

## Débora Arango y la Política

### Débora Arango and politics

Carantón Sánchez, Ilvar Josué

 **Ilvar Josué Carantón Sánchez**  
ilvar.caranton@gmail.com  
Tecnológico de Artes Débora Arango, Colombia

**Revista Académica Estesis**  
Tecnológico de Artes Débora Arango, Colombia  
ISSN: 2539-3995  
ISSN-e: 2539-3987  
Periodicidad: Semestral  
núm. 14, 2023  
investigacion@deboraarango.edu.co

Recepción: 23 Marzo 2023  
Aprobación: 09 Junio 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/696/6964957004/>

DOI: <https://doi.org/10.37127/25393995.178>

**Resumen:** El texto presenta el Fondo Patrimonial Débora Arango, una colección de obras y documentos que representan el legado artístico y cultural de Débora Arango, una de las artistas más relevantes e influyentes de Colombia en el siglo XX. El arte de Arango fue una crítica social y política, lo que la llevó a ser censurada y perseguida por el gobierno y la sociedad conservadora de la época. Describe el contexto sociocultural en el que Arango desarrolló su obra, destacando la misoginia y el machismo ampliamente aceptados y asumidos en Colombia en la década de 1940, así como los roles y estereotipos restrictivos de género, el limitado acceso a la educación y oportunidades laborales para las mujeres, y la normalización de la violencia de género. También se menciona la influencia de la iglesia, el conservadurismo y el moralismo promovidos por la sociedad, y el estigma sexual que enfrentan las mujeres que desafían las normas establecidas. El texto destaca que Arango fue una de las mujeres que desafió los roles de género y los valores conservadores de la época a través de su obra artística y de su activismo político y social.

**Palabras clave:** Débora Arango, política, contexto, realidad social, machismo.

**Abstract:** The text introduces the Débora Arango Heritage Fund, a collection of works and documents that represent the artistic and cultural legacy of Débora Arango, one of the most relevant and influential artists of Colombia in the 20th century. Arango's art was a social and political critique, which led her to be censored and persecuted by the government and the conservative society of the time. The text also describes the socio-cultural context in which Arango developed her work, highlighting the misogyny and sexism widely accepted and assumed in Colombia in the 1940s, as well as the restrictive roles and stereotypes of gender, the limited access to education and job opportunities for women, and the normalization of gender-based violence. The influence of the church, the conservatism, and moralism promoted by the society and the sexual stigma faced by women who challenged the established norms are also mentioned. The text emphasizes that Arango was one of the women who challenged gender roles and conservative values of the time, through her artwork and political and social activism.

**Keywords:** Débora Arango, politics, context, social reality, sexism.

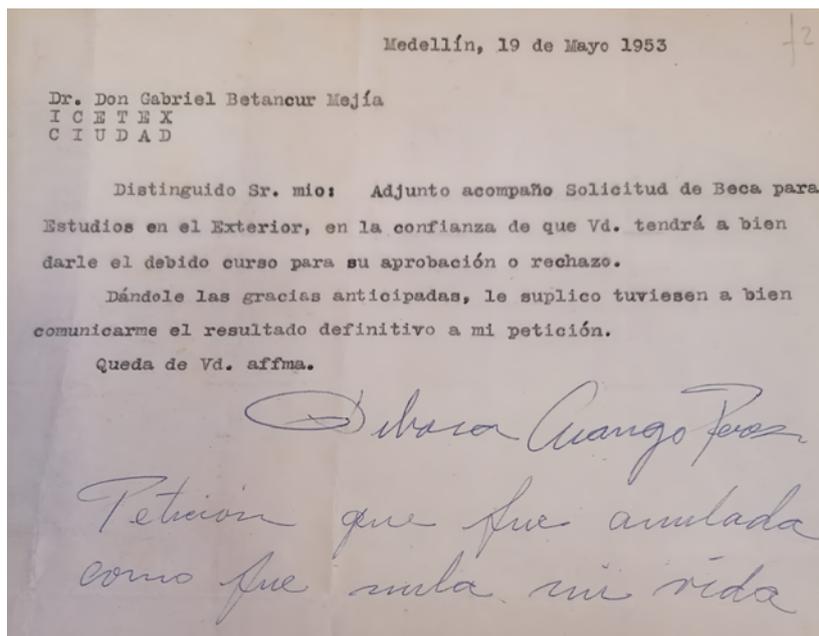
*Medellín, 19 de mayo 1953*

Dr. Don Gabriel Betancur Mejía  
ICETEX  
CIUDAD

*Distinguido Sr. mío: Adjunto acompaño Solicitud de Beca para Estudios en el Exterior, en la confianza de que Ud. tendrá a bien darle el debido curso para su aprobación o rechazo.*

*Dándole las gracias anticipadas, le suplico tuviesen a bien comunicarme el resultado definitivo a mi petición. Queda de Vd. affma.*

*Petición que fue anulada como fue nula mi vida. (Manuscrito de puño y letra de Débora Arango)*



**Fig. 1**

*Petición anulada*

Fuente: Archivo Débora Arango Pérez 1843 – 2014 Inventario Sala de Patrimonio Documental Centro Cultural Biblioteca LEV Universidad Eafit Medellín.

## Introducción

Un fondo patrimonial como base para un proyecto de investigación se torna en un ejercicio académico impredecible, pues se desconoce lo que allí se encontrará. Sin embargo, una revisión sistemática de la colección de obras y documentos que representan el legado artístico y cultural de Débora Arango (del Fondo Patrimonial Débora Arango de la Universidad EAFIT), permite deambular y trasegar por contenidos que servirán para la generación de posibles líneas de profundización. Este Fondo, creado en 2003 gracias a la donación de la propia artista y de su familia, permite confrontar el material escrito por diversos autores sobre la artista, con sus propias palabras y actos.

La importancia del Fondo Patrimonial radica en que posibilitan a la comunidad académica —y al público en general— conocer y apreciar la intimidad de algunas relaciones sociales de la maestra que permiten develar ciertos elementos inmersos en su obra, los cuales contribuyen a explicar cómo

llegó a convertirse en una de las artistas más relevantes e influyentes de Colombia en el siglo XX.

