

CUERPO FEMENINO Y ABYECCIÓN EN LOS DESNUDOS DE DÉBORA ARANGO

Beira Aguilar Rubiano* e Iván Mahecha Bustos**

Universidad del Rosario, Colombia

Resumen: La representación del cuerpo femenino en los desnudos de Débora Arango fue percibida como trasgresora de los cánones tradicionales de representación de la mujer; esta trasgresión comparte con el análisis de lo abyecto, el hecho de ser considerada como disruptiva de las normas morales y sociales, que para el caso fueron las prevalecientes en pleno gobierno conservador colombiano de principios del siglo XX, lo que conllevó a estereotipar el trabajo de Débora Arango y a su exclusión y autoaislamiento de la comunidad artística.

Palabras Clave: Débora Arango, Desnudos, Cuerpo Femenino, Abyección, Transgresión.

* Filósofa y Politóloga con Maestría en Filosofía. Investigadora del grupo de investigación “Ética Aplicada, Trabajo y Responsabilidad Social” de la Escuela de Ciencias Humanas de la Universidad del Rosario. Profesora Auxiliar de Carrera de la misma institución.

** Abogado. Estudiante de la Maestría en Filosofía de la Universidad de los Andes y del Doctorado en Derecho de la Universidad del Rosario. Joven Investigador de la línea “Democracia y Justicia” de la Facultad de Jurisprudencia de la Universidad del Rosario.

Abstract: Female Body and Abjection in the nude paintings of Debora Arango. The representation of the female body in the nude paintings of Debora Arango was perceived as a transgression of the traditional canons of representation of women. This transgression shared with the analysis of abjection, the fact of being seen considered as disruptive of social and moral norms which were those prevailing in the colombian conservative government in the early twentieth century. This led to stereotype the work of Debora Arango and to her exclusion and self-isolation from the artistic community.

Key words: Debora Arango, Nude Paintings, Female Body, Abjection, Transgression.

Nunca es eso lo que quiere uno decir

Alejandra Pizarnik

Introducción

Un lugar común en los estudios sobre la obra de la pintora colombiana Débora Arango es el que alude a la irreverencia de sus temáticas, al escándalo concomitante a ellas y el consecuente aislamiento que sufrió como artista de parte de una sociedad en

gran medida parroquial y tradicionalista que veía en la mínima alteración de las “buenas costumbres” un signo de degradación moral que había que combatir imperiosamente. Tanto el quehacer artístico de la pintora antioqueña, como sus propias obras se vieron invisibilizadas por los estrechos criterios moralistas imperantes en la primera mitad del siglo XX en Colombia. Esta constante alusión a su obligado autoaislamiento y a la persecución de la que fue objeto, no explica por sí mismo el valor propiamente artístico de la obra de Arango, sino que más bien, parece arrojar una anecdótica cortina de humo sobre la dimensión y lugar reales que esta pintora representa en la historia de la pintura colombiana.

Desafortunadamente, con respecto a esto último, el presente trabajo no promete nada. Lo que capta nuestra atención aquí es la anécdota, el furor que sus cuadros suscitaron, en particular sus desnudos, en relación con lo que la autora estadounidense Iris Marion Young denomina imperialismo cultural, una forma de opresión que consiste en que los rasgos imperantes de una sociedad vuelven invisible la perspectiva particular de un grupo al tiempo que lo estereotipan y lo señalan como el otro (Young, 103).

Como lo sugiere el epígrafe que tomamos prestado de la poeta argentina Alejandra Pizarnik, la perspectiva desde la que vamos a realizar la mirada hacia los desnudos de Débora y hacia las reacciones que éstos suscitaron, es la de buscar en la superficie lo que no se dice, por lo menos a primera vista y de manera directa, pero que se expresa probablemente en una serie de emociones suscitadas por y a través de un contexto cultural y social particular. En este sentido, a lo que apuntamos es a mostrar que los desnudos de Débora Arango remitían a la exposición de cuerpos no neutrales (o como lo llamaremos, cuerpos de-sublimados), por fuera y en contra de las normas y las reglas que sobre el asunto existían; y que la aparición de estos cuerpos resulta transgresora en múltiples sentidos: para algunos revolucionaria y liberadora, para otros impúdica y carente de *higiene moral*. En este sentido, consideramos importante el concepto de lo abyecto, acuñado por Julia Kristeva, como instrumento para analizar la trasgresión en las pinturas de Débora Arango; con esto no queremos decir que la obra de la artista se inscriba dentro de la corriente contemporánea del arte abyecto, sino que, por el contexto social en el que apareció, su obra fue interpretada como sucia, incitadora a malas prácticas morales y

contraria a las buenas costumbres sociales y políticas, lo cual parece ser afín a una aproximación político-estética de lo abyecto, esto es, como una estética de la contaminación, pudiendo ser “... leída como expresiones manifiestas del hecho de que el otro encontrado en la obra de arte puede tener una función infecciosa” (Sjöholm, 79).

En el caso de los desnudos femeninos de Débora Arango, tal como acontece con lo abyecto, esa función infecciosa lejos de radicar en el cuadro mismo o en la intencionalidad de la pintora, se realiza a través de la lectura que sobre estos cuadros realizó la crítica y la sociedad de su época, en la que se manifiestan las emociones que suscitó la expresión pública de un nuevo cuerpo femenino. Como lo señala Carlos Figari, las emociones nos permiten distinguir claramente la forma en que aparecen socialmente las regulaciones culturales que aprueban unos cuerpos mientras que se desaprueban otros, y en el caso de la abyección, son estas emociones (en especial la de repugnancia) las que producen exclusión o violencia material y/o simbólica sobre y en los cuerpos (Figari, 131).

De esta manera, nuestra tesis principal se centrará en establecer que la representación del cuerpo femenino en los desnudos de Débora Arango fue percibida como trasgresora de los cánones tradicionales de representación de la mujer; esta trasgresión comparte con el análisis de lo abyecto, el hecho de ser considerada como disruptiva de las normas morales y sociales, que para el caso fueron las prevalecientes en pleno gobierno conservador colombiano de principios del siglo XX, lo que conllevó a estereotipar el trabajo de Débora Arango y a su exclusión y autoaislamiento de la comunidad artística.

