

ANÁLISIS DE DOS OBRAS DE DÉBORA ARANGO EN LAS QUE EXPRESA SU
LECTURA DE LA VIOLENCIA EN COLOMBIA DE 1948 A 1956.

MARIA ALEXANDRA ACOSTA VÉLEZ
NATALIA ECHEVERRY DUARTE

UNIVERSIDAD DE LA SABANA
FACULTAD DE PSICOLOGÍA
CHÍA, 2003

Tabla de Contenido

Tabla de apéndices	1
Resumen	2
Introducción	2
Justificación	3
Marco Teórico	4
Marco Conceptual	4
Marco Contextual	4
Pregunta de investigación	53
Objetivos	53
General	53
Específicos	53
Categorías de análisis	55
Método	58
Diseño	58
Objeto de Estudio	59
Instrumentos	60
Procedimiento	61
Resultados	63
Discusión	64
Referencias	71
Apéndices	75

Tabla de Apéndices

Apéndice A, B, C, D

Apéndice E, F, G

Apéndice H

Apéndice I, J, K

Apéndice L

Apéndice M, N, Ñ, O

Apéndice P, Q, R

Apéndice S

Apéndice T

Apéndice U

Apéndice V

Resumen

El presente trabajo interpretativo da respuesta a cómo Débora Arango expresó, a través de dos obras, su lectura de la violencia en Colombia en la época de 1948 a 1956. Para la comprensión se conceptualizaron nociones freudianas y de arte plástico bidimensional. El marco histórico se construyó con base en los hechos violentos ocurridos en Colombia, y la vida y obra de la artista. En la interpretación se trabajó con el método Social Interpretativo y un diseño Hermenéutico, para luego obtener un conocimiento sobre la dinámica entre la realidad de la violencia en el pueblo colombiano basada en el instinto de muerte y la realidad representada por la artista como un proceso cultural tanático, a través de la expresión erótica.

Abstract

The present interpretative work give an answer to the disquiet about how Débora Arango manifest in two works her reading of the Colombian violence period between 1948 and 1956. It's based on psychodynamic perspective and considering Freudian notions, violent events occurred in Colombia, the artist life and work and bidimensional plastic art concepts. The interpretation is made with an Hermeneutic design, applying Interpretative Social Method. The conclusions of the interpretative process lead to a knowledge about the dynamics between Colombian violence reality, supported on instinct of death, and the artist's reality representation, reflecting an erotic expression of a tanatic cultural process.

Este proyecto se da a partir de la necesidad de conocer la posibilidad que tiene una persona de lograr canalizar los sentimientos que genera la guerra a través de la elaboración pictórica en lugar de descargar la energía violentamente. A partir de esta inquietud surge el problema de investigación con el fin de obtener un conocimiento acerca de la dinámica de la violencia en Colombia y cómo a través del arte plástico bidimensional, Débora Arango logra manifestar su lectura de los sucesos.

El marco teórico consta de un marco conceptual que contiene una revisión bibliográfica de los conceptos psicodinámicos como sublimación, violencia, cultura, represión, instinto de vida e instinto de muerte. Como también una revisión de los elementos que en el arte plástico permiten hacer una interpretación de las obras pictóricas. Por otro

lado, se elaboró un marco contextual que contiene la vida y obra de la artista Débora Arango y la recopilación de los hechos históricos ocurridos en la época que rodeó el 9 de Abril y la dictadura del General Gustavo Rojas Pinilla, así como la situación de la mujer colombiana en dicha época.

El arte es concebido desde el psicoanálisis como una opción diferente al síntoma. El arte organiza un objeto a partir del vacío: es un nuevo uso de la angustia, que a diferencia de la represión, es una solución que produce y bordea aquello que por otra vía, sería inalcanzable. Es, por tanto, el resultado de un proceso sublimatorio, que permite la regulación de energías para un mejor enfrentamiento con la realidad. El arte a diferencia de otras manifestaciones individuales, no tiene que cumplir con categorías preestablecidas, ni encontrar una verdad absoluta. El trabajo artístico es una experiencia individual que se construye de principio a fin y que deja vislumbrar dentro de toda la evolución lo que el artista lleva dentro. Es necesario que el artista cuente con un objeto, que será receptor y acompañante del proceso creador. El artista a través de su labor canaliza las angustias más profundas y esta manera de hacerlo hace que se trabaje eróticamente con fines eróticos, es decir, que el arte va en pro de la autoconservación.

El arte, además de ser un proceso sublimatorio, es el medio por el cual las personas pueden dar a conocer las más vivas pasiones y sufrimientos que ha vivido la cultura. Muchos artistas expresan a través de su obra las experiencias que marcan su contexto. En el arte están impresos los grandes triunfos, la belleza y el amor. Pero, de igual forma se observan las manifestaciones de denuncia y crítica a las instituciones que han sido resultado del proceso cultural, dando bienestar pero también protagonizando los grandes sufrimientos que ha vivido la humanidad a lo largo de su historia.

Es muy interesante ver cómo el arte y la psicología, dos disciplinas tan diferentes a la vista se pueden integrar. El arte debe tenerse en cuenta dentro de la investigación psicológica, ya que se trata de una manifestación individual y cultural, en la cual se expresan sentimientos y pensamientos. Además, observar cómo el arte puede llegar a ser una opción de contraguerra frente a fenómenos como la violencia que han atravesado desde un comienzo la historia del ser humano. El arte es una alternativa de vida, tal como lo dijo

Freud (1911) “Si una persona que choca con la realidad posee un don artístico, podrá transformar sus fantasías en creaciones artísticas, en lugar de volverlas síntomas. De esta forma puede escapar del destino sombrío de la neurosis y, más bien, reencontrar por esta vía su contacto con la realidad”.

Es por esto, que surge la necesidad de ahondar en el proceso creador, en este caso en particular, de la artista antioqueña Débora Arango, ya que en su obra se percibe una expresión interna, que deja a la luz, sus angustias más profundas con respecto a su vida y a su cultura colombiana. A partir de sus críticas y denuncias, se muestra como una mujer que sufre la represión de género en una cultura machista y opresora, es capaz de mostrar su lectura de una realidad cruda y violenta, que hasta esa época las instituciones querían ocultar.

Con el fin de realizar la interpretación de las dos obras plásticas de Débora Arango “Masacre 9 de Abril” y “Rojas Pinilla”, se considera necesario hacer una revisión teórica de las categorías expuestas dentro de los objetivos del proyecto. Esta revisión se hará -desde la psicología- con base en la concepción psicoanalítica dado a que contiene la mayoría de investigaciones de los conceptos de mecanismos de defensa (sublimación y represión), Instinto de vida y de muerte y, su relación con la cultura y la guerra.

Para dar inicio a esta revisión teórica, se cree de vital importancia retomar el concepto de instinto, ya que es una piedra angular del enfoque psicodinámico. Para Freud (1913), los instintos son fuerzas constantes y no una fuente de impulsos momentánea. Son una característica del mundo interior y una evidencia frente a la existencia de necesidades instintivas. Existen dos tipos de estímulos, unos procedentes del interior, entre los que se encuentran los de origen fisiológico y los de origen psíquico; en términos freudianos, serían los instintos del *yo* (sensaciones) y los instintos libidinales (sentimientos). Otros, son los estímulos que provienen del exterior, frente a los que el individuo logra la supresión a través de la fuga, siendo esta acción ineficaz cuando se trata de evadir los estímulos internos, ya que frente a estos la única posibilidad de suprimirlos es su satisfacción, que puede ser alcanzada por la transformación de la fuente del estímulo interno.

Al hablar de dos tipos de instintos en el hombre, es importante profundizar en la diferencia que existe entre estos. Los primeros de origen fisiológico, se relacionan con los instintos animales. Si se observa el funcionamiento del cerebro humano, se encuentra que en el cerebro llamado *mamífero* existe un lugar llamado Hipotálamo que regula las necesidades básicas como el hambre, la sed, el sueño y parte del comportamiento sexual, además influye en algunas conductas emocionales como la rabia y el terror. Estas funciones biológicas se dan tanto en el hombre como en el animal, sin embargo inexacto limitarse a creer que el ser humano solo se comporta en relación a estos instintos. A diferencia de los animales, en la especie humana existe otro tipo de instintos que tienen que ver con su relación con el otro. Es aquí donde se evidencian los afectos, característica que se manifiestan por la energía con la cual el ser carga los objetos externos a él.

Freud (1913), atribuye a los instintos las siguientes características. La primera es la *Perentoriedad*, la cual hace referencia a la cantidad de exigencia de trabajo que representa.

Es decir, que los instintos no son pasivos ya que cada uno es una magnitud de actividad. La pasividad sólo es posible tenerla en cuenta para el fin del instinto. Otra característica es el *Fin*, que hace referencia al objetivo que persigue el instinto. Éste objetivo es siempre la satisfacción, que será lograda al suprimir la excitación que proviene de la fuente del instinto. El fin de los instintos siempre es el mismo, sin embargo existen distintas maneras de cesar la excitación. Para cada instinto pueden existir diferentes fines próximos, susceptibles de ser combinados o sustituidos entre sí. Cabe mencionar entre los instintos aquellos que son *Coartados en su Fin*, ya que son procesos que permiten avanzar en cierto grado hacia la satisfacción del instinto, pero que luego consiguen inhibirlo o desviarlo.

Por otra parte está el *Objeto*, que se toma como el elemento a través del cual el instinto alcanza su satisfacción y no es necesariamente algo exterior al individuo. Puede ser alguna parte de su cuerpo y es susceptible de ser sustituida indefinidamente por otra mientras perdure el instinto. Esta es la característica más variable de los instintos. Cuando un instinto se halla ligado estrechamente a un objeto se dice que el instinto tiene una fijación. Finalmente está la *fuentes* del instinto que se tiene en cuenta como un proceso que surge en un órgano o una parte del cuerpo y que es representado en la vida anímica por el instinto. A

pesar de que se ignoran sus orígenes, se considera que el estudio de las fuentes del instinto no corresponde ya a la psicología.

Vale la pena afirmar que el instinto se da a conocer por sus fines, aunque lo decisivo para él radica en el hecho de nacer de fuentes somáticas. Los instintos son cualitativamente iguales, su efecto depende de la excitación que llevan consigo y, la diferencia en sus funciones depende de la diversidad de las fuentes.

Los instintos sexuales proceden de varias fuentes orgánicas. En un comienzo son independientes y se apoyan en los de conservación, su fin es el placer orgánico, pero luego logran reunirse, conservando la búsqueda del objeto que es guiada por el yo, sirviendo a la procreación, siendo allí donde se evidencian como sexuales.

Estos instintos pueden tener varios destinos que no implican un único fin y que sirven de defensa hacia el mismo instinto, es allí donde se encuentran: la transformación en lo contrario, la orientación contra la propia persona, la represión y la sublimación.

La *transformación en lo contrario* tiene que ver con dos procesos diferentes: la transición de lo activo a la pasivo y la transformación de contenido. El primer proceso está relacionado con Sadismo – Masoquismo y Placer Visual – Exhibición, el segundo proceso se relaciona con la conversión del amor en odio.

La *orientación contra la propia persona*, es aquel proceso en el cual se nota un cambio de objeto que antes era externo y ahora el objeto es la misma persona, a través de la cual el instinto llega al mismo fin. Si observamos en el masoquismo, el sujeto busca en su propio cuerpo satisfacer el fin del instinto, que sería el mismo si éste fuera orientado hacia un objeto externo.

El amor y el odio, son ejemplo claro de la transformación en lo contrario. Este destino se evidencia en la antítesis amor – odio. Además de esta antítesis existen otras dos. La primera habla del hecho de amar vs. ser amado, que implica la transición de ser activo a ser pasivo y, una segunda que alude al amor - odio vs. indiferencia. Según Freud (1913), la

mejor forma de explicar estas antítesis es a través de tres polarizaciones: yo – objeto; placer – displacer y, actividad – pasividad. Los movimientos instintivos se ven influenciados por éstas, las cuales determinan los destinos de los instintos. La primera tiene que ver con el factor biológico, la segunda con el factor real y la tercera con el factor económico.

La polarización yo – objeto, refiere la experiencia del sujeto con el medio externo; la segunda, placer - displacer determina los actos del ser humano que se acompañan de sensaciones y la última, activo – pasivo se refiere a la reacción del ser humano frente a estímulos externos, mostrándose pasivo cuando no reacciona frente a ellos. Así, la movilización de los instintos determina la actividad frente al mundo exterior.

El *yo* en un principio de la vida anímica puede satisfacerse a sí mismo debido a que se encuentra revestido de los instintos, en este aspecto el mundo exterior no tiene ninguna importancia para el sujeto, haciendo que coincida el *yo* con el placer, y el objeto con la indiferencia o el displacer. El *yo* siendo inicialmente auto erótico, comienza a necesitar de los objetos exteriores para satisfacer instintos que hasta el momento generan gran displacer dentro de él. Al introyectar estos objetos aleja de sí lo displacentero de su interior. Aquí se observa un *yo* placiente que reconoce el mundo externo como generador de placer o como algo ajeno y hostil hacia él, ya que deposita en este último una parte de su *yo* (instintos displacientes internos). He aquí la relación entre *yo* – placer y objeto – displacer.

El amor se inicia en la organización narcisista, es decir, en la auto erotización, ya que para el niño no existe más objeto hacia el cual dirigir su amor que él mismo. Luego, ese amor se deposita en los objetos externos que dan satisfacción y finalmente, cuando se da la síntesis de los instintos sexuales, el amor coincide con la totalidad de la tendencia sexual.

En algunas ocasiones los instintos se enfrentan a ciertos tipos de resistencias en las que la fuga no funciona debido a que el *yo* no puede huir de sí mismo, por lo tanto, el *yo* enjuicia al instinto recurriendo a la condena como defensa. Es allí donde la represión se convierte en la base y noción intermedia entre condena y fuga. Freud (1917), considera que para darse la represión es necesario que exista un proceso en el cual la satisfacción del instinto se transforme en displacer. Esto puede ser generado en el momento en que un

estímulo exterior llega a ser interior, pasando a constituir una fuente de gran excitación y por lo tanto, producir gran tensión en el organismo, adquiriendo mayor fuerza frente a la satisfacción, el motivo que genera displacer. En otras palabras, “La esencia de la represión consiste exclusivamente en rechazar y mantener alejados de lo consciente determinados elementos”, Freud (1917).

Freud (1917), expone que el proceso de represión está caracterizado por algunas fases. En primera instancia se encuentra la represión primitiva, la cual se refiere a la imposibilidad de que la representación instintiva acceda al consciente, convirtiéndose, por lo tanto, en una fijación. La segunda fase tiene que ver con la represión propiamente dicha, es decir, con las ideas que hacen conexión con la representación reprimida. Estas representaciones crecen en lo inconsciente y desde allí buscan la forma de pronunciarse sin necesidad de ser conscientes, son regidas por la fantasía y la negación de la satisfacción.

En el trabajo psicoanalítico se pretende traducir las ramificaciones de lo reprimido con el fin de hacerlas conscientes. En los neuróticos se puede observar cómo los síntomas consiguen, al igual que el proceso terapéutico, el acceso prohibido a la conciencia. Estas ramificaciones están basadas en la deformación de lo reprimido, haciendo que se aleje cada vez más el individuo del elemento contenido en la represión.

La represión no es solo individual, implica también movimiento. Si no fuera así se interrumpiría su trabajo haciéndose necesario un nuevo acto represivo. Debido a que el proceso de represión es móvil, existe inherente a esto un continuo gasto de energía, incluso en el estado de reposo la represión encuentra la forma de expresión, en donde las cargas de la vigilia se retiran logrando ser más claras las representaciones. Freud (1917), sostiene que además de la idea existe otro elemento de la representación al cual denomina “montante de afecto”, es decir, cuando el instinto se separa de la idea y encuentra su expresión en el afecto. La angustia puede ser un ejemplo del resultado de la transformación de un instinto reprimido en afecto.

Son dos pulsiones las que fundamentan las tendencias instintivas del hombre. Tanto el *yo* como el *ello* se ven sometidos a la acción de las pulsiones.

Freud (1923), inicia hablando de la existencia de fuentes de excitación externas y placenteras como el seno materno, y displacenteras como algún sonido desagradable.

Empero, algo importante es resaltar los motivos que hacen de la cultura un elemento radical tanto en el desarrollo del individuo como de la especie. El hombre es un ser que cargado de instintos se hace vulnerable a las tendencias que estos le provocan. Uno de estos instintos es el de vida, llamado Eros, y conduce al individuo a luchar por la vida, por la supervivencia de sí mismo y de su misma especie; el otro instinto que vale la pena aquí mencionar, es el instinto de muerte, llamado Tánatos, caracterizado sobre todo por llevar al individuo, a través de sus tendencias, a su estado más primitivo, es decir, a lo inorgánico, como materia muerta. Gracias al Eros, el hombre tiende a reunirse con los de su misma especie, procurando así la formación de familias, tribus, clanes, comunidades, etc.. El Tánatos por su parte, gracias a su fin, lo que hace es conducir al hombre a través de la agresión y la hostilidad a enfrentarse a su entorno y a sí mismo.

En el ser humano se halla la necesidad de controlar al medio externo y también al interno, gracias al tánatos, instinto de muerte. Respecto a las exigencias del medio, el hombre buscará todas las formas para manejarlas.

Las pulsiones según Freud (1923), son dos: las sexuales, que no solo comprenden la pulsión sexual no inhibida y la sublimada, sino que también abarcan la autoconservación, persiguiendo la meta de conservar la vida. Y las de muerte, que reconducen al ser al estado inerte. Gracias a la musculatura, se puede dirigir esta pulsión al exterior como *pulsión de destrucción*.

Para Freud (1920), el instinto del *yo* es el mismo instinto de muerte, que se define también como "la tendencia propia de lo orgánico vivo que conserva la idea de reconstruir un estado anterior". El instinto de muerte surge de la tensión que se da en lo animado por volver al estado anterior, lo inanimado. A través de sus propias funciones hay unos que van

hacia la muerte y otros que van hacia la nueva formación y el progreso. Estos son los instintos sexuales que son los que se dirigen hacia la vida, provocando contradicción contra los otros. La diferencia del hombre con el animal se basa en que el hombre reprime sus instintos sustituyendo la manera de satisfacerlos no dejando de lado su tensión.

Estos son algunos ejemplos en los que se ven manifiestas las dos pulsiones mencionadas en líneas anteriores.

Para Freud (1923), en el sadismo de pulsión sexual están mezcladas las dos pulsiones. La pulsión de vida se manifiesta al procurar placer al sujeto que realiza la acción, y la pulsión de muerte se observa cuando es a través de la destrucción del otro que el individuo llega a dicho placer. Por otra parte, en el sadismo vuelto autónomo, el individuo lleva a cabo la acción agresiva contra sí mismo, procurándole esta acción placer, primando lo tanático ya que el sujeto va en contra de su autoconservación. En cambio, en el masoquismo, una primera persona es arremetida por una segunda con el fin de generar placer a la primera.

En ciertas ocasiones se manifiestan las dos pulsiones mezcladas, mientras que en otras se manifiestan separadas, prevaleciendo una ante la otra. Por ejemplo, en la psicosis compulsiva, la compulsión (a la repetición) se da más por evitar un dolor que por perseguir el placer, predominando el instinto de muerte. Otra ejemplificación del predominio del Tánatos, es la situación en la que una persona tiende a controlar a los otros, pasando por encima de su individualidad con el fin de satisfacer sus propios deseos.

Siguiendo con esta idea, es posible afirmar que la prevalencia del Eros y el Tánatos en la vida anímica depende de la energía desplazable que se encuentra en el *yo* o en el *ello* que aumente alguna de las dos pulsiones. A veces, cuando la actitud hostil no satisface a la persona, ésta decide amar con el fin de satisfacer y economizar energía, ya que la libido desplazable trabaja para el Principio del Placer con el fin de facilitar la descarga, haciendo que las pulsiones eróticas sean más desplazables que las destructoras. Dicha energía desplazable viene del acumulado libidinal narcisista y es, por ende, Eros desexualizado.

Tan nombrado autor (1920), asegura que la vida anímica y/o psíquica es regulada por el principio del placer. Siguiendo esta idea, es posible afirmar que uno de los fines del aparato anímico es conservar lo más baja posible la cantidad de excitación que en él hay, ya que todo lo que la eleva es antifuncional

El principio del placer se desprende del principio de la constancia, y este a su vez involucra el concepto de estabilidad. En el proceso de hallar la estabilidad anhelada existen fuerzas que van en su contra, es decir que inhiben la satisfacción de un instinto, pues no hay un dominio del principio del placer hacia los procesos psíquicos. Una de la formas en que se inhibe el placer es cuando el instinto de conservación del *yo* influye haciendo que el principio de realidad sustituya al del placer. Así, el principio de realidad no renuncia a la consecución del placer pero si la aplaza o elimina las diferentes formas de alcanzarlo, forzando al organismo a aguantar el displacer. A pesar de esto, el principio del placer sigue rigiendo al instinto sexual que en algunas ocasiones termina por dominar al principio de realidad. Otro inhibidor del placer son los conflictos y disociaciones del aparato psíquico que surgen mientras el *yo* se forma y desarrolla.

Casi toda la energía del aparato psíquico viene de los impulsos instintivos inherentes a él. Hay instintos incompatibles en su fin, hay otros que son compatibles y que forman la unidad del *yo*. Los incompatibles son separados del *yo* por el proceso de la represión, retenidos en el inconsciente haciendo imposible su satisfacción. Si esos instintos reprimidos logran por caminos indirectos ser satisfechos, serán percibidos por el *yo* como displaceros.

La mayor parte de los displaceres que experimenta el individuo son displaceres de percepción. Por un lado, se debe a que el *yo* percibe el esfuerzo en vano que hacen los instintos insatisfechos por alcanzar la satisfacción. Por otro lado, se encuentran los displaceres de percepción exterior que aumentan el grado de excitación en el aparato anímico, dando como resultado grandes sensaciones de displacer que son reconocidas como peligrosas.

Frente al peligro, Freud (1920) asegura que el principio de placer o de realidad, modifican tales sensaciones percibidas como peligrosas. Empero, la investigación clínica demuestra casos en los que tales principios se encuentran limitados en sus funciones. En el caso de la neurosis traumática, la sorpresa constituye el factor que la determina. Por otro lado, si existiese simultáneamente una lesión, ésta ayudaría a evitar la neurosis ya que parte de la energía se invertiría en disminuir el dolor causado por la lesión.

Freud (1920), propone que frente al peligro el individuo experimenta tres clases de sensaciones. La *angustia*, entendida como la sensación que se deriva de la espera de un peligro no conocido. El *miedo*, que se produce cuando hay percepción de un objeto verdaderamente peligroso, y el *susto*, entendido como un estado en el que el individuo reacciona frente a una situación inesperada y se observa en las personas que carecen de disposición a la angustia

Acerca de las impresiones dolorosas, se hace posible anotar que a partir de los juegos artísticos de los adultos, al igual que en los infantiles, no se percibe un ahorro de éstas aunque si permiten sentir placer al llevarlo a cabo. De este modo, el niño repite tanto el suceso desagradable como el placentero con el fin de dominar, respectivamente, la impresión violenta tanto como el suceso agradable. La repetición, implica una perfección de dominio. Este rasgo tiende a desaparecer, imponiéndose la novedad como condición del goce en el adulto y en el niño no.

También bajo el dominio del principio del placer existen medios suficientes para convertir las vivencias desagradables en experiencias placenteras.

En la obsesión de repetición se parte de lo reprimido en el inconsciente. Aquí lo reprimido no puede salir a la conciencia ya que hay una resistencia consciente y preconsciente regida por el principio del placer. Este último evita que lo reprimido sea displacentero para el *yo*, generando repeticiones del evento reprimido. El trabajo terapéutico se ocupa de debilitar lo reprimido haciendo que éste salga, regido por el principio de realidad; empero, el neurótico en la transferencia tiende a repetir sentimientos que fueron vividos en la situación reprimida, pero al igual que en el pasado, esta repetición se hace

displacer a pesar de la lucha de los instintos por sentir placer. No solo el neurótico tiende a la repetición, todo aparato anímico tiende a la obsesión de repetición, haciendo que ésta vaya más allá del principio de placer. En algunos casos se da la repetición basada en influencias tempranas infantiles, en otros no se observa la influencia que recibe el ser para actuar sobre ciertas situaciones repetitivas, determinando su influencia por hechos externos.

Gracias a la existencia de los instintos libidinales en el ser humano, es posible que éste se relacione con otras personas y que deposite afecto en ellas. En el momento en que dos seres se relacionan, se podría hablar del comienzo de una cultura. Para todos los seres humanos que conforman una cultura, la vida se hace pesada en una sociedad exigente, represora y violenta.

Freud (1930), certifica que el hombre encuentra varias formas que ayudan a soportar parte de la miseria que vive. Existen ciertos procedimientos que evitan la desgracia y que tienen que ver con el aislamiento de la persona de su entorno (quietud, pasividad), con atacar la naturaleza culpándola de las desgracias o sometiéndola a su voluntad. Finalmente, se encuentran los químicos, en cuanto a la intoxicación con sustancias extrañas al organismo que producen placer y disminuyen la sensibilidad al displacer, alejando progresivamente a la persona de la realidad.

Según Freud (1930), el hombre pretende ser feliz evitando el dolor y el displacer o viviendo sensaciones placenteras a través de satisfacciones instantáneas. Sin embargo, existen tres adversidades que dificultan el camino hacia la felicidad. Una, es la decadencia física y psíquica, que se ve reflejada en la angustia; otra, es la relativa al mundo exterior, que se refleja en los estímulos externos que afectan al individuo y le impiden lograr sus propios ideales y, por último, está la concerniente a las relaciones con otros seres humanos (el sufrimiento en este punto lleva al ser humano al conformismo y la resignación).

El ser humano probablemente se sienta feliz por hacerle el quite al sufrimiento, al displacer, dejando de lado la búsqueda del placer por sí mismo. No obstante, si buscara irremediablemente satisfacer todas sus necesidades, correría el riesgo de tornarse totalmente instintivo. A pesar de contar con variadas formas de evitar el sufrimiento, el hombre nunca

podrá ver todos sus deseos o necesidades totalmente satisfechas pues siempre va a estar enfrentado a adversidades adicionales presentes en la vida. O, por otro lado, el camino que utilice para sobrellevarlas se puede ver obstaculizado por las normas culturales. De este mismo modo, cuando un individuo no opte por el encierro y decida salir al mundo para convivir con sus semejantes, se va a ver forzado a buscar maneras de enfrentar todo lo que en ellos y en la convivencia encuentre como desagradable.

Los instintos cuando se satisfacen producen placer o felicidad, pero pueden llegar a generar dolor cuando el mundo externo priva al individuo de su satisfacción, ante lo cual el ser prefiere controlarlos a aniquilarlos. Otra técnica para evitar el dolor, se basa en reorientar los fines instintivos a través del mecanismo de la sublimación (concepto que se habrá de retomar más adelante).

Ya que el hombre no encuentra en un solo método la satisfacción total (ni el arte, ni la ciencia, ni los químicos, etc.,) se vale también de los placeres fugaces para descargar su energía instintiva. Ninguna técnica de manera independiente va a proporcionar la felicidad total al ser humano, por lo cual el ideal es que se valga de varias de ellas para lograrlo.

