



La representación de la época de la Violencia en el cuerpo femenino: *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) de Albalucía Ángel, *Violencia* (1962) de Alejandro Obregón y *La República* (1957) de Débora Arango

Daniela Perrone Martínez

Trabajo de grado para optar por el título de Filóloga Hispanista

Asesora

Mg. Diana María Barrios González

Universidad de Antioquia
Facultad de Comunicaciones y Filología
Filología Hispánica
Medellín
2021

| | |
|----------------------------|---|
| Cita | (Perrone Martínez, 2021) |
| Referencia | Perrone Martínez, D. (2021). <i>La representación de la época de la Violencia en el cuerpo femenino: Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón (1975) de Albalucía Ángel, Violencia (1962) de Alejandro Obregón y La República (1957) de Débora Arango</i> [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia. |
| Estilo APA 7 (2020) | |



Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: John Jairo Arboleda Céspedes.

Decano: Edwin Carvajal Córdoba

Jefe departamento: Juan David Rodas

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

*Agradezco al Universo.
A la profe Diana Barrios por confiar en mí, incluso, cuando ni yo misma lo hacía.
A quienes me apoyan en mi creencia y preferencia más preciada; el arte.*

Contenido

| | |
|--|-----------|
| Resumen | 5 |
| Introducción..... | 6 |
| Capítulo I..... | 8 |
| La Violencia en Colombia: Antónimos idénticos | 8 |
| Objetos de estudio: La letra y la imagen de la Violencia | 13 |
| La pájara pinta (1975)..... | 13 |
| Violencia (1962)..... | 15 |
| La República (1957) | 17 |
| Constructo teórico: Referencialidad y refracción | 18 |
| Teoría metodológica: Historia y representación..... | 19 |
| Capítulo II..... | 21 |
| Simbología de una mujer doliente | 21 |
| La caída del primer diente: el estallido..... | 24 |
| De la boca a las entrañas de la madre patria..... | 29 |
| El cuerpo desentumido: movilización estudiantil de 1954..... | 32 |
| La abstracción del victimario: el zoomórfico y el ausente | 36 |
| El cuerpo ultrajado: la desesperanza social | 40 |
| Iconología del cuerpo desvalido | 45 |
| La descompensación del cuerpo: el proceso cíclico de la Violencia..... | 47 |
| Capítulo III..... | 53 |
| Iconografía de una Matria..... | 53 |
| <i>Aquí ofreciendo su sangre por la Matria</i> | 55 |
| Conclusiones..... | 57 |
| Bibliografía..... | 61 |
| Anexos..... | 62 |

Tabla de imágenes

| | |
|--|----|
| Imagen 1: <i>Violencia</i> (1962) – Alejandro Obregón | 15 |
| Imagen 2: <i>La República</i> (1957) – Débora Arango | 17 |
| Imagen 3: <i>Aquí ofreciendo su sangre por la Matria</i> (2021) – D. Perrone Martínez..... | 53 |
| Imagen 4: Análisis formal <i>Violencia</i> (1962) – Alejandro Obregón | 62 |
| Imagen 5: Análisis formal <i>La República</i> (1957) – Débora Arango | 62 |
| Imagen 6: Análisis formal <i>Aquí ofreciendo su sangre por la Matria</i> (2021) – D. Perrone Martínez..... | 63 |
| Imagen 7: Detalle I de la creación. | 63 |
| Imagen 8: Detalle II de la creación..... | 64 |
| Imagen 9: Detalle III de la creación. | 64 |
| Imagen 10: Detalle IV de la creación. | 65 |

Resumen

Esta investigación-creación está basada en la interpretación del cuerpo femenino como representación de la época de la Violencia en una obra literaria y dos obras pictóricas; *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) de Albalucía Ángel, *Violencia* (1962) de Alejandro Obregón y *La República* (1957) de Débora Arango. Así, con base en la sociología del arte y de la literatura se estudia la caracterización del cuerpo femenino como un objeto estético en cada una de las obras analizando los elementos que remiten a procesos, hechos y dinámicas en el marco del conflicto bipartidista. Finalmente, se lleva a cabo una creación pictórica que ilustra los hallazgos iconológicos y estético/literarios en cuanto al cuerpo femenino y al contexto histórico entablado.

Introducción

La época de la Violencia en Colombia, como se ha llamado al conflicto bipartidista de mediados del siglo XX, produjo grandes cambios a nivel político, social, económico y cultural. En el marco de este conflicto, el pueblo colombiano se vio expuesto a prácticas, procesos y dinámicas que fomentaban violencia de todo tipo; física, psicológica, sexual, económica y emocional, durante un período aproximado de veinte años (Sánchez, 2002). A causa de esta serie de abusos se dio lugar al auge de múltiples manifestaciones artísticas, desde el ámbito pictórico hasta el literario, donde los artistas buscaron reflejar este período histórico y exponer su postura sociopolítica.

En cada uno de los ámbitos, los artistas plásticos y autores se basaron en diversas formas y maneras de abordar los conflictos bipartidistas que enfrentaba el país. Entre ellas, una de las alusiones más reiterativas fue el cuerpo femenino, en efecto, obras como *La furia y el dolor* (1954) de Ignacio Gómez Jaramillo, *La República* (1957) de Débora Arango, *Recuerdos de la violencia* (1962) de Pedro Nel Gómez o *Violencia* (1962) de Alejandro Obregón exponen la corporalidad femenina como el eje central de la representación expresada. En cuanto a lo literario, obras como *El día del odio* (1952) de José Antonio Osorio Lizarazo o *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1972) de Albalucía Ángel ceden el protagonismo de las obras a los personajes femeninos y sus cuerpos se ven afectados por las prácticas y dinámicas dentro del marco del conflicto bipartidista. Por ello, el principal interrogante es cómo surge la reiteración del cuerpo femenino como objeto estético en el ámbito artístico y qué relación y sentido encontraban los artistas y escritores tras estas representaciones.

Por ello, teniendo en cuenta la influencia del contexto bipartidista en la concepción del cuerpo femenino como un elemento simbólico en las obras producidas durante este período, se propone un análisis interpretativo a partir de la obra literaria *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) de Albalucía Ángel y las obras pictóricas *Violencia* (1962) de Alejandro Obregón y *La República* (1957) de Débora Arango. En las cuales, el cuerpo de la mujer maneja una relación contundente con respecto al conflicto histórico planteado llegando, incluso, a mostrarse como una representación de la época de la Violencia.

En consecuencia, la hipótesis se sustenta en la confluencia entre el período histórico de la Violencia y la caracterización del cuerpo femenino en cada una de las obras. Por tanto, el análisis interpretativo está ligado a la sociología del arte y de la literatura propuesta por Bourdieu (1980), la cual, reconoce el carácter social de las obras por la refracción de la realidad referencial planteada: el conflicto bipartidista en Colombia, y propone el estudio de las obras en su totalidad; a nivel interno y externo. Metodológicamente, será posible comprender las estrategias iconológicas y estético literarias expuestas en las obras y su relación con el contexto en el cual se enmarcan. En suma, el abordaje de dichas obras se presentará intercaladamente para aportar un estudio holístico de este fenómeno entre los dos campos artísticos empleando conceptos de la sociología del arte y de la literatura como: el *habitus*, la *verdadera refracción*, la *postura social* y la *visión del mundo*.

A la par del trabajo escrito, se llevará a cabo una creación pictórica con base al estudio realizado, en la cual, por medio de las cualidades y preferencias artísticas se instaure una interpretación de carácter creacional acerca de la época de la Violencia. Para ello, se tendrán en cuenta los símbolos y signos empleados por los artistas y la autora, el porqué de esta alusión al cuerpo femenino y sus formas de entablar dicha relación entre contexto y arte/literatura.

Finalmente, la investigación consta de tres capítulos. En el primero se realiza una contextualización de la época de la Violencia, el análisis formal de las obras objeto de estudio y un breve acercamiento a la sociología del arte y de la literatura, tanto teórica como metodológicamente. En el segundo capítulo, se lleva a cabo la interpretación del cuerpo femenino en las obras y su relación con el contexto sociopolítico del conflicto bipartidista, intercalando el ámbito pictórico y el literario. Por último, el tercer capítulo presenta el análisis icónico e iconológico de la creación pictórica realizada.

Capítulo I

*Cómplice es el que está de acuerdo:
el que sabe las cosas y deja que las hagan,
como es el caso del gobierno que no hace nada
para evitar que sigan con esta matazón*

Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón,
Albalucía Ángel.

La Violencia en Colombia: Antónimos idénticos

La época de la Violencia en Colombia fue un período aproximado de veinte años en los cuales se ejerció violencia de todo tipo; tanto económica y psicológica como emocional y física, lo cual dio como resultado el aumento de creaciones artísticas y literarias en el ámbito nacional cultural. Generalmente se ubica el inicio de la Violencia a partir de 1948 marcado por el Bogotazo, no obstante, los cambios y la violencia de orden rural daban lugar desde 1945 con el progreso de la agricultura capitalista y el movimiento campesino. Los antecedentes de este período se ilustran a partir del sectarismo partidista que fomentó la oligarquía conservadora y liberal, desde el cual la imposición y el abuso de poder produjo que el pueblo colombiano se viera obligado a optar por pertenecer a uno u otro partido político. Uno de los factores más importantes para la promulgación de este sectarismo fue la esperanza que mantenía el pueblo colombiano por una búsqueda de identidad y paz, las cuales parecían encontrarse al pertenecer a determinado bando político.

Por ello, con el mandato de López Pumarejo (1934-1938) y su «revolución en marcha», la ilusión producida por la llamada Ley de Tierras (Ley 200), fue el indicio de una renovación del Estado y de sus propuestas en pro de pueblo. Contrario a lo esperado, la incursión de la Ley 200 generó un abuso de poder a nivel rural a base de fraudes y robos de tierras por parte de los llamados «gamonales», quienes eran delegados para ejercer poder en municipios de una forma más cercana y ardua.

Posteriormente, el abandono de la presidencia por parte de Pumarejo para 1944 marcó, de forma definitiva, la desilusión de una revolución prometida y cuando sube al poder Alberto Lleras Camargo a terminar el mandato se hace evidente la Violencia. Las represiones y los abusos de poder generados a partir de 1945 ya hacen parte de este

período, el cual continua y empeora, sobre todo a nivel rural, con el mandato de Ospina Pérez (1946-1950).

