

LECTURA SEMIÓTICA DE LA SÁTIRA Y LA DESIGUALDAD SOCIAL EN LA OBRA
PICTORICA DE DÉBORA ARANGO

Sebastián Toca Álvarez

Universidad Santo Tomás
Facultad de Filosofía y Letras
Licenciatura en Filosofía y Lengua Castellana
Bogotá D.C., Colombia
2021

LECTURA SEMIÓTICA DE LA SÁTIRA Y LA DESIGUALDAD SOCIAL EN LA OBRA
PICTÓRICA DE DÉBORA ARANGO

Sebastián Toca Álvarez

Monografía de Grado presentada como requisito para optar al título de:
Licenciado en Filosofía y Lengua Castellana

Asesora:

Myriam Jiménez Quenguan

Universidad Santo Tomás
Facultad de Filosofía y Letras
Licenciatura en Filosofía y Lengua Castellana
Bogotá D.C., Colombia

2021

Resumen

El objetivo principal de esta monografía es analizar las imágenes de la sátira política y la desigualdad social en las obras de Débora Arango, *Masacre del 9 de abril de 1948* (1948) y *El cementerio de la chusma y/o mi cabeza* (1951), por consiguiente, la pregunta central que me motiva esta monografía es: ¿cómo recurre la maestra Débora Arango a la imagen satírica en las obras enunciadas? Justifica este estudio el interés personal por el arte y su reflexión interdisciplinar.

Por otra parte, la fundamentación teórica que presenta está distribuida de la siguiente manera: en el primer momento se tomarán las teorías de Mijaíl Bajtín, José Emilio Burucúa y Mathew Hodgart; en el segundo, se trabajara a la artista Débora Arango Pérez y Santiago Londoño Vélez; para finalizar, en el tercero, se tendrán en cuenta los aportes de Mijaíl Bajtín y Umberto Eco. En cuanto a la metodología empleada, desde el paradigma cualitativo se tiene en cuenta el tipo de estudios de carácter semiótico. Una de las conclusiones a las que se llega es la importancia de la sátira en las obras pictóricas de Débora Arango, ya que esta ofrece múltiples caras, de allí que existan múltiples interpretaciones. La invitación es a contemplar y analizar en las pinturas los problemas sociales, y también a no desconocer que florece la esperanza, a pesar de no olvidar nuestro pasado. De esta manera, se espera contribuir al pensamiento crítico y analítico desde las obras de arte y a repensar la realidad colombiana en la que vivimos.

Palabras clave:

Sátira política – Carnaval – Estética – Semiótica – Imagen satírica – Humor – Cultura – Mascara – Realidad – Grotesco – Risa.

Abstract

The main objective of this monograph is to analyze the political satire and social inequality in the works of Débora Arango, *Massacre of April 9, 1948* (1948) and *El cementerio de la chusma y/o mi cabeza* (1951), consequently, the central question that motivates me in this monograph is: how does the teacher Débora Arango resort to the satirical image in the enunciated works? This study justifies her personal interest in art and her interdisciplinary reflection.

On the other hand, the theoretical foundation it presents is distributed as follows: in the first moment, the theories of Mijaíl Bajtín, José Emilio Burucúa and Mathew Hodgart will be taken; in the second, the artist Débora Arango Pérez and Santiago Londoño Vélez will be employed; finally, in the third, the contributions of Mijaíl Bajtín and Umberto Eco will be taken into account. Regarding the methodology used, the qualitative paradigm takes into account the type of semiotic studies. One of the conclusions reached is the importance of satire in Débora Arango's pictorial works, since it offers multiple faces, hence there are multiple interpretations. The invitation is to contemplate and analyze social problems in the paintings, and also to not ignore that hope flourishes, despite not forgetting our past. In this way, it is expected to contribute to critical and analytical thinking from works of art and to rethink the Colombian reality in which we live.

Keywords:

Political satire - Carnival - Aesthetics - Semiotics - Satirical image - Humor - Culture - Mask - Reality - Grotesque - Laughter.

Agradecimientos

Un proyecto como este necesita luz y guía para construirlo, esto va más allá de un logro académico, por el hecho de ser una investigación apasionante de algo que me impulso durante varios años.

Agradezco a Dios por permitirme estar aquí con ustedes, a mi madre por su confianza y su amor al escucharme, a mi familia por su apoyo, a mis amigos que de cierta forma u otra aportaron un grano de arena en este proyecto.

A los docentes de mi alma mater por sus enseñanzas, por sembrar en mí la pasión por la literatura, la filosofía, el arte y sobretodo el arte de la educación, por aquellos que infundieron felicidad en mi vida y que ya no están, pero están escuchándome desde lo más alto.

De igual forma agradezco al jefe de sala de estudio Jorge Luis Sepúlveda Argáez del MAMM Museo de arte moderno de Medellín, por tener la gentileza de facilitarme el acceso a fuentes de archivo de la artista colombiana Débora Arango Pérez, a quien le agradezco por dejarnos compartir su legado histórico y cultural.

Finalmente, infinitas gracias a la profesora y asesora Myriam Jiménez Quenguan por su sentido humano, por su paciencia, confianza y su apoyo permanente, también por sacarme sonrisas y no dejarme desfallecer con mi investigación.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	7
Objetivos.....	16
Justificación: La pasión sobre la pintura y la cultura.....	17
Estado de cuestión: Adentrándonos al universo de Débora Arango Pérez.....	19
Fundamentación Teórica.....	24
El camino para alcanzar el objetivo (Metodología).....	25
Capítulo 1:	27
Imagen satírica y desigualdad social en los zapatos de Débora Arango Pérez.....	27
1.1 Débora Arango: relación con la imagen satírica y la desigualdad social.....	28
1.2 Origen de la imagen satírica: primera aproximación a Débora Arango Pérez desde Mijaíl Bajtín.	29
1.3 La mirada de Bajtín sobre la sátira (componentes del carnaval).....	36
1.4 Componentes fundamentales de la sátira.....	41
1.5 Aportes de José Emilio Burucúa.....	44
1.6 Aportes de Hodgart.....	46
Capítulo 2:	50
El universo de la sátira impregnado en las obras pictóricas de Débora Arango Pérez.....	50
2.1 Débora Arango: sátira política y denuncia social.....	51
2.2 Los ojos puestos en la Sátira política y la denuncia social.....	54
2.3 Primera aproximación: El trágico día en la hacienda de Envigado.....	56
2.4 Los cuervos hambrientos.....	62
Capítulo 3: La semiótica dentro de la imagen satírica en las obras pictóricas de Débora Arango Pérez.....	67
3.1 Dispositivo semiótico: aportes de Bajtín y Eco.....	68
3.2 Signos presentes en Masacre del 9 de abril de 1948 (1948) y El cementerio de la chusma y /o mi cabeza (1951).....	72
3.3 Signo y símbolo – Mijaíl Bajtín.....	75
Conclusiones: La imagen satírica y la desigualdad social continua hecha realidad en nuestros tiempos	82
Bibliografía	85
Referencias bibliográficas.....	87
Listado de figuras y fuentes	86

Introducción

Dentro de la historia colombiana del siglo XX existe una combinación de hechos políticos, económicos y sociales que hicieron que el país se dividiera y marcara una época violenta que caracterizó los años cuarenta y cincuenta, en donde la capital Bogotana empezó un alza de rebeldía social y política, tras la muerte del abogado y líder liberal Jorge Eliécer Gaitán, candidato presidencial que fue asesinado por Juan Roa Sierra en 1948. Este acontecimiento desató una pugna política por parte de los partidos liberal «cachiporros» y conservador «godos-chulavitas» los cuáles protagonizaron posteriores años de masacre masiva que trajo al país muerte, miedo y destrucción, pero preguntémonos si hoy en día ¿esta historia ha cambiado?

Tras estos acontecimientos se dio pie a la producción de obras artísticas con una denuncia política, en las que se evidencia la situación del país y la reconstrucción de hechos.

Este es el caso de la artista antioqueña Débora Arango Pérez (1907-2005), pintora reconocida en Colombia, quien toca temas problemáticos como la situación de la mujer, por ejemplo, en su obra *Anselma* (1930-40) retrata a la mujer mestiza que le colaboraba con los materiales y siempre cuidaba de ella, era su niñera, por la que tenía una confianza genuina; por otra parte, trata la violencia y la injusticia, por ejemplo, en su obra, *el tren de la muerte* (1948). La obra del “tren” se realiza posterior a la muerte de Gaitán, la artista pudo captar un momento fatídico, en el que 700 liberales eran almacenados en un tren, por tal razón en la pintura se logra detallar los rostros de personas sufriendo, y las huellas de sangre que aparecen en la puerta pueden ser consideradas esos últimos esfuerzos de aquellas personas por salir de ese destino tan macabro. También la artista se centró en temas relacionados con los procesos políticos y religiosos, por tal razón, decide plasmarlos en muchas obras, pero una que me impresionó fue, *las monjas y el*

cardenal (1950-60), ella se consideraba creyente, pero la iglesia siempre decía que sus pinturas contenían irrespeto. Algo que se le admira a la artista antioqueña, es su forma de decir las cosas, y es a través de la pintura y de la sátira, de cómo expresa su crítica social, en pocas palabras Débora nos dice a través de sus obras pictóricas diversas manifestaciones de la violencia y del dolor que padece el pueblo.

Sus obras plasman en un comienzo desnudos femeninos, que se alejan del erotismo y la sensualidad, para dar importancia a los sufrimientos y contradicciones del cuerpo. Para mediados de los años cuarenta se debatían confrontaciones políticas, Débora fue testigo y se veía a sí misma como una “reportera” del instante, por ello, los siguientes trabajos pictóricos asumieron temas políticos y religiosos, temas antes tratados con discreción por otros artistas como Pedro Nel Gómez¹, Eladio Vélez² y Fernando Botero³. Pintores colombianos del siglo XX que trataron de representar dichos temas. Sin embargo, Débora Arango denunció abiertamente por medio de sus obras pictóricas estos sucesos, a pesar de la censura que en su momento existía, no solo a nivel político, también padece el rechazo por ser mujer y a la vez artista.

La huella histórica y la línea de tiempo de estos hechos dieron, aparición a varios factores que contribuyeron positivamente y negativamente; positivamente en el sentido de haber despertado nuestras conciencias y haber soñado con un mejor país, este hecho nos dejó a los colombianos

¹Un pintor colombiano del siglo XX, nació en 1899 y fallece en 1984, y destaca dentro de la corriente de Muralismo Mexicano dentro de sus obras más destacadas podemos encontrar *La orquesta* (1950), *Una pareja de barequeros* (1958), *Recuerdos de las lavadoras de oro* (1960) entre otras.

² Un pintor colombiano del siglo XX, nació en 1897 y fallece en 1967, y destaca dentro de la corriente de pintura figurativa dentro de sus obras más destacadas podemos encontrar *El canto al trópico* (1949), *Paisaje de París* (1930), *Paisaje* (1952) entre otras.

³Un pintor colombiano del siglo XX, nació en 1932, actualmente sigue con vida, y destaca dentro de la corriente del Boterismo dentro de sus obras más destacadas podemos encontrar *Mona Lisa* (1978), *Carro Bomba* (1999), *Hombre y caballo* (1984) entre otras.

una herida grande pero también un suspiro de esperanza, por esta razón, Gaitán con su carisma, fue el puente para que trabajadores y campesinos pudieran unir fuerzas.

Por otra parte, negativamente el Bogotazo sacudió muchos corazones, aquellas revueltas, manifestaciones y conflictos no cesaron, un ejemplo de ello, fue la muerte misma del asesino, ya que no obtuvo el perdón del pueblo. Por ello, la obra pictórica de la artista representa la realidad de la sociedad colombiana, por medio de imágenes que muestran la insatisfacción a través de una especie de grito político, que tratado desde el arte se puede interpretar como una posición defensiva de la conciencia, la libertad y la vida.

Este tema no pasó desapercibido para los artistas colombianos, en este sentido, esta monografía tiene como interés dar cuenta de este suceso y la desigualdad social a través de lo que dicen algunas obras pictóricas de Débora Arango. Sin embargo, inicialmente considero pertinente brindar una breve contextualización de cómo se ha tratado el tema en la literatura y en la pintura de la artista antioqueña.

El escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez (Bogotá, 1973) ha sido una de las voces más elocuentes e innovadoras de la última década, por esta razón, decidí tomar algunos elementos de su novela, *La forma de las ruinas* (2015), en ella se cuenta la historia de Carlos Carballo, un hombre que no tuvo la oportunidad de conocer y entablar una relación con su padre. Pues había sido asesinado cuando él era apenas un recién nacido, tiempo después decide investigar y seguir los pasos que su padre dio alguna vez antes de ese fatídico día del 9 de abril de 1948.

Prácticamente el libro nos enseña a comprender el presente desconociendo el pasado que fue redireccionando la sociedad, la identidad y la vida, la novela representa un acertado dialogo con la ficción y la historia, uno al pasar por esas páginas siente un goce estético y reflexivo. Porque a

la generación de ahora nos deja ver que sucedió en esos momentos y nos ayuda a tener memoria de lo sucedido.

Vásquez (2015) nos presenta a Jorge Eliecer Gaitán con su traje de paño deambulando por las calles de Bogotá un 9 de abril de 1948, día en el que Juan Roa Sierra, un joven con una apariencia de holgazán y una mirada inexpresiva se le apareció como la mismísima muerte, propinándole de tres a cuatro tiros en plena luz del sol capitalino, esto ocurre frente a la oficina que quedaba en el edificio Agustín Nieto. Aquel día “*el grito del pueblo liberal*” se hizo escuchar desencadenando un incendio en la ciudad y dejando la turba en el capitolio.

Algunos intelectuales como el político y escritor Jorge Zalamea y el poeta Jorge Gaitán Duran se tomaron la radio difusora nacional, bajo ese grito que hacía hervir la sangre y que dejaba los pelos de punta a quienes lo oían “*mataron a Gaitán*” con este anuncio tan alarmante, el centro de la ciudad se había inundado de caos, centenares de personas hicieron lo imposible para sobre guardarlo y auxiliarlo, pero la incertidumbre, el enojo y la impotencia de los capitalinos era tan fuerte que sacudió aquellos cimientos de la ciudad.

El país había perdido sus esperanzas, tener a un político que los hubiese librado de una desigualdad económica, de una violencia sin sentido y sobre todo, de haber tenido una oportunidad para tener un mejor país, en el sentido de mayor igualdad social. Esto último, obedecía a la posición política y social que tenía el abogado y líder liberal Jorge Eliecer Gaitán, ya que dicho personaje histórico se presentó como una esperanza para el pueblo, por lo que la ciudad al haber perdido a su líder, había perdido toda esperanza de un futuro mejor.

En el artículo *Este era el extraordinario pensamiento de Jorge Eliecer Gaitán* (Montoya, 2018) se nos muestra los ideales de este “caudillo liberal”, los cuales responden a un país

nacional con una voluntad de progreso y de cómo el país político es conformista, el país nacional entendido como ese espacio lleno de esperanza, deseo y confianza de poder satisfacer sus necesidades, en cuanto al país político, se le conoce como el espacio de ambiciones personales y que solo satisface algunos pocos, estos pocos, entendidos como personas que tienen poder y que están por encima de lo popular.

Como podemos apreciar en el texto *Nuestra memoria es para siempre* (2017) en el que Juan Camilo Rincón, citando al poeta Jorge Gaitán Durán, nos dice “Durán con entusiasmo replica “debe desencadenarse una revolución sin par en la historia del país”” (págs. 28-29). Siguiendo la cita anterior, los intelectuales de la época tuvieron el deber de comunicar al pueblo la revolución que se venía después del descenso de Jorge Eliecer Gaitán, ya que ninguno se iba a quedar de brazos cruzados. Teniendo en cuenta lo anterior, El Bogotazo ratifica de forma decisiva el valor tan grande de la radio, pues a través de este medio se expresaron noticias, opiniones, inconformidades, la furia bogotana retumbo en los oídos del mundo. Se produjo una lucha bipartidista y se abrieron las puertas de una época violenta, así lo muestra Vásquez, de conformidad con la siguiente cita, entre otras.

Yo crecí oyendo que a Gaitán lo habían matado los conservadores, que lo habían matado los liberales, que lo habían matado los comunistas, que lo habían matado los espías extranjeros, que lo había matado la clase obrera al sentirse traicionada, que lo había matado la oligarquía al sentirse amenazada; y muy pronto acepté, como hemos aceptado todos con el tiempo, que el asesino Juan Roa Sierra fue el brazo armado de una conspiración silenciada exitosamente (Vasquez, 2015, pág. 17).

A nivel artístico y literario, muchas veces no se tienen en cuenta los problemas del lenguaje, la estructura narrativa o los personajes representados en las obras pictóricas, sino que se tienen en cuenta los hechos o, en otras palabras, el contar historias sin detenernos en el «cómo». Gaitán quedó en la historia no solo como un personaje histórico que pudo haber cambiado las cosas, sino también como uno de los personajes literarios y en este caso pictórico más importantes del siglo XX.

Puede ser extraño creer que un personaje que murió en aquella época sea protagonista artístico, sin embargo, la verdad es que a partir de ahí se gestó un estilo narrativo y plástico, de lo que se podría llamar «héroes de la historia», los cuales son personajes ilustres que, en muchas ocasiones, sus muertes suscitaron un sinfín de sentimientos y emociones.

Es así como la literatura y el arte se prestan como testigo y posteriormente como un recordatorio; la pintura como la literatura comparten, en este caso, el papel de contar lo que ocurrió y sigue ocurriendo en la sociedad. Ahora bien, insisto que eventos como El Bogotazo son en sí mismos literatura y arte pictórico, y posiblemente poesía, por ser leídos de otra manera y encarnar imaginación, ficción, leyenda, y la capacidad de reconstruir los hechos a través de las narraciones o de los trazos en un lienzo. Además, en primer lugar, producen ruptura de la concepción tradicional de género; en segundo, muestran la problemática social, el sentimiento y el disgusto que despertó en el sector popular y en las élites, la muerte del político liberal, Gaitán; y en tercer lugar, la pintura y literatura tienen la capacidad de escribirse en la historia, es decir, dan cuenta de una serie de acontecimientos de lo vivido en aquel día tan trágico, lo que permite visualizar nuevos horizontes interpretativos y vínculos entre las letras y las imágenes.

