

EL SUSURRO DE LA IMAGEN Y LA VIOLENCIA DE OBREGÓN

Isabel Cristina Díaz Moreno

(Categoría 1 - Texto largo)

Uno no descubre nada; mejor dicho; la palabra descubrir es bien: todo está ahí, descubrir es d- e- s- t- a- p -a -r.
Alejandro Obregón¹.

- ¿Y si con los ojos comprendiéramos? Este texto es el resultado del asombro por ver imágenes conversando, no en voz alta, sino a través de susurros. Quiero pedirle al lector que imagine mientras lee la siguiente escena: En frente de usted, la pintura *Violencia* de Alejandro Obregón de 1962 y la posibilidad de escuchar lo que esta puede decir. Suena lógico que *la imagen* hable en imágenes así que, para incentivar el diálogo, le sugiero que al tiempo que este acontece, usted invite a otras imágenes a la conversación y verá como a medida que estas aparecen, la cuestión por la que interroga a la imagen va revelándose ante sus ojos. Yo decidí preguntarle a *Violencia* por la escena y el cuerpo ahí representado y la relación con su título².

-¿Qué le preguntaría usted?

Este texto responde a manera de susurros a las relaciones que, entre imágenes, se dan a medida que estas se ven conjuntamente. Para escucharlos, el lector debe ir y venir por entre la escritura y las imágenes.

-¿Cómo se trata a una imagen mientras se la interroga? Como imagen; a un lado quedará su condición de obra de arte. Las imágenes que van invitándose a la conversación parten de cuestiones netamente visuales, en este caso el formato horizontal y la posición del cuerpo de una mujer, y los planos de color que completan lo que podría entenderse como un paisaje.

-¿Por qué esta imagen?

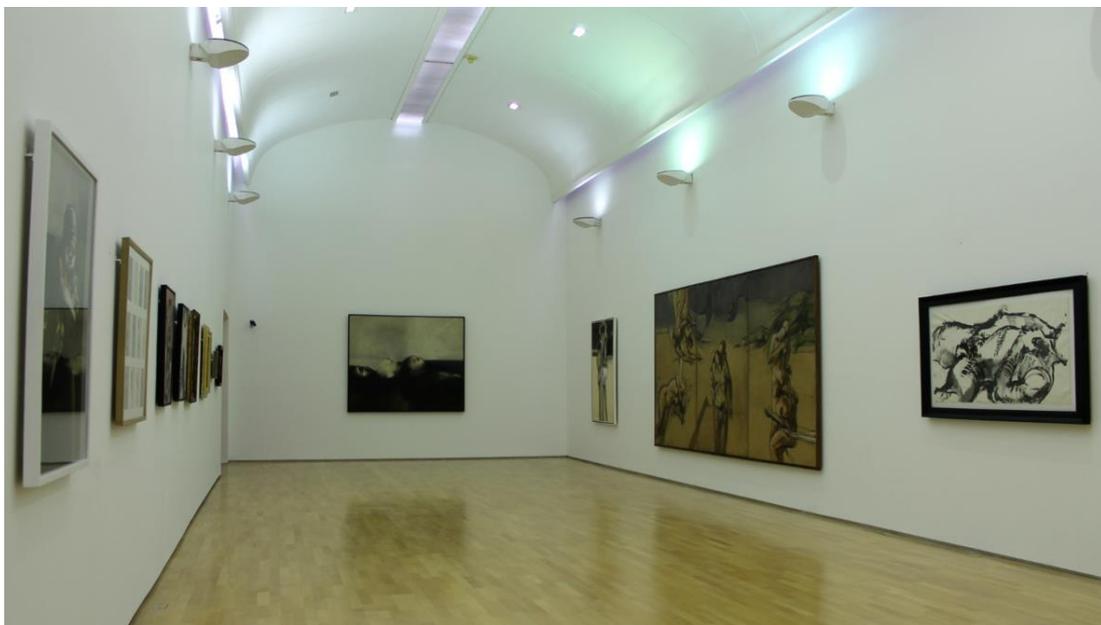
¹ (Panesso, 1975).

² Con esta obra se *inaugura* institucionalmente la relación entre arte colombiano y *Violencia*. Según Francisco Gil Tovar, en: *Vida de las artes Ante el XIV Salón Anual*, El Colombiano, julio 8 de 1962, “Obregón se atrevió a desarrollar en él un tema que jamás había tratado antes y que muchos otros artistas de Colombia expusieron con verdadero infortunio: la violencia.”; historiadores y críticos de la década de 1960 coincidieron en esta declaración: “por vez primera la tragedia tiene un intérprete a su inmensa medida”, debido a que: “Ese tema cuyo espantoso dramatismo amenaza con reducir al silencio a todo artista de verdad, ha sido convertido por Obregón en un funeral extraordinario de grises y negros (...)”; por lo cual el mérito del artista radica en asumir –por primera vez- el rol de *intérprete* de la tragedia nacional, permitiendo que el dramatismo de los hechos resulte “absolutamente gris, absolutamente sordo, absolutamente silencioso”. (Colcultura, 1990).

Por los contundentes susurros de celebración que aún acompañan esta imagen, y la pregunta que me genera: ¿Qué la hace tan eficaz, respecto al contexto político e histórico en el que se la pintó? En 2020 se cumple el primer centenario de nacimiento de Obregón, por lo que la invitación a revisar su obra resulta imposible de rechazar.

El tema de la violencia en Colombia se actualiza constantemente, se manifiesta en imagen como la historia de las atrocidades que algunos le hacen al cuerpo de otros y al territorio en común. Estas imágenes perviven en nuestra memoria. Nuestros artistas quieran, o no, crean en ese contexto. Esta obra de Obregón inaugura un modo muy eficiente de asumirlo que continúa siendo validado en tanto que se libra de lo panfletario, lo que en la tradición de la historia del arte de nuestro país en los años 60 significaba que el artista había logrado esquivar con éxito la tentación del *compromiso* con la realidad. Con esto en mente demos paso a la imagen y a la conversación posible con otras imágenes.

El encuentro con la imagen



1. Vista de la curaduría³: Clásicos, Experimentales y Radicales 1950 – 1980. Casa de Moneda, Banco de la República.

Subo unos escalones. Desde lejos puedo ver la obra en la pared del fondo de esta sala vertical de techo curvo. Mientras camino hacia ella, alcanzo a ver con el rabillo del ojo las pinturas ubicadas en los costados. La disposición de la sala gira en torno a ella.

³ Imagen tomada de: <http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/cl%C3%A1sicos-experimentales-y-radicales-1950-%E2%80%93-1980>



2. Alejandro Obregón, *Violencia*, 1962. Óleo sobre tela. 155,5 por 187,5 cm

Me atrae muchísimo el blanco que parece variar entre ocres y grises en la parte superior de esta pintura. Viéndola desde el fondo parece una pintura abstracta: dos bloques acromáticos horizontales. Por un lado un paisaje, pero por otro la concreción de la abstracción.

Ahora que estoy enfrente, recuerdo preguntarme por la horizontalidad del formato. No puedo evitar pensar en Obregón y su estrecha relación con el paisaje.



3. Nereo López. Alejandro Obregón, en Cacería en Pivijay, en 1955 /Cortesía Biblioteca Nacional de Colombia - Fondo Nereo López.

No es solo su continua referencia representativa; también lo habita desde adentro, por ejemplo desde la cacería o la pesca. Verlo en esa foto de Nereo, hace que sea posible sentir el calor húmedo del entorno y la adrenalina de la jornada.⁴También me gusta ver, la foto⁵ que Hernán Díaz le tomó a Obregón junto a su obra: el gesto de su cuerpo, la puesta en escena junto a su obra. El tamaño de ese taller, la coincidencia del techo y dimensión, tanto de la sala de exposición como del lugar en donde la pintó... Al respecto en la exposición que el Banco de la República le hizo a la obra de este fotógrafo, en marzo del 2015, se decía:

De nuevo, encontramos la luz que se cuele por una ventana y que ilumina la bóveda industrial donde trabajaba el pintor en ese entonces. Con inteligencia, Díaz ha escogido distanciarse para igualar las proporciones correspondientes a la figura tendida y a su creador conformando una pareja solemne. La sensación de melancolía y duelo es acrecentada por la orientación de la mirada de ambos personajes. Además, se imponen los tintes de leyenda con los que Obregón siempre tiñó su vida: sus aventuras cazando caimanes en las ciénagas del Magdalena y su vida como conductor de camiones en las selvas del Catatumbo. (Rueda, 2015)



4. Archivo fotográfico de Hernán Díaz, 1962.

⁴ Al respecto dice Juan Gustavo Cobo Borda: “Pero el propósito básico de Alejandro Obregón era instalarse en el centro de una naturaleza, que había vivido en las selvas del Catatumbo, cuando fue camionero y traductor, o de las ciénagas por las que andaba, con el agua a la cintura, en las épocas en que era cazador, con sus amigos de La Cueva, ante todo taberna de cazadores para beber después de la jornada.” (Borda, 2013, pág. 274)

⁵ *HERNÁN DÍAZ REVELADO*. Retratos, sesiones y hojas de contactos. Curaduría de Santiago Rueda. Marzo 2015.