Durante este mandato Jorge Eliécer Gaitán se hace notar con su grito «¡A la carga!», quien pretendía subir al poder presidencial en las elecciones de 1950. Gaitán se hace una persona importante para el pueblo colombiano puesto que apoyaba a las clases populares, por ello, lograba reunir una gran cantidad de personas. Y así, poco a poco Jorge Eliécer Gaitán se convierte en un líder popular con una increíble facilidad para hablar y transmitir a las personas un entusiasmo prometedor.

Así pues, llega el 9 de abril de 1948, un día memorable en la historia de Colombia en el cual Gaitán es asesinado. El personaje que pretendía y parecía que iba a lograr a ser el próximo presidente de Colombia es herido por arma de fuego saliendo de su oficina en la carrera séptima. En minutos, las personas a su alrededor comienzan una estampida para atrapar al supuesto asesino de Gaitán: Juan Roa Sierra. Sin embargo, incluso después de haber sido atrapado, arrastrado y asesinado el pretendido culpable, Bogotá seguía en llamas y en otras ciudades del país el pueblo colombiano también estaba indignado, doliente y enfurecido:

La respuesta popular fue inmediata fue una insurrección de vastas proporciones que, a pesar del nombre con que la conoce, el “Bogotazo”, por su organización, contenido y duración tuvo su más alta expresión en la provincia con la creación de Juntas Revolucionarias, gobiernos populares y milicias campesinas (Sánchez, 2002, pp.33).

En efecto, en la capital se dio lugar al incendio del tranvía y a la gran muestra de descontrol momentáneo en las calles pero al analizar las secuelas del Bogotazo y los principales abusos de la época de la Violencia puede concluirse que estos se presentaron de forma más reiterativa y ardua en los sectores rurales, como desde años previos a la muerte de Gaitán se venían presentando. A partir de allí los campesinos comprenden el poder que pueden tener si se agrupan y arman, cuestión que luego se convertiría en la característica de las «guerrillas campesinas» de este período de la Violencia. Estos grupos armados parten de la premisa de que el Estado es ajeno a sus problemáticas rurales y a la defensa del pueblo, por lo cual la toma de armas significaba tomar el control que este denegaba. Así pues, el estallido del nueve de abril no fue realmente el principio de la época de la Violencia, fue el final de una primera etapa de represalias y negligencia estatal.

A nivel social la presión del bipartidismo aumentó haciendo que el pueblo colombiano se encontrara bajo la obligación de pertenecer a uno u otro partido político como una razón para vivir o para merecer ser asesinado por su contrario, no obstante, la supuesta diferencia de ideología no era más que un pretexto para llevar cabo la división del país y los enfrentamientos de carácter sociopolítico. El pueblo colombiano veía como una justificación la violencia recibida por uno u otro partido, pero esto no era más que el desahogo de toda la historia colombiana y en algún momento esa violencia se convirtió en la forma de defenderse e incluso, de sobrevivir.

En la época de la Violencia la Iglesia se convierte en una institución protagonista en los procesos socioculturales, principalmente, después de 1946 con el mandato de Ospina, en el cual la reforma educativa propuesta en la hegemonía liberal se deroga, se fomenta la creación de universidades católicas y privadas y el sectarismo desde lo religioso como sucedía, por ejemplo, con los protestantes a quienes se les tildaban inmediatamente de liberales, es decir, el catolicismo y el conservatismo eran una dupla. Esto se reafirma con Laureano Gómez: la Iglesia se encontraba dentro de su Estado Corporativo y en la educación buscaba una «reconciliación» con ella logrando que la premisa eclesiástica fuera un condicionante para escoger a los docentes de los colegios públicos, pero, sobre todo, haciendo que toda Colombia temiera el profesar una libertad de culto debido a la opresión y a las violentas medidas tomadas en dichos casos. Posteriormente, la dictadura militar de Rojas Pinilla fue legitimada por la jerarquía eclesiástica, por ello:

Rojas Pinilla exaltará las bondades del catolicismo como forjador de la cultura y la civilización cristiana y por ello revocará las reformas anti-católicas de 1936, así como proscribiendo al partido comunista (1954) y acentuando la lucha anti-protestante bajo el lema “Cristo y Bolívar” (Turriago, 2017, p.93).

De esta forma, la Iglesia tuvo un papel fundamental dentro de la Violencia, si bien no como un actante directo y físico, sí incidió en una promulgación sectarista, opresora y política que contribuía a la desesperanza social del pueblo colombiano. De igual forma, influyó en la conservación del imaginario decimonónico de la mujer: continuaba perpetuando en los hogares colombianos, en especial en los conservadores, el papel de la mujer virginal, ángel del hogar, servicial y doméstica, quien reducía su quehacer a la sumisión y devoción tanto marital como religiosa. Por otro lado, la mujer del partido

liberal asume su papel en la ciudad como una ayudante de los hogares de paso de los liberales una vez eran heridos, eran curanderas y hacedoras en la causa común del partido. La mujer liberal rural tomó la causa activamente al hacer parte de guerrillas campesinas, «mujeres que en las filas del liberalismo marcharon con revólver al cinto, llevando la bandera de su partido y defendiendo con su propio cuerpo los intereses de su colectividad» (Gutiérrez, 2019, p.131).

En cuanto a lo político, si bien el mandato de Ospina (1946-1950) desestimó a las masas populares y rechazó los movimientos de protesta bajo el control opresivo al que dio lugar durante todo su mandato, esto empeoró bajo el gobierno dictatorial de Laureano Gómez (1950-1951) con su empeño por abolir libertades políticas y por instaurar a la Iglesia, los gremios y las asociaciones profesionales bajo un nuevo orden constitucional. (Sánchez, 2002). Durante este período se intensificaron las disputas bipartidistas, los desplazamientos e incendios a campesinos, los abusos de poder por parte de policías «chulavitas» y el aumento de organizaciones paramilitares como los «pájaros».

Posteriormente, la dictadura de Rojas Pinilla para 1953, con el propósito de disminuir el caldeado ambiente e imponer control a partir de las Fuerzas Armadas, dio lugar a la entrega de armas por parte de la guerrilla de los Llanos y la posterior traición estatal con los acuerdos realizados, con el tiempo la represión de esta dictadura se mostró en lugares específicos donde la resistencia seguía reinando, por ello la gran denuncia social que realizaron los movimientos estudiantiles para su salida del poder, principalmente después del asesinato de uno de los estudiantes por parte de las fuerzas armadas en 1954. Ya para 1958 el Frente Nacional¹ comienza con Lleras Camargo (1958-1962) y pese a que parecía ser, al menos legalmente, el final de la época de la Violencia, no fue así. A pesar del objetivo y sus estrategias de acabar con las guerrillas, los bandoleros y demás, era demasiado pedir a una población que había confiado en el poder estatal y que había sido defraudada por este, tal como lo confirma el asesinato de Guadalupe Salcedo o la entrega de armamento en los Llanos. Además, hay que aclarar que para entonces nuevas generaciones se convirtieron en bandoleros y con ellos se establecieron nuevos propósitos, tal como argumenta Sánchez (2002):

¹ Acuerdo político entre conservadores y liberales en el cual se estipuló que durante cuatro períodos presidenciales (1958-1974) el poder presidencial se intercalaría entre los dos partidos.

La incorporación masiva de adolescentes a la lucha armada de esta segunda etapa, jóvenes que habían crecido en un ambiente de terror, viendo sus casas incendiadas, sus familias masacradas, sus sementeras destruidas, sus fincas abandonadas. Para ellos el único sentido de sus acciones era el ejercicio de la retaliación y la venganza las cuales, según ellos, eran no solo explicables sino también justificables si se las media con el rasero de la criminalidad oficialmente amparada o promovida en los primeros años de la Violencia (p.48).

Así pues, esta población que creció durante este período, la denominada «generación de la Violencia», no solo se tomó la justicia por su cuenta por medio de las armas, también surge en este momento una generación de artistas con argumento social, con libros y pinceles como armas pero sobre todo, con un gran deseo de denunciar, plasmar, contar e instaurar el arte como memoria nacional. Los y las artistas buscaron retratar en las obras literarias y plásticas la violencia, el dolor, el cansancio y la desesperanza desde su misma remembranza, así:

Buena parte de los artistas colombianos han asumido la tarea de representar, interpretar, valorar y volver a interpretar no solo los hechos y la variedad de manifestaciones de violencia, sino los efectos que estos han producido en la conciencia de los colombianos (Padilla, 2017, p.13).

Incluso, cuando esa conciencia colombiana haya intentado suprimir tanta violencia doliente y reiterativa. En consecuencia, los críticos literarios vieron como necesario crear una categoría para la cantidad de obras literarias producidas acerca de este conflicto bipartidista, sus sucesos, secuelas y reflexiones, a este fenómeno se le denominó «literatura de la Violencia». La cual se instaura como una narrativa producida a partir de 1946 con la temática principal de la violencia generada durante el conflicto bipartidista y la cual, no posee un límite temporal final. (Monroy, 2002). En cuanto a las obras plásticas, principalmente pictóricas, se produce un cambio en la caracterización del artista colombiano, ya que éste se reconoce a sí mismo, y en mayor medida, como un artista social y su arte expresa una denuncia sociopolítica a la vez que innova en las formas altamente influenciadas por las vanguardias europeas.

Por este carácter social de las obras es que se considera necesario hacer hincapié en el contexto en el cual se produce dicho arte. Es innegable la repercusión que articuló la época de la Violencia en el arte y el componente social de retrato y denuncia sociopolítica. Pues bien, dentro de ello se presenta el fenómeno al cual atañe la presente investigación, el cuerpo, específicamente el femenino, como un elemento reiterativo en

las obras de arte producidas al retratar este período², en especial las obras de Débora Arango. Es entendible el dialogo que se entabla entre cuerpo y arte partiendo del cuerpo como el lugar en el cual los hechos de la Violencia se vieron reflejados, no hay que entender el cuerpo bajo una lectura textual, el cuerpo en las obras de la Violencia no es de carácter mimético sino simbólico.³

En ese sentido, reconocer la importancia del cuerpo como el lugar en el que se inscribe la violencia, determina la potencia de esos símbolos y signos, que al ser trasladados al campo del arte, adquieren un valor estético, en el cual se concibe el cuerpo como un objeto artístico (Silva, 2012, p.55).

Así pues, el cuerpo femenino en los objetos de estudio de la presente investigación se convierte en una representación artística de todo un período de violencia, torturas, transgresiones, abusos y demás. El cuerpo femenino en las obras se establece como una superficie cartográfica (Silva, 2012) en el cual se pueden expresar los enfrentamientos de la Violencia, sus consecuencias, secuelas y, sobre todo, en él reside la oportunidad de reflejar y exponer con contundencia su denuncia social.