Colombia ha sido un país que ha soportado todo tipo de violencia, no obstante, en el siglo XX y a lo largo del siglo XXI, se ha incrementado mucho más el conflicto relacionado con aquella

violencia política, a partir de esto último nace el género de la violencia y el género de la denuncia a nivel artístico y literario; en Colombia la literatura del siglo XX tiene que ver con hechos políticos, hechos violentos, y claro, el arte no ha sido ajeno a esta realidad. Tras el Bogotazo (9 de abril de 1948) se agudizó en Colombia el ya existente bipartidismo político.

A nivel literario el Bogotazo y la desigualdad social se han tratado a través de muchos textos como: *La trilogía del 9 de abril*; *El crimen del siglo* (2006), *El incendio de abril* (2012) y *La invención del pasado* (2016) de Miguel Torres, *viernes 9* (1953) de Ignacio Gómez Dávila, *El día del odio* (1952) de José Antonio Lizarazo entre muchas otras.

En cuanto a nivel pictórico en Colombia igual que la maestra Débora Arango, no fueron ajenos a la problemática artistas como: Alejandro Obregón y su obra *Masacre del 10 de abril* (1948), Alipio Jaramillo y su obra *9 de abril* (1948), Enrique Grau con su obra emblemática *tranvía en llamas* (1948) Fernando Botero y su obra *el desfile* (2000) entre otros. Estos artistas y sus pinturas han reflejaron la violencia fuera de los límites establecidos, la actitud inconsciente, el desenfreno de un pueblo movido por el odio, y sobre todo se adelantaron a su tiempo. Dichos artistas tenían razón, a través de su obra pictórica profetizaron años venideros de sangre, destrucción y de mucha violencia en el territorio colombiano; hoy en día seguimos en el sendero teñido de sangre inocente por aquellas masacres perturbadoras como la sucedida en abril de 1948.

Débora se desenvuelve en muchos estilos entre ellos: el expresionismo, el paisajismo, el muralismo, los desnudos, los retratos entre otros, pero algo que impacta es que cada obra pictórica lo complementa con la sátira, mientras ella plasmó sus ideas en forma de esqueleto, la sátira era la que componía la carne y la composición tanto de las figuras como de los espacios.

En su pintura la exageración de rasgos de algunos personajes pictóricos, expresan el rechazo de lo ocurrido, evidencian que se vivió en una época caótica; la sátira muestra esta problemática y la realidad, producto del dolor, del rechazo, de la muerte y del llanto desesperado de aquellos que suplicaron por su vida.

La artista antioqueña complementa su obra pictórica con un hecho relevante, en este caso, *Masacre del 9 de abril de 1948* hace alusión a ese episodio del Bogotazo, por eso en su tiempo se decía que era una mujer de política, una mujer rebelde, pero sobre todo una mujer con una visión exquisita de la realidad, pues ese pincel que llevaba en su mano era su arma revolucionaria. Algunos estudiosos y expertos en la obra pictórica de Arango como Santiago Londoño Vélez y Santiago Rueda afirman que la serie titulada *La violencia* de obras pictóricas inspiradas en el 9 de abril de 1948 hacen alusión por una parte al pintor francés Paul Cézanne y por otra parte al pintor español Francisco de Goya.

Aunque tienen mucho humor, los dibujos no son chistes. Son mordaces, sarcásticos, profundamente críticos, y tocan las fibras más álgidas de nuestro tejido cultural y humano, pero no se agotan en un solo impacto, ni resulta del todo claro que posición hemos de adoptar frente a ellos. A lo sumo, nos extraen una sonrisa suspicaz, pero nunca una carcajada. (Rueda, 2011, pág. 45)

Siguiendo la cita anterior, las figuras presentan desproporción y deformidad, tienen un carácter zoomórfico, ya que presentan torceduras, encorvaduras y una mirada salvaje al acecho, con colmillos afilados, garras en las manos y en los pies. Teniendo en cuenta esto último, presenciaremos partes que no corresponden ni en forma ni en tamaño con nuestros estándares o cánones ideales, en pocas palabras, estamos frente a la sátira.

En el artículo *La violencia en Colombia: Análisis histórico del homicidio en la segunda mitad del Siglo XX* (Montes, 2008) se nos explica que en las áreas rurales se desencadenó una guerra civil: en donde se perpetraron crímenes y masacres unas veces al margen de las fuerzas del Estado y otras veces con su aval y ayuda de los para-policías o también conocidos como «Chulavitas». Este fenómeno de la violencia, en realidad, no es exclusivo de Colombia, sino de toda Latinoamérica, la violencia campesina, el caudillismo, las guerrillas, también incentivaron a muchos artistas de México a contar su propia historia y su propia revolución, en este caso “la revolución mexicana”.

Un claro ejemplo de esto último, reside en la obra pictórica de Frida Kahlo, una artista mexicana, que también hace parte de mi repertorio favorito de la historia del arte, en su obra *La columna rota* (1944), refleja su mundo interior y su vida unida a lo que son las raíces y la revolución. Dicho de otra forma, el dolor de Frida en la columna rota se relaciona mucho con la situación social de México, llena de dolor y sufrimiento. El espíritu nacionalista de esta artista sigue latente en sus obras pictóricas que también son una denuncia política y violenta de su país. Esto último, es una evidencia, a nivel pictórico no solamente en Colombia los artistas suelen plasmar sus disgustos e inconformidades políticas, sino que esto también se encuentra en otros países latinoamericanos.

De este modo, pretendo acercarme a la propuesta artística de Débora Arango, indagando en el recurso de la sátira política como conciencia crítica atribuida a su trabajo. A lo largo de la vida de Débora según los estudios de Santiago Londoño Vélez (1984), le atribuyen a la maestra tres etapas creadoras, la primera es sobre desnudos femeninos, la segunda sobre denuncia política y la tercera es la de sátira política.

Para este estudio me concentraré en la tercera etapa plástica, delimitando mi análisis especialmente en dos las obras: *Masacre del 9 de abril de 1948* (1948) y *El cementerio de la chusma y/o mi cabeza* (1951). Así, desde un ejercicio estético y semiótico, evidenciaré la función crítica y de la conciencia social que el arte tiene, sobre todo en estos periodos de cruda violencia, como los vividos en Colombia durante el conflicto bipartidista. La obra de la maestra Arango constituye hoy en día un documento de memoria, gracias a su carácter crítico y perturbador, también es considerado un aporte simbólico para no olvidar lo sucedido.

Por tal motivo, la pregunta de mi interés se puede sintetizar de la siguiente manera: ¿cómo recurre la maestra Débora Arango a la imagen satírica en sus obras *Masacre del 9 de abril de 1948* y *El cementerio de la chusma* para hacer sátira política?

Objetivos.

De esta manera, a lo largo de mi interés investigativo, el objetivo principal de esta monografía es analizar las imágenes de sátira política y desigualdad social en las obras de Débora Arango, *Masacre del 9 de abril de 1948* (1948) y *El cementerio de la chusma y/o mi cabeza* (1951). Para lograr dicho estudio desarrollo los siguientes objetivos específicos:

- 1) Realizar una reflexión inicial sobre la imagen satírica y la desigualdad social en la obra pictórica de Débora Arango y su relación con el carnaval.
- 2) Describir la sátira política en las obras *Masacre del 9 de abril de 1948* y describir la desigualdad social en *El cementerio de la chusma y/o mi cabeza* de Débora Arango.
- 3) Desarrollar una lectura semiótica propia a partir de los aportes de Mijaíl Bajtín y Umberto Eco, para la lectura de las obras *Masacre del 9 de abril de 1948* y *El cementerio de la chusma y/o mi cabeza* de Débora Arango que dé cuenta de la sátira política y la desigualdad social.

Justificación: La pasión sobre la pintura y la cultura.

Me centraré en el problema del Bogotazo y la desigualdad social, teniendo como base la obra pictórica de Débora Arango (1907-2005), siento que al contemplar la obra pictórica es imposible no sentir un dolor hondo que recorre todo mi cuerpo, hasta dejarme sin oxígeno, su pintura nos suscita un asombro ante los hechos de estar vivos, de estar ante un mundo que nos es extraño, de sentir impotencia ante un mundo violento y hostil, un mundo en donde la muerte parece estar siguiéndonos el paso, un mundo en el que vivir es complejo.

A través de este mundo pictórico la artista antioqueña nos invita a ver su pintura que nace de las grietas, unas grietas en donde florece la esperanza, la de no olvidar nuestro pasado para no repetirlo, por tal razón, los colores, los volúmenes, las figuras deformadas son algo que asombrara al espectador.

Las figuras que yacen en los dos cuadros que esta investigación analiza, *Masacre del 9 de abril 1948* (1948) y *El cementerio de la chusma y/o mi cabeza* (1951), me impulsaron a indagar en seres que deambulan en estos mundos pictóricos, que no siempre puede contenerlos el mundo real (figuras grotescas y gestos de angustia). Estos seres de alguna u otra forma, desean salir de esos cuadros, en el entorno en el que se encuentran sienten temor, resignación y dolor; estas figuras puede que quieran tener el privilegio que el espectador tiene, y es el de estar con vida y poder admirarlas para que no caigan en el olvido de la historia colombiana.

Desde hace mucho tiempo mi interés por la literatura, la pintura y sobre todo la cultura, han tomado un vuelo excepcional, me ha gustado deambular por las calles de mi ciudad y conocer mucho más, por lo que tal vez ahora más que nunca extraño quedarme unos segundos

observando la multitud y más en el centro de la ciudad donde hay bailarines, artesanos, payasos, siento que estoy en la ciudad del carnaval, de la algarabía y la felicidad. Sin embargo, ¿qué hay de fondo? Por consiguiente, quiero llegar a un análisis semiótico de las formas y los símbolos dotados de una riqueza satírica que sorprende a los espíritus encadenados al mundo material, pues esta visión de carnaval permite el contacto con lo sensible y el contacto vivo.

Esta investigación es relevante en la actualidad por el hecho de recordar la historia de nuestro país a través del arte, el arte despierta conciencia y nos deja ver lo que realmente pasó en esos instantes en los que la violencia toma partido y se apodera del corazón de los capitalinos. También porque muchos no conocen a profundidad la obra pictórica de Débora Arango Pérez y lo que realmente pretende mostrar en el lienzo. A partir de esto, con base en los aportes de reconocidos estudiosos del signo como Mijaíl Bajtín y Umberto Eco reconstruyo un dispositivo semiótico para la lectura de las obras que más me llamaron la atención y que se relacionan demasiado con el concepto del carnaval que a veces solo pensamos que es un escenario de diversión y de algarabía, pero que pensarían, si les dijera que el carnaval es más que eso.

También el tema de la imagen satírica cobra sentido en la actualidad y más por lo que nuestro país está padeciendo, la violencia y el desenfreno por acabar la vida sigue siendo una cuestión que me preocupa, no solo a mí sino al resto de la humanidad, en ese sentido valdría la pena preguntarse las razones por las cuales una persona elige un camino para descargar sus sentimientos.

Estado de cuestión: Adentrándonos al universo de Débora Arango Pérez.

La bibliografía encontrada sobre Débora Arango, remite a estudios específicos sobre la problemática central de las obras a analizar, el hecho de “el Bogotazo”, la desigualdad social y el tema de esta investigación, la sátira política.

Sobre Débora Arango.

Se encontraron varios trabajos referidos a su producción artística y a su biografía algunos refiriéndose solo a ella y otros ubicándola en el concierto nacional. Santiago Londoño Vélez en su texto *Vida de pintora* (1995) afirma que durante la etapa de sátira política, Débora refleja en su obra un interés en los hechos políticos que moldeaban el momento histórico que ella y el país atravesaban, dentro de esta monografía no trabajaré las dos etapas anteriores de la artista porque las obras no coinciden cronológicamente con el periodo de los años cuarenta y cincuenta; en el caso de su etapa de expresión pagana (desnudos femeninos), estas corresponden a una mirada más cultural del desnudo y su discusión con la sociedad de la época, pues estos, serían fuertemente criticados por conservadores, por ejemplo Laureano Gómez, quien, aprovecha la oportunidad para desmeritar el movimiento expresionista, a través de un discurso titulado “*El expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte*”⁴

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 cuando se carece de habilidad para reproducir con exactitud miradas, manos, sonrisas, contracción de los músculos y matices de las actitudes? (Velez, 1985, págs. 6-7).

⁴ En obras completas de Laureano Gómez, t. 1, “Crítica sobre literatura, arte y teatro”, Bogotá, instituto Caro y Cuervo, 1984, pág. 171.

La columnista Milanás Baena, expone su inconformidad respecto al rechazo y críticas que recibió Débora Arango Pérez en su tiempo. Baena (2018) en su artículo “Ella es historia” (2018), cuenta que Débora cuestionó a la sociedad mojigata que condenaba al rechazo sus pinturas de desnudos, y se pregunta por qué si a su maestro Pedro Nel Gómez y a otros tantos se les permitía dibujar la anatomía femenina, a ella se le negaba expresar su propio arte y retratar a la mujer tal cual. La respuesta fue siempre la misma, tajante, exclusiva, limitante: “Porque él es hombre”, sostiene Baena.

De acuerdo a Santiago Londoño Vélez (1996) en un artículo titulado *Débora Arango, La más importante y polémica pintora colombiana*, esta artista tuvo conciencia social y política desde su infancia. Por esta razón, Londoño tuvo la oportunidad de preguntarle a Débora sobre su recuerdo más simbólico y que hizo que ella se encaminara por el camino del arte:

El recuerdo más antiguo que a los 89 años Débora Arango conserva todavía en su memoria, proviene de su infancia, porque gracias a ese episodio pudo construir y estructurar su particular conciencia sobre la realidad y la vida. Se entera del nacimiento de una de sus hermanas. al mismo tiempo, en el patio sale un sol radiante de la residencia que se encuentra en el centro de Medellín, ha visto impresionada, cerca del baño, unas calaveras recién robadas del cementerio, una niña destinada a ser artista, ha mirado desde muy temprano y para siempre, la vida y la muerte en dos imágenes que resumen la condición humana (Velez, 1996, pág. 15)

Por otra parte, la periodista Mónica Quintero Restrepo del periódico *El colombiano* (2015) escribe un artículo titulado “Diez años sin Débora Arango”, en donde hace referencia a algunos artistas que hablaron de la maestra Débora, un ejemplo es Beatriz González, quien hace una

crítica de arte en el periódico *El Espectador* y escribe por qué la gente no aceptaba a Débora, o no entendía su arte. A la gente le pareció interesante, una de las frases de González al referirse a la maestra fue: “esta mujer que pinta esas cosas tan atroces, es una mujer que no ha vivido la violencia, sin embargo, la ha sentido, la ha visto”.

Por otro lado, María Cano afirma que “Débora fue una figura de la historia colombiana, que encarnó los anhelos y angustias nacionales de comienzos del siglo XX, incluso ejerció el periodismo, fue excelente oradora, organizadora excepcional e incansable lectora” (Higua, 2010, pág. 19).

El teórico y crítico de arte Santiago Rueda sustenta que: “la maestra opera como una fotógrafa de la calle, como alguien que tiene acceso y visita los lugares más escondidos que la cultura de elite ignora” (Rueda, 2011, pág. 102). Siguiendo el planteamiento anterior, Débora Arango tiene una memoria fotográfica que le permite ver el valor y el significado que tiene un episodio popular, mientras algunos lo observan y pasan de largo, ella lo retrata y lo hace visible ante la sociedad.

En palabras de Baudelaire, en su obra *El pintor de la vida moderna* (1862) “estar siempre fuera de la casa, sintiéndose en casa en todas partes; ver el mundo, estar en el centro del mundo y permanecer oculto del mundo” (pág.37-38)

La cita anterior describe a la perfección a la maestra Débora Arango, quien a pesar de que en su época hubiese restricciones para hacer arte, ella no necesitaba estar presente para retratar un hecho, sino que simplemente, al escuchar la radio -que era el medio de difusión de los hechos- ella tomaba su pincel, se sentaba en un banquillo y preparaba su lienzo para plasmar lo que

escuchaba. Todo este arte que ella producía no lo podía hacer públicamente, sino que se encerraba en su taller o en su casa, permaneciendo siempre oculta del mundo.

Siguiendo a Vélez (1985) “la sátira, que Débora Arango busca plasmar en su obra motiva al espectador a cambiar el foco y ser consciente de su papel en medio del conflicto que el país atraviesa” (pg. 16).

Al plasmar frente al lienzo la realidad de la muerte, le concientiza a valorar la vida humana por encima de cualquier ideología o motivación de poder. Débora se propone, por medio de su sátira exaltar la figura humana su importancia y su dignidad. La antioqueña contrasta la motivación del hombre que busca el poder a costa de todo incluso de la muerte con un hombre que solo reflexionando sobre el fuego y el caos será capaz de construir una participación que aporte a la renovación de la nación.

Su interés al pintar no es más que poder sacar al pueblo de una miseria y de una violencia incontrolable para encaminarlo hacia una nueva percepción de la política, la sociedad y la religión que aporte y no destruya. La autora quiere despertar al hombre de su letargo del poder para poder situarlo en una realidad de participación. Por último, la columnista Inés Iñiguez (2015) expone que, en *Masacre del 9 de abril de 1948*, la artista reconstruye los hechos macabros del Bogotazo, plasmando la crueldad y la miseria que vivía la capital en ese instante simbólico, aun cuando no fue testigo ocular de los hechos tan atroces.

Ahora bien, sin lugar a dudas, el foco del arte colombiano del siglo XX ha sido el tema de la violencia que azota a Colombia, pero uno de los días más recordados con dolor es el de aquel episodio del Bogotazo (1948), este nombre entendido como una serie de actividades de

destrucción de edificios gubernamentales y demás locales de la ciudad, esto acompañado de incendios y saqueos llevado a cabo por miles personas del sector popular.