Aquí Freud (1930), propone el arte de vivir a través del amor para hacer frente a las perturbaciones de la vida. Su idea hace referencia a trasladar la satisfacción de los impulsos a los procesos psíquicos internos, desplazando la libido hacia diferentes objetos, aferrándose la persona a ellos hallando la felicidad en este vínculo. A través del arte de vivir, el ser puede dejar de lado el sufrimiento para concentrarse en el cumplimiento de su felicidad, con la satisfacción que brinda el hecho de amar y ser amado.

A pesar de que Freud (1930), argumenta que el arte de amar es el mejor camino para hallar la felicidad, reconoce que cuando el sujeto se enfrenta a la pérdida del objeto amado o de su amor, afronta el mayor de los sufrimientos. Empero, vale tener en cuenta que la elección del camino hacia la felicidad es responsabilidad de cada ser humano y esta idea trae consigo los procesos psíquicos con los cuales cada individuo se ayudará para determinar cuál y cuánto de cada técnica necesitará para satisfacer sus instintos. Pero no hay que dejar de lado, que la vida del hombre también está influida por las oportunidades que éste encuentre

en el mundo exterior, de la independencia que logre de éste y las modificaciones que pueda hacer al medio según sus intereses y conveniencia.

Reconocer el importante papel que tiene la religión en la capacidad de elección de gran parte de los individuos, lleva a admitir que puede conseguir perturbar su libre elección al imponer un único camino hacia la felicidad, reduciendo el valor de la vida, e intimidando su inteligencia y voluntad, al otorgar a un Dios la responsabilidad de velar por la propia felicidad o desgracia. Introduce, por ende, al individuo en un estado de sumisión incondicional frente a un ser supremo que muchas veces no se conoce. Sin embargo, el hombre se vale de ella para dar sentido a su vida.

Freud (1930), expresa que a pesar de las tres fuentes de sufrimiento mencionadas anteriormente, nada de esto ha ido más allá de todo lo que se conoce acerca de la felicidad. Frente a las dos primeras fuentes, se debe estar preparado para lo inevitable, y de paso, aceptar que nunca se dominará la naturaleza, y por ende, al propio cuerpo, ya que al hacer parte de ella, éste se hace perecedero y limitado; y, en relación a la tercera, de origen social, se pueden encontrar varios factores que truncan la felicidad del ser. Por un lado, el sufrimiento que se ha generado desde la creación de instituciones que supuestamente están al servicio del hombre y su bienestar, dispuestas a brindarle protección. No obstante la realidad es otra, ya que el egoísmo, el poder y la envidia de los hombres que se encuentran al mando de dichas organizaciones, han hecho que sus intereses y bienestar primen sobre los fines hacia los cuales dichas instituciones fueron creadas (proporcionar bienestar a las comunidades). De otro modo, está el sufrimiento que generan las grandes demandas de la sociedad. Estas demandas generan tormentos porque muchas veces chocan con los ideales personales y, otras tantas, porque exigen más de la capacidad del sujeto para llegar a cumplirlas, generando en él altos grados de frustración, por sentirse incapaz de cumplirlas.

Se apoya el hombre entonces, en los avances tecnológicos para hallar su felicidad, pero reconoce que “ese dominio de la naturaleza” tampoco le satisface totalmente y no es la meta exclusiva de las aspiraciones culturales. Sobre esto, llama Freud (1930), “diversión gratuita” a aquellas satisfacciones que brinda la tecnología, pues de uno u otro modo existe

la posibilidad a través de ellas, de sentir placer con las cosas mas mínimas como sacar una pierna al frío y volver a guardarla para sentir calor.

En relación a esto, Freud (1930), afirma que la cultura es la suma de las producciones e instituciones que distancian la vida del ser de la de los animales y donde ésta tiene dos fines: proteger al hombre de la naturaleza y regular las relaciones de los hombres entre sí.

Como primeros actos culturales se pueden observar el uso de herramientas, del fuego y la construcción de habitaciones, y, más adelante, gracias a la ciencia, la construcción de máquinas que sobrepasan barreras impuestas para él hombre, la perfección de órganos motores y sensoriales a través de la fabricación del teléfono, la lente, el avión y los barcos, nombrando sólo algunos, logrando un ideal de omnipotencia y omnisapiencia que parecía inaccesible. Pero pese a todos estos logros y a su semejanza con Dios, el hombre tampoco ha conseguido la felicidad completa.

Otra manifestación de la cultura, se refleja en cosas que al parecer tienen menor utilidad como la ornamentación, la cual se relaciona directamente con la belleza. Se exige que se le respete y se repugna todo acto que esté en contra de ella como el desorden y el desaseo, juzgándolos como incompatibles frente a la cultura. En este sentido, el orden es otra exigencia que se hace a la cultura. Este ha sido copiado de la naturaleza y que se considera ayuda al hombre en el aprovechamiento del tiempo y el espacio, y en la economía de la energía psíquica, pero desafortunadamente éste no es de naturaleza humana, ya que en su contra el hombre tiende al descuido y a la irregularidad.

Por otro lado, se encuentra una de las manifestaciones que más caracterizan a la cultura y que tiene que ver con los procesos psíquicos, tales como, las producciones intelectuales, científicas y artísticas e ideas (sistemas religiosos, especulaciones filosóficas y construcciones ideales), las cuales tienen como fin, generar provecho y placer, aunque no todo el mundo goza de habilidades para lograrlas.

Finalmente Freud (1930), identifica la intervención de las relaciones humanas como uno de los grandes pasos hacia la cultura. Cuando se reconoce la relevante necesidad de

equiparar los parámetros que fundamentan dichas relaciones nace la justicia, la cual depende de que el individuo renuncie en parte a las satisfacción de sus instintos, por conseguir beneficios comunes.

Expresa Freud (1930), que la libertad existía antes que cualquier manifestación de la cultura, aunque carecía de valor. Ésta impone restricciones y la justicia hace que sean cumplidas. En el momento en que la multitud se rebela frente a alguna injusticia impuesta, se puede decir que hay un progreso, mas si por el contrario es una demostración de una parte de la personalidad que no ha sido dominada por la cultura, se tomaría como un acto de hostilidad frente a ésta. Las leyes por su parte, se originan en el momento en que el hombre primitivo reconoce la utilidad de vivir en comunidad. El macho en las tribus era quien tenía el poderío, quien sometía a la familia a sus decisiones. Dado el inconformismo frente al deber de sumisión con el padre, los hijos probaron unirse reconociéndose así más fuertes como grupo. Aunque esta alianza comprometía a los hijos a aceptar ciertas normas para poder convivir y luchar por intereses en común, esta opción era preferible a seguir subordinados por el más fuerte.

Además de señalar el conjunto de manifestaciones que componen una cultura, existen otros factores como son los cambios en las disposiciones instintivas del ser, que sustraen a los instintos de su satisfacción. Algunos de éstos instintos son consumidos, apareciendo los rasgos de carácter, otros, se desplazan logrando satisfacerse a través de diferentes caminos (sublimación) y finalmente se encuentra la frustración cultural, en la cual reside la hostilidad del individuo hacia la cultura.

Un fenómeno en el que es posible observar la frustración cultural, es la guerra. Freud (1915), refiere a que en este tipo de manifestaciones participan muchas personas que asombran a la humanidad. Ya que se cree son seres de alta inteligencia, colaboran con la guerra, utilizando su inteligencia para la destrucción del otro, como cuando un científico trabaja en el diseño de armas para el combate. Por otro lado, las personas que no participan activamente en la guerra sufren de una gran decepción y cambios de actitud frente a la muerte.

Frente a la guerra Freud (1915), dice que ésta nunca llegará a su fin en tanto los pueblos difieran en tales proporciones, y la valoración de la vida sea tan heterogénea entre todos los seres humanos, ya que existen fuerzas instintivas muy poderosas representadas por el odio, que surgen más fácilmente cuando el hombre se ve enfrentado al deseo de controlar a su semejante, de hacerlo igual a él.

En un principio se pensaba que gracias a los estados civilizados y a la imposición de las normas morales, las personas respetarían a sus semejantes, y renunciarían a sus propios instintos con el fin de ajustar su conducta y poder hacer parte de la comunidad. Entonces, la guerra, frente a la que aun unos cuantos se ensordecen queriendo hacerla ajena a su cultura, se presentaba como un evento en el cual los hombres colocaban su hombría en un campo de batalla bajo ciertas reglas como, alejar de ésta a mujeres y niños, respetar las tierras e instituciones neutrales que colaboraban en el bienestar de todos los implicados; no obstante, muchas personas fueron escépticas a estos tratados y a tantas maravillas ofrecidas.

A través de la historia, se ha reconocido que las guerras continúan, y todavía con más crueldad en los siglos XX y XXI; que traen decepciones, ya que hacen parte de ellas toda clase de tecnología armamentista, y lo más indignante es que infringe todas las limitaciones impuestas por los estados civilizados. El tan nombrado Derecho Humanitario Internacional, es el más pisoteado ya que no se respeta a los heridos y a los médicos, y hasta los niños y mujeres hacen parte de los conflictos violentos, rompiendo por completo con cualquier lazo de solidaridad.

Los Estados, según Freud (1915), tienen que ver en gran medida con las guerras ya que según palabras suyas, “El estado combatiente se permite todas las injusticias y todas las violencias que deshonran al individuo. No utiliza tan sólo contra el enemigo la astucia permisible, sino también la mentira a sabiendas y el engaño consciente, y ello, en una medida que parece superar la acostumbrada en guerras anteriores. El Estado exige a sus ciudadanos un máximo de obediencia y de abnegación, pero los incapacita con un exceso de ocultación de la verdad, y una censura de la intercomunicación y de la libre expresión de sus opiniones, que dejan indefenso el ánimo de los individuos así sometidos intelectualmente, frente a toda situación desfavorable y todo rumor desastroso. Se desliga de todas las

garantías y todos los convenios que había concertado con otros Estados y confiesa abiertamente su codicia y su ansia de poderío, a las que el individuo tiene que dar, por patriotismo su visto bueno” (Freud, 1915). El Estado muy difícilmente es capaz de premiar a su pueblo por su sumisión frente a lo que le exige. Los hombres terminan actuando cruelmente con malicia y traición después de haberse abstenido de reprochar cualquier cosa, siendo causante de esto el miedo social.

Según Bettelheim (1998), la guerra es el resultado de un proceso violento, a través del cual se descarga la agresión, y como tal, hace parte de los procesos evolutivos dentro de una cultura. La violencia tiene sus raíces en la agresividad innata de todo ser humano y existe como tal, un deseo de cometer actos violentos. En el desarrollo del ser, éste se encuentra con la frustración de no poder descargar sus deseos agresivamente, pues tales actitudes suelen ser tachadas como malas y violentas, sin embargo también cuenta con recursos contrarios a aquellos que conducen a actuar impulsivamente, desafortunadamente no siempre se cuenta con la educación para darle un desarrollo constructivo a estos. Uno de estos caminos es el arte, ya que puede controlar la violencia, ayudando a un ser inmerso en una cultura, a educar y refinar las emociones que de lo contrario se exacerbarían violentamente.

En un principio las comunidades giraban entorno a una ilusión, pero como toda ilusión cuando se enfrenta a un poco de realidad, termina destruyéndose. Surge una pregunta que cuestiona el por qué de la brutalidad del ser humano, frente a la que Freud (1915), responde que el hombre es malo y bueno desde que nace, pero que su mundo circundante lo educa y lleva hacia el bien. Desafortunadamente, esto no descarta que más adelante existan manifestaciones del mal en la persona, es decir, que el mal nunca se ha extinguido debido a que en el ser humano existen impulsos instintivos ya nombrados anteriormente y que no son determinados como buenos o malos, sino que se clasifican según su relación con las necesidades y exigencias de la humanidad.

Todos los instintos atraviesan por un camino evolutivo, mostrándose eficientes en el adulto en donde se dirigen hacia diferentes destinos. Según ideas de Freud (1915), algunos

instintos pueden ser inhibidos en su fin, otros pueden cambiar de objeto o volverse contra la propia persona.

Por otro lado, Freud (1915), da gran importancia a la actitud de los seres humanos frente a la muerte. Para él las personas niegan la muerte y la evitan, ya que bajo el inconsciente, todo ser pretende ser inmortal. Respecto al fenómeno de la guerra expresa que el hombre primitivo emerge como héroe, en donde los extraños son enemigos y por lo tanto hay que terminar con ellos. Finalmente, confirma la consideración de la guerra como algo que perdurará en la historia de la humanidad, siempre y cuando sigan existiendo motivos de discordia, repulsión entre las personas y represión constante de la muerte como algo inminente.

Si se examina la vida desde el inicio de la cultura, es factible resumir el sentido de la vida en dos razones: una, era la necesidad de trabajar para satisfacer las necesidades básicas, y la otra era para el hombre, mantener a la mujer a su lado y, para la mujer, permanecer cerca de sus hijos.

Según Freud (1930), la unión por amor es más fuerte que la unión resultado del trabajo. A esto tal vez se deba la atribución que se hace a los dioses del amor y la tranquilidad, Eros y Ananké (quienes dominaban en ese entonces), el que los hombres decidieran vivir en comunidad.

En la actualidad como en tiempos pasados, la cercana convivencia con el sexo opuesto ha llevado a que el ser humano descubra que a través del amor sexual llega a vivir en sus niveles más intensos, la sensación de placer, definiendo esta impresión como *felicidad*. En un momento dado, esta condición puede llevar a que el hombre dependa del objeto de su deseo u de su amor, enfrentando en caso de desprecio o abandono, los mayores sufrimientos. A pesar de esto, son varios los seres que logran hallar la felicidad por las vías del amor, aunque para lograr esto deban modificar, según Freud (1930), su erotismo psíquicamente. Así es factible, que una persona que ama para no sufrir, desplace su afecto a todos los seres por igual, evitando así las desilusiones del amor genital, desviándolo de su fin sexual y transformando el instinto en un *impulso coartado en su fin*. En otras palabras, el

amor inicial se transforma en ternura facilitando la satisfacción del instinto bajo el principio del placer.

La palabra amor, según Freud (1930), se emplea para llamar así a la relación entre un hombre y una mujer que han fundado una familia sobre la base de sus necesidades genitales. También para denominar los sentimientos positivos entre padres e hijos, entre hermanos y hermanas, a pesar de que estos vínculos deban ser considerados como amor de fin inhibido o coartado en su fin (cariño). El amor coartado en su fin es originalmente sexual y lo sigue siendo en el inconsciente humano, no obstante se sabe que lleva a la formación de amistades ya que en ellas no existen las prohibiciones que tiene el amor genital, como la de la exclusividad. El amor genital, por su parte, permite casi exclusivamente la formación de nuevas familias.

Dado que en el curso de la evolución el amor se ha opuesto a los intereses de la cultura, ésta lo amenaza con restricciones que coartan su libertad, razón por la cual existen tantos desacuerdos entre la manera en que son permitidas las relaciones interpersonales producto del amor, y la propia cultura. Esta discrepancia parece inevitable. Mientras el individuo se sienta más a gusto en su familia menos va a querer separarse de ella y por ende no va aspirar a crear otros vínculos sociales. Esto supone la aparición de un conflicto entre familia y cultura ya que esta última, lo que pretende es unir a los hombres en grandes grupos. Y además la familia, según Freud (1930), tampoco está dispuesta a renunciar al individuo.

Como la cultura necesita economizar energía psíquica, somete la sexualidad de sus individuos a sus intereses quitándoles gran parte de la energía psíquica que invierten en su propio consumo. Y como la cultura teme a la rebelión, adopta precauciones rigurosas como prohibir las manifestaciones sexuales en la infancia, argumentando que para el adulto es difícil contener sus deseos si no empieza con una preparación desde pequeño. Por otro lado, se considera que el individuo sexualmente maduro solo puede elegir un objeto del sexo contrario, y que además, las otras maneras de satisfacción sexual (no genitales) son prohibidas por ser tomadas como perversiones. Tantas reglas para vivir la sexualidad ignoran las diferencias de constitución sexual innata o adquirida de los hombres, privándolos muchas veces de sus propios goces sexuales.

La cultura actual, solo acepta las relaciones sexuales basadas en una unión única e indisoluble entre un hombre y una mujer, admitiendo a la sexualidad solo como instrumento de reproducción humana y no como fuente de placer en sí misma. Sin embargo, la presión de la cultura no es el único factor responsable de afectar la fuente de felicidad como el goce sexual, sino que hay algo inherente a la propia esencia de la función sexual que priva al ser de satisfacción completa, impulsándolo a seguir otros caminos. Las personas que menos soportan las restricciones culturales, son las neuróticas que mediante sus síntomas se procuran satisfacciones sustitutivas, que por otro lado no están exentas de procurarles sufrimientos ya sea por sí mismas o por las dificultades que les ocasionan con el mundo y la sociedad.

Según Freud (1930), el otro no es solo objetivo de amor y satisfacción sexual, sino un motivo para descargar la agresividad (humillación, sufrimiento, explotación, asesinato), pero la cultura impone barreras, como el mandamiento “amarás al prójimo como a ti mismo”, impidiendo llevar a cabo la satisfacción de las tendencias agresivas. Por otro lado, la misma cultura genera factores que llevan al hombre a descargar su agresividad en actos violentos como las propiedades y el consumismo. La tendencia agresiva, es una disposición instintiva innata y autónoma del ser humano y se convierte así en el mayor obstáculo con el que tropieza la cultura.

La cultura es un proceso a través del cual se desarrolla la humanidad, encontrándose en sí misma, al servicio del Eros. De este modo, las masas humanas hayen su vínculo de manera libidinal como expresión del instinto de vida, aunque en oposición a esta condición se halle la tendencia humana de agresión y hostilidad, representantes del instinto de muerte.

En relación a la agresión, Freud (1930) afirma que el *super yo* arremete al *yo* con la misma fuerza que el *yo* hubiera satisfecho su instinto hacia otro, provocando así el sentimiento de culpa. Lo malo es concebido como lo que satisface al *yo* y no precisamente como algo nocivo, es algo con lo cual el ser se siente amenazado, es decir, ese algo que le provoque la pérdida del amor y angustia social. En la gran mayoría de los casos, las actuaciones tildadas como “malas” no se llevan a cabo por miedo al descubrimiento. En el momento en que la autoridad es internalizada, estableciéndose el *super yo*, se crea en la

persona una alta conciencia de valores y de moral que le permiten actuar sin ese miedo. Es allí cuando se deduce la culpa como resultado del miedo a la autoridad, es decir, al *super yo*.

Para Freud (1930), el sentimiento de culpabilidad es el problema más importante de la evolución cultural, pues a mayor sentimiento de culpabilidad menor es el grado de felicidad. El sentimiento de culpabilidad, inconscientemente se manifiesta por una necesidad de castigo, es allí donde los diferentes tipos de neurosis tienen su génesis. En la neurosis obsesiva, el sentimiento de culpabilidad se percibe como un malestar torturante, como una especie de angustia cuando no pueden realizarse determinados actos. La angustia inconsciente, se traduce como el sentimiento de culpa generado por la cultura, aunque muchas veces no se perciba como tal permaneciendo inconsciente, o por el contrario, manifestándose como un malestar que se trata de atribuir a otros motivos.

Toda forma de privación o instinto insatisfecho, aumenta la probabilidad de que aparezca un sentimiento de culpa. Al impedir la satisfacción erótica, se genera agresividad ante quien la impide, y también esta agresión ha de ser contenida. A través de la represión, los elementos libidinales se convierten en síntomas.

La evolución individual, es el producto de la interacción entre dos tendencias. Una tendencia es el egoísmo, a través del cual el ser busca su propia felicidad, la otra es el altruismo, a través del cual el ser busca la felicidad del otro. La comunidad desarrolla un *super yo* y bajo su influencia se produce la evolución cultural. El *super yo* en la cultura es la ética, siendo su elemento más vulnerable.

En el momento en que se ve truncada la satisfacción de los instintos, el hombre cuenta con la oportunidad de inhibir su fin y desviar la energía instintiva hacia otros fines. Según Brainsky (2000), los mecanismos de defensa son salidas inconscientes que realiza la estructura yóica de un individuo, para resolver conflictos emocionales y disminuir la ansiedad que éstos le generan, y hacer de la relación consigo mismo y con los demás algo más tolerable. La naturaleza inconsciente de tales defensas hace que el individuo no se percate de ellas en la mayoría de los casos, pero puede ocurrir que lo haga, y en ese

momento tiende a racionalizar su uso, incapacitándose a sí mismo de lograr un cambio en su comportamiento.

Los mecanismos de defensa incluyen: represión, proyección, identificación proyectiva, racionalización, compensación, formación reactiva, conversión, disociación, desplazamiento, evitación, simbolización, negación, condensación, identificación (incorporación, introyección e internalización), idealización, fijación, regresión, fantasía, transferencia y sublimación.

Para efectos del presente trabajo se centrará la atención en los mecanismos de defensa de *sublimación* y *represión*. La sublimación, es la manera más adaptativa en que un individuo vivencia sus impulsos, sus instintos, ya que mediante ésta canaliza o dirige su energía libidinal a unos fines distintos de la descarga sexual. “El individuo al sublimar su energía, está reorientando sus instintos hacia la liberación de las frustraciones tanto internas como externas. Cuando una persona tiende a la sublimación, genera una descarga más desexualizada, en donde prima en este sentido el *Eros* (instinto de vida) más que el *Tánatos* (instinto de muerte)”, Freud (1930).

Según Freud (1923), la sublimación surge cuando el individuo inconscientemente opta por descargar artísticamente sus fantasías, convirtiéndolas en creaciones más que en síntomas, encontrando un enlace más llevadero con la realidad.

Más allá, concibe Freud (1923), que la sublimación es el resultado de la desviación del interés por las partes ocultas hacia la totalidad del cuerpo. Añade que este mecanismo de defensa no es patológico a diferencia de los otros que implican un represamiento o una desviación de la energía instintiva. Este proceso es el resultado del trabajo que el *yo* realiza, cuando canaliza la libido objetual (energía sexualizada) depositada en el objeto por el *ello* y la convierte en libido narcisista desexualizada, para canalizarla hacia otros fines no sexuales.

La sublimación, como lo sostiene Brainsky (2000), es un mecanismo inconsciente que permite al individuo canalizar y refinar derivados instintivos, ideas, intereses y pensamientos hacia fines personales y socialmente aceptables.

Brainsky (1998), afirma que la sublimación tiene como predecesor económico a la neutralización. El concepto de neutralización representa una especie de sublimación. Esto hace referencia a que con la maduración y el desarrollo del aparato psíquico, se disminuye el carácter agresivo y sexual de los impulsos agresivos y libidinales cuya energía pueda ponerse al servicio del yo. Es a través de este antecesor que las cargas se tornan menos agresivas y libidinosas, haciendo posible buscar la construcción de un objeto nuevo, conservando empero, los vínculos con el objeto inicial de descarga. Es decir, un sujeto que presenta determinados síntomas logrará descargarlos a través de la sublimación si inconscientemente canaliza la agresividad y la libido, construyendo así un nuevo objeto de descarga, con fin desexualizado.

La investigación y la experiencia han demostrado que la sublimación no se puede generalizar a todos los seres pues supone predisposiciones y aptitudes que no todos tienen, dadas las diferencias en su constitución psíquica. Además, sobre aquellos individuos para los que la sublimación es una forma satisfactoria o no, de descarga, se dice que ésta no es completa.

Para realizar el análisis de las dos obras propuestas, es necesario indagar sobre el contexto en el que se desarrollaron la vida y obra de la artista Débora Arango.

A principios de 1900 Medellín vivía el malestar de la Guerra de los Mil días (1899-1902), aunque la región antioqueña haya sido de las menos afectadas ya que no se involucró intensamente en la guerra. Esto le permitió enfrentar el nuevo siglo con mayor solvencia (Ramos, 1979 citado por Londoño, 1997).

A partir de la segunda mitad del siglo XIX dos grandes obras públicas marcaron el desarrollo histórico de la región: el Ferrocarril de Antioquia, uniendo a Puerto Berrío con Medellín sobre el río Magdalena, y la Catedral de Villanueva, conocida hoy como la Basílica Metropolitana, que figuró como el edificio monumental urbano por excelencia para dos generaciones de antioqueños. Entre los sitios más notables de la ciudad, según Schloss Brothers (Londres 1908, citado por Londoño 1997), están los cementerios de San Lorenzo y

San Vicente, las plazas de mercado Flores y Guayaquil, la Casa de la Moneda, el Colegio San Ignacio, la Universidad de Antioquia y catorce iglesias aparte de la catedral.

La enseñanza artística, estuvo por esta época a cargo de Francisco Antonio Cano (1865 –1935), quien se dió a conocer por sus trabajos como pintor y escultor, además de ser director de la Escuela de Bellas Artes de Medellín, en donde tuvo la oportunidad de transmitir los conocimientos neoclásicos y académicos de su profesión (Barney-Cabrera, 1970, citado en Nueva historia de Colombia, 1989).

A principios del siglo XX, el 11 de Noviembre de 1907, nace Maria Débora Elisa Arango Pérez, la octava de catorce descendientes, de los cuales dos fallecieron siendo muy pequeños.

Su madre Elvira Pérez (Entrerriós, 1878) y su padre Cástor Arango (Envigado, 1870) contrajeron matrimonio en Diciembre de 1893. Vivieron sus primeros años de casados en Casablanca, residencia de los padres de Cástor ubicada en Envigado, contando desde muy temprano con la colaboración de Anselma, la empleada que ayudó al cuidado y educación de los hijos. De ella se hallan al menos dos cuadros que dibujó Débora reconociendo su grata dedicación para con ellos. (Apéndice A)

El padre de Débora, para entonces, trabajaba en el comercio de pieles y artículos manufacturados en cuero. Ya en 1906 la familia Arango Pérez decide trasladarse a Medellín con el fin de brindar una mejor educación a sus hijos. Era una familia acomodada que habitaba una casa espaciosa con jardín interior. La mayoría de los naturales se casaron, a excepción de Carolina, Elvira, Lucila y Débora. Dos de los varones estudiaron medicina, uno en España y Francia y el otro en la Universidad de Antioquia.

Por su parte, Débora, a sus siete años ingresa en el colegio infantil de las Izasas, una institución privada ubicada cerca de la residencia familiar. Cuando pequeña fue apodada Rufa en honor a su abuela paterna “Mamá Rufina”. Siendo aun pequeña, Débora contrajo paludismo, enfermedad que la acompañó durante casi cinco años, dificultándole realizar las labores escolares. Esta afección fue común en Medellín desde finales del siglo XIX hasta

principios del XX, pues el progreso de la medicina local era muy limitado, igualmente la deficiencia de drenajes y alcantarillados y la mala calidad del agua se sumaban a las condiciones desventajosas. Así, el tratamiento dado a la pequeña fue un amargo bebedizo suministrado por el médico antioqueño Andrés Posada, autor de ciertos escritos científicos.

Dada la escasa mejoría de la paciente, el médico le recomendó un tiempo de descanso, así que sus padres decidieron enviarla a Casablanca donde su abuela paterna. Posteriormente pasó un tiempo con la tía Zoila y su esposo Agustín Arango, pareja que terminó encariñándose demasiado con la pequeña. Este interés no agradó a sus padres, por lo que la retiraron de allí. De esta manera vivió con varios de sus familiares. Tras convivir con Mamá Rufina, Débora adquirió un gran escrúpulo con el aseo, la higiene, la calidad de los alimentos y la presentación personal pues, según cuenta Echavarría (1996 citada por Londoño, 1997) a la pintora le impresionaba cómo la enorme nariz de su abuela se mojaba cuando bebía de su totuma al desayuno. Tras su mejoría, regresó a Medellín a casa de sus padres e ingresó en el Colegio de María Auxiliadora, donde disfrutó de sus primeras clases de pintura.