Para desarrollar lo anterior, el texto se dividirá en tres partes. En la primera parte realizaremos una aproximación al concepto de lo abyecto, principalmente desde la lectura que hacen Julia Kristeva e Iris Marion Young. En la segunda, intentaremos hacer lo que de forma pretenciosa podríamos denominar una *fenomenología* de las experiencias de los cuerpos femeninos pintados por Débora Arango, con el objeto de mostrar de qué manera en sus pinturas se expone públicamente una representación *sui generis*, para la época y el contexto, del cuerpo y la subjetividad femenina. Finalmente en la tercera parte, nuestro objetivo será mostrar las relaciones que pueden establecerse entre las emociones suscitadas por los

desnudos de Arango en los espectadores de la época (emociones que no son naturales sino socialmente construidas), la noción de abyección y la representación-expresión novedosa y transgresora (para el contexto específico en el que aparecen estos cuadros) del cuerpo y el yo femenino.

1. Abyección y cuerpo de-sublimado.

El concepto de lo abyecto ha sido desarrollado por Julia Kristeva (Kristeva, 2 y ss.) como una forma de crítica al psicoanálisis freudiano y su énfasis en el desarrollo del ego a partir de los procesos edípicos y posedípicos, los cuales se centran casi que exclusivamente en la relación con el padre (lo masculino) como estructurador de normas, olvidando los procesos preedípicos en los que la madre (lo femenino), como estructuradora del afecto, tiene un papel determinante. Lo abyecto es establecido a partir de la imposibilidad de concebir una distinción entre el sujeto y un objeto diferente, aunque contrapuesto a él, en tanto que se opone no al ego, sino al superego; esto es: tal como para el ego se contraponen objetos (*objects*), para el superego se presentan abyectos (*abjects*), que no son *yo* pero tampoco son *otros* sino que se erigen como la frontera que une y separa al *yo* del *otro*, y como

tal son imposibles de simbolismo y representación, sentido y lógica: "la abyección no produce un sujeto en relación con los objetos -el ego- sino más bien el momento de separación, la frontera entre el 'yo' y la otra persona, antes de que esté formado un 'yo' que haga posible la relación entre el ego y sus objetos" (Young, 241).

De este modo, lo abyecto es objeto de aversión y rechazo por el sujeto en tanto que no es susceptible de serle representado, pero implica un enfrentamiento con la posibilidad de perder su identidad, de 'ver' los límites de lo que es, en particular respecto de imágenes en las que se contesta a la existencia de un esquema corporal establecido y separado de otros. Lo abyecto se presenta en "todo aquello que altera la identidad, el sistema, el orden. Lo que no respeta fronteras, posiciones y reglas" (Kristeva, 4), en tanto que amenaza las fronteras de la forma en que el sujeto ha sido constituido, peligrando la propia conformación de sus fronteras como un 'yo' diferente de 'otros'. De este modo, lo abyecto ha sido excluido, ya que confronta el orden establecido, y aquellos actos o intentos de mostrarlo son reprimidos, especialmente en sociedades hetero-patriarcales, en aras de mantener la protección de lo simbólico, la lógica y el orden.

De esta manera, lo abyecto se relaciona con la idea del “...colapso de un cierto orden social y cultural, donde ciertas categorías no debieron haberse infectado unas a otras...” (Sjöholm, 79). Por esta vía se rechazan y proscriben los intentos de representar los objetos, en nuestro caso, ciertas representaciones del cuerpo femenino, del cuerpo desnudo, no desde el punto de vista del canon establecido en la sociedad, sino desde un punto de vista que “revele esa ambigüedad que es reprimida en el inconsciente colectivo de la cultura patriarcal” (Gutiérrez-Alvilla, 68). Esta proscripción y rechazo de lo abyecto, se convierte en la materia prima de “una comprensión de la estética del cuerpo que define a algunos grupos como feos o temibles y produce reacciones de aversión en relación con los miembros de esos grupos” (Young, 244).

Por otra parte, en el trabajo de Young, lo abyecto es componente importante de una forma de opresión que ella denomina imperialismo cultural. El imperialismo cultural hace referencia a los rasgos dominantes de la sociedad que vuelven invisibles las perspectivas particulares de un grupo o grupos determinados, a la vez que lo estereotipan y califican como diferente con el fin de

excluirlo (Young, 103 y ss.). La idea central del concepto es que podemos ubicar un grupo dominante en la sociedad que, a veces inconscientemente, proyecta sus valores y visiones de mundo en los productos culturales con el fin de establecerlos como la imagen normativa de lo que es, o debería ser, una forma con pretensión de neutralidad que ordena cómo ver el mundo y la humanidad en su totalidad. En su encuentro con grupos diferentes o con concepciones diferentes de lo que es, o de lo que debería ser el mundo y la humanidad, el grupo dominante reconstruye como desviada y/o inferior la forma en que este grupo diferente y/o su concepción son vistos.

Al unir esta inferioridad o desviación a algún componente de su cuerpo o cultura se da paso al surgimiento de los estereotipos, los cuales propician y reproducen la exclusión de aquellos sobre los que recaen. Esta exclusión puede, en casos extremos, manifestarse en sexismo, racismo y xenofobia, constituyéndose en la “...perversión de la subjetividad política (... que) lo proyecta como extraño en vez de aceptarlo como componente necesario del cuerpo político” (Sjöholm, 80). El rechazo, a su vez, “establece y refuerza identidades culturalmente hegemónicas sobre ejes de diferenciación de sexo/raza/sexualidad (...) el procedimiento de

repulsión puede afianzar <<identidades>> basadas en el hecho de instaurar al <<Otro>> o a un conjunto de otros mediante la exclusión y la dominación. Mediante la fragmentación de los mundos <<internos>> y <<externos>> del sujeto se establece una frontera y un límite que se preservan débilmente con finalidades de reglamentación y control sociales” (Butler, 262).