A decir verdad, la literatura testimonial ayuda a esclarecer algunos hechos de este día, pues la producción de varios escritos quiso dejar plasmado en papel los acontecimientos de aquel 9 de abril de 1948, entre estas producciones podemos destacar: *Pa que se acabe la vaina* (2013) de William Ospina, *viernes 9* (1953) de Ignacio Gómez Dávila, *El día del odio* (1952) de José Antonio Osorio Lizarazo entre muchas otras. Sobre Lizarazo podemos decir que cuenta con una producción literaria muy buena y como este autor no se acomodó a la sociedad de ese entonces, al igual que la maestra Débora Arango, pues en las narraciones y en las pinturas exaltaban su preocupación frente a la desigualdad, la pobreza y la injusticia de Colombia. El Bogotazo no fue el único suceso de 1948, posteriormente se vendrían más años de violencia y masacres.

En la escena, situada frente a una iglesia, liberales y conservadores empuñan el terror y, a su paso, siembran la muerte. También el sarcasmo, a través de los gruesos y expresivos trazos de Arango, se abre paso entre la turba: curas y monjas partícipes de la confusión; intentando huir, al parecer, de una masa feroz de irracionalidades. La indignación y la crítica se hicieron visibles, el cambio al que clamaban ya era otra historia. (Iñiguez, 2015, pág. 1)

Claramente pueden existir diversas lecturas e interpretaciones de esta pintura (*Masacre del 9 de abril de 1948*), las descripciones coinciden en cuanto al episodio que originó la obra, sus intenciones eran claras, pues eran manifestar su compromiso como artista en una sociedad que no le atraía el arte que se le permitía a una mujer, también el poder manifestar sus sentimientos ante la pérdida de su amigo Gaitán, pues el papel de este político era importante en la vida social y política, es triste recordar y leer testimonios de este día, imaginar esas personas desafortunadas y

corriendo de un lado a otro. Aunque yo no me centro en la obra de Arango como testimonio y memoria es importante corroborar que se trata de una propuesta artística de carácter político.

Fundamentación Teórica.

Para reforzar algunos planteamientos, en el primer capítulo, hago uso de sustentos teóricos como Mijaíl Bajtín, un pionero de la sátira y del carnaval, en su obra *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento en el contexto de François Rabelais* (1987) el autor ruso presenta la sátira que se refleja en los festejos carnavalescos, los cuales son entendidos a su vez como una resistencia cultural y espectáculo que parodia los actos de la vida humana. También exploro sustentos teóricos a nivel contemporáneo como José Emilio Burucúa un filósofo argentino que trabaja la sátira a partir del concepto *Pathosformel*⁵ y Mathew Hodgart un académico de Reino Unido, que trabaja la sátira específicamente en el campo de la literatura y lo visual (pintura). En el segundo capítulo, trabajo a Santiago Londoño Vélez como un sustento teórico contemporáneo, historiador del arte colombiano, sobre todo de la obra pictórica de Débora Arango Pérez, en el tercer capítulo, exploro nuevamente el pensamiento de Mijaíl Bajtín, también exploro los planteamientos de Umberto Eco y su obra *Signo* (1976), la cual dará luces acerca de cómo el signo hace parte de un proceso de comunicación, y de cómo el espectador se encuentra con la obra e interactúa con ella entablando un proceso comunicativo, llegando a entender que los signos que aparecen en las obras se van uniendo hasta formar símbolos.

⁵ En el libro *La imagen y la risa* del año 2007 el filósofo e historiador argentino José Emilio Burucúa menciona el término *Pathosformel*, que es entendido como un conjunto de formas representativas y significantes, en donde las emociones precisas y bipolares salen a flote a explorar la experiencia de la vida social. (pág.15)

El camino para alcanzar el objetivo (Metodología).

Esta investigación se presenta bajo el paradigma cualitativo, porque se va a detener en el análisis de sujetos artísticos y no de personas, es decir, el elemento principal son los objetos y sujetos simbólicos que están en las obras pictóricas, en este caso de las pinturas de *Masacre del 9 de abril de 1948* (1948) y *El cementerio de la chusma y/o mi cabeza* (1951) de Débora Arango Pérez. Por otra parte, el área de mi investigación pertenece al campo de la estética y el tipo de estudio obedece a la semiótica, dado que se hace un análisis de la sátira política y la desigualdad social, con base en cómo se presenta a nivel de signo y símbolo.

El objeto de estudio: son las dos obras pictóricas de la artista antioqueña Débora Arango Pérez - *Masacre del 9 de abril de 1948* (1948) y *El cementerio de la chusma y/o mi cabeza* (1951) los criterios de inclusión corresponden al interés particular y social, cabe resaltar que las obras escogidas me llegaron a gustar por lo que denunciaban y porque he tenido afinidad con aquellos episodios que hasta hoy en día me siguen retumbando en la cabeza y me siguen angustiando, Débora Arango puede tener un repertorio de obras pictóricas que denuncien estas mismas cosas, pero ninguna comparada a estas dos grandes obras olvidadas, puede que el acontecimiento haya pasado, pero actualmente seguimos observando en nuestro país la vena de la violencia y la injusticia.

Plan de análisis: tengo en cuenta que, con base a los objetivos, se trabaja para el primer objetivo el concepto de sátira desde varios sustentos teóricos como: Mijaíl Bajtín, Mathew Hodgart y José Emilio Burucúa; en el segundo objetivo, se describen en detalle las obras anteriormente mencionadas de la artista antioqueña Débora Arango Pérez, para este ejercicio, se incluirán los aportes interpretativos de Santiago Londoño Vélez; y en el tercer objetivo, se crea un dispositivo semiótico propio, desde los aportes de Mijaíl Bajtín y Umberto Eco. Esto me

permite tener un interaccionismo simbólico y también un acercamiento a circunstancias culturales que suceden no solo en la obra pictórica, sino también en la propia realidad, en pocas palabras, el carnaval, este último concepto, refiriéndose al desenfreno y al espacio de la libertad, alejándose de la autoridad y viviendo la realidad con alegrías y pesares.

Criterios éticos: esta investigación no representa ningún riesgo físico o biológico para la población, se respetarán los derechos de autor y se utilizara un corpus fotográfico liberalizado y virtual de las pinturas de Débora Arango Pérez, por el hecho de que la pandemia me impidió ir al Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), para poder tomar mi propio corpus fotográfico; además, las pinturas a trabajar por el momento no están expuestas al público por razones de mantenimiento y preservación.

A continuación, se desarrollarán tres capítulos: el primero trata sobre la imagen satírica y la desigualdad social, en donde se realiza un primer acercamiento al corpus pictórico y su relación con el carnaval; el segundo describe la sátira política y la desigualdad social en las obras; el tercero, con base en los aportes de Bajtín y Eco, se desarrolla una lectura semiótica de las obras pictóricas de Arango. para dar cuenta de la sátira política y la desigualdad social. Posteriormente se presentan las conclusiones y las referencias bibliográficas.

Capítulo 1: Imagen satírica y desigualdad social en los zapatos de Débora Arango Pérez

La pregunta central que desarrolla este capítulo es: ¿cómo realizar una primera aproximación hacia la imagen satírica y la desigualdad social en las obras pictóricas *Masacre del 9 de abril de 1948* (1948) y *el cementerio de la chusma y/o mi cabeza* (1951) de Débora Arango Pérez? Por lo tanto, el objetivo específico que aquí se trata es: reflexionar sobre la imagen satírica y la desigualdad social en la obra pictórica, y se da cumplimiento desde cuatro apartados: Débora Arango – relación con la imagen satírica y la desigualdad social; Origen de la imagen satírica: primera aproximación a Débora Arango Pérez desde Mijaíl Bajtín; Componentes fundamentales de la sátira; y la mirada contemporánea de la sátira: Burucúa y Hodgart.

Es importante resaltar que la visión de carnaval me ayudará a relacionar dichos conceptos, ya es evidente su presencia, entendida no sólo como fiesta del color y de la forma, sino también en su acepción latina, como despedida de la carne, forma de purgar las pasiones humanas, manifestación de la cultura popular, que es evidente en los dos cuadros. Podemos visualizar las figuras deformadas, los colores acelerados y la semejanza que tienen con la realidad, estos son algunos elementos satíricos que están más allá de las imágenes satíricas. En este caso, la sátira es una forma artística que sirve para criticar las costumbres, y tiene una afectación social.

Como lo dije, una de las pinturas tiene como tema la masacre que se vivió en Bogotá en el año de 1948, hoy en día seguimos con esa herida abierta no solo por ese hecho violento sino por otros episodios perturbadores que aún siguen rondando en la historia colombiana. La segunda obra representa la desigualdad social, y cómo gente inocente termina bajo tierra, que lo único que se logra vislumbrar es un amanecer rojo, teñido de sangre y tristeza. La relación que estas imágenes satíricas tienen con el carnaval, es muy explícita, en el carnaval se resalta el escándalo

y todo lo original que se termine alejando de lo común, por lo que es posible crear un ambiente lleno de libertad, permitiendo parodiar no simplemente un texto literario sino, también parodiar un hecho de la realidad por medio de la pintura.

1.1 Débora Arango: relación con la imagen satírica y la desigualdad social.

Débora Arango Pérez ha sido parte fundamental en la historia del arte colombiano, en su tiempo pudo haber sido un objetivo de burla, de censura o incluso por ser mujer y dedicarse al arte de denunciar lo que el país callaba, para ella fue fácil poder tomar su pincel y darle un toque crítico a cada obra que producía. Mientras al pueblo colombiano le ponían un bozal, la artista hablaba y hablaba a través de su pintura, contaba con sus estudios, su disciplina y su trabajo, pero la clase alta, los arzobispos y los curas, censuraban todo lo que tuviera que ver con la expresión de una mujer y más si esta misma hablaba de política.

La razón por la censura es porque la pintura denunciaba la verdad, no eran simples garabatos (formas y trazos sin sentido) como murmuraban algunos enemigos de su arte, en esa pintura podría encontrarse el Eros de la verdad, (una verdad por encima de todo lo estipulado y permitido para el cuerpo, una verdad donde el pueblo expresaba lo que se debía y debe saber), la inconformidad del pueblo al perder a su líder político o la desigualdad económica y social. Pero a veces la verdad no es del agrado de muchos, y con mayor razón debe permanecer oculta a la vista de unos pocos.

Débora hacía también desnudos femeninos, ella decía : “Que un desnudo no es sino la naturaleza sin disfraces” (Sanchez, 1996, págs. 142-143). A partir de la cita anterior se podría decir que para la artista, un desnudo es como una especie de paisaje o jardín en carne humana, lo contempla y lo plasma en el lienzo sin disfraces o con muchos disfraces, tal y como ocurre en el

carnaval, es como si a través de la pintura nos quitáramos un peso de encima, liberándonos en ese mundo en donde todo es permitido.

Ahora bien, en estas pinturas existe una estética de lo popular, por el hecho de encerrar acontecimientos simbólicos y culturales dentro de la plaza pública, toda idea, todo pensamiento y toda forma de arte se comparte con otros que están en ese espacio del carnaval. Más adelante se relacionará con la sátira que es un elemento del carnaval según Mijaíl Bajtín (1987), en las obras hay un escándalo, no solo por la fealdad de los rostros o por sus deformaciones, sino porque está latente la violencia que se libera a través de los colores y de las formas satíricas, tal y como se evidencia en : *La huelga de los estudiantes* (1954) , *Junta militar* (1957), o *Gaitán* (1940), también podemos evidenciar la tragedia y el drama en pinturas como: *El tren de la muerte* (1948), *el cementerio de la chusma y/o mi cabeza* (1951) y *Masacre del 9 de abril de 1948* (1948), siendo estas dos últimas los pilares de mi monografía.

1.2 Origen de la imagen satírica: primera aproximación a Débora Arango Pérez desde Mijaíl Bajtín.

Sobre la imagen satírica, Bajtín (1987) desde la introducción de su obra *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento, el contexto de François Rabelais*, señala la importancia de Rabelais, uno de los escritores europeos más importantes en la época del Renacimiento, que formaba parte del universo satírico⁶, por el hecho de producir obras utilizando el recurso de la

⁶ François Rabelais hace parte del universo satírico por tener la habilidad de narrar su vida a través de dos obras fundamentales con toques humorísticos Gargantúa y Pantagruel (1534). Utilizando el recurso de la sátira le infunde vida a personajes que compartieron vida con él, imprimiendo en ellos características grotescas desde su físico hasta su estado anímico.

sátira. Bajtín (1987) se interesa mucho por este escritor y como sus sistemas de imágenes y su concepción artística son particulares por la relación que tuvo con las fuentes populares.

En ese sentido, parece ser que Débora Arango encarna ese espíritu satírico de Rabelais, más adelante se podrá observar dicha relación, teniendo en cuenta un aspecto fundamental de Bajtín y su obra sobre la cultura popular con respecto a Rabelais, el carácter popular sería comprendido como “el aspecto no literario” Rabelais, siendo un personaje importante que estuvo a la par de Shakespeare y Cervantes, no se ajustaba a los cánones y a las reglas del arte literario, Para el autor ruso, Rabelais se presenta como un solitario, sin tener afinidad con otros escritores aclamados. A decir verdad, Débora no tenía tanta afinidad con otros pintores de su época, por un lado, estaban los que seguían la influencia europea como Wiedemann y por otro lado, la búsqueda de la identidad, que trajo diversos lenguajes como los propuestos por Botero y Obregón. Arango no tenía interés en ajustarse a los cánones del arte pictórico, ella tenía un refugio para la crítica y para no estar en soledad, y era precisamente estar frente al lienzo en blanco, para así poder liberar las emociones y sentimientos del carácter popular de su época. A continuación, se presentan, algunos aportes Bajtinianos entorno al universo de la imagen satírica producto de su reflexión sobre Rabelais:

Bajtín (1987) anuncia en su texto *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento, el contexto de François Rabelais* (1987) que las imágenes satíricas expresan la indignación, estas se atenúan y se degeneran, suelen ser enigmáticas y con un carácter milenario, por lo que encerrarían momentos históricos, culturales y sociales.

Al momento de representarlas, su valor disminuye, también se le arrebató la cualidad a aquello a lo que se quiere llegar a representar, por esa razón se degenera, porque trata de quitar una virtud o una cualidad.

Estas mismas toman un significado pintoresco y costumbrista, el primero, se le atribuiría a la representación de imaginarios a partir de una realidad ya establecida, puede ser el retrato de un ideal o incluso una imitación de la realidad, la segunda, se centraría más en rastrear las costumbres de un pueblo en un contexto determinado. Lo que pretenden hacer estas imágenes es mostrarle al receptor todos los detalles que pueden ser retratados y como ese receptor tiene la sensación de estar dentro de la escena descriptiva. El buen lector o el buen espectador no solo busca un deleite estético sino más bien busca la plenitud vital que dio origen a la obra, Débora siendo una artista encarna la sátira en sentido bajtiniano, ya que abarca todo orbe del existir humano. Y nosotros siendo espectadores se nos da la oportunidad de girar en torno a orbes que están en el espacio inmortal de la literatura y de la pintura.

En pocas palabras Bajtín (1987) denuncia de una manera eficaz la problemática humana; presenta que, poco después de la muerte de Rabelais, este mismo siguió disfrutando y gozando del público por medio de la literatura. Lo mismo pasa con la artista antioqueña, después de su muerte en 2005, el mundo estaba desconcertado y gris, pero sus últimos días disfruto de la cultura popular y la siguió retratando hasta que ese pincel ya no volvió a sus manos. Su sentido de lo cómico y las alusiones que su pintura suscitaba y suscita estaban más cercanas a la vida de ese momento, por consiguiente, era más lúcido su propósito. Bajtín habla del influjo del escritor y su forma de hacer literatura, esto último nos hace reflexionar sobre una comicidad más efímera y poco trágica, por el simple hecho de estar vinculada con el acontecer de un instante, lo que son las circunstancias históricas y sociales que se viven con intensidad.

Se debe reiterar que la artista Débora Arango utiliza recursos como lo grotesco⁷ entendido como una forma de degradación, por lo que el verdadero valor u objetivo de la exageración que ella retrata tiende a incrementar el horizonte crítico que tiene la sátira. Desde mi punto de vista y tomando algunos aportes de Bajtín (1987) el sistema de imágenes de Débora Arango está apoyado en cuatro ideas fundamentales:

- El pueblo, dentro de la plaza, percibe su unidad material corpórea y sensible.
- El pueblo encarna en las imágenes la sátira, la sátira expresa el carnaval, su eternidad terrenal colectiva y su inmortalidad popular histórica.
- El pueblo cuestiona y critica el poder y la verdad, encarnando en las imágenes el derrocamiento y la destitución, pues el pueblo se muestra alegre y abierto a los cambios y a las renovaciones.
- El pueblo percibe el tiempo como una fuerza renovadora que va diluyendo la muerte, todos estamos sujetos a un devenir al ser seres temporales.

Como se observa, tanto en Bajtín (1987) como en Arango, se integra en el análisis la relación de imagen satírica y carnaval. Esta cosmovisión, Débora la encarna en su obra, pues está a la vez es producto de la gran transformación que se vive en ese periodo ubicado en el siglo XX, aporta un significado tanto político como histórico, muy relevante y concreto, dejándonos ver el nacimiento de un instante nuevo, en pocas palabras, el de las imágenes satíricas.

Lo que Bajtín (1987) quiere decir es que la sátira hace parte de la vida y se debería estudiar su presencia que, al igual que el humor del pueblo, está en la plaza pública, forma parte del punto

⁷ Un ejemplo de lo grotesco lo podemos encontrar en *El manifiesto romántico* (1889) de Víctor Hugo, el apasionado autor romántico, nos da una definición y unos ejemplos en *el prólogo a Cromwell*, el grotesco es el reverso de lo sublime, busca un lugar donde esconderse, es tímido y ante todo deforme como aquellos sátiros, sirenas y Tritones.

de vista cultural o incluso semiótico, porque el mundo como lo conocemos está repleto de manifestaciones críticas y diversas formas de risa, – desde las fiestas carnales hasta los ritos y cultos cómicos-, un ejemplo podría ser el de los bufones, pues estos muestran la cultura carnavalesca.

