez se pueda pensar que nunca la imaginación, supera su crudelísima realidad" (Rubiano, 1984, p.32). Por eso, su obra, si bien se trata de una decisión individual, es el producto de una actividad plástica que no puede desligarse del contexto cultural y colectivo. De ese modo, la obra, la artista y la casa son esa ventana que se abre a nuevas perspectivas para entender asuntos históricos en teoría clausurados, así como otros irresueltos y algunos nunca mencionados.

2.3. La revolución historiográfica y la emergencia de la memoria en las décadas de los 80 y 90

En las últimas décadas del siglo XX se experimentaron una serie de transformaciones relevantes en el campo de la historia y del arte que nos permiten entender que la recuperación de Débora, asociada al sinnúmero de reconocimientos recibidos en esta época, tiene condiciones de posibilidad que tocan diferentes niveles. En primera instancia, al detenernos en la historia disciplinar, es importante ser conscientes que es a partir de la década de 1980 que en Colombia se generaliza la escritura de la historia desde una perspectiva crítica y analítica. Ahora, no es que no existieran este tipo de discursos antes de la década en cuestión, pero enfatizamos en que es al final del siglo, con la emergencia de la corriente historiográfica denominada La Nueva Historia de Colombia, cuando las reflexiones sobre el pasado se desplazan de las visiones apologéticas y se empiezan a asociar a reflexiones que cuestionan los discursos estatales, los lugares de enunciación tradicionales e, incluso, las figuras alrededor de las cuales se había configurado el devenir de la historia nacional. Para entender esto, es importante recordar que la historia como disciplina aparece en nuestro país cuando se funda el programa en la década de 1960, en la Universidad Nacional de Bogotá. Esto es relevante porque una formación profesional que tiene como objeto de estudio el pasado es lo que en último término permite a los historiadores desligarse de los discursos apologéticos y los mitos historiográficos, y asociarse a otras

posibilidades de considerar acontecimientos y sucesos que hacen parte de nuestra historia cultural.

Pero, adicional a ello, estas son también las décadas que vieron emerger en el contexto internacional las amplias y profundas reflexiones en torno a la memoria, como lo atestiguan las obras de Paul Ricœur, Jacques Le Goff o Pierre Nora. De ese modo, la memoria, tanto individual como colectiva, ingresa en el campo de las reflexiones y los discursos contemporáneos, asociándose a ese *cómo se sintió* y no solo *al qué sucedió*. Esto significa que paulatinamente los textos y discursos que hablaban sobre los diferentes acontecimientos de la historia nacional empezaron a interesarse no solo en los datos, referencias y grandes personajes, sino también a los personajes corrientes y a la emocionalidad propia que esos acontecimientos habían suscitado.

Junto a las nuevas reflexiones sobre la historia y la memoria, hay una transformación importante experimentada por el arte contemporáneo en la década de 1990: el denominado "giro al archivo" (Anna María Guasch). Este giro conceptual y formal llevó no solo a que el problema de la serialidad y lo cotidiano fueran estrategias utilizadas por los artistas, sino además que la memoria colectiva y las consecuencias sobre el pasado fueran consideradas una materia prima esencial para el ejercicio plástico. Por eso, encontramos a partir de esta década obras de arte que pueden ser interpretadas como un acontecer discursivo con un significado histórico concreto. Es decir, que la emergencia del archivo evidencia las relaciones profundas existentes entre el arte, la memoria y la historia, lo que implicó un distanciamiento ante el carácter anti narrativo del arte moderno. Ahora, por el contrario, nos ubicamos ante la posibilidad de considerar los acontecimientos como elementos estratégicos que permitían dinamizar expresiones refractarias y no resolutivas alrededor de las contradicciones inherentes a la cultura y por ende, de la relación de todos con el pasado. Aparecen, de ese modo, artistas que desde la rememoración cuestionan las nociones imperantes sobre el pasado, la historia nacional, la memoria cristalizada e incluso el olvido selectivo, a través de obras que desde la contaminación y el extrañamiento de elementos cotidianos que cuestionan el pasado violento y doloroso del país. Un pasado que hemos naturalizado gracias a la serialidad de los *mass media* y los discursos oficiales que apelan a los datos estadísticos como forma de neutralizar las diferentes formas de violencia; y donde lo cualitativo del dolor individual y colectivo es eliminado de golpe por la supuesta objetividad de los datos cuantitativos.