Tiempo después Mamá Rufina fue a vivir a casa de Cástor donde murió, un día antes de asistir a la misa acostumbrada. Esta muerte junto con la de su tía Leonor, hermana de Cástor causaron gran impresión en la joven.

Cuenta Débora (1996) que en el Colegio María Auxiliadora aprendió, además de coser y bordar, a amar a Dios y a la Virgen, dice que recibió un muy buen ejemplo tanto de las monjas como de sus padres (Londoño, 1997).

Lo mejor que le pudo suceder a Débora Arango en su formación artística fue haber sido alumna de la hermana italiana María Rabaccia quien descubrió en ella sus capacidades e interés por el arte. Desde pequeña, esta artífice fue guardando episodios de su vida los cuales tiempo después vino a colocar en sus pinturas. Tal es el caso de *La Mística* (Apéndice B) cuadros en los que evoca la fuga de la monja que les cocinaba en el colegio, con el hombre que les repartía los víveres. Este cuadro, en un nivel amplio representa a las monjas que dejan los hábitos o se escapan de los conventos (Londoño, 1997).

Una secuencia de episodios produjo en ella gran interés por manifestar el inconformismo que sentía frente a la realidad que veía. En varias ocasiones, camino al colegio observaba los malos tratos de los agentes de la policía hacia las mujeres de bares y cantinas, que cuando las detenían, eran arrastradas a la fuerza por la calle y empujadas a subir a un carro de bestias. Eso la llevó a reconocer la diferencia de trato hacia los hombres, por lo que desde entonces sintió animadversión hacia la injusticia y la desigualdad con que la sociedad trataba a las mujeres.

A sus quince años, en 1942, pintó la acuarela *Colegiala* (Apéndice C) que representaba una situación que vivía persistentemente, cuando recibía piropos por parte de un señor que la veía pasar siempre que volvía Débora del colegio. Para esta obra posó su hermana Elvira, vestida al estilo del momento. "Las uñas color rojo agregan un tono seductor y trasgresor a la colegiala, pues cualquier forma de maquillaje o muestra de vanidad femenina estaba terminantemente prohibida en los colegios de religiosas" (Londoño, 1997). Un comentarista escribió al respecto "En los ojos de esa niña con brotes de adulta, se encuentra una pasión, una historia, una aventura entre tilos discretos y soles amables que ha hecho de su corazón un depósito de recuerdos y emociones" (1946, citado por Londoño, 1997).

Teniendo aun 15 años, Débora Arango se enamoró por primera y única vez en su vida, pero por razones familiares no pudo pensar este amor como un asunto real. Esto le causó tanta frustración que optó por considerarse "vacunada" para siempre en materia amorosa.

En cuanto a su educación, cursó solamente uno de los dos años de preparatoria pues sus problemas de salud le impedían ser buena estudiante. Al respecto las monjas, haciendo una excepción, le permitieron asistir al colegio para trabajar en los talleres de pintura y costura. A sus 24 años la joven tenían más que el nivel básico de un pintor principiante. Sus pinturas ya se caracterizaban por ciertos rasgos presentes en muchas de sus obras: el poco interés por el espacio y el énfasis en una imagen principal.

Los principales maestros que aportan a la trayectoria como artista de Débora Arango son Eladio Vélez y Pedro Nel Gómez.

Eladio Vélez nació en Itagüí (Antioquia) en el año 1897 y falleció en 1967. Adquirió sus conocimientos en la Escuela de Bellas Artes de Medellín entre 1913 y 1916. Trabajó en el taller de imágenes religiosas de los hermanos Carvajal y en la Litografía de Jorge Luis Arango entre 1918 y 1923. Viajó a Bogotá en 1924 en compañía de Pedro Nel Gómez donde expuso y participó en tertulias intelectuales. En 1925 expuso en el Hotel Regina. En 1927 viajó a Europa y en abril ingresó en la Academia de Roma y en 1928 mostró sus trabajos en una exposición de artistas suramericanos. En 1929 se estableció en París donde estudió y trabajó en las academias Julián y Colarossi. En 1931 regresa a Medellín y exhibe en el Instituto de Bellas Artes un conjunto de óleos y acuarelas y en 1933 es nombrado profesor de la Institución hasta 1944.

Débora estudió con Eladio Vélez cerca de 4 años. Según cuenta Débora (1995, citada por Londoño 1997), fue con él con quien aprendió a dibujar, enfatizando su aprendizaje en el dibujo y la acuarela. La obra más importante de su primer período de aprendizaje es el retrato de Eladio Vélez en donde aparece con los ojos cerrados y un cigarro en la boca. (Apéndice D)

Habiendo avanzado en sus estudios, la artista mostraba una marcada inclinación por representar la agitada vida urbana de Medellín, circunstancia que se contraponía al interés tradicional de dibujar bodegones de botellas y frutas y algún modelo urbano ocasional, como lo había aprendido del maestro Eladio Vélez. Decepcionada por no recibir una enseñanza que se acercara más a la expresión de la vida y la realidad, e inquieta por dibujar de una manera más vigorosa y emocional, Débora decide buscar pinturas más modernas y es cuando halla el trabajo de Pedro Nel Gómez.

Este pintor nació en Anorí (Antioquia) en el año 1899 dentro de una familia de mineros. Se interesó en el arte desde pequeño recibiendo clases de Humberto Chávez para luego matricularse en el Instituto de Bellas Artes. A los trece años, junto con Eladio Vélez, presentó su primera exposición de naturalezas muertas. A sus 21 realiza otra exposición en

compañía de otros artistas. Tres años más tarde viaja a Europa para estudiar arte, estableciéndose en Florencia donde profundizó en el estudio de la pintura al fresco. Regresó a Medellín en 1930 en donde ejerció como profesor y luego como ingeniero (ya que se había instruido en esa área) y como arquitecto. En 1935, fue el elegido para pintar un mural conjunto para decorar el edificio que albergaba la Administración de Medellín. En este trabajo se dispuso a incorporar situaciones que reflejaran la realidad de los más desamparados, de quienes trabajaran en las arduas condiciones de la minería, de quienes tenían sueños colectivos como también algunos sucesos por los que pasó la nación en desarrollo. Es en estos frescos que aparece por primera vez el desnudo en un edificio público. “Los frescos de Gómez suscitaron desde un comienzo fuerte rechazo entre las mentalidades más tradicionalistas y conservadoras de Medellín. Su pintura era considerada como política y revolucionaria, ya que violaba las “divinas leyes” y mostraba “amontonamiento y confusión” (Londoño, 1996).

“Para Débora Arango, el encuentro con la pintura de Gómez tuvo el efecto de una revelación que le abrió las puertas a la elaboración de sus inquietudes artísticas más personales” (Londoño, 1997). La artista tuvo su primer contacto con la obra del pintor cuando éste elaboraba dichos murales en el edificio de la Administración de Medellín. Cuenta Débora (citada en el periódico El Diario de Medellín 1939, referido por Londoño 1997), que el estilo revolucionario del maestro descubrió ante ella un amplio campo de realización. En 1936 inició tres años de intenso aprendizaje en los que aprendió primero la acuarela, y luego se preparó en la ejecución de desnudos.

A solicitud del maestro, Débora Arango junto con las demás discípulas presentaron en Julio de 1937, una exposición de acuarelas en una casa desocupada que les ofrecieron. Débora mostró 21 pinturas de formato mediano. Predominaron aspectos del ambiente urbano y de la gente en los cuales se percibe la influencia de Pedro Nel. La muestra fue comentada en tres artículos, uno del diario informativo El Diario y dos del periódico El Colombiano en el que se mostró una especial apreciación por la obra de las alumnas del maestro, sabiendo comprender con claridad el significado de la obra de Gómez y sus seguidoras en el arte antioqueño.

Según palabras de Londoño (1997), vale subrayar “un concepto clave y lúcido expresado por el periodista redactor de El Colombiano, José Mejía y Mejía, porque sirve para describir el propósito implícito en las pinturas de Débora Arango: desentrañar “un aspecto recóndito que ha pasado inadvertido”. Mejía y Mejía, de ideología conservadora, en su artículo, reivindicó el derecho a producir una visión del mundo desde la inteligencia y la sensibilidad individuales, en contraposición a la copia y la imitación” (Mejía y Mejía 1939, citado por Londoño 1997).

En 1938 comenzó a dibujar a la figura humana bajo instrucciones del maestro Pedro Nel. El primer cuadro pintado por Débora Arango en esta época fue el retrato a la acuarela de Elvira, su hermana, titulado *Azucenas* (Apéndice E).

Gómez le propuso a Débora visitar a Carlos Correa pues también mostraba un evidente interés por el desnudo y en su historia, contaba ya con trayectoria en ese campo. Así que ella aceptó, continuando su aprendizaje con dicho maestro.

Débora contaba como modelo de desnudos, con su amiga Luz Hernández, y existe un único óleo que pintó de ella que se llama *Desnudo* (Apéndice F).

En el año 1948, Débora comienza a plasmar en sus obras la gran influencia del político Jorge Eliécer Gaitán en el pueblo. En la obra llamada *Gaitán* (Apéndice G), la artista capta momentos de una manifestación llevada a cabo en Medellín, en la cual gran cantidad de seguidores del caudillo hace presencia para servirle de apoyo. En ese momento se abre un camino más en la vida de la artista, una época marcada por la sátira política, en donde la violencia generada por liberales y conservadores es la base de esta cadena de obras, en las cuales no cuesta reconocer lo que allí está expresado, ya que éstas son clara interpretación de la absurda violencia que aún no cesa en Colombia.

Dentro de las obras pictóricas que marcaron esta época, se encuentra una gran variedad de trabajos, que expresan la crueldad y la barbarie que desplegó la violencia bipartidista del momento. Débora, realizaba bocetos en medio de los trágicos sucesos, no importaba el medio, su obra “*Masacre del 9 de Abril*” (Apéndice H) fue desarrollada

mientras la artista escuchaba por radio el despliegue de fuerza, posterior a la muerte del caudillo Gaitán, en donde gran parte de la población civil fue asesinada. En otra ocasión, 700 liberales fueron capturados en Puerto Berrío y encerrados en la Plaza de Toros de Medellín durante tres días a la intemperie, Débora presencié el transporte de éstos en un tren que tenía un futuro imprevisible, frente a este hecho la artista produjo tres obras, en las cuales describe de manera expresionista la situación. (“El tren de la muerte”, (Apéndice I).

Desde 1910, se había incluido en el arte colombiano una forma muy particular de representar a ciertos personajes. Escritores y artistas utilizaban la metáfora zoológica para este fin. Débora utilizaba este método para interpretar la realidad política y gubernamental del momento, así como otros hechos históricos. Estas formas estaban basadas en el imaginario colectivo de su época, representadas en batracios, reptiles, calaveras, aves de rapiña y hienas. Según Jurado (1997), la mala fama de reptiles y batracios, tenía que ver con lo maligno y demoníaco que estos representaban desde la época de la colonia. Estos animales eran objeto de supersticiones y ocupaban un lugar destacado en las prácticas de brujería, dirigidas a hacer el mal a las personas.

Por aquella época, la artista tuvo muchos críticos, en una ocasión estuvo a punto de ser excomulgada, debido a una demanda establecida por las mujeres “decentes” de Medellín frente a sus obras de desnudos femeninos, por otro lado había quienes defendían su trabajo como es el caso de Ignacio Isaza (periódico El Heraldó y El Correo Liberal), quien publicó que la artista era revolucionaria, ya que había roto con los esquemas establecidos hasta entonces por todos los artistas en Colombia. En palabras de Isaza, citado por Londoño (1997): “En más de una ocasión sus cuadros han merecido la pobreza del altercado para lanzarla irreverentemente. Pero, ¿podrá ser irreverente esta muchacha que ha pintado el problema eterno de la figura humana, en contacto directo con el problema anímico que lo rodea?. Una posición espiritual, una disciplina estética, un credo del sentimiento y el talento. La sociedad, en cambio, significa para Débora una inútil postura, una rutina aletargada, una pose de frivolidad convencional. Y es claro : entre el arte y la sociedad se ha decidido por el Arte, en cuyo panorama colombiano es un valor de meritos innegables”.

A raíz de la muerte de Isaza, las polémicas sobre la artista cesaron durante tres años. En 1952, Débora forja amistad con el periodista español José Castillo y el artista Ismael Font, quienes insisten en que Débora viaje a Europa. En 1954, la artista parte con destino a España. En Barcelona le ofrecen realizar exposiciones, pero ella se niega, ya que prefiere el estudio y su llegada al país era muy prematura. En la capital española vive un tiempo con una compañera de estudios de su hermano, pero al poco tiempo se siente “inconforme”, debido al estilo de vida de aquella mujer. Ingresa a la academia de San Fernando a estudiar pintura mural y dibujo del cuerpo humano.

El 28 de febrero de 1955, después de su viaje por África, realiza una exposición en Madrid, muestra que tristemente es desmontada sin ninguna explicación. “Fui a darle vuelta a la exposición y cuando llegue, encontré el salón apagado y todo como muerto. Entonces les pregunté a los porteros: ¿por qué no está el salón prendido?. Porque se fue la luz, contestaron – arréglenla, les dije. Entonces salió una señora y me dijo: la orden que tenemos es que no se prenda la luz; usted va tener que retirar sus cuadros”. Después de este evento tan doloroso para la artista, ésta se dedica a viajar por Europa, regresando a Colombia en Julio de 1955.

Para Débora Arango fue difícil encasillar su obra dentro de alguna escuela “No sabría decírselo. Traslado al lienzo lo que capto, tal como lo capto; o lo que entiendo en la misma forma en que lo entiendo. Algunos dicen que mi última pintura puede clasificarse por muchas razones dentro del expresionismo, pero en realidad cuando me dedico a la pintura no trato de seguir ninguna escuela pictórica determinada, sino la trama de mi propia concepción, de mis ideas en relación con la vida”. En su regreso al país, la artista retoma la expresión política que había abandonado durante algunos años. Pintó varias acuarelas en las cuales se puede observar una lectura vivaz de los hechos históricos.

A partir del golpe militar que dio el general Rojas Pinilla al expresidente Laureano Gómez, Débora plasma paso a paso las situaciones que marcaron la historia política y social de Colombia, en la década de los 50. Realiza una descripción, de cómo un pueblo que pone toda su confianza en una persona, es luego maltratado por éste, los eventos de violencia que esto tiene como resultado, y la premura y temor que vienen después que una junta militar derroca al dictador. “La Salida de Laureano” (Apéndice J), es un reflejo de la salida del

caudillo conservador, quien en la pintura ha sido representado como un batracio cargado por gallinazos, escena que es precedida por la muerte y cerrada por Rojas Pinilla que con su arma, empuja a Laureano, toda la situación rodeada por gente que apoya en el momento el golpe militar.

La gente que en un principio apoyó al militar, comienza a darse cuenta que las promesas y el futuro de paz que se había planteado con Rojas Pinilla en el poder, era solamente una ilusión y que el panorama se veía nuevamente oscuro y violento, el pueblo se manifiesta en contra del dictador, frente a la represión que mostró en contra de las protestas estudiantiles, la censura a la prensa y el rígido control de los arrendamientos, mientras el costo de la vida subía; estos acontecimientos fueron plasmados por la artista en “Huelga de Estudiantes” (Apéndice K), en donde se observa al militar en un primer plano, rodeado de una protesta de estudiantes quienes muestran sus filosos dientes en protesta. “Rojas Pinilla” (Apéndice L), obra en la cual Débora expresa, el poder arbitrario que tiene el militar sobre el pueblo colombiano; Londoño (1997) describe la obra: “Débora Arango representó al dictador personificado en un sapo con charreteras. Lee un discurso con una copa en la mano, como se lo vio en tantas imágenes de eventos sociales e inauguraciones, difundidas por su oficina de divulgación y propaganda. Lo rodean una corte de batracios ávidos, un obispo obeso y algunos civiles. La bandera nacional luce a manera de mantel, debajo del cual salen dos hienas que se han apoderado de bolsas de monedas de oro. A los lados se observan serpientes venenosas. En la base de toda la escena, aparecen huesos y calaveras”.

A esta serie de obras, se suman “La Justicia” (Apéndice M), “Melgar” (Apéndice N), “Junta Militar” (Apéndice Ñ), “La Danza” (Apéndice O), “La República”, (Apéndice P); en las cuales según Londoño (1997), la artista manifiesta expresiones “casi de ira”, frente a los sucesos, a través de las gruesas y vigorosas pinceladas, y de la saturación de imágenes y colores tierra. Al observar las obras de la artista, se podría captar la realidad del momento, transmite la angustia, el dolor, la violencia desgarradora que vivió el pueblo colombiano en aquella época. La artista no escapó al temor colectivo del momento, ya que gran parte de estas obras estaban expuestas en la Congregación Mariana, la artista tuvo que retirarlas frente a la posibilidad de que los cuadros fueran destruidos. Nuevamente la artista terminaba una exposición, debido a factores de presión externa.

Las obras realizadas por Débora en aquel momento, sólo fueron conocidas por la gente veinte años después.

Por otro lado, Débora realizó obras de temas religiosos, que en la gran mayoría de veces, fueron acusadas de antirreligiosas e irrespetuosas frente a la iglesia, tal es el caso de “Levitación” (Apéndice Q), “Las monjas y el Cardenal” (Apéndice R), en la década de los 30 “El Placer”, frente a estas críticas, Débora dice: “no era usual que una señorita de esos tiempos pintara así. Precisamente me nacía ser así porque me gustaba pintar así. Me gustaba la pintura, establecía que era la verdadera pintura, de manera que mis costumbres las juzgaban mal, pero yo no tenía costumbres particulares, diferentes a las de una mujer corriente, católica y de buenas costumbres. También critiqué muchas cosas de los religiosos en mis obras.. en esa época tocar a los religiosos era un escándalo, pero quiero decirle, que yo, toda mi vida he sido muy creyente”.

Con el fin de relacionar la vida de la artista y la cultura colombiana, es de gran importancia reconocer la situación política y social que atravesaba Colombia en aquella época. En primer lugar, la situación social, económica y política de la mujer en Colombia se ha caracterizado por ser opresora y discriminadora dados ciertos factores vinculados íntimamente a su condición sexual. Sin embargo, las consecuencias han diferido según el estrato y las clases sociales. Las mujeres así han llegado a constituir un grupo social que ha sufrido la experiencia histórica de una posición secundaria en la sociedad. En el ámbito público se han visto marginadas pues el Estado ha dejado de valorarlas como personalidades públicas, limitando sus funciones al ámbito hogareño, a la crianza y educación de sus hijos, y a las tareas de la economía familiar.

Es posible afirmar según Velásquez (1989), que las mujeres han sido consideradas como objetos sagrados u objetos de placer desde la perspectiva sexual. En primera instancia, el modelo impuesto era el de virgen-madre, a través del cual podía la mujer acceder a la vida religiosa en calidad de esposa de Cristo y madre espiritual. La otra alternativa que se le ofrecía era el matrimonio por el que debía renunciar a las pocas libertades que tenía, todo en condición de servir a su esposo. La calidad de objeto de placer se reservaba a las mujeres del

pueblo quienes trabajaban como prostitutas. En esta época, la prostitución era considerado un mal necesario pero admitido moralmente.

A principios del siglo veinte, la situación cultural, social y política no daba para que la mujer pretendiera ser tratada con igualdad de oportunidades que el hombre, pues era muy grande el peso de las normas que -producto de las costumbres y la ideología- regían los procederes sociales y políticos de los ciudadanos. Todas las normas y decretos daban cuenta del grado de compromiso y obligación de la mujer para con el hombre en una condición de inferioridad e inhabilidad, siempre al servicio de sus necesidades y expectativas.

Se decía que los modelos femeninos creados por la ideología patriarcal, constituían supuestamente un equilibrio de la moralidad social que ayudaban también a satisfacer las necesidades que esta cultura imponía al varón.

Luego de la Primera Guerra Mundial, demasiadas mujeres ingresaron a trabajar en Europa y los Estados Unidos de América, en los grandes centros de producción fabril, lo que llevó a una transformación en las costumbres y tradiciones en la moda femenina. Dada la necesidad de trabajar cómodamente, las mujeres empezaron a aligerar sus ropas y cambiar los trajes pesados por unos más livianos. La necesidad de adaptación a los nuevos cambios condujo a nuevas formas de relación, no solo en el ámbito social y económico, sino en el manejo del cuerpo, como también en el ámbito afectivo y del comportamiento sexual. Empero, la Iglesia católica no se contuvo de enjuiciar dichos liberalismos nombrándolos “indecorosos” para las buenas costumbres.

A pesar de todo y gracias a la intervención de expertas en temas de salud y educación se fueron superando los límites que existían para las mujeres, pues planteaban argumentos convincentes y certeros respecto al sano desarrollo del cuerpo y la mente de las ciudadanas. Así se incluyó, por ejemplo, la posibilidad de practicar deporte a las mujeres (como ciclismo, básquetbol o tenis), sin necesariamente atentar contra el recato y pudor femeninos.

“Todo este sistema de prohibiciones que pesaba sobre el cuerpo de la mujer se reflejaba, en la actividad estética, en la prohibición de mostrar el cuerpo. Débora Arango,

joven pintora antioqueña, participó en 1939 en una muestra de pintores profesionales, siéndole otorgado el único premio de la exposición. Sus obras provocaron violentos ataques de los sectores más reaccionarios de la sociedad. No fue sólo el hecho de haber visto cuerpos desnudos, sino el hecho de que fueran realizados por una mujer. El periódico *La Defensa* trató sus cuadros de impúdicos, aseverando que ni siquiera un hombre debiera pintarlos. Empero, hubo quienes la apoyaron nombrando su obra como vigorosa y cálida, afirmando que era “de artista y no de muchacha aficionada a pintar cosas bonitas para sus amistades” (Velásquez, 1989).

En 1940, según y cómo lo narra Velásquez (1989), Jorge Eliécer Gaitán invitó a Débora Arango a Bogotá al Primer Salón de Artistas Nacionales y a exponer su obra de manera individual en el Teatro Colón. En esta época de fuertes reproches a los actos y comportamientos liberales, no faltó quien criticara los trabajos de tales características, como Laureano Gómez quien tildaba los de Débora Arango de “pornográficos”, afirmando que al ser exhibidos se estaba atentando contra la patria fundada en Dios, el derecho, la seguridad y el bien que el gobierno liberal pretendía destruir. Esta mujer, tras verse perseguida por transgredir los cánones impuestos a la mujer, decidió refugiarse en su hogar hasta el año de 1975.

Es posible ver cómo el estilo de Débora Arango rompía con los cánones de la pintura femenina y recatada, con poco trasfondo, sirviendo sólo como adorno y representante de los valores morales más predominantes. De igual manera y bajo la influencia del expresionismo, Débora siguió pintando además de sus desnudos, obras que presentaban la realidad de una sociedad desgarrada, en donde sus miembros eran atormentados por la violencia, la pobreza, la doble moral, en términos más amplios, por el poder injustamente suministrado.

Bien avanzado el siglo XX, se pensaba que la mujer sólo debía tener conocimientos y habilidades para desempeñarse adecuadamente en sus funciones naturales de madre y esposa. La educación se limitaba a los campos de la religión, la escritura y la lectura, algunos conocimientos en historia y geografía, y actividades como el bordado, la costura y ciertas nociones de economía familiar, que le permitieran cumplir con las obligaciones de su hogar.

Según Velásquez (1989), la mujer podía realizar estudios de magisterio que la capacitaban para ejercer como maestra. Por decreto en 1870, se estableció la posibilidad de instaurar normales en la capital de cada estado federal, y a razón de este fue creada la primera de ellas en Bogotá. En 1927, fue abierto el Instituto Pedagógico Nacional para señoritas, momento desde el cual se propusieron enfatizar más en la educación del magisterio femenino para que las señoritas pudieran ejercer como profesoras de preescolar. También fundaron un colegio de segunda enseñanza orientado hacia la preparación del magisterio, y establecieron la Facultad de Ciencias para la Educación para mujeres.

Siguiendo los mismos objetivos, se fueron creando más oportunidades para capacitar de manera más específica a las mujeres, aunque sin acceso a las profesiones liberales. Sobre la educación en general, las normas religiosas tenían arto peso en las decisiones que al respecto se tomaban. A pesar de esto ciertas mujeres optaban por aprovechar las oportunidades que les brindaban de recibir una enseñanza universitaria y de ejercer cargos de mayor compromiso como la rectoría de un colegio. Sin embargo, las presiones a las que se veían sometidas por las críticas de los defensores de la moral cristiana y la virtud femeninas, hizo que algunas mujeres desistieran de continuar ejerciendo sus labores.

A pesar de tantas opiniones de políticos, gobernantes conservadores y liberales, y religiosos, una primera mujer logró el grado de bachiller y fue admitida en la Universidad Nacional de Colombia en el año 1936, siendo en 1937 cuando ingresó el primer grupo de mujeres a esta Institución. Este hecho constituyó un paso para evolucionar en la concepción inicial que se tenía de la mujer, aceptando ahora que también contaba con aptitudes para desempeñar tareas que no se limitaran solo al ámbito hogareño.

Un aspecto ignorado durante siglos es el aporte que ha hecho la mujer al sostenimiento de la sociedad a través de las labores domésticas culturalmente asignadas a ella como la preparación de alimentos, el lavado y arreglo de ropas, el cuidado y la crianza de los hijos, etc. Es factible afirmar que las mujeres han contribuido a la formación de la riqueza social y familiar, e incluso a la acumulación de capital, sin recibir por ello retribución alguna.

Con respecto a la situación política, se encuentra que durante el período comprendido entre 1946 y 1966, Colombia atravesó por una de las épocas más violentas en la historia del país. Desde la finalización de la guerra de los mil Días y hasta el año 1930, la hegemonía del partido conservador se encontraba en el poder gubernamental, pero en éste año, debido a la división del partido con dos candidatos presidenciales, los conservadores fueron derrotados en las elecciones presidenciales y la supremacía liberal subió al poder encabezada por el presidente Enrique Olaya Herrera. Durante los años ulteriores hubo enfrentamientos aislados ya que el partido liberal quería el poder en su totalidad y el partido conservador se resistía violentamente.

Según Sánchez (1986), a comienzos del siglo XX el país se divide por diversas causas. Una de ellas es la diversificación social, representada en el movimiento obrero, las luchas campesinas y el surgimiento de nuevos partidos políticos (Socialista – Revolucionario, Comunista, La Unión de Izquierda Revolucionario y el Partido Agrario nacional), otra de ellas es el impacto del gaitanismo en la estructura política y la tercera causa es el impacto del acontecimiento del 9 de abril de 1948.

Dada esta división, el diario liberal *El Espectador* publicó: “Estamos en presencia de un hecho que no es conveniente ni sería posible disimular: los partidos políticos adelantan sus actividades electorales con ímpetus revolucionarios y en una actitud de franca desobediencia a las autoridades y a la ley, y lo hacen con el pretexto de que las primeras son ineficaces para proteger efectivamente el derecho de sufragio. El gobierno, por su parte, se limita en la generalidad de los casos a objetar tímidamente esas dos tesis arbitrarias y exigir como un favor de los directorios políticos y de los agentes electorales que voluntariamente observen el precepto evangélico de amarse unos a otros. Por este camino y con estos procedimientos llegaremos dentro de dos semanas (elecciones) a la catástrofe final, cuyas características son ya visibles” (**El Espectador**, enero 13 de 1931).