Ahora bien, ilustrando un poco el ejemplo anterior, Evaristo Carriego (1946) afirma en su poema *A Colombina, en Carnaval* que la Colombina es ese personaje de la *Commedia de'Il Arte* muy visible en los Carnavales de América Latina en especial el país de Uruguay. Es un personaje que le da un toque colorido al Carnaval, se trata de una criada que viste de colores alegres y cuyo estado anímico se podría relacionar con ese animal que le da nombre: es decir, la paloma. También representa a “la Arlequina”, la cual esconde el rostro con una máscara parecida a la de un personaje de teatro llamado Arlequín.

¿Qué nos cuenta en este poema? Básicamente Carriego nos cuenta que la Colombina ha perdido esas risas que suele expresar, pues su enamorado, Pierrot, había muerto. Este último, es también un personaje de la *Commedia de'Il Arte*, muy silencioso y con ropa blanca, en este tiempo Colombina solo oculta sus penas bajo una máscara, jugando a ser algo que no es. Esto último se conecta con los bufones, La idea de carnaval ha sido observada y se ha manifestado en la Edad Media con una representación con más plenitud y más pureza sobre la renovación universal, por ejemplo los bufones como Triboulet⁸ y los payasos como el Arlequín⁹ eran personajes característicos de esta época, representaban la cultura cómica popular, se situaban en un intermedio -la vida y el arte-, no eran personajes excéntricos ni tampoco actores cómicos,

⁸ Payaso y personaje peculiar que actuaba en la corte de Francisco I (figura burlesca en la novela de Rabelais- Pantagruel y Gargantúa)

⁹ Personaje de la antigua comedia del arte italiano, quien portaba una máscara negra y un traje de cuadros de distinto color.

simplemente encarnaban una forma especial de observar la vida, que a la vez era real e ideal. La verdad del bufón y del payaso supone la liberación del interés doméstico y privado; sin embargo, el lenguaje de esta verdad era al mismo tiempo terrestre y material, con una sola diferencia, de que el principio material no contaba con un carácter privado y egoísta, sino más bien universal. Si bien sabemos Arlequín, Pierrot y Triboulet son personajes que han estado presentes en el carnaval, para divertir y evocar sonrisas en el público, para olvidar los problemas humanos que están encarnados en nuestra realidad.

Rubén Darío (1896) en su poema *Canción de carnaval* nos muestra cómo se vive el Carnaval, ya que a lo largo de las estrofas, se nos revelan algunos personajes icónicos de esta celebración como la Colombina, Arlequín y Pierrot, es como si al leerlo, nos estuviesen invitando a una fiesta llena de libertad, nos invitan a ponernos una máscara, mientras Arlequín revela que aquel prisma roba sus tintes, por otro lado, Colombina admira su propia belleza y descorcha una botella para Pierrot. Aquel nos cuenta como riman sus amores al contemplar la luna. El carnaval suele ser eterno, la serenata invade el instante mientras todos bailan y escriben versos locos, y al fondo solo se escucha la alegre lira de los carnavales.

Las manifestaciones carnavalescas se podrían formar a través de la diversidad que muchas veces se encuentra en la innovación y la estética, hay una especie de perseverancia ante las fiestas populares y tradicionales que se mezclan con tendencias artísticas, Ivana Vonderková en un artículo titulado: “Los carnavales en Praga reflejan las tradiciones populares” (2004), expresa que los fusiles y los tambores se escuchan en el barrio de Zizkov, en Praga, ella cuenta que las personas de este barrio son orgullosas y participan en actividades como el carnaval, basándose en tradiciones populares checas y que lo único en común con los carnavales del mundo entero es la abundancia de alegría, baile y comida, también nos cuenta que el alcalde de Zizkov se disfraza

de oso, que simboliza la fertilidad y la abundancia de cualquier tipo, los carnavales finalizan a la medianoche haciendo que las personas se transformen en otro ser que ya no puede disfrutar del carnaval sino de su vida cotidiana. Otro ejemplo de carnaval cultural está en el arte pictórico de la artista antioqueña Débora Arango, específicamente en su obra *Masacre del 9 de abril de 1948* (1948) o también en *Gaitán* (1940), en dichas obras se refleja la algarabía y el desenfreno de la vida humana, la exageración, la apariencia, la crítica a lo que acontece.

Claramente el carnaval explora el juego satírico, por esa razón, con sus festejos y ritos cómicos son fundamentales para la vida del hombre, y en las obras de la maestra Arango se puede observar la dualidad entre la percepción de ella frente al mundo, que sería en pocas palabras ese mundo al revés -la segunda vida del pueblo- en donde los personajes se transforman y empiezan a tener recursos satíricos entre ellos rasgos exagerados, espacios con multitudes y mucha festividad, como segundo esta la vida humana como realmente es y que siempre ha estado en la faz de la tierra sin burlas pero con ironías al tope.

En la obra *Bécquer, periodista* (Rey, 2016) Gustavo Adolfo Bécquer dice que: “El Carnaval no tiene razón de ser, y sin embargo existe.” Siguiendo la misma línea del poeta, el carnaval es una fiesta llena de parodia, se trata de una crítica mordaz disfrazada con colores alegres para el instante. El carnaval también es entendido como diversión, transformación y distención de problemas, también es un espacio para transgredir y cuestionar a la sociedad. Gracias a aquella fiesta, los roles de la sociedad se invierten y la verdad solo sale a flote a través de las máscaras.

Siguiendo el planteamiento anterior, en el carnaval nada parece ser, este fenómeno cultural también está presente en el corpus pictórico de Arango, aquellos personajes que deambulan en las obras pictóricas, son solo apariencia, acompañados de máscaras que ocultan lo que verdaderamente son o como realmente se sienten, las transformaciones a las que se someten no

solo en su vestimenta sino, más que todo, las actitudes que tienen como propósito dar una sensación al espectador de que está a punto de entrar a un mundo al revés que ha roto con la autoridad y con la jerarquía social del pueblo.

El carnaval es un desorden, en él se practican rituales¹⁰ que tienen un límite de tiempo, en donde el pueblo puede contradecir y violar lo establecido, como lo he dicho en algún momento, se busca la liberación del espíritu, encadenado a normas y parámetros establecidos.

Relacionándolo con la pintura de Débora específicamente en la obra *Masacre del 9 de abril de 1948* (1948), vemos como el mundo se disfraza para engañar al espectador, las personas corren desenfrenadas y con la locura latente por las calles de Bogotá; no se habría visto un desorden tan descomunal como en aquel 9 de abril de 1948 donde en aquella tarde infernal había caído Gaitán.

Es por eso que el carnaval hace parte de la pintura de Débora Arango, ya que se logra percibir un desorden temporal dentro de un espacio permanente y, las entrañas de una sociedad que habitualmente vive la situación social del dominado. En el espacio carnavalesco se respira un poco de aire; se ve a lo lejos una luz en la oscuridad de una opresión constante acompañada de una desdicha diaria. En el carnaval absolutamente todo es permitido y en las jerarquías nada es permitido por lo que muchos se ocultan. Como aquel dicho o refrán de las abuelas: “el gato se va y los ratones hacen fiesta” algo así es el carnaval, mientras no haya una autoridad observando el pueblo se alborota.

1.3 La mirada de Bajtín sobre la sátira (componentes del carnaval).

De lo dicho anteriormente y siguiendo a Bajtín, se entiende que si se quiere ahondar en la imagen satírica es necesario comprender lo que es el carnaval. Para Bajtín (1987) el carnaval es

¹⁰ Basándome en la definición de la RAE (2021), el *ritual* se define como: Ese conjunto de ritos de una religión o de una función que tiene que ver con lo sagrado.

como la segunda vida del pueblo, construido en los cimientos de la risa, el carnaval era el triunfo para liberarse de las jerarquías, reglas y dominancias, aquellos que accedían a esa segunda vida, tenían la certeza de establecer nuevas relaciones humanas con sus semejantes, la alienación retrocedía provisionalmente. El hombre volvía a sí mismo y se sentía más humano que nunca, adquiriría mayor conciencia.

Bajtín denomina el carnaval como “familiarización”, en él hay un cierto contacto libre y cercano entre los hombres; a la familiarización la acompaña la “excentricidad”, esta permitió que los aspectos implícitos de la naturaleza humana se expresasen y se manifestasen bajo formas “sensoriales” no convencionales. Un ejemplo cultural de estas formas está en México, donde se le da un trato especial a la muerte entendida como un juego: el 2 de noviembre de cada año, en el día de muertos, se venden calaveras de azúcar, con ojos luminosos cubiertos de papel lustroso y en la frente de cada calavera se escribe el nombre de una persona, en las calaveras se escriben versos satíricos que narran brevemente la actividad de alguien que, viviente aún, se toma por muerto. En este sentido, gracias al carnaval se unifica todo lo que tiene que ver con valores e ideas de la vida humana.

En el carnaval se resalta el escándalo y todo lo original que se termina alejando de lo común, la situación del carnaval permite que se cuestionen las normas, los cánones y los principios que gobiernan al pueblo y que se consideran respetables. También desacraliza la verdad estipulada a través de juegos que construyen otro mundo es decir “un mundo al revés”.

En el juego de lo cómico, el hombre debe omitir o alejarse de cualquier elemento que le haga recordar la inevitable suspensión de la vida misma, cuando aparece, así sea en forma continua, lo negativo de la vida, tiene que someterse a una preterición, a una negación que retroceda provisionalmente que suspende y hace olvidar tal presencia amarga.

Para complementar esa visión del carnaval, Bajtín (1987) se centra en el espacio carnavalesco específicamente de la Edad Media y el Renacimiento, la plaza pública, y en el ambiente que se creaba, el juego. Durante el juego todas las expresiones orales gozaban de una libertad absoluta. El pueblo se unió y se hizo partícipe de estos eventos, fue un espacio abierto en donde se intercambiaron las culturas y las ideas, se permitía hacer cualquier cosa en dicho juego, por eso el hombre sufría un cambio no solo en la apariencia física sino también a nivel espiritual.

Cabe resaltar, que el núcleo de la cultura de la Edad Media y el Renacimiento, es el carnaval, pero, aunque inicialmente considerado una forma del espectáculo teatral, por lo general, no pertenecía al campo del arte, este está situado en las fronteras del arte y la vida. En realidad, terminaría siendo la vida misma, en palabras de Bajtín, esa vida misma presentada con los elementos característicos del juego.

El juego, se relaciona con las formas artísticas y las imágenes satíricas, es decir con las formas de un espectáculo teatral. Tal y como lo hace Pierrot, con su apariencia de mimo silencioso, este lleva consigo una máscara y con ella expresa la alegría de las reencarnaciones y sucesiones, la alegre limitación y la negación del sentido único y de la identidad, la negación de la conciencia consigo mismo; pues la máscara es expresión de la metamorfosis, de la ridiculización y de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la existencia. Se establece una relación entre la imagen individual y la cruda realidad vivida, valdría la pena recordar las manifestaciones como la parodia, la caricatura, la mueca y las monerías, estos son derivados de la máscara. El personaje actuaba en frente de un público con el fin de alegrar a los espectadores con todas las maromas que hacía. Cabe destacar que las formas del espectáculo teatral de la Edad Media tienen semejanza con los carnavales populares, de los que hacen parte en cierta medida.

El juego está estrechamente vinculado al tiempo y al futuro. No es una casualidad que los instrumentos del juego, es decir, las cartas y los dados, sirvan al mismo tiempo para predecir la suerte, o sea, para conocer el futuro. (Bajtín, 1987, pág. 210).

Los autores contemporáneos como José Emilio Burucúa (2007) y Mathew Hodgart (1968) tienen gran relevancia en mi investigación, ya que han trabajado la concepción de sátira desde la imagen y la literatura, ellos tenían una conciencia aguda del universalismo de las imágenes satíricas, de su relación con el porvenir, el tiempo, el poder estatal, el destino, y su valor como cosmovisión. La imagen satírica permite al hombre escapar de los paradigmas convencionales, lo liberaba de toda clase de ley y norma, con la imagen satírica tiene la oportunidad de reemplazar las convenciones impuestas por otras más alegres y sencillas.

Bajtín (1987) comprende que todos los ritos, formas de culto y espectáculos organizados de una manera cómica, ofrecen una visión crisol del mundo, del hombre y de las relaciones humanas. Durante el carnaval es la vida misma la que se interpreta, y durante cierto tiempo el juego se transforma en vida real. Pues esta es la naturaleza específica del carnaval, su modo particular de estar en la realidad.

El lenguaje carnavalesco está impregnado por la renovación, por la comprensión gozosa de la relatividad de la verdad y por la autoridad dominante. Se caracteriza fundamentalmente por una lógica de las cosas “al revés” y “contrarias”, de las permutaciones de lo alto y lo bajo, del revés y el frente, por las diversas formas de parodias, degradaciones, profanaciones y coronamientos bufonescos. La segunda vida a la que anteriormente me refería, se construye en cierto punto como parodia de la vida común y corriente, como el “mundo al revés” que se convertía en la concepción burlesca, ese mundo era compatible con la lealtad sincera, pues esa concepción era

alegre y se basaba en la confianza material ¹¹ (Trabajo, dinero, comida) y en las fuerzas espirituales del hombre, a pesar de que la conciencia del individuo se encontraba lejos de alcanzar la liberación de la seriedad que solo engendraba debilidad y miedo.

Otro ejemplo referente a la segunda vida y al mundo al revés que se me ocurre al leer la obra de Bajtín (1987) es el de la rueda de la fortuna de cómo el azar y el destino juegan un papel importante en el carnaval, el azar gira la rueda, por un lado, los bufones suben al poder y se convierten en reyes, mientras que los reyes prácticamente, se convierten en bufones, esto solo ocurre en la concepción del mundo al revés. Ahora bien, las imágenes satíricas que se logran percibir en los momentos del carnaval, tienen una serie de elementos que hacen que la cultura popular se vea implicada, Bajtín (1987) nos muestra una guía de los elementos que conforman esa imagen satírica y cómo estas tienen un impacto en el contexto del carnaval.

Después de haber entendido la concepción satírica desde Bajtín (1987) se pretende explicar algunos de los componentes que la conforman como: la risa, la degradación, el humor y la imagen grotesca.

1.4 Componentes fundamentales de la sátira.

La risa de la sátira.

En el presente apartado se pretende explicar la concepción de la risa y cómo está íntimamente relacionada con la sátira, pues la risa es el lenguaje del alma, cuando el espectador se encuentra en frente de la obra pictórica con tinte satírico, este la observara con detenimiento, y dentro de su mente se accionará esa carcajada o risa auténtica, el producto final para dar origen a la risa constaría de dos pasos: el primero es un estado de reflexión con respecto a lo que se observa, y el

¹¹ La confianza material también aclaraba y despejaba la influencia de lo material tanto en la cultura como en la sátira.

segundo sería la de comprender lo que se observa, acto seguido vendría la evocación de la sonrisa, por último, sale a flote la risa. En la Edad Media se logra percibir en las formas de la risa los puntos de vista populares, desde la sensibilidad popular hasta la protesta popular.

Las personas tenían entonces a su disposición, para expresarse, únicamente a la risa, con sus formas, sus palabras y sus imágenes, si se trataba de expresar abiertamente la conciencia popular de modo libre y claro, pues en esa época no existían formas y categorías serias, o palabras e imágenes sensatas para esa misma expresión. (Aguirre, 2019, pág. 33).

La risa en el Medioevo era la única forma de expresión para la conciencia popular crítica, pero a la vez sencilla, siguiendo lo anterior el único espacio en el cual se podía la gente expresar libremente era el carnaval, la descripción del carnaval ha llegado a nosotros, remontando sus raíces a distintos momentos por ejemplo, (el charivari)¹². Bajtín (1987) afirma que en este sentido, Goethe nos muestra unas cuantas similitudes en su obra “*Carnaval de Roma*” de 1788, pues hace un análisis con respecto a diferentes rasgos constitutivos del carnaval, que han permanecido por varios siglos, incluyendo festividad irreverente, liberación de las normas y de nuestro carácter serio, las obscenidades ambivalentes, etc. Todos estos rasgos hacen parte de un único sistema integral, impregnado de una lógica reveladora.

La risa al pasar los siglos, se va transformando en una risa sentenciosa y satírica, esta va perdiendo ese carácter renovador y liberador. En palabras de Bajtín (1987) la Edad Media, tiene un humor popular, que muestra la esencia del carnaval en sus festividades y en su universalidad.

Según Bajtín (1987) una cualidad de la risa en la fiesta popular es que ofende a los mismos burladores. El pueblo no se excluye a sí mismo del mundo en evolución. También él se siente

¹² Costumbre popular en donde se hacían desfiles y serenatas discordantes.

incompleto; también él renace y se renueva con la muerte. Esta es una diferencia fundamental que separa la risa popular de la risa satírica. El satírico solo emplea el humor negativo, se coloca fuera del objeto aludido y se le opone.

Algo que nace en la sátira es la risa, la risa es general, todos ríen y es universal, esta contiene al mundo y a la gente, la realidad es cómica e irónica, incluso presenta una ambivalencia, es alegre y llena de regocijo, pero al mismo tiempo sarcástica y burlona, afirma y niega, amortaja, pero a la vez resucita. La risa es ante todo un patrimonio del pueblo (el carácter popular).

Lo grotesco en la sátira.

Lo grotesco o la degradación es otro aspecto de la sátira, que en palabras de Bajtín (1987) es una transferencia al plano material y corporal de lo espiritual y lo abstracto, los personajes que estén en el carnaval o incluso en la obra pictórica con fines satíricos, están destinados a sufrir una transformación, dejar morir ese yo presente y resurgir con el yo liberado y correspondiente al mundo al revés, es decir, lo que hace el carnaval es vulgarizar y degradar a sus personajes, materializarlos, en este sentido aparece lo grotesco. De acuerdo con Bajtín: “la imagen grotesca caracteriza un fenómeno en proceso de cambio y metamorfosis incompleta, en el estado de la muerte y del nacimiento, del crecimiento y de la evolución”. (Bajtin, 1987, pág. 28).