En lo que deseamos ser enfáticos es que al asociar los tres elementos: (1) historia crítica, (2) emergencia de la memoria y (3) giro al archivo, surge la posibilidad de entender que en diferentes espacios del contexto social, cultural e intelectual pueden encontrarse alternativas críticas sobre el pasado. Al conjugar los tres elementos, la historia deja de ser "lo que realmente sucedió" para ser el espacio de lo vivido y lo experimentado, como lo percibimos en la obra de Débora. La historia se desplaza entonces de ese lugar de un pasado almacenado y muerto, y ahora es el terreno que condensa las diferentes experiencias de aquellos que nos han antecedido, con reflexiones que, al revisitar el pasado, lo traen de vuelta y lo reactualizan; además, al alejarse de actitudes decimonónicas, generan miradas contraculturales y contrahegemónicas.

Como consecuencia, no creemos que sea gratuita la recuperación de Débora para la historia del arte nacional en un momento histórico en el que emergieron los

elementos previamente señalados. Junto al paradigma del archivo, la narración es una de las categorías claves para entender el arte contemporáneo. Obras impuras y eclécticas que retoman elementos que, en apariencia, el modernismo había desterrado. Y es precisamente Débora Arango, una artista ubicada históricamente en el corazón del modernismo en Colombia, que podemos considerar figura paradigmática y antecedente de dichos elementos. Esa Débora con una relación compleja con la idea de nación, pero también una Débora que nos dice algo de la sociedad. Y es que si bien este problema lo podemos encontrar en artistas contemporáneos como Oswaldo Maciá, Libia Posada, Rosemberg Sandoval, Miguel Ángel Rojas, Jesús Abad Colorado y Juan Fernando Herrán, en la tradición pictórica colombiana de la primera modernidad hay ejemplos de artistas que, como Pedro Nel Gómez, Carlos Correa y Débora Arango, apelan al valor inherente del espacio de lo social. Artistas que tenían algo por decir, que se interesaron por el contexto más allá de ser un simple concepto estético. Sin embargo, artistas, como en el caso de Débora, anacrónicos para una época donde la revisión crítica del pasado aún no era considerada algo significativo.

Lo que tenemos, pues en estas últimas décadas del siglo XX es un clima historiográfico que permite la irrupción y consideración de propiedades que para mediados del siglo, la época de mayor actividad plástica de Débora, no eran significativas. Débora es recuperada cuando reflexiones de diversos campos disciplinares como el de la historia, la teoría o la crítica se conjugan y superponen para interpretar que su obra, en un ejercicio anacrónico para su época, tuvo una relevancia que nunca le fue concedida por el campo del arte. Si nos detenemos a revisar las historias del arte generales escritas hasta 1985, en pocas aparece Débora, y cuando es mencionada, es solo una referencia breve, por eso, al ser recuperada a partir de la década de los 80, su presencia en el campo del arte perturba el ciclo crítico y obliga la corrección del mismo. Como consecuencia de ellos, las propiedades narrativas de la obra de Débora pasan a estar al frente y aparecen afirmaciones que señalan que en sus cuadros hay una suerte de predicción de eso que iba a pasar.