Débora Arango fue una artista envigadeña que a lo largo de su carrera demostró un fuerte compromiso político a través de su obra. Su arte fue una crítica social y política, lo que la llevó a ser censurada y perseguida por el gobierno y la sociedad conservadora de la época (para los incautos, es el personaje del billete de dos mil pesos colombianos que circula actualmente).

En sus obras, Arango abordó temas como la desigualdad social, la violencia, la opresión a las mujeres, la religión y la corrupción política. Sus cuadros y dibujos a menudo eran provocativos y desafiantes, lo que le generó una reputación como artista subversiva y peligrosa.

La relación de Débora Arango con el poder político fue tensa y conflictiva. Su obra artística fue considerada controversial y subversiva por los sectores conservadores y religiosos de la sociedad colombiana de su época, lo que la llevó a ser marginada y excluida de los círculos artísticos y culturales.

## Contexto Sociocultural

Según las propias palabras de la maestra recogidas en el libro “Cuaderno de notas” (2007), Débora se inició por el apoyo de la hermana italiana María Rabaccia, quien la ponía a corregir los cuadros de sus compañeras; es ella quien le recomienda a la madre de la maestra que la ponga a estudiar en un instituto de arte. Después se matricula con Eladio Vélez, quien acababa de llegar de Europa, y con él aprende a dibujar naturalezas muertas y paisajes. Cuando supo que Pedro Nel Gómez pintaba el Palacio Nacional lo visitó, y a raíz de la conversación que tuvo con él en esa ocasión, comenzó sus estudios en el Instituto de Bellas Artes.

En la Colombia de los años cuarenta, la misoginia y el machismo eran ampliamente aceptados y asumidos como parte de la cultura y la vida cotidiana. La sociedad colombiana se regía por valores conservadores y patriarcales que establecían roles y estereotipos de género rígidos y desiguales.

Las mujeres eran vistas como seres inferiores a los hombres, y se esperaba que se limitaran a cumplir roles domésticos y reproductivos. La educación y el acceso a oportunidades laborales y políticas eran restringidos para las mujeres, y la violencia de género era normalizada y minimizada.

La religión y la iglesia católica tenían una gran influencia en la sociedad de la época, y promovían una visión conservadora y moralista de la vida. La sexualidad era vista como algo pecaminoso y peligroso. El machismo se expresaba en formas tanto sutiles como abiertas. En gran medida, los hombres eran socializados para ser dominantes y agresivos, y se les enseñaba a considerar a las mujeres como objetos sexuales y como seres subordinados. La violencia de género era una práctica común, y la sociedad minimizaba y justificaba los abusos cometidos contra las mujeres.

En este contexto, las mujeres que desafiaban los estereotipos de género y se atrevían a cuestionar el statu quo eran marginadas y estigmatizadas. La artista Débora Arango fue una de las mujeres que desafió los roles de género y los valores conservadores de la época a través de su obra y de su activismo político y social. Arango fue criticada y censurada por mostrar temas relacionados con

la sexualidad y con la violencia en su obra, y por ser una mujer independiente y comprometida con la justicia social.

Desde sus inicios tuvo una relación académica complicada con su profesor Pedro Nel Gómez, debido a diferencias en su enfoque artístico y sus ideologías políticas. Él fue uno de los principales exponentes del movimiento muralista en Colombia, y abogó por un arte que fuera accesible al público en general y que tuviera un fuerte componente social. Por otro lado, Débora Arango se enfocaba más en la expresión individual y a la exploración de temas personales y controvertidos, lo que a menudo incluía temas de naturaleza sexual y, además, de naturaleza política, en cuanto asumía una posición crítica respecto al componente social.

Con su obra la *Madonna del silencio* o *Maternidad en la cárcel*<sup>1</sup> de 1944, bajo su mirada femenina y no heteronormativa como la de otros artistas (como Roberto Pizano, Eladio Vélez, Gómez Campuzano y Eugenio Zerda, quienes mantuvieron la mirada religiosa y devocional de la madre relacionada con el mito mariano de la religión), Débora pone entredicho la mirada patriarcal y representa de manera distinta a la mujer. Da a conocer el dolor del cuerpo y en especial la soledad de muchas mujeres de bajos recursos, quienes continúan abandonadas e ignoradas por un sistema. Madre e hijo son cuerpos desechados y vomitados por un sistema que los ignora en los rincones oscuros de las ciudades colombianas (Giraldo, 2010).

Arango era una artista muy crítica con la sociedad y las instituciones, lo que no siempre era bien recibido por las autoridades académicas y políticas de la época. En este contexto, se produjo un conflicto entre Arango y Gómez cuando ella fue censurada, nuevamente, en una exposición en el Museo de Zea en 1948, y obligada a comparecer ante el arzobispo de Medellín, monseñor García Benítez, amenazada con una especie de maldición pública (Fernández, 2007). Esta sumatoria de censuras hizo que Gómez, quien era en ese entonces el director de la Escuela de Bellas Artes de Medellín, se negara a apoyar a Arango en su protesta contra la censura, lo que generó un distanciamiento entre los dos artistas.

Dichas censuras habían comenzado en la exposición que se realizó en el Club Unión de Medellín en 1939. En esa ocasión, Débora Arango expuso una serie de obras con temática erótica y socialmente controvertida, que generaron una gran polémica en la ciudad y fueron objeto de crítica y prohibición por parte de las autoridades civiles y religiosas.

Si bien Pedro Nel Gómez era una figura destacada en la escena artística de Medellín en ese momento, no hay evidencia de que haya participado directamente en la censura o en la toma de decisiones que llevaron a la clausura de la exposición. De hecho, en distintas ocasiones Pedro Nel Gómez defendió públicamente el derecho de Débora Arango a expresarse libremente en sus obras y se solidarizó con ella en su lucha por la libertad de expresión y la defensa de los derechos humanos.