Según Oguist (1978), la época con más acontecimientos violentos fue iniciada en 1946, debido a que el segundo gobierno de López Pumarejo se debilitó a causa de la gran oposición conservadora, y a que el partido liberal se dividiera, contando con dos candidatos para las elecciones de 1946 (Gabriel Turbay y Jorge Eliécer Gaitán), logrando ganar después

de dieciséis años, el partido conservador con el candidato Mariano Ospina Pérez. A partir de ese momento los conflictos entre los partidos se acrecentaron haciendo estallar una de las más fuertes situaciones a raíz del asesinato del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán, en la ciudad de Bogotá, el 9 de abril de 1948. A este hecho se sumó la rebelión urbana que se desplazó a varias zonas del país, la cual tuvo como resultado una sangrienta ocupación militar en la capital con el fin de que el gobierno tuviera nuevamente el control.

El “Bogotazo”, nombre que fue dado a este doloroso suceso, estuvo protagonizado por una multitud enfurecida que atacó con vandalismo todas las gentes e inmuebles que tuvieran que ver con el partido conservador (casas, iglesias, periódicos, etc.). Dados los incendios y el desastre ocasionados por la furia de la gente en el centro de la ciudad, gran parte de la fuerza pública que pertenecía al partido liberal apoyó a los civiles con armas, situación que fue llevada a su final por la barbarie del ejército que disparaba sin piedad a toda persona que se encontrara en las áreas de conflicto. La matanza masiva tuvo como resultado un mínimo de 2.585 víctimas. Hechos violentos se desplazaron a gran parte de las regiones del país, días posteriores al evento. Sindicatos liberales y comunistas continuaban con una huelga a nivel nacional, a tal punto que el director del partido liberal, Carlos Lleras Restrepo, pidió el 14 de abril a todos sus seguidores que cesaran los hechos violentos, y en cuestión de horas, con gran disciplina, la población cesó la huelga.

De igual manera los redactores de la prensa siempre se han visto motivados a dar su opinión e informar a los ciudadanos sobre lo que sucede en el país, “Colombia desde hace más de cincuenta años ha vivenciado una guerra que año tras año se agudiza y compromete más y más al pueblo colombiano, acaparando su libertad de ser, estar y vivir. (El Espectador, Lunes 12 de Abril de 1948)

No obstante, y con el fin de seguir los intereses planteados en este proyecto, se hará énfasis concretamente en aquellos sucesos políticos y sociales en los que la artista Débora Arango encontró un motivo de expresión artística y a través de los cuales dio origen a sus obras.

Un hecho histórico que marcó a Colombia en el desarrollo político fue el “Bogotazo”. Siendo la una de la tarde del viernes 9 de Abril del año 1948, Jorge Eliécer Gaitán, jefe del partido liberal, fue abaleado por un sujeto que al parecer venía en representación de los miembros del partido conservador.

Fue un golpe duro para la ciudadanía pues aquel caudillo gracias a sus propios méritos, logró posiciones importantes en el gobierno y era visto como un héroe nacional, siempre dispuesto a servir generosamente a los desapropiados. El pueblo indignado se dispuso a formar parte de las filas de revolución que luchaban por el poder de la República, por el dominio de la Constitución y por hacer respetar la vida de los ciudadanos. En las calles la situación era dramática y manifestaciones eran llevadas a cabo por gentes de todas las clases sociales. A través de proclamas, oradores informaban a través de la Emisora Nacional acerca de la formación improvisada de comandos en otras ciudades donde el pueblo estaba tomando posiciones del Gobierno. El ejército y la Policía respaldaban con el apoyo de sus tropas al gobierno, aseverando tener el control de la situación.

“La caudalosa mayoría que sobre ellos demostró tener el liberalismo alarmó a algunos dirigentes conservadores, y a aquellos sectores extremistas que buscando reconquistar el poder, habían encontrado el momento propicio para abrirse paso hasta el gobierno hasta que en un momento de confusión éste les permitió asumir cargos de responsabilidad. Tras tal amenaza no vieron otra salida que aplicar la consigna: A sangre y a fuego!”. (El Espectador, 12 Abril, de 1948)

La política de respetar los derechos de los ciudadanos y garantizar tal respeto se vio violada pues ante el temor del mando del partido liberal, se inició una política de persecución y parcialidad que buscaba atemorizar a los liberales para alejarlos de las urnas en los próximos comicios. (Pág. Editorial, Periódico El Espectador, 12 Abril, de 1948).

Según el periódico El Espectador del 12 Abril de 1948, las consecuencias del suceso del 9 de abril de 1948, fueron las incalculables pérdidas humanas y materiales. Éstas se registraron así: “La reacción popular empezaba a manifestarse en la carrera séptima entre las calles 14 y la avenida Jiménez, alrededor del sitio donde fue abaleado el jefe del

liberalismo”. La multitud enardecida se apoderó del asesino y lo llevó muerto al Palacio presidencial. La masa quiso entonces entrar al palacio pero el ejército la alejó tras el disparo de un fusil.

La prensa cuenta que desde el viernes en la noche, el espectáculo era impresionante y doloroso al verse la ciudad destruida. Inmensas llamaradas se alzaban sobre la carrera séptima desde la Plaza de Bolívar hacia el norte. Ardían un sin número de establecimientos comerciales e instituciones del Estado entre las que se encuentran el Palacio de Justicia, el Palacio Arzobispal, el edificio del periódico, El Siglo y cantidad de casas vecinas. Las autoridades dictaron medidas de orden público, luego de lo cual hubo numerosos detenidos y acusados de provocar los sucesos en Bogotá.

La situación de transportes y suministro de víveres comenzó a normalizarse, aunque aun se presentaban dificultades. Obreros, empleados y habitantes se movilizaban a pie con precauciones siguiendo las instrucciones del Gobierno. (El Espectador, 13 Abril, de 1948).

“Era una tarde lluviosa, en el Capitolio estábamos reunidos en la 9ª Conferencia Internacional de los Estados Americanos. A seis cuadras del lugar, el caudillo Jorge Eliécer Gaitán fue asesinado, un vendedor de lotería agarró al asesino y gritó: ” Este es el hombre!”. De otra puerta acudió el dueño de un café y rompió una silla en la cabeza del bandido . Una gran multitud le destrozó la ropa, lo golpeó con cajas de lustrar y lo pateó hasta dejarle la cabeza y el rostro convertidos en una masa desigual. Luego anudó una corbata a su cuello y lo arrastró durante seis cuadras, hasta llegar al Palacio Presidencial donde muerto, permaneció el asesino varias horas. En el momento en que se dio la noticia de la muerte de Gaitán, el pueblo enfurecido prendió fuego al periódico “El Siglo”, apedrearón las ventanas de Palacio y viendo en gran espectáculo como se alzaba la humareda de los edificios asaltados”. “Frente al hotel yacen los cadáveres de dos hombres, y una mujer que se subió a uno de los tanques que se abrieron paso entre la multitud para defender al Palacio. Los carabineros del gobierno se han tendido en el suelo y disparan desde muy cerca. Uno cayó al paso de un tanque que le destrozó la cabeza”. (Freyre, traducción de TIME para El Tiempo, 27 de abril de 1948).

Estos fueron algunos de los artículos publicados en los periódicos colombianos, que describieron los hechos atroces y violentos que se desprendieron del asesinato del caudillo liberal, pero que en cierta forma fue excusa para hacer de este momento un escenario de exacerbación de sentimientos que estaban reprimidos en un pueblo rendido de tanto maltrato e injusticia.

Según Oguist (1978), en 1949, el partido liberal se abstuvo de participar en las elecciones, por lo tanto, el único candidato del partido conservador, Laureano Gómez, subió al poder sin adversario alguno. Los enfrentamientos partidistas no fueron los únicos protagonistas de esta época de violencia, a éste se sumaron las pugnas por el control de los representantes de las estructuras locales del poder, las incursiones por venganza y el bandolerismo; otros hechos que representaron gran parte de la violencia fueron los conflictos agrarios, ya que los enfrentamientos entre colonos y terratenientes, llevaron a que los campesinos abandonaran sus tierras, emigrando a las ciudades o fronteras. En la década de los 40, el arrendamiento y la aparcería desaparecieron y a medida que se llevaba a cabo la privatización de las tierras, crecía la cantidad de campesinos e indígenas expulsados. El resultado de estos eventos fue la gran cantidad de víctimas y la pérdida de seguridad para todos los habitantes del país, ya que las regiones parecían desintegrarse a medida que pasaba el tiempo de violencia.

En 1953, después de tener un período de enfrentamiento con la oposición liberal y con una parte del partido conservador dirigido por el ex – presidente Mariano Ospina Pérez, el presidente Laureano Gómez, fue derrocado por un golpe militar encabezado por el general Gustavo Rojas Pinilla, en un comienzo el gobierno militar fue apoyado por varios frentes partidistas, reduciendo en gran cantidad los enfrentamientos violentos, pero desafortunadamente esta situación tuvo muy corta vida, ya que reiniciaron conflictos entre militares y civiles, renaciendo la violencia en el país.

Posteriormente, los dos partidos se unieron para presionar la caída de Rojas Pinilla, a partir de este momento los conservadores y liberales hicieron una tregua, la cual fue llamada “Frente Nacional”, en donde se pactaba la participación por igual de los dos partidos en los cargos del estado y donde se intercambiarían la cabeza de éste cada cuatro años.

Lastimosamente este factor no detuvo la violencia, empero Sánchez (1988), afirma que la reforma dio paso a que algunos de los campesinos desplazados por la violencia, recibieran apoyo del gobierno en 1961, a través de la dotación de herramientas, de infraestructura y títulos de propiedad, para que comenzaran de nuevo en las regiones de frontera, pero nuevamente la población fue víctima del engaño del gobierno, ya que el proceso de la reforma agraria fracasó debido a la falta de garantías y pocas ventajas que daban las cosechas, puesto que las tierras eran cultivables solo cada cuatro años dadas sus características, además los campesinos tenían un acceso restringido al comercio, por lo cual no pudieron aumentar su capital, a consecuencia de esto, creció la desconfianza de los campesinos para con el gobierno, formando núcleos armados de autodefensa. Para el año de 1968, continuaba un pequeño residuo de estos choques, pero la conformación y actividad de algunos grupos guerrilleros, el posterior fenómeno del narcotráfico, y la gran ambición por el poder de burócratas y partidistas, ha prolongado hasta este nuevo siglo, las manifestaciones de violencia masiva.

Según Sánchez (1988), se han diferenciado algunas modalidades básicas de la violencia: política, socioeconómica, sociocultural, y la violencia sobre los territorios. Estas modalidades de violencia se ven reforzadas por una cultura de la violencia que se reproduce y se alimenta a través de la familia, la escuela, y los medios de comunicación, siendo estos los principales agentes de los procesos de socialización.

La violencia tiene muchas expresiones que sobre pasan la dimensión política aunque no la excluyen. Los orígenes de la violencia vienen de las características de la sociedad colombiana. La violencia no es sólo ejercida por los pobres, muchas veces como expresión de rebeldía, sino que también es ejercida por parte del sistema hacia ellos.

Se entenderá como violencia todas la acciones de individuos o grupos que ocasionen la muerte de otros o lesionen su integridad física o moral. En un sentido general es algo que impide la realización de los derechos humanos comenzando por el derecho a la vida.

Según Rubiano (1984), la época de la violencia, tuvo gran influencia de las artes plásticas, ya que los artistas colombianos en general, expresan testimonios propios acerca de

la vivencia de estos hechos históricos. Dentro de estos artistas se encuentran: Pedro Nel Gómez (“Viudas y huérfanas”), Luis Ángel Rengifo (Serie de grabados sobre la violencia), Alejandro Obregón (“Masacre 9 de Abril”) y la artista Débora Arango, objeto de nuestro estudio y única mujer que se encuentra dentro de la literatura como denunciante de la violencia de esta época en Colombia, con obras como: “La Masacre del 9 de Abril”, “El Cementerio de la Chusma”, “La Salida de Laureano”, “Las Tres Fuerzas que Derrocaron a Rojas”.

Según Sánchez (1988), las expresiones de los artistas, estaban basadas en los hechos violentos, en la gran mayoría se representaba el pueblo como víctima de las masacres, la barbarie; dejando de lado sus ejecutores; predominando las sangrientas matanzas. Ante esto, afirma Restrepo (1976), que la violencia siempre ha sido un punto de referencia desde hace mas de veinte años en el arte de la narrativa; a esto se agrega que desde entonces y hasta el presente siglo, se pueda observar en varias manifestaciones artísticas (Plástica, Cine, Teatro, Literatura) el fenómeno de la violencia, siempre presente, subyacente o explícito en cada obra.

Débora, es entonces una protagonista más de todos estos sucesos en la historia colombiana, es por eso que con el propósito de lograr una interpretación integral de las dos obras de la artista, se tendrá en cuenta el proceso de análisis de una obra de arte y para esto es relevante reconocer las diferentes miradas que se tienen de las representaciones artísticas.

Para el presente trabajo se tomarán básicamente tres concepciones, una en la que el arte es interpretado como manifestación de los procesos individuales del ser humano, otra, en donde el arte es concebido como el medio por el cual la sociedad se expresa y por último, el arte como representación política de determinada cultura.

Para Kandinsky (1911), el arte es el resultado de los pensamientos y sentimientos del artista que se representan en las formas plásticas, la belleza del arte proviene de la necesidad anímica y por lo tanto muestra lo que es el artista en su interior. En el momento de observar una obra pictórica hay que intentar entrar en ella y buscar en lo más profundo los sentimientos y emociones que ésta encarna. Todos los elementos significan algo, pero si se

les observa de manera rápida y superficial, podrá perderse de las vibraciones internas, ya que la obra va más dirigida al alma que a la vista. Las pinturas que se muestran incoherentes con las formas externas son la transparencia de lo interno. En la medida en que el artista conozca más acerca de su alma, las creaciones van a ser menos inconscientes y más transparentes para él. En palabras de Kandinsky (1911) “La pintura es un arte, y el arte en conjunto no significa una creación inútil de objetos que se desvanecen en el vacío, sino una fuerza útil para el desarrollo y la sensibilización del alma humana, que apoya el movimiento del mencionado triángulo espiritual (los que se encuentran en la cúspide es porque han ido más allá de las cosas materiales, se han encontrado con su alma). El arte es el lenguaje que habla al alma de las cosas que para ella significan el pan cotidiano, y que sólo puede obtener en esta forma”.

Existen otras corrientes que exponen que el arte además de ser una expresión individual, también es una manifestación política y cultural. Hauser (1975), expresa que en la medida en que los seres humanos interactúan, construyen y dan sentido a la sociedad y que por lo tanto existe una interdependencia entre individuo y sociedad, ya que hombres y mujeres se encuentran inmersos en ésta. Para el autor es imposible que existan las dos partes por separado ya que son complementarias. Hauser (1975), sostiene que el arte, además de ser una expresión individual, es también un lenguaje construido colectivamente a partir de características heredadas e innovaciones individuales. Toda creación cultural es producto de una persona con dotes espirituales, pero es imposible descartar el hecho de que éste está anegado en un contexto y que las producciones tienen que ver con su espacio y temporalidad.

Políticamente, existen quienes se resisten a la vida por el arte, en algunas ideologías (religiosos fanáticos, conservadores e incluso algunos artistas), se considera el arte como opio paralizador de la sociedad, se sataniza frente a su labor social y se cree que es inmoral y destructivo; por otro lado imperan aquellos que consideran que el arte es el bien último y renuncian a la vida por el arte. Hauser (1975), afirma que no se pueden aislar estas políticas, pues el arte no es ni útil ni perjudicial, pero si es un elemento muy valioso para ayudar a curar males de la humanidad, en la medida en que es el reflejo de las realidades sociales e individuales, manifiesta crítica social y configura parte de la cultura.

El artista a través de su obra manifiesta consciente o inconscientemente una ideología, es decir que expresa valores y normas de dos formas, la primera implica que el artista plasma de forma explícita lo que quiere representar, haciendo que sus receptores capten de forma consciente lo percibido, la segunda representa el inconsciente, lo oculto de la ideología del artista, tal vez reprimida en él, logrando influir en los pensamientos y sentimientos del observador. Es decir que las dos formas de expresión tienen consecuencias en la cultura, la primera incita resistencia o interés frente al carácter desnudo, crudo o directo de la obra, mientras que la segunda se introduce casi sin ser percibida, actuando de manera inadvertida.

El arte como construcción social, no solo se debe a grandes artistas activos dentro de sus culturas, existen también los que crean con el fin de hacer una crítica directa a sus contextos, en palabras de Hauser (1975) “artistas que efectúan la crítica social en el sentido de un ataque directo y manifiesto a un sistema social total o a clases aisladas, a determinadas instituciones y convenciones, vicios y abusos, a quienes importa exponer o ridiculizar prejuicios e injusticias particulares, quienes denuncian y juzgan, en estos artistas el esfuerzo por cambiar la sociedad es más claro y tiene más éxito que en obras que son, sobre todo, reflejo de ideologías ya hechas o vehículo de propaganda, esto es, que en realidad refuerzan lo socialmente existente”. Pero estos artistas también hacen parte de la cultura y por lo tanto su lucha está bañada por envidias, críticas y adversarios, al igual que por aliados, partidarios y solidarios.

Además de tener presente las anteriores miradas con respecto a las implicaciones del arte en el ser humano, fue necesario pesquisar sobre ciertas categorías desde el arte pictórico que enriquecieran el proceso de análisis de “Masacre 9 de abril” y “Rojas Pinilla” de la artista Débora Arango. Gombrich (2000), explica que el arte necesita indicaciones claras e inequívocas sobre la situación en la que ocurre el movimiento, ya que éste puede tener varias interpretaciones, inclusive, si se aíslan los elementos se pueden captar expresiones ambiguas, es decir que si dentro de una obra hay una representación de un hombre luchando y éste se separa observándose como un elemento único puede generar la impresión de que se está riendo o realizando otra actividad diferente a la que realiza en el contexto de la obra. Por lo tanto es importante conocer el contexto, puesto que la interpretación de la interacción entre

los elementos no se da por sí sola, exige situar los movimientos en un contexto imaginario. Este contexto es dado por situaciones que son familiares en una determinada cultura. El artista utiliza símbolos populares para identificar diferentes personajes, esto hace que sea más fácil su identificación. Es elemental identificar tanto los protagonistas como el episodio representado.

Gombrich (2000) afirma que en el momento de interpretar una obra pictórica es necesario tener en cuenta el acontecimiento representado, ya que desde este punto se podrá observar el movimiento de la obra. El movimiento hace referencia a la inestabilidad y a las diferentes actitudes de los elementos que componen la obra, es decir que la interacción entre estos se observen de forma natural y tranquila y no como si estos estuvieran posando para un fotograma.

La comprensión del movimiento depende de la claridad del significado, pero la impresión de movimiento puede quedar intensificada por la ausencia de claridad geométrica. No existe la validez exacta del movimiento, ya que el efecto de éste en algunos observadores es subjetivo. La captación del movimiento de los elementos de la obra, aún de la percepción del mundo visible, requiere de un proceso complejo y de largo tiempo, de lo contrario no podrían despertar recuerdos y sentimientos en el observador.

Para Gombrich (2000), existen varios elementos que deben tenerse en cuenta en la interpretación de la obra pictórica. Uno, son los gestos de los personajes dentro de la escena, estos, hacen referencia a la expresión de las emociones (síntoma), es decir, cómo reaccionan físicamente frente a la situación representada en la obra, por otro lado los símbolos culturales de las diferentes actitudes representadas en ellos, por ejemplo: la mano extendida en algún sujeto de la obra, indica poder, juramento, protesta. Para analizar los gestos, es importante tener en cuenta la huella emocional del artista llamado “aspecto grafológico”, que indica la modificación de símbolos convencionales con una gran carga emocional del pintor. Para el autor, los elementos representacionales en el arte, reflejan la vida hasta cierto punto, ya que se evidencian gestos que tienen significados dentro de las interacciones humanas. “El arte no es la imitación de la naturaleza, es conceptual, ya que hay una manipulación del vocabulario, el artista esquematiza y modifica reflejando el mundo visible” (Gombrich, 2000). Los

artistas utilizan en gran medida los gestos ritualizados, dentro de los cuales se encuentran los de sumisión, clemencia, autohumillación cuando se representan luchas; otros, tienen que ver con los rituales frente a la muerte como lamentos, llanto, desesperación, ira, desgarrar vestiduras e incluso el cuerpo. Los gestos además de expresar emoción, llegan a producirla en el espectador de la obra.

Otro elemento de relevancia para Gombrich (2000), está basado en las interacciones de los elementos que componen la obra, aquí se evidencian expresiones culturales que se utilizan en la comunicación de los personajes de la pintura. Por otro lado se observan las acciones que se llevan a cabo dentro de la obra, determinadas por la intencionalidad de los elementos (posturas corporales, objetos de atención).

Finalmente Gombrich (2000), nombra dos elementos que tienen que ver con la forma como el artista da vida a sus personajes y cómo estos se mueven frente al suceso representado, el efecto de coro, que se basa en cómo reacciona la multitud frente a un evento, este significado de reacción da la respuesta al observador sobre qué es lo que el artista está representando. La orientación de las figuras hacia el suceso central, tomándose esto como el acercamiento o el alejamiento frente a él, puede dar diferentes expresiones, conmoviendo al espectador y llevándolo a tener diferentes manifestaciones como autismo, contemplación, miedo, etc. La expresión y el énfasis de la pintura, que tienen que ver con el hecho de que todo movimiento simbólico tiene un “tono”; el cual transmite carácter y emoción (tenso o relajado – urgente o tranquilo). El artista va más allá del método pictográfico (los elementos están dispuestos como en una fotografía, son estáticos), indagando más sobre el suceso representado, busca más datos sobre éste, con el fin de impregnar la obra con todas las emociones manifestadas en la situación representada. Para Da Vinci (1270), es importante que en el movimiento se exprese lo que ocurre en las mentes de los implicados en la escena. “Ha de observarse el *decorum*, esto es, los movimientos han de estar de acuerdo con los movimientos de la mente. Así, si se tiene que representar una figura que deba mostrar una reverencia tímida, no debe representarse con audacia y presunción tales que el efecto parezca de desesperación”.

Por otro lado, Kandinsky (1911), propone dos categorías para la observación de la obra pictórica, la forma y el color. El autor describe la forma como elemento que representa el objeto o que delimita los espacios de la obra, las formas pueden variar entre lo abstracto y lo concreto, además, resalta la importancia de la relación que tiene ésta con el color, ya que gracias a las formas, los colores pueden mitigarse o sobresalir en una pintura. El artista trata de jugar con las diferentes formas, pero nunca va a ser totalmente abstracto, pues se perdería de lo puramente humano, tampoco podría limitarse a lo concreto ya que sería simplemente un copiadore de lo material, captando registros fotográficos; el artista es más que eso, en sus obras están implicadas sus manos, su mente y la expresividad que quiere darle a lo representado. Cuando éste se convierte en el objetivo real del artista, se puede hablar de una composición.

En cuanto al color, Kandinsky (1911) refiere que existen dos aspectos que se deben tener en cuenta al observar una pintura. Por un lado, se encuentra el calor o el frío y por otro la claridad o la oscuridad del color. El primer aspecto, está determinado por los colores amarillo y azul, y en el movimiento que estos generan hacia el espectador y hacia el interior de la obra. El amarillo que está caracterizado por ser un color cálido, tiende a acercarse al receptor y es en su interior excéntrico, es decir que si se toma un círculo amarillo, el color se dirigirá hacia fuera, irradiándose; por el contrario el color azul que es frío se aleja del espectador y en su interior se muestra concéntrico, en la medida en que se dirige hacia adentro en forma de caracol. El segundo aspecto está determinado por el blanco y el negro, la claridad y la oscuridad, en donde se observa nuevamente el fenómeno de acercamiento y alejamiento pero de manera estática, el blanco como símbolo de vida y el negro de muerte.

Los demás colores surgen de la mezcla entre estos dos aspectos obteniendo cambios físicos e internos; el verde por ejemplo, es el resultado del tratamiento que se le da al amarillo para enfriarlo, éste pierde movimiento dando como resultado un color ensimismado, a medida que se le da más azul surgirá la quietud absoluta del color, el verde está compuesto por colores basados en la dinámica y esto lo hace activo, el amarillo por su lado cuando es más claro logra ser insoportable para el ojo humano y cuando se oscurece se percibe como enfermizo, este color se relaciona con la locura de los hombres y las mujeres, con la rabia desenfrenada, son fuerza desbordante, el azul en cambio hace referencia a la calma, la

tranquilidad, cuando se aclara se profundiza en quietud y cuando se oscurece adquiere tristeza profunda. Por lo tanto cuando se mezclan logran neutralizar su movimiento, dando como resultado la calma y la tranquilidad que inspira el verde.

Cuando se mezcla el negro con el blanco y se obtiene el gris, un color que al igual que el verde no tiene movimiento, pero que además significa quietud absoluta debido a los colores que lo componen, el blanco que simboliza la pureza y un silencio lleno de posibilidades, haciendo que los colores con los que se mezcla pierdan fuerza y se observen débiles; el negro por su lado, es la nada muerta, sin esperanzas, es lo oscuro y con el que cualquier color se muestra con fuerza e inspira tristeza. Entre más se oscurezca el gris, más desesperanza inspirará, y si se aclara alcanzará un poco de esperanza.

Además de estos dos elementos, Kandinsky (1911), expresa que el rojo es un color que produce el efecto interno de vida e inquietud, y que por lo tanto es un color que se centra en sí mismo, que puede parecer cálido, frío, claro y oscuro sin perder su fuerza y vigor. Cuando se mezcla con el amarillo da como resultado el naranja, color que irradia acercándose al espectador e inspirando salud, es fuerte pero el rojo hace que pierda la característica demencial que le da el amarillo. El violeta en cambio hace alejar al rojo del observador ya que se mezcla con el azul, es un rojo frío y por lo tanto es un color que se entristece y se apaga. Para lograr un equilibrio en los colores el autor habla de tres antinomias que a la vez están rodeadas por el blanco y el negro, la primera es el amarillo y el azul, la segunda es el rojo y el verde y la tercera es el violeta y el naranja.

Kandinsky (1911), estima que su analogía de los colores con la vida del ser humano no se puede reducir a lo que se acaba de describir, ya que las emociones del ser humano van más allá de las tristezas y las alegrías y la combinación de los colores también. Los diferentes matices hacen vibrar en lo más profundo el estado anímico, haciendo que las palabras se queden cortas para expresarlo.

En el momento en que se habla del color, es indispensable tener en cuenta el rol de la luz en la obra pictórica en cuanto iluminación y sombreado. Arnheim (1962) asegura que la definición psicológica y artística de iluminación solo se refiere a la existencia de una fuente

luminosa presente, y que la existencia de los valores de claridad y de color que pertenecen al objeto en la obra, es puramente psicológica.

También afirma, apoyándose en las palabras del escritor francés del siglo XVII, Roger de Piles, que el concepto de *claridad* abarca no solo algo que está dispuesto directamente a la luz, sino también todos los colores que sean de naturaleza luminosa, y que el concepto de *oscuro*, no se refiere sólo a todas las sombras directamente producidas por incidencias y privación de luz, sino a todos los colores naturalmente pardos, que aunque se expongan a la luz, mantienen una cierta oscuridad y son capaces de agruparse con los tonos bajos de otros objetos.