El arte se convirtió en una memoria colectiva de la época de la Violencia, desde la perspectiva de cada artista se exponen no solo sus vivencias sino también las de toda Colombia y aquello queda registrado como un objeto estético que responde a una problemática y que, tal como la violencia en Colombia, se mantiene vigente.

Objetos de estudio: La letra y la imagen de la Violencia

La pájara pinta (1975)

Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón (1975) es una novela que narra los sucesos y procesos que experimentó el país durante el período de la Violencia. Por medio de una variedad de técnicas narrativas como un flujo de conciencia suelta, ensoñaciones, saltos de tiempo y espacio, focalizaciones y polifonía se expone cómo una niña criada durante el período de la Violencia conoce, enfrenta y posteriormente

² Algunas de ellas son: *Recuerdos de la violencia* (1962) Pedro Nel Gómez, *Piel al sol* (1965) Luis Ángel Rengifo, *La furia y el dolor* (1954) Ignacio Gómez Jaramillo, *9 de abril* (1948) Marco Ospina, *La Violencia* (1954) Ignacio Gómez Jaramillo, *Angustia* (1970) Carlos Granada Arango, *Maternidad y violencia* (1950) Débora Arango, las obras objeto de estudio, como es claro, entre otras.

³ Tal como se expone en *El arte de la violencia. Nunca la imaginación supera su crudelísima verdad*: «Ha habido una especie de saña contra la forma humana y muchos artistas la han convertido en el blanco predilecto de sus rencores, de sus iras y frustraciones» (Rubiano, 1984, p.32).

recuerda los hechos históricos y personales vivenciados en el conflicto bipartidista. De hecho, los saltos temporales se presentan precisamente por la fluctuación entre Ana-niña y Ana-adulta. Este contraste continuo demuestra no solo el impacto generado en su niñez sino también las secuelas presentadas dieciocho años más tarde.

Por tanto, la novela parte de Ana-adulta quien durante dos días y una noche recuerda, gracias a la serie de conflictos internos que tiene con respecto a su postura pasiva en la Violencia, la serie de sucesos que presencié y que marcaron al país desde el año 1944 hasta su presente. No obstante, la diégesis parte del Bogotazo (9 de abril de 1948) hasta el primer mandato del Frente Nacional (12 de agosto de 1967).

En el transcurso de la novela la alusión al cuerpo de Ana es fundamental y representativa en cuanto a los sucesos más destacados durante este período, puesto que cada uno de ellos afecta corporalmente a Ana, ya sea por sus heridas, lesiones o sensaciones. Así, es posible relacionar los cambios de la Violencia y sus secuelas con las alteraciones físicas en Ana, ya que ella se instaure dentro de la obra como el ejemplo de las implicaciones del conflicto bipartidista a toda una generación de la Violencia. Ana puede considerarse una representación de esta, incluso desde su orden de remembranza; fragmentada, ilógica y violenta como la realidad (Gutiérrez, 2007).

De esta manera, el corpus literario está compuesto por los fragmentos en los cuales el cuerpo de Ana mantiene una relación, ya sea directa o indirecta, con los sucesos de la Violencia que rodean al personaje. En el corpus se identifica que dichos sucesos se ven reflejados en la corporalidad de Ana proponiendo al personaje como una clase de lienzo en el cual la Violencia va plasmando sus impactos y secuelas. Por ello, el cuerpo femenino es en sí mismo un personaje que narra la historia por medio de sus lesiones. Al delimitar el corpus se establecieron las dinámicas y los procesos sociopolíticos que repercuten en el cuerpo de Ana, los cuales son: El Bogotazo, el movimiento estudiantil durante la dictadura militar, el proceso cíclico de la Violencia y la desesperanza social frente al cambio.

Violencia (1962)



Imagen 1: Violencia (1962) – Alejandro Obregón

Alejandro Obregón en *Violencia* de 1962, óleo sobre tela con dimensiones de 155,5 cm x 187,55 cm, crea un retrato de la Violencia en formato horizontal por medio de una combinación entre lo abstracto y lo figurativo. En el cual, el cuerpo de una mujer embarazada y herida quien, a base de un plano de color claro y otro oscuro coincide con la línea de horizonte en la obra, reposa en lo que parece ser tierra o barro en una posición inclinada hacia su lateral derecho, lo cual permite al espectador vislumbrar un delicado rostro con laceraciones en su mayoría, los ojos cerrados, la nariz respingada y la boca entreabierta con manchas de sangre. Continuando el recorrido visual, puede notarse la falta de su brazo izquierdo, ya sea por la posición que resulta bastante incómoda o por una posible mutilación, pueden observarse ambos senos, los cuales junto a la delicadez de su rostro apuntan a la caracterización de una mujer joven, y también se distingue una herida bajo su seno derecho. Más adelante, el espacio que se encuentra entre el vientre de embarazo y sus senos se hace anatómicamente más extenso como si hubiera un desligamiento entre la parte superior e inferior del cuerpo de la mujer y parece estar untado del barro. Por otro lado, la ubicación del resto de su cuerpo se encuentra menos inclinado hacia la derecha, su vientre está gravemente herido y entre sombras se puede notar su vagina y el comienzo de sus piernas.

Así se articula una forma composicional de pentágono irregular debido a la luminosidad y la posición del cuerpo; marcada por el rostro, los pezones, el ombligo y lo poco que se vislumbra de la pierna derecha de la mujer. En suma, entre los pezones y el ombligo hay una triangulación, o entre la nariz y los pezones. La obra posee tres planos de profundidad, de los cuales el primero es el menos figurativo debido a su tendencia a la oscuridad, el segundo está marcado por el cuerpo de la mujer como un macizo montañoso y el tercero por el fondo tras la línea de horizonte. En su mayoría las líneas de composición son curvas a excepción del comienzo de la línea de horizonte en el lateral derecho y por las laceraciones en el vientre de la mujer. Y son dichas heridas las cuales producen textura visual junto al cabello de la mujer y la pincelada vertical que realizó el pintor en la parte inferior, en contraposición, las veladuras presentadas en el tercer plano de profundidad fueron realizadas con espátula por lo que se logra un acabado matérico con textura física.

En cuanto al color, debido a que la obra presenta un discurso visual entre paisaje y cuerpo, lumínicamente el cuadro se divide en dos; una primera parte más pesada por su tendencia a la oscuridad tan enfática, la cual resulta por la mezcla o superposición de capas oscuras generando un negro óptico, y por su ubicación bajo la línea media horizontal de la composición y una segunda parte mucho más clara por sus veladuras de amarillo apastelado. También se produce una focalización por color gracias a las tonalidades de rojo utilizadas en las heridas de la mujer, sobre todo, las de su rostro con capas superpuestas de rojos, ocre y cremas.

Finalmente, el sentido simbólico de la obra va desde una parte ontológica de la Violencia pues remite al feto, a la vida y a la muerte en un mismo plano hasta una significación de color, contraste y territorio por el complemento del paisaje con las curvas de la mujer muerta como si el paisaje colombiano conllevara en sus montañas la misma muerte. La pintura aporta muchos detalles que se relacionan con Colombia durante la época de la Violencia y crea una relación directa con esta gracias a su título. La alusión de la obra es completamente simbólica, incluso en sus detalles más mínimos, por lo cual, la interpretación de esta es enriquecedora y también lleva al cuestionamiento central: ¿por qué valerse del cuerpo de la mujer para retratar la Violencia?

La República (1957)

La obra pictórica *La República* (1957) de Débora Arango, acuarela sobre papel England con dimensiones de 77 cm x 56 cm, es una pintura figurativa/no realista compuesta en un formato vertical rectangular, regida principalmente por líneas de composición curvas, con cinco planos de profundidad y con una primera percepción de equilibrio. La obra ilustra a veinte personajes claramente visibles y con escalas desiguales debido a las dimensiones desbordadas de algunos de ellos, lo cual produce tensión en la pintura. De igual forma, se pueden encontrar otros dos personajes ocultos bajo el brazo derecho de la mujer, esto debido a que los tonos de color y la sutileza en su figuración los hacen imperceptibles a primera vista.

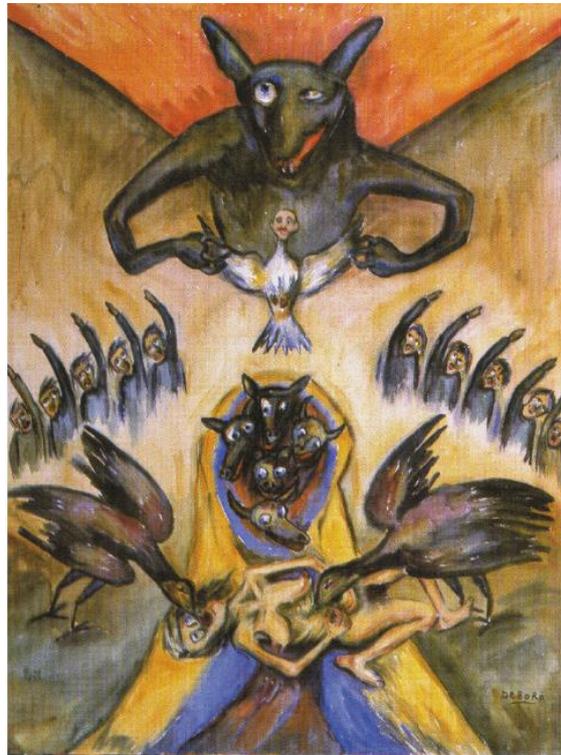


Imagen 2: La República (1957) – Débora Arango

Los personajes en la parte superior son una clase de murciélago/lobo que sostiene, lo que podría ser una paloma, pero esta tiene un rostro humanoide. Más abajo, en la parte central de la obra, se encuentran cinco humanos en el lateral izquierdo y cinco en el lateral derecho, estos se reconocen como hombres, de los cuales solo es visible la parte superior que es una camisa de color azul en la mayoría de ellos. En suma, en el centro se advierten lo que parecen dos perros o lobos, un gato, un toro y un poco más abajo un perro con cuernos, los cuales se encuentran arrojados en la bandera nacional, con sus miradas y el resto de la bandera se redirecciona al espectador a la parte inferior de la composición. Finalmente, en la parte inferior se observa a una mujer desnuda tendida sobre el resto de la bandera y a dos pájaros carroñeros de gran tamaño, ubicados uno en cada lateral, los cuales la están picando; el de la izquierda en la boca y el de la derecha en el estómago.

De esta manera, se articula la forma de composición piramidal y se abastece de una gran variedad de triangulación. Gracias a la cantidad de detalles es una obra dinámica por lo que el espectador no retira su vista de ella con facilidad, esto también se produce por sus focos de atracción; la cabeza humanoide de la paloma, el gato del centro y la cabeza de la mujer.