Tal como veremos en los desnudos de Débora, ella no está interesada en la continuación del canon tradicional acerca del cuerpo femenino, representado como puro, sacro y sublime, sino en representar a “las mujeres de carne y hueso, con nombres propios (...), inmersas en situaciones particulares. Sus señas de identidad, sus senos caídos, sus cuerpos, bellos o informes o desgastados por el uso que les ha dado el ejercicio incesante de la vida, están ahí, sin abstracciones” (Gómez y Sierra, 39). En este sentido, la obra de Arango puede ser objeto del mismo tipo de análisis que realiza Barbara Creed acerca de los roles de lo femenino en las películas de horror, en las que su representación está encaminada a construir a la mujer como abyecta, con el fin de apartarla de representaciones tradicionales que comportan estereotipos de sexo y género (Cfr. Creed), esto es, a desublimarla.

Ahora bien, por de-sublimación comprendemos el proceso contrario a la exaltación que se realiza al cuerpo femenino en la representación artística, en la que se lo representa como de una belleza extrema, haciéndola coincidir con lo sacro, lo puro y lo perfecto y, por esta misma vía, con lo moralmente bueno. Por el contrario, la de-sublimación busca establecer cómo esta imagen pura y perfecta de la mujer es apenas una representación de la realidad conforme a cánones impuestos por la mirada masculina y que, por el contrario, lo femenino no tiene porqué ser lo perfecto o lo puro, ni lo sagrado, sino que es un ser terrenal, material e inmanente, sin que necesariamente se la deba corresponder a una visión ideal de representación.

Justamente por esta resistencia en la representación de lo femenino según estereotipos establecidos y por su negativa a conformarse a la tradición, Arango fue censurada y tratada como una artista escondida que el público se negó a ver durante muchos años, excluida de las historias de arte colombianas, amenazada con ser excomulgada en 1948, perseguida por la liga de la decencia de Medellín. Como lo señala Beatriz González, el nombre de Débora Arango fue inexplicablemente suprimido de la segunda

edición del Diccionario de artistas en Colombia en 1979, en donde figuran otros acuarelistas menores (González, 47); por otra parte, Santiago Londoño, estudioso de la obra de Arango, afirma que la pintora fue también ignorada en los libros *Historia Abierta del Arte Colombiano*, editada por Salvat, y la *Historia abierta del arte colombiano* de Marta Traba¹.

En esta primera parte hemos querido realizar una aproximación al concepto de lo abyecto, principalmente a partir del análisis realizado por Kristeva, como categoría para el análisis de los desnudos de Débora Arango con el fin de poder establecer una relación entre las obras de desnudos de la artista y el tipo de reacciones que dichas representaciones causaron en el público: En particular, la intención es tratar de establecer una conexión entre una representación de lo femenino considerada como trasgresora, y que puede enunciarse como abyecta, y el tipo de reacciones sociales y políticas que provocó la obra de la artista, las cuales

¹ Cabe señalar que en el último caso se han dado razones relativas a una generalización hecha por Traba sobre el período comprendido entre Pedro Nel Gómez y Alejandro Obregón. Se ha dicho que esto se explica, en un principio, debido a la juventud de la crítica argentina y después a su interés por promocionar el arte de quienes surgieron a partir de Obregón y Botero (Cfr. González, 48, y Londoño); así mismo en: “Débora Arango, la más importante y polémica pintora colombiana” http://www.ucentral.edu.co/NOMADAS/nunme-ante/6-10/nomadas_06/revista_numero_6_art10_debora_arango.pdf

llevaron a su exclusión y autoaislamiento. En el próximo apartado nos aproximaremos a la obra de la artista, específicamente a algunos de sus desnudos femeninos, a través de lo que denominados una fenomenología de la experiencia del cuerpo femenino que expresa una subjetividad femenina, centrada en un cuerpo de-sublimado, configurando un mundo femenino que no comparte las idealizaciones aceptada en la época.

2. Una fenomenología de la experiencia del cuerpo femenino humano: la búsqueda de la expresión del desnudo.

Tal y como lo afirma Darío Ruíz Gómez (Débora Arango. Exposición retrospectiva, 1996) una mirada sobre la obra de Arango implica eludir lugares comunes y aseveraciones obvias destinadas a etiquetar su trabajo como ‘expresionista’ o ‘realista’. Si bien es cierto que algunos elementos de estas tendencias artísticas se encuentran presentes en su pintura, también resulta manifiesto que bajo estas denominaciones se ubica una gran variedad de pintores, cuyas obras distan mucho de parecerse o tener unos mismos rasgos diferenciadores.

Ahora bien, en la obra de Débora encontramos un uso explosivo del color, encaminado no tanto a darnos una réplica exacta de un objeto que se representa, sino más bien como vehículo expresivo de ideas y emociones, lo que concuerda con esa nueva actitud frente al ejercicio artístico propuesto por la corriente expresionista. En esa medida, podemos decir que, efectivamente, Arango participa del imperativo expresionista de mostrar lo que había debajo de la superficie, sin dejar por completo la representación de objetos de la vida cotidiana, pero centrándola en el carácter simbólico o emotivo de estos objetos. El arte, inscrito en esta perspectiva, sirve de conductor de ideas y emociones, en lugar de ser el lugar en el que se representa con exactitud, correcta o incorrectamente, al mundo o a los objetos de éste. (Hoffmann, 25).