De igual modo, Arnheim (1962) afirma que el pintor puede crear un efecto de iluminación con el pincel, del mismo modo que crea profundidad mediante líneas convergentes. Sin embargo, la iluminación sirve también para distribuir la acentuación de las partes de acuerdo con la significación deseada. Así, es posible afirmar que los puntos de mayor claridad, establecen una dirección espacial que dirige la mirada del observador hacia un lugar determinado del espacio.

Para efectos de la interpretación que el observador desee llevar a cabo, debe tenerse en cuenta que un objeto se muestra luminoso, no solo en virtud de su brillantez absoluta, sino superando en gran medida el nivel de claridad establecido en el resto del campo. Así, la luminosidad aparece cuando la claridad no se percibe como efecto de la iluminación.

El efecto de iluminación puede también compensarse mediante un sombreado apropiado que haga visible el volumen del objeto. En este sentido, se entiende la sombra como una capa de oscuridad que se ve sobre un objeto y que tiene valores de claridad y de color que se distinguen de los del objeto, sirviendo las sombras arrojadas, a menudo, como índices indicadores. En consecuencia, según Arnheim (1962), el sombreado sirve para representar el volumen y la profundidad en un medio bidimensional. Este “es un atributo del objeto individual e independiente, mientras que la iluminación proporciona un sustrato común del cual los objetos o partes de ellos emergen como de un lago oscuro, para ser llevados a la existencia por la luz” (Arnheim, 1962).

En los estilos pictóricos que no incluyen la iluminación, el simbolismo y la expresión de claridad y oscuridad se representan por medio de propiedades inherentes a los mismos objetos. Cuando se representa la iluminación, la luz y la sombra tienden a producir las sensaciones que van desde la muerte a la inocencia (tonos entre el negro y el blanco), desde emociones de ánimo negativo o positivo.

Existen dos maneras de representar pictóricamente la iluminación, cuando el artista da al objeto color y claridad local, añadiéndole separadamente luz y sombra, o cuando el artista le da a cada punto del cuadro un valor de claridad y color adecuado, para que el observador tenga la experiencia de la iluminación en el cuadro, como se obtiene en el espacio físico.

Vale la pena aclarar que cada objeto despliega un abundante conjunto de diferentes tintes, que no se reservan para una zona en particular, sino que aparecen en toda la superficie del cuadro. No hay colores específicos que se reserven para la luz y la sombra, a medida que un objeto se vuelva hacia la fuente luminosa o se aleje de ella, se aproxima a un grupo de tintes distintos.

Pregunta de investigación: ¿Cómo Débora Arango ha expresado su lectura de la violencia colombiana desde 1948 hasta 1956, en dos de sus obras que son “Masacre del 9 de abril” y “Rojas Pinilla”?, considerando las perspectivas psicodinámica, histórica y estética.

Objetivos

General

Indagar cuál es la lectura que hace Débora Arango, a través de dos obras plásticas “Masacre del 9 de abril” y “Rojas Pinilla”, de la violencia en Colombia, desde 1948 hasta 1956.

Específicos

- Conceptuar las categorías pertinentes a los temas de Psicoanálisis, Estética, Historia de Colombia, y vida y obra de Débora Arango, a través de una revisión bibliográfica, con el fin de describir e interpretar las dos obras objeto de estudio.
- Identificar cuáles son los procesos psíquicos que permitieron a Débora Arango como miembro de una cultura, elaborar las obras, *“Masacre del 9 de abril”* y *“Rojas Pinilla”*.
- Indagar sobre los procesos psíquicos que intervinieron en la sociedad colombiana en la época de la violencia desde 1948 hasta 1956, según la lectura que hace la artista en las obras *“Masacre del 9 de abril”* y *“Rojas Pinilla”*.
- Determinar la relación de los sucesos históricos que marcaron la época de la Violencia en Colombia, con la vivencia de éstos de Débora Arango.

Categorías de análisis

Categorías Deductivas:

Sublimación: Es el resultado de un proceso en el cual el Yo canaliza la libido objetal (energía sexualizada) depositada en el objeto por el Ello y la convierte en Libido narcisista desexualizada para canalizarla hacia otros fines no sexuales.

Cultura: Son todas las formas que construyen los seres humanos para poder convivir, encontrando en ellas resultados benéficos a todos.

Guerra: Proceso consecuente a la agresión presente e inherente en el ser humano. La guerra es el resultado del enfrentamiento entre los seres humanos que se da a partir de las desigualdades socio económicas y culturales. Se ve el reflejo de la involución de los hombres hacia sus instintos más primitivos.

Represión: Mecanismo de defensa que se ubica entre la condena y la fuga que hace el yo frente a un instinto, su función es rechazar y mantener alejados determinados elementos de lo consciente.

Instinto de vida: Eros, no solo comprende la pulsión sexual no inhibida y las sublimadas, inhibidas en su fin sino que también la auto conservación. Persigue la meta de conservar la vida.

Instinto de muerte: Reconduce al ser al estado inerte. Gracias a la musculatura, se puede dirigir esta pulsión al exterior como *pulsión de destrucción*.

Metáforas zoológicas: Hace referencia a una analogía que imaginativamente identifica al hombre con un animal y adscribe al primero una o varias cualidades del segundo o revierte al primero con las cualidades imaginativas o emocionales del segundo.

Acción: Determinada por las acciones que se llevan a cabo dentro de la obra y que son dadas por la intencionalidad de los elementos.

Color: Está determinado por dos aspectos: a) el calor o el frío del color y b) la claridad o la oscuridad del color. En donde el primero se da por la tendencia hacia el amarillo o el azul y el segundo, basado en la diferencia entre el negro y el blanco. Además, estos dos aspectos hacen referencia al acercamiento o alejamiento que produce el color en el espectador. Dentro de esta categoría se toma el concepto de iluminación el cual se refiere, según Arnheim (1962), a la existencia de una fuente luminosa presente, y que la existencia de los valores de claridad y de color que pertenecen al objeto en la obra, es puramente psicológica.

Forma: Establecida por la manera en que representa un objeto o por la delimitación de un espacio o superficie. Adicionalmente, la forma implica un contenido interno que es dado por el artista y tiene que ver con la expresión que se le da a dicha forma. La interacción de este tipo de formas da como resultado la composición de la representación pictórica.

Movimiento: Depende de la inestabilidad de los elementos y las diferentes actitudes que estos representen. Su interpretación se deriva de la claridad del significado y de la situación que se este expresando en la obra pictórica.

Énfasis: Se da a partir del “tono” del movimiento simbólico, es decir del carácter y la emoción que transmite la obra y en donde los elementos expresan actitudes más allá de una simple copia de la realidad.

Gestos: Se basa en la descripción de las reacciones físicas de los elementos frente a la situación representada. Los gestos se dan a partir de síntomas que refieren a la emoción y a símbolos que se dan a partir de la expresión de alguna actitud y que son representadas a partir de las diferentes manifestaciones de las masas humanas.

Interacción: Está determinada por la manera en que se da la comunicación entre los elementos de la obra y en la cual se evidencian expresiones culturales.

Tema: Indicación clara e inequívoca sobre la situación en la que se da el movimiento de la obra pictórica. Aquí, se reflejan el contexto y la interacción de los personajes en el marco de determinada cultura, estos se dan a partir de símbolos populares con los cuales el artista personifica a diferentes actores de la situación representada.

Categorías Inductivas:

Expresión Cultural: Lenguaje construido colectivamente a partir de características heredadas e innovaciones individuales. Toda creación cultural es producto de una persona con dotes espirituales, pero es imposible descartar el hecho de que éste está anegado en un contexto y que las producciones tienen que ver con su espacio y temporalidad. La expresión cultural abarca manifestaciones materiales e inmateriales que hacen referencia a aspectos físicos y actitudinales.

Expresión Política: Manifestaciones conscientes o inconscientes de una ideología, es decir la expresión de valores y normas de una cultura, en el arte se pueden dar a conocer las políticas que rodean al artista, cuando éste denuncia y realiza críticas a través de su obra del contexto de su interés.

Afectos: Los instintos libidinales se dan a partir de la relación con el otro. Es en esta relación donde se evidencian los afectos, características que se manifiestan por la energía con la cual el ser carga los objetos externos a él.

Sarcasmo: Este concepto se refiere a la ironía hiriente y mordaz con que se insulta, humilla o se ofende a alguien.

Historia: Narración verdadera y ordenada de los acontecimientos pasados y memorables de la actividad humana. Ésta tiene efectos en el desarrollo psíquico y moral de los individuos. La historia, es el resultado del tejido colectivo que se da a partir de la relaciones y afectos humanos, en el marco de la evolución.

Método

Diseño

El desarrollo de la interpretación se hizo con base en un estudio cualitativo dentro del marco del enfoque *Social Interpretativo*,. Según Newman (2000), dicho enfoque parte del significado subjetivo que tiene la acción social para llegar a la interpretación de la manera en que la gente interactúa y comparte con los otros. En general la aproximación interpretativa, se toma como el análisis sistemático de los significados sociales de las acciones, a través de una observación directa de las personas en su contexto natural, con el fin de entender e interpretar el modo en que la gente crea y mantiene su mundo social.

En relación al presente proyecto, este método permitió indagar acerca de los intereses de la artista, y los motivos que la llevaron a comunicarse a través del Arte, llevando a cabo una aproximación a su entorno con base en documentación bibliográfica. La meta de esta investigación fue comprender cómo la gente construye significados en su contexto natural, partiendo de las cuestiones de interés para ésta.

El diseño esta basado en el círculo hermenéutico – dialéctico, fundamentado en la recolección de temas psicoanalíticos pertinentes al presente tema de investigación. Se elaboró un breve recorrido que da cuenta de ciertas condiciones por las que pasaba Medellín en el momento en que Débora Arango dio inicio a su vida y obra. También se recorrieron pasajes de la vida de la artista, obtenidos lastimosamente no de la propia fuente primaria pero si del libro que escribió una persona que se dedicó durante un tiempo a recoger datos concretos y completos acerca de la vida de la pintora. Este autor es Santiago Londoño y realizó a Débora Arango valiosas entrevistas sobre el desarrollo de su vida y su obra. Por otro lado, se recolectó información de documentos de Historia de la violencia en Colombia (1948 – 1956) y de la situación de género que vivían las mujeres en aquella época. Todo esto, con el fin de evidenciar los significados sobre sublimación, guerra, represión, cultura, instinto de vida y de muerte, en las dos obras seleccionadas; teniendo en cuenta que este proceso fue continuo y cambiante en función de los hallazgos.

Por otro lado, fue necesario realizar un abordaje de categorías pictóricas, con el fin de profundizar el análisis con una interpretación desde lo estético. Seguido a esto, se procedió a identificar el significado de las anteriores categorías argumentadas desde el marco teórico, para lograr una comprensión de la relación entre el todo y las partes.

Para lograr la interpretación que llevó a dar respuesta a la pregunta de investigación, fue necesario construir dos discursos, el primero se realizó de manera libre, es decir, sin tener en cuenta categorías predeterminadas por las investigadoras. A partir de su descripción se realizaron varias lecturas con el fin de obtener nuevas categorías que podrían hacer parte del proyecto y que no se tuvieron en cuenta en un principio. A éstas se les dio el nombre de categorías inductivas. El segundo discurso fue planteado a partir de las categorías deductivas que se plantearon desde un comienzo. Ulteriormente se realizó la descripción de los procesos psíquicos que intervinieron en la realidad colombiana de la época de 1948 a 1956 y la realidad representada por Débora Arango, por medio de un lenguaje técnico que no distorsionará los contenidos reales, Martínez (1997), y que tuvo como base la realización de las matrices correspondientes a cada uno de los discursos.

Finalmente se interpretaron los datos recolectados, por medio de una lectura general, donde se trató de revivir la situación haciendo una reflexión adecuada, sin caer en el error de realizarla con base en esquemas establecidos tanto por el investigador y el marco de referencia de la investigación, todo esto con el fin de obtener una adecuada comprensión que no de lugar a contradicciones.

Objeto de estudio

“Masacre 9 de Abril” y “Rojas Pinilla”, obras que se relacionan con el fenómeno que se quiso observar (dinámica entre la realidad colombiana y la representación que Débora Arango hace de ésta), por otro lado, son el resultado de la vivencia propia de Débora Arango con respecto a los conflictos sociales del 9 de abril de 1948 y a la dictadura del General Gustavo Rojas Pinilla.

Instrumentos

Los instrumentos de este proyecto fueron las dos investigadoras, quienes a través de la observación participante y la revisión de documentos, lograron la recolección de datos y la posterior interpretación.

Para lograr la fase de recolección de datos se contó con archivos bibliográficos, acceso a la obra de la artista en documentos y contactos con expertos en Historia, Arte y Psicoanálisis.

La observación participante, como método de investigación social en la cual el investigador recoge toda serie de información a través de observaciones de lo que las personas dicen o hacen (en el caso del presente proyecto, las situaciones violentas y la representación pictórica de la artista), y esto puede ser logrado de manera presencial o encubierta. El fin de esta estrategia es que el investigador se sitúe dentro del contexto estudiado, integrándose tanto a las creencias como a las actitudes de las personas, para obtener un mejor entendimiento de la situación que se quiere estudiar. (Martínez, 1997)

Revisión documental: Ésta abarcó la historia de la violencia en Colombia (1948 – 1956), en especial, los acontecimientos en los cuales la guerra bipartidista causó la masacre del 9 de abril de 1948 en Bogotá y otros hechos violentos en el resto del país; por otro lado, el golpe militar del General Gustavo Rojas Pinilla, que en un inicio significó la esperanza del pueblo para salir de la guerra bipartidista, pero que terminó generando nuevos enfrentamientos violentos entre la población colombiana. De otro lado se evidenció la situación socio económica y política que vivió el género femenino en aquel momento.

Otra revisión está basada en la biografía de Débora Arango, a partir de la cual se conoció su historia personal relacionada con su trabajo artístico y su lectura sobre el contexto social.

Finalmente, se realizó una aproximación a las obras de Débora Arango, a través de fotografías, que sirvieron de artefacto para la investigación.

Procedimiento

Este proyecto es el resultado de varias inquietudes planteadas por las investigadoras con respecto a la relación entre Arte y Psicoanálisis. En primer lugar se quiso estudiar la sublimación representada en la pintura. Para esto se escogieron dos artistas, Francis Bacon y Salvador Dalí, contemplando la posibilidad de analizar en sus obras, la angustia en Bacon y el narcisismo en Dalí. Frente a este anteproyecto, la directora de Área Básica sugirió a las investigadoras centrarse en un solo artista, debido a la complejidad del tema y que fuera de nacionalidad colombiana.

Con respecto a estas sugerencias se tomó la decisión de escoger un artista colombiano. Las investigadoras pensaron en Débora Arango, artista antioqueña de mediados del siglo XX, ya que sus obras son bastante impactantes y tienen gran relación con la violencia en Colombia, fenómeno que atraviesa la historia del país y que en estos días marca el diario vivir. Se comenzó, entonces, a pesquisar acerca de la artista, para lo cual tres expertos en arte sugirieron bibliografía que facilitó el proceso; surgió la pregunta de cómo una persona (en este caso Débora Arango), quien vive una violencia muy cruda a su alrededor, encontró en el arte una forma de manifestación, al contrario de muchas personas que hallaron en las armas su salida frente al pánico y la angustia que se vivió en el momento.

Para lograr el objetivo de la investigación, se planteó la siguiente pregunta, ¿Cómo Débora Arango ha expresado su lectura de la violencia colombiana de 1948 hasta 1956 a través de dos de sus obras, a partir de la perspectiva psicodinámica?. Con el fin de dar respuesta a esta pregunta, fue importante documentarse acerca de la historia de la violencia en Colombia en dicha época. Para esto se contó con el apoyo de un historiador quien propuso algunos autores que han recopilado información sobre estos acontecimientos. Además de la historia de Colombia, se revisó la bibliografía propuesta y facilitada por tres artistas, acerca de la vida y obra de Débora Arango, con el fin de extraer la relación de su obra con la violencia en Colombia del período comprendido entre 1948 y 1956. Con la idea de dar un paso más hacia el objetivo general, se consideró indispensable indagar teóricamente desde el enfoque psicoanalítico, con el fin de establecer la relación entre la vida y obra de la artista y la realidad de la violencia en Colombia; para esto se contó con el apoyo

constante de un experto en el enfoque. En la elaboración del proyecto surgió la necesidad de abordar ciertas categorías estéticas sugeridas por un artista, basándonos en la exploración bibliográfica de expertos en la interpretación del arte bidimensional.

Posterior a la construcción de los objetivos y del Marco Conceptual y Contextual, se aclaró con ayuda de una experta en investigación, la metodología pertinente para lograr satisfactoriamente el desarrollo de la tesis. Frente al proceso de interpretación, inicialmente se diseñaron dos discursos determinados por insights, triangulaciones y anotaciones, resultado de la observación continua de las obras, posterior al conocimiento adquirido y a la interpretación de los documentos revisados. El primero se hizo con el fin de obtener categorías inductivas, y el segundo elaborado a partir de categorías deductivas planteadas con anterioridad. A partir de los discursos se realizaron dos matrices (inductiva y deductiva), que aclararon y facilitaron el camino hacia el análisis interpretativo final. Este proceso se basó en el enfoque Social Interpretativo, aplicando el método Hermenéutico.

Resultados

Con el fin de dar respuesta a la pregunta de investigación, se llevaron a cabo pasos seleccionados que permitieron un proceso ordenado del proyecto. Para el análisis de resultados se revisaron distintas fuentes informativas entre las que se hallan la historia de la violencia en Colombia de 1948 a 1956, la situación socio política de la mujer en aquella época y, la vida y obra de la artista Débora Arango Pérez. Seguido a esto, se llevó a cabo la sistematización de los datos de interés, a partir de categorías previamente definidas (deductivas). Luego se construyó un primer discurso libre, en donde no intervinieron conceptos predeterminados por las investigadoras, por medio del cual se definirían ciertas categorías inductivas (Expresión cultural, Expresión política, afectos, Sarcasmo e historia). Posteriormente, se elaboró un segundo discurso abarcando las categorías establecidas en el inicio del proyecto (Sublimación, Represión, Cultura, Instinto de vida, Instinto de muerte, Violencia, Metáfora zoológica, Énfasis, Forma, Color - Iluminación, Gestos, Acción, Interacción y Tema). Las últimas categorías (Énfasis, forma, color, gestos, acción, interacción y tema), fueron tenidas en cuenta para la realización de una interpretación desde el punto de vista estético, determinante para lograr un análisis integral, ya que se trataba de dos obras pictóricas. Con base en los dos discursos y el planteamiento de las categorías, se desarrollaron las diferentes matrices pertinentes para el análisis de los significados de las obras “Masacre del 9 de abril” y “Rojas Pinilla”.

Según el lente psicoanalítico utilizado para dar respuesta a los objetivos planteados, se concluyó que la lectura que hace Débora Arango de la violencia colombiana, a través de estas dos obras de arte, está basada en una interpretación del desarrollo de su cultura como un proceso tanático, en el cual prima la destrucción física e ideológica por parte de todos los actores que hicieron parte de los conflictos representados. Es decir, los procesos psíquicos de la población implicada respondían al instinto de muerte, algunos por defenderse y lograr la auto conservación, y otros, por el simple placer de destruir al otro. Se observa también, cómo las diferencias socio económicas y políticas que se dieron en ese entonces generaron una violencia interminable, en donde la lucha de quienes se apropiaban del poder coartaba de tal forma, que la única vía que encontraron algunos pobladores de escapar a la situación fue la guerra y la destrucción.

Es claro que la artista logra a través del proceso de la sublimación, canalizar todo su inconformismo frente a la situación que vivía en la época, mostrando paralelamente una realidad cultural. A través de este trabajo artístico se reflejan los hechos que más la marcaron como miembro de su cultura y como artista, al notar su especial interés por plasmar la violencia que se dió entre el Estado y la población civil, y denunciar a las instituciones creadas por la cultura, que si bien en ocasiones aportaban al bienestar de la gente, en otras reprimía y violentaba.

Por otro lado, y con base en la documentación histórica de aquel momento, se concluye que la artista se interesó por manifestar en sus obras los juicios que sobre ella recaían por parte de políticos, periodistas y personas de la alta sociedad, por hacer parte del sexo femenino y realizar pinturas que rompían con el matiz tradicional de la época, ya que se inclinó por mostrar las realidades sociales que no mostraban los bodegones y paisajes acostumbrados a ser objeto de reproducción pictórica. Así, tal vez, logró canalizar mucha de esa inadaptación que la inquietaba, en parte porque la sociedad se encargaba de negar a la mujer su participación en la mayoría de los eventos públicos y políticos.

Para Débora era imposible pintar rostros bellos y castos o paisajes deslumbrantes, pues su sensibilidad hacía que se percatara, además de esas cosas hermosas que existían en aquel período en su país, de otra realidad que la cultura pretendía ocultar con actores invisibles para la mayoría de las instituciones, que en gran medida también hacían parte de la historia. Debido a todas estas manifestaciones pictóricas, la artista era tachada de inmoral e impura, a pesar de sus continuas declaraciones de que para ella, sus obras no tenían nada que ver con la moral, únicamente con sus afectos frente a su realidad cultural.

Discusión

Gracias a la conceptualización de las categorías planteadas para la interpretación y desarrollo integral de dicho proceso, se realizó el análisis de las obras “Masacre del 9 de abril” y “Rojas Pinilla”, que aunque no logra ser del todo objetivo, pudo dar respuesta a la pregunta de investigación.

No se puede dar fe de un proceso interpretativo totalmente objetivo, ya que nuestra experiencia vital también transcurrió en esa historia llena de dolor y sangre. Igualmente, la interpretación cualitativa está sujeta a la influencia de las percepciones individuales producto de las características personales y rasgos de carácter de nosotras como observadoras.

Es sabido, según el psicoanálisis que existen diversas maneras en que una persona pueda descargar sus instintos y tensiones. En el transcurso del proyecto se identificaron varias de esas maneras a partir de la descripción y análisis de las obras.

Existen, por decirlo así, dos formas claras de descarga de energía, identificadas alrededor de la interpretación de las obras. Una de ellas es la energía canalizada a través de un trabajo artístico, motivado por el Eros (la sublimación), y otra, es la energía descargada de manera tanática, a través de (actos violentos) la agresión del hombre. La primera, es un modo de sublimación realizado por la artista a la hora de elaborar sus obras. La sublimación, según Freud (1923), es la manera en que el ser humano expone sus deseos a través de un camino socialmente aceptado.

Según eso, al decidir Débora Arango, proyectar sus desacuerdos frente a esa injusta sociedad -como ella la veía- y manifestar la rebeldía que la caracterizaba, por medio del arte, escogió como medio de descarga una vía alterna a la violencia física, más bien caracterizada por la expresión (silenciosa) pacífica de crudas realidades, de denuncias sociales e injusticias humanas.

La segunda forma de descarga de la agresión inherente al ser humano, es la que ocurre cuando ésta es llevada a actos físicos, por sujetos víctimas de las inequidades de las que Débora habla en sus cuadros, o por individuos que buscan el poder por medio de la fuerza. Estas acciones son más regidas por el instinto tanático del hombre que busca controlar a sus semejantes o a quienes difieran de él, y son llevadas a cabo de manera violenta por sujetos que colman sus intereses de fanatismo.

A partir de la documentación bibliográfica realizada para la elaboración de la presente tesis, descubrimos que Débora Arango tuvo una niñez colmada de amor.

Transcurrieron sus años de infancia y adolescencia en compañía de sus padres, hermanos, tíos y abuela. Contó también con la oportunidad de realizar sus estudios académicos y emprender el camino del arte con maestros de renombre. Esto quizás la hizo mirar la realidad tal cual era pero desde una perspectiva externa. No vivió en carne propia los sucesos que la atormentaban pero si se interesó por ellos desde muy joven. Su relación con el arte nació cuando desde pequeña recibió clases de pintura en el colegio, contando con el apoyo de una gran maestra quien acrecentó paralelamente su sensibilidad frente a la realidad social que vivía día a día, hasta el punto de sentir el deseo o la necesidad de manifestarlo de alguna manera.

Probablemente la oportunidad que ella tuvo de contar con estudios le dio más recursos que las armas para expresarse de manera no violenta. Es de esta forma, que Débora Arango, a través de su obra pictórica, da a conocer sus afectos y denuncia de los problemas e injusticias culturales. A diferencia de gran parte de sus conciudadanos que salieron a las calles defendiendo sus vidas e ideales de manera destructiva, pasando por encima de quien se atravesara en su camino, actuando bajo sus instintos más primarios, unos en pro de su auto conservación, otros por el placer de dominar y poseer al otro.

En medio de la violencia en la que vive el pueblo colombiano, se reconoce que las manifestaciones artísticas marcan una diferencia respecto a las tanáticas, y que por el contrario se centran en el mantenimiento de la vida. Las manifestaciones artísticas como la literatura, la música, la plástica y la escénica, es posible que denuncien el inconformismo y la resignación de la gente frente a muchas adversidades que la vida le presenta por hacer parte de una cultura, pero no alimentan más la guerra que las acciones violentas.

Es así, como a través de las dos obras de arte, objeto de estudio de el presente trabajo, se pretende dar a conocer una visión distinta a la guerra para descargar la agresión o los deseos. Es a través del trabajo de la artista Débora Arango, quien como parte de una cultura machista, en donde la mujer en esa época no merecía ser reconocida en lo público, sino más bien dada a conocer como objeto de exhibición, y en donde sus funciones se limitaban cumplir las tareas del hogar, optó por demostrar con su lucha y sus obras un camino alterno, a través del cual pelear y hacerse valer, distinto a la violencia. Esta artista al darnos a

conocer, entre tantas, estas dos obras, nos ha demostrado que el arte es una opción de vida que beneficia a la cultura, en cuanto deja un patrimonio vivo, puesto al alcance de quienes desean admirarlo y aprender de él. El arte es un comportamiento constructivo y que por lo tanto puede controlar la violencia, así ayuda a un ser inmerso en una cultura, a educar y refinar las emociones que de lo contrario se exacerbarían violentamente.

Otro factor que la marcó, manifiesto en sus obras, fue el protagonismo que tuvo la violencia política. En ese entonces las riñas entre los partidos políticos eran mayores que en la actualidad y dejaban más víctimas. Por otro lado, las instituciones que dominaban y que en cierta medida se mostraban ambivalentes (ofreciéndose al pueblo como agentes promotores de una mejor calidad de vida, pero, en el momento de ser elegidas como líderes se mostraban hostiles y violentas, imponiendo sus políticas como únicas y verdaderas, en donde las personas que no obedecieran a sus mandatos eran violentadas física e ideológicamente), ejercían una violencia más moral y personal, generando sentimientos de rencor y venganza en los ciudadanos.

Todos estos factores están presentes en la lectura de la realidad colombiana, que hace Débora Arango en sus cuadros. En las dos obras interpretadas, se observa cómo la artista percibe una cultura reprimida por las instituciones que la conforman y por las desigualdades socio económicas y políticas, que hacen que la población en momentos de furia, busque exacerbar todo su Tánatos, regresando a la manifestación de sus instintos más primarios y canalizando su angustia en muerte y barbarie.