Con respecto al color, lo primero que puede percibirse es que la pincelada no es limpia, es decir, se utilizó el mismo pincel para los elementos en ella o se mezclaron los colores en la medida en la que se iba pintando, por lo tanto, la distinción de los colores se dificulta y la densidad se hace opaca. A pesar de ello, el acabado es transparentoso puesto que el material es acuarela y al notar las pincelas se produce una textura visual. La paleta de colores empleada es en su mayoría cálida, compuesta por sus naranjas, amarillos y rojos predominantes, no obstante, la obra también tiene colores neutros como el marrón, el verde opaco, el blanco y el negro. Por último, en cuanto a colores fríos se encuentran el lila y el azul rey, en unos elementos más diluido que en otros.

En definitiva, la obra expresa una temática sociopolítica y se abastece de simbolismos y colores nacionales, los cuales exponen casi directamente la denuncia sobre la época de la Violencia. Y es en su foco inferior central donde se encuentra el elemento más significativo para la obra y para el cuestionamiento de la investigación; la mujer tendida sobre la bandera colombiana. Lo que le sucede, su expresión, la posición de sus extremidades, sus formas; toda su caracterización se interpreta como la nación herida, doliente, defraudada y moribunda que era Colombia durante el período de la Violencia pero ¿por qué a través del cuerpo de una mujer?

Constructo teórico: Referencialidad y refracción

El análisis sociológico de una obra artística, ya sea pictórica o literaria, consiste en la consideración de aspectos estéticos de la obra a nivel interno y externo, de forma que se comprenda la obra en su totalidad. Por ello es necesario abordar el contexto planteado en las obras de arte, es decir, la realidad referencial. Con base a esta, el sujeto creador incluye en la obra de arte elementos que remiten que los determinismos históricos de dicha realidad referencial. En el caso actual, los tres objetos de estudio conciernen a la misma referencialidad: la época de la Violencia, no obstante, cada uno atañe a períodos diferentes y a partir de distintas herramientas estéticas.

En efecto, Bourdieu (1980) asegura que los determinismos históricos no se encuentran de manera directa en las obras de arte, por el contrario, es a partir de expresiones simbólicas por medio de las cuales esta historia social se convierte en una *verdadera refracción*. En consecuencia, hechos históricos como El Bogotazo, la dictadura militar o el Frente Nacional se abordan en las obras artísticas bajo un carácter estético. En las obras pictóricas a partir de cuestiones como la abstracción o la figuración zoomórfica y en la obra literaria por medio de metáforas, valores connotativos o de la misma estructura narrativa.

Ahora bien, dicha refracción está mediada por el *habitus* de los creadores, este remite a las condiciones de él o ella como sujeto social y como productor en un determinado *campo*, ya sea pictórico o literario. El cual ha sido constituido a través de las condiciones de posibilidad de cada sujeto social (familia, estatus económico, etc.) y dentro del campo como creadores (estudios, contactos profesionales, etc.). (Bourdieu, 1980). Es decir, la refracción de la realidad referencial en las obras está ligada a la percepción de los artistas plásticos y de la autora sobre determinado hecho. De esta forma, según la sociología del arte y de la literatura, las obras conllevan un valor social fundamentado por el entorno en el cual se llevó a cabo la obra y por una visión del mundo del sujeto creador, lo que vendría a ser la postura social de Débora Arango, Alejandro Obregón y Albalucía Ángel.

Teoría metodológica: Historia y representación

La sociología del arte y de la literatura se plantea como metodología al apostar por un análisis simbólico y no literal que apunte a destacar el valor social que se presenta en las obras, y que dialogue con ambos campos artísticos; el pictórico y el literario.

Así pues, no se pretenden desligar los determinismos históricos y las denuncias sociales, por el contrario, se piensa en el estatuto social como el aliciente de la interpretación. A partir de Pierre Bourdieu se llevará a cabo un análisis conjunto en cuanto a la modalidad y la interpretación, pero considerando las diferencias en el tratamiento de ambas artes. Ha de aclararse que para ninguno de los campos se empleará el análisis de redes o de autor/artista, únicamente se abordará la relación de influencia entre la realidad referencial (época de la Violencia) y los objetos de estudio, teniendo en cuenta la postura social expuesta en las obras.

La sociología del arte reconoce las obras artísticas como un producto social, en el cual se instauran imaginarios sociales y se identifican representaciones de una época, religión, etnia, política etc., a la cual se vio expuesto el artista al momento de producir la obra y a partir de la cual el o la artista toma una postura social. De esta forma, la línea metodológica tiene por objeto de estudio los *procesos artísticos totales*, ya que:

[...] hacer un análisis sociológico de un discurso limitándose a la obra misma es impedirse a sí mismo el movimiento que conduce en un vaivén incesante de los rasgos temáticos a estilísticos de la obra donde se revela la posición social de productor (sus intereses, sus fantasmas sociales, etcétera) a las características de la posición social del productor donde se anuncian sus “partidos” estilísticos, e inversamente. En suma, solo si se logra superar la oposición entre el análisis (lingüístico u otro) interno y el análisis externo se podrán comprender de manera completa las propiedades que son más propiamente “internas” de la obra (Bourdieu, 1980, p.166).

En este caso, el interés sociopolítico con respecto a la época de la Violencia posibilita el análisis de las obras a un nivel tanto interno como externo; interno en cuanto modifica la percepción de cada uno de los elementos en las obras y su interpretación, y externo con respecto a la denuncia sociopolítica que expone la posición social de los sujetos creadores. Los determinismos sociales de los sujetos creadores, que Bourdieu denomina *habitus*, y el marco contextual al cual se ve expuesto ejercen una influencia de carácter referencial, simbólico y estético. De esta forma, será posible generar un diálogo iconológico a partir de la sociología del arte en las obras pictóricas y en la obra literaria una interpretación desde la sociología de la literatura que destaque el valor estético desde su relación con lo social.

Por lo tanto, el análisis propuesto se rige por la constante relación entre la realidad referencial y su refracción en las obras artísticas. Así, se acudirá a citas de carácter histórico que fundamenten las relaciones sociopolíticas entabladas en el análisis. Finalmente, entendiendo que el tratamiento de la literatura y de la pintura es diferente se intercalarán el análisis pictórico y el literario sin dejar de lado la interpretación conjunta.

Capítulo II

*Las mujeres en miles y miles de casos,
deben pagar con el honor la cuota que les cobra la violencia*

Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón,
Albalucía Ángel.

Simbología de una mujer doliente

En *La pájara pinta* (1975), *Violencia* (1962) y *La República* (1957) se instaura una crítica sociopolítica con respecto a la realidad referencial planteada en cada una de ellas que corresponde al conflicto bipartidista. En efecto, es por medio del cuerpo femenino que se establece dicha denuncia, e incluso, se percibe como una representación de la época de la Violencia. A lo largo de la investigación se establecerán las cuestiones específicas a las cuales aluden los cuerpos con respecto a esta relación, no obstante, primero es necesario responder al interrogante: ¿por qué cada uno de los sujetos creadores refracta la época de la Violencia por medio del cuerpo femenino?

En primera instancia, y con base a la sociología del arte, considerar el papel de la mujer en la época resulta fundamental, ya que: «la ciencia de la obra de arte tiene por objeto aquello que hace posible tanto esa ciencia como la comprensión inmediata de la obra de arte, es decir la cultura» (Bourdieu, 1968, p.48). Por tanto, la incidencia de la cultura católica en la época de la Violencia es el *código de desciframiento* para comprender la influencia del entorno a la hora de realizar las relaciones expuestas en las obras, es este caso, acerca del cuerpo femenino.

Para la época, la mujer colombiana continuaba bajo los preceptos de la Iglesia Católica reduciendo sus deberes al hogar. La influencia de esta institución en cuanto a los principios y comportamientos de una familia colombiana condujeron a que las funciones de la mujer se resumieran a la devoción marital y religiosa. El ideal de la mujer servicial, virginal, madre y sumisa a su esposo continuaba establecido en la sociedad colombiana. De forma que la potestad del hogar era la figura masculina; el padre, el esposo o, en su defecto, el hijo. En consecuencia, su participación social era casi nula y sus intereses políticos estaban ligados a los de las figuras masculinas. Los

actantes de la Violencia eran, en su gran mayoría, hombres y las mujeres se reservaban a la vida doméstica. Esta conducta históricamente reconocible en el marco de la guerra contribuye a una percepción, en la cual:

las mujeres son como la tierra que hay que rentabilizar. Son el botín de guerra. Antes se las raptaba. Un botín que permite la reproducción de la colectividad. Un botín sin más vínculo activo de cara a cualquier identidad civil (Forel, 2010, p.19).

De esta forma, las dinámicas de la Violencia, las cuales consistían en despojar al oponente de sus pertenencias, afectaron a la mujer en tanto eran consideradas por el contrincante como una propiedad más. Prácticas como la violación y mutilación sexual eran realizadas en mayor medida a las mujeres como una forma de afectar la virilidad del hombre y el receptáculo de su descendencia, de esta manera marcaban territorio y se impedía la procreación del bando contrario. Por tanto, la concepción del cuerpo femenino se vio ligada al sometimiento, a la censura, al abuso y a la vulnerabilidad.

A partir de ello, es posible interpretar que este rol femenino conforme al conflicto bipartidista influye en la realización de las obras en tanto el cuerpo femenino es, entonces, la representación más acorde para plasmar las consecuencias de la Violencia. Es evidente que la Violencia se inscribió principalmente en los cuerpos debido a las prácticas sanguinarias y descomunales como los cortes de franela o de corbata (Sánchez, 2002), independientemente del género. Sin embargo, el carácter inerme, la inacción y la censura del cuerpo femenino estipulados a la mujer, tanto cultural como políticamente, se asocia con la caracterización de las víctimas de este período.

Por ello, Albalucía Ángel en *La pájara pinta* opta por un cuerpo femenino que narre cómo los sucesos de la época de la Violencia afectaron a las generaciones que crecieron durante este período y esto, ligado a la concepción de la mujer vulnerable, inactiva y sumisa. Así, por medio de la violencia física y sexual del cuerpo femenino de Ana se refleja la vulnerabilidad de las nuevas generaciones de la Violencia tras haber crecido en el marco del conflicto bipartidista, por ello, «en cuanto a la corporalidad, el cuerpo femenino se ve fracturado, torturado, reducido a su sexo, o simplemente ausente. Para encarnar el dolor, la opresión y la búsqueda de identidad de estos personajes hundidos en un periodo tan violento» (Valdivieso, 2019, p.125). De forma que la autora trasciende la personificación del cuerpo femenino a una representación general de la

población colombiana, específicamente de los hijos de la Violencia. Las reacciones y experiencias que tiene el cuerpo femenino de Ana, la protagonista, se van entretejiendo con los procesos y acontecimientos que dan lugar a la época de la Violencia.