De ese modo, esta Débora, tardíamente valorada, pasó a ser eje de las discusiones del arte en Antioquia y Colombia. Esta mujer, cronista de su época, entregó testimonios plásticos de lo que había sucedido en el país para mediados del siglo. Además, que el arte sea considerado una ventana para entender la historia nacional, lleva a que desde la reiteración de lo narrativo, la obra se valore justamente por ese elemento rechazado en el contexto moderno, no en vano en sus últimas exposiciones así como en otras posteriores, se capitaliza la potencia narrativa como eje discursivo de la producción plástica[14]. Las obras de Débora, vinculadas a la crítica política, a la denuncia social, o sus temas de desnudos, son una ventana que se abrió, finalizando el siglo XX[15], a nuevas visiones e interpretaciones. Su obra nos pone frente a la posibilidad de hacer un revisionismo histórico y social de eventos que se consideraban resueltos y cerrados, precisamente porque eran incómodos. La

[14] Villa, O.L. (1984, 20 de febrero). ¡Antes de morir Débora Arango "Resucitó"!. El Colombiano. Colección patrimonial UdeA. pp. 1C

[15] Torres, L. V. (1984, 5 de marzo). Débora Arango, la pintora olvidada "… porque se adelantó a la época". El Tiempo (suplemento mujer-hogar-sociedad), colección patrimonial UdeA. p. 7C y 8C.

recuperación de Débora, que podemos evidenciar no solo en la gran cantidad de homenajes y reconocimientos recibidos incluso después de su muerte, así como en las innumerables visitas de personajes relevantes de la esfera nacional a su casa, las invitaciones y exposiciones, nos señala que no hay nada en lo histórico que sea intocable.

La revolución historiográfica experimentada en Colombia, así como las transformaciones del mundo del arte, llevaron a que la artista enclaustrada, rechazada y amenazada de excomunión, fuera rescatada críticamente y considerada como un antecedente clave de algunos procesos históricos y creativos del campo de la historia y, específicamente, del campo específico del arte. Débora fue una mujer anacrónica para su época, por eso su obra puede ser entendida como un espacio de memoria que iba a contrapelo o en contravía de los intereses de los grandes poderes. Por eso, las consideraciones eucrónicas, es decir, las reflexiones que se circunscriben exclusivamente a su época, caen en un error metodológico que restringe las posibilidades interpretativas y limita el sentido de su obra. En esta medida, son las preocupaciones de finales del siglo xx, que están en consonancia con la crítica a los discursos oficiales, decimonónicos y apologéticos, las que permiten que su obra y figura emerja como un actor significativo para la esfera del arte en el país.

Para los años 80, el tabú se rompe y, con ello, emerge lo subterráneo y lo subrepticio. La superposición de posibilidades y la reivindicación de las experiencias múltiples invaden el espacio público. Por eso, las obras de Débora son testimonios de memorias colectivas, pues todos los sujetos están en interdependencia con otros y entran a jugar en la disputa por el reconocimiento histórico que les había sido negado. Eso que siempre estuvo ahí, violencias sistémicas y endémicas. Violencias recurrentes que se trataron de ocultar y que Débora nos entrega como testimonios profundos y auténticos que, en su momento, se escaparon de las márgenes de lo posible.

Esa Débora que para la década de los 60 tenía para algunos[16] una imagen compleja y negativa, como se aprecia en los testimonios de las alumnas del colegio La Presentación, a las cuales se les indicaba que al llegar a Casablanca se pasaran de calle, pues solo pasar cerca de Débora garantizaba el acceso al infierno[17]. Esa es la misma Débora que luego es recuperada y cuya obra es revalorizada en la medida en que nos

---

[16] Es importante hacer énfasis en que no se trataba de una visión generalizada de la población tanto del municipio de Envigado como del barrio La Magnolia, pues se han encontrado referencias de mujeres, como Magdalena Restrepo (entrevistada), que afirman de manera clara asistir diariamente a misa con la artista, así como la entrega de Débora al proceso de recolección de dinero, mediante la venta de empanadas, para la construcción de la Iglesia de San Marcos. En la entrevista mencionada, las tres vecinas, madre e hijas señalan que se trataba tanto de la venta como de la fabricación de empanadas. El proceso que se extendió por varios meses era siempre el mismo: durante la semana se recogía el dinero entre los que iban a la iglesia para comprar los materiales. El párroco era Eugenio Villegas Giraldo y la parroquia era una ramada en media calle en la entrada a La Magnolia. En la casa de su familia, la Gómez Restrepo en la esquina, funcionaba en la sala el despacho parroquial y en el garaje se guardaban todas las cosas importantes de la iglesia. En toda esta vida comunitaria alrededor de la parroquia, participaba Débora activamente. Luz Gabriela Gómez agrega que "de Casablanca también salían permanentemente flores para la parroquia, muy especialmente orquídeas para Semana Santa. Ese era el diablo del que nos alertaban"