En 1962 Hernán Díaz visitó a Alejandro Obregón, en su estudio en Barranquilla, quien acaba de terminar la que se convertirá en una de sus obras emblemáticas, la *Violencia* (1962). De nuevo, encontramos la luz que se cuele por una ventana y que ilumina la bóveda industrial donde trabajaba el pintor en ese entonces. <http://proyectos.banrepcultural.org/hernan-diaz/es/el-mundo-como-una-pintura-en-rollo/alejandro-obreg%C3%B3n-y-la-violencia>

En la sala en donde se expone⁶, a mano derecha de la pintura, se lee una cita curatorial en donde se sugiere que Obregón pintó esta imagen en el contexto de la publicación del libro *Violencia en Colombia, Estudio de un proceso social*⁷ de Orlando Fals Borda, Eduardo Umaña y Germán Guzmán Campos. He visto las imágenes que contiene ese libro, son conmovedoras. Sin embargo, no puedo dejar de preguntarme si en realidad, pintó su *Violencia* mientras leía el libro de Guzmán, entre imágenes aterradoras. Algo en esta imagen me hace dudar. Algo en la representación del cuerpo de esa mujer me hace olvidar las fotos del libro *Violencia en Colombia*.⁸

Rastreando ese cuerpo representado y esa escena: *Violencia* de Obregón 1962

-¿Por dónde comenzar?

Por el cuerpo yacente en medio del paisaje. La ausencia del agente que causó la caída, la direccionalidad del cuerpo respecto a quien la observa y la no expresión del rostro.

-¿Por qué por el cuerpo?

Porque cuando se lee algo como esto: “A kilómetros de todas estas bajezas de la pintura-comprometida-, la obra de Obregón brilla con luz propia. Es un acto firme de la pintura altiva y solitaria. Tan solitaria como la mujer caída: tan apta como ella para llenar el mundo de las formas; tan capaz como ella, silenciosa, de ser resonante y acusadora.” (Traba, 1962). El impulso irrefrenable obliga a huir del murmullo de las palabras, de vuelta a la propia mirada. Lugar del que nunca debimos partir en la búsqueda por el secreto de una imagen.

- Por el hecho de que sea una mujer:

Joven desnuda, con índices de ataque violento, herida en el rostro y laceración en el seno derecho. ¿El brazo derecho desmembrado? No hay mueca ni gesto. La boca parece entreabierta, se ve algo parecido

⁶ Curaduría: Clásicos, Experimentales Y Radicales 1950 – 1980 Curaduría a cargo de: Carmen María Jaramillo y Sylvia Suárez. Casa de Moneda, Banco de la República, Cl. 11 #4-93, Bogotá, Cundinamarca.

⁷ Dos acontecimientos históricos marcaron los inicios del Frente Nacional en Colombia. El primero de ellos sucedió en mayo de 1958 cuando el gobierno de transición, liderado por una Junta Militar, creó la Comisión Nacional Investigadora de las Causas y Situaciones Presentes de la Violencia en el Territorio Nacional. El segundo coincidió con la publicación en julio de 1962 del primer tomo del libro *La Violencia en Colombia*. <http://www.bdigital.unal.edu.co/36454/1/37196-161025-1-PB.pdf>

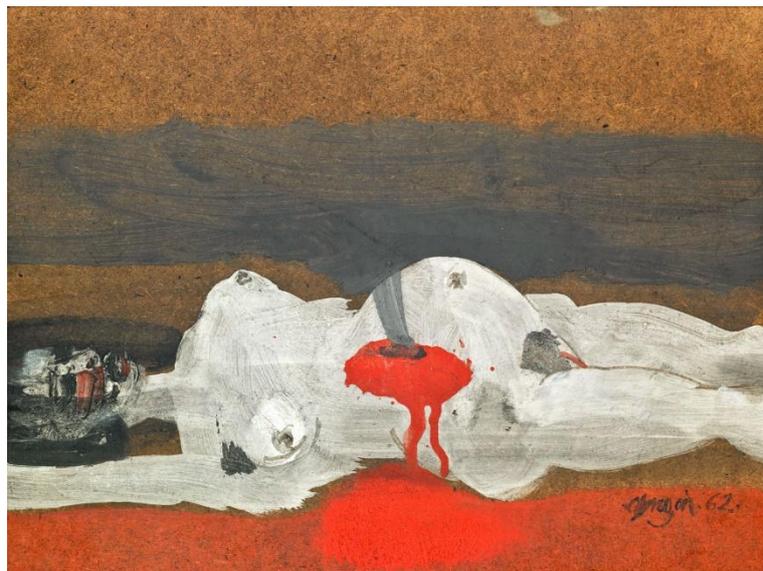
⁸ Al respecto Álvaro Medina dice: “Violencia no fue pintado a partir de un hecho episódico. Obregón emprendió la obra cuando se comenzaron a publicar análisis incontrovertibles y muy serios sobre la magnitud de los acontecimientos que ensangrentaban a Colombia desde 1947. Con expresiva sobriedad, el cadáver de una mujer se funde al paisaje en esta tela, como si su brutal asesinato hiciera parte de nuestra geografía”. <http://www.banrepcultural.org/node/32745>

a unos dientes en la parte inferior. Quietud inexpresiva. La piel del rostro ennegrecido con algunas manchas de rojo y de tonos ocre, que hacen que parezca un cuerpo tiznado. El rojo en la mejilla ¿sangre o rubor?⁹ El seno izquierdo se ve intacto. Alcanzo a distinguir claramente la blancura de la piel. Hay manchas bajo los párpados a manera de pestañas, pintura que se arrastra hacia abajo por sobre las mejillas. La pierna izquierda se distingue por el efecto de la pincelada de pigmento negro sobre negro. En el muslo derecho con color, se alcanza a formar la rodilla de la pierna derecha. Una línea roja, muy roja, sugiere su vagina. Ninguno de los dos brazos a la vista. Embarazada.

Versiones para el mismo cuerpo



5. Alejandro Obregón, *Estudio para Violencia*. 1962



6. Alejandro Obregón, *Estudio para Violencia*. 1962.

⁹ Isabel Cristina Ramírez Botero, en el catálogo sobre la exposición en Brasilia “Geografías pictóricas. La exploración del espacio en el paisaje de Alejandro Obregón”, realizada en el Museo Nacional de Brasilia, entre el 6 de noviembre de 2013 y el 5 de enero de 2014, incluye en la página 131, cuatro bocetos para Violencia, todos del mismo año. En uno de ellos es posible ver que la mancha de rojo sobre la boca, parece producto de un golpe. Algo como si la sangre no solo fuera del rostro, sino que saliera por su boca.

Para *Violencia*, Obregón realizó diferentes *Estudios y Apuntes*. Compararlos es entender como la hipótesis de una imagen se modifica en medio de versiones y correcciones. En *Apunte para violencia* (*imagen 7*), del mismo año, la dimensión que resuelve en el vientre es inferior. En *Estudio para violencia* (*imagen 6*), otra variación es el brochazo triangular que, a manera de cuchillo, se introduce en el vientre desde donde pareciera brotar sangre (vemos una mancha de pigmento rojo encendido, al igual que en la *imagen 5*). Por último, el brazo derecho, representado por la prolongación del brochazo de tono blanco, se extiende desde el hombro hasta perderse más allá de la cabeza. Podemos ver cómo va y viene entre gestos, heridas y puñales. Rostros particulares, casi distinguibles o su negación. La sangre que se derrama sobre la arena. El cielo que se resuelve con o sin pintura. Hasta su conclusión: el cuerpo de mujer embarazada que yace herido en medio del paisaje. Al parecer de esto jamás dudó.

¿El cuerpo se encuentra en un borde?, esas manchas horizontales sobre las que reposa el cuerpo caído y la negrura del fondo, detrás del muslo izquierdo ¿acaso son de agua? Las facciones del rostro son delicadas (*imagen 6*): una pequeña nariz junto a sus ojos, boca y mentón forman un todo. Además de ser claramente el rostro de una mujer de corta edad, también es una mujer blanca de contextura delgada y buena figura. Aunque el vientre de embarazo sobresale, por el seno izquierdo, lo que alcanzamos a ver de los muslos y por la parte baja del seno y del cuello, podemos deducir que se trata de una *bella jovencita*.



7. Alejandro Obregón, *Apunte para la violencia*. 1962.

Además del gesto de ese cuerpo (*imagen 5 y 6*), el paisaje tampoco varió significativamente, en cambio en *Apunte para la violencia (imagen 7)* el pigmento blanco por contraste con el negro resuelve al mismo tiempo cuerpo y paisaje. En el rostro se alcanza a percibir un gesto, al igual que en *Estudio para violencia (imagen 6)*, que se representa de forma frontal y está construido a partir de pinceladas de pigmento blanco. Los ojos completamente cerrados. Un par de pinceladas parecieran formar una boca apretada, que se curva hacia abajo en ambas esquinas. Así mismo, en *Estudio para violencia (imagen 5)*, la expresión se logra con la intersección de unas líneas diagonales en medio de los dos ojos, a manera de arco de las cejas. Además, una mancha negra en la boca sugiere que esta se encuentra abierta. El color rojo de los dos pincelazos en la mejilla y en el labio inferior de la boca. La palidez y deformidad del rostro de *Estudio para violencia (imagen 5)*, no se comparan con ninguno de los otros esquemas con los que resolvió finalmente su hipótesis en *Violencia*.