Con respecto a esto último, el autor quiere expresar una ambivalencia que está presente en las imágenes, esa ambivalencia sería lo antiguo y lo nuevo, lo que muere y lo que vive, lo que significó antes y lo que significa ahora. Se trata de todo un juego de palabras en donde los personajes tienen un antes y un después, es decir, al momento de entrar al carnaval y salir del carnaval el personaje tiene un proceso metamórfico más a nivel espiritual que a nivel físico.

Si seguimos las palabras de Bajtín: “la imagen grotesca del cuerpo consiste en exhibir dos cuerpos en uno: uno que da la vida y desaparece y otro que es concebido, producido y lanzado al mundo”. (Bajtin, 1987, pág. 30). Básicamente el cuerpo se presta para un cambio estético para que uno pueda personificar al personaje por medio de máscaras y atuendos.

Bajtín (1987) nos habla de Víctor Hugo que fue quien planteó el problema de lo grotesco con *el prólogo de Cromwell* otorgando así un sentido interesante de la imagen grotesca. Víctor Hugo halla la existencia de lo grotesco en la antigüedad (la hidra, las arpías y los cíclopes son un claro ejemplo) y en varios personajes arcaicos. “Por el contrario, en el pensamiento moderno encontramos lo grotesco por doquier: por un lado, crea lo deforme y lo horrible y por el otro lado lo cómico y bufonesco” (Bajtín, 1987, pg. 44).

El aspecto esencial del grotesco es la deformidad. Pues la estética del grotesco hace parte de la estética de la deformidad. Es decir, aquellos rasgos exagerados que no se ajustan a los cánones establecidos. Pero, al mismo tiempo, Bajtín señala que Víctor Hugo limita el valor autónomo del grotesco, considerándolo como instrumento de contraste para exaltar lo sublime.

Por consiguiente, el cuerpo se muestra precisamente como un cuerpo en formación: siempre está inconcluso y en construcción, a su vez, engendra otro nuevo cuerpo. El cuerpo grotesco no estaría apartado del mundo, absorbe al mundo y es absorbido por el mundo, en este caso, se encuentran dentro de un intercambio constante. Por esa razón, en la imagen grotesca, existe un papel fundamental y es salirse de sus propios límites, también esto se relaciona con una serie de cambios fisiológicos, cara, vientre, nariz y ojos, en el caso de la cara, cuando se ven a los personajes con máscaras cómicas o en imágenes terroríficas del carnaval, en el caso de la nariz más alargada de lo normal y los orificios no tienen el mismo tamaño, en el caso de los ojos se

muestran de diferentes tamaños. Estos rasgos característicos son primordiales para llegar a la construcción de una imagen satírica.

El humor en la sátira.

El humor puede ser susceptible a muchas variables, en este caso, se pueden presentar sincrónicamente. Pues se involucrarían aspectos como el contexto histórico y en especial la cultura donde ocurre el fenómeno para dar origen a esa sátira. Bajtín (1987) afirma que el humor puede cambiar de una generación a otra dentro de un determinado grupo social. A pesar de las variables espacio-temporales que se puedan presentar, podemos considerar la conceptualización del humor como acto de incoherencia entre los marcos conceptuales estipulados.

1.5 Aportes de José Emilio Burucúa.

Para otros autores y estudiosos de este tema, como Burucúa (2011), el arte de la sátira se relaciona con la caricatura y es un peligro, un talento peligroso, más apropiado para hacer temer a un artista que para hacerlo estimar.

Burucúa (2011) afirma que el artista al hacer obras de arte con tinte satírico, tiende a despertar muchas críticas, que a su vez llegan a la censura, pues, permite señalar los culpables al espectador. Ahora bien, si a los individuos que ya están ridículamente representados en la obra pictórica se les agrega un mínimo defecto sea corporal o moral, el efecto será aún más grande, por lo que el defecto justificará la crítica. Ese defecto es de poca importancia, pues las grandes deformaciones y crímenes despiertan la indignación y la compasión, también son más adecuados para llorar y sacar una lágrima que para hacer reír y sacar una sonrisa.

El filósofo Argentino José Emilio Burucúa no se refiere solo a la categoría de sátira, sino más bien a imagen satírica, en sus propias palabras, esta última: “Ataca sin violencias físicas a los

poderosos en el gobierno y en la religión, a los políticos, los sacerdotes; ella apunta a la corrección de las costumbres, aunque lo hace sin demasiadas esperanzas, pues a menudo le basta la alegría pasajera que produce en los cuerpos y en las almas” (Burucúa, 2007, pág. 51)

Burucúa (2011) les dará un nombre a las imágenes satíricas, las llamará Pathosformel (vida de imágenes), sería ese conglomerado de formas representativas y significantes, al ver esas imágenes el espectador se desenvuelve en las emociones. Se debe entender que la sátira que está presente en las imágenes puede mostrar la tragedia, el drama y lo cómico.

La vida está llena de imágenes satíricas que vinculan la emoción, la experiencia y la crítica social, características que hacen parte de lo popular y forman parte del horizonte del pueblo, es decir, de su proyección y expresión comunicativa. De acuerdo con Burucúa (2011)

La vida de imágenes estudia la representación de las experiencias de la risa y de lo cómico, la representación en dos dimensiones, una transitiva que apunta a un ser u objeto que está más allá de la representación y la reflexión que nos impone la presencia no de lo representado, sino del hecho y del acto mismo de representar. (Burucúa, 2007, pág. 22)

La representación estaría dividida en dos puntos, uno transitivo y otro reflexivo, el primero sería como la idea de algo que está en la cabeza del artista y quiere plasmarlo, esto en sí iría más allá de la representación, pues se pretende materializar esa idea en un lienzo; en cuanto a lo segundo, sería la dimensión reflexiva, en el sentido de que ya no sería una idea, sino algo real que ocurrió pero que se pretende plasmar y mostrar al espectador.

Débora plasmó con sus pinceles el dolor y la tristeza que la embargaban, la obra de *masacre del 9 de abril de 1948* (1948) recoge imágenes desgarradoras, a partir de lo que escucha en la radio estando en su finca de Envigado (Casa blanca), tiene la idea en su cabeza, pero va

plasmando pequeños bocetos para así poder materializar la idea de aquel hecho perturbador de 1948, claramente podemos apreciar las dimensiones de lo transitivo y lo reflexivo. La artista sin haber estado en este instante, logra capturar con mucho detalle lo ocurrido.

En pocas palabras la imagen satírica impacta al espectador, pero no le hace daño, simplemente trata de turbar su espíritu, ese poder de la sátira es lo que comunica y produce en los espectadores una especie de ruptura reflexiva.

1.6 Aportes de Hodgart.

Sátira, es una palabra que se usa en diferentes sentidos, para Hodgart (1968) su significado original es la de obra literaria de género especial, en ella, los vicios, las tonterías, las estupideces y las injusticias, se exponen para ridiculizar y desprestigiar. El considera que en su segundo significado se les atribuye a obras literarias en conjunto, también para designar el arte de escribirlas. Un tercer significado que le atribuye Hodgart es un poco contemporáneo y es: la función al expresar y al escribir el sarcasmo y la ironía con el fin de denunciar, ridiculizar o exponer, el vicio, las injusticias o en general los males de la especie. A veces en los monólogos del charlista¹³ de la radio y los medios visuales (caricaturas e historietas de dibujos) se utiliza mucho el recurso de la sátira que a la vez abarca: el humor, la risa, lo grotesco, lo cómico, lo sarcástico, lo irónico y la imagen satírica.

En el libro *Sátira* publicado en 1968, el profesor Hodgart nos dice que:

¹³ Charlista: según la RAE, el término se refiere a aquella persona que pronuncia charlas o disertaciones amenas.

El hombre crea su propio ambiente y por lo general con bastante éxito, pero cada problema que resuelve le crea otro nuevo: por ejemplo, la victoria sobre ciertas enfermedades conduce al exceso de población y a la supervivencia desdichada de débiles y ancianos. Hay muchos modos de considerar la vida y la sátira es uno de ellos. (Hodgart, 1968, pág. 10)

Con base a lo anterior se infiere que deberíamos contemplar el mundo con una mezcla de risa e indignación, la sátira comienza con una postura mental de crítica y hostilidad, pues como postura mental pretende ridiculizar a sus víctimas y así provocar una risa destructiva. “La sátira, aunque el objeto sobre que versa sea muy frecuentemente las más duras realidades de la existencia humana, tiene la intención de suscitar nuestra risa o nuestra sonrisa.” (Hodgart, 1968, pág. 108)

De acuerdo con el profesor Hodgart, la sonrisa del espectador podría ser una sub-risa, es decir, la risa trata de manifestarse y de romper esas cadenas que la cohiben. Para Bajtín (1987) una de las características de la sátira es incluir el humor negativo, la población se siente incompleta; pero a su vez se renueva con la muerte en el sentido de que abandonan su pasado y se apropian de una nueva vida. El humor según Bajtín sería de carácter popular en toda su riqueza de manifestación, pues el humor del pueblo específicamente en la plaza pública, es un objeto digno de estudio desde un punto de vista cultural, folclórico o literario.

Siguiendo a Hodgart (1968) el sentido positivo de la imagen está subordinado al objetivo negativo de la ridiculización a través de la sátira que, está hecha desde una perspectiva burguesa y protestante, y que tiene un fin y es atacar a la nobleza.

La sátira es como un látigo que despierta a los dormidos perros de la conciencia, borrar las más profundas heridas y las cicatrices del cruel infortunio. Los vicios y los desatinos

están delineados mediante personajes, que pueden ser individuales o representativos, que representan lo burlesco, a través de máscaras y trazos exagerados (Hodgart, 1968, pág. 132)

El dramaturgo satírico Eduardo Lustonó (1885) afirma que con la cara tapada se descubre más fácilmente el corazón, y que a favor de la máscara es permitido en estos días de Carnaval decir todo tipo de claridades y verdades. Sin lugar a dudas, cuando el ser humano oculta su cara le resulta más fácil decir la verdad: en estos tiempos de Carnaval, las máscaras hacen posible hablar desde el anonimato, sin saber la identidad verdadera. Pero, acaso ¿el Carnaval ha fallecido?, ¿ya no sería posible decir la verdad?

En conclusión, no es conveniente olvidar nuestra historia, más si ha sido traumática como los hechos sucedidos en el Bogotazo. El arte siempre recupera la memoria, en este caso, son las obras pictóricas de Arango, las que registraron lo sucedido; sus pinturas sugieren varias interpretaciones de la imagen, especialmente de la imagen satírica, tratan de despertar conciencia, y tratan de mostrar la realidad que está bajo una máscara, que lo que hace el recurso de la sátira es denunciar los problemas sociales y culturales a través de los colores, las deformaciones y las expresiones.

Finalmente, nos damos cuenta que la imagen satírica tiene un valor reflexivo para la historia de Colombia, que más que mostrar un hecho violento, trata de incomodar el alma y por supuesto trata de desvelar la verdad sin necesidad de usar disfraces y máscaras.

La época de Débora Arango cuestiona la violencia política y la desigualdad social, pero lo hace desde la pintura. El carnaval ha pasado, pero sigue latente en la vena de la cultura popular, el carnaval ha muerto, pero en un tiempo, se levanta de su tumba para bailar una tonada silenciosa y grotesca. El carnaval pasa por delante de nosotros agitando el cetro de sonajeros,

pasa con el fin de guiarnos con su voz de clarinete desafinado. El carnaval no había muerto, lo podemos revivir con la memoria pictórica que Débora Arango nos ha dejado.

Capítulo 2: El universo de la sátira impregnado en las obras pictóricas de Débora Arango Pérez

La pregunta central de este capítulo es: ¿cómo se evidencia la sátira política en las obras pictóricas *Masacre del 9 de abril de 1948* (1948) y *el cementerio de la chusma y/o mi cabeza* (1951) de Débora Arango Pérez? El objetivo específico que trato en este segundo capítulo es: Describir la sátira política en las obras *Masacre del 9 de abril de 1948* y describir la desigualdad social en *El cementerio de la chusma y/o mi cabeza* de Débora Arango. De esta manera, se muestra como la sátira política está impregnada en las obras pictóricas de la artista antioqueña. Al hacer esta primera aproximación y lectura descriptiva personal, señalaré cada elemento que compone a la imagen satírica, para así poder evidenciar específicamente la sátira política; en ese sentido, a partir de las formas y los elementos podremos comprender el conflicto, la violencia, la desigualdad social y el contexto en el que vivió el pueblo colombiano.

Estos sucesos negativos no solo están retratados en las pinturas sino también en la memoria de los colombianos que a finales de la década de los años 40 y en los años 50, perdieron a sus seres queridos en este campo de combate identificado como el Bogotazo. Parece ser que el pueblo se toma la justicia con mano propia, ya está cansado de los desmanes e injusticias, que lo único que desea es ver un atardecer producto del sol y no un atardecer producto de incendios y de sangre como lo vivido en el Bogotazo que se percibe claramente en la pintura de Débora Arango.

Cabe recordar que en el primer capítulo (1.3) realizo una aproximación con respecto al tema de la sátira desde Mijaíl Bajtín. En este capítulo para reforzar algunos planteamientos, trabajo

sustentos teóricos a nivel contemporáneo como Santiago Londoño Vélez, quien es un estudioso de la historia del arte en Colombia, en especial de la obra pictórica de Débora Arango Pérez. Otro sustento teórico es Mathew Hodgart, un profesor inglés que no solo habla de la categoría de sátira sino también habla de la sátira política, que es de mi interés trabajar. Por último, aquí aparece como un referente importante, la propia pintora, gracias a sus obras puedo hacer esta primera aproximación descriptiva y claro, todo el trabajo investigativo.

2.1 Débora Arango: sátira política y denuncia social.

Al observar la obra general de Débora Arango, podemos ver que nunca renunció a esa expresión de mostrar lo que quería y lo que callaba el pueblo colombiano en esa realidad social. Pudo divulgar su creatividad, su imaginación y su visión frente a la sociedad de su época, no fue una tarea fácil, pero ella era consiente, por tal razón, a través de esas pinceladas, mostró una manera de gritar por medio de signos que expresaban distintas manifestaciones de su realidad.

El contexto histórico es importante, porque gracias a acontecimientos como el Bogotazo, la artista cuenta, critica, expresa y visualiza un hecho de la vida real. Sin embargo, lo que más importa del hecho, es que la artista se interesa por esa búsqueda reflexiva y esto último es evidentemente comprensible a través de los símbolos que yacen en el objeto creado.

Débora tiene un recorrido bastante interesante, pasó por el paisajismo, por la naturaleza muerta, por el muralismo y por el desnudo, dichos tópicos se funden creando un estilo que muestra su rechazo ante la sociedad de su época, su arte muestra una realidad causante de rechazos, dolores, muertes y llantos angustiosos. Estamos ante una mujer de revolución, por el hecho de hacer pinturas con acontecimientos reales y de gran impacto.

Es claro que en la imagen satírica encontramos el descontento de Débora por la realidad social manipulada por los políticos sin corazón alguno; ella no buscaba enriquecerse con sus obras, fue más importante plasmar para un pueblo que viera el contexto con otra mirada, tratando de que su pintura fuera convincente y sin vendajes. Como lo dije anteriormente trataba de mostrar su expresividad frente a la realidad.

Débora Arango, tuvo la oportunidad de acceder a una educación buena como la de sus hermanos, además de pintura, se dedicó a estudiar las obras de acuarelistas mexicanos, viajó por diferentes países de América Latina y Europa. Para sus padres, la señora Elvira y el señor Cástor, la educación era un camino lleno de oportunidades para sus hijos, tenían una mentalidad comprensiva y jamás criticaron los cuadros de su hija Débora, por tanto, la comprensión de ellos le permitió llegar lejos a la artista antioqueña. “Los que me criticaron eran los que menos derecho tenían y mis padres que sí tenían ese derecho, jamás me dieron otra cosa más que apoyo” (Higua, 2010, pág. 107) Ese soporte siempre estuvo en compañía de una crianza adecuada y llena de valores, sus padres no llegaron a abandonarla en su sueño de ser pintora, sabían que tenía un potencial para ver lo que otros no podrían; cabe resaltar que fue una de las primeras mujeres en pintar desnudos y políticos animalizados, su rebeldía tanto le cerró como le abrió puertas.

Débora hace visible su afecto por comunicar sin ánimo de querer suavizar el dolor causado por los conflictos políticos de nuestro país. Seguimos presenciando la barbarie política y social que existió, existe e indudablemente existirá por un largo tiempo.

En el libro *Rebeldes, osadas y transgresoras mujeres colombianas* (2017), podemos observar que Débora no fue una revolucionaria de palabra sino una revolucionaria de obra, en pocas palabras, pintó lo que se le vino en gana. Siempre luchando contra su tiempo; en este caso contra

los políticos represivos; también contra críticos de arte sin criterio; contra hipócritas que no dejaban a la mujer ser libre; y, por último, su familia, en específico sus hermanos hombres, Enrique más que todo era el que se encargaba de censurar, Débora lo que hacía era cubrir la obra con una sábana o le echaba óleo encima para tapar lo que había pintado.

Para llegar a analizar la obra de Débora Arango, citando al escritor y crítico del arte Juan Gustavo Cobo Borda, “es necesario ubicarnos en su época , primeras décadas del siglo pasado , y en la región en la que nació, vivió y murió, Antioquia, uno de los lugares más conservadores de Colombia” (González, 2017, pág. 91). Se debe reiterar algo y es que los obispos, curas y clero por lo general, ejercían una fuerza en lo social, y esa fue la sociedad que le tocó a Débora Arango, una de las más conservadoras.

