

# El abandono de lo bello o la desrealización icónica en Débora Arango

Manuel Bernardo Rojas López\*

*—¡Aquí lo tenéis! —exclamó el anciano, con el cabello en desorden, el rostro inflamado por una excitación sobrenatural, los ojos chispeantes y jadeando como un joven ebrio de amor— ¿Verdad que no esperabais tanta perfección? Estáis ante una mujer y buscáis un cuadro. Hay tanta profundidad en este lienzo, el aire es tan auténtico que no podéis distinguirlo del que nos rodea.*

[...]

*—El viejo lansquenete nos está tomando el pelo —dijo Poussin, volviendo a acercarse al cuadro. No veo aquí más que un confuso amasijo de colores, prisioneros de una multitud de extrañas líneas que forman un muro de pintura.*

Honoré de Balzac, *La obra maestra desconocida*

*Yo creo que el pintor no es un retratista al detalle. Cuando se pinta hay que darle humanidad a la pintura. Si no fuera así, estaríamos haciéndole competencia a los fotógrafos. Algunas personas amigas se extrañan de mis cuadros y llegan a decirme que cómo puede ser bello un desnudo, a juicio de ellas grotesco. Ahí está el grande error. Un cuerpo humano puede no ser bello, pero es natural, es humano, es real, con sus defectos y deficiencias. Por otra parte, no se debe tener un concepto superficial sobre la belleza.*

Débora Arango

Las dos citas ya resultan significativas: el destino del arte en la modernidad no puede circunscribirse a la mimesis, entendida como copia fiel del mundo, como el afán por reificar el objeto y un supuesto referente puesto en la plena exterioridad de un *allá*. Por el contrario, bien podemos decir que una mimesis es una interpretación, o más aún, que la representación trae a la presencia, no tanto lo ausente cuanto otra interpretación de las cosas.

Aclaremos. El primer epígrafe alude a un cuadro pintado por un personaje imaginario, Frenhofer, protagonista de la célebre *nouvelle*: *La obra maestra desconocida*, escrita entre 1831 y 1837 por Honoré de Balzac. El texto cuenta la historia de alguien que al despuntar el siglo XVII, reputado como maestro de maestros, ha realizado una obra en donde se ha disuelto la forma, en donde lo informe ha hecho lugar.

\* Profesor Asistente Escuela de Estudios Filosóficos y Culturales, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.

“*La belle noiseuse*”, que es el nombre del cuadro magistral de Frenhofer, es una suma de colores y manchas en donde no se reconoce ninguna figura; los otros personajes de la obra (Poussin, Mabuse, Porbus) están conmocionados: no es obvio que un arte como el de su época pueda aceptar esta situación. A pesar de los juegos del barroco, la disolución total de la figura, la apuesta por lo informe es de una extrañeza tal, que en modo alguno resulta comprensible para quienes fungen como discípulos del extravagante pintor. Ahora bien, la ficción de Balzac no pretende tanto describir un fragmento de la historia del arte, cuanto mostrar los debates que se daban en su época, principios del siglo XIX; en otras palabras, si pone la acción en el XVII, lo cierto es que su interés está en los debates de su momento histórico: los que se dieron entre el romanticismo y el clasicismo, y más aún, entre la definición de la línea en el trazo de Ingres frente a la imprecisión del trazo en Delacroix. Lo que Balzac descubre –quizás con cierta capacidad visionaria, pero también como el que entrevé un futuro siniestro– es que el camino de Delacroix puede llevar a la disolución de las formas, a la abolición del iconismo en forma radical en pro del carácter indexical, es decir *material* de la obra; o mejor aun, al olvido del referente (en cuanto cosa que se ha de copiar) en pro de la representación como interpretación en una larga cadena. El libro de Balzac –extraño dentro del *corpus* de su obra, mucho más realista y menos dada a estos deliquios poéticos– tuvo un impacto fundamental, sobre todo en las manifestaciones plásticas, literarias, musicales y poéticas que más cuestionaron el proyecto moderno: el romanticismo, el impresionismo y el romanticismo, y las vanguardias. Por eso, Cézanne, Picasso, Rilke, Schoenberg se declararon en deuda con esa novelita tan profética y tan inquietante.

Ahora bien, si traemos a cuento esta referencia es porque quizás, más allá de los regionalismos y de los juicios locales, la obra de Débora Arango debe ubicarse en las redes

del arte universal; en otras palabras, porque esta pintora es heredera de ese mítico Frenhofer. De hecho, eso de hablar del arte por naciones, regiones o localidades, no es más que un exabrupto: existe el *arte*, a secas. Ponerle adjetivo y patronímico es no querer dejarse interpelar por las inquietantes imágenes que allí se producen y cuyo efecto es la desterritorialización de las certezas que nos habitan y que nos ponen en la vivencia de lo extemporáneo. En otras palabras, el expresionismo de Débora Arango – calificativo que no dice mucho– debe entenderse en las redes de un mundo moderno que no puede abrir más que las fisuras por donde se filtran las manifestaciones estéticas que lo ponen en entredicho. Frente al crecimiento urbano, las fábricas, los ferrocarriles, y en general los cambios técnicos que trae la modernización, el arte de Débora Arango manifiesta que ya no cabe sino pintar violentamente, con manchones casi; que no queda más remedio que reinventar los cuerpos a riesgo de tornarlos en aparentes caricaturas. Débora Arango hace un arte que se hermana, no con el entorno inmediato sino con las ironías de Georg Grosz y Otto Dix en Alemania; un arte que está cerca de ese universo y no de las imágenes en exceso regionalistas (y muchas veces *kitsch*) de un Pedro Nel Gómez.