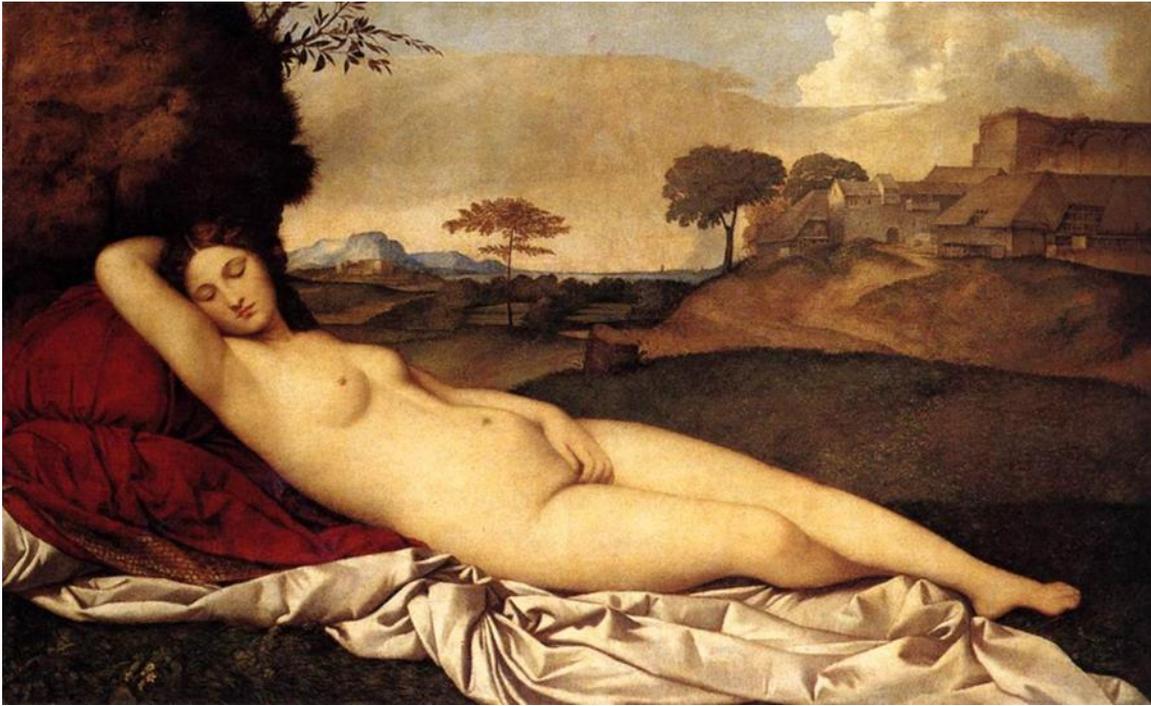
La conversación traducida en escenas y los susurros

1. La escena: silenciando las heridas

Luego de verla por un largo tiempo, le pregunto a la imagen de *Violencia* por otras imágenes en donde se represente un cuerpo de mujer tendido, que correspondan por la direccionalidad de este cuerpo: la cabeza a la izquierda respecto del espectador; un rostro girado hacia quien la observa con los ojos cerrados, sin gesto, en donde se destaque el seno izquierdo por la posición del mismo brazo; el vientre con volumen. Una joven mujer desnuda que esté tumbada en medio del paisaje.

Primer susurro: *Venus dormida o Venus de Dresde*, Giorgione hacia 1507-1510.

Ahí está, es una Venus. Recostada, dormida, nada la perturba. Su cuerpo se gira hacia nosotros para que alcancemos a verle ambos pechos. Alguien ha preparado estos cómodos almohadones y telas garantizando su sueño. El paisaje del fondo, nos permite imaginar la posibilidad de que en las cercanías de esta pequeña ciudad europea duerme desnuda y tranquilamente Venus. Imagino a Obregón pintando *Violencia*, mientras que de su pincel le brota un cuerpo semejante en posición al de una *Venus dormida*. La vitalidad de la escena de la *Venus dormida* contrasta con el cuerpo de mujer de la escena de Obregón. ¿Cómo frenar el deseo provocado por la imagen de un cuerpo femenino, desnudo, solitario y expuesto como el de una Venus?



8. Giorgione, *Venus dormida* o *Venus de Dresde*, hacia 1507-1510.

Óleo sobre lienzo, 108,5 cm × 175 cm.

¿Acaso veía la crítica de arte una Venus, mientras celebraba esta obra? Seguramente no, sin embargo, cuando vemos la posición de ese cuerpo, también estamos viendo una de las posiciones tradicionales del desnudo artístico (a pesar de que no despierte ningún deseo), y esto es algo que la crítica jamás tuvo en cuenta. La posición del cuerpo de mujer en *Violencia* se parece a la de *Venus dormida* y sospecho que el hecho de que en las versiones sobre ese mismo cuerpo, ratifique esta posición, tiene que ver con esta tradición de la pintura. Pintar una Venus asesinada para representar la Violencia en Colombia no solo nos permite ojear la mirada de este pintor —que entre obras maestras seguro acertó que en esa posición es como debería pintarse a una mujer que reposa, aunque para *Violencia* signifique que yace— sino que también nos permite escudriñar la mirada de Traba y de otros críticos quienes, de manera tan fehaciente, elogian la universalidad de esta escena. De ser cierta esta posibilidad habría que repensarnos toda celebración alrededor de esta obra, ¿o no? Tal vez no. Tal vez la eficacia de *Violencia* consista en esto: de alguna manera podemos respirar cuando la vemos, porque la hemos visto antes. Puede que no está viva, ni tampoco muerta ¡porque es una venus! Del otro lado de la universalidad lograda al seleccionar una posición como esta para representar un cuerpo de mujer, que resulta ser la misma que eligió Giorgione para su *Venus dormida*, también está la posibilidad de que ese cuerpo de *Violencia* no sea un cuerpo real como el de las miles de víctimas de la Violencia, sino uno que pertenece a la historia del arte, un cuerpo incorpóreo al que bien puede clavársele un puñal en

el vientre probando sí de ahí efectivamente brota sangre. Obregón logra que fantaseemos con una venus mientras contemplamos un cuerpo inerte privado de sensualidad.

2. La escena: ¿Cómo se mata a una Venus?

La mujer de *Violencia* tiene pinceladas (brochazos de color), que indican heridas. Entendemos que está muerta por la quietud absoluta en la que se la representa. No hay ningún tipo de gesto, ni en su rostro, ni en su cuerpo. Nada sostiene su cabeza. Está ahí, tirada, en medio de la nada.

-¿Cuerpo Caído? O tumbado ¿porque alguien lo tumbó?

-¿Caído? Más bien tumbado decúbito lateral y supino.

La posición del cuerpo, que en este caso parece coincidir con la línea del horizonte, podría representarse decúbito supino (completamente sobre su espalda). Sin embargo, vemos los dos senos como si el costado izquierdo debajo del hombro estuviera sobre algo que hace que el torso entero este medio girado hacia nosotros; como si el brazo izquierdo, que en este caso no vemos, estuviera bajo la espalda (una posición forzada pensando en el efecto deseado).

Y entonces surge la pregunta por la temporalidad de la escena. Supongamos que acabamos de llegar: estamos justo en frente de ese cuerpo de mujer tirado o tumbado; algo de barro se escurre por debajo del costado derecho en donde se encuentra apoyado; la vemos y entendemos por su quietud y por las heridas, que ha sido violentamente asesinada. La pregunta ahora no es ¿cómo murió? sino ¿quién la mató? Obregón decide proponernos un misterio. Finalmente los cuerpos no aparecen así nada más, lacerados, desmembrados en medio del paisaje, ¿Qué le pudo suceder a esta Venus, para que terminara como nos la presentan en *Violencia*?

Segundo susurro: Dirce y la lección del castigo merecido



9. *Suplicio de Dirce*, Casa de los Vetti en Pompeya, Museo Nacional Arqueológico de Nápoles.

La historia de Dirce y de Antíope, según podemos rastrearla en los textos *Mitología* de Natale Conti (Conti, 2006), podría ser algo así como la escena anterior a *Violencia*. Ambas mujeres se encuentran enredadas en un conflicto que las supera. Dirce ha recibido de su marido Lico la orden de cuidar de Antíope, su sobrina. Ella ha huido de su padre, ahora muerto, aterrorizada después de haber dado a luz y de haber entregado a los dos hijos, *Zeto* y *Anfión*, que tuvo Júpiter convertido en sátiro. Dirce descarga su ira contra la pobre de Antíope.