Es importante señalar que la relación entre Débora Arango y Pedro Nel Gómez fue muy compleja y estuvo marcada por diferencias artísticas y políticas a lo largo de su carrera. Sin embargo, ambos son considerados como importantes exponentes del arte colombiano del siglo XX y su legado ha sido reconocido en el país y en el extranjero.

En la exposición que se realizó en el Club Unión de Medellín en 1939, la censura fue llevada a cabo por las autoridades civiles y religiosas de la ciudad; según los registros históricos, el arzobispo de Medellín de la época se opuso a la exhibición de las obras de Débora Arango debido a su contenido considerado obsceno y anticatólico. Así mismo, se dice que algunas autoridades locales y representantes de la iglesia católica presionaron al Club Unión para que retirara la exposición. Finalmente, el Club Unión decidió cerrar la exposición y retirar las obras de Débora Arango, argumentando que no eran acordes con los valores morales y religiosos de la sociedad. Esta censura generó un gran debate en la sociedad colombiana y fue un hito importante en la lucha por la libertad de expresión y los derechos culturales en el país.

Los desnudos de Arango contravinieron los valores que imperaban sobre las representaciones del cuerpo femenino en las artes, por lo cual su percepción fue conflictiva y polémica entre quienes tuvieron acceso a su obra. Las palabras de Jurado (1939) sobre Débora Arango aluden de manera general a su visión alrededor de lo “moderno”: “Nos encontramos en presencia de una poderosa artista de grandes ateneas sensibles a todas las manifestaciones estáticas... Y téngase en cuenta que esta artista es todo movimiento”. Una apreciación similar hizo de las acuarelas *Hermanas de la caridad* y *Bañistas* (ambas obras de la década de 1960):

Es muy de notarse que en estas acuarelas se insinúa ya la pintura de masas, de grupos humanos en agitación, en vital interacción. El arte moderno se desplaza hacia el encuentro de la multitud, pues sólo en ella se descubre la característica del homo sapiens del siglo XX. Ciertamente los motivos no son los mejores para lograr la presencia atropellada de las masas, pero son una muestra bastante notable de lo que la artista Arango puede lograr con sus magníficas condiciones de sensibilidad y técnica. (Maehcha, 2020)

La exclusión y la polémica fueron constantes para muchas de las obras de Arango. Muchos vieron este tipo de decisiones como intentos de censura y una falta de apertura hacia las nuevas tendencias artísticas, intentos ligados, en ocasiones, a intereses partidistas. Después de las controversias, Débora Arango continuó trabajando en su obra y ganando reconocimiento por su estilo y su mensaje social.

La exclusión de la obra de Arango de los distintos eventos generó fuertes polémicas en la comunidad artística colombiana, que vio en estas decisiones un rechazo a las nuevas tendencias artísticas y resaltaba la falta de inclusión de las mujeres artistas en la escena artística colombiana, una realidad que se mantuvo durante décadas en el país.

Las luchas partidistas son el contexto, o más exactamente el marco, el cuadro, en el que se desarrollaron las disputas en torno a la obra de Débora Arango. Pero el contenido, la sustancia de la que se alimentaron esas luchas, provenía no de los partidos políticos sino del estado moral de la sociedad.

## Política y Violencia

La relación entre política y violencia puede ser compleja y variada, y depende del contexto histórico y social en el que se desarrolle. En algunos casos, la política puede ser la causa directa de la violencia, como en situaciones de persecución política, guerra civil o represión estatal. En otros casos, la política puede ser

utilizada como pretexto para justificar la violencia, como en actos de terrorismo o insurgencia.

Además, la violencia puede ser un medio para lograr objetivos políticos, como el derrocamiento de un gobierno, la imposición de un régimen autoritario, o la defensa de un territorio o una causa. En este sentido, la violencia puede ser utilizada tanto por actores políticos legítimos como por grupos armados no estatales.

Por otro lado, la violencia puede tener consecuencias políticas, como el debilitamiento de las instituciones democráticas, la erosión del Estado de derecho y la polarización de la sociedad. También puede generar desplazamientos forzados, violaciones a los derechos humanos y la creación de grupos armados y criminales, como lo demuestra la historia reciente de Colombia.

La violencia es un fenómeno complejo que puede tomar diversas formas, como la violencia física, psicológica, sexual, económica, política, cultural y estructural. Se trata de una expresión de poder desigual que implica una violación de los derechos humanos y puede tener graves consecuencias para las personas afectadas. En este sentido, se examinarán algunos enfoques teóricos clave sobre la violencia y se proporcionará una selección de bibliografía relevante.

## Perspectivas Teóricas Sobre la Violencia

El enfoque psicológico de la violencia se centra en sus causas y consecuencias psicológicas. Según este enfoque, la violencia es el resultado de problemas psicológicos subyacentes, como la ira, la frustración, la falta de autocontrol y la baja autoestima. Los psicólogos también examinan los efectos a largo plazo de la violencia en la salud mental y física de las personas afectadas (Salas-Menotti, 2008).

El enfoque sociológico de la violencia se centra en los factores sociales y culturales que contribuyen a la violencia. Según este enfoque, la violencia es el resultado de la desigualdad social y la exclusión, y se produce en contextos de conflicto social, cambio social y crisis económica. Los sociólogos también analizan las estructuras de poder y las relaciones de género, raza y clase que subyacen a la violencia (Briceño-León, 2016).

El enfoque feminista de la violencia se centra en las formas en que la violencia se utiliza para mantener la subordinación de las mujeres y otros grupos marginados. La violencia es una forma de control social y de género que perpetúa las desigualdades de poder y la discriminación, eso fue lo que planteó la maestra Débora en obras como: *Friné o trata de blancas* (c. 1930-1940), *La escala de la generación* (c. 1940-1950), *La celestina* (c. 1950-1960), *La lucha del destino* (c. 1950-1960), *Las monjas y el cardenal* (c. 1950-1960), y *Esquizofrenia en la cárcel* (c. 1950-1960), entre otras. Con temáticas y preocupaciones que los grupos feministas contemporáneos buscan destacar subrayando la importancia de reconocer las violencias invisibles, como la violencia sexual y la violencia simbólica.