Igualmente, en *Violencia* de Obregón se presenta la relación entre las características de sumisión femenina de la época refractada con las de una víctima yacida; el cuerpo inerme, censurado y sumiso. En suma, se propone una dualidad entre cuerpo femenino y el paisaje. El título de la obra propicia al espectador el primer acercamiento a reconocer que es un retrato de la época de la Violencia, de forma simbólica la obra expone sus consecuencias e instaura el cuerpo femenino como parte del territorio colombiano. Obregón acoge la expresión colombiana de *madre patria*, la recrea con crueldad a partir del embarazo y de la dualidad antes mencionada. Históricamente desde la cultura Inca las montañas se asocian con la Pachamama o Madre tierra, por su carácter abultado que remite a la maternidad (Mazo, 2020, p.38). Tomando este referente, Obregón articula al cuerpo femenino como el territorio colombiano de la realidad refractada; atentado, asesinado y podrido, mientras su futuro hijo, como las futuras generaciones de la Violencia, también se está pudriendo en el mismo panorama desesperanzador.

Con respecto a *La República*, Débora implementa el cuerpo femenino como una representación del pueblo violentado en el marco del conflicto bipartidista. En efecto, en su obra se exponen más personajes pero es el cuerpo femenino a quien se está torturando, conjuntamente, la caracterización de la corporalidad femenina corresponde a los aspectos exigidos a la mujer de la época ya mencionados; el sometimiento, la censura, la vulnerabilidad. Por otro lado, Débora ubica al cuerpo femenino sobre la bandera nacional estableciendo una clara personificación de Colombia, lo cual alude a la misma relación que se entabla en *Violencia* con la *madre patria* y socialmente con la mujer como territorio, por ello Mazo (2020) asegura que «el rol más preponderante en la pintura de Arango, es la mujer misma como objeto simbólico, como cuerpo, figura y paisaje» (p.44). En este caso, el cuerpo femenino se muestra como representación de Colombia, entablada a partir del mismo título y confirmada una vez se analizan los elementos en la obra.

Así pues, tanto escritora como artistas encuentran en el cuerpo femenino una representación acorde a su denuncia sociopolítica debido a las similitudes en su

caracterización con respecto a las víctimas. La pasividad e inacción que exigía la cultura católica de la época de la Violencia a la mujer, haciéndola vulnerable y víctima en sí misma por ideales de género, influyó en la realización iconológica y narrativa de las obras. Además, el vínculo histórico del territorio natal con la femineidad, la madre patria o la Pachamama, aporta relaciones valiosas en las obras, principalmente en las pictóricas.

La caída del primer diente: el estallido

En *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* el Bogotazo es el primer estatuto social que se presenta en la obra desatado por la muerte del caudillo Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948. La narración del Bogotazo se presenta desde diversas perspectivas, puesto que la narradora cede su voz a personajes de distintos frentes como lo son: Bertha de Ospina, Joaquín Estrada Monsalve, Carlos Lleras Restrepo, Flaco Bejarano, además de un discurso desde una institución oficial; la radio. De esta manera, la obra logra un acercamiento bastante nutrido a lo que fue el Bogotazo en Colombia desde el asesinato de Gaitán hasta los desmanes civiles y de las Fuerzas Armadas, lo que Bourdieu (1980) llamaría *una verdadera refracción*. Sin embargo, la percepción a considerar es la de Ana-adulta; quien, por medio de sus recuerdos, narra cómo Ana-niña escuchó y asimiló los sucesos del Bogotazo relacionándolos con su cuerpo.

El cuerpo de Ana se convierte en otro narrador de la historia sociopolítica de Colombia durante el período de la Violencia. Las relaciones entre su cuerpo y los sucesos se entablan desde la misma remembranza de Ana-adulta y a partir del orden narrativo que se presenta en la obra. Se evidencia cómo Albalucía Ángel a medida que narra los acontecimientos históricos los relaciona con las reacciones corporales de Ana-niña.

En primera instancia, se genera una asociación entre la caída del diente de Ana-niña y el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán. Una vez comienza la narración del asesinato, esta se intercala con la primera caída del diente de Ana. A medida que el pueblo se enfrenta a la muerte del caudillo; la herida, su traslado al hospital, el descontrol social, Ana-niña lidia con la caída de su diente sola, llevándolo al colegio, ocultándolo de su familia, defraudándose por la inexistencia del Ratón Pérez. Dicha

relación se hace más contundente desde la misma remembranza de Ana-adulta, ya que ella asocia la caída de su diente con la muerte de Gaitán y de su inocencia perdida:

—¿Te acuerdas que el día que mataron a Gaitán a mí se me cayó el primer diente?

[...]

—Yo creo que ese día perdí la inocencia para siempre.

—¿Cómo así? ¿Qué día...? ¿Por qué perdió la inocencia...? ¡Santocristo!

—El día en que me di cuenta que lo del ratón Pérez era puro cuento de viejas: así se lo dije a Irma y a la Pecosá, para que no se dejaran engatusar ellas tampoco (Ángel, 2019, p.31).

A partir de ello se propone la primera relación que convierte al cuerpo femenino, en este caso el de Ana, en la representación del pueblo colombiano y de una idea de patria que sufre todos los tropiezos como nación, elemento también expuesto en las dos obras pictóricas. La caída del primer diente se vincula con la caída de Gaitán tanto en la organización narrativa, argumentada anteriormente, como en la misma asociación que hace Ana, expuesta en la cita. Estos factores asociativos son dicentes en la significación que se propone y permiten entrever la postura social de la autora, ya que al crear esta asociación expone la importancia que ella misma como artista le otorga al personaje de Gaitán demostrando lo que plantea Bourdieu (1980) al afirmar que: «la que se llama “creación” es la confluencia de un *habitus* socialmente constituido y una determinada posición ya instituida.» (p. 161). Teniendo en cuenta esto, Bourdieu argumenta que los elementos de la obra creada, así como la obra en su totalidad están regidos por la *visión del mundo* que la productora posee. En este caso, las relaciones que entabla Albalucía Ángel entre el asesinato de Gaitán y la caída del diente de Ana-niña están condicionadas por la perspectiva que Ángel como sujeto social tiene de la figura de Gaitán.

La caída del primer diente de Ana es para ella la primera pérdida de algo que repercute en su inocente ideología, con respecto a la existencia del Ratón Pérez. Por tanto, simbólicamente el hecho de saber que el Ratón Pérez no existe destruye la fantasía de su infancia impidiéndole volver a creer en los *cuentos de viejas*. Para Ana-niña el que se le cayera el diente significó verse defraudada con una gran primera ilusión. De esta manera, se establece una analogía con el asesinato de Gaitán, desde la cual todo lo que para Ana-niña representó la caída de su primer diente es una semejanza de lo que el pueblo colombiano experimentó ante el asesinato del líder político. La caída del primer diente para Ana-niña trajo consigo despreciar su inocencia, ¿por qué para el pueblo colombiano perder a Gaitán fue un golpe desesperanzador?

Gracias a que «la sociología de las obras apunta a superar la oposición entre análisis interno y análisis externo, con el objetivo de comprender de qué modo estas refractan el mundo social» (Sapiro, 2016, p.77) es posible correlacionar lo que en el contexto referencial significó Gaitán para el pueblo colombiano y la manera en la cual se refracta la realidad en la ficcionalidad de la obra. Jorge Eliécer Gaitán era una figura inigualable para el pueblo puesto que, a pesar de la reiterativa sectorización que se promovía sociopolíticamente, Gaitán lograba unificar a las personas bajo el mismo ideal: «el pueblo es superior a sus dirigentes». Esta premisa nunca escuchada en la historia política de Colombia llamaba la atención y potenciaba la confianza del pueblo bajo su grito «¡A la carga!». Este líder político logró movilizar a una multitud en la Marcha del Silencio⁴ como un duelo por las víctimas asesinadas por la Policía Política, y debido a esto, había conseguido «un clima de agitación social y política sin paralelo en la historia nacional» (Sánchez, 2002, p.32). En la obra se expone el desconcierto, la impotencia, el descontrol que trae consigo el asesinato de Gaitán, precisamente porque en su figura política Colombia veía un cambio, el tan esperado interés en el pueblo, una esperanza.

Al igual que tras la pérdida del primer diente de Ana se revaluaban cuestiones tan importantes para una niña como la inocencia, con la caída de Gaitán el pueblo perdía un cambio sociopolítico a la vez que abandonaba la ingenuidad de creer que una persona honorable para el país, con ideales en busca del bien común y con el apoyo del pueblo no se vería impedido, de una u otra manera, para llegar al poder asegurado en las elecciones de 1950. Así pues, la semejanza se entabla a partir de la pérdida tanto física; del diente y de Gaitán, como interior; de la inocencia y de la ingenuidad, de la forma en la cual Ana-niña se aferra a su diente caído como el pueblo se aferraba a lo que promovía su líder político; el cambio.

La narración del Bogotazo continua progresivamente haciendo énfasis en el descontrol, el desborde de personas, el uso de armas, la protesta frente al Palacio de Justicia, la vergüenza internacional por la revuelta en medio de la IX Conferencia Panamericana, el desconcierto desde la misma transmisión radial hasta el miedo de la familia de Ana. Se hace hincapié en la entrega de armas por parte de la policía al pueblo y en la gran cantidad de asesinatos. Entonces, así como la muerte de Gaitán es tan solo

⁴ Manifestación pública promovida por Jorge Eliécer Gaitán y realizada en Bogotá el 7 de febrero de 1948.

el detonante del Bogotazo, el cuerpo de Ana también recrudece su sentir, de su boca se traslada a su estómago.

Cuando iban acercándose a la calle once, la tropa que se encontraba en la plaza de Bolívar, disparó. Una señora que iba colgada del brazo del doctor Araujo cayó muerta. Ana sintió un hueco en el estómago y se acordó que no le habían dado todavía el chocolate con parva (Ángel, 2019, p.50).

A partir de esta cita se propone tanto sintáctica, por la narración de los dos acontecimientos seguidos, como simbólicamente que el repentino vacío de Ana responde al disparo por parte de las tropas a una civil, entendiendo a esta mujer como una representante de la cantidad de muertes durante este hecho histórico. En suma, el vacío tiene una justificación; a Ana no le habían dado su chocolate con parva, algo que debían darle. Ana siente una ausencia y por tanto reacciona. En relación al pueblo colombiano, la muerte de civiles a mano de tropas significa sentir la ausencia, no solo de los asesinados sino también del Estado, uno que se supone velaría por los derechos del pueblo. En consecuencia, esta ausencia que siente el pueblo conlleva a un despertar social de exigir y tomar el cambio con sus propias manos.