Esta es una historia en donde víctima y victimario coinciden en ser mujeres, sin embargo el telón de fondo de esta tragedia familiar es completamente masculino. Dirce terminará convirtiéndose en la fuente de Tebas donde se bañó al pequeño Baco, luego de que fuera castigada por los dos hijos de Antíope a consecuencia del maltrato que le causó a su madre: “estos se afanaron en que fuera destrozada atada a un toro salvaje” (Conti, 2006, pág. 620). Es indispensable que quienes ejecutaran el castigo contra la mujer fueran hombres y que a estos se les representara de pie mientras que esta suplica desde el suelo. Son los hijos que arremeten contra el cuerpo de Dirce como castigo.



10. Anthony van Dyck, Júpiter y Antíope. 1620. Óleo sobre lienzo
150 cm × 206 cm

Antíope, “la de bellos ojos”, a su vez maltratada y aborrecida por su padre, es representada por Van Dyck, mientras duerme desnuda en medio del paisaje; las telas que acompañan la escena flotan descubriéndonos al ahora sátiro que la observa con deseo, mientras extiende la mano hasta agarrar la tela satinada que aún reserva de nuestra mirada la desnudez completa de esta joven y virginal muchacha. Violada por Júpiter, da a luz y entrega a sus hijos, para caer en manos de la esposa de su tío.

La escena que vemos en *el Suplicio de Dirce*, corresponde al momento en el que ella, *la mala* es atada de los cuernos del toro; su cuerpo aunque no cae completamente, está a punto de hacerlo. El torso con los dos pechos visibles, el gesto de angustia, el resto del cuerpo sin ofrecer resistencia, sin pelear por su vida. Mientras espera, se dé la orden al animal para que salga corriendo. La posición del cuerpo sugiere que va hacer arrastrada; podemos imaginar entonces el cuerpo lacerado, sucio, ennegrecido y porque no, sin brazo derecho.

Ver un cuerpo de mujer tendido (¿y herido?) hace que sea imposible no pensar en el hecho de que es una víctima. Obregón escoge pintar el cuerpo de una mujer violentamente asesinado y privado de toda sensualidad, dejado en medio de la nada y ocultar al victimario. Verla ahí hace que, indignados, esperemos revancha. Sin embargo no tenía opción, es solo una mujer; o mejor aún una Venus. ¿Cómo se mata a una Venus? Es imposible, tan solo es una imagen.

La narración de Dirce y Antíope coincide con la escena de *Violencia* en tanto que nos permite pensar en un tipo de victimario, de motivación y de móvil. Dirce merece ser castigada y Antíope vengada. Es así como esta historia propone a estos dos hijos para que ejecuten la sentencia. ¿Cómo se pasa de reposar cómodamente entre almohadones a ser arrastrada por un toro salvaje? Cuando añades a la escena a un sátiro. La venganza a cargo de los dos hijos de Antíope hubiera sido imposible si no es porque Júpiter la halla descansando en medio de la nada y en versión de sátiro (contextualizado como parte del paisaje) la viola, dejándola embarazada. Que una escena como la de una mujer siendo arrastrada por un toro hasta morir dialogue con la de una joven mujer violada que luego merece ser vengada, podría convencernos de que tal vez aquella mujer de *Violencia* está ahí tirada de esta forma porque encarna un mensaje. Es un cuerpo advertencia; el escenario en el que se ejecuta la excitación producida por la ira o la lujuria. Tal vez que de *ella* se haga una pintura, es de algún modo, una versión obregoniana de la historia de Dirce y Antiope¹⁰. La escena de *Violencia* en dialogo con estas dos escenas suena a sentencia.

3. La escena: fundida en el paisaje

-¿En dónde cayó ese cuerpo?

¿El cuerpo de *Violencia* yace en medio de un paisaje natural, o es parte de este? El contorno del cuerpo representado constituye la línea de horizonte. Si se observa de izquierda a derecha, el vientre empata con la mancha negra del horizonte en la que ninguna referencia geográfica se insinúa. ¿Podría ser que cayó en el agua? ¿Esa linealidad del horizonte, las pinceladas verticales del primer plano y el color del pigmento representan barro? Estoy convencida de que es así a pesar de que no haya referencias iconográficas que lo demuestren, la direccionalidad y textura visual de la pincelada me hacen asegurar, que en este caso como en las obras de esta década y de la siguiente, los *cuerpos* de las pinturas de Obregón caen muertos en la playa. Una playa bien sea de mar o de río.

Hernán Díaz nos confirma con su foto de (*imagen 3*) Obregón y *Violencia*, que esta obra fue pintada en Barranquilla. Tal vez Obregón, influenciado por su paisaje, entre pincelada y pincelada visitaba el puerto; humedecía sus pies con la espuma marina en la playa o se refrescaba bebiendo con sus amigos en la brisa del río.

¹⁰ Según Mercedes Duran Penedo, en: Dirce y Antíope, dos imágenes de valores contrapuestos del ciclo tebano en los mosaicos hispano-romanos: “Dionisos protector de Dirce castigara a Antíope con locura temporal que la hará deambular por toda Grecia hasta que una vez curada se case con Foco.” <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/dirce-y-antiope-dos-imagenes-de-valores-contrapuestos-del-ciclo-tebano-en-los-mosaicos-hispanoromanos--0/>

Hace poco leí en un comentario de Juan Gustavo Cobo que logró identificar, en el seno izquierdo de la mujer de *Violencia* y dada la dimensión social de la tragedia colombiana, el paisaje del Quindío o del Tolima, lugares en donde la violencia partidista se exacerbó. Definitivamente hay algo en esta escena de Obregón que necesita que esos bloques cromáticos sean un paisaje. ¿Pero qué tipo de paisaje?

La superficie en donde se encuentra el cuerpo de *Violencia* parece líquida. Obregón dirige hacia abajo el pincel cargado de pigmento, justo entre la cintura y el seno derecho, indicando una materia que escurre, como la arena humedecida o el barro. Todos los bocetos que hizo en 1962 para esta imagen, coincide en representar un paisaje llano, sin montañas. Dejando de lado, por un momento la idea del seno cordillera; intentemos representarnos a esta Venus castigada, que yace sobre una superficie con agua de escasa profundidad apenas para humedecer hasta hacer barro la tierra o la arena que la soporta; fundirse hasta mezclarse con la materia suelo.

-¿Qué violencia vemos cuando vemos *Violencia*?



11. Alejandro Obregón, *Huesos de mis bestias, Huesos de mis bestias: la barracuda*.
Acrílico sobre madera, 1966.

En 1966 Obregón pintó su extraordinaria *Barracuda*,¹¹ obra en la pregunta por el paisaje se concreta. Según Isabel Cristina Ramírez: en ella “rompe definitivamente la diferencia entre espacio y objetos

¹¹ “Desde 1955 Alejandro Obregón pintó animales que caracterizaban los ambientes naturales colombianos: cóndores y toros que simbolizan la grandiosidad de la cordillera de los Andes, barracudas y alcatraces que recuerdan el esplendor del Caribe.” <http://museolatertulia.org/obras/huesos-de-mis-bestias-la-barracuda/>

para entrar de lleno en la experiencia de la geografía” (Ramírez, 2014, pág. 90). El mar será el escenario de muchas de estas obras de los 60 y, aunque también se movió a la montaña en obras en donde el cóndor es el protagonista. En el caso de *Violencia* evidentemente estamos ante un paisaje en donde el cuerpo humano se convierte en parte de él.

No puedo dejar de preguntarme por Obregón pensando en *Los huesos de “sus” bestias*, cuatro años después de haber pintado *Violencia*. Antes, en 1960 y 1961, representó aves y otros animales como el toro, mezclados hasta fundirse con el paisaje que los contiene. Volviendo de nuevo al texto de Isabel Cristina Ramírez, es desde esta manera de entender pictóricamente el paisaje (además del hecho de que haya vivido en Inglaterra), que puede plantearse la relación de su trabajo con el Romanticismo: “Más allá de esto, sí se puede advertir en estos paisajes de Obregón la pervivencia de ese sentimiento tan característico del romanticismo en el que la naturaleza emerge como ajena, incomprensible, inmensa e indomable, y se enfatiza la escisión moderna entre hombre y naturaleza. La posibilidad de reconciliación se plantea en el Romanticismo desde la experiencia estética” (Ramírez, 2014, pág. 108). Sin embargo, lo que me hace pensar en las bestias de Obregón no es la necesaria relación con el paisaje romántico, sino el hecho de que el cuerpo de *Violencia*, al igual que el cuerpo de la barracuda, yazca sobre lo que podría ser interpretado como arena. ¿Este tratamiento del cuerpo-materia en *Violencia* acaso es el mismo que el de sus bestias?

-No. En *Violencia* es clara la referencia al cuerpo humano, al cuerpo femenino. La coincidencia con la barracuda es circunstancial. Es mejor concentrarse, volviendo a la imagen, por escenas de cuerpos de mujeres que yacen entre cuerpos de agua de poca profundidad. Después de todo, para Obregón: el “Romanticismo es una palabra tonta y falsa, inspiración es una linda palabra en cambio; mi oficio es ese: andar inspirado; es una disciplina.” (Panesso, 1975).