Durante la época de "La Violencia" en Colombia (1948-1958), las regiones de Santander y el norte del Valle del Cauca fueron especialmente afectadas por el conflicto armado y la violencia política. Las tensiones entre los partidos políticos Liberal y Conservador se intensificaron después del asesinato del líder

liberal Jorge Eliécer Gaitán en 1948. Los grupos armados de ambos partidos comenzaron a enfrentarse en las calles, y la situación se agravó con la creación de las guerrillas liberales conocidas como "Los Guanes" y "Los Pájaros". Estos grupos se dedicaron a la lucha armada contra el gobierno conservador y llevaron a cabo acciones violentas como asesinatos, secuestros y saqueos. El gobierno respondió con represión y violencia, lo que a su vez generó más resentimiento y violencia por parte de los grupos armados (Sánchez Ángel, 2008).

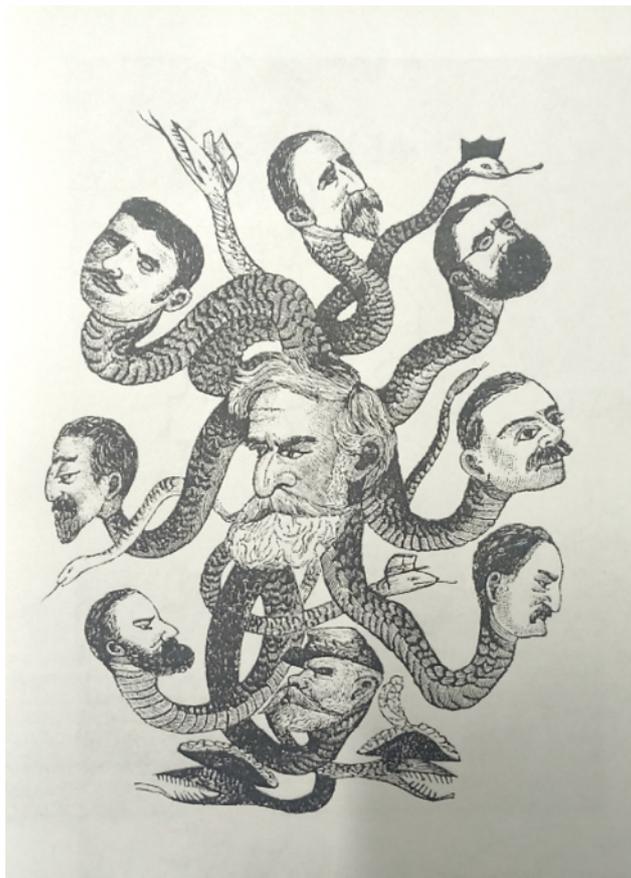
En este contexto la obra de Débora Arango tuvo un rol de vital importancia ya que el fin de la hegemonía conservadora en Colombia fue el resultado de una serie de causas relacionadas con la "política" y la "economía" del "país" y tuvo importantes consecuencias socio-culturales, que la maestra tuvo a bien expresar.

El desgaste del partido conservador y su hegemonía se prolongó durante gran parte del siglo XIX y principios del XX, lo que llevó a que las élites gobernantes fueran incapaces de abordar de manera efectiva los problemas sociales y económicos del país, generando descontento entre la población. Militante en las ideas liberales la artista asume una posición crítica ante los continuos eventos y los nefastos sucesos generados por el amancebamiento del gobierno y la Iglesia; en obras como *Levitación*, de la década del 30 al 40, con mofa, ironía y contundencia del color, Débora mostraba ya aquel cinismo religioso que apenas hoy en día está siendo desenmascarado.

Como Hoggart lo afirma: "El escritor o artista satírico capta con agudeza las flaquezas y debilidades de los hombres públicos, las exhibe con crudeza o con viva intención crítica y nos deja un testimonio utilísimos como expresión del sentimiento de los contemporáneos" (1969). Y esto lo podemos evidenciar en obras de Arango, tales como *Levitación* (c. 1930-1940), *Rojas Pinilla* (c. 1953-1957), *13 de Junio* (c. 1953-1957), *La danza* (c. 1940-1950), *Junta militar* (c. 1950-1960), y *La república* (c. 1950-1960), en las que la artista, haciendo uso de su expresionismo personal, pone en evidencia la caricatura de país en el que vive y los personajes políticos que en él habitan.

Colombia, en este periodo, viene experimentando cambios significativos en su estructura social y cultural, el crecimiento de la clase media, el aumento de la urbanización y una mayor influencia de corrientes de pensamiento progresistas y liberales, generaron demandas en la transformación política y social.

Las ideas liberales no eran ajenas a todo este proceso, y la maestra estaba atenta a lo que le rodeaba; por eso llaman la atención las referencias e influencias que tuvieron dos caricaturistas en su obra. Uno fue Alfredo Greñas, que se destacó por su nivel de ironía y burla socarrona a los personajes e instituciones que por entonces significaban respetabilidad y reverencia; su obra contenía el elemento que le faltaba a la caricatura política para constituirse en medio de provocación que sacude el poder que apela a las emociones; sus dibujos no solo "cargan" las fisonomías de aquellos a quienes representa, sino que en el contexto de la caricatura se recrearon situaciones que mostraban los defectos y posición del personaje, donde el ridículo jugaba un papel fundamental.



**Fig. 2**

*Una nueva Medusa*

Fuente: Arciniegas (1975) citado en Duque Giraldo (2019).