[17] Dato tomado de la entrevista realizada a Magdalena Restrepo, Luz Gabriela Gómez y a María Victoria Gómez, vecinas de Débora en La Magnolia en Envigado.

permite reinterpretar el pasado a la luz del presente y desde las preocupaciones del futuro. La censura dio paso, como hemos señalado, a los homenajes y reconocimientos, así como a la reivindicación de su imagen[18], por ejemplo en uno de los billetes de mayor circulación del país, o que su nombre acompañe el reconocimiento más importante que entrega en la actualidad el Concejo de Medellín a mujeres destacadas: Orden al Mérito Débora Arango[19].

Y así como la historia nacional es susceptible de ser reescrita, después de ese silencio forzado, el pasado consensado en las obras de Débora emerge como promesa, desafiando lo establecido. Por eso, como señala Nelly Richard: "Revisar hoy los desacuerdos de voces y las contraposiciones de posturas ayer silenciados o postergados sirve para darle un trasfondo de mayor contrastación reflexiva al análisis de las transformaciones sociales, artísticas y culturales que se gestaron" (Richard, 2007, p.30). De esta forma, y como lo señala Gonzalo Sánchez a finales del siglo XX, hay una necesidad apremiante desde las diferentes aristas culturales, históricas y artísticas en torno a la violencia. Por eso detectamos de manera creciente personas del campo del arte cuyas actividades se empiezan a ocupar del tema, planteando no solo a la necesidad de entablar un diálogo entre la historia y el arte para enriquecer la historiografía nacional, sino además a ser conscientes en que antes de que esta forma se popularizara, el vínculo entre arte y política, hubo otros que, como Débora, ya lo hacían.

La recuperación de la artista evidencia que el problema de la memoria no es algo privativo del campo de la historia disciplinar; sin embargo, es desde esta reflexión que se aclara la diferencia que ya hemos señalado entre la historia, como aquello que sucedió, y la memoria, como la percepción subjetiva y social de los acontecimientos ocurridos. La obra de Débora se enmarca en ambas categorías, pues no solo se vincula de manera estrecha a diferentes acontecimientos de la historia nacional que ella misma, como ciudadana, experimentó, sino que además su obra, en tanto índice de la realidad histórica y social, es huella de memoria que nos lleva a cuestionar el pasado, a considerar críticamente el papel de la mujer en la sociedad antioqueña del siglo XX, y a volcarnos a temas que en un contexto previo se consideraban banales e intrascendentes, como la violencia social ejercida sobre grandes capas poblacionales.

Con Débora nos enfrentamos entonces a una artista que en los 30 y 40 se atrevió a pintar, como mujer, a otras desnudas, a los presidentes como batracios, a evidenciar desde su obra la prostitución, la vida en la cárcel y las penurias de la calle. Una artista que no nos entrega los acontecimientos en sí, sino la percepción de los mismos. Por eso, la sincronía entre el revisionismo crítico de los discursos del pasado, la memoria, el giro del archivo y la recuperación de una de las artistas más críticas de mediados del siglo XX, para las décadas de los 80 y 90, no es una simple coincidencia.

---

[18] El Colombiano. Debora Arango "Esta es una recompensa a todo lo que yo he sufrido". Colección Patrimonial UdeA. 1995, 17 de junio. P. 16A.