La huída del convento. Acuarela. 0.98x0.66

Cuando se observa *La huída del convento*², es inevitable acudir a las palabras de la propia Débora “Mi especialidad es la figura, y más que la figura la expresión”. (Arango, *El Espectador*, 1940). Los fuertes

² Esta imagen ha sido extraída de: *Exposición: Débora Arango, exposición retrospectiva*, Bogotá: Banco de la República, 1996.

contrastes en los colores que usa, sumado a una técnica de la acuarela enrarecida por una utilización algo sucia del color y la preeminencia de trazos negros y de sombras azulosas y lilas, dotan a la figura, ubicada en un primer plano, de una brusquedad y una agitación que sugieren la intensa vivencia de una mujer que no se halla reposando ni posando, sino concibiendo en secreto su plan para escapar del lugar que la encierra. La particular disposición de la figura central en este cuadro, impone una sensualidad propia de un cuerpo femenino no sacralizado, no sublimado, vuelto carne. El torso inclinado hacia adelante, todo el cuerpo apoyado en un brazo que sostiene los rastros de su hábito carcelero, las anchas caderas en las que el trazo negro, fuerte, chocante, se acentúa, los senos que parecen balancearse por su propio peso y el contoneo de la figura, sugieren un movimiento hacia abajo. Quizás pretendiendo escapar de las posibles miradas circunspectas provenientes del exterior, de la ventanita que deja ver una pareja de figuras que miran hacia otro lado. Ese “otro lado” de la parte superior devela por oposición, la condición propia del plan de escape: mira hacia esa dirección como si tuviera que caer para escapar. Pero lejos de ser una caída angustiosa, de ser una aparatosa y pesada caída, la mirada de la mujer indica, junto al brazo derecho que se alza para apartar el

pelo que pudiera perturbarle la vista, una caída jubilosa, liberadora.

El colorido presente en el cuadro narra él mismo una historia no referida a la representación de los objetos o acontecimientos del mundo real; permite lo que Arango denomina “una expresión pagana” surgida de su temperamento y de su modo de ver los rostros y los cuerpos humanos, llenos de pasión y paganismo. La relación de sentido no depende entonces del acontecimiento externo y su correspondencia con lo aparecido en el cuadro, sino que se suscita al interior de éste.

La historia que se desliza es una que puede sentirse a través del asomo de sonrisa en la boca de la mujer, en sus voluptuosas formas que no admiten otro vestido, otro hábito que la piel y la carne mismas. Ese cuerpo, contiene la fuerza propia de la vida y el tiempo que actúan sobre él. Los tonos azulosos y lilas develan un



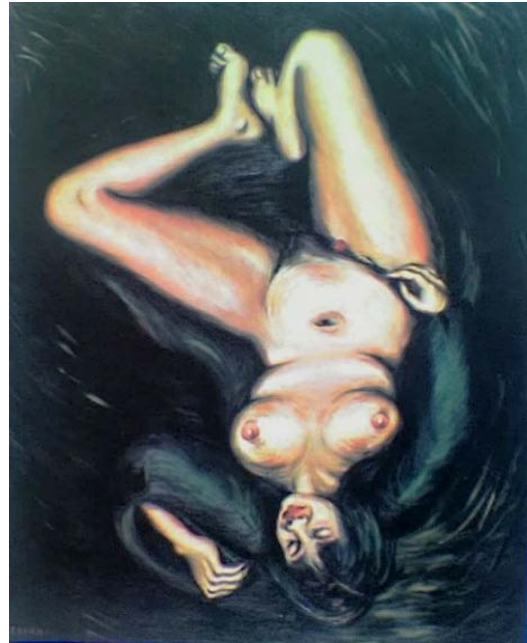
Adolescencia (1). Óleo sobre lienzo 0.95x0.72 m

vestido de piel que recubre carne, arterias y venas; sangre que va, sangre que retorna, carne que no se eleva a espíritu, sino que por el contrario muestra el peso de su condición terrenal. El cuerpo cuyo elemento es la carne, hace un esfuerzo en sí mismo para convertirse en figura; él es el lugar en donde pasa algo, él es la fuente de movimiento que se manifiesta en la corporalidad gestual, expresiva de la figura.

La serie de *Adolescencias*³, evocan la carne a través de la propia carne. El cuerpo es una figura violenta que grita, a través de las pinceladas, el peso de una época confusa, furiosa que reúne el despertar sexual y las inquietudes suscitadas por éste. Los dos cuadros difieren de *La huída*, en su tratamiento formal, en su factura (Tarabukin, 132), principalmente por la utilización del óleo. Mientras que es común encontrar en los cuadros pintados en acuarela una suerte de tonos azulosos y lilas que a veces se difuminan por toda la figura, realizados por trazos negros, fuertes y gruesos; en los óleos no se presenta tal utilización del color. Aparecen en cambio tonos rojos, naranjas y verdes, combinados con pinceladas cortas que se dirigen hacia varias direcciones.

³ Esta imagen ha sido tomada de <http://www.ciudadviva.gov.co/enero06/magazine/4/> .(Fotos de Óscar Monsalve, cortesía de Villegas Editores)

En las dos *Adolescencias* la gestualidad propia del cuerpo indica la inseparabilidad de la carne con la psique. En la primera, la posición del cuerpo, tendido hacia atrás, una cabeza cuyos ojos están tapados por el antebrazo izquierdo, sugiere la renuncia a mirar, a considerar cualquier objeto del exterior, indicando al mismo tiempo un ejercicio introspectivo. Nuevamente la figura del cuadro, no es simplemente un cuerpo que representa una mujer que posa. La fuerza, esta vez está concentrada en los robustos y vigorosos muslos de la muchacha. La flor que se asoma como queriendo penetrar, sórdida, una fortaleza provocadoramente ambigua, pues es el lugar donde la carne recupera el cuerpo, donde lo afirma como cuerpo erótico. Cuerpo sexual que se aleja de la candorosa idealización sobre la mujer y su pudor. Aquí, las figuras de Débora aparecen solas o junto a otras figuras de dimensiones reducidas que se presentan como testigos o contrapartes de la figura-cuerpo en primer plano.



Adolescencia (2). Óleo sobre lienzo 1.54 x 1.16 m

La segunda *Adolescencia*⁴ que se presenta aquí, muestra una naturaleza palpitante y escueta, atravesada nuevamente por la sordidez de la flor que se acerca al lugar del deseo, inducida por la mujer. Los cuerpos eróticos de Débora son concomitantes a la psique. Ya no estamos hablando de un cuerpo que se considera la cárcel del alma, sino que es el cuerpo mismo en su expresión, en su movimiento, lo que permite la afirmación, la presencia y exacerbación de una psique cuyos síntomas, son también los mismos del cuerpo: dolor, deseo. Los ojos cerrados, o la mirada obstaculizada son, en esta serie los que comunican el extravagante peso de una interioridad inseparable de la carne. El cuerpo experimenta la fuerza que proviene de su propio peso. Sí, son



Estudio. Óleo sobre lienzo. 0.94x1.47 m

cuerpos que pesan, que hunden en un lecho verde, son cuerpos que sienten, que se duelen, que cuelgan.