Como en algunas obras de Débora ya enunciadas, los símbolos patrios se convierten en testimonio de las convulsiones políticas y sociales y la tergiversación de sentido provoca en el simpatizante una comprensión general de la situación del país, el poder ideológico de los símbolos se convirtió en vehículo para comunicar el sentir de la oposición, aunque hasta ahora parece no haberse entendido. Ese es el caso de la serpiente que representa el manzanillismo, que según el *Diccionario de colombianismos* un manzanillo se define como un

hombre sin moral, sin decoro (...) que pone a su servicio toda la bajeza de los hombres y toda su falta de hombría de bien para sus fines siempre oscuros. Llámase manzanillo porque sus frutos y su sombra, como los del árbol de ese nombre, son dañinos y venenosos. (...) En la fauna política, el manzanillo es el más despreciable de los animales, siendo todos despreciables. (Rozo, N. y Espejo, M. 2020)

El segundo caricaturista fue Ricardo Rendón quien nace en Rionegro, Antioquia, un pueblo liberal: en una pequeña región del oriente antioqueño llamada “cuna de la libertad” por su relación con el proceso independentista y por ser el lugar en donde se redactó la Constitución liberal de 1863. Los antecedentes liberales de la región son en gran medida factores de base para la formación del pensamiento político del caricaturista antioqueño, particularidades que la maestra va a admirar y seguir en las imágenes, de las cuales apropió algunos elementos.

Algo que debió llamar poderosamente la atención de la Débora niña fue la serie de caricaturas a color denominada *Jardín Zoológico* (c. 1918), considerada como la última producción gráfica durante su estadía en Medellín antes de partir a la capital del país. En esta serie los personajes de la política e intelectualidad nacional fueron representados como animales según sus rasgos físicos y psicológicos. Según el artista “En todo político hay algo de animal”, tal vez parafraseando la frase atribuida a Aristóteles que define al ser humano como un animal político (Lleras, 1976, p. 75).

Su trabajo en general representó palabras y gestos de funcionarios, miembros de la iglesia y personalidades del régimen hegemónico conservador que terminó en 1930. Mediante su trabajo lanzaba duras críticas al gobierno y la sociedad colombiana, lo cual le dio una popularidad e influencia, que no ha sido vivida antes, ni después, por un caricaturista colombiano.



**Fig. 3**

*Trabajos electorales*

Caricatura de Ricardo Rendón publicada en *El Gráfico*, Bogotá, 9 de febrero de 1918, pág. 327

Fuente: Velázquez Sierra (2017).

En *Trabajos electorales* de 1918, Rendón plasma a un religioso hablando desde el púlpito y botando sapos por su boca, animales que tienen un significado particular en la biblia, pues son considerados como impuros, por lo que siempre se relacionaron con plagas. Además, soñar con sapos es sinónimo de tener precaución y estar alerta porque algo malo puede ocurrir en la vida. A eso apunta lo que representa Débora en *13 de junio* y *Rojas Pinilla*, dos obras realizadas entre 1953 y 1957, pues a medida que aumentaba el descontento y las demandas de cambios sociales iban surgiendo movimientos y luchas sociales en todo el país, movimientos campesinos, sindicales y estudiantiles que demandaban una mayor participación política y mejores condiciones de vida, pero cuyos sueños fueron robados por esa plaga que tan bien representó la maestra.



**Fig. 4**  
*Rojas Pinilla*. s.f. (c. 1953-1957)  
óleo sobre lienzo, 119 x 158 cm  
Fuente: *Débora en plural* (MAMM, 2008).



**Fig. 5**  
*13 de junio o La salida de Laureano 1953*.  
Acuarela  
37 x 56 cm  
Fuente: *Débora en plural* (MAMM, 2008).

Laureano Gómez, quien fue presidente de Colombia entre 1950 y 1953, tuvo una salida polémica del país durante su mandato. En mayo de 1953, cuando se encontraba en el poder, se produjo un golpe de Estado liderado por el general Gustavo Rojas Pinilla, quien lo obligó a renunciar y a abandonar el país (Duque, 2017). Gómez viajó a Estados Unidos, donde se exilió durante varios años, regresando a Colombia en 1957 después de que se firmara el Frente Nacional, un acuerdo político entre los dos partidos tradicionales que permitió una alternancia en el poder y una reducción de la violencia política en el país. La maestra lo pinta en la acuarela *Salida de Laureano*, también conocida como *13 de junio*.

No es de extrañar que la obra de Débora fuera calificada como una “degeneración artística” por Laureano Gómez, quien además fue uno de los

principales ideólogos e incentivadores de la violencia política de aquellos años en Colombia, y quien además, como director y fundador del periódico conservador *El Siglo*, en una de sus columnas mencionó:

Pero los desnudos de doña Débora Arango no son artísticos, ni mucho menos. Están hechos ex profeso para representar las más viles de las pasiones lujuriosas. [...] Es la simple y llana verdad de un arte que se dedica, como los afiches cinematográficos, a halagar perturbadores instintos sexuales... en las acuarelas de la dibujante antioqueña, se ostenta un marcado sentido lujurioso y un sentimiento de subversión social de los mejores valores morales. (Banco de la República & Museo de Arte Moderno, 1984, pp. 55-56)

De esta época, bastante compleja para la sociedad colombiana, se destacan obras como: *Gaitán* (c. 1940-1950), *Masacre del 9 de abril* (c. 1940-1950), *Velorio* (1944), *El tren de la muerte* (c. 1950-1960), *La justicia* (c. 1950-1960), *La república* (c. 1950-1960) y *Salida de Laureano* (c. 1950-1960). Sobre esta última, Juan Cárdenas (2014) sostiene:

(...) los años posteriores al asesinato de Gaitán, el recrudecimiento de la guerra civil no declarada, el protagonismo del siempre resbaloso Laureano Gómez, a quien Débora solía pintar como un gran sapo con banda presidencial. Las guerrillas liberales de Guadalupe Salcedo se hacían fuertes en el Llano, mientras el gobierno, en uno de sus habituales alardes de lambonería, había enviado tropas a la guerra de Corea. Laureano, siempre Laureano, llegaba a la presidencia por doble u, después de que un atemorizado Darío Echandía retirara su candidatura.

Mientras tanto, Débora seguía pintando en sus acuarelas a la señora Violencia, que se paseaba por Colombia en todas las formas y desde todos los colores políticos. Ella sabía bien que la Violencia no es una esencia metafísica, sino una manufactura acabada, que se fabrica entre ciertos señores de rancieros apellidos, mediante ciertos rituales de poder que siempre supo pintar.