Las barracudas, como las aves mueren fulminadas por un rayo¹², no hay algo así como un victimario. En cambio, en *Violencia*, al igual que con Dirce y su muerte, Antíope violada, vengada y castigada: alguien tuvo que hacerle esto a ese cuerpo. Obregón coincide con los autores del libro de *La Violencia* en Colombia en esto, tanto el libro como el cuadro no pretenden señalar culpables, sin embargo,

¹² Alejandro Obregón, Homenaje a Galán (Aves fulminadas por un rayo) 1960. “A los temas se llega descubriendo cosas. . . se los va depurando, depurando. . . hasta que te lo sabes de memoria. . . entonces te queda un ratico, no más, si tienes suerte para hacer el cuadro perfecto . . . y entonces hay que matar el tema... cuando yo pinto “Los huesos de mis bestias”, es porque me sabía de memoria los cóndores, los tigres, el alcatraz, todo... entonces me doy cuenta que ya no puedo seguir en eso y pintó la serie de *los huesos de mis bestias*... Ahí estaban todas. . . calcinadas, en su ser, en su hueso, como si el sol o la energía hubiese chisporroteado y penetrado desde la piel hasta el hueso, penetrando, calcinando, ahondando. . . (Panesso, 1975).

alguien dio la orden, alguien ejecuto la sentencia. La Violencia de la década de 1950 y 1960 no identificara culpables, en parte en esto consiste el pacto del Frente Nacional en *silenciar* para pacificar.

Tercer susurro: ¿Ofelia?

“Extendidos / sus ropajes en el agua, salía a flote cual sirena, / y cantaba estrofas de antiguas canciones, / inconsciente del peligro, o como hija del agua, / acostumbrada a vivir en el propio elemento». (Shakespeare, 2008)



12. Eugene Delacroix, *Muerte de Ofelia*, 1843. Litografía, 25.9 x 18.8 cm.

¿La idea que suena tan poética de que el cuerpo termine fundiéndose con el paisaje, tiene que ver con el mismo fondo trágico que contemplamos en Ofelia? Su cuerpo hallado en el agua, el brazo izquierdo aún sostenido de la rama. Al caer, el torso se gira mientras descubre el seno. Sostiene en su mano derecha una corona de flores, similar a las que antes de morir, mientras canta, reparte a quienes la escuchan entre delirios y elocuencia, manifestar la demencia y el dolor de una vida quebrada. ¡Ofelia ha enloquecido! Luego se suicida.

La necesidad del victimario o causa física externa (invisible en la escena) de *Violencia*, hace que invoquemos a Shakespeare, mientras pensamos en el sin sentido en el que se representa a Ofelia. Ver

a esta joven, virgen y bella muerta, que parece fundirse en el paisaje conteniendo lo imposible, hace que duela.

Ofelia no está embarazada al morir, el personaje en Hamlet es virgen. En cambio la mujer muerta tumbada en el horizonte, sí lo está. ¿Estaba el cuerpo de Ofelia en los ojos de Obregón mientras pintaba *Violencia*? ¿Esto explicaría la ausencia del victimario? Seguramente no.

Verla muerta hace que duela y es impensable ¿por qué es bella? Cuando Juan Gustavo Cobo, identificó en el seno izquierdo de la mujer de *Violencia*, el paisaje del Quindío o el del Tolima¹³, se refería a que lo que nos duele es Colombia: semejante belleza, ¡pero tan violenta! De ser así, la eficacia de la imagen de Obregón tendría que ver no solo con el hecho de que cuando vemos *Violencia* evoquemos una *Venus* o una imagen que está puesta allí para saciar la vista, también por lo acertado que resulta que no veamos la escena de la violencia; la posibilidad de distinguir un motivo o un móvil como lo vemos con Dirce y Antíope. En *Violencia* solo vemos las consecuencias y estas ocultan al victimario. ¿Negado en la representación, permanecerá sin castigo visible? Su ausencia se traduce en injusticia. Ver en el cuerpo de *Violencia* una Ofelia, nos permite también algo que hasta ahora no entendíamos: el carácter ambiguo e inestable, misterioso y oscuro de la subjetividad femenina, interpretada aquí como performance del tormento.

Ofelia muere intacta, se ha ahogado. El agua suspende en transparencias su belleza perdida. Su muerte no es como la de la barracuda que, al morir también en la orilla se descompone hasta perderse entre sus huesos.

4. La escena: la negación

De Venus dormida a Dirce castigada, de Antíope violada a Ofelia ahogada. La elección de Obregón de representarnos el cadáver de la mujer asesinada en estado de embarazo: cuerpo violentado, solitario, decúbito lateral, en espacio abierto natural. La representación asociada: mujer e hijo. El lazo del cuerpo-vulnerable, el doble castigo. El cuerpo, ahora, no solo el de la madre sino también el del hijo aún dentro del vientre caído o tumbado por causas ajenas a la propia voluntad. Obregón escoge ocultarnos, sugerirnos, al hijo. Madre e hijo víctimas. ¿La Madre es un tipo de mártir? ¿El no nacido

¹³ Gustavo Cobo Borda dice: “Esta es una montaña, éste es un volcán. Entonces en alguna forma se ha fusionado mujer y naturaleza, se ha fusionado paisaje e historia. Y se ha logrado que la estupidez absoluta de la barbarie se convierta en el silencio elocuente de la obra de arte”. <http://www.mcartarts.com/obregon/cobo/violencia/index.html>

es un tipo de botín simbólico? La escena escogida niega el posible movimiento posterior del cuerpo madre, cuerpo que sostiene entre sus brazos al hijo mientras lo amamanta.

Cuarto susurro: La muerte de la madre mártir, es la muerte del hijo

La mujer *madre* en imágenes parece que logra incorporarse del suelo para recibir el cuerpo del hijo. Ver *La Pietà* de Miguel Ángel es de nuevo encontrarse con una escena en donde la belleza parece juntarse por instantes con el absurdo. No hay sentido, solo consuelo en su serenidad.



13. Miguel Ángel, *Piedad*, 1498–1499. Basílica de San Pedro, Ciudad del Vaticano.

Cuerpo mujer/madre-hijo. Cuerpo sacrificial. En *Piedad* el cuerpo que aparece tumbado, decúbito lateral o supino y que es víctima de un victimario abstracto y universal, que jamás sea identificado; el cuerpo que yace herido en el costado, es el del hijo. La madre castigada con la muerte del hijo. La mujer madre virgen como *La dolorosa*.

He aquí helados, cristalinos,
sobre el virginal regazo,
muertos ya para el abrazo,
aquellos miembros divinos.

Huyeron los asesinos.
Qué soledad sin colores.
Oh, Madre mía, no llores.
Cómo lloraba María.
La llaman desde aquel día
la Virgen de los Dolores.

Vía Crucis Penúltima estación, Gerardo Diego, 1931¹⁴

En *Violencia*, Obregón decide negar el duelo. No hay dolientes ni ceremonia. Nadie llora. Las escenas del descenso de la cruz en el que el cuerpo de Cristo cae, a pesar de quienes intentan recogerlo, siempre incluyen a un par de mujeres y algunos discípulos. En la escena de Obregón nadie llora a ese hijo, así como nadie llora a esa mujer. Ese cuerpo al que nadie ve, al que nadie vio yacer en medio de la nada: es solo un cuerpo. Ningún elemento contrario a la materia orgánica con la que se mezcla hasta desaparecer, solo naturaleza. Nunca hubo victimario, al fundirse con el paisaje, ni tampoco víctima. Imaginemos la escena: el tiempo sigue su curso mientras el cuerpo de la mujer asesinada y el de su hijo nonato van siendo asimilados, lenta pero completamente, por la arena y el barro de la orilla. Entre olas, vientos y animales carroñeros completarán la tarea: el cuerpo ha desaparecido. Fin de la escena. Fin del crimen.

El duelo negado. El cuerpo representado en el *para siempre de la historia* como solo un cuerpo al que jamás se le restituirá la condición de identidad. El símbolo eucarístico aquí se propone invertido: no como el cuerpo del cual anhelamos participar en busca de redención, sino como el cuerpo cadáver al que hasta el duelo le es para siempre postergado.



13. Hans Holbein el joven, *El cuerpo de Cristo muerto en la tumba*, 1520-22, óleo sobre panel.

¹⁴ <http://www.franciscanos.org/oracion/viacrucis03.html>

Alguna vez escuche a un comentarista bíblico reflexionar sobre la escasez de detalles de la muerte de Cristo en los cuatro evangelios. Nos cuentan de los azotes, de la humillación al ser escupido y del infinito dolor al ser coronado. Sabemos que a los pies de la cruz unos cuantos apuestan por el manto púrpura que les ha sido asignado. Escuchamos pronunciar sus últimas palabras y morir, pero jamás se tiñen con índices esas palabras. Representarlo desde la fealdad¹⁵ de un cuerpo violentado, es algo que en el registro del Nuevo Testamento queda silenciado.

¿Existe alguna imagen del cuerpo yacente de Cristo que lo represente acostado directamente sobre el suelo?