En *Estudio*⁵, un óleo que también se caracteriza por la utilización de naranjas y rojos,

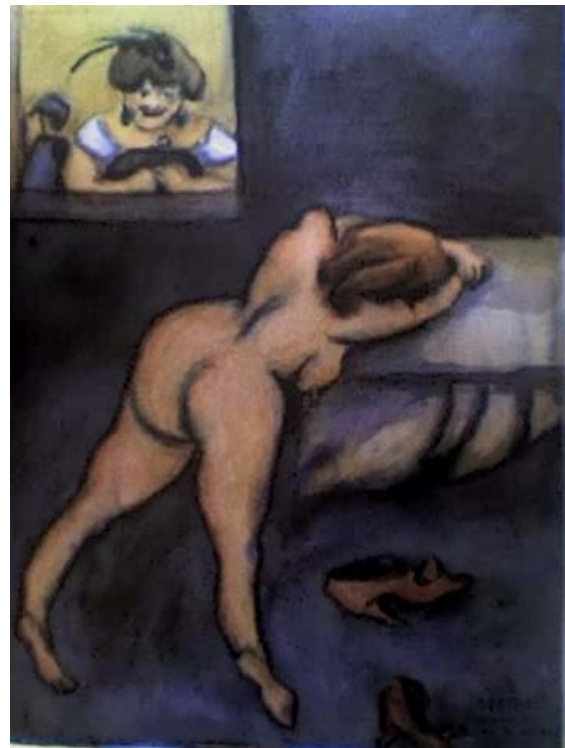
⁴ Esta imagen ha sido extraída de: *Exposición: Débora Arango, exposición retrospectiva*, Bogotá: Banco de la República, 1996.

⁵ Esta imagen ha sido extraída de: *Exposición: Débora Arango, exposición retrospectiva*, Bogotá: Banco de la República, 1996.

Débora muestra no un cuerpo nuevo, sino una nueva forma de verlo. La figura se curva, el cuerpo aquí es flexible y parece que pudiera estirarse cuanto quisiera. Esta figura, este cuerpo, esta mujer nos enfrenta y nos mira. Cuerpo que piensa y siente una vida íntima que apunta -el cuerpo así curvado nos lo hace sentir- hacia la libertad y la emancipación. Las figuras de las adolescentes no miran, se niegan a ver por el momento el mundo que se les contrapone, renuncian a confrontarse con la mirada del espectador. En cambio, la figura-mujer de *Estudio* abre los ojos buscando el cruce interminable con las miradas que se atrevan a mirarla.

Hasta el momento, las figuras de los cuadros presentados están excluidas del asedio de la corrupción. Son cuerpos robustos que presentan una voluptuosidad sensual y sobre los cuales no se manifiesta todavía el desgaste propio por el uso que les ha dado el ejercicio de la vida. Son carne-psyque, pero carne maciza y psyque ávida. La introspección de la adolescencia que permite experimentar la sensación de un cuerpo que abre sus puertas a lo sexual, da paso en *Estudio* a una expresión del ser femenino que no se contenta con experimentar las propias sensaciones de su cuerpo, sino que busca la confrontación de otras miradas.

Pero en tanto que carne, el cuerpo es también un algo que duerme, copula, excreta. En tanto que carne, el cuerpo es inevitablemente objeto de degradación, violencia, laceración, sometido a todo tipo de ruinas y vejaciones (Salabert: 33, 34). Débora al pintar cuerpos desprovistos de cualquier halo espiritual, incorruptible y salvífico, al pintar cuerpos terrenales y humanos, hace recaer sobre las figuras diferentes violencias, diferentes degradaciones.



Sin Título. Acuarela. 0.39x0.30 m
(1954)

En el caso de *Sin título*⁶ de 1954, la figura central vuelta de espaldas y tendida desesperadamente sobre un lecho, sufre la vejación de la presencia mordaz del otro. Aquí, nuevamente ante una acuarela, es clave notar el predominio de los azules y lilas en el primer plano. Una ventanita iluminada muestra, como en *La*

⁶ Esta imagen ha sido extraída de: *Exposición: Débora Arango, exposición retrospectiva*, Bogotá: Banco de la República, 1996.

huida, figuras que se desconectan aparentemente del lugar. La primera una figura que parece masculina y que nuevamente, se encuentra mirando hacia otro lugar. No le interesa la figura que cae extenuada, no le compete su historia. En cambio, la segunda figura establece una relación con el cuerpo a través de la mirada y la sardónica expresión del rostro. Débora muestra aquí la fuerza de un probable abuso del cuerpo que se dobla. En los cuerpos, en tanto que corruptibles, los abusos sobre la carne se hacen siempre manifiestos. Pero aquí, se expresan en un encorvamiento extraño en el que se expresa quizás un torcimiento de cualquier voluntad de luchar frente a fuerzas ajenas.



La bañera. Óleo sobre lienzo.
2.39x1.20 m

En *La bañera*⁷ la noción del cuerpo se desplaza hacia la materia corruptible o informe, hacia lo abyecto. Encontramos entonces que esta corrupción puede aparecer, ella misma, como un posible discurso de la figura, un discurso no narrativo que actúa directamente sobre los nervios. El tamaño casi a escala del cuadro,

⁷ Imagen extraída de: <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=726> (Editor o impresor: Benjamín Villegas & asociados)

nos presenta también una descomunal figura que puede ser llamada también un descomunal pedazo de carne. La intensidad de las pinceladas hace que se intensifique lo que invisiblemente se esconde tras la visibilidad. Débora reinserta aquí el cuerpo en la dimensión temporal que golpea con fuerza a la figura. La carne colgante, sujeta de la fuerza y el peso del tiempo, lo domina. Aquí el cuerpo se expone maltratado por una violencia humana, la más inevitable de todas: el paso del tiempo sobre el cuerpo, su fuerza corruptora, desgastante; tiempo que se confabula con la misma carne haciéndola colgar. La exposición del cuerpo en *La bañera* denota un desinterés profundo por lo bello entendido como lo agradable. “Hay que darle humanidad a la pintura” afirma Arango y esa humanidad desvirtúa la noción de la belleza como lo agradable. Se introduce entonces lo grotesco y la belleza es reemplazada por la intensidad y la conmoción de la sensación.