Prueba de ello es la escena de *La república* (c. 1950-1960), donde dos gallinazos devoran un cuerpo femenino sobre una bandera nacional, los congresistas hacen el saludo nazi y una especie de roedor con alas sostiene a un hombrecito disfrazado de paloma de la paz parodiando, a través de un lenguaje expresionista, el vínculo entre política y religión; una constante de nuestra historia.



**Fig. 6**  
La república. (c. 1950-1960)  
Acuarela  
77 x 56 cm  
*Débora en plural* (MAMM, 2008).

## Lo Otro Político

Según la politóloga María Camila Bedoya (2014), Débora Arango pintó en contra no solo del ambiente conservador y ultracatólico que rodeaba su cotidianidad, sino también contra el país político y el país nacional, contra las estructuras cognitivas y prácticas políticas que limitaban la vida de los colombianos a través de identidades políticas, culturales y relacionales homogéneas. Situación que llevó a que, hasta los años ochenta, la obra de Débora Arango fuera simplemente menospreciada en Colombia.

Dice Romero (2002) que para analizar este vacío de conocimientos existente entre los hechos de la vida política y las razones o las "causas" del comportamiento de los sujetos, se utiliza de manera recurrente el concepto cultura política. Con él se pretende reducir la distancia epistémica entre lo subjetivo y lo objetivo de la política. Sin embargo, el mismo concepto es subjetivado por quienes con él pretenden dar cuenta de las actitudes, los valores y el comportamiento político de los hombres al centrarse únicamente en estos aspectos y soslayar el papel y la influencia que las estructuras, las instituciones, los actores políticos y el poder ejercen en la subjetividad de las personas.

Débora se acercó a la política liberal que tanto se promulgó desde los años treinta, y que promulgaba el sentido de ser y afirmar que el individuo es libre. Esto lo expresó de manera diversa en su pintura, convirtiéndose en una mujer con un arte libre y a la vez liberador, mostrando en sus obras una realidad que ella sentía como injusta, exponiendo la pobreza soterrada, la desigualdad social y la

realidad nacional; sin embargo, sólo se consideró libre en su obra: “No fui una mujer liberada, solo lo fui para la pintura y me consideré siempre una niña muy obediente” (Arismendi, 1995. Caracol tv. Entrevista a Débora Arango).

La relación de Débora Arango con el poder político fue tensa y conflictiva debido a la controversia y a la crítica que generó su obra artística y a su postura crítica y opositora a los gobiernos autoritarios y dictaduras que gobernaron Colombia en su época. Su obra representa escenas violentas y crueles que reflejan la realidad dolorosa que azotó a Colombia en la época en que fueron creadas; por ello, utiliza figuras distorsionadas y grotescas para representar a los opresores, a los victimarios y a los poderosos, que se muestran como monstruos que devoran y destruyen a los seres humanos. Las víctimas, por su parte, son retratadas con rasgos más humanos, pero aun así muestran su sufrimiento y dolor de manera cruda y directa.

Arango se mantuvo firme en sus convicciones y defendió su derecho a crear y expresarse libremente, su valentía y su compromiso político la convirtieron en una figura inspiradora para muchos, especialmente para las mujeres y, hoy en día, se está convirtiendo en bandera de las feministas y de la comunidad LGBTIQ+.



**Fig. 7**

Los derechos de la mujer. s.f. (1954 ca.)

Óleo sobre lienzo

266 x 245 cm

Fuente: *Débora en plural* (MAMM, 2008).

En sus primeros trabajos, realizados en la década de 1930, la maestra abordó temas como la pobreza, la desigualdad y la explotación laboral en la sociedad rural antioqueña, que eran una realidad cotidiana en la región. Tema que siguió trabajando durante su vida en obras como *Madona del silencio* (c. 1930-1940), *Hambre* (1944), *El almuerzo de los pobres* (c. 1960-1970) y *Maternidad* (c.

1960-1970), en ellas muestra escenas de miseria y desesperación que denuncian la desigualdad social y la falta de oportunidades para los más pobres.

En la década de 1940, Débora comenzó a explorar temas de género y sexualidad, que la llevaron a ser criticada y censurada por las autoridades religiosas y políticas de la época. Desde esos años plasmó escenas de prostitución, homosexualidad y erotismo que desafiaban los estereotipos de género y los valores conservadores de la sociedad de su tiempo. Esta temática le valió el rechazo de la élite cultural y religiosa de la época, pero también la admiración de quienes valoraban su honestidad y su capacidad para hablar de temas tabú con una sensibilidad artística única.

Según los documentos, misivas y demás comunicaciones que en forma abrumadora comenzaron a llegarle desde 1994, y que reposan en el Fondo Patrimonial de EAFIT, su figura e imagen fue cooptada por distintos personajes públicos. La cooptación hace referencia al proceso en el cual una institución, organización o individuo con poder económico o político busca ganar control o influencia sobre el trabajo, la imagen o las ideas de un artista, generalmente con el propósito de utilizar su talento y creatividad para promover sus intereses particulares. Esto puede involucrar ofrecer beneficios materiales, reconocimiento público, oportunidades de exposición o promoción, o incluso presiones y manipulaciones para que el artista se alinee con ciertas agendas o narrativas. Algunas veces se realiza para obtener legitimidad o prestigio asociado al trabajo del artista, o para utilizar su influencia y popularidad para promover una determinada imagen o mensaje. También puede ser utilizada como una estrategia de control, ya sea para silenciar o moderar las posturas críticas o disruptivas del artista, o para instrumentalizar su obra en beneficio de intereses comerciales, políticos o ideológicos. Esto sucedió a finales de la década de los 30, en los 40 y en los 50, con los distintos periódicos y revistas liberales de la época, convirtiendo la figura pública de Débora en carne de cañón para la situación política reinante.

La cooptación puede tener consecuencias tanto para el artista como para su obra, en algunos casos, los artistas pueden verse obligados a ceder parte de su independencia creativa o a comprometer sus principios y valores artísticos en favor de los intereses de quienes los cooptan. Esto puede llevar a una pérdida de autenticidad y libertad creativa, y a que su obra se convierta en un mero instrumento de propaganda o mercadotecnia, pero a la maestra Débora la llevó al encierro, al silencio y al ostracismo durante 40 años. Es importante tener en cuenta que la cooptación no siempre es evidente o directa, y puede manifestarse de formas sutiles o encubiertas.