La producción de Arango, va más allá de un desnudo, muestra lo que la sociedad ignora, lo que los gobernantes tratan de ocultar, muestra ese mundo lleno de carencias, prostitución y borrachera desenfrenada, prácticamente, la miseria, la denuncia social, la desnutrición y las enfermedades mentales pululaban; “Luego Calca al detalle esa realidad que sus ojos han visto un instante, que ha guardado en su memoria y con los que su sensibilidad se ha perturbado, sin morigerar su dureza, su dramatismo, su <<fealdad>>” (González, 2017, pág. 105)

Débora optó por pintar a esos hombres y mujeres que siempre han sido ignorados, y que son seres que nunca han tenido nada en absoluto, ni siquiera esperanza alguna, ella con su mirada mordaz recoge esa realidad política que a su paso fue dejando varios muertos, con su pincel fue llevando al lienzo estos hechos y reflejando la apariencia de los dementes políticos como realmente son, un ejemplo de ello son los animales como el sapo, el lobo, el perro, las aves de rapiña y los reptiles que se ocultan a la luz de la verdad. La artista desarrolló un lenguaje

metafórico propio, que le sirvió para poder interpretar los episodios contemporáneos de la vida política de Colombia, periodo iniciado en el año 1948 “con el Bogotazo”.

2.2 Los ojos puestos en la Sátira política y la denuncia social.

Como lo he venido explicando anteriormente en el capítulo de la imagen satírica, la sátira es aquella arma que permite expresar y demostrar de manera libertaria acontecimientos importantes, pero siempre con un tinte burlesco y exagerado. Débora retrata de una manera contundente su inconformidad frente a la parte gubernamental del país, los militares, la posesión de un presidente y las muertes abundantes. Un rasgo importante para evidenciar la sátira política de la artista antioqueña es la utilización de la técnica del zoomorfismo, que sirve para dividir aspectos políticos y morales de la persona que se está representando en la obra pictórica, como se logra visualizar en *La republica* (1940) o también en *La salida de Laureano Gómez* (1953) “Cabe señalar que éstas, que son algunas de las principales obras de sátira política producidas en la historia del arte colombiano, permanecieron desconocidas para el público durante cerca de veinte años” (Velez, 1996, pág. 14). Esto último, debido al contenido real y cruel de las situaciones que se plasmaban en los lienzos, añadiendo los rasgos animalescos a políticos y militares sin corazón.

En los artículos *Paganismo, denuncia y sátira en Débora Arango* (1985) y *Débora Arango, la más importante y polémica pintora colombiana* (1996) de Santiago Londoño Vélez, el estudioso de la obra, nos cuenta que la rebeldía, la transgresión y la polémica son las que determinan la mujer que fue la maestra Arango.

La sátira política en la obra pictórica de Arango expresa rebeldía ante la injusticia propiciada por la muerte del caudillo liberal, también representa la desigualdad popular, dando paso a una pugna popular que rechaza la violencia y el sin sentido de derramar la sangre inocente.

En el libro *Sátira* (1969), Hodgart señala que la crítica que hace la sátira política, obliga desde un comienzo a tomar una postura de incomodidad e insatisfacción ante los vicios y la estupidez de los hombres, también de los actos desmesurados del gobierno. De tal manera, que la pintora unifica la sátira con la realidad y los problemas de su país para dar origen a la imagen satírica. “La finalidad del satírico consiste frecuentemente en desinflar a los falsos héroes, los impostores y los charlatanes, que pretenden un respeto que no les es debido” (Hodgart, 1968, pág. 28)

Dichas obras de sátira política producidas en la historia del arte colombiano, permanecieron ocultas a la vista del pueblo, pues la estridencia del color, la fuerza del pincel, la interpretación de acontecimientos históricos nacionales y las figuras deformes predomina en la ejecución, ya que guardan una estrecha relación entre la realidad que se presenta.

Débora encontró en su obra la forma de expresión de sus sentimientos interiores, es evidente que en sus imágenes hay un sentido de liberación que da rienda suelta a la sensualidad, a la sátira y a la denuncia. (Vélez, 1989, pág. 202)

A partir de lo anterior entiendo que Débora fue una artista poderosa, con una sensibilidad indiscutible ante las manifestaciones estéticas, lo que más sorprende de ella es la originalidad de sus obras, que, dicho anteriormente, comprende diversas actividades del arte pictórico.

2.3 Primera aproximación: El trágico día en la hacienda de Envigado.

En este apartado se hará una primera aproximación descriptiva con detalle sobre la obra *Masacre del 9 de abril de 1948* (1948) con el fin de entender el sentido y el significado de todo lo que hace que esta pintura sea una imagen satírica. A continuación, la primera aproximación:

Débora estuvo muy atenta a cada acontecimiento político de nuestro país, podría decirse que aquel 9 de abril de 1948 despertó en ella un sentimiento de rabia y de incertidumbre por lo que había acontecido, mientras ocurría en Bogotá la IX Conferencia Panamericana, Jorge Eliécer Gaitán era asesinado. El caos fue “controlado” por el presidente Mariano Ospina Pérez, quien impuso un estado de sitio en todo el territorio nacional, decretando también la censura de prensa.

La persecución y la censura que tanto afectaron a la artista, no fue impedimento para que ella siguiera pintando, en su arrojo, en su sagacidad y en su humor, es evidente que Débora entendió que el arte no debe gustar simplemente, sino que debe criticar, conmocionar, sacudir, iluminar, en pocas palabras, debe disgustar.

El cuadro de *Masacre del 9 de abril de 1948* (1948) es el primero en la serie que Débora titula como *La Violencia*, esta pintura es considerada una representación muy impactante sobre el Bogotazo. Arango en esta acuarela expresa su gusto por la exageración y la caricaturización, también refleja la imperfección y la bajeza humana, con el fin de que lo grotesco y lo divertido se unifiquen y den origen a un sentido satírico.



Figura 1.

Autora: Débora Arango Pérez

Título: *Masacre del 9 de abril de 1948* (1948)

Material – Medidas: Acuarela – 77 x 57 cm

Colección: Museo de arte Moderno Medellín.

Fuente: Iñiguez, I. (2015). *Masacre del 9 de abril de 1948* [Pintura 1].

¹⁴ Ver “Listado de figuras y fuentes” – Figura 1.



Figura 2

Autora: Débora Arango Pérez

Boceto: Dibujo sobre papel, hoja de libreta de apuntes, s.f., 21,9 x15,5 cm.

Colección Cecilia Londoño.

Fuente: Tomada de: Rueda, S. (2011). *débora arango*. Bogota: ediciones gamma.

15

Tuve la oportunidad de observar uno de los bocetos de la pintura a analizar, pues en un libro que lo considero un tesoro, se logra dilucidar algo que no se puede detallar en la pintura terminada, y es el exceso de autoridad y de fuerza por parte de los soldados que están en el cuadro torturando a los civiles que se encuentran en el fatídico episodio, claramente al ser un boceto está en blanco y negro pero se logra percibir la angustia del pueblo, aquellos “héroes” deberían calmar el fuego, pero parece ser que tratan de echar más candela.

¹⁵ Ver “Listado de figuras y fuentes” – Figura 2.



Figura 3

Autora: Débora Arango Pérez
Fragmento de *Masacre del 9 de abril de 1948*
 (1948)
Material – Medidas: Acuarela – 77 x 57 cm
Colección: Museo de arte Moderno Medellín.
 [pintura 1] – Monjes escapando de la iglesia.
Fuente: Iñiguez, I. (2015). *Masacre del 9 de abril de 1948* [Pintura 1].

16

El cuadro lo compone un campanario al estilo del barroco del siglo XVI, por tener las líneas curvas y ovaladas que permiten tener un efecto de expresividad, se muestra en la torre a una mujer con una vestimenta muy atrevida, según algunas declaraciones de Débora encontradas en el libro editado por el MAMM¹⁷ *Yo fui pintando lo que fui viendo* (2010), la artista nos cuenta que esta mujer que se expone al mundo es una prostituta. Esta mujer está agitando las campanas, mientras vemos que en la parte derecha unos monjes se deslizan por una escalera, pareciera ser que los religiosos escapasen de la verdad, cómo lo decía anteriormente, la verdad no es del agrado de muchos, con mayor razón debe permanecer oculta, pero cuando se sabe la verdad de la

¹⁶ Ver “Listado de figuras y fuentes” – Figura 3.

¹⁷ La sigla MAMM hace referencia al Museo de Arte Moderno de Medellín.

muerte del caudillo liberal se desencadena la revuelta social, en donde todo mundo desea escapar de esa escena violenta.

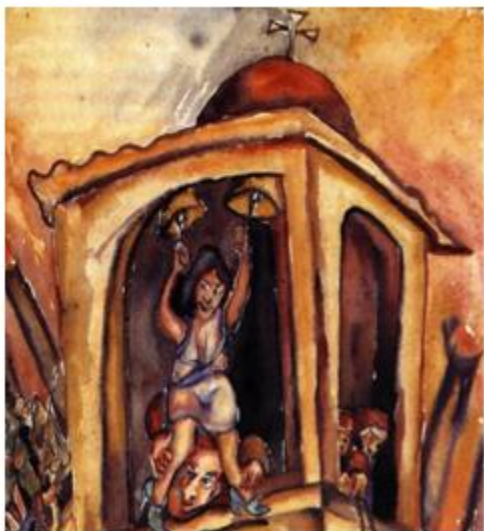


Figura 4.

Autora: Débora Arango Pérez

Fragmento de *Masacre del 9 de abril de 1948*
(1948)

Material – Medidas: Acuarela – 77 x 57 cm

Colección: Museo de arte Moderno Medellín.

[pintura 1] – Mujer agitando las campanas de la iglesia.

Fuente: Iñiguez, I. (2015). *Masacre del 9 de abril de 1948* [Pintura 1].

18

En la parte izquierda de esta acuarela podemos evidenciar los dos soldados en el acto de penetrar con sus armas la armonía del templo, abajo del templo en la parte izquierda observamos cómo la turba enfurecida está arrastrando el cadáver de Juan Roa Sierra, y en el centro de la obra, también los espectadores de la pintura, nos sentimos atemorizados por tanta violencia, ya que hay personas portando cuchillos y palos afilados, todos ellos ubicándose debajo del chapitel.

La turba enfurecida tiene el rostro lleno de ira, de agresividad y de deformación, si la artista los retrata con esos trazos gruesos y expresivos, quiere decir, que así son en verdad, que lo que tienen en su alma lo están evocando en ese instante, sin máscaras y sin ocultamientos; siendo sincero lo más perturbador y lo que más conmociona de ver esta pintura es el cadáver de Gaitán

¹⁸ Ver “Listado de figuras y fuentes” – Figura 4.

que lo llevan en una angarilla, lo que se destaca es la filiación política de los protestantes que se aclara con una pancarta en la que reluce la frase “Viva Gaitán”.



Figuras 5, 6 y 7

Autora: Débora Arango Pérez

Fragmentos: *Masacre del 9 de abril de 1948* (1948)

19

La acuarela se encarga de mostrar al “pueblo” como una masa irracional y que no tiene control alguno, estamos ante un carnaval, en donde la algarabía se convierte en el grito de la denuncia, la auténtica “masacre”, a la que se refiere el título de la obra, ocurre encima del techo del convento, perpetrado por la fuerza militar del gobierno para silenciar todo rastro de la verdad.

Sin embargo, cada uno es un observador diferente y lo que Débora realiza son interpretaciones de lo sucedido, expresiones satíricas que se nos muestran a simple vista, en una

¹⁹ Ver “Listado de figuras y fuentes” – Figuras 5, 6, 7.

entrevista en 1986, María Cristina Laverde le preguntó a la artista qué opinaba sobre las discusiones de sus cuadros, que muchas veces estaban motivados por asuntos bipartidistas, Débora contestó: “En los dos partidos hay de tono y si existen diferencias es más a nivel de personas. Pienso que en casos como el mío , se utilizan para atacar al otro, como sucedió con Jorge Eliecer Gaitán por parte de Laureano Gómez” (Laverde, 2004, págs. 39-41).

2.4 Los cuervos hambrientos.

En este apartado se hará una primera aproximación descriptiva con detalle sobre la obra *El cementerio de la chusma y/o mi cabeza* (1951) con el fin de entender la desigualdad social que está encarnada en esta obra pictórica, aunque esto no es lo único, porque el cuadro que veremos tiene una terrible metáfora sobre la muerte y la violencia que se vivió, y aun se vive en Colombia. A continuación, la primera aproximación.



20

Figura 8

Autora: Débora Arango Pérez
Título: *El cementerio de la chusma y/o mi cabeza* (1951)
Material – Medidas: Óleo sobre lienzo – 127 x 95 cm
Colección: Museo de arte Moderno Medellín.
Fuente: Álvaro, M. (2019). *El cementerio de la chusma y/o mi cabeza* [Pintura 2]. Recuperado de: *La política, la violencia y sus repercusiones en el arte colombiano 1948-1956*.

²⁰ Ver “Listado de figuras y fuentes” – Figura 8.

El arte tiene una afectación a los sentidos, por tal razón, en algún tiempo de la vida tuve una pesadilla²¹, nada más y nada menos, me encontraba dentro de este cuadro, el cementerio era enorme y los cuervos estaban esperando algo en esa entrada, quizá esperaban que yo saliera o simplemente que el perro se fuera para que ellos aprovecharan y comieran lo que quedaba de la cabeza. El perro me observaba mientras arrastraba la cabeza, la tierra tenía un olor desagradable, tal vez por los inocentes que habían muerto por culpa de grupos al margen de la ley. El perro pareciese ser el disfraz de un político que crítico la obra de Débora Arango y que pudo estar relacionado con la desaparición de algunos campesinos en Antioquia, cabe resaltar que esto es una primera aproximación respecto a lo que veo y lo asocio mucho con la documentación que he adquirido.



Figura 9

Autora: Débora Arango Pérez

Fragmento *El cementerio de la chusma y/o mi cabeza* (1951)

Material – Medidas: Óleo sobre lienzo – 127 x 95 cm

Colección: Museo de arte Moderno Medellín.

[Pintura 2] – Laureano Gómez (Zoomorfismo)

Fuente: Álvaro, M. (2019). *El cementerio de la chusma y/o mi cabeza* [Pintura 2]. Recuperado de: *La política, la violencia y sus repercusiones en el arte colombiano 1948-1956*.

²¹ El arte en este sentido afecta la percepción de quien lo vive.

²² Ver “Listado de figuras y fuentes” – Figura 9



Figura 10
Autora: Débora Arango Pérez
 Fragmento de *El cementerio de la chusma y/o mi cabeza* (1951)
Material – Medidas: Óleo sobre lienzo – 127 x 95 cm
Colección: Museo de arte Moderno Medellín.
 [Pintura 2]- Calavera con ojos (artista)

23

Los cuervos que se postran en la entrada podrían ser sinónimo de mal augurio o que están anunciando la llegada de la muerte, pero lo curioso, es que hay una manada de cuervos en una sola cruz, cabe resaltar que la cruz es un símbolo religioso y que hace alusión a la fe y la creencia de algunos pueblos respecto a una deidad.



Figura 11
Autora: Débora Arango Pérez
 Fragmento *El cementerio de la chusma y/o mi cabeza* (1951)

24

Según Santiago Londoño Vélez en su texto, *Breve historia de la pintura en Colombia* (2005), esta pintura de Arango tiene un sentido sombrío, y es que se trata de una metáfora de la muerte y

²³ Ver “Listado de figuras y fuentes” – Figura 10.

²⁴ Ver “Listado de figuras y fuentes” – Figura 11.

la violencia, considerando que, a partir de 1948 empiezan a brotar los conflictos, las denuncias, las desigualdades, las injusticias, las torturas, las masacres colectivas etc.

Entonces siguiendo el estudio de Santiago Londoño esta pintura es un recordatorio y un acercamiento al sufrimiento de los pueblos rurales de Colombia, entre ellos Antioquia, Casanare, Tolima entre otros, hay que recordar que esta pugna entre liberales y conservadores, la podemos notar muy en el fondo de la pintura, esa lucha de colores entre el rojo y el azul, por un lado, los liberales con su cinta roja y por el otro lado, los conservadores con su cinta azul.



Figura 12

Autora: Débora Arango Pérez
 Fragmento *El cementerio de la chusma y/o mi cabeza*
 (1951)

25

Pasando a otro punto, los chulavitas quienes eran los conservadores podrían estar representados en los cuervos quienes eran los guardianes del gobierno de Laureano Gómez, que, a decir verdad, es el perro arrastrando la cabeza de Débora Arango, por tal razón, la pintura se titula como: *el cementerio de la chusma y/o mi cabeza* (1951).

²⁵ Ver “Listado de figuras y fuentes” – Figura 12.

Finalmente, con la anterior aproximación a estas obras, entendemos que, durante muchos años de violencias y masacres, la pintora antioqueña empezó a crear una serie de obras sobre sátira política y que claramente son un registro apegado a la realidad nacional sacudida por aquellas luchas políticas e ideológicas.

Debemos entender que la tensa confrontación entre conservadores y liberales, fragmentó la realidad nacional, dando origen a la inestabilidad social, a la precariedad de la clase obrera, a las manifestaciones pacíficas de los pueblos rurales-urbanos que estaban inconformes con las injusticias, y a los hechos sangrientos que dejaron a su paso centenares de muertos; las obras analizadas son un implacable retrato de aquella época ensangrentada y que no está tan lejos de la realidad contemporánea que hoy se vive en nuestro país.

La artista con su atento registro de la realidad, dio vida a una obra importante para la historia no solo de la pintura antioqueña, sino de la pintura en Colombia, en la que, ya no intento duplicar el mundo, sino que interpretó el mundo con su propio lenguaje, antes de terminar este capítulo, reconozco que Débora fue ajena al éxito comercial, resistió la censura y sobre todo el rechazo de aquel tiempo.

Con su obra hay que morirse de llanto y de risa, inundar la mirada de alegría y de tristeza, reventar el cuerpo de risa, reír en cada grito y en cada llanto, reír cada frase, reír frente al dolor y no sucumbir. Siento que la risa sería el único lugar en donde se puede respirar libremente, también se le considera como esa herramienta poderosa en contra de lo obsoleto y que tiene una resistencia a la extinción.