En este apartado lo que hemos querido mostrar es cómo en los desnudos femeninos pintados por Débora se expresa una subjetividad femenina, centrada en el cuerpo de-sublimado y en una interioridad que se relaciona con éste, lo que configura un mundo femenino diferente al aceptado por las normas sociales y morales tradicionales de la época. En los desnudos de Arango, la

protagonista principal es la mujer que experimenta su cuerpo y su psique, la carne y la avidez, como partes inseparables de lo que es ella misma. En el apartado siguiente nuestro objetivo es mostrar cómo esta nueva representación del cuerpo femenino resultó transgresora en el contexto local y nacional, suscitando emociones socialmente producidas de rechazo y desaprobación, ligadas a la idea de *“falta de higiene moral”*, contaminación e infección.

3. Cuerpos contaminantes, emociones que desaprueban y lo abyecto.

Según Santiago Londoño, citado por Kathya Jemio Arnez, Arango propuso una nueva mirada al cuerpo, no tanto por la desnudez de los cuerpos, sino por tres elementos que resultaron chocantes en el ámbito artístico colombiano: “las poses con desparpajo, la mirada directa al espectador y el vello púbico” (Jemio Arnez: 2010, 99). Cuando en una entrevista se le pregunta a la pintora por el erotismo de sus desnudos, ella niega que haya una intención erótica o transgresora en sus pinturas; afirma más bien que lo que ella hace es pintar lo natural, lo real⁸.

⁸ “(Entrevistadora) ¿Buscó destacar la sensualidad de las mujeres desnudas?. (Debora Arango) --No. Nada de erotismo ni esas cosas...no me gustan. Me gusta lo natural, lo real, pintar lo que está en la calle. He pintado madres, hijos, mujeres...No, no, nada de sensualidad ni esas cosas...no me gustan.” (Jemio Arnez: 2006, 67). “Un desnudo no es sino la naturaleza sin disfraces, tal como es, tal como debe

No obstante esta declaración sobre lo real que la pintora hizo sobre sus desnudos, la recepción que se evidenció en varios periódicos muy influyentes, como *El Colombiano* y *La Defensa* de Antioquia, diarios conservadores, apelaba a una sensualidad que se calificaba a todas luces como moralmente dañina⁹. Después de la exposición realizada en el club Unión de Medellín, donde aparece uno de sus desnudos, las páginas de los periódicos se dedican a señalarlo como un cuerpo enfermo, sucio y con pecado, síntoma de una sociedad enferma (Jemio Arnez: 2010). Como se señala en el análisis citado, las reacciones de repudio mezclaban elementos estéticos con creencias religiosas, morales y culturales¹⁰.

A la luz de un espectador de hoy, puede parecer bastante exagerado encontrarse con las reacciones de las editoriales de los

verlas el artista: un desnudo es un paisaje en carne humana.(...) Mis temas son duros, acres, casi bárbaros, por eso desconciertan a las personas que quieran hacer de la vida y de la naturaleza lo que en realidad son (...) Mi especialidad es la figura, naturalmente, y más que la figura la expresión” (Sánchez)

⁹ “Hasta el cuarto decenio del siglo, la pintura colombiana representó desnudos femeninos con poca frecuencia. Cuando lo hizo, fue para ilustrar propósitos moralizantes, como lo muestran dos ejemplares significativos: *La mujer del levita*, pintada por Epifanio Garay (1849-1903), y *La última copa*, de Francisco Antonio Cano (1865-1935). Hasta entonces los desnudos femeninos carecían de facciones precisas e incluso ocultaban el rostro; los cuerpos se presentaban generalmente en escorzo y la ausencia del vello púbico les confería un pretendido tono de inocencia y pudor cuyo contrapunto era la cuidadosa y sensual modelación ejercida por la luz sobre la piel.” (Londoño web)

¹⁰ “Las conclusiones evidencian que las reacciones de repudio no provinieron solo de la forma estética, sino que intervinieron de manera abrumadora las creencias religiosas, morales y culturales. La comprensión cognitiva de la metáfora, ya no sólo en calidad de *tropos*, permitió considerar que su uso obedece a la relación estrecha y coherente entre el sistema conceptual y el sistema metafórico del pensamiento de la sociedad de la época y que esta lógica traduce los sentimientos, prejuicios y creencias de dicha sociedad” (Jemio Arnez: 2010, 100)

periódicos y los discursos de personajes políticos como Laureano Gómez -presidente conservador del 7 de agosto de 1950 al 13 de junio de 1953- en relación con los desnudos presentados en la segunda parte de este texto¹¹. Como se señala en el análisis de Jemio Arnez, las reacciones de repudio mezclaban elementos estéticos con creencias religiosas, morales y culturales: se usan términos como los de "indecencia moral", "inmoralidad", "mamarrachos que envenenan y embrutecen el ambiente", "desnudos que adolecen de defectos", "esperpento artístico", etc.