Con respecto al fenómeno violento cultural que vivía Colombia en aquella época y que aún persiste, se puede decir que la población colombiana experimenta una frustración, en gran parte resultado de la represión del Estado y otras instituciones sobre ella. Freud (1915), no habría podido dar mejor descripción de este asunto “El estado combatiente se permite todas las injusticias y todas las violencias que deshonrarían al individuo. No utiliza tan sólo contra el enemigo la astucia permisible, sino también la mentira a sabiendas y el engaño consciente, y ello, en una medida que parece superar la acostumbrada en guerras anteriores. El Estado exige a sus ciudadanos un máximo de obediencia y de abnegación, pero los incapacita con un exceso de ocultación de la verdad, y una censura de la

intercomunicación y de la libre expresión de sus opiniones, que dejan indefenso el ánimo de los individuos así sometidos intelectualmente, frente a toda situación desfavorable y todo rumor desastroso. Se desliga de todas las garantías y todos los convenios que había concertado con otros Estados y confiesa abiertamente su codicia y su ansia de poderío, a las que el individuo tiene que dar, por patriotismo su visto bueno”.

Directamente mencionado en el presente trabajo y relacionado a la frustración cultural, es el fenómeno de la guerra. Freud (1915), refiere a que en esta manifestación participan muchas personas que asombran a la humanidad por su colaboración en ella ya que se cree son seres de alta inteligencia que lastimosamente la utilizan para la destrucción del otro, como cuando un científico diseña armas para enfrentar al enemigo. Por otro lado, quienes no participan activamente en ella sufren de una gran decepción y cambios de actitud frente a la muerte.

Frente a la guerra Freud (1915), dice que ésta nunca llegará a su fin mientras los pueblos difieran tanto, y la valoración de la vida sea tan diferente para todos los seres humanos, habiendo fuerzas instintivas que representen al odio y que son tan poderosas.

En un principio, se pensaba que gracias a los estados civilizados y a la imposición de las normas morales, las personas respetarían a los otros, renunciando a sus propios instintos con el fin de ajustar su conducta y poder hacer parte de la comunidad. Sin embargo, el fenómeno de la guerra, frente al que todo el mundo se ensordece, pretendiendo hacerlo ajeno a su cultura, se presentaba entonces, como un evento en el cual los hombres colocaban su hombría en un campo de batalla con reglas como alejar a mujeres y niños de ésta, respetar las tierras e instituciones neutrales que colaboraban en el bienestar de todos los implicados, pero muchas personas fueron escépticas a estos tratados y creían imposible tantas maravillas.

Lo anterior relata muy brevemente los efectos históricos del mundo en relación a la violencia y agresiones sufridas y generadas por los seres humanos. Igualmente da cuenta de las consecuencias que se padecen tanto a nivel individual como colectivo tras escoger diversos caminos para enfrentar el inconformismo que trae la inadaptación del ser en una cultura. Mas para no perder el rumbo del presente objetivo, seguiremos con las dos obras

expuestas en esta tesis. En ellas se ve la clara intención de la artista por describir la realidad colombiana en las escenas representadas. Se observan varias de las manifestaciones culturales frente a dos eventos, la muerte de Gaitán y la Dictadura de Rojas Pinilla. Por un lado, se encuentra la manifestación violenta física, presente en la obra “Masacre del 9 de abril” y la violencia política y hostil en “Rojas Pinilla”. Sin embargo, además de éstas, se perciben otras manifestaciones que también han sobresalido durante la historia de Colombia y el mundo, y que han sido un proceso paralelo a todas las guerras. Estas otras manifestaciones, en relación a lo comentado en párrafos precedentes, son el resultado de procesos humanos que encuentran en el arte otra salida a los conflictos que hacen parte de la vida. Es verdad que la historia a estado atravesada por la guerra, pero de igual forma el arte ha estado presente y rescata de alguna forma la diferencia entre la humanidad y los animales, el arte representa la individualidad y una forma de relación con el otro, representa los afectos, la energía libidinal que se deposita al objeto externo del propio ser.

Este tipo de manifestaciones son concebidas desde el Psicoanálisis, como un proceso sublimatorio, es decir, según Freud (1923), que el individuo inconscientemente opta por descargar artísticamente sus fantasías, convirtiéndolas en creaciones más que en síntomas, encontrando un enlace más llevadero con la realidad. Se encuentra pues, que la sublimación es la manera más adaptativa en que un individuo vivencia sus impulsos, sus instintos, ya que mediante ésta canaliza o dirige su energía libidinal a unos fines distintos de la descarga sexual. “El individuo al sublimar su energía, está reorientando sus instintos hacia la liberación de las frustraciones tanto internas como externas. Cuando una persona tiende a la sublimación, genera una descarga más desexualizada, en donde prima en este sentido el *Eros* (instinto de vida) más que el *Tánatos* (instinto de muerte)”, (Freud, 1930).

El arte plástico, expresión que ha sido el punto central de la interpretación, visto a través del psicoanálisis, se convierte más que en una ciencia, en una herramienta productiva, ya que reproduce a través de material, conocimientos que ayudan a develar realidades, historias para muchos desconocidas, que solo el artista capta a través de su lente bañado en sensibilidad.

En este caso en particular, el interés se ha centrado en descubrir qué conocimientos ha querido revelar la artista en estas dos obras en particular, como también los motivos que la condujeron a realizarlas. Cuando se vive en una época con características sociales, políticas y religiosas, como la que la artista Débora Arango vivió, sin desconocer las situaciones actuales, creemos que vale la pena preguntarse por las razones que llevan a las personas a elegir distintos caminos de descarga.

Tal vez algunos piensen que participar a través del arte, en la guerra (en los sucesos rebeldes, en la crítica social), es un camino por el cual se puede salir menos perjudicado, sin embargo, aunque Débora Arango estaba haciendo lo correcto, fue lesionada en su clara postura frente a esa realidad que destapó, a causa del disgusto de muchos otros. Es así como el arte y el psicoanálisis han permitido comprender una realidad oculta que solo se revela a través de los símbolos, una realidad que se conoce cuando se tiene el interés de mirar más allá de lo tangible, de lo material, ya que es allí tal vez donde se encuentran los motivos más profundos y sensatos de los seres humanos, en su esencia, lo inconsciente.

Elegir, -como lo hizo Débora-, mostrar esa realidad, fue para muchos un paso hacia la libertad y hacia la verdad. La idea del arte no es simplemente ser creada, sino atraer siempre a un espectador que le saque provecho, que se deje inquietar. Por nuestra parte, generó la inquietud de indagar acerca de los motivos personales, sociales, y psíquicos que condujeron a esta artista a realizar su obra y que pueden llevar a que un ser opte por el arte como descarga de sus tensiones más profundas.

Referencias

- ARHEIM, R. (1962) Arte y Percepción visual: Psicología de la visión creadora.
Ed. Universitaria de Buenos Aires. Buenos Aires.
- BETTELHEIM, B (1998) Educación y Vida Moderna: La Violencia: Un Modo de Comportamiento Olvidado. Editorial Grijalbo. Bogotá.
- BRAINSKY, S. (2000) Manual de psicología y psicopatología dinámicas.
Fundamentos de psicoanálisis. Carlos Valencia editores, Bogotá .
- BRAINSKY, S. (1998) Psicoanálisis y cine. *Pantalla de ilusiones.* 1a edición.
Editorial Norma S.A. Bogotá (Colombia).
- DA VINCI, L. (1270) Tratado de la Pintura. Ed. A. P. McMahon, Vol. 2. 1956.
Princeton.
- EL ESPECTADOR, 13 de Enero 1931.
- EL ESPECTADOR, 12 de Abril de 1948.
- EL ESPECTADOR, 12 Abril de 1948. Pág. Editorial.
- EL TIEMPO, 27 de Abril de 1948. (Freyre, traducción de TIME para El Tiempo).

- FREUD, S. (1911) 5 Conferencias que Freud dictó en la Universidad de Clark.
- FREUD, S. (1930) El malestar en la Cultura. Ed. Orbis S.A. Vol. 17. 1993. Argentina.
- FREUD, S. (1923) Obras Completas. “El Yo y el Ello y Otras Obras”. Vol. 19. Ed. Amorrortu S. A. Buenos Aires. 1989.
- FREUD, S. (1920) Más allá del principio del placer, en Psicología de las Masas Ed. Alianza. Madrid. 1970.
- FREUD, S. (1915) Obras Completas. “Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte”. Tomo 6. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid. 1972.
- FREUD, S. (1913) Obras Completas. “Los Instintos y sus Destinos”. Tomo 6. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid. 1972.
- FREUD, S. (1917) Obras Completas. “La Represión, en Los Instintos y sus Destinos”. Tomo 6. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid. 1972.
- FREUD, S. El Porvenir de una Ilusión. Ed. Orbis S.A. Vol. 17. 1993. Argentina.
- GOMBRICH, E. H. (2000). La imagen y el ojo: Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica. Ed. Debate. Madrid.

- HAUSER, A. (1975). Sociología del Arte. Ed. Ediciones Guadarrama S. A. Vol. 1. Madrid.
- GUZMÁN, G y Col. (1962). La Violencia en Colombia. “Estudio de un Proceso Social”. Ed. Editorial Tercer Mundo. Vol. 1. Bogotá.
- JURADO, J.C. (1997) Metáforas y simbolismos zoológicos. Consideraciones sobre los sentimientos respecto a la naturaleza en Antioquia, en los siglos XVIII y XIX. Boletín Cultural y Bibliográfico. Número 46. Volumen XXXIV . Edición 1998.
- KANDINSKY, W. (1911) De lo Espiritual en el Arte. Ed. Ediciones Coyoacán, S. A. de C. V. 1999. México.
- LONDOÑO, S. (1997) Débora Arango: Vida de Pintura. Ministerio de Cultura. Colombia.
- MARTÍNEZ, (1997) El método fenomenológico.
- Nueva Historia de Colombia (1989) V.2 Editado por Colcultura o Ediciones Planeta Colombiana Editorial S.A. (Bogotá)
- OGUIST, P. (1978) Violencia, Conflicto y Política en Colombia. Biblioteca Banco Popular. Bogotá.
- RESTREPO, L. (1976). Niveles de realidad en la literatura de la violencia colombiana. “Ideología y Sociedad”. Bogotá.

- RUBIANO, G. (1984). Arte en Colombia. “El Arte de la Violencia”. Primer Simposio Internacional.
- SÁNCHEZ, G. (1988). Pasado y presente de la violencia en Colombia. “*Los estudios sobre la violencia: balance y perspectivas*”. Ed. Cerec. Bogotá.
- SÁNCHEZ, G. (1988). Colombia: Violencia y democracia. Universidad Nacional de Colombia. Colciencias. Bogotá.
- VELÁSQUEZ, M. (1989). Condición jurídica y social de la mujer. En Nueva Historia de Colombia V.4 Ediciones Planeta Colombiana Editorial S.A. Bogotá.

APÉNDICES

APÉNDICE S

Discurso categorías Inductivas

El presente discurso consta de una descripción física, seguida de una interpretación sin tener en cuenta las categorías deductivas planteadas al principio del proyecto.

MASACRE 9 DE ABRIL

1 En el momento de observar la obra, el espectador se encuentra con un espacio
2 saturado, que contiene varias escenas, pero a pesar de esto, existe una en particular que
3 da inicio al recorrido de la obra en sentido de las manecillas del reloj. En la parte
4 superior central de lo que parece ser una iglesia, está ubicado el campanario. De él se
5 alcanzan a ver 2 perspectivas. La del frente contiene una mujer poco pudorosa,
6 vistiendo ropas ligeras, lo que se ve por las partes del cuerpo que la artista dejan ver en
7 ella, como sus senos caídos y asimétricos. De hecho toda la composición de la obra
8 carece de simetría (detalle que caracteriza todas las obras de Débora Arango) y su
9 pubis, es tal vez una mujer del pueblo. Ella está colgada de los badajos y es sostenida
10 por un monje de sus tobillos. Su cara se dirige hacia abajo en donde se encuentran
11 otros personajes y muestra contento y satisfacción. El monje por su parte viste un
12 traje oscuro y asoma su cabeza por entre las piernas de la mujer. Manifiesta en su
13 cara expectativa y refugio en el cuerpo de la mujer que sostiene, como cubriéndose de
14 lo que ocurre. Sus ojos muestran también atención a los acontecimientos. El fondo de
15 esta imagen varía en cuanto al color en las tonalidades del negro al gris oscuro.

16 La otra perspectiva del campanario es la vista superior derecha de este. En él
17 se puede apreciar a dos monjas que algo escondidas intentan sujetar a un monje que
18 hace el intento de treparse por la pared apoyado en una escalera que viene de la parte
19 inferior derecha y la cual sujetan dos monjes, que observan también los acontecimientos
20 del momento.

21En la parte inferior central, se aprecia el primer piso de la iglesia y sus
22alrededores colmados de gente, unos cargando una camilla con un personaje encogido
23de brazos y piernas vestido de blanco, otros personajes están con machetes, otros con
24cuchillos y palos, intensificando su intención al parecer de protesta, en el piso se
25observa una mujer arrollada, con los senos descubiertos, en la parte derecha inferior
26un hombre que con una tela tapa su nariz y su boca y se dirige hacia otro sujeto,
27botado en el piso, como queriendo atacarlo, en la parte superior de la iglesia aparece
28un letrero que dice “Viva Gaitán”. La fuerza de esta escena que es la central, aunque
29no la primera que se percibe, está dada por tres elementos, las formas que se muestran
30confusas, los colores que se mezclan y el dramatismo expresado en los rostros de los
31personajes, dando como resultado una atmósfera pesada y violenta.

32A mano izquierda se muestran dos hombres arrastrando por el piso a un
33sujeto. Este parece muerto ya que la artista lo pintó con ojos y boca abiertos y además
33sus piernas no están cubiertas de piel mostrándose solo los huesos que las componen.

34Finalmente en la parte superior izquierda se observan dos hombres, al parecer
35soldados atacando con sus fusiles a dos mujeres caídas en el suelo en las que se
36aprecia una marcada angustia frente a la arremetida, debido a que los rostros se
37muestran deformes con sus bocas abiertas como expresando desespero .

38Los colores de las escenas, en un sentido amplio, muestran calor, agitación. Se
39observan, en una primera fila, de arriba hacia abajo, tonos pastel, claros, mezclados
40entre sí. Dirigiendo la vista hacia abajo, se ve cómo la fuerza de los colores aumenta,
41se acentúa su intensidad tornándose a un naranja más fuerte y hacia tonos más
42rojizos. Se percibe un clima ardiente y alborotado. Los colores son sobrios y cálidos,
43las figuras muestran agitación, los elementos muestran expresión y movimiento.

44Toda esta gran escena, se encuentra encuadrada en un fondo que sugiere una
45ciudad en llamas, se perciben construcciones de las cuales salen fogonazos, los
46colores además, sugieren un ambiente enardecido, se percibe un cielo amarillento y

47naranja que casi deja ver su azul natural. Los colores tierra y cálidos transmiten
48movimiento en el fondo.

49En la obra se puede observar que el diseño se basó en una lectura del
50momento en que se desata en Bogotá uno de los episodios más crudos de la historia
51colombiana y que gracias al gran sentido de realismo del artista este momento pudo
52ser plasmado con cierta agresividad tal y como había sucedido, comienza a dar
53características especiales a cada uno de los protagonistas de su obra, mostrando
54plásticamente la personalidad, los sentimientos y las pasiones de cada uno de los
55personajes. Las escenas no parecen estar representadas por modelos sino por hombres
56de un contexto imaginado por la artista, mostrando un intenso sentimiento de
57realismo como resultado.

58Es una composición cerrada. La expresividad en esta obra está basada en un
59contraste de súplica, terror y humor negro, agresividad e indiferencia.

60El tema de este cuadro está construido a partir de un hecho histórico
61colombiano, que se sitúa en el marco del asesinato del caudillo liberal Jorge
62Eliécer Gaitán a manos de un ciudadano llamado Roa, el inconformismo y dolor
63del pueblo lleva a que en ese día se exacerbaban los instintos más primitivos de gran
64parte de la ciudadanía bogotana, dando como resultado el “Bogotazo”, nombre
65que fue dado a este doloroso suceso y que estuvo protagonizado por una multitud
66enfurecida, la cual atacó todo lo que tuviera que ver con el partido conservador,
67casas, iglesias, periódicos, a esta situación se sumaron actos de bandolerismo e
68incendios en el centro de la ciudad, gran parte de la fuerza pública que pertenecía
69al partido liberal, apoyaron a los civiles con armas, situación que fue llevada a su
70final por la barbarie del ejército, quienes disparaban sin piedad a toda persona que
71se encontrara en las áreas de conflicto, la matanza masiva, tuvo como resultado
72un mínimo de 2.585 víctimas. Hechos violentos se desplazaron a gran parte de las
73regiones del país, días posteriores al evento, sindicatos liberales y comunistas
74continuaban con una huelga a nivel nacional, a tal punto que el director del
75partido liberal Carlos Lleras Restrepo, pidió el 14 de abril a todos sus seguidores

76que cesaran los hechos violentos, en cuestión de horas, con gran disciplina, la
77población cesó la huelga.

78Es claro entonces que Débora Arango representa una idea de ese momento, un
79pedazo de toda una situación, pero que seguramente para ella era la más importante
80ya que es la escena donde da muestra de su lectura frente a todo el suceso.

81A partir del contexto en el cual se da la expresión de la artista se podría decir
82que se trata de una obra cuya composición está ubicada dentro de un triángulo. Todos
83los personajes están interactuando en diferentes grupos, pero a la vez representan
84cierta agresividad y exaltación, ya que se muestran movimientos fuertes y violentos.
85La situación se centra en una especie de iglesia, al parecer se trata de la Catedral de la
86Plaza de Bolívar en el centro de Bogotá, en ella se encuentran diferentes personajes,
87como, militares, monjas, prostitutas, monjes y personas del común, en quienes sus
88propias acciones giran en torno del acontecimiento del 9 de abril de 1948, más
89exactamente después del atentado en contra del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán.
90Aquí se logra captar varias situaciones dentro de la obra.

91En el centro superior de la Catedral, más exactamente en el campanario se
92encuentran la situación que más se resalta en la obra, es ésta la que integra al
93observador a la obra, la que genera todo el movimiento y que es protagonizada por
94una mujer, al parecer una prostituta quien toca las campanas y es sujeta por las
95piernas por un monje, la mujer aparenta estar volando colgada de las campanas. La
96situación que se observa al lado derecho, está representada por tres monjes, el
97primero de ellos aparenta sostener una escalera por medio de la cual el segundo trata
98de subir a la parte superior de la catedral ayudado por dos monjas que se encuentran
99en el campanario, el movimiento de este monje sugiere un interés profundo en huir de
100la algarabía. En la parte inferior central, es decir en el primer piso de la Catedral, se
101observa una multitud con machetes y palos, quienes a su vez llevan cargando por el
102aire una camilla con el líder Jorge E. Gaitán aún vivo, las expresiones de estos
103personajes son algo sarcásticas, ya que se muestran alegres, pero a la vez
104horrorizados con respecto al hecho central, encima de sus cabezas aparece un letrero

105que dice “*VIVA GAITÁN*”. Al lado inferior izquierdo se encuentran dos personajes,
106quienes llevan colgando de los miembros inferiores que presumimos parece ser el
107asesino de Gaitán, éste expresa en su rostro a la muerte y las personas que lo halan
108muestran una expresión de horror mezclado con placer frente al triunfo. Finalmente
109se encuentra una última escena al lado izquierdo superior, que expresa la barbarie de
110dos militares quienes de manera inhumana masacran a varias personas que se
111encuentran en el techo de la Catedral.

112Toda esta gran movilización que representa la soberbia de todo el pueblo y
113las autoridades, se encuentra enmarcada por un fondo muy luminoso que aparenta
114estar lleno de fuego y llamas, dándole a la obra un sentido fúnebre. Las llamas al
115parecer tienen su origen en construcciones que se encuentran expuestos a lado y
116lado de la escena central y que sugieren un ambiente lleno de muerte, angustia,
117alegría, en donde las emociones más profundas se exacerban, pareciera que todo el
118instinto agresivo saliera de sus cuerpos para defenderse del otro, destruyéndolo,
119aplastándolo. A todo este movimiento se suma la saturación de imágenes, de
120colores, de trazos violentos, de rostros deformes con ojos grandes y bocas amplias y
121dientudas impregnando de pánico y terror a quien las observa. La parte del centro
122inferior es en gran medida confusa, los trazos son muy expresivos.

123La composición genera movimiento de arriba hacia abajo. Los cuerpos se
124mezclan entre sí, en medio del caos que ha generado el evento, los personajes
125muestran ansias de seguir en la lucha y de acabar con cualquiera que se interponga
126en su camino. La obra sugiere que el movimiento de la multitud va hacia delante,
127hacia fuera, puesto que expresa dirección hacia alguna parte sin importarle sobre
128quien tenga que pasar.

ROJAS PINILLA

1Esta obra es percibida con un movimiento en forma de caracol, que se inicia
2desde el centro hacia fuera. La primera forma que centra al observador en la gran
3escena es una bandera de Colombia, ya que sus colores son diferentes a los del resto de

4la escena, la bandera se despliega a lo largo de la parte central haciendo un recorrido
5de izquierda a derecha. Al terminar este camino se aprecian dos animales al parecer
6hienas y debido a su expresión manifiestan el cuidado y la defensa de las dos bolsas
7con monedas que se encuentra debajo de ellas, el color de los sacos de dinero no deja
8de hacerlos llamativos, sobresalientes dentro de la obra, además las monedas regadas
9muestran que sobran las ganancias, la expresión de estos dos animales revelan furia y
10agresividad, pues se les ven las garras y los colmillos con los que arremeterán a quien
11pretenda arrebatárles sus posesiones.

12Alrededor de esta primera escena se visualizan una cantidad de sapos que
13forman un semi círculo de extremo a extremo de la obra. En un primer plano
14superior, se observa un sapo grande con una copa en la mano derecha y un papel en la
15mano izquierda que personifica al parecer a un militar, mostrando alegría y
16satisfacción. Rodeado está de otros dos sapos, quienes también tienen copas en sus
17manos. Estos visten ropajes especiales por los adornos de que disponen sus hombros.
18Los demás sapos y batracios que visten igual que los otros, al parecer trajes militares,
19se encuentran al rededor mirando hacia arriba como atentos a los comportamientos de
20estos tres personajes. Los personajes se caracterizan por tener ojos y bocas
21prominentes y poco esbeltas. Se ven caras de sumisión, de aprobación y de actitudes
22interesadas por quienes obtienen ganancias de tales hechos.

23Abajo se ven tres serpientes en posición de ataque ya que se dirigen con sus
24bocas abiertas hacia los de arriba, como a la expectativa de quien se descuide para
25llevar a cabo el ataque.

26Más abajo, en la parte inferior de toda la escena, se percibe gran cantidad de
27cráneos y cadáveres expresando terror y angustia. Son caras que intentan hacerse ver,
28están como aplastadas por la gran cumbre zoológica. Cadáveres al parecer de gente
29que ha sufrido, acabados por tanto aplastamiento

30Los tonos azulosos manifiestan un ambiente frío, también se muestran
31sombrios, las pinceladas oscurecidas no dejan de intensificar la atmósfera pesada,

32triste, sucia y lúgubre con la que está descrita la situación y en donde sus formas y
33tonos se mezclan.

34Toda la escena, se encuentra enmarcada por un azul que se extiende en
35diferentes gamas, destacándose el azul oscuro grisáceo que le da a la escena una
36atmósfera densa. Al fondo se aprecia un azul trasparente en el mismo tono del resto
37de la obra.

38El tema de la obra está enmarcada en una composición triangular, sugiere un
39salón de reunión, espacio en el que se encuentran reunidos varios personajes
40representados por animales como batracios, micos, sapos, hienas y culebras; dando
41características especiales a cada uno de los protagonistas de su obra, mostrando
42plásticamente la personalidad, los sentimientos y las pasiones de cada uno de los
43personajes. La escena insinúa una reunión militar encabezada por un sapo grande que
44personifica al General Gustavo Rojas Pinilla y que está situado en la parte superior
45formando desde allí un triángulo o pirámide. Este figurante expresa satisfacción y
46alegría, pero también cierta ironía levantando una copa en su mano derecha
47significando honor a su poderío por encima del pueblo. Rodeándolo pero con un
48movimiento que se dirige hacia abajo del militar se observan varios sapos y batracios
49más pequeños que acompañan y celebran el triunfo del dictador, sus cuerpos y rostros
50deformes, expresan ambiguos sentimientos de temor y felicidad.

51Debajo del aglutinamiento de los militares está el símbolo tricolor de
52Colombia que se extiende a lo largo en medio de la pirámide, debajo del pabellón
53nacional se distinguen dos hienas que con sus dientes y garras filudas expresan deseo
54de poseer las dos bolsas de dinero que están debajo de ellas, alrededor de esta última
55situación se perciben tres culebras que se desplazan hacia la cúspide en donde se
56encuentra sentado Rojas Pinilla. Finalmente en la parte inferior de la pirámide se
57observa el suelo entapetado por varias calaveras y huesos de personas que expresan
58angustia y horror, éstas dan la impresión de ser aplastadas por la gran cumbre de
59militares.

60La obra esta enmarcada en el último período de la dictadura del General Rojas
61Pinilla, en donde después de haber sido apoyado por el pueblo cansado de tanta
62violencia y de políticos maltratantes, utiliza todo su poder para imponer sus normas
63abatido al pueblo. Se observa aquí, la satisfacción y la ironía del dictador
64acompañado por otros militares que hambrientos de poder y corrupción asesinaban de
65manera brutal a muchos civiles personificados en esta obra por las calaveras en el
66piso. Se observa no sólo la destrucción física de esa dictadura, sino también la forma
67en que arruinaban moral, social y económicamente a la población, ya que en un
68comienzo se había prometido trabajo para la gente y se dieron pañitos de agua tibia a
69la violencia que hasta ese momento había cobrado tantas vidas y los resultados fueron
70nuevos enfrentamientos, generando nuevamente una época oscura bañada en sangre y
71dolor, causando que se germinaran nuevos grupos a favor del pueblo y en contra de
72militares y políticos coléricos y contaminados.

73Este gran sapo significa la opresión y el abuso hacia el pueblo que deposito
74toda su confianza en el golpe militar, que en un inicio dio tranquilidad y seguridad,
75pero que finalmente se dejo llevar por el poder autoritario, exacerbando sus instintos
76más primarios de venganza y destrucción. La obra da a conocer la realidad que se dio
77entre líneas en el gobierno del General Rojas Pinilla, expresa el desorden y el
78derroche a través de los trazos fuertes y movimientos caóticos de los elementos que la
79componen, que más allá de su fealdad expresan la realidad vivida en aquella época.

APÉNDICE T

Discurso categorías deductivas

ROJAS PINILLA

1La expresión de Débora Arango en esta obra encierra sentimientos que se
2dieron por gran parte de la población colombiana en la década de los cincuenta. Por
3esa época, en el año 1953, el General Gustavo Rojas Pinilla dio un golpe militar al
4presidente conservador Laureano Gómez. Este nuevo gobernante prometió al pueblo
5acabar con la violencia que hasta el momento había azotado al país, ofreciendo una
6mejor calidad de vida aportando soluciones a las principales problemáticas de trabajo,
7salud y educación, entre otras. El pueblo apoyó al dictador ya que las instituciones que
8los gobernaban, en lugar de dar apoyo y bienestar, reprimían y violentaban a la
9población, generando discordias y por lo tanto haciendo que la población se enfrentara
10violentamente. Desafortunadamente el dictador se mostró autoritario y represor
11haciendo que después de un tiempo de gobierno las cosas empeoraran; los trabajos
12ofrecidos fueron promesas falsas, ocasionando esto la rebelión del pueblo frente a la
13cual el militar descontroló su autoridad y exacerbó su instinto tanático destruyendo
14física y políticamente al pueblo subyugado.