El desespero social que se presentaba en las calles rugía con fuerza y pedía justicia y descontrol como una muestra única de protesta, de furia, pero sobre todo de ansias por la resistencia, la cual había estado representada por Gaitán y no pretendían que se fuera junto a él. Los personajes en la novela no parecen tener miedo de ninguna clase, por ello aseguran que «aquí lo que hay que hacer es hacerse matar, no hay más remedio» (Ángel, 2019, p.56), como muestra de valentía y protesta.

Estas manifestaciones de resistencia se representaban en Ana con el hambre pero no como una necesidad física natural, más bien como una necesidad de atiborrarse, pues su hambre no es más que el talante del pueblo de saciar su denuncia movida por el desespero de continuar bajo dirigentes que no escucharan, por la ira y el dolor de la pérdida de Gaitán como su aliciente al cambio. Por esto, cuando Sabina preocupada por el porvenir alimenticio se cuestiona si todo lo comprado es suficiente, siendo esto una cantidad exagerada de comida, Ana piensa que no:

Que al final tendrían que comerse los ratones y hasta las suelas de los zapatos como en el sitio de Cartagena, cuando los españoles la asediaron en 1815, y todo el mundo prefirió morirse de hambre o de peste o de cualquier cosa, con tal de no rendirse ante los gachupines, quien sabe... Hasta los niños tendrán que luchar como en el tiempo de las cruzadas. Envuelta

en la bandera tricolor, al pie de la muralla. Haciendo frente a las ametralladoras y pondrán una placa en plena Plaza Bolívar: aquí ofreciendo su sangre por la Patria (Ángel, 2019, p.52).

En este fragmento se exponen varias cuestiones importantes. En primer lugar, la asociación que la misma Ana realiza entre la saciedad alimenticia y la resistencia social, por ello, ella piensa que sin importar la cantidad de comida no será suficiente para abastecerse porque entiende su hambre como el hambre del pueblo por reclamar y protestar y piensa que el Bogotazo no se detiene ahí, que pasará el tiempo y no se detendrá. En segundo lugar, el que Ana remita a la conquista española, una revuelta que el pueblo ya había realizado y en la cual se llegó a los extremos del hambre para no ceder a los dirigentes españoles, una reafirmación de la relación que se entabla entre el hambre y la lucha. Por último, Ana se remonta hasta las cruzadas con el fin de visualizar a los niños batallando, esta alusión podría apuntar a la participación que tendrían los que en ese momento eran niños como lo harán Valeria o Lorenzo. Sin embargo, lo más destacable es que ella misma se imagina envuelta en la bandera nacional haciendo lo que entonces hacían las personas frente al Palacio de Justicia: dar frente a las ametralladoras y ofrecer su sangre por la Patria. Esto es, sin duda, una encarnación de ella misma como el pueblo resistente.

La mediación entre la realidad referencial y la obra, en la cual se expone la postura social de la autora no solo se nutre de los hechos históricos y de una refracción detallada de estos, además convierte el cuerpo de Ana en un narrador de los hechos, de forma simultánea o alterna la Violencia ejercida contra el pueblo colombiano se inscribe en el cuerpo femenino. Esto se clarifica desde la misma percepción de Ana sobre sí misma, al verse envuelta en el símbolo nacional predominante; la bandera tricolor, justo como en *La República* la mujer está tendida sobre esta misma. Aquella identificación se vislumbra en la asociación de la caída de su primer diente con el asesinato de Gaitán, puesto que esto involucraba perder una parte elemental para el pueblo como lo era para Ana su diente. Además, así como el asesinato de Gaitán se convierte en el comienzo del Bogotazo, el cual muta desde las protestas y los incendios hasta la toma de armas por civiles y los asesinatos por parte de las tropas, en el cuerpo de Ana el reflejo de pueblo colombiano se convierte en un vacío estomacal ocasionado por el hambre pero precisamente relacionando su hambre con la del pueblo por saciar su denuncia.

De la boca a las entrañas de la madre patria

En las obras pictóricas, las bocas y las entrañas de las mujeres son un factor fundamental dentro de la denuncia política. En *La República* (1957) la mujer está siendo picada por dos pájaros carroñeros. Una de las aves se encuentra picando su boca y la otra está a punto de pinchar su estómago. Por otro lado, en *Violencia* (1962) la mujer tiene una de las heridas más graves en su boca y en su vientre con múltiples cicatrices se encuentra un nonato muerto. Estos factores serán interpretados conforme al sentido sociopolítico de las obras y partiendo de que:

La obra de arte, como todo objeto cultural, puede ofrecer significaciones de niveles diferentes según la clave de interpretación que se le aplica; las significaciones de nivel inferior, es decir las más superficiales, resultarán parciales y mutiladas, por lo tanto erróneas, mientras no se comprendan las significaciones de nivel superior que las engloban y las transfiguran (Bourdieu, 1968, p.49).

Por lo tanto, cada uno de los elementos en las obras se interpretará teniendo en cuenta el contexto social y las alusiones que se expresan a través del cuerpo femenino. El cuerpo es visto como un objeto estético en las obras, lo cual codifica a cada una de sus partes bajo la denuncia sociopolítica de Alejandro Obregón y Débora Arango. En suma, ha de resaltarse que precisamente la boca y el estómago son los elementos abordados en la primera relación del cuerpo de Ana y el contexto social de la Violencia en *La pájara pinta*.

La boca en las dos representaciones pictóricas ha sido herida y sangra, de forma que el espectador debe detenerse en estos puntos de tensión. En *La República* porque el rostro de la mujer es un foco atrayente por su expresión y por la indicación que realiza el pico del ave victimaria, mientras en *Violencia*, las pocas pinceladas rojas se encuentran en su boca y la abstracción de esta requiere un tiempo de contemplación. La boca cumple en los seres humanos la función de alimentar y de facilitar la comunicación con el habla, principalmente, por lo cual, el atentado a esta en relación a la época de la Violencia está ligada a la inhibición del hecho de hablar para manifestar inconformidad.

Colombia atravesaba por un proceso de violencia promovido por el mismo poder estatal y la manifestación de inconformidad que realizaba el pueblo era censurada agresivamente por parte de las Fuerzas Armadas y de los medios de comunicación con el silenciamiento. Un ejemplo de esto es el asesinato del estudiante Uriel en 1954 tras una protesta estudiantil en la cual murieron otros diez estudiantes (Sánchez, 1976),

después de esto Rojas Pinilla censuró los medios para que los altercados de abuso de poder por parte de las Fuerzas Armadas no se dieran a conocer, hecho que también se expone en *La pájara pinta* y que también retrató Obregón con su obra *Velorio-Estudiante muerto* (1956).

Así, la boca en las obras es otra forma de exponer su posición social de sujetos creadores. En estas obras, en el cuerpo femenino «podría establecerse una “anatomía política” donde se vería cómo estos cuerpos se ven censurados, encerrados, domesticados, torturados, despresados, aniquilados, respondiendo a fuerzas históricas» (Restrepo, 2006, p.13). La boca representa la voz, el poder de pronunciarse, cuyo mínimo intento fue censurado y silenciado durante la Violencia y desde la violencia. A partir de allí se establece la relación; la boca del cuerpo femenino en las obras ha sido maltratada y enmudecida como lo fue la voz del pueblo durante este período. En ambas representaciones la boca está sangrando, incluso cuando el cuerpo ya está sin vida como en *Violencia*. Ambas bocas están entreabiertas, en *La República* este hecho sumado a la expresión de sus ojos indica que podría estar gritando e intentando pedir ayuda con la boca llena de sangre. Mientras en *Violencia*, aquella boca ya ha sido silenciada satisfactoriamente, el que esté entreabierta representa el último aliento, el gesto final de la muerte.

A ello se suma la contextura física de la mujer de *La República* quien, evidentemente, se encuentra en una condición alimenticia paupérrima. Sus huesos sobresalen y sus extremidades son muy delgadas, esto produce que la mujer se vea débil y frágil, sobre todo, al lado de los dos victimarios que la están picando. ¿Puede relacionarse esta característica con el vacío estomacal de Ana en *La pájara pinta*? El hambre de resistencia expuesta por Ana es la misma que no ha sido abastecida en el cuerpo femenino de *La República* y que tiene a la mujer en los huesos. El deterioro de un país que ni siquiera podía respetar el derecho a la protesta, a la libre expresión, e incluso, a la vida digna. De hecho, el que los pájaros sean carroñeros también alude a la cualidad de carroñero del Estado y al estado moribundo de la mujer, hasta podría pensarse que la mujer antes de estar allí tendida ya se encontraba en un estado de indigencia y abandono.

En cuanto al estómago, la herida que está a punto de realizar el segundo victimario es en la parte superior del abdomen entre las costillas. La aproximación que

tiene el ave es inmediata por lo que el espectador tiene la impresión de que va a presenciar el acto en el que sádicamente la mujer sería herida por el pico del victimario y este empezaría a picar sus entrañas. Este estómago aún vacío, todavía sin ser saciado por un cambio sociopolítico, continúa ileso pero ya está a punto de desfallecer, de ser atacado desde la raíz.

Para la década de los cincuenta las revueltas se presentaron desde las organizaciones campesinas hasta el movimiento estudiantil, incluso bajo la dictadura militar el hambre del pueblo por un cambio perduró. Para mayo 1957, año de realización de la obra, Rojas Pinilla fue obligado a ceder el poder a la Junta Militar de Colombia precisamente por la presión que se ejerció a nivel nacional desde las manifestaciones sociales (Sánchez, 2002, p.42). No obstante, durante este período la Violencia continuó, puesto que Rojas Pinilla era precisamente un representante de las medidas e ideología de las Fuerzas Militares. El ataque al estómago es, al igual que el de la boca, el deseo de los victimarios de detener al pueblo y su lucha, callar y atacar a la resistencia que aún buscaba incansablemente una transformación sociopolítica. Mandato tras mandato el pueblo esperó nutrirse de un cambio pero ya en los huesos y moribunda la Colombia de los años cincuenta perdía la esperanza.