[19] Acuerdo 88 de 2013: https://www.medellin.gov.co/irj/go/km/docs/pccdesign/SubportaldelCiudadano_2/PlandeDesarrollo_0_15/Publicaciones/Shared%20Content/GACETA%20OFICIAL/2014/Gaceta%204212/ACUERDO%20MUNICIPAL%2088%20DE%202013.pdf

A continuación agregamos una lista de algunos de los reconocimientos y homenajes realizados a Débora

Fecha	Nombre	Referencias
1984/02	Premio Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia a las Artes y Letras	Torres, L. V. (Febrero de 1984). Débora Arango ganó el Premio Antioquia de Artes y Letras. *El Tiempo*. De Villa, O. L. (Febrero de 1984). Débora Arango ganó concurso a las letras y las artes. [Artículo
1994/07/11	Orden Nacional al Mérito	Decreto N° 1449 del 11 de julio de 1994. [Ministerio de Relaciones Exteriores]. Por la cual se confiere una
1995/12/19	Medalla Alcaldía de Medellín	Decreto N° 1480 del 19 de diciembre de 1995. [Alcaldía de Medellín]. Por medio del cual la Restrepo, A. C. (1995). Alcaldía de Medellín condecora a Débora Arango. *El Colombiano*. [Artículo
1995/06/16	Título Honoris Causa de Maestra en Artes Plásticas	Invitación de la Universidad de Antioquia a la entrega del Título Honoris Causa de Maestra en Artes Invitación pública de la Universidad de Antioquia a la entrega del Título Honoris Causa de Maestra en Honoris Causa a Débora Arango. (Junio de 1995). [Artículo de opinión sobre la recepción del Título
1997/12/17	Cruz de Boyacá Gran Orden Ministerio de Cultura	Osorio, R. (17 de diciembre de 1997). Invitación a la ceremonia de imposición de la Cruz de Boyacá a la Arango, D. (19 de diciembre de 1997). [Carta de agradecimiento al señor Presidente de la República, Condecoración del 17 de diciembre de 1997. [Ministerio de Cultura]. Condecoración "Gran Orden
1999/07/07	Orden del Congreso de Colombia, en el grado Caballero	
2001/03/07	Escudo de Antioquia en la categoría Oro	Mujeres: trofeos de guerra. (8 de marzo de 2001). *El Mundo*. [Información sobre la programación del día
2002/11/21	Orquídea Concejo de Medellín	Resolución MDE N° 165 del 21 de noviembre de 2002. [Concejo de Medellín]. Por medio de la cual se
2003/07/24	Ascenso al grado de Comendador dentro de la Órden de Boyacá	Decreto N° 2060 del 24 de julio de 2003. [Ministerio de Relaciones Exteriores]. Por medio del cual se
2004/04/17	Reconocimiento de la Cámara de Comercio del Aburrá Sur y entrega de placa conmen	Resolución N° 064 del 17 de febrero de 2004. [Cámara de Comercio del Aburrá Sur]. Por medio de la cual
2004/04/25	Orden del Mérito Cívico y Empresarial Mariscal Jorge Robledo, en el grado Oro	Resolución N° 015 del 25 de febrero de 2004. [Asamblea Departamental de Antioquia]. Por medio de la
2004/09/23	José Acevedo y Gómez, en el grado Cruz de Oro	Resolución N° 000675 del 23 de septiembre de 2004. [Concejo de Bogotá]. Por la cual se impone la
2004/10/19	Orden Mérito a la Democracia	Resolución de Honores N° 46-04 del 19 de octubre de 2004. [Senado de la República]. Por medio de la
2005/12/05	Lamentación del fallecimiento y homenajes póstumos	Resolución N° 089 del 5 de diciembre de 2005. [Cámara de Comercio del Aburrá Sur]. Por medio de la Resolución N° 026 del 5 de diciembre de 2005. [Concejo Municipal de Envigado]. Por medio de la cual se Resolución N° 4837 del 5 de diciembre de 2005. [Alcaldía Municipal de Envigado]. Por medio de la cual Decreto N° 2155 del 5 de diciembre de 2005. [Gobernación de Antioquia]. Por medio del cual se rinde