5. La escena: eucaristía

Debo confesar que ahora que la veo, *Violencia*¹⁶ es una obra de Obregón que no parece un Obregón (el manejo de la figura humana aquí es particular), tal vez eso es lo que más me inquieta de la imagen. A estas alturas también debo insistir en lo dicho por Álvaro Medina respecto de esta obra:

Violencia no fue pintado a partir de un hecho episódico. Obregón emprendió la obra cuando se comenzaron a publicar análisis incontrovertibles y muy serios sobre la magnitud de los acontecimientos que ensangrentaban a Colombia desde 1947. Con expresiva sobriedad, el cadáver de una mujer se funde al paisaje en esta tela, como si su brutal asesinato hiciera parte de nuestra geografía. Antes de llegar a la magistral solución, Obregón hizo los apuntes de la serie *Genocidio*, cruce de *Los desastres de la guerra* de Goya y el *Guernica* de Picasso. En *Genocidio* se amontonaban los cadáveres. En *Violencia*, la quietud de una sola figura bastó para comunicar la desesperación, la tristeza y el horror -teñidos de luto y rabia- que invadían al artista. Pintarlo fue un acto de rebelión contra toda intransigencia, al margen de su colaboración política. Sí *violencia* se impone por su calidad estética, no menos importante es su dimensión en el terreno de la ética. (Medina, Marzo 1999, pág. 17)

Coincido con Medina, en tanto que en esta obra hay más de una página de la historia del arte. Y esto es afortunado, la imagen escapa del contexto específico de violencia en Colombia. Seguramente el aplauso y la celebración que rodearon hasta hoy a esta imagen radican en esto. En *Violencia* hay una

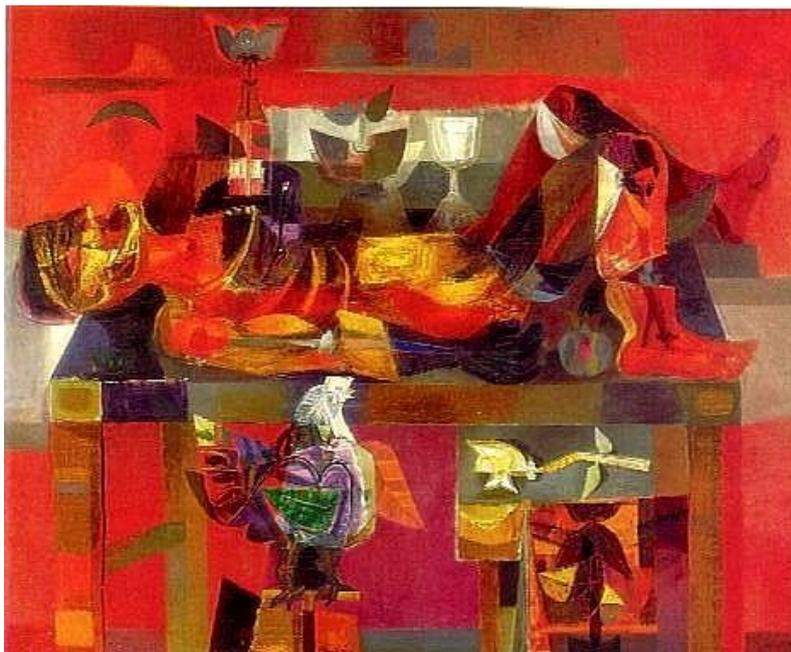
¹⁵ Sobre la fealdad asociada a Cristo, la interpretación que de la obra de Mathias Grunewald, *La crucifixión* (1512-1515), hace David Freedberg, en *El poder de las imágenes*, (Freedberg, 1989, p. 207), “Pero no parecía un hombre, porque el sagrado rostro de nuestro bien amado Señor se transformó y desfiguró tan miserablemente como si se tratara de un leproso (...)”.

¹⁶ Dice Álvaro Medina: “No obstante, *Violencia* es una obra esencialmente obregoniana. Responde, como otras pinturas realizadas entre 1948 y 1968 (*Masacre 10 de abril*, *Velorio-Estudiante fusilado*, *Homenaje al estudiante muerto*, *Violento devorado por una fiera*, *Homenaje a Camilo* y *Muerte a la bestia humana*) a un conjunto de lienzos que el artista realizó porque tenía que protestar a conciencia contra la incivildad característica de una época que no ha concluido todavía.” <http://www.banrepcultural.org/node/32745>

violencia, pero no exclusivamente una violencia colombiana. Me explico: Obregón le hace un guiño al realismo en tanto que las imágenes de la tragedia parecieran beber de las mismas fuentes; pero su hipótesis cercana a la abstracción le permite acallar las fuerzas que arrastra una versión realista de la imagen pictórica que pretende representar sujetos particulares. En este cuadro nos encontramos con *Venus dormida*, *El suplicio Dirce*, *Antíope y Júpiter*, también con *La muerte de Ofelia* entre el paisaje, y *La Virgen de los Dolores* o *la Piedad*. Seguro también con obras de Goya, Picasso y el peso de los románticos; como sugiere la crítica del arte que se encarga de esta imagen. Pero algo en ese cuerpo de mujer expuesto en medio del paisaje, me hace dudar de su dimensión en el terreno de la ética como supone Medina; finalmente de lo que se trata es de una imagen, ¿Cómo podría repercutir está en una dimensión ética, frente a la historia de violencia en Colombia? ¿Se refiere esto al supuesto rol del artista frente a la dimensión del horror de los hechos? O ¿a la posibilidad de que pese a esa magnitud el arte haga posible contemplar la violencia?

En medio de susurros, quisiera detenerme en el encuentro con *el Cuerpo del joven Cristo* y la resonancia que de ese cuerpo queda en la sala mientras veo *Violencia*. Existe la posibilidad que invitando otra imagen del mismo Obregón, encontremos una señal que nos permita *respirar* más allá del viento del aplauso ante esta imagen.

Quinto susurro: *Estudiante muerto*.



14. Alejandro Obregón, *Estudiante muerto (Velorio)* 1956.
Óleo sobre lienzo, 100 x 200 cm

En 1956, seis años antes de que pintara *Violencia*, Obregón pintó un cuerpo tumbado, en parte semejante de la forma en la que representó el de la mujer en el paisaje. Una de las diferencias que me interesa mencionar para terminar esta conversación es, (aparte de la obvia por tratarse del género del cuerpo representado) el hecho de que aquí en *Estudiante muerto*, una pequeña mesa que, aunque parece no poder contener el cuerpo que sostiene, si logra separar el cuerpo humano del lugar sobre el que yace. En las imágenes del Cristo yacente, siempre encontramos algo entre su cuerpo y el suelo: en algunas ocasiones es el cuerpo de la madre como lo vemos en la *Piedad*, en otras es un sencillo lino o algún tipo de pieza de madera. Lo cierto es que su infinita dignidad parece manifestarse en esta sencilla separación del suelo.

La mesa sobre la que reposa el *Estudiante Muerto*, no solo tiene que ver con la dignidad que se le da al cuerpo del muerto; su representación significa que aquella es una escena ceremonial. En *Violencia*, no encontramos las copas, el gallo, la flor o el fruto de *Estudiante muerto*, aunque en la obra de Obregón el uso simbólico de lo icónico está presente, para aquella mujer embarazada y violentada hasta morir en un paisaje que la recibe parece resultaba imposible algún tipo de símbolo ceremonial.

German Rubiano¹⁷ afirma: “Obregón pintó la mujer yacente en mitad de un gran espacio gris: moduló el gris solemnemente, como oficiando un silencioso rito fúnebre, sin permitirle un solo sonido discordante. Lo apretó en la enorme figura grávida y lo fue desmadejando en el paisaje, hasta que la criatura muerta se integró en esa tristeza general, en esa fatalidad inocua, inexplicable”¹⁸. ¿Cómo puede modularse solemnemente el gris hasta que logré officiar solemnemente un silencioso rito funerario? No es posible. La forma en que el gris es esparcido sobre la superficie del lienzo, hasta formar un cuerpo y un paisaje, es la misma con la que en otras pinturas hace que sea posible hallar una naturaleza muerta. Las palabras que menciona Rubiano, me confirman *la necesidad* de la crítica de que el cuadro sea interpretado como un símbolo fúnebre, que en el caso de *Violencia* en realidad no se da.

¿Ante ese cuadro podemos suspirar con fe, luego de la indignación, esperando que la transubstanciación se efectúe y el cuerpo-obra logre darle sentido a lo que de plano jamás tendrá sentido? -Lo dudo.

¹⁷ En la página del <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/obregon-alejandro>

Se menciona que este texto esta biografía fue tomada de la Gran Enciclopedia de Colombia del Círculo de Lectores, tomo de biografías.

¹⁸ Germán Rubiano Caballero, en Biografías Biblioteca virtual.