Nuestro objetivo aquí es mostrar que estas reacciones no tenían como objeto descalificar cualquier tipo de desnudo en los cuadros, sino en especial, los desnudos que pintaba Débora Arango, ya que éstos, en primer lugar, expresaban una corporalidad que siendo social y moralmente desaprobada, generaba emociones como la

¹¹ "Laureano Gómez publicó en 1937 un artículo donde se refirió al expresionismo "como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte". Para Gómez, el arte "es la actividad competente sometida a reglas descubiertas por la razón, morigeradas por el gusto e iluminadas por el sentimiento". En el expresionismo se refugiaban quienes no sabían dibujar y habían olvidado el caudaloso y sabio legado de la antigüedad occidental, dejando de producir como era debido una impresión "noble y delicada" en el espectador: "¿Cómo pretender lograr ese resultado cuándo se carece de habilidad para reproducir con exactitud miradas, manos, sonrisas, contracción de los músculos, matices de las actitudes?". Estas apreciaciones del caudillo conservador muestran el enfrentamiento que por entonces se produjo entre el ideal del arte como reproducción y el arte como interpretación y expresión de nuevas realidades" (Londoño, web)

repugnancia y el miedo; y en segundo lugar, eran pintados por una mujer¹².

En su libro *Paisajes del pensamiento*, Martha Nussbaum muestra cómo la emoción del asco está motivada principalmente por factores vinculados a las ideas que tenemos sobre la naturaleza, origen o historia del objeto que nos suscita dicha emoción; una esencia o constitución que es contaminante, de la cual tenemos que protegernos rechazándola, por su efecto envilecedor del yo (Nussbaum, 235-236). Ya que una fuente principal del asco es estar en contacto con personas que no nos gustan o son consideradas sucias e infecciosas, el asco es una emoción que produce rechazo y exclusión.

En este sentido, el asco y lo abyecto coadyuvan para excluir a grupos considerados diferentes, en tanto que determinados rasgos propios a esos grupos, generalmente aquellos por los cuales se

¹² “Según recuerda la artista, cabe mencionar que en la Exposición del Club Unión se presentaron otros desnudos. Pero habían sido pintados por hombres y eso ‘era distinto, porque ella era mujer’ según le dijo en una ocasión un prelado. *Cantarina de la Rosa* y *La Amiga* fueron los primeros dos desnudos femeninos que pintó Débora Arango, introdujeron un cambio sustancial en la forma de representar el cuerpo femenino en el arte antioqueño y colombiano” (Jemio Arnez: 2006, 67). “Con la exposición en el Club Unión de Medellín, en 1939, vino el primer escándalo; en la del foyer del Teatro Colón, en 1940, el siguiente; en 1942 otro y así sucesivamente. El motivo: sus desnudos. Los términos mujer y desnudo son aún tabú en la sociedad colombiana. Siempre ha desconcertado que este género sea tratado por una mujer, como si ello constituyera una amenaza a las costumbres, al punto que el obispo de Medellín llamó a Débora para reconvenirla y aclararle que Pedro Nel Gómez sí los podía pintar porque era hombre” (BLAA).

califican como diferentes, son calificados, expresa o tácitamente, como fuentes de asco, siendo necesario que dicha fuente sea confinada y excluida con el fin de que no infecte o contamine al resto de la sociedad *sana y normal*. Este dispositivo es útil a la opresión de los grupos dominantes sobre los grupos dominado, tal como es concebida por Young en el imperialismo cultural, en el cual los rasgos dominantes de la sociedad invisibilizan las perspectivas particulares de un grupo o grupos determinados, a la vez que lo estereotipan y califican como diferente con el fin de excluirlo; en su encuentro con grupos diferentes, el grupo dominante reconstruye como desviada y/o inferior la forma en que este grupo diferente es visto.

Lejos de la idea de que el asco es una emoción natural¹³, Nussbaum muestra que la enseñan los padres y la sociedad, muchas veces con resultado útiles para la sobrevivencia de los individuos; por ejemplo, el asco que suscitan las heces y que impiden, a través del rechazo que nos generan por considerarlas asquerosas, que las comamos y con ello nos enfermemos.

¹³ “El asco no parece estar presente en los niños durante los primeros tres años de vida” (Nussbaum, 238)

En ese sentido, Nussbaum afirma que el asco y la repugnancia, son emociones que se proyectan hacia afuera con el objetivo de que no sea uno mismo o su propio grupo (moralmente aprobados), los que susciten rechazo (Nussbaum, 255). El/los otro(s) sobre los que recae la proyección de la repugnancia terminan siendo considerados como villanos y perversos, fuente de contagio e infección de los que hay que salvaguardarse (Nussbaum, 239; 386-390). Para ella, la misoginia ha sido un ejemplo característico de reacciones de este tipo; “al anhelo masculino de mantenerse distante de los productos desagradables de su propio cuerpo” (Nussbaum, 256).

A partir del estudio que Klaus Thewelein hace en su obra “Fantasías masculinas”, Nussbaum reconstruye sus conclusiones referidas a los diferentes niveles en que los cuerpos de las mujeres eran objetos de asco para los miembros del cuerpo de élite del ejército alemán después de la primera guerra mundial. Thewelein muestra que, en ciertos niveles, todos los cuerpos de todas las mujeres eran objetos de asco: eran cuerpos húmedos y contaminados a diferencia de los mecánicos y fuertes cuerpos de los soldados; pero en el nivel de la conceptualización consciente, había una distinción entre las mujeres que eran esposas, madres y

enfermeras, representadas como puras y “blancas”, y las mujeres prostitutas u obreras que eran consideradas como inmundas y ponzoñosas (Nussbaum, 257).

En el caso de Arango, los cuerpos reales que ella aduce pintar, chocan con la idealización de la mujer como un ser que siempre se refiere en términos de sus roles como madre, esposa e hija, en términos de su relación con los hombres. Son cuerpos crudos, acres, sobre los que pasa el tiempo. Son cuerpos con una psique que anuncia una interioridad propia, que puede reclamar su autonomía, resistir y rechazar la tutela y el cuidado del hombre. Estos cuerpos hacen público lo grotesco, entendido como el horror que despierta la subversión de un orden que se considera correcto, y el temor de que sea contaminado y finalmente derruido por la impudicia y la indecencia.

Este horror frente a la posibilidad de la infección, proveniente de los desnudos de Débora Arango, nos permite hablar de una estética de lo abyecto, en el sentido de ser una estética de la contaminación en donde se supone que lo encontrado en la obra de arte puede tener una función infecciosa (Sjöholm, 79). De ahí que tanto los cuadros de Arango como ella, en tanto que pintora y

en tanto que persona¹⁴, fuera excluida y tratada como un elemento corrosivo, como la manzana podrida que podría echar a perder el resto de la cosecha.