15Debido a las grandes diferencias políticas y socio económicas que
16experimentaban los colombianos, se generó nuevamente una oleada de violencia y
17destrucción, en donde la gente se encolerizaba contra la dictadura, en defensa de su
18propio *Eros*, al igual que el Dictador, quien en defensa suya y de sus colaboradores
19arruinaba a todo el que fuera en contra. En este momento se hace posible ver que la
20única manera en que los habitantes pudieron canalizar su represión fue
21destruictivamente, mientras que la artista lo hizo a través de sus obras, sublimando
22una realidad escabrosa, abominable, dolorosa y frustrante. Débora Arango, pintaba
23sus sentimientos y afectos frente a la realidad que la rodeaba y sus expresiones se
24regían por lo erótico, en la medida en que se limitaba a denunciar y criticar las
25situaciones históricas del momento.

26Además de sublimar la tragedia de su pueblo, la artista canalizó también la
27represión que hasta el momento vivía la mujer en Colombia. Era tachada de inmoral
28cuando estimaba y expresaba sus afectos y era atacada en el momento en que se
29“inmiscuía” en asuntos públicos y políticos. Como consecuencia, por muchos años en
30la historia del país, las mujeres tuvieron como obligación cumplir con los deberes del
31hogar y lo relativo a la crianza de sus hijos.

32En esta obra, se observa claramente la represión y la violencia que ejerció el
33autoritario Dictador sobre el pueblo. Se ven además a sus colaboradores
34representados y personificados por animales que infunden terror y angustia. La artista
35revela la violencia de la que se aprovechan los malhechores para hacerse valer, ya
36que la justicia no va de su mano; muestra también la agresividad de quienes obtienen
37ganancias a expensas de las acciones de los más fuertes. Revelando sus dientes y
38garras en posición de ataque, saca a la luz las ansias de los personajes de destruir a
39cualquiera que se manifieste en contra. En esta parte de la escena es claro pensar que
40lo hacen motivados por el *Eros*, en pro de su conservación. Debajo de la gran escena,
41están los que no se dejaron corromper, representados por calaveras que expresan
42dolor y terror. Esta parte de la escena sugiere un aplastamiento logrado por los
43personajes zoológicos, formando parte de una gran masa que presiona, destruye y
44reprime a los de abajo.

45La cultura que en la obra se descubre es materialista, utilitarista y basada en
46una doble moral. Se caracteriza menos por la solidaridad y más por la deslealtad, la
47injusticia y la inequidad. Algo que la artista pretende, según nuestro parecer, es que la
48ley que se impone es la del más fuerte. Es el hombre, quien a través del Tánatos
49quiere acabar con aquel que impida o trunque la realización de los sueños o ideales de
50llegar al poder, que sin importar a cuántas vidas tenga que sacrificar, aniquila a
51quienes difieran de su parecer.

52Por otra parte, la artista quiso representar el orgullo y la satisfacción que
53experimentaban los más fuertes, a través de los movimientos de quienes en la obra,
54celebran los triunfos tras haber alcanzado sus ideales. Paralelamente sus acciones

55demuestran compañía, apoyo, y la manera en que se acolitan unos a otros sus
56gestiones.

57La interacción de los elementos es confusa en la medida en que todas las
58formas se involucran, pero a su vez se logran discriminar e identificar los personajes
59representados. En general, delimitan un espacio, un contenido claro aunque poco
60fino, que da la posibilidad de reconocer un orden de jerarquías en el ámbito político y
61social, cuando se abstrae de ellas su significado. Los movimientos sugieren un gran
62festín o celebración con motivo del vencimiento a la población civil, situación que
63concuera con la realidad ya que en Colombia el Estado está instaurado en forma de
64pirámide, en donde el gobierno se encuentra o pretende estar en la cima y el pueblo
65en la base, oprimido por éste.

66En esta obra, el dictador no solo aparece dominando a los civiles y las
67riquezas, sino también toda una cultura y un territorio. Es claro que Débora
68personifica a estos actores políticos de la historia colombiana, si se observa con
69claridad el símbolo militar en sus ropajes. Esta en la cultura de la milicia significa,
70también que a mayor números de accesorios que decoren, mayor rango y poder se
71obtiene dentro de la cúpula.

72Por otro lado, las culebras que se dirigen en posición de ataque, desde la base
73hacia la cumbre, parecen significar la rebelión y la destrucción de la población hacia
74la dictadura. No obstante, la violencia en Colombia no solo hace referencia a la
75acción de los gobernantes, sino también a la participación de los demás actores que
76exasperando sus instintos más primarios lograron la destrucción propia como de todo
77lo que les rodeara. Es evidente que aquella problemática no se basó únicamente en la
78destrucción física, sino también en ideologías ya que el dictador se presentó ante el
79pueblo como una salvación y verdad absolutas. La población, por su lado, tuvo que
80responder con sumisión a las órdenes y mandatos que éste le imputara. Desde el
81psicoanálisis, el poder autoritario se ve interpretado como un acto incitado por el
82instinto de muerte (Tánatos) que motiva el deseo de controlar al prójimo. Es claro en

83la obra cómo Débora Arango representa el poder de los batracios frente al resto de los
84personajes.

85La artista logra, a través de colores fríos y oscuros, dar un énfasis a la
86situación, imprimiéndole un carácter lúgubre y tanático. Estas características hacen
87que no se conciba posibilidad alguna de vida, mas si una cultura cercana a la muerte.
88Los tonos azules que utiliza en los sapos pueden hacer, según Kandinsky (1911), que
89el espectador se aleje emocionalmente de ellos, haciéndolos sentir fríos y alejados. A
90pesar de esto, pareciera existir en la artista un deseo de renovación, pues los colores
91del símbolo colombiano se perciben vivos y fuertes, como si expresando una
92posibilidad de luminiscencia en medio de tanta oscuridad.

93Los personajes que acompañan al General expresan ambivalencia emocional a
94través de sus rasgos ya que se muestran alegres y temerosos frente a los sucesos. El
95Dictador, por su parte, muestra ser engañoso, publicándose como salvador de tanta
96corrupción política e injusticia social, pero su actitud no deja de ser hostil frente a
97toda la sociedad. Sus colegas luchan por sobrevivir, saben que tienen que sumirse a
98los deseos y órdenes del supremo, pues de lo contrario terminarán como los más
99afectados, acabados por la negligencia del más poderoso.

MASACRE 9 DE ABRIL

1Es posible hablar de la sublimación de la cultura a través del arte si observamos
2los cuadros de Débora Arango en los que plasma el inconformismo de un pueblo tras
3toda una época de represión e resignación, gracias a la injusticia política y social a la
4que fue sometido.

5Una fecha publicada en una de sus grandiosas obras, es el 9 de abril de 1948.
6En este día, llamado *El Bogotazo*, Bogotá fue escenario de una gran *masacre*, como lo
7 nombra la artista. El caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán, fue asesinado pasadas las
8 horas del medio día, y seguido a esto, el pueblo entró en cólera dejando que sus
9 instintos más primarios como la agresión, se hicieran presentes. Los civiles más

10inconformes y agresivos arrasaron con todo lo que se cruzaba en su camino,
11convirtiéndose infortunadamente a la capital, en un campo de batalla envuelta en llamas
12y destrucción.

13Particularmente en “Masacre del 9 de abril”, es donde Débora plasma su
14afecto frente a un hecho histórico, concreto y muy doloroso a nivel nacional. Como
15en ese entonces se hallaba en Medellín, ésta se sirvió de la narración en la radio, de su
16imaginación y sus emociones para plasmar los acontecimientos que tuvieron lugar en
17la capital del país. Como artista y miembro de una cultura, Débora Arango fue capaz
18de sublimar las cargas que los sucesos le provocaron, a través del arte. Su habilidad
19hacia las elaboraciones pictóricas le permitieron expresar su inconformismo de un
20modo distinto al elegido por quienes ella representa en sus obras, participando así en
21la rebeldía de manera más pacifista aunque nunca pasiva.

22Esta artista centra toda su atención en la violencia que se desató aquel día
23realizando una obra que ubica posiblemente en el centro de la ciudad, más
24específicamente, en la Catedral de la Plaza de Bolívar, lugar al que se dirigió la
25multitud después del asesinato del líder liberal. Aquí expresa todo el instinto tanático
26de un pueblo que destruye y asesina, no solo en venganza a la muerte de su líder, sino
27como descarga de una represión colectiva e histórica, en un país que se ha
28caracterizado por estar bañado de incompreensión, odios, luchas por el poder y
29autoritarismos impuestos por sus gobernantes.

30Aquel día, el pueblo se rebeló y dejó que sus dolores y angustias más
31profundas salieran generando destrucciones físicas. Sin embargo, en muchos casos
32esta reacción fue en defensa propia, es decir, motivada por el Eros que va en pro de la
33auto conservación.

34En el cuadro varias situaciones suceden en un mismo contexto. Las dos
35primeras escenas sugieren la doble moral y la ambivalencia de la iglesia. En una de
36ellas, aparece una mujer que cuelga de los badajos de las campanas y que parece ser
37una prostituta, vistiendo ropajes ligeros. Simultáneamente un monje aprovechando la

38algarabía, la toma por las piernas como buscando refugio. En este acto la mujer deja
39ver su excitación ante la situación. Tocando las campanas de la catedral, expresa la
40burla y el sarcasmo del pueblo que se desinhibe aprovechando un acontecimiento de
41tal magnitud y significación. El énfasis en los movimientos y las acciones de la joven,
42reflejan en ella una actitud alegre vengativa, más si se tiene en cuenta el espacio en el
43que se encuentra ubicada. Pareciera que la artista quisiera expresar su sarcasmo frente
44a la iglesia y todo cuanto esta proclama.

45A su izquierda, se observa cómo Débora Arango, al dibujar a dos monjas
46escondidas ayudando al monje a subir la escalera, expresa la realidad moral de la
47iglesia manifestada en esos momentos. La institución religiosa mientras proclama el
48amor, el sacrificio y la ayuda al prójimo, huye y se esconde de las manifestaciones de
49dolor y violencia del pueblo. También es posible verlo a través de los dos monjes
50ubicados en el plano inferior, que buscan ocultarse del barullo, dos monjes que velan
51por su vida, incitados por el Eros.

52Las últimas tres escenas están bañadas por pasión y sangre. Es así como en la
53parte central del cuadro se exhibe el acto más violento interpretado por la artista. En
54ella se logra una saturación de los elementos y personajes. Los movimientos y las
55acciones por ellos llevados a cabo no dejan mucho a la imaginación. Gracias a estas
56pinceladas, Débora Arango logra transmitir la sensación de caos y alboroto que
57forman sus personajes con los palos y cuchillos que asen en sus manos.

58Se ve el énfasis puesto en los movimientos, al mostrar las manos alzadas
59empuñando armas blancas, se ven los rostros angustiados, de ojos grandes y bocas
60abiertas expresando terror, dolor e incertidumbre. La interacción de los elementos en
61esta parte manifiesta la imprudencia de quienes participan en tal manifestación.

62Simultáneamente se distingue a la colectividad ciega y ensordecida por su
63instinto de muerte que devasta y lo arruina todo. A través de estas imágenes la artífice
64muestra que más allá de esas fachadas existe una realidad humana que sufre y goza.
65Se observa cómo en un mismo escenario conviven las instituciones, resultado de la

66cultura y desarrollo de una nación, y la población civil, en donde las creaciones
67colectivas dominan, reprimen y se destruyen violentamente entre sí.

68El instinto de muerte se exagera aquí en el deseo de destrucción manifiesto
69en casi todos los personajes, unos por ejercerlo directamente y otros por ser víctimas
70de él. Estas gentes que con todo quieren acabar no llevan más que rabia alimentada
71por tanta inequidad, injusticia e inconformismo. En esta obra la destrucción es de
72todos hacia todos. Se percibe el deseo de la artista de expresar todos sus sentimientos
73frente a la situación, tomando el acontecimiento como un acto destructivo en donde
74se expresan cantidad de afectos y emociones humanas. Se descubre la manera en que
75la artista percibe y siente aquella realidad, que ha sido a la vez, el resultado de la
76fusión entre su experiencia personal y la de su cultura

77La penúltima escena muestra literalmente el sentimiento de venganza del
78pueblo sobre el que parece ser el asesino del caudillo. Se ve cómo la furia de la masa
79excusa su acto sanguinario para dejar salir a flote todo su rencor frente a las
80instituciones represoras como la política, que se muestra en este acto autoritaria y
81poderosa. El énfasis en los rasgos faciales del sujeto arrastrado por otros dos en el
82piso, y los huesos que se dejan ver en sus piernas, refleja el dolor y la muerte que se
83apoderan de él.

84En la última escena, se aprecia a los militares que subyugados a las órdenes de
85los mandatarios asesinan brutalmente a los civiles desobedientes y rebeldes. Son aquí
86representadas las instituciones que ambivalentes actúan porque protegen y destruyen
87sin justa discriminación. Se trata de una cultura que aunque culpa a sus instituciones,
88depende de ellas y por lo tanto termina por identificarse con ellas. Aquí, los policías
89furiosos, a través de sus gestos manifiestan la injusticia que cometen aun ciertas
90instituciones para con los ciudadanos.

91Al igual que en la gran mayoría de las obras de Débora Arango, se subraya
92cómo ésta sublima sus represiones tras ser considerada una mujer católica y
93ciudadana colombiana como las demás. Muestra de manera sobresaliente a la

94prostituta, ya que en aquella época era casi la única manera de saberse libre una mujer
95y hacer parte de la vida pública, en relación con los derechos que se le concedían por
96ser solteras. Como representante de la iglesia que era la mujer, Débora Arango se
97acobarda aunque más en el fondo sus obras la dejan ver como una mujer rebelde que
98rompe con las imposiciones y estereotipos de género de aquellos tiempos. Expresa su
99sarcasmo con respecto a los representantes de la iglesia, a pesar de ser “católica,
100apostólica y romana”, y sublima su dolor y angustia frente a la historia violenta de
101su país. Pero Débora Arango, a diferencia de los otros actores de la historia y como
102se ha dicho anteriormente, logra canalizar estos afectos de forma plástica sin tener la
103necesidad de salir a las calles y destruir a otros. En esa medida se libera de ellos,
104pero de forma erótica y con fines eróticos, mientras que las masas en ese entonces lo
105hicieron de forma tanática.

106La acción de todos los personajes está determinada por su intencionalidad,
107en unos se percibe la huida, en otros la agresión y la lucha, y entre todos forman una
108algarabía. De otro lado, se percibe la acción de supervivencia y defensa frente a los
109ataques. Las formas se entremezclan creando una composición saturada, que a la
110vista es estéticamente fea, aunque ésta fealdad hace referencia al mundo en el que la
111artista está inmersa. El movimiento está dado por las actitudes claras de revolución,
112lucha y venganza de todo el pueblo frente a la represión y aplastamiento de las
113instituciones autoritarias que los controlan. Débora parece criticar su cultura,
114trasmitiendo el dolor y la muerte que la caracterizan, al plasmar de forma grotesca
115todos sus sentimientos y pensamientos al respecto de esa realidad tan cruda.
116También le da gran importancia al pueblo que es invisible en el momento de escribir
117la historia, y a sus manifestaciones.

118Expresa en los gestos de los personajes también lucha y revolución, ya que
119en casi todos los casos levantan sus brazos como señal de protesta y defensa frente a
120aquellas instituciones que los representan, pero que al mismo tiempo los aíslan,
121dejándolos fuera de los códigos culturales como normas, principios y modelos.

122 Finalmente Débora da un significado a todo su contexto, rompiendo con
123 costumbres utilizadas en el arte. No pinta lo hermoso de los paisajes colombianos, ni
124 las señoras de alta alcurnia con sus esposos burócratas disfrutando de un almuerzo
125 campestre; por el contrario, la artista da a conocer la realidad de los otros que
126 también hacen parte, desarrollan y crean la colectividad, pero que el Estado
127 discrimina señalándolos de antisociales que hay que limpiar y eliminar.

128 Las formas imponen movimientos que a su vez denotan acciones agitadas y
129 violentas. Los colores a través de los cuales la artista da vida a esta obra son en
130 general tonos tierra, mezclados con el azul y algunos verdes opacados. El negro lo
131 utiliza entonces para dar sombra a los elementos.

132 En el fondo se perciben colores fuertes como el rojo, naranja y el amarillo
133 que según Kandinsky (1911), incitan sensaciones de locura y desesperación. Visto
134 de esa manera, es posible afirmar que la obra representa también una ciudad
135 envuelta en llamas, las del fuego y también las llamas encendidas por el fervor con
136 que la gente abarcó tal acontecer.

137 Los tonos azules y oscurecidos hacen sentir un ambiente mortecino, apagado
138 y percedero, aunque se conduzca entre tanto alboroto. Estos colores, según
139 Kandinsky (1911), permiten sentir un ambiente frío, aunque los tonos claros que se
140 acercan al blanco menguan y neutralizan permitiendo ver en la obra la pesadumbre
141 que persiste.

142 La delimitación de los espacios, aunque no es concreta deja ver un panorama
143 claro del que se pueden deducir composiciones claras. Es una imagen de caos y
144 horror en la que la artista no supo cómo más interpretar sino a través de estas sabias
145 pinceladas cargadas de emociones e imaginación.

APÉNDICE U

CATEGORÍAS INDUCTIVAS

CATEGORÍA	UBICACIÓN	INTERPRETACIÓN
EXPRESIÓN CULTURAL Según Hauser (1975), la expresión cultural es el resultado del lenguaje construido colectivamente a partir de características heredadas e innovaciones individuales. Toda creación cultural es producto de una persona con dotes espirituales, pero es imposible descartar el hecho de que éste está anegado en un contexto y que las producciones tienen que ver con su espacio y temporalidad. La expresión cultural abarca manifestaciones materiales e	MASACRE DEL 9 DE ABRIL 5, 6, 10, 15,17, 19, 20 – 24, 28, 31, 32, 58 – 64, 77, 83 – 85, 88 – 94, 96, 97, 99, 109 – 112	MASACRE DEL 9 DE ABRIL Esta obra es una expresión cultural en la medida en que Débora Arango plasma su lectura de los eventos sucedidos el 9 de abril de 1948 en la capital bogotana. Esta artista plasma en su obra elementos que permiten caracterizar personajes comunes de la cultura colombiana. Es así como se pueden abstraer de la obra personajes que hace parte de las instituciones creadas por la cultura, como personajes de la vida común. Ciertos gestos y rasgos físicos con que la artista viste a sus personajes permiten también identificar manifestaciones culturales que se dan frente a ciertos eventos públicos. Expresiones como los brazos levantados empuñando armas blancas son dentro de nuestra cultura significado de protesta, lucha y rebeldía, de individuos y masas. Las manifestaciones culturales se ven también reflejadas en esta obra, por las acciones violentas incitadas por los personajes. La violencia de esa época, según lo muestra Débora Arango, viene de las instituciones creadas al servicio del ciudadano. En este caso en particular, se observa la violencia basada en el poder, en las acciones de los policías representados en la obra, quienes arremeten contra los civiles que luchan por defenderse, que van en contra y se muestran rebeldes frente a las órdenes del Estado. Del mismo modo la iglesia ejerce una violencia manifiesta a través de la

inmateriales que hacen referencia a aspectos físicos y actitudinales.	ROJAS PINILLA 14 – 16, 19 – 24, 42, 46 – 48, 50, 51, 54, 55, 57 – 59, 65, 66	negligencia, ya que culturalmente se cree que de manera incondicional ofrece apoyo al pueblo en general, mas en esta obra es clara su pretensión de querer huir a los asuntos públicos de la ciudad. Por otra parte, se encuentra la violencia ejercida por los civiles que sometidos a las exigencias de obediencia y abnegación por parte del Estado, los incapacita ocultándoles la verdad, y censurando la intercomunicación y la libre expresión de sus opiniones. Generando inequidad entre los ciudadanos mismos, y entre el Estado y los ciudadanos, siendo ésta la génesis misma de las guerras que se han a través de toda la historia colombiana. La manifestación de la venganza, es en este cuadro, un evento que se deja ver cuando dos sujetos arrastran por el piso al que parece ser el asesino del caudillo y en el fondo que sugiere la ciudad envuelta en llamas producto de las acciones violentas en contra de la ciudad a manos de los seguidores del caudillo liberal, Jorge Eliécer Gaitán, quienes se manifiestan también en contra de las instituciones y el gobierno que en ese entonces era conservador. ROJAS PINILLA Se puede observar en esta obra, cómo la artista utilizó una manifestación cultural de los militares para plasmarlos en la obra, es así como gracias a la ornamentación de los vestidos que llevan puestos los sapos y batracios se puede deducir que estos son militares. Las manifestaciones que se dieron por parte del pueblo frente a los abusos de la dictadura de Rojas Pinilla, son expresadas en la obra a través de las serpientes que sugieren atacar a la cumbre militar y por las calaveras que representan la resignación y protesta de la cultura. Por otro lado, es fácil interpretar que se trata de una situación enmarcada en
--	--	--

		Colombia, ya que se distingue un símbolo tricolor, el pabellón Nacional, como manifestación cultural, a través del cual los miembros de una nación encuentran identificación. Las normas impuestas por la tiranía del gobierno, representaron la manera en que arruinaron moral, social y económicamente a la población.
EXPRESIÓN POLÍTICA Para Hauser (1975), la expresión política se da a partir de manifestaciones conscientes o inconscientes de una ideología, es decir la expresión de valores y normas de una cultura. En el arte se pueden dar a conocer las políticas que rodean al artista, cuando éste denuncia y realiza críticas a través de su obra del contexto de su interés.	MASACRE DEL 9 DE ABRIL 4, 31 –34, 59 – 68, 96 – 98	MASACRE DEL 9 DE ABRIL Débora Arango manifiesta abiertamente su contraposición frente las políticas que la rodearon y de las que fue víctima en el momento en que desarrolló su trabajo artístico. Entre estas políticas se encuentran las de la iglesia, los medios de comunicación y otros grupos sociales, que se dieron a la tarea de juzgar su obra, tachándola de inmoral. En este aspecto, artículos manifiestan tales desacuerdos en contra del trabajo de la artífice que dicen: “las pinturas de doña Débora Arango no son artísticas, ni mucho menos. Están hechos ex profeso para representar las más viles de la pasiones lujuriosas. No es el alboroto de la gazmoñería, como dice la jactanciosa presentación de la artista. Es la simple y llana verdad de un arte que se dedica, como los afiches cinematográficos, a alagar perturbadores instintos sexuales” (Revista Municipal, 15 de Enero de 1943). Sin embargo también se hallaron comentarios a favor de la artista: “En más una ocasión sus cuadros han merecido la pobreza del altercado para lanzarla irreverente. Pero ¿Podrá ser irreverente ésta muchacha que ha pintado el problema eterno de la figura humana, en contacto directo con el problema anímico que lo rodea?”, (El Colombiano, Julio 23 de 1950).

de su interés.	ROJAS PINILLA 35 – 37, 39, 40, 46 – 51, 54 – 64	En esta pintura es posible ver cómo Débora plasma la ideología religiosa como una política caracterizada por la doble moral. Es claro ver cómo la artista, al pintar a los monjes y monjas ocultándose tras las paredes de la iglesia, refleja la realidad en la que se encuentran los religiosos al evadir sus responsabilidades con la comunidad. Por otro lado, la artífice devela la importante influencia de la política que ejerció Jorge Eliécer Gaitán, en gran parte del pueblo colombiano haciendo que se movilizara de manera extraordinaria en contra de la muerte de su ideología. Los militares, por su parte, representan la manifestación del abuso del poder para con los habitantes, en el sentido en que subyugados a órdenes del gobierno conservador, atacaron violentamente a toda persona que hiciera manifestación en contra de los sucesos de ese día. ROJAS PINILLA La artista representa la política militar como un poder autocrático, en donde las normas impartidas por ésta, se dan por encima de las ideologías y sentimientos del pueblo colombiano en general, y que frente a cualquier demostración de rebeldía utilizaron la fuerza física y moral en contra de los manifestantes opositores a la Dictadura. Se puede deducir además, cómo Débora percibe al Estado como una institución que se posesiona por encima de los demás, ya que la cumbre de la escena ejemplificada está compuesta por los representantes de la Dictadura militar. A partir de los abusos de la Dictadura, se crearon nuevas políticas e ideologías al margen de las normas y leyes sociales, en protesta a la historia
----------------	---	---

		de injusticia y negligencia por parte de las políticas liberales, conservadores y militares.
AFECTOS Según Freud (1920), los instintos libidinales se dan a partir de la relación con el otro. Es en esta relación donde se evidencian los afectos, características que se manifiestan por la energía con la cual el ser carga los objetos externos a él.	MASACRE DEL 9 DE ABRIL 9, 11, 12, 26, 27, 32 – 34, 47 – 53, 56, 57, 74, 88, 91, 92, 95, 99, 103, 104 ROJAS PINILLA 8, 13, 18, 22, 23, 37, 38, 41, 48, 52, 62, 63	MASACRE DEL 9 DE ABRIL En esta obra se percibe cómo Débora Arango expresa sus afectos frente a los hechos bélicos del 9 de abril de 1948. Manifestando tales emociones, Débora plasma en sus personajes características faciales que nos hacen evocar los estados afectivos por los que atravesaron estos actores. Es así como encontramos en su obra la ambivalencia entre rostros de horror y alegría, temor y satisfacción, entre llantos y risas. Mostrando siempre actitudes específicas frente así mismos como a los objetos externos a ellos. ROJAS PINILLA La artista plasma diferentes afectos a través de los rostros de sus personajes, en ellos imprime dolor, furia, satisfacción, alegría, resignación, temor y felicidad.
HISTORIA Narración verdadera y ordenada de los acontecimientos pasados y memorables de la actividad humana. Ésta	MASACRE DEL 9 DE ABRIL 46, 54 – 68, 76 – 79, 96 - 98	MASACRE DEL 9 DE ABRIL En esta obra se divisa la lectura que hace Débora Arango, de un hecho violento que ha marcado la historia social, política y económica de Colombia. Situación que se dio a partir del asesinato del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán en Bogotá, el 9 de abril de 1948 y que generó grandes disturbios en la población civil, acallados finalmente por el gobierno

tiene efectos en el desarrollo psíquico y moral de los individuos. La historia, es el resultado del tejido colectivo que se da a partir de la relaciones y afectos humanos, en el marco de la evolución.	ROJAS PINILLA 49 – 63	conservador a través de la fuerza militar. ROJAS PINILLA La obra esta enmarcada en el último período de la dictadura del General Rojas Pinilla, en donde después de haber sido apoyado por el pueblo cansado de tanta violencia y de políticos maltratantes, utiliza todo su poder para imponer sus normas abatiendo al pueblo. Los militares hambrientos de poder y corrupción asesinaban de manera brutal a muchos civiles. Esa dictadura, no solo provocó destrucción física, sino también la forma en que arruinaron moral, social y económicamente a la población. En un comienzo se había prometido trabajo para la gente y se ofreció una vaga solución a la violencia que hasta ese momento había cobrado tantas vidas. El no cumplimiento de estas promesas, provocó nuevos enfrentamientos, generando una época oscura bañada en sangre y dolor, causando que se germinaran nuevos grupos a favor del pueblo y en contra de militares y políticos coléricos y contaminados.
---	-------------------------------------	---

APÉNDICE V

CATEGORÍAS DEDUCTIVAS

CATEGORÍA	UBICACIÓN	INTERPRETACIÓN
SUBLIMACIÓN Freud (1923), afirma que la sublimación es el resultado de un proceso en el cual el yo canaliza la libido objetual depositada en el objeto por el ello y la convierte en libido narcisista desexualizada para canalizarla hacia otros fines no sexuales	MASACRE DEL 9 DE ABRIL 1, 2, 11 – 19, 68 – 71, 85 – 98, 106, 107, 115.	MASACRE DEL 9 DE ABRIL Se interpreta la sublimación que hace la artista frente a las injusticias que se cometían con la mujer, ya que su género estaba sometido a los malos tratos por la primacía del machismo que caracterizaba su época. Débora comenta su desagrado con respecto a situaciones específicas, como el abuso de las autoridades sobre las mujeres del pueblo, al igual que la condena de los diferentes organismos hacia las acciones que fueran en contra de los cánones impuestos por ellos. En este sentido se evidencia cómo, a través del trabajo creativo, la artista encuentra un camino para la descarga y canalización de sus afectos más profundos, frente a las organizaciones que componen su cultura y que hasta el momento se muestran represoras y descuidadas para con la población colombiana. Además se percibe su obra como una manifestación cultural, ya que se muestra como una parte de la cultura que encuentra otro tipo de camino (erótico) para expresar su desacuerdo con las diferentes políticas en lugar de hacerlo destructivamente. La realidad representada por la artista se nota como una realidad reprimida, que no encuentra otra salida a su sufrimiento diferente a la destrucción.