Por eso tampoco su obra es pintura de género, y mucho menos de denuncia. Lo primero porque el artista –y en particular el artista moderno que se asume como ruptura– en modo alguno puede ser tomado como adalid de un movimiento determinado, sino como alguien que entreabre las puertas del devenir. Las imágenes de Débora dan esa dimensión que muestran precisamente que lo que se representa es lo que se crea: unas sensaciones, unos espacios perceptivos alterados que permiten al pintor y al que contempla la obra, encontrar una dimensión inédita de su ser, en donde, al fin de cuentas, no es el *ser del discurso* o el de la enunciación verbal de quien se trata; no es tanto un *yo soy*, sino la mutación, el devenir ser lo que allí se

revela: se es la ebriedad, el carruaje, el bañarse. Se es el mundo que se funda, o mejor, el territorio que surge del conflicto entre mis hábitos perceptivos y los modos afectivos que están en los colores fuertes, planos, muchas veces sin sombras.

Por eso mismo, tampoco es un arte de denuncia sino que, más bien, podríamos decir, enuncia. Y lo que se enuncia no es un contenido específico que pudiese servir para ilustrar una época o un determinado contexto social. Nada más inútil que tomar la obra de Débora Arango para ilustrar cómo era Medellín y Antioquia en los años treinta o cuarenta; inútil, por una doble ingenuidad: en primer lugar porque el *cómo fue* algo es imposible de asir, no sólo porque allí están puestas todas las variables interpretativas que desustancializan cualquier intento, sino también, y ello lo segundo, porque la imagen pictórica es inefable y está bajo el amparo de aquello que se escapa a cualquier significación. Sólo una cierta voluntad podría dogmatizar acerca del contenido de la imagen; frente a ello, una dimensión hermenéutica abre la deriva interpretativa que da cuenta de cuán inagotable resulta todo lo dicho sobre esas imágenes.

Entonces, ¿qué es lo que plantea la obra de Débora? A la manera del relato de Balzac, podríamos decir que la vida no está en las formas canonizadas, sino en las emergencias de lo informe, incluso de lo grotesco. De esta manera, encontramos en la autora una voluntad de utilizar aquello que pone en entredicho las fronteras entre lo bello y lo feo: en ella no hay belleza, sino un afán por mostrar sin contemplaciones lo que es un estado afectivo determinado; *mostrar* incluso lo *monstruoso* (al fin y al cabo, ambas palabras tienen la misma raíz latina), y fascinarnos con esa experiencia. Por eso, su temática –si acaso

vale seguir usando esa palabra– es el cuerpo: no los cuerpos bellos, ni tan sólo el cuerpo humano, sino que todo en ella adquiere un estatuto de corporalidad particular. La ciudad es cuerpo, los cuerpos humanos no son una copia sino otro cuerpo que allí se descubre; pero sobre todo, el cuerpo de la pintura. El cuerpo que está de protagonista es el de la visualidad, la realización y la inquietud interpretante; lo que sus cuadros hacen es invitarnos a ver de otra forma, por medio de una manufactura particular, y alterar nuestros hábitos. Por eso, su obra tiende a abandonar el referente –claro, sin llegar a un abstraccionismo o a un impresionismo total–, y en vez, la materialidad, la forma en que se hace, el atractivo del trazo, se vuelven protagónicos; en otras palabras, y evocando la faneroscopia de Peirce, bien podríamos decir que el iconismo declina ante el carácter indicial o indexical de la obra.

Y en esa tensión, entre un iconismo que no desaparece totalmente y el registro indicial que se vuelve importante, surge otra característica de la obra de Débora Arango: la ironía. Mas no la de carácter político o social –que podría ser lo más obvio–, sino la ironía fruto de la alteración sensible, que bien podría llevar al espectador a decir que: *aquello que ve se parece a lo que conoce, pero no lo es, porque lo que ve es otra cosa*. En otras palabras, la ironía más radical de la obra no es que los burgueses aparezcan pintados de una forma u otra, o que el político de turno sea ridiculizado, o que la mujer aparezca en su desvergüenza, sino que nos hace ver de otra forma aquello que nos parece lo más cercano; es decir, porque nos extraña, incluso al precio de la incomodidad y el malestar total. La ironía es la extrañeza, la condición interpretante que se nos escapa y que nos obliga a reinventarnos cada vez 