Capítulo 3: La semiótica²⁶ dentro de la imagen satírica en las obras pictóricas de Débora Arango Pérez

La pregunta central de este capítulo es: ¿cómo se evidencia la sátira política en las obras pictóricas *Masacre del 9 de abril de 1948* (1948) y *el cementerio de la chusma y/o mi cabeza* (1951) de Débora Arango Pérez? Por otro lado, el objetivo específico es: desarrollar una lectura semiótica propia a partir de los aportes de Mijaíl Bajtín y Umberto Eco, para la lectura de las obras *Masacre del 9 de abril de 1948* y *El cementerio de la chusma y/o mi cabeza* de Débora Arango que dé cuenta de la sátira política y la desigualdad social. Señalaré una estructura de navegación que me permitirá desentrañar el sentido de algunos signos que componen las obras pictóricas de la artista antioqueña, con el fin de rastrear los problemas como: la muerte, la injusticia y la violencia, etc. En ese sentido, a partir de estos detalles podremos observar una polifonía del carnaval y cómo se va configurando ese concepto satírico política y desigualdad social.

Cabe destacar que en Colombia en los últimos días de mayo del presente año 2021, hemos sido testigos de actos carnalescos y actos macabros por parte de la fuerza pública, pareciese ser una pesadilla o incluso un lienzo sin terminar. Al ver todo esto, me resulta imposible no pensar en la obra pictórica de la artista antioqueña, nos encontramos con la cara de un país que lleva en su rostro dos mascararas diferentes, por un lado, encontramos la máscara de la fuerza popular cansada de la hostilidad de sus dirigentes, muestra de ello, son las protestas pacíficas, las muestras de arte y las voces formando una polifonía armónica, todo esto, con el fin, de denunciar

²⁶ A partir de la obra de Umberto Eco titulada *Signo* (1976) hay una cita correspondiente a la definición de semiótica: “La semiótica es la disciplina que estudia las relaciones entre el código y el mensaje, y entre el signo y el discurso” (Eco, 1976, pág. 19)

la inconformidad y la violencia vivida en los últimos años en el territorio colombiano. Por otra parte, encontramos la máscara²⁷ de los supuestos héroes cegados por la ambición y el poder, que tienen como objetivo “restablecer” el orden público a costa de hostilidad, violencia y abusos al pueblo. Para comenzar con el primer apartado solo resta decir, que aquellas manifestaciones son una unión del pueblo ante las elites que lo gobiernan, por esa razón, se logra ver una tensión y que esto mismo que sucede hoy en día logramos percibirlo en las obras que analicé anteriormente.

3.1 Dispositivo semiótico: aportes de Bajtín y Eco.

El pensador ruso Mijaíl Bajtín sorprende al lector por desarrollar esa perspectiva dialógica con respecto a los signos, pues, a partir de la concepción dialógica nos topamos con aquella historia del ser humano que está rodeada de signos que está en completo movimiento, y muchas veces se puede interpretar y re-interpretar, dicho esto, no tenemos la última palabra de algún hecho de nuestra realidad. Aquella teoría bajtiniana, es interesante, el pensador ruso elaboró una semiótica de lo social, dando origen a una concepción más dinámica del lenguaje, siendo causada, por la interacción social de los hablantes.

Para Bajtín según estudios de Ken Hirschkop y David Shepherd en el libro *Bajtín y la teoría de la cultura* (2012), el signo sería ideológico por ser el resultado de aquella interacción de hombres que están organizados socialmente, por ende, refleja una realidad histórica y socialmente configurada. Los signos surgirían entonces, por ese proceso de conexión entre conciencias individuales, y esto lo podemos ver claramente en la imagen satírica que Débora

²⁷ Las máscaras son un recurso para ocultarse del mundo y no saber la verdadera identidad de alguien, pero no me refiero a una máscara física que oculta el rostro, sino una máscara que oculta nuestra verdadera naturaleza humana.

retrata en *Masacre del 9 de abril de 1948* (1948), vemos cómo el pueblo reacciona ante el asesinato del caudillo liberal y lincha al autor material, Juan Roa Sierra. Por ende, el signo al tener una naturaleza ideológica, es ambivalente y cambiante al igual que el “mundo al revés” que Bajtín nos presenta en su obra: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento El contexto de François Rabelais* (1987), en pocas palabras, es un conjunto de voces, una unidad en la que convergen la voz del otro y la voz mía.

Hay una convergencia, una especie de fiesta, un carnaval del desastre; una tensión entre el pueblo y las elites, hay una unidad en medio del caos, todo esto, provocado por un bufón (Juan Roa Sierra). El “bufón” trágico quería tener toda la atención por unos instantes, pero lo único que logró, fue su propia muerte y su inmortalidad en la historia, no como héroe sino como asesino. El “bufón” truncó los sueños de un hombre con buenos ideales como lo fue Jorge Eliecer Gaitán; ante los desmanes y la muerte de aquel caudillo liberal, la fuerza popular retumba y rompe en llanto. “El poder del carnaval de poner las cosas al revés se facilita al ponerlo en relación dialógica con las formas oficiales” (Shepherd, 2012) En este caso el carnaval desordena lo instaurado, se trata de un carnaval del horror.

A decir verdad, las fuentes populares y las elites tienen un dialogismo lleno de violencia por el exceso de fuerza y por la vulneración de derechos a algunos civiles, prácticamente estamos presenciando un mundo al revés. En este caso, las fuentes populares presentan un dialogismo pacífico, mientras que las elites presentan un dialogismo hostil, por ende, se crea una tensión entre ambos, haciendo que a los civiles se les vulneren derechos fundamentales como el de la vida y el derecho de ser juzgados.

Hay que destacar que para Bajtín ese fenómeno ideológico es material signico de aquella vida interior, me refiero a la conciencia, en cuanto, a aquellos signos no verbales, en este caso, esos

signos que están representados por gestos o formas de arte que podemos plasmar en la realidad, ya sea con el canto, con el hecho de plasmar la realidad utilizando materiales artísticos o incluso muestras de arte con nuestro propio cuerpo.

Para trabajar dicho dispositivo semiótico, también utilicé aportes de Umberto Eco específicamente una de sus obras más reconocidas *Signo* (1976), el aporte semiótico de Eco, es pensar el signo como una entidad abstracta, que puede tomar cualquier tipo de forma, en pocas palabras, puede ser cualquier cosa, puede ser una señal de tránsito, una palabra, un color, un texto o incluso un conjunto de aquellas cosas que nosotros como interpretantes y sujetos presentes en el mundo repleto de signos, podemos interpretar.

Umberto Eco distingue cinco características fundamentales del signo, la primera, el signo es un vehículo de significado, gracias al signo podemos ser capaces de crear cultura plasmando al hombre y la realidad que lo rodea; la segunda, el signo contiene información y es percibido a través de los sentidos; la tercera, el signo tiene la capacidad de ser representado de llevar y mediar ante la mente una o varias ideas; la cuarta, el signo propiamente dicho puede ser reemplazado por un objeto (objeto-signo- interpretante); y por último, la quinta, el interpretante que ese signo genera en la mente de la persona que lo interpreta puede estar basado en un objeto real o no real.

Objeto (aquello a lo que nos referimos); signo (reemplaza al objeto, es lo que se representa); interpretante (la imagen que se produce en la mente de quien interpreta al objeto). En este caso, la obra pictórica de Débora Arango, es el objeto de estudio, en ella se representa satíricamente una realidad (política y social), y como interpretante imagino y la relaciono la realidad del arte con la realidad de ciertos hechos de la vida de Colombia. En este sentido, puedo comprender que las pinturas también tienen ciertas características formales o una cierta configuración visual

como los colores, las formas, los trazos gruesos, etc. Dicho esto, las pinturas me permiten entenderlas como un objeto, y como objeto encontrar signos que en este caso, ayudan a interpretar la realidad.

Cabe destacar que el signo va más allá del objeto concreto, más allá de la propia obra pictórica, podemos observar una convención²⁸ que nos permite interpretar siempre esa configuración de características visuales; lo que hace el signo es reemplazar esa idea y explicación dando al observador la posibilidad de que cuando vea la obra pictórica interprete inmediatamente lo que está nos expresa a simple vista.

Existe una cultura dentro de esos signos²⁹, ya que a nivel social hay una historia de significaciones y de códigos que nosotros los seres humanos hemos creado. Las obras artísticas se interpretan de una manera u otra, y a la vez interpretan al mundo y al hombre, es decir, estamos visibilizando una polifonía de signos y representaciones pictóricas que hacen parte del mundo artístico y del mundo real.

Al contemplar dichas obras pictóricas, me doy cuenta de que estoy rodeado de un mundo lleno de signos, no podría vivir sin significar, el signo hace parte de mi diario vivir, estos acontecimientos que están representados en las obras pictóricas no son ajenos a la realidad que hoy en día el pueblo colombiano padece, al prender la radio o al leer el periódico, me encuentro con estos signos de protesta, de violencia, de cultura, de algarabía, de miedo. Es un mundo rico de signos, que por un lado, podrían alegrar, pero por otro lado, podrían causar daño o disgustar.

²⁸ Un detalle concreto que se logra visualizar en la obra *Masacre del 9 de abril 1948* (1948) son las campanas, convencionalmente replican desde la iglesia, pero en un plano simbólico que es el que se presenta en la pintura, estas campanas aluden no solo a lo religioso, sino a un llamado de atención social que también se convierte en crítica.

²⁹ Según aportes de Umberto Eco y su obra *la estructura ausente: introducción a la semiótica* (1968) la semiótica estudia la cultura como proceso de comunicación, y dentro de la cultura existen sistemas de comunicación y de signos que nos ayudan a comprender los problemas de un determinado contexto.

por eso es tan importante este dispositivo semiótico primigenio, para poder rastrear dichos signos ocultos de nuestra cultura popular que están encarnados tanto en el arte como en la realidad.

3.2 Signos presentes en Masacre del 9 de abril de 1948 (1948) y El cementerio de la chusma y /o mi cabeza (1951).

Los signos que voy a rastrear y a significar en las obras pictóricas son una aproximación de lo que pude observar e interpretar, cabe destacar que este dispositivo semiótico es creativo y muestro los signos individualmente, junto con su significación y el dibujo de mi autoría de cada signo, cabe destacar , que a la hora de significar cada signo me basé en el contexto de la artista colombiana específicamente del siglo XX y también utilicé algunos aportes de Juan Eduardo Cirlot y su obra *Diccionario de símbolos* (1992).

El mundo sígnico contenido en Masacre del 9 de abril de 1948 (1948).



Signo de hostilidad (1)

En este cuadro podemos observar el maltrato, la violencia y el abuso hacia los derechos humanos del pueblo colombiano, vemos las expresiones de sufrimiento y angustia, el pueblo ante el caos solo evoca un llanto de auxilio, ¿pero, a quienes pedirían socorro? Si los “héroes” de la patria eran los mismo que los asesinaban sin resentimiento alguno. el caos se apodero de los corazones, que aquellos soldados solo tenían un objetivo, restablecer el orden público a punta de balas y de muerte.

³⁰ Ver “Listado de figuras y fuentes” – Figura 13.



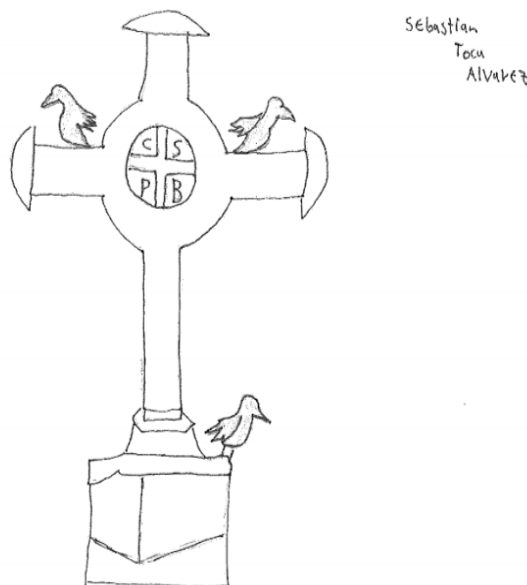
Signo bélico (3)

Este es uno de los signos que más me causó controversia, porque dentro de este signo habitan otros, entre ellos, el signo de guerra y el signo del arma, este hombre que vemos envuelto en un conflicto es el que debería defender al pueblo no atacarlo. Podemos presenciar en la obra pictórica cómo la fuerza pública, utiliza armas de fuego y armamento pesado como los cañones, para teñir las calles de sangre de civiles inocentes. Por esta razón, he decidido plasmarlo con una mirada fría y monstruosa ante la situación social, desigual y violenta que este soldado está presenciando, que ni el rostro de sus víctimas lo hacen soltar su arma.

Signo esperanzador (2)

Sin lugar a dudas, lo que más se aprecia en la obra pictórica, es la multitud con libertad de expresión y mostrando un solo latido por la justicia, vemos como hay una unidad, un pueblo se hace escuchar con un grito sincronizado "Viva Gaitán" ese héroe que con sus discursos logro inmortalizarse en la memoria colombiana y que le otorgo esperanza a un pueblo desunido, una frase célebre y que repetía un sinnúmero de veces en la plaza pública era "el pueblo es superior a sus dirigentes" con una simple, pero profunda frase se ganó el respeto de muchos colombianos, por eso a Gaitán lo plasme con una mano levantada al aire, significando la unión y la fuerza, que después de fallecido, sigue latente en la juventud.

El mundo sónico contenido en El cementerio de la chusma y/o mi cabeza (1951).



Signo vital (1)

En este cuadro observamos varias cruces, la cruz se presentaría muchas veces como un árbol de vida, como un eje en el mundo, este signo místico como lo he catalogado sería entendido como un puente o escalera por donde las almas cruzan o suben hacia Dios, también lo considero como un punto entre lo terrenal y lo celestial, en donde el círculo vital de la cruz irradia pasividad en medio del caos. En el texto de Cirlot (1992) me quedo con la significación que él da conocer y es: “puede significar el destino” (Cirlot, 1992, pág. 155) en ese sentido, pienso que profetiza la muerte de un gran líder y sobretodo los años posteriores de masacres que vendrán al país.

³² Ver “Listado de figuras y fuentes” – Figura 16.



Signo cósmico

Los cuervos muchas veces se les da una significación negativa, ya sea por su color negro o por su peculiar alimento ante los restos humanos, muchas veces se les logra asociar con la muerte o aquellos que reclaman las almas. Siguiendo los planteamientos de Cirlot (1992) el cuervo es un animal místico que puede predecir el futuro, por tal razón, se utilizaba en ritos de adivinación, para saber el futuro de un acontecimiento. Por lo que podemos observar, los cuervos reclaman las almas de los campesinos asesinados por grupos al margen de la ley, y que por la distribución de colores y de cuervos en las tumbas, podemos deducir el esclarecimiento de lo que realmente sucedió.

33



Signo de la muerte

Hay algo curioso en este signo, aquellos campesinos que han luchado por mantener sus tierras con su esfuerzo y su trabajo, lastimosamente han sido asesinados por esos grupos al margen de la ley, existe un sufrimiento enorme tanto en la pintura como en la vida real. Las tumbas se encuentran en un cementerio rural, aquellos campesinos solo tenían para defenderse un machete y un llanto de súplica, mientras que los asesinos cargaban con fusiles y con una frialdad fuera de este mundo. Al terminar con sus vidas solo se encargaban de desaparecerlos en fosas, por otro lado, el perro rabioso que logramos ver es el que desea desenterrar la verdad o inclusive intenta esconderla.

34

³³ Ver “Listado de figuras y fuentes” – Figura 17

³⁴ Ver “Listado de figuras y fuentes” – Figura 18

Para entrar en materia de significación de signo y símbolo, me fue pertinente, investigar su significación a partir del diccionario de la Real Academia Española (RAE), se entiende por signo: “el objeto , fenómeno o acción material que, por naturaleza o convención representa o sustituye a otro signo” (Real Academia Española, 2021)

Por otro lado, el signo lingüístico sería: “la unidad mínima de la oración, constituida por un significante y un significado” (Real Academia Española, 2021). Finalmente, según la RAE el símbolo es: “un elemento u objeto material, por convección o asociación, se considera representativo de una entidad, de una idea, de una cierta condición” (Real Academia Española, 2021)

3.3 Signo y símbolo – Mijaíl Bajtín.

Según los aportes de Carlos Antonio Aguirre Rojas en su obra *Mijaíl Bajtín: Rabelais , la risa y la cultura popular* (2019) , para Mijaíl Bajtín el signo sería caracterizado por su carácter plural, es decir, que tiene un énfasis en muchas voces, también se puede adaptar tanto a situaciones nuevas como a situaciones diferentes, por otro lado, establece una relación dialógica, lo que permite ese proceso de interpretación, por ende, el signo para ser signo necesitaría algo más que un simple proceso para identificarlo, necesitaría una interpretación.

Al leer uno de los apartados del libro *Mijaíl Bajtín: Rabelais, la risa y la cultura popular* (2019) titulado vida ambivalente, se puede decir que, el signo es ambiguo y compila diversas

voces, en él podemos encontrar una unidad creada por el yo y el otro, como aquellos sujetos que dialogan en contextos diferentes, en donde podemos observar el juego de los signos y los símbolos, de cómo el concepto y la imagen entran en un espacio dialógico en el que encontramos la diversidad y la otredad, es interesante ver como en el mundo del sujeto brotan imágenes y símbolos que de una u otra forma atraviesan la conducta humana.

En cuanto a esa concepción polifónica de Bajtín, él la trata en muchas de sus obras algunos ejemplos son: *yo también soy, fragmentos sobre el otro* (2000), *la cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento en el contexto de François Rabelais* (1987) y por último, la obra que da indicios de la significación de la polifonía: *problemas en la poética de Dostoievski* (1988), claramente Bajtín (1988) dice que polifonía sería: “la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas” (Bajtin, 2000, pág. 15)

Siguiendo el planteamiento anterior, es en diversidad de voces que podemos hallar en un texto literario o incluso en una pintura, en donde se detallan ideologías, conciencias y visiones distintas sobre el mundo.

Pintura: Masacre del 9 de abril de 1948 (1948).