En la entrevista que le da en 1985 a Cristóbal Peláez ella le dice:

Tengo conmigo unos 250 cuadros y tal vez 30 andan por la calle vendidos o regalados. Ahora me llaman de todas partes para comprarme. Pero no quiero vender. Quiero estar con mis cuadros, verlos y criticarme yo misma. Tengo una gran satisfacción, voy a morir sabiendo que lo mío vale la pena.

En un artículo escrito en la *Revista Diners* por Iván Beltrán Castillo (2004), titulado: “Débora Arango, la rebelde más vieja del mundo”, aparecen algunas afirmaciones que dejan abiertas las pistas para seguir buscando en los vericuetos de sus obras los elementos esenciales que han hecho grande a esta mujer y artista; de esta entrevista, tal vez la última publicada, estas son algunas de las perlas que nos dejó y con las que quedan abiertas varias reflexiones:

Me quedé soltera porque descubrí que la pintura y el arte son unas pasiones más dignas que el amor y sus desdichas...; me di cuenta a tiempo que el matrimonio convencional es un destino muy ceniciento para las mujeres... Además, como siempre pinté desnudos femeninos, los hombres se me alejaron. No me paraban bolas o me tenían tanto miedo que les costaba acercarse. Pero no estuve sola: las ilusiones son efímeras y los colores son eternos.

A los 96 años la maestra hacía estas disertaciones que permiten dilucidar múltiples lecturas y que dejan entrever, como una visionaria, algunos de los presupuestos conceptuales de su obra, que aportan a las discusiones de género y enfoque diferencial, temas y reflexiones siempre presentes en su obra y que ahora se están convirtiendo en las banderas de los temas feministas y de minorías.

Los hombres de mi época estaban contentos si la mujer era dócil y mansa y no les importaba qué pensaba ni mucho menos qué sentía. Lo de ahora como que son iguales. (...) Cuando yo era joven, casarse con uno de ellos era como casarse con una tempestad temible.

Y reafirma sus posiciones políticas, que no declinaron ante la avalancha de elogios y panegíricos, confirmando, además, su admiración por los seres que no se dejaban llevar por las corrientes de su época (como lo fueron los caricaturistas que la inspiraron):

A mí me encantaron las personas a las que no les gustaba el mundo tal cual, aquellas que no se conformaban. Mejor dicho, me encantaron desde chiquita los que llevaban la contraria.

Para cerrar, dejemos por aquí esta última joya, muestra de que hasta sus últimos días la maestra Arango mantuvo sus posiciones críticas frente a la política en Colombia.

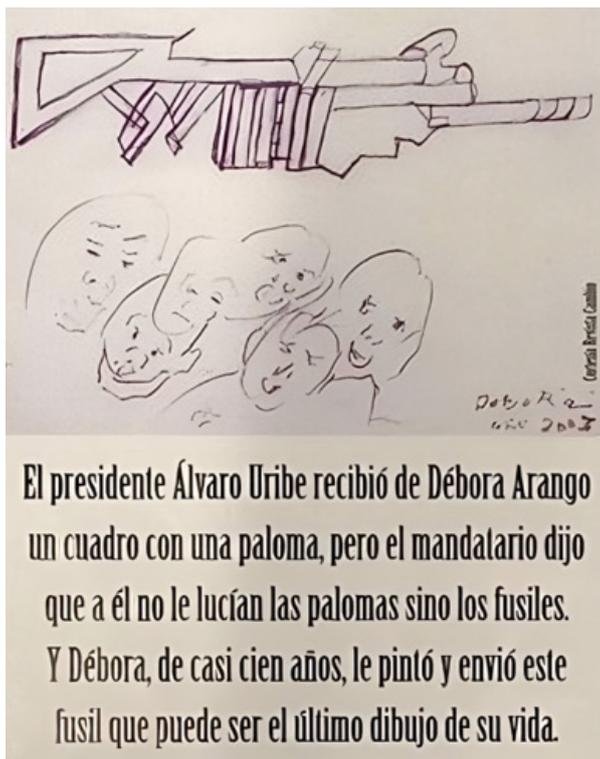


Fig. 8

Foto aparecida en el artículo: “Débora Arango, la rebelde más vieja del mundo”, de Iván Beltrán  
*Revista Diners # 406 de 2004*

## Bibliografía

- Amaya Alarcón, M. A. (2002). *El pincel pinta y pregunta: sobre la pictórica de la maestra Débora Arango*. Bogotá. Creación Artes Literatura y poesía.
- Sánchez Ángel, R. (2008). Gaitanismo y nueve de abril. *Papel Político. Vol.13 no.1* Bogotá
- Arango Restrepo, S. y Gutiérrez Gómez, A. (2002). *Estéticas de la Modernidad y artes plásticas de Antioquía*. Medellín, Universidad de Antioquia.
- Arango, L.G. (1991) *Mujer, Religión e industria: Fabricato 1923-1982*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.
- Arismendi, D. (1995). Entrevista a Débora Arango. Caracol tv. Bogotá.
- Bedoya, M.C. (2014). De narrativas y estéticas en pugna: la degeneración artística en la obra de Débora Arango como antídoto contra la herencia de la regeneración política en Colombia (1940-1950) Medellín. *Revista de Estudiantes de Ciencia Política N. 4*.
- Beltrán C, I. (2004). Débora Arango, la rebelde más vieja del mundo. Bogotá, *Revista Diners # 406*.
- Bravo, M. (2006). Débora Arango: significado de una exposición. Débora Arango en el Centro Cultural “Reyes Católicos”. Bogotá: Art Editions.
- Briceño-León, R. (2016). La sociología de la violencia: un campo nuevo. *Espacio Abierto, vol. 25, núm. 4*, pp. 17-30.
- Cárdenas, J. (2014). La república, Débora Arango. *Revista Semana*, Bogotá.