Carlos Figari, en consonancia con el trabajo de Nussbaum, muestra cómo las emociones de repugnancia y asco que suscitan lo abyecto, no son algo natural o innato, sino más bien el efecto discursivo de particulares formas ideológicas que sustentan diversas regulaciones culturales y sociales (Figari, 138). En el caso de los desnudos de Débora Arango, este trasfondo ideológico se corresponde con el de una sociedad patriarcal y conservadora fuertemente influida por la iglesia católica y estrechos márgenes de corrección moral.

La repugnancia que suscitó la desaprobación y el rechazo de Arango como pintora, su exclusión y autoaislamiento como

¹⁴ “(Entrevistadora) ¿Ud. intuyó en algún momento las reacciones que podrían provocar los desnudos que exhibió? (Débora Arango) —No, nunca pensé. No sabía que podía haber esa reacción. Vea, yo no noté si me criticaron. Unas dejaron de saludarme. Otras, las mismas compañeras protestaron y no quisieron volver [a las clases de pintura], pero a mí no me interesaba. Yo amaba mi pintura, amaba mis desnudos. No me importaba nada... [Silencio y reflexión]. Hoy me saludaban [...], hoy no me saludaban. En la circunstancia de que había salido en el periódico alguna “noticia”, “algún algo” mío. Entonces me volvían y no me saludaban...”; “(Entrevistadora) ¿Es muy difícil para una mujer ser rebelde? ¿Qué representa para Ud. la rebeldía?. (Débora Arango) —Yo le voy a decir. Vea, el maestro que yo tuve fue el maestro Pedro Nel. Entonces nos dijo un día [...] Bueno, ya Uds. no están para pintar florecitas ni paisajitos. Ahora cojan el desnudo que ya es el cuerpo humano que tienen que estudiar. Yo me levanté y grité ¡Qué dicha! Y con esto perdí la amistad de mis compañeras. Se quedaron calladas..., serias... Ninguna aceptó que fuéramos a recibir el desnudo, a estudiarlo...” (Jemio Arnez, 2006, 66 y ss.).

persona, es un sentimiento que eminentemente permite la separación de todo aquello que debe ser evitado, separado y hasta eliminado (Figari, 136). ¿Qué se contamina? La idealización de la mujer pura, representada por un hombre igualmente impoluto. Débora Arango se convierte en la mujer contaminante que se atreve a lo que ninguna mujer debería hacer.

Bibliografía

- Arango, Débora. Entrevista con El Espectador, Bogotá, 3 de octubre de 1940.
- Arango, Débora. Entrevista para La Defensa, Medellín, 27 de noviembre de 1939.
- Biblioteca Luis Angel Arango - BLAA. "Débora Arango: Exposición retrospectiva". Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/debora/regenero.htm>
- Black, Max. "¿Cómo representan las imágenes?" En: *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Paidós, 1993. pp. 127-169
- Butler, Judith. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós, 2007.
- Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London and New York: Routledge, 1993.
- Deleuze, Gilles. *Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2002.
- Exposición: Débora Arango, exposición retrospectiva, Bogotá: Banco de la República, 1996.
- Exposición: Débora Arango, Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín, 1986.
- Figari, Carlos. "Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación" En: *Cuerpos(s), subjetividad(es) y conflicto(s). Hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica*". Buenos Aires: CICCUS, 2009.
- Jemio Arnez, Kathya. "Débora Arango: la trasgresora de los signos de 1939" En: Revista lasallista de investigación, núm. 002 vol. 3, jul-dic 2006. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/html/695/69530211/69530211.html>
- _____. "Metáfora, análisis cultural y prensa: repudio a la amiga" En: *Anagramas*, volumen 8 No. 16, ene-jun 2010. Disponible en

<http://www.udem.edu.co/NR/rdonlyres/E3CDAE90-36F2-4DD7-A64A-3AF83026C42C/11490/05Met%C3%A1foraan%C3%A1lisisculturalyprensarepudioaLaamiga.pdf>

- Gombrich, Ernst. *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Alianza, 1987.
- _____. "La máscara y la cara: La percepción del parecido fisonómico en la vida y el arte", en: *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Paidós, 1993. pp. 15-65.
- Gómez, Patricia, y Sierra, Alberto. "Débora Arango: lo estético y político del contexto" En: Banco de la República. *Débora Arango: Exposición retrospectiva*, 1996.
- González, Beatriz. "Reacondicionamiento crítico de Débora Arango". En: Banco de la República *Débora Arango: Exposición retrospectiva*, 1996.
- Gutiérrez-Albilla, Julián Daniel. "Desublimating the body. Abjection and the Politics of feminist and queer subjectivities in contemporary art" En: Angelaki. *Journal of the theoretical humanities*, volumen 13, número I, abril de 2008.
- Hoffmann, Edith. *Tiempo y color Tendencias de la pintura moderna. El expresionismo*. Barcelona: Edhasa, 1964
- Kristeva, Julia. *Powers of horror. An essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- Londoño, Santiago. *Débora Arango, Vida de pintora*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 1997.
- _____. Paganismo, denuncia y sátira en Débora Arango. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti3/bol4/pagani.htm#emociones>
- Lyotard, J.F. *Discurso, Figura*. Madrid: Gustavo Gili, 1979
- Nussbaum, Martha. *Paisajes del pensamiento*. Barcelona: Paidós, 2008.

- Salabert, Pere. *Formas pintadas y episodios de la carne*. Barcelona: Aarhus, 1994-1996.
- Sanchez, Ricardo. “¿Cómo nos mira Débora Arango?” En: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boletil/bol41/bol1-n.htm>
- Sjöholm, Cecilia. *Kristeva and the Political*. London y New York: Routledge, 2005.
- Tarabukin, Nikolai. *El último cuadro*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977
- Young, Iris Marion. *La justicia y la política de la diferencia*. Madrid: Cátedra, 2000.