Por otro lado, el vientre en *Violencia* atañe a asuntos de tinte más ontológico. Obregón retrata a Colombia durante el período de la Violencia para 1962 por medio de una mujer embarazada y brutalmente mutilada y asesinada. En la obra se contraponen la vida y la muerte en su sentido más drástico; un feto próximo a nacer muerto a causa del asesinato de su madre. El origen de la vida humana pudriéndose justo antes de germinar. Un embarazo que podría ser una esperanza se convierte en una tragedia. A la mujer, siendo esta la madre patria colombiana, el conflicto bipartidista le ha arrebatado hasta a su propio hijo nonato, esto conforme al marco contextual de la obra y su realidad referencial remite a las nuevas generaciones de la Violencia, a la perpetuación de la Violencia.

Estas generaciones tuvieron que crecer con la violencia a costas, viendo las torturas, el acoso, el abuso, la negligencia estatal y su traición, los sádicos asesinatos de sus familias o pueblos enteros. Para 1962, y en la misma piel de Obregón, de Arango y de Ángel, se enfrentaban a Colombia las generaciones que crecieron durante el período de la Violencia. El hijo nonato es la representación de estas, mostrando a quienes

incluso antes de desarrollarse por completo todo lo que veían era violencia, por lo cual, así como gráficamente muere el feto, metafóricamente muere una parte en dichas generaciones. La Violencia mutaría a ellos, las guerrillas se formarían como la opción más clara para los jóvenes de generar un cambio social en Colombia. Las generaciones guerrilleras parten de la violencia, del descontento de esperar un Estado justo, del deterioro de su madre patria.

El cuerpo femenino en las dos obras pictóricas tomadas como constructos sociales remiten a los procesos sociopolíticos presentados durante la época de la Violencia. Al apropiarse las obras a su marco contextual y referencial, teniendo en cuenta «la condición del desciframiento de las obras de arte ofrecidas a una sociedad dada en un momento dado» (Bourdieu, 1968, p.52), exponen una *anatomía política* que esclarece cómo se sentía el pueblo colombiano durante el período de la Violencia, cómo se encontraba la madre patria. En *La República* (1957) la resistencia aún latente, manifestándose pero a punto de ser punzada, mientras en *Violencia* (1962) el trágico panorama de una madre asesinada y la esperanza de un nuevo nacimiento ya perdida. No es coincidencia que las obras construyan un relato cronológico, en 1957 una patria aún con vida y menos de un lustro después ya fallecida.

El cuerpo desentumido: movilización estudiantil de 1954

Albalucía Ángel continúa la refracción de la época de la Violencia con la dictadura militar enfocada principalmente en el impacto que tuvo el movimiento estudiantil durante este período. Una vez más, la narración se nutre de diferentes frentes como los soldados, la gente del común, los bandoleros, el gobierno, los mismos estudiantes hasta los comunicados oficiales de la época en periódicos como *El Tiempo*.

Ana, Valeria y Lorenzo, hijos de la Violencia, han crecido lo suficiente para tomar una postura frente a los procesos sociopolíticos que vive el país, por lo cual, deciden hacer parte del movimiento estudiantil. Durante este período Ana se enfrenta al reconocimiento de sus privilegios como una chica de clase alta y, de la mano de Lorenzo pero sobre todo de Valeria, comienza a tomar una postura socialmente activa frente a las injusticias sociopolíticas que se presentaban en el país. No obstante, esto se convierte en un conflicto interno entre la comodidad de sus privilegios y la concientización social. De igual forma, estos cambios se traducen corporalmente al

desentumir su cuerpo por medio del agua y hacer perceptible su vulnerabilidad como un sujeto social dentro de la época de la Violencia.

Durante la narración del mandato del General Gabriel Muñoz Sastoque se vislumbra la posición social de la autora, por ejemplo, es el único personaje histórico de la novela al cual le otorga un nombre ficcional diferente al de realidad referencial: General Gustavo Rojas Pinilla. En suma, la refracción se hace con sumo detalle convirtiéndose en una narración desgarradora, explícita y angustiante. Por ello, una vez más partiendo desde el cuerpo femenino, se expondrán las relaciones entre el texto y el contexto al cual se refiere la autora insistiendo por la función social desde la estructura interna y externa de la obra (Sapiro, 2016).

Internamente, la narración explícita de los conflictos violentos puede atribuirse a la incipiente comprensión de la realidad del país que experimentaba Ana, es decir, ya la narración no está regida por la inocencia de Ana-niña, una vez Ana crece la narración recrudece. Por otro lado, la narración sumada al cambio de nombre del dictador hace referencia al *habitus* constituido de la autora quien para la época de su adolescencia presenció este período dictatorial de Rojas Pinilla. Albalucía Ángel expone, por medio de la novela que «está asociada a valores, a una “visión del mundo”» (Sapiro, 2016, p.20), su postura social ligada al personaje de Ana como una especie de representación de sus vivencias en la realidad referencial.

La dictadura de Rojas Pinilla (1953-1957) fue un golpe de estado por parte de las Fuerzas Armadas proclamando «paz, justicia y libertad» en busca de detener el descontrol sociopolítico y las autodefensas campesinas. A pesar de que, en principio, este mandato mantuvo un equilibrio socioeconómico y una aceptación general de ambos bandos, conservador y liberal, posteriormente, se hizo evidente que la Violencia había recrudecido en lugares específicos de Colombia.

Rojas siguió con el respaldo de liberales y conservadores para acciones tales como la masacre de los estudiantes (al final de su primer año de gobierno), o la gigantesca operación militar contra los campesinos en armas que comenzó en abril de 1955 en Sumapaz y el oriente del Tolima. Las operaciones militares provocaron un éxodo masivo de poblaciones enteras (Sánchez, 1976, p.237).

Debido a esto y demás abusos de poder, el pueblo mostró su inconformidad por medio de la protesta logrando acumular diez días seguidos de manifestaciones a nivel nacional, por las cuales, y con el incipiente acuerdo del Frente Civil, Rojas entrega el poder a la

Junta Militar en 1957 (Sánchez, 1976). Albalucía Ángel refracta este período críticamente, centrándose en dichos engaños del mandato dictatorial y enfrentando a Ana a la concientización sociopolítica desde el movimiento estudiantil de la época.

Este proceso se traduce corporalmente por un incesante deseo de sentir el agua recorriendo su cuerpo. El agua desentume el cuerpo privilegiado por la clase alta de Ana y la hace cuestionarse su realidad llena de comodidades que los demás desconocen. La narración intercala los sucesos del movimiento estudiantil, la censura a la prensa y los testimonios de exguerrilleros, perseguidos por las Fuerzas Armadas una vez entregadas las armas, con la extensa ducha que se da Ana-adulta. A partir de la estructura narrativa se entabla un diálogo entre la comprensión de los conflictos sociopolíticos por parte de Ana y su ducha, en la cual, «el agua corre ya tibiecita por la espalda desentumiendo el cuerpo» (Ángel, 2019, p.266). Una vez su cuerpo se desentume de la inconciencia sociopolítica, las condiciones sociales le afectan, atentan a su cuerpo, despiertan su resistencia. Por ejemplo, cuando el General Muñoz Sastoque comienza a infringir su lema de *Paz, justicia y libertad para todos*, el cuerpo de Ana reaccionaba: «qué dolor en las tripas; en el hígado: En cualquier parte donde uno se tocara eso hacía daño porque fue como cuando algo se nos pudre por dentro y echa pus» (Ángel, 2019, p.274).

La autora otorga un carácter connotativo al cuerpo femenino de Ana-joven bajo el agua como una representación del despertar político que los hijos de la Violencia presentaban en el período dictatorial. Por ello, su remembranza está ligada a Valeria y a Lorenzo, quienes también hicieron parte del movimiento estudiantil. Mientras el agua recorre el cuerpo de Ana-adulta ella opta por una postura crítica de la historia colombiana durante este período afirmando que por más estatuas y medallas estas «no fueron suficientes para lavar la sangre, borrar los latrocinios, ni mucho menos en resucitar los muertos» (Ángel, 2019, p.311). No obstante, también recuerda que una vez asiste a las marchas del movimiento estudiantil se atemoriza por lo peligroso que resulta. Su cuerpo se expone a los atentados que cometen las Fuerzas Armadas contra los manifestantes y Ana, una adolescente de cuarto de bachillerato, no está preparada para esta postura activa que se exigía a las generaciones de la Violencia.

Las máscaras de gases y aquel humero que se te entraba a los ojos haciéndote llorar y vomitar hasta las tripas: qué me dices. Cómo que si escarmiento, majadera. Yo vi a un muchacho con la nariz partida del bolillazo que le dieron, a más de cinco con la cabeza abierta, otro rengando, asfixiados del golpe de culata. Una muchacha con un ojo aporreado,

echando sangre. Yo me metí en un carro [...] y me quedé allí, temblorosa» (Ángel, 2019, p.275).

La narración del suceso resulta angustiante y expone cómo se atenta contra los cuerpos de estos jóvenes que hacen parte de su misma generación. Por ello, cuando Ana, tan solo una adolescente, se enfrenta a lo que conllevaría hacer parte de este movimiento, su reacción se fundamenta en el miedo y termina en la inacción. Esto se ilustra también por medio de su cuerpo; el ardor en los ojos, el vómito y el temblor. Sus ojos se nublaron por los gases lacrimógenos que lanzan las Fuerzas Armadas, así como días posteriores el Estado prohibiría las manifestaciones y las noticias al respecto impidiendo que el pueblo colombiano pudiera ver los abusos de poder. En cuanto al vómito, mantiene la relación entablada en el apartado *La caída del primer diente: el estallido* acerca de la resistencia representada por el vacío en su estómago; el hambre de la resistencia. Para esta época, las protestas que realizaba el pueblo colombiano desde distintos frentes como el agrario y el estudiantil alimentaba dicha hambruna por resistir. A pesar de la cantidad de agresiones y muertes que se presentaron en el transcurso de estas jornadas el pueblo avivó la protesta. Por ello, el vómito lo que consigue es que el vacío en su estómago sea mayor, es decir, entre más injusticias más protestas. No obstante, Ana revive el sentimiento de miedo que tuvo en su infancia rural al estar tan cerca de las prácticas de la Violencia y se esconde temblorosa.