- Carreño, A. y Restrepo, M.C. (2006). Retrato de mujer: de la colonia a Débora Arango. Medellín. Suramericana.
- Davivienda (2011). *Débora Arango*. Bogotá. Ediciones Gamma.
- Duque Daza, J. (2017) Colombia 1958-1990. Dos transiciones con democratización frustrada en un contexto de violencia. *Revista Latinoamericana de Política Comparada*, Flacsoandes.
- Duque Giraldo, J. M. (2019). El papel de la caricatura política como medio de confrontación y de debate político: un estudio de caso en la época de la Regeneración 1885-1904. Facultad de Derecho y Ciencias Políticas, Universidad de Antioquia, [https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/13585/1/DuqueGiraldo\\_2019\\_CaricaturaPol%C3%ADtica.pdf](https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/13585/1/DuqueGiraldo_2019_CaricaturaPol%C3%ADtica.pdf)
- Fernández, C. A. (2007). Débora Arango, testigo de ciudad. *Débora Arango en el Centro Cultural "Reyes Católicos"*. Bogotá: Art Editions.
- Giraldo, S. A. (2010). *Cuerpo de mujer: Modelo para armar*. La Carreta Editores, Alcaldía de Medellín, Secretaría de Cultura Ciudadana.
- Gómez, P. y Sierra, A. (1996). Débora Arango: lo estético y político del contexto. *Débora Arango. Exposición retrospectiva*. Bogotá. Banco de la República.
- González, B. (1996). A Critical Reappraisal of Débora Arango. *Débora Arango. Exposición retrospectiva*. Bogotá. Banco de la República.
- González Niño, A. P. (2017). Débora Arango: Política, Mujer, Familia y Maternidad. Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar al título de Magister en Estética e Historia del Arte. Bogotá, Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Hoggart, M. (1969). La sátira: orígenes y principios. Madrid: Editorial Guadarrama
- Jurado, B. (1939). Exposición de pintura en el Club Unión. Medellín. *El Heraldo de Antioquia*.
- Laverde, M. C. (2004). "Conversación con Débora Arango". *Otras miradas*, editado por Carmen María Jaramillo. Bogotá: Ministerio de Relaciones Exteriores.
- Londoño V, S. (1997). *Débora Arango: vida de pintora*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Londoño V, S. (1985). Paganismo, denuncia y sátira en Débora Arango, *Boletín Cultural y Bibliográfico Vol. 22 Núm. 04*. Banco de la República, Bogotá.
- Mahecha Fernández, J.D. (2020). *Débora Arango: génesis social de una mirada*. Pontificia Universidad Javeriana. Departamento de Sociología. Bogotá, D.C
- Medina, Á. y Zea, G. (1999) Eds. *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Norma.
- Museo de Arte Moderno de Medellín (1984). *Débora Arango*. Medellín: Villegas Editores
- Museo de Arte Moderno de Medellín (2008). *Débora en plural*. MAMM.
- Museo de Arte Moderno de Medellín (2004). *Una revolución inédita del arte colombiano. Catálogo de exposición*. MAMM-Museo de América Madrid.
- Otero, I.B. (2009) Mujeres y violencia. El género como herramienta para la intervención, México. *Política y cultura N. 32*
- Peláez, C. (1985). Débora Arango. No me perdonaron nunca. Envigado. Periódico *El Señorial*.
- Romero, R, R. (2002). Política y comportamiento democrático: elementos para un análisis psicosocial. *Psicología para América Latina*, (0) Recuperado el 03 de mayo de 2023, de [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-350X2002000100003&lng=pt&lng=es](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-350X2002000100003&lng=pt&lng=es).

- Rodríguez, G.P. (2013). Chulavitas, Pájaros y Contrachusmeros. La violencia parapolicial como dispositivo antipopular en la Colombia de los 50. *XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.
- Rozo, N y Espejo, M, (2020). *Oficio y afines, diccionario de colombianismos*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- Salas-Menotti, I. (2008). Significado psicológico de la violencia y la agresión en una muestra urbana colombiana. *Revista Diversitas*, Bogotá, Corporación Universitaria Iberoamericana.
- Schuster, S. (2011). *Arte y violencia: la obra de Débora Arango como lugar de memoria*. Universidad Católica de Eichstätt-Ingolstadt, Alemania.
- Suárez, Z. (2013). *Caricatura política y artes plásticas en el caso de Ricardo Rendón*. Tesis de grado de maestría Estudios Humanísticos. Medellín, Universidad EAFIT.
- Zea, Gloria (1994). El museo de arte moderno de Bogotá. Una experiencia singular. Bogotá. El Sello.
- Velásquez Sierra, L. E. (2017). *Rendón en primera plana: Análisis discursivo de las caricaturas de Ricardo Rendón publicadas en El Tiempo en el periodo comprendido entre 1927 a 1931*. Bogotá. Universidad Santo Tomás, Facultad de Diseño Gráfico.
- Villa-Gómez. Avendaño-Ramírez, M. (2017). Arte y memoria: expresiones de resistencia y transformaciones subjetivas frente a la violencia política. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*. Universidad Luis Amigó <https://revistas.ucatolicalluisamigo.edu.co/index.php/RCCS>
- Álvarez, J. M. (2011). Documental *DEBORA*, *Tiempo Modernos* cine tv. Medellín-Colombia.
- Amaya, S. (1997). *Deborarte siglo XX* MINCULTURA.
- Arango, D. (1994). *Débora Arango: en carne y hueso*.
- Arizmendi, D. (1990). *Cara a cara: Débora Arango*, entrevista Caracol TV.
- Lofstedt, Luna. (2011). *DEBORA*. Revista Diners y Banco Davivienda

## Notas

- 1 Madona del silencio es una obra de la artista colombiana Débora Arango que representa el nacimiento de un bebé en una celda de prisión. La obra es una representación de la maternidad en un contexto extremadamente difícil y adverso, y destaca el papel de las mujeres como cuidadoras y protectoras de sus hijos, incluso en situaciones de extrema privación y violencia. Es una crítica social que denuncia la injusticia, la opresión y desprotección de las mujeres en Colombia.