	ROJAS PINILLA 1, 18 – 22, 23.	ROJAS PINILLA Se interpreta la sublimación que hace frente a las injusticias que experimentó el pueblo colombiano en épocas de la Dictadura del General Gustavo Rojas Pinilla. La única manera en que el pueblo colombiano pudo canalizar su represión fue de forma destructiva, mientras que la artista expresaba su dolor y frustración a través de sus obras, sublimando una realidad escabrosa y abominable. Débora Arango, pintó sus sentimientos y afectos de la realidad que la rodeaba. Sus expresiones se regían por lo erótico en la medida en que se limitaban a denunciar y criticar las situaciones históricas del momento.
REPRESIÓN Para Freud (1913), la represión es un mecanismo de defensa que se ubica entre la condena y la fuga que hace el yo frente a un instinto, su función es rechazar y mantener alejados determinados elementos del consciente.	MASACRE DEL 9 DE ABRIL 3, 24 – 26, 61, 62, 74, 75, 105, 113, 114. ROJAS PINILLA 17, 24 – 27, 37 – 39, 61, 69, 77.	MASACRE DEL 9 DE ABRIL Débora manifiesta en esta obra, cómo una cultura reprimida colectiva e históricamente, encuentra en la violencia una forma sintomática de dejar salir dicho represamiento de sentimientos hostiles, resultado de las injusticias y opresiones a las que ha sido sometida por parte de las instituciones. Los rostros de los personajes plasmados por la artista, develan los sentimientos de angustia generados por esa represión. ROJAS PINILLA El autoritarismo llevó a un dominio total del pueblo colombiano por parte de la dictadura del General Rojas Pinilla, arrebatando la libertad de opinión y elección en temas concernientes a la situación socio-económica y política del país. Esta situación desató una rebelión por parte de la población hacia sus imposiciones. En la obra, debajo de la gran escena de la cúpula militar, se distingue el pueblo

		representado por calaveras que expresan dolor y terror ante el aplastamiento llevado a cabo por los personajes zoológicos, que presionan, destruyen y reprimen a los de abajo. Las personas ajenas a la dictadura se vieron afectadas por la inmoralidad, la sinrazón de las instituciones culturales, supuestamente creadas para estar al servicio del hombre.
CULTURA Para Freud (1930), la cultura es la suma de las producciones e instituciones que distancian la vida del ser humano de la de los animales y donde ésta tiene dos fines: proteger al hombre contra la naturaleza y regular las relaciones de los hombres entre sí. A partir de la cultura se dan tanto sufrimientos como métodos para llegar a la felicidad	MASACRE DEL 9 DE ABRIL 1, 3, 5, 6, 8 – 10, 24 – 27, 32, 38 – 43, 51, 52, 57, 59 – 66, 72 – 75, 78 – 84, 87, 104 – 106, 108 – 110, 112 – 114, 116 – 121.	MASACRE 9 DE ABRIL Se interpreta una crítica que hace la artista hacia su cultura, en la forma grotesca en que plasma todos los sentimientos y pensamientos hacia esa realidad tan cruda. A partir de esta obra, se puede interpretar la lectura que hace Débora de una cultura que si bien está conformada por instituciones creadas colectivamente, también contiene actores que hacen parte de su desarrollo y que han sido apartados de ésta. En la obra se observan elementos relevantes dentro de la cultura colombiana, como dirigentes políticos, representantes de la iglesia y militares; por otro lado devela actores que están fuera de las organizaciones culturales pero que construyen y dejan huella en la sociedad, como prostitutas, proletarios, hombres y mujeres del común. Da a conocer que las personas que la componen, encuentran en ella apoyo. Sin embargo en el momento en que se sienten tratados injustamente se rebelan, enfrentándose eróticamente en defensa propia, hallándose tras este proceso acciones de destrucción y conservación. En medio de sus pinceladas, refleja a través de personajes específicos actitudes que encierra en general la sociedad. Un ejemplo al respecto, es el significado que tiene la ubicación de la prostituta y su actitud de burla y venganza frente a la institución

	ROJAS PINILLA 2 – 6, 13, 38 – 44, 47, 59 – 61, 64 – 69, 71, 74, 75, 83, 91, 92, 95 – 97	religiosa y a la situación de violencia en general. ROJAS PINILLA En un principio, la Dictadura del General Rojas Pinilla fue aceptada ya que el pueblo estaba cansado de la deslealtad y la violencia, por parte de la instituciones a cargo de los liberales y conservadores. No obstante, la historia narra que las diferencias individuales, políticas y socio-económicas dentro de la Dictadura, desataron nuevas oleadas de violencia y destrucción. Por otro lado, la obra muestra cómo la institución representada por los militares violenta y genera grandes sufrimientos en el pueblo por las ansias de poder y la autoridad injustamente aprovechada. La cultura que aquí se expresa, se caracteriza menos por la solidaridad, por el materialismo, el utilitarismo y la doble moral. También se percibe que el estado anímico de la cultura, a través de sus personajes, está bañado de sentimientos ambivalentes como angustia, alegría, sufrimiento, sumisión y gozo. La cultura colombiana está determinada por una jerarquía encabezada por las instituciones, lo que ha llevado a una clara sumisión del pueblo para con ellas. Empero, éste también es culpable de esa situación, ya que se limita a responsabilizar a las organizaciones sociales de los aconteceres, y a dejar de lado su participación activa en el desarrollo de procesos en pro de una mejor sociedad.
VIOLENCIA Freud (1915), afirma que la violencia es	MASACRE DEL 9 DE ABRIL 5, 6, 8 – 10, 23 – 26, 28,	MASACRE DEL 9 DE ABRIL La obra manifiesta no sólo los hechos violentos ocurridos en ese día, sino también su influencia en la vida y obra de la artista, en la medida en que se ve su marcado interés

un proceso inherente al ser humano. Es el resultado del enfrentamiento entre los seres humanos que se da a partir de las desigualdades socio económicas y culturales. Se ve el reflejo de la involución de los hombres hacia sus instintos más primarios.	47, 48, 51, 52, 61 – 67, 73, 79, 120, 121. ROJAS PINILLA 14, 15, 27, 33, 36, 37, 41, 46, 69, 72, 74.	por denunciarlos y no ser indiferente ante ellos. La obra en general está caracterizada por la violencia, allí todos los personajes se muestran con actitudes violentas, a través de masacres, golpes, gritos y peleas, utilizando como símbolo de estas expresiones las armas blancas. Se observa un pueblo que manifiesta sus instintos más primitivos de agresión y destrucción, no solo física, sino emocionalmente. No obstante, la violencia, muchas veces resultado de las diferencias individuales y colectivas, no solo se da por parte de los civiles, sino también de los representantes de las organizaciones culturales. ROJAS PINILLA Se puede afirmar que la violencia, dentro de la Dictadura, estuvo muy relacionada con todas las diferencias individuales y sociales que se dieron en ese entonces en la comunidad colombiana. En la obra, se hallan presentes ciertos personajes que imprimen, a través de sus gestos, violencia y agresividad frente a la situación representada, como es el caso de las hienas, que personifican a los aliados del gobierno, que con sus dientes y garras filudos, dejan ver intenciones de ataque y defensa. También se observa cómo el pueblo, frente a la Dictadura, se ve representado por las culebras que se dirigen hacia la cúpula en posición de ataque. Al respecto, se hace posible deducir que la violencia se condujo de manera recíproca.
INSTINTO DE VIDA Freud (1920), dice que	MASACRE 9 DE ABRIL 1, 2, 11 – 19, 29, 30, 34, 45, 46, 68 – 71, 85 – 98,	MASACRE DEL 9 DE ABRIL En el trabajo de Débora Arango, la actividad creadora está determinada por un proceso erótico que además de significar una descarga de tensiones, también va dirigida a la auto conservación de su vida. A diferencia de gran parte de la población

<i>Eros</i>, no solo comprende la pulsión sexual no inhibida y las sublimadas inhibidas en su fin, sino que también la auto conservación, es decir persigue la meta de conservar la vida.	101, 106, 107, 111. 115. ROJAS PINILLA 1, 15, 16, 18 - 23, 31, 32, 88, 93.	colombiana – que decidió conservar sus ideales y vida, a través de la destrucción del otro-, Débora optó por el arte como camino de descarga, frente a los sentimientos que se generaron a partir de la misma realidad. El presente trabajo de la artífice permite ver cómo el instinto erótico de sus personajes, sale en la medida en que luchan por conservar su vida, aunque sea de forma tanática. Esto se ve en la forma en que defienden sus intereses pasando por encima de los demás. Estas acciones se ven tanto por parte de los monjes, como de la prostituta, los militares y los demás personajes presentes en la obra. ROJAS PINILLA Débora Arango, en la obra sublima los sentimientos que experimentó, al igual que muchos otros colombianos, frente a la Dictadura que impuso el General Rojas Pinilla. A diferencia de algunos de los colombianos, Débora encontró, a través de la expresión artística, una forma de canalizar sus sentimientos frente a la hipocresía y el ocultamiento de la realidad colombiana. La actitud violenta, manifiesta en algunas personas, se dio con el fin esencial de conservar sus vidas y defender sus ideales, lo que muestra en este sentido, que tras el proceso tanático existía un fin erótico. Además de la agresión manifiesta activamente a través de las actitudes violentas de muchos, se ve también cómo otros individuos luchaban por conservar sus vidas asumiendo una actitud de sumisión ante los deseos y órdenes de la Dictadura. Pareciera que la artista, al pintar con fuerte colores al símbolo patrio, quisiera expresar que en medio de tal ambiente lúgubre existe una posibilidad de vida.
INSTINTO DE MUERTE	MASACRE 9 DE ABRIL	MASACRE DEL 9 DE ABRIL

Para Freud (1920), <i>Tánatos</i>, reconduce al ser humano al estado inerte. Gracias a la musculatura y al deseo de dominar al otro, se puede dirigir esta pulsión al exterior como pulsión de destrucción	5 – 10, 23 – 28, 47, 48, 57 – 59, 61 – 67, 72, 74, 75, 79, 80, 101, 120, 121. ROJAS PINILLA 7 –12, 16, 17, 24, 25, 31 – 33, 35 – 38, 41, 42, 45, 46, 64, 70, 72 – 76, 78, 93 – 95.	En esta obra, es posible reconocer la exacerbación del instinto tanático que dominó las actitudes de los protagonistas de El Bogotazo. Aquel día los civiles dejaron que sus angustias y dolores más profundos salieran en forma de destrucción y muerte. Las imágenes que plasma la artista están bañadas por sangre y dolor, lo que sugiere que la colectividad cansada de tanta inequidad se ensordece frente a la posibilidad de vida y ejerce su fuerza y poder hacia la muerte. El instinto de muerte además de verse en manifestaciones de destrucción física, se evidencia tras el control que pretenden ejercer las instituciones sobre el pueblo, sobre todo cuando éste se rebela con respecto a ellas. ROJAS PINILLA En esta obra visiblemente se ve la presencia del instinto de muerte en la relación de las instituciones culturales y la población civil. Donde ambas partes luchan en pro de sus sueños e ideales de obtener el poder. En un sentido el militar frente a la rebelión del pueblo descontroló su autoridad, exacerbando su instinto tanático destruyendo física e ideológicamente a la población subyugada. Existen los que no se dejaron corromper, víctimas del instinto de muerte presente en otros que han estado conducidos por la violencia, las ansias de poder y que han ejercido su autoridad de forma injusta. En aquel momento, se hizo evidente que el conflicto fue producto de una regresión de los instintos agresivos más primarios, ocurrida en quienes lo protagonizaron.
ACCIÓN Para Gombrich	MASACRE DEL 9 DE ABRIL	MASACRE DEL 9 DE ABRIL En un sentido general, Débora plasma en sus personajes acciones que generan

(2000), la acción está determinada por las acciones que se llevan a cabo dentro de la obra y que son dadas por la intencionalidad de los elementos.	32, 35 – 41, 45, 46, 83, 84, 99, 112, 122. ROJAS PINILLA 30, 33, 49, 51, 64, 70	diferentes intenciones, entre las cuales se encuentran la huida, la agresión, lucha, algarabía y defensa. También se ve en los personajes violencia y agitación, manifestando protesta. Es posible reconocer en las monjas y los curas la intención de huir y esconderse de la algarabía. De otro modo, se observa cómo la mujer que parece ser una prostituta actúa expresando burla y sarcasmo frente a lo que observa. Los policías, por su parte se perciben con la intencionalidad de agredir a los sujetos ubicados cerca a ellos. ROJAS PINILLA La intencionalidad en las acciones de los elementos, a nivel general, manifiestan actitudes de alegría, resignación, celebración, temor y sufrimiento. Se observa, por ejemplo, en las hienas una manifestación de atención y guardia de las bolsas con monedas. Por otro lado, las culebras muestran una intención de ataque hacia los que están en la cima. De igual modo, los batracios que dibuja Débora tienen en sus acciones intenciones de dominio, festejo, compañía y apoyo, mientras que las calaveras ubicadas en la parte inferior, exteriorizan la asfixia que sienten, producto del aplastamiento que ejerce la gran masa sobre estas.
COLOR Kandinsky (1911), afirma que el color está determinado por dos aspectos: a) el calor	MASACRE DEL 9 DE ABRIL 123 –133.	MASACRE DEL 9 DE ABRIL Los colores a través de los cuales la artista da vida a esta obra son en general tonos tierra, mezclados con el azul y algunos verdes opacados. El negro lo utiliza entonces para dar sombra a los elementos. En el fondo se perciben colores fuertes como el rojo, naranja y el amarillo que según Kandinsky (1911), incitan sensaciones de locura y desesperación. Visto de esa manera, es posible afirmar que en la obra se trata de una ciudad envuelta en llamas, los del fuego y también los arrojados por el fuego por que la gente aborreció tal

o el frío del color y b) la claridad o la oscuridad del color. En donde el primero se da por la tendencia hacia el amarillo o el azul y el segundo, basado en la diferencia entre el negro y el blanco. Además, estos dos aspectos hacen referencia al acercamiento o alejamiento que produce el color en el espectador. Dentro de esta categoría se toma el concepto de iluminación el cual	ROJAS PINILLA 81 – 88.	las del fuego y también las encendidas por el fervor con que la gente abarcó tal acontecer. Los tonos azules y oscurecidos hacen sentir un ambiente mortecino, apagado, perecedero, aunque se conduzca entre tanto alboroto. Según Kandinsky (1911), permiten sentir un ambiente frío, aunque los colores claros que se acercan al blanco, menguan y neutralizan permitiendo ver en la obra la pesadumbre que persiste. ROJAS PINILLA Débora Arango, en este cuadro logra dar un énfasis a la situación representada con colores fríos y oscuros, imprimiendo un carácter lúgubre y tanático, en donde no se percibe casi ninguna posibilidad de vida, por el contrario se percibe una cultura que se encuentra más cerca de la muerte. Los tonos azules que utiliza en los sapos, pueden hacer, según Kandinsky (1911), que el espectador se aleje emocionalmente de ellos, haciéndolos sentir fríos y lejanos. A pesar de esto, pareciera existir en la artista un deseo de renovación, a través de la luz que impone a los colores del símbolo colombiano, que se perciben vivos y fuertes, como si expresara una posibilidad de luminiscencia en medio de tanta oscuridad.
---	--------------------------------------	--

se refiere, según Arnheim (1962), a la existencia de una fuente luminosa presente, y que la existencia de los valores de claridad y de color que pertenecen al objeto en la obra, es puramente psicológica.		
FORMA La forma para Kandinsky (1911), es establecida por la manera en que representa un objeto o por la delimitación de un espacio o superficie. Adicionalmente, la	MASACRE DEL 9 DE ABRIL 21, 22, 101, 102, 122, 134, 135. ROJAS PINILLA	MASACRE DEL 9 DE ABRIL Las formas se entremezclan creando una composición saturada, que a la vista es estéticamente fea, pero que su fealdad hace referencia al mundo en el que la artista está inmersa. También imponen movimientos que a su vez denotan acciones agitadas y violentas, reflejo de la realidad del momento. La delimitación de los espacios, aunque no es concreta deja ver un panorama claro del que se pueden deducir composiciones claras. ROJAS PINILLA

forma implica un contenido interno que es dado por el artista y tiene que ver con la expresión que se le da a dicha forma. La interacción de este tipo de formas da como resultado la composición de la representación pictórica.	54 – 56.	Las formas que las artista plasma en este trabajo son confusas, pero que a su vez logran discriminar e identificar los personajes representados. En general, delimitan un espacio, un contenido claro pero poco fino, que da la posibilidad de reconocer un orden de jerarquías en el ámbito social, al abstraer de ellas su significado.
MOVIMIENTO Para Gombrich (2000), el movimiento depende de la inestabilidad de los elementos y las diferentes actitudes que estos representen. Su interpretación se deriva de la claridad del significado y de la situación que se este expresando en la obra pictórica.	MASACRE DEL 9 DE ABRIL 8, 33, 35 – 40, 53 – 56, 79, 100, 104. ROJAS PINILLA 28, 29, 32, 37, 43, 50, 52, 53, 57, 58, 63, 65, 70, 89, 90.	MASACRE DEL 9 DE ABRIL Débora Arango, haciendo énfasis en los movimientos que impuso a sus personajes, quiso elaborar un claro reflejo de los sucedido aquel día. Este refleja las actitudes claras de revolución, lucha y venganza de todo el pueblo frente a la represión y aplastamiento de las instituciones autoritarias que los controlaban. ROJAS PINILLA Dadas las actitudes de los diferentes personajes que componen la obra, se logra ver un movimiento que da significado a las acciones de los personajes que integraban la Dictadura. Este movimiento implícito en la obra, permite ver la complicidad que albergaban sus actos y la agresividad con la que acometían a aquellas personas que diferían con sus ideologías. Es factible afirmar que los personajes que se encuentran en la parte superior de la

		obra, hacen parte de la celebración frente a la destrucción de la población civil. No obstante, existen personajes que, a través de sus movimientos, manifiestan rebelión frente a la Dictadura.
ÉNFASIS El énfasis, según Gombrich (2000), se da a partir del “<i>tono</i>” del movimiento simbólico, es decir del carácter y la emoción que transmite la obra y en donde los elementos expresan actitudes más allá de una simple copia de la realidad.	MASACRE DEL 9 DE ABRIL 38 – 40, 49 – 56, 75 – 77, 83, 84, 101, 104, 112, 127, 130 – 133, 136, 137. ROJAS PINILLA 29, 30, 37, 47, 48, 50, 63, 70, 79, 80, 82, 86, 88.	MASACRE DEL 9 DE ABRIL Gracias al énfasis que atribuye a su obra, la artista logra darle un sentido real, mostrando todos los acontecimientos de aquel día. Este énfasis imprime un carácter a la obra que la hace ir más allá de lo pictográfico, logrando que el espectador interactúe emocionalmente con esta. ROJAS PINILLA Débora enfatiza la personificación que hace de los representantes de la Dictadura, a través de figuras zoológicas, al parecer indicando cómo este gobierno fue finalmente una especie de espectáculo protagonizado por la furia y la hipocresía de estos animales. Por otro lado, la artista da gran intensidad a la manera en que simboliza el factor humano del pueblo colombiano, por medio de calaveras que indican cómo éste ha sufrido los abusos de los militares y políticos.
GESTOS Gombrich (2000), afirma que la interpretación de los gestos, se basa en la descripción de las reacciones físicas de	MASACRE DEL 9 DE ABRIL 33 – 35, 38, 40, 45, 46, 53 – 56, 75 – 77, 83, 84, 100, 111, 112.	MASACRE DEL 9 DE ABRIL Se ve el énfasis puesto en los gestos, al mostrar las manos alzadas empuñando armas blancas en señal de protesta y defensa; se ven los rostros angustiados, de ojos grandes y boca abierta, expresando terror, dolor e incertidumbre. La escena en donde se perciben dos hombres arrastrando a un tercero, dejan ver en este último el énfasis en los rasgos faciales que reflejan el dolor y la muerte.

los elementos frente a la situación representada. Los gestos se dan a partir de síntomas que refieren a la emoción y a símbolos que se dan a partir de la expresión de alguna actitud y que son representadas a partir de las diferentes manifestaciones de las masas humanas.	ROJAS PINILLA 32, 38, 50, 52, 53, 58, 66, 89, 90, 93 - 95.	Los gestos en algunos personajes se observan a través de la huida y de la algarabía. ROJAS PINILLA Los gestos manifiestan la angustia del pueblo frente a la incertidumbre de saber si van a sobrevivir, y de no ser tenidos en cuenta, ya que no quieren terminar siendo los más perjudicados. También se observan los gestos de los que dominan la situación y cómo expresan su satisfacción frente a su poder. Los dientes, lenguas y garras que dejan ver algunos animales, imprimen un carácter dramático al ambiente general de la obra
INTERACCIÓN Gombrich (2000), plantea que la interacción, está determinada por la manera en que se da la comunicación entre los elementos de la obra y en la cual se evidencian expresiones culturales.	MASACRE DEL 9 DE ABRIL 8, 45, 46, 49 – 56, 99. ROJAS PINILLA 28, 49, 52 – 54.	MASACRE DEL 9 DE ABRIL A través de la interacción de los elementos Débora Arango quiere plasmar manifestaciones de la cultura colombiana como son las huelgas, las marchas y los actos violentos La interacción de los elementos en esta obra manifiesta el nivel de comunicación por ellos llevado a cabo. Los movimientos y las acciones logran transmitir la sensación de caos y alboroto que forman sus personajes. ROJAS PINILLA

		La saturación de los elementos y su interacción, indican un ambiente aglomerado, conformado por actores que exhiben actitudes que oscilan entre el orgullo, la satisfacción y la celebración (de quienes dominan y están cerca de ellos), y de resignación y desesperanza por parte de quienes se han visto vilmente maltratados por el dictador y sus colaboradores.
TEMA El tema para Gombrich (2000), el tema es la Indicación clara e inequívoca sobre la situación en la que se da el movimiento de la obra pictórica. Aquí, se reflejan el contexto y la interacción de los personajes en el marco de determinada cultura, estos se dan a partir de símbolos populares con los cuales el artista personifica a diferentes actores de la situación representada.	MASACRE DEL 9 DE ABRIL 2 – 10, 12 – 14, 20 – 22, 25 – 27, 31, 43, 44, 72, 74, 78 – 80, 85 – 98, 103, 115, 128, 129. ROJAS PINILLA 2 – 6, 34, 43 – 45, 57, 59 – 62, 65, 71, 72, 74 – 77, 79, 96, 97.	MASACRE DEL 9 DE ABRIL En esta obra es claro el suceso que quiere dar a conocer la artista ya que plasma elementos fundamentales y característicos de los sucesos del día como los son el título y el aviso que dice “Viva Gaitán”. Los cuales implican directamente a dicho caudillo, y en especial a su asesinato el 9 de abril de 1948, suceso que generó graves disturbios en la población civil bogotana. También existen otros elementos que dan cuenta del contexto en el que se dio dicha situación. Uno de estos es la iglesia, que sugiere ser la Catedral de la Plaza de Bolívar donde se observan los representantes de ésta y otras instituciones como policías, políticos, curas y monjas. ROJAS PINILLA La obra indica la representación de la Dictadura a cargo del General Gustavo Rojas pinilla en la década de los cincuenta. Esta obra devela al parecer una reunión de la cumbre militar, enmarcada en la última etapa del gobierno que estuvo inundada de injusticia y violencia por parte de militares y políticos. La infamia de estos sujetos se dio en gran parte por la desobediencia y protesta por parte de algunos sectores del pueblo que al sentirse engañados ante las políticas y promesas que había dado el General a principio de su mandato, se rebelaron frente a éste.

		La obra denuncia cómo el pueblo fue asesinado física e ideológicamente, y cómo los militares creían tener el poder sobre toda la población colombiana.
METÁFORA ZOOLOGICA Según Jurado (1997), las metáforas zoológicas hacen referencia a una analogía que imaginativamente identifica al hombre con un animal y adscribe al primero una o varias cualidades del segundo o revista al primero con las cualidades imaginativas o emocionales del segundo.	ROJAS PINILLA 28, 32, 38, 58, 65, 69-71	ROJAS PINILLA Débora Arango dibuja víboras y batracios, basándose en la metáfora zoológica, para representar a políticos y militares. Estos últimos adquieren analógicamente las características hostiles de los primeros quienes mitológicamente han sufrido de mala reputación en la cultura colombiana. La artista expresa con esto el daño que se ejercía sobre el pueblo por parte de los gobernantes, ya que en el colectivo, estos animales son la representación del mal, pues son utilizados en las prácticas de brujería con fines maléficos.
SARCASMO Este concepto se refiere a la ironía hiriente y mordaz con que se insulta, humilla o se ofende	MASACRE DEL 9 DE ABRIL 40, 42 – 44, 78 – 80, 82 – 84, 90 – 93, 105 – 107, 117 – 121.	MASACRE DEL 9 DE ABRIL En esta obra, la artista realiza una expresión con respecto al suceso del 9 de abril de 1948, de manera sarcástica si se tiene en cuenta la algarabía en medio de la cual representa los hechos. Como ejemplo, vale recalcar la ubicación de la prostituta en el segundo piso de la iglesia ya que ambas son figuras que moralmente se contradicen y

a alguien.	ROJAS PINILLA 50 – 53, 57 – 59.	además, en este caso, se encuentra a la prostituta como jugando con los badajos de la iglesia. ROJAS PINILLA Tal concepto se ve representado en esta obra, a través de las actitudes de orgullo y satisfacción que experimentaban los más fuertes, tras haber alcanzado sus ideales pasando por encima de los derechos de los demás. Así, muestra cómo los militares y políticos representados por animales, realizan con gran ironía un gran festín, ignorando y pisoteando al pueblo reprimido y subyugado.
------------	---	--