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/obregon-alejandro>

No puedo pasar por alto el hecho de que al *Estudiante muerto*¹⁹ se lo comparara con Cristo en esa escena en donde vemos algo como una redundancia: por un lado está el cuerpo del estudiante y por el otro el cuerpo simbólico de la eucaristía. Hay ceremonia, hay ritual, hay posibilidad de consuelo, su cuerpo la muerte de Cristo, debía ser ofrecida por todos para que halláramos redención: fin de la tragedia. En cambio, en *Violencia* el símbolo es negado. Nada separa su cuerpo de la tierra; aquello que la crítica celebra como un logro, es a mi parecer una decisión que refuerza la tragedia de lo que representa ese cuerpo. La mesa sobre la que Obregón dispone el cuerpo y los objetos de *Estudiante muerto*, no parecen ser posibles para el cuerpo de mujer en *Violencia*²⁰. La tensión entre belleza y sin sentido que Obregón logra contener en esta obra, tiene que ver con que sea el cuerpo de una mujer-*Venus* lacerada, desmembrada y tumbada en medio de la nada. A lo mejor, el tratamiento que recibe este cuerpo, después de todo, sí es el mismo del de una barracuda o el del cadáver de un ave. El susurro de la imagen, *Violencia* de Obregón y la negación de la mesa eucarística, termina siendo un título posible para esta conversación entre imágenes.

-¿debía negársele? Debía negársele.



15. Alejandro Obregón, *Aves fulminadas por un rayo, Homenaje a Paul Klee*, 1961.
Óleo sobre lienzo.

¹⁹ Según Carmen María Jaramillo, esta obra, así como “*Espantagenerales* (1955), *Cuatro de mayo* (1957), *Canta claro de noche* (1956), *estudiante muerto* (velorio) (1956), y *Luto por estudiante muerto* (1957), aluden a hechos ocurridos durante la dictadura de Rojas Pinilla.” Catálogo *El Mago del Caribe*. Asociación de Amigos del Museo Nacional de Colombia, 2001. (Jaramillo, 2001).

²⁰ La comparación entre estas dos obras del mismo artista se justifica por la figura del cuerpo humano yacente, a pesar del cambio de interés del artista para la época en la que desarrolla *Violencia*.

6. La escena: julio de 1962²¹

Ver ahora el cuadro de Obregón en medio de los susurros de otras imágenes, obliga a que nos preguntemos ¿qué además de historia del arte hay en esta imagen? Se lee en el texto de esta curaduría que el artista pintó la obra porque “Participaba, sin duda, del movimiento artístico, dramático y literario que se vio impulsado a ofrecer sus perspectivas estéticas y críticas sobre el conflicto, y también de los estudios que se realizaron desde la perspectiva de las ciencias sociales a partir de la publicación de *La Violencia en Colombia*, de monseñor Germán Guzmán, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna.” (Suárez, 2013) ¿Dialoga el cuerpo del cuadro de Obregón con las imágenes de cadáveres del libro *La Violencia en Colombia*? Resulta improbable que el cuadro respondiera directamente a las denuncias incontrovertibles del libro de Guzmán Campos, debido a que la primera edición de Editorial Iqueima²² se distribuyó en julio de 1962, al tiempo que en el Museo Nacional se premiaba la obra. Sin embargo, es imposible que Obregón desconociera la magnitud de la tragedia. El título de la obra: *Violencia* es deliberado. La frase de Obregón conversando con Pannesso lo confirma:

Hay muchos momentos en que una lectura me bota al cuadro. No por cómo está escrita, sino por la veracidad del retrato, de lo que cuenta. Los títulos también son una forma de entrada. La gente está entrenada para la palabra, para el verbo, y por eso es importante el título, es una palmadita en el trasero para que se metan en el cuadro, la gente es muy virgen visualmente. Y en cuanto a mí, parto también del título. Inicio con él el cuadro. Veo mis cuadros todos y a ninguno le cambiaría el título, me gustan sus nombres. (Panesso, 1975)

Las noticias y versiones sobre la Violencia durante el primer gobierno del Frente Nacional estuvo condicionado por la literatura partidista²³. No es un momento cualquiera en el que Obregón crea esta obra, están próximas las elecciones presidenciales y el ambiente político y cultural debió *obligar* al artista a que convirtiera en imagen la Violencia.²⁴

²¹ Este último susurro dialoga con: *La violencia en Colombia: Reconstrucción y análisis visual de la colección fotográfica del libro de Germán Guzmán Campos*. Realizada como tesis de la maestría en Historia del arte y estética de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, en 2018. <https://expeditiorepositorio.utadeo.edu.co/handle/20.500.12010/3845>

²² La primera edición del Tomo I de *La Violencia en Colombia*, fue diseñada e impresa en los talleres de la Editorial Iqueima, Bogotá, Colombia, durante el mes de junio del año 1962. Como Monografía sociológica #12 de la Facultad de Sociología y estuvo a cargo de: Fals Borda, Eduardo Umaña Luna y Germán Guzmán Campos. en septiembre del mismo año circulará de forma masiva nacional e internacionalmente la edición de Tercer Mundo Editores.

²³ Según Cartagena, Catalina en: *Los Estudios De La Violencia En Colombia Antes De La Violentología: “Para Ortiz (1994), este tipo de literatura que suele denominarse “partidista” comprende diferentes modalidades. Por un lado, están las obras escritas por los dirigentes políticos, liberales y conservadores, que recopilan pronunciamientos, declaraciones, conferencias y discursos en los cuales las alusiones a la violencia política son explícitas”*. (Cartagena, 2016)

²⁴ Entre 1962 y 1964 en contraste con la algarabía de la crítica de arte alrededor de la obra, la prensa de cada bando político recogerá el alboroto causado por la publicación del Tomo I y II del libro, también se encargara de avivarlo.

La imagen dialoga con las noticias producidas por el trabajo de la Comisión Investigadora de 1958²⁵, publicadas a través de la prensa nacional, también con los execrables hechos que se publican desde las regiones afectadas por el fenómeno del bandolerismo. El Frente Nacional no posibilitó, ni significó el fin de la Violencia, pero sí la urgencia histórica por interpretar lo ocurrido. Ningún esfuerzo verbal o visual²⁶ anterior logró concretar un marco de interpretación certero –institucional-, como el que desde el arte y la sociología se dan en julio de 1962 a través del cuadro y el libro. No por casualidad coincide la circulación -exhibición y publicación-, de estas dos obras. Es indispensable asegurar la legibilidad de los hechos, los esfuerzos académicos para lograr interpretar la Violencia obligan no solo a Obregón a representar el tema, también a la historia y crítica del arte a comprender su urgencia.

Mientras le doy la espalda a la imagen de *Violencia*, repaso este último susurro. Quienes conversan aquí no son las imágenes, sino los discursos y las instituciones.

Último susurro: el cuerpo desaparecido

Este texto concluye del mismo modo en que inicia, preguntándose por una conversación, en este caso tres voces se escuchan al mismo tiempo, una es la de Obregón, otra es de la Guzmán Campos, la tercera es la de la crítica de arte. ¿Las dos primeras conversan entre sí? No necesariamente, más bien conversa cada una desde su oficio con las circunstancias terribles que se viven en el país:

-Obregón: “La Violencia la pinto con rabia, en dos días... y vi que había acertado y aproveché. Hice veinte bocetos chiquitos, que me tomaron como tres meses. . . Yo pinto La Violencia porque era un menester. Debía hacerlo. Es el reflejo inmediato de que hablo. Los periódicos, la gente, todo el ambiente te espicha y hay que sentar tu protesta, hay que cumplir el encargo social.” (Panesso, 1975).

-Guzmán Campos: ...ante el peligro corren desnudas al bosque. Allí esperan en cuclillas mientras las ametralladoras les lanzan un escupitajo de plomo... La arena menudita salta con los impactos intermitentes de cada ráfaga. Una mujer joven agazapada tras un tronco, blanco fácil para los pilotos, se encuentra cerca del río. Aprieta una hijita de ocho años contra el pecho. Los aviones arrojan cuatro bombas. Poco después la mujer yace a la orilla salpicado el moreno tinte de su piel con brochazos de sangre y girones de intestino. La negra cabellera le cubre parte del rostro, mientras la niña lanza alaridos desgarradores. (Campos, 1962)

²⁵ Sobre el trabajo de esta Comisión, el trabajo de Jefferson Jaramillo Marín, en: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/2146>

²⁶ German Guzmán Campos en *La Violencia en Colombia*, recogerá el efecto de la violencia en la población campesina que a través de versos y bambucos da forma al horror que tuvieron que vivir.

La tercera voz al celebrar también da forma, moldea lo que en Colombia se entiende por Violencia. Quiero volver sobre una de las voces que interpretan –elogian, celebran-, el cuadro de Obregón, y sobre el tercer susurro propuesto, la escena *fundida en el paisaje*, confieso que hay algo en el *tono* de su autor, Juan Gustavo Cobo Borda que me resulta extraño. Esta extrañeza tiene que ver con la imagen verbal que propone sobre el cuerpo de la escena de Violencia, sin embargo, considero muy útil cerrar esta conversación entre imágenes analizando los dos *espacios* desde los que propone la interpretación. El primero coincide con la pregunta por el cuerpo femenino allí representado que en este texto en medio de susurros se ha privilegiado:

Quiero que hagamos una reflexión sobre eso porque éste vientre es un absoluto, es un cosmos, es un mundo, una matriz donde la vida se está, otra vez, gestando a sí misma. Una vez que ya ésta mujer está llevando el hijo en su interior ya es absolutamente autosuficiente, absolutamente plena y absolutamente una forma total, una forma que engloba al mundo.