Polifonía de signos

Signos políticos presentes en la pintura	Signos culturales y religiosos	Signos Poéticos	Signos formales
Se logra detallar en la parte izquierda – media de la iglesia a los militares al margen de la ley	Los escapularios que llevan los mojes que están escapando de la escena descriptiva.	Metáfora: el infierno que se vive en Bogotá – producto de ese efecto crepuscular del sol.	El título de la obra pictórica es totalmente descriptivo e histórico, con solo nombrar el hecho se

portando fusiles y escopetas, algunos de ellos están hiriendo y torturando a civiles inocentes.			puede rememorar la historia del pueblo colombiano.
La frase que resalta la pintura “ Viva Gaitán” escrita en un cuchillo empuñado por un manifestante.	La cruz que está en la parte alta de la iglesia.	Hipérbole : los ojos deformes y las bocas enormes de los habitantes del pueblo colombiano.	Los colores y la tonalidad rojiza señalan el incendio de los alrededores y la sangre derramada.
El cuerpo que es llevado por la turba enfurecida (pueblo) se puede inferir que es el asesino Juan Roa Sierra.	La iglesia.	Metonimia: aquel templo se alzaba frente al ojo del pueblo.	Los trazos expresivos y gruesos es sobresaliente en la imagen satírica.
En la parte central se logra observar a un militar dispuesto a arrebatarse la vida a un civil.	La mujer agitando las campanas.	Catacresis: ese elemento nuevo que cumple la función nueva para lo que no es diseñado podría ser el cuchillo en manos de un militar.	La deformación de los rostros y de la arquitectura, es signo del expresionismo.

Configuración del símbolo satírico.

Los signos presentes en la obra de *masacre del 9 de abril de 1948* se fusionan dando origen a la sátira, como aquel recurso que expone la realidad con burla y exageración, podemos observar elementos carnalescos que sobresalen como la plaza en donde se reúne todo el pueblo para contar las inconformidades sociales, el abuso de las élites, la algarabía, pues se logran visualizar a personajes riendo en medio del caos , y claro, se percibe la segunda vida que el pueblo adquiere al denunciar y al vivir en el carnaval, poniéndose una máscara y actuando con salvajismo.

Otros elementos son: el exceso de poder, el poder militar, el poder religioso, este último, simbolizado por la iglesia, la cruz, los monjes y los escapularios que cuelgan de los cuellos de los monjes, por otro lado, Gaitán es tomado como un símbolo de esperanza truncada, ya que su cuerpo es recogido por el pueblo para socorrerlo y alejarlo de otro ataque sorpresa.

También podemos observar los gestos y objetos que simbolizan la batalla venidera, por ejemplo, las manos empuñando palos, las armas cortopunzantes, la expresión de algunos rostros de furia, y, por último, la configuración de la alteración del orden público y la transgresión de la convención. Se podría inferir que el cura sostiene a la mujer en sus hombros, pero no se logra detallar muy bien, pero en la escena todos parecieran estar confundidos, y prácticamente nadie se salva de aquella masacre.

Frente a lo anterior, mi experiencia semiótica fue provechosa por el hecho de quedarme horas observando y detallando cada rincón de la obra pictórica, haciendo comprender que efectivamente si se confirma la apuesta de una sátira política, porque la pintura como un testimonio, cuenta lo que realmente sucedió el 9 de abril de 1948, haciendo énfasis claramente a una crítica mordaz de la realidad colombiana, en ese sentido, la pintura cumple una función estética con implicación política y cultural.

Pintura: El cementerio de la chusma y/o mi cabeza (1951).

Polifonía de signos

Signos animalescos.	Signos de muerte	Signos poéticos	Signos formales
Los cuervos haciendo alusión a los guardianes del gobierno de Laureano Gómez, también los cuervos entendidos como una criatura del más allá.	El cementerio, siendo un espacio de descanso pero de incertidumbre, por el hecho de que la tierra suele estar asociada con la fertilidad pero también con el final de la vida misma.	Hipérbole: el suelo del cementerio pareciera estar inestable, dando el efecto de movimiento de tierra	El título de la obra pictórica encierra una crítica y una desigualdad social; la palabra chusma tiene una carga despectiva, se designa chusma a la “multitud grosera y vulgar” (RAE, 2021)
El perro haciendo alusión al político conservador Laureano Gómez.	Las cruces siendo un símbolo místico, sería considerado como el puente para que las almas asciendan o desciendan.	Metáfora: los ojos saltones de una calavera viva.	La predominancia de colores oscuros: negro y azul, dando una combinación un poco sombría.
	Las tumbas o también se podrían catalogar como fosas ya que en el interior de estas podrían haber varios cuerpos de campesinos asesinados cruelmente por los chulavitas.	Alegoría: el perro representa a un político devorando la cabeza de Débora	El trazo grueso (signo de expresionismo)
	Calavera	Ironía: los cuervos pueden llegar a ser guardianes que reclaman el alma de los que fallecen.	

Configuración del símbolo de la desigualdad social.

Siguiendo los planteamientos de Cirlot, el cuervo puede tener varias significaciones, pero la que más impacta es la de ser un hacedor de almas o también una criatura que viene del más allá, Aunque también el cuervo tiene un significado místico, pues era utilizado para un ritual de adivinación con el fin de leer el futuro y sus acontecimientos tanto positivos como negativos.

El perro símbolo de la “fidelidad”, desentierra una calavera, es decir, la muerte es la presencia de la fidelidad. Debemos recordar que la muerte se presenta como una amiga de la vida, pero que todos terminamos acompañándola en algún instante.

Las tumbas parecen sacudirse, como si tuviesen algo pendiente para así poder descansar, ¿acaso quieren decirnos algo? Recordemos que son civiles enterrados en un cementerio popular, y que muchas veces sus familiares no llegaron a saber de ellos, con mayor razón, la tierra se sacude junto con los desaparecidos para decirnos que talvez la verdad pronto saldrá a la luz. Como dice un dicho popular “entre el cielo y la tierra no se oculta nada”.

La diferencia de clases se logra dilucidar en dicha obra, ya que el cementerio en el que se plasma el instante, es un espacio para civiles que no tienen identidad o también que hacen parte de la “chusma”, por lo que ninguna persona de poder se encuentra en estos lugares tan olvidados y recónditos. Muy en el fondo tiene que ver también con el carnaval, aquella cultura popular se hace notar por las injusticias cometidas por los grandes dirigentes, es decir, los silencian con el fin de que no se sepa la verdad, efectivamente si existe una desigualdad social, por el hecho de que las tumbas están abandonadas, y que no tienen ni un arreglo floral para brindar respeto, sin duda alguna, es un cementerio con una tierra negra e infértil donde no crece la esperanza y los fallecidos siguen en vela, esperando un entierro digno para recobrar el descanso eterno.

Conclusiones: la imagen satírica y la desigualdad social continúa hecha realidad en nuestros tiempos

Finalmente, con emoción, pero con tristeza llego a este apartado, esta investigación ha sido fructífera, pues se ha ido cultivando con la pasión y con el esfuerzo requerido, me ha enseñado a ver el mundo de una manera diferente y crítica, me ha hecho también cuestionar lo que realmente veo en el mundo. La artista Débora Arango despertó en mí una fascinación con su pintura, pero sobre todo, por lo que está escrito en ella y que muy pocos logran apreciar, fue la causante de que no solo yo despertara mi inconformidad sino la de un pueblo completo. La pintura de Débora Arango no es la serie de formas sin sentido, al contrario, estamos admirando y presenciando una polifonía de signos, un lenguaje diferente y propio de ella, pero que debió pasar mucho tiempo para entenderlo y comprenderlo, esto en resonancia con el pensamiento de Mijaíl Bajtín, es toda una obra de arte que debería explorarse con más detenimiento.

¿Por qué digo que la imagen satírica se hace una realidad en estos tiempos? Por el hecho de que hace 73 años el pueblo se logró unir y llegó a infundir miedo en las élites, porque ya se había cansado de las promesas falsas y de las masacres a civiles inocentes, y precisamente en estos días, el pueblo se vuelve a levantar de aquella tumba en la que había caído, solo con el fin de hacer valer sus derechos y de denunciar las masacres de toda la historia colombiana³⁵. De esta

³⁵ Un ejemplo claro donde se reflejan las manifestaciones artísticas y culturales lo podemos apreciar en el *monumento de la resistencia*, creado a partir de las revueltas producidas por el Paro Nacional de 2021. Esta obra de arte popular está ubicada en la ciudad de Cali, simboliza la resistencia del pueblo colombiano que ha tenido que sufrir durante varios años la injusticia, la muerte; se pueden dar muchas interpretaciones, la gran mano gigante llena de colores y que se levanta de la tierra también puede ser la mano de un poderoso Dios Maya de la batalla (Kay Kimi Krachi). La mano se convierte en símbolo, ayuda a visualizar mensajes, rostros y nombres de aquellos inocentes que fueron asesinados por la fuerza militar.

manera, estaríamos aprovechando tal y como lo expresa Bajtín, una segunda vida en la que el pueblo asciende y las elites descienden en ese “carnaval” de la vida.

Las manifestaciones de creatividad y cultura que hemos venido presenciando a lo largo de este año 2021, tienen en sus venas una semiótica en la que se puede comprender el valor comunicativo de todo un pueblo, en donde podemos observar valores simbólicos que el pueblo trata de representar con su propia cultura. Desde esta creatividad y sentir, artistas como Arango o artistas anónimos, expresan su crítica social.

Estas manifestaciones artísticas tienen signos que transmiten valores, sentimientos e ideologías, obviamente más allá de lo que el signo en sí expresa, porque todos tenemos emociones diferentes ante un hecho u acto de la historia; esta es la virtud del arte.

Digo que las obras pictóricas de Arango, con un sentido satírico, poseen una polifonía comunicativa de signos y símbolos³⁶, tanto de interacción como de representación de un compendio de cosas que se disfrutan, se consumen y se experimentan. Por eso muchas veces, puede divertir, puede disgustar, pero sobre todo puede sacudirnos el alma, porque gracias a la variedad de signos que componen la obra pictórica, podemos encontrar ese espacio de diversión, de rupturas de un mundo ideal y también de las restricciones sociales que matan la libertad del ser humano y lo hace sumergirse en sus angustias y pesares.

El carnaval contenido en dichas obras pictóricas leídas, da origen a esa polifonía en que lo que se comunica, no son los códigos estéticos dados por la institución, deformados, expresivos o incluso ridículos, sino una polifonía, con algo alejado de la institución, con sus propios códigos,

³⁶ La polifonía comunicativa se refiere a esa unificación de varias voces que configuran o estructuran un discurso, es decir, que a partir de los signos que componen la obra de Débora Arango podemos encontrar esa recopilación de voces del sector popular, que al unificarse hacen posible una sola voz, una sola composición artística.

denuncias, insatisfacciones y críticas, todo configura la sátira, también la enorme desigualdad social existente incluso en el cementerio. Arango muestra que su pintura es un arma mordaz que ataca al poder y a la visión establecidas por las elites.

Para concluir, solo me resta decir que, para lograr una liberación popular³⁷ está el carnaval, un carnaval lleno vida y no de muerte. Se debe escuchar la voz del pueblo sin tratar de silenciarla, ya que para poner el mundo patas arriba, se necesita prudencia, creatividad, ritmo y sobre todo coraje para poder hablar con la verdad, sin tratar de censurarla. Es este el último mensaje que Débora Arango Pérez nos transmite con su pintura, no dejar que el poder opresor tome el control de nuestras vidas poniéndole fin al arte y al pensamiento del otro, afortunadamente el arte logra contar lo que la voz oficial intenta callar.

³⁷ Cuando se enuncia el término de “liberación popular” es porque gracias al carnaval plasmado en la obra pictórica de Arango, la voz del oprimido se hace escuchar y se libera del control de las élites que lo han engañado durante varios años, el pueblo por fin consigue despertar la conciencia y lucha para que no se vulneren sus derechos.

Bibliografía

- Aguirre, C. a. (2019). *Mijail Bajtin Rabelais la risa y la cultura popular*. Bogota: Ediciones desde abajo.
- Baena, M. (2018). Ella es historia - Débora Arango . *El Espectador*, 1.
- Bajtin, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Bajtin, M. (2000). *Yo tambien soy, fragmentos sobre el otro*. Trad de Tatiana Bubnova. Mexico: Taurus.
- Burucúa, J. E. (2007). *La imagen y la risa*. Madrid: Periférica.
- Burucua, J. E. (2011). *Principios de la caricatura*. Madrid: Katz.
- Carriego, E. (1946). *Misas herejes*. Buenos Aires: Editorial Tor, Buenos Aires.
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de simbolos* . Barcelona: Labor, S. A.
- Dario, R. (1896). *Prosas profanas y otros poemas*. España: Alianza.
- Thompson, E. P. (1992). *Costumbres en común - Estudios sobre la cultura popular* (J. Beltrán-E. Halffter, Trad.). España: Capitán Swing.
- Eco, U. (1976). *Signo* (F. S. Cantarell, Trad.). Barcelona: Labor, S. A.
- González, M. B. (2017). *Rebeldes, osadas y transgresoras mujeres colombianas*. Bogota: Intermedio Editores S. A. S.
- Higua, A. G. (2010). *Débora Arango el arte, venganza de lo sublime*. Bogota : 100 personajes-autores .
- Hodgart, M. (1968). *La Sátira*. Madrid: Biblioteca para el hombre actual.
- Iñiguez, I. (2015). Masacre del 9 de abril de Débora Arango. *Activismolucha*, 1.
- Laverde, M. C. (2004). "Conversaciones con Debora Arango". En otras miradas. Bogota: Ministerio de Relaciones Exteriores.
- Lustonó E, D. (1885). *El carnaval*. Barcelona: La ilustracion Artística.
- Montes, C. B. (2008). La violencia en Colombia: Análisis histórico del homicidio en la segunda mitad del Siglo XX. *Criminalidad*, 74-84.
- Montoya, J. E. (9 de Abril de 2018). Este era el extraordinario pensamiento de Jorge Eliecer Gaitan. *El Tiempo*, pág. 1.
- Real Academia Española. (2021). *Signo*. En el Diccionario de la Lengua Española (edición de tricentenario). Obtenido de <https://dle.rae.es/signo?m=form>

- Restrepo, M. Q. (2015). Diez años sin Débora Arango . El colombiano , 1.
- Rey, M. d.-C. (2016). Becquer, periodista . Madrid: FUND. UNIVERSITARIA ESPAÑOLA.
- Rincon, J. C. (2017). *Nuestra memoria es para siempre*. Señal memoria, 103.
- Rueda, S. (2011). Débora Arango. Bogota: ediciones gamma.
- Sanchez, R. (15 de enero de 1996). ¿Cómo nos mira Debora Arango? Boletín cultural y bibliográfico , págs. 142-143.
- Shepherd, K. H.-D. (2012). *Bajtin y la teoría de la cultura* (S. A. Florez, Trad.). Bogota : ICC.
- Vasquez, J. G. (2015). *La forma de las ruinas*. Madrid: Alfaguara.
- Velez, S. L. (1985). Paganismo, denuncia y sátira en Debora Arango. Biblioteca Luis Angel Arango del Banco de la Republica , 16.
- Vélez, S. L. (1989). *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia*. Antioquia: Universidad de Antioquia.
- Velez, S. L. (1996). Debora Arango, La más importante y polémica pintora colombiana. Universidad Central, 15.
- Vonderková, I. (2 de febrero de 2004). Los carnavales en Praga reflejan las tradiciones populares. Radio Prague International , págs. 1-2 .

Referencias bibliográficas

- Bajtin, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media Y En el Renacimiento El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Baudelaire, C. (2013). *El pintor de la vida moderna*. España: Taurus.
- Burucua, J. E. (2011). *Principios de la caricatura*. Madrid: Katz.
- Dario, R. (1896). *Prosas profanas y otros poemas*. España: Alianza.
- Hodgart, M. (1968). *La Sátira*. Madrid: Biblioteca para el hombre actual.
- Restrepo, M. Q. (2015). *Diez años sin Debora Arango* . El colombiano, 1.
- Rey, M. d.-C. (2016). *Becquer, periodista* . Madrid: FUND. UNIVERSITARIA ESPAÑOLA.
- Rueda, S. (2011). *débora arango*. Bogota: ediciones gamma.
- Sanchez, R. (15 de enero de 1996). *¿Cómo nos mira Debora Arango?* Boletín cultural y bibliográfico, págs. 142-143.
- Velez, S. L. (1985). *Paganismo, denuncia y sátira en Débora Arango* . Biblioteca Luis Angel Arango del Banco de la Republica, 16.
- Vonderková, I. (2 de febrero de 2004). *Los carnavales en Praga reflejan las tradiciones populares*. Radio Prague International, págs. 1-2

Listado de figuras y fuentes

Figura 1 – *Masacre del 9 de abril de 1948*. Debora Arango Pérez. (1948). Acuarela. 77 x 57 cm. Museo de Arte Moderno de Medellín.

<https://activismolucha.wordpress.com/2015/01/05/masacre-del-9-de-abril-de-debora-arango/>

Figura 2 - *Masacre del 9 de abril de 1948*. Debora Arango Pérez. (s.f) Dibujo sobre papel, hoja de libreta de apuntes. 21,9 x 15,5 cm. Colección Cecilia Londoño. Tomado de: Rueda, S. (2011). debora arango. Bogotá: ediciones gamma.

Figura 3, 4, 5, 6, 7 – *Masacre del 9 de abril de 1948*. Debora Arango Perez. (1948). Acuarela. 77 x 57 cm. Museo de Arte Moderno de Medellín.

<https://activismolucha.wordpress.com/2015/01/05/masacre-del-9-de-abril-de-debora-arango/>

Figura 8, 9, 10, 11, 12 – *El cementerio de la chusma y/o mi cabeza*. Debora Arango Perez. (1951). Oleo sobre leinzo. 102 x 95 cm. Museo de Arte Moderno de Medellín. Tomado de: Álvaro, M. (2019). *La política, la violencia y sus repercusiones en el arte colombiano 1948-1956*.

Figura 13, 14, 15, 16, 17, 18 – *Masacre del 9 de abril de 1948 – Propuesta signica – dispositivo semiótico: El cementerio de la chusma y/o mi cabeza* . Débora Arango Pérez – Sebastián Toca Álvarez (2021). Boceto. 20.8 x 15,5 cm. Bogota.