Y mientras estas dos grandes masas, la del seno con el pezón erguido, plétórico de leche, y el otro seno ya carcomido en alguna forma, en un trabajo expresionista, a veces informalista, con esos trazos, ese seno ya está hundiéndose en la tumba, en el silencio. Y luego viene lo que quizás sea uno de los momentos más dramáticos de nuestra pintura, que es el rostro donde el perfil que tiene una cierta belleza en su agudeza, en su ovalo humano está siendo erosionado desde dentro. (Borda J. G., 2001)

El segundo *olvida* el cuerpo y atiende al paisaje compuesto por este. Insiste en la imagen de fundirse en el paisaje:

Y el otro punto que es muy interesante y que él lo mencionaba es que si yo tapo el rostro de la mujer, aquí lo que está surgiendo y lo que él nos hacía caer en cuenta es un paisaje del Quindío, un paisaje del Tolima, zonas donde la violencia partidista del momento había alcanzado una de sus cuotas más dramáticamente altas.

Esta es una montaña, éste es un volcán. Entonces en alguna forma se ha fusionado mujer y naturaleza, se ha fusionado paisaje e historia. Y se ha logrado que la estupidez absoluta de la barbarie se convierta en el silencio elocuente de la obra de arte. (Borda J. G., 2001)

¿De qué se trata esta imagen cuando desaparece la distinción entre figura y fondo? De interesantes coincidencias geográficas y alusiones poéticas entre violencia, seno, vientre y cordillera. Sin embargo, pese a al efecto dramático que produce esta alusión, ¿debería coincidir *Violencia* con una representación *natural* del territorio colombiano? No. O al menos no primariamente. Reconocer la violencia representada en *Violencia* como efecto político²⁷ y como práctica cultural también es posible en esta imagen.

²⁷ Mitchell analiza el paisaje como un instrumento de poder, según a través de este se “naturaliza una construcción social y cultural, representando un mundo artificial como algo simplemente dado e inevitable”. (Mitchell, 2002)

Imaginarnos a Obregón evocando imágenes a medida que pinta, es interesante, así mismo imaginarlo pintando un *paisaje* en el que se revela como efecto de sentido el ambiente cultural en el que fue pintado. El paisaje de *Violencia* es un paisaje en el que el carácter histórico de la violencia política se transforma en imagen. ¿Pinto Obregón un paisaje en el que el cuerpo violentado de una mujer se pierde hasta *entenderse* como paisaje? Si. Un paisaje entendido como verbo²⁸. Es la mirada de Obregón, desde su contexto social e histórico específico la da forma a la Violencia a través de la imagen. Los contenidos históricos de la violencia colombiana que pueden leer a través de este *paisaje*, la relación entre naturaleza y política y entre geografía e historia del arte son ahora una invita a otra conversación entre imágenes.

²⁸ (Mitchell, 2002)

Índice de imágenes

1. Vista de la curaduría: Clásicos, Experimentales Y Radicales 1950 – 1980. Casa de Moneda, Banco de la Republica.
2. Alejandro Obregón, *Violencia*, 1962. Óleo sobre tela. 155,5 por 187,5 cm. Colección del banco de la Republica.
3. Nereo López. Alejandro Obregón, en *Cacería en Pivijay*, en 1955 /Cortesía Biblioteca Nacional de Colombia - Fondo Nereo López.Mark
4. Alejandro Obregón, Estudio para Violencia. 1962
5. *Estudio para la violencia*. Alejandro Obregón, 1962. Óleo sobre madeflex, 23,3 x 29,8 cm. Colección de Arte Banco de la República.
6. *Apunte para la violencia*. Alejandro Obregón, 1962. Óleo sobre masonnite 24 x 30,4 cm. Colección de Arte Banco de la República.
7. *Estudio para la violencia*. Alejandro Obregón, 1962. Óleo sobre madeflex, 23,3 x 29,8 cm. Colección de Arte Banco de la República.
8. *Venus dormida* o *Venus de Dresde* Giorgione, hacia 1507-1510. Óleo sobre lienzo, 108,5 cm × 175 cm. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde, Alemania.
9. *Suplicio de Dirce*, mosaico romano, S III d C Pula, Croacia.
<https://sites.google.com/site/iconografiaclassica/home/los-amorios-de-zeus/relaciones-con-humanas/antiope>
10. Antony Van Dyck, *Jupiter y Antiope*, 1620. Óleo sobre lienzo 150 cm × 206 cm
<http://www.mskgent.be/nl/collectie/1600-barok-zuidelijke-nederlanden/antony-van-dyck-jupiter-en-antiope>
11. Alejandro Obregón, *Huesos de mis bestias: la barracuda*, acrílico sobre madera, 1966. Colección Museo de la tertulia, Cali, Colombia.
12. Eugène Delacroix, *Muerte de Ofelia*. 1843. Lithograph, 25.9 x 18.8 cm.
<http://metmuseum.org/art/collection/search/337110>
13. Miguel Ángel, *Piedad*, 1498–1499. Basílica de San Pedro de la Ciudad del Vaticano.

14. Hans Holbein el joven, *El cuerpo de Cristo muerto en la tumba*, 1520-22, óleo sobre lienzo.
Öffentliche Kunstsammlung, Basel
15. Alejandro Obregón, *Estudiante muerto (Velorio)* 1956. Óleo sobre lienzo, 100 x 200 cm.
16. Alejandro Obregón, *Aves fulminadas por un rayo, Homenaje a Paul Klee*, 1961.

Bibliografía

- Borda, O. F. (1964). Introducción a la violencia en Colombia, tomo II. En O. F. Eduardo Umana Luna, *La Violencia en Colombia*. Tercer Mundo Editores.
- Borda, J. G. (2013). Alejandro Obregón. *POLIANTEA IX*, 261-297.
- Borda, J. G. (octubre del 2001 a enero del 2002 de 2001). *mcarts.com*. Obtenido de <https://www.mcart.com>: <https://www.mcart.com/obregon/cobo/violencia/index.html>
- Cartagena, C. (2016). LOS ESTUDIOS DE LA VIOLENCIA EN COLOMBIA ANTES DE LA VIOLENTOLOGÍA. *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, vol. 17, núm. 1, pp. 63-88.
- Caballero, G. R. (s.f.). <http://www.banrepcultural.org/> *Biografías Biblioteca Virtual del Banco de la República*. Obtenido de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/obregon-alejandro>
- Colcultura, I. C. (1990). *Las citas en su totalidad se extraen de: 50 años Salón Nacional de Artistas. Edición, reseñas y selección de textos*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. Colcultura.
- Conti, N. (2006). *Mitología, con traducción, e introducción de: Rosa María Montiel y María Consuelo Álvarez Moran*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Freedberg, D. (1989). *El poder de las imágenes historia y teoría de la respuesta*. Madrid: Catedra.
- Hormaza, M. G. (2014.). Clemencia Lucena en los años setenta: arte y activismo como proyecto participativo. *Clemencia Lucena en los años setenta: arte y activismo como proyecto participativo / Mariana Garrido Hormaza; Ana María Franco Franco, director*. Bogotá, Colombia: Uniandes.
- Jaramillo, C. M. (2001). *El mago del caribe*. Bogotá: Asociación de amigos del Museo Nacional de Colombia.
- Mitchell, W. J. (2002). *Landscape and Power*. Chicago: Chicago: University of Chicago Press.
- Medina, A. (Marzo 1999). Violencia (Obregón). *Credencial Historia*. No 111.
- Nietzsche, F. (1973). *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Panesso, F. (1975). *Los intocables*. Bogotá, Colombia: Ediciones El Alcaraván.
- Pini, I. (2 de septiembre de 2005). *Arte y política en Colombia (de mediados de la década de 1970 a los años ochenta)*. Obtenido de www.bdigital.unal.edu.co: <http://www.bdigital.unal.edu.co/43433/1/44974-215619-1-SM.pdf>

- Ramírez, I. C. (2014). *“Geografías pictóricas. La exploración del espacio en el paisaje de Alejandro Obregón*. Brasilia: Museo Nacional de Brasilia.
- Roas, D. (2009). Poe y lo grotesco moderno” [artículo en línea]. *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*.
- Rueda, S. (Marzo de 2015). <http://proyectos.banrepcultural.org/>. Obtenido de <http://proyectos.banrepcultural.org/hernan-diaz/es/el-mundo-como-una-pintura-en-rollo/alejandro-obregon-y-la-violencia>
- Suárez, C. M. (2013). <http://www.banrepcultural.org>. Obtenido de [coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/curaduria/clasicos-experimentales-y-radicales](http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/curaduria/clasicos-experimentales-y-radicales): <http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/curaduria/cl%C3%A1sicos-experimentales-y-radicales>
- Shakespeare, W. (2008). *Hamlet*. Edición de Ángel Luis Pujante. Madrid: Espasa Calpe.
- Traba, M. (1962). “Violencia”: una obra comprometida... con Obregón. *Revista La Nueva Prensa*.