A partir de esto, con la ducha de Ana-joven se hace evidente otro factor: el tiempo. El cuerpo de Ana despierta bajo el agua y representa la concientización política de Ana, no obstante, debido a su inacción dentro del movimiento estudiantil su cuerpo no se abastece del agua en busca de una especie de purificación. Ana, al igual que muchos otros hijos de la Violencia, quería tomar una postura sociopolítica activa pero el temor se lo impedía. Los traumas de su infancia la llevaban a la inacción, por lo cual, ella se percibe a sí misma como una cobarde. Por medio de su cuerpo se expone dicha contraposición entre su ideal sociopolítico y la comodidad de sus privilegios, por ello Sabina piensa que su tardanza es «como si en vez de un poco de agua lo que le hiciera falta fuera el aire. Eso ya es vicio. Quejarse porque sí» (Ángel, 2019, p.269). Este comentario hace referencia a la significación que se plantea, ya que Sabina reconoce que Ana se está debatiendo, cuestionando, quejándose de la realidad social colombiana, aunque esta no le afecte directamente a ella. No basta con el agua despertando su

cuerpo, es el aire el que la alejará de la cobardía, de la inacción. Aunque sus comodidades ya le ofrezcan todo, ella continuará *quejándose porque sí*.

Sin embargo, su cuerpo es el reflejo de los hijos de la Violencia, los cuales, si bien lograron una concientización política ya que eran obligados a hacerlo, también tomaron una postura desde la inacción, por ello, para representar a toda la generación de esta época «habría que ser anfibio» (Ángel, 2019, p.269). Precisamente esta ambigüedad en su cuerpo entre el agua y el aire es la personificación de los hijos de la Violencia durante este período, en el cual, los jóvenes se debatían entre la inacción y la acción.

Finalmente, por medio del cuerpo de Ana se representa la incertidumbre, la duda, la acción y la inacción a la cual se enfrentaban las nuevas generaciones de la Violencia. El agua se convierte en un aliciente al despertar político pero también en un lugar seguro desde la inacción. Por lo que una vez se encuentra afuera de esta comodidad su cuerpo se ve atentado al ejercer su derecho a la protesta, se amonesta por su boca, para que se acalle, por sus ojos para que no vea los abusos de poder y por las tripas para que vomite la resistencia que lleva dentro. Por medio del cuerpo de Ana se identifican, de nuevo, las vivencias de toda una generación.

La abstracción del victimario: el zoomórfico y el ausente

En el transcurso del período bipartidista se gestan una serie de grupos armados como los pájaros (bandas conservadoras), los chulavitas (policías) y las bandas liberales (bandoleros) quienes ejercían todo tipo de prácticas violentas en contra del mismo pueblo colombiano. No obstante, dichos grupos fueron conformados debido a la poca apropiación del conflicto por parte del Estado. En efecto, los mismos policías (chulavitas) hacían parte de la propagación de violencia y temor que presenciaba el pueblo colombiano. Estos victimarios que se nombran literalmente en *La pájara pinta*, en las obras pictóricas se exponen a partir de la narrativa visual de Débora Arango y de Alejandro Obregón, ya sea desde una figuración zoomórfica o desde la ausencia del victimario.

En *Violencia* (1962) el victimario no encaja en el panorama pictórico dejando en claro que la obra no es una tela de juicio para este, es una reflexión de la patria y de su desintegración. Obregón no cae en obviedades exponiendo al victimario porque sabe

que al igual que él, quienes vivieron la época Violencia reconocen al victimario. Como creador de la obra comprende lo que plantea Bourdieu (1968) acerca de «la imagen pública que los individuos de una época determinada tienen de una obra» (p.56). Lo que significa que los espectadores a los cuales, inmediatamente, llegaría la obra interpretarían su narración visual partiendo de una percepción histórica en común: la época de la Violencia. En esa obviedad del victimario se conciben todas las posibilidades, caras e ideologías que este pueda tener.

A causa de esto, el artista aprovecha sus técnicas pictóricas y su narrativa visual para centrarse en el cuerpo femenino desde el cual expone al victimario; detrás de las laceraciones, la sangre y las heridas se encuentra él, pero solo podemos ver las consecuencias de su agresión. Obregón consigue encuadrar al victimario en la comprensión de la obra desde la ausencia de este, con lo cual cede gran libertad al espectador para interpretarla y llevar a cabo a lo que apunta Bourdieu (1968) cuando expone que «toda obra es hecha, de algún modo, dos veces, por el creador y por el espectador, o mejor, por la sociedad a la que pertenece el espectador» (p.56). Es precisamente este factor lo que remite a los determinismos históricos en los cuales se encontraba el artista durante la producción de su obra.

La época de la Violencia para el año 1962 ya había mutado hasta el punto de empezar a considerarla terminada tras la implementación del Frente Nacional, sin embargo, esta derivó a zonas específicas de Colombia, a otros grupos paramilitares y guerrillas compuestas por la nueva generación de la Violencia (Sánchez, 2002). Esta percepción social produjo que Obregón decidiera retratar las consecuencias de la Violencia, por ello la mujer se encuentra sin vida, como la destrucción en la cual quedó la madre patria, y como se planteó en el apartado pictórico anterior, su nonato se convierte en un presagio de esas secuelas de las futuras generaciones de la Violencia.

Por otro lado, puede plantearse el anonimato del victimario como una representación de cómo la Violencia en Colombia había llegado al punto de haber sido ejercida desde diferentes grupos y frentes sociopolíticos, lo que produjo que se despersonalizara al victimario. En el transcurso de esta época se acuñaron expresiones como «la Violencia asesinó» una vez la premisa del bipartidismo se esfumaba y el fenómeno de la Violencia llevaba consigo más *muertes colaterales*. A partir de ello, a los familiares de las víctimas solo les quedaban los cuerpos yacidos en los cuales la

Violencia se inscribía, un deseo de venganza despersonalizada y la desconfianza de las entidades estatales que podrían haber hecho algo más que solo ser cómplices de las tragedias.

Es por lo que Obregón ocupa toda la extensión de la obra en el cuerpo despojado de la madre patria como la representación de todas las víctimas. El espectador puede percibir el duelo, la melancolía y el vacío. Se convierte en un cronista de la tragedia una vez finalizado el funesto acto. Se apropia de la víctima desde el cuerpo yacido sin vida apuntando a enmarcar la injusticia, la complicidad, el acabose de todo un país.

En contraposición, *La República* se encarga de plasmar en gran medida a quienes Débora Arango consideraba victimarios de la época de la Violencia en el momento de la creación artística. Por medio de su figuración caricaturesca y zoomórfica Débora produce una obra con un señalamiento político contundente. La denuncia social que realiza como creadora, innegablemente, remite al año específico de la obra, 1957, en el cual Colombia acababa de vivenciar una serie de infortunios sociopolíticos con la dictadura militar y la transición del poder estatal generaba incertidumbre. Al igual que *Violencia* (1962), *La República* (1957) se acoge a lo que plantea Correa (2010):

El arte como construcción social es resultado del contexto en que se crea, de esta manera [...] se ven influidas por los sucesos nacionales que viven los y las artistas, por su posición política, su posición “artística” (la manera de entender el arte) y por relaciones de poder. En este sentido, el arte actúa también como expresión de la memoria social (p.9).

Debido a esto, Débora Arango se apropia de la situación sociopolítica del año 1957 y plasma a sus victimarios con firmeza. La artista expone su postura social por medio de la deshumanización de personajes relevantes de la historia colombiana durante este año, a los cuales ella plantea como victimarios directos o indirectos: el General Rojas Pinilla, la Iglesia, los conservadores, la Junta Militar y los pájaros. Estas alusiones son de carácter simbólico referencial y se han llegado a interpretar de esta manera una vez se descifraron los códigos de la narrativa visual al relacionarlos con la sociedad y el momento dados durante el año de su creación (Bourdieu, 1968). A partir de allí se propone el siguiente análisis de los elementos en la obra.

En primera instancia, ilustra al poder estatal como el lobo o murciélago desorbitante de la obra que se encuentra sobre todos los demás elementos de la composición denotando imponencia. Conjuntamente, sostiene de las alas a una paloma

con rostro humanoide. Iconológicamente, se ubican entonces el Estado y la Iglesia como espectadores. Rojas Pinilla como el victimario indirecto de la Violencia desde el año 1953 se encuentra por sobre los demás elementos con una expresión macabra en su rostro como una burla a lo que acontece debajo de él, e incluso, al mismo espectador una vez se encuentra frente a la obra. Esto remite a la ilusión que generó en Colombia el golpe de estado militar y cómo las Fuerzas Armadas burlaron dicha ilusión al legitimar la Violencia en los sitios donde la resistencia permanecía. Posteriormente, la opresión al derecho de protesta, la censura a los medios de comunicación y la traición a las autodefensas que entregaban sus armas probaron que el pueblo colombiano ya no podría confiar en el poder estatal. La paloma que estruja hace referencia a la proclamación religiosa de la cual se valió todo su mandato para hacer campaña y justificarse, a pesar de que finalizando su último período dictatorial hasta la Iglesia se encontraba en su contra culpándolo de «oponerse a la doctrina social de la Iglesia» (Sánchez, 1976, p.235), a esto seguramente se debe la expresión de la paloma en la obra.

Por otro lado, en la parte intermedia de la composición se observan diez hombres vestidos de azul, el color representativo del partido conservador, haciendo una alabanza al personaje de la parte superior o una especie de ritual alrededor de la tortura del cuerpo femenino. Este aspecto es el que hace más evidente la postura política de la artista, puesto que la alusión al color azul traza una relación directa con el bipartidismo de la época y al hacerlos parte de los victimarios se da a conocer su pensamiento con respecto al sectarismo de la época. Adicionalmente, expresa una posible parcialidad del mandato militar hacia el partido conservador, a pesar de que no se encuentran fuentes históricas que lo afirmen, esto hace parte de la misma concepción social de la artista.

Los cinco animales que están enrollados en la bandera representan a la Junta Militar de Colombia quienes tendrían el poder del país ese mismo año (1957) durante un año para controlar y gestionar el siguiente período político; el Frente Nacional. Sin embargo, así como los representa Arango en la obra; deshumanizados, mutados y extasiados de la tragedia de la parte inferior, este año solo se finalizó lo que Rojas Pinilla había empezado; valerse de las ansias de paz de los dirigentes populares para obtener su rendición y entrega de armas y continuar con la persecución y asesinato de estos, una estrategia empleada hasta los primeros años del Frente Nacional (Fajardo,

1985). Así pues, estos personajes se adueñan de la bandera nacional para ocultarse y prolongar la Violencia en Colombia.

Por último, la mujer está siendo torturada por los victimarios directos; los pájaros carroñeros, los cuales desde su zoomorfa y teniendo en cuenta la postura política de la artista, aluden a la identificación de las bandas conservadoras: los pájaros. Estos grupos armados, al igual que las bandas liberales, eran los actantes de las torturas físicas a causa de la sectorización del país. No obstante, como se observa en la obra, dicha sectorización era promovida desde el poder, lo que multiplicaba a los involucrados. Precisamente, una vez se desglosan los victimarios y poniendo en consideración la composición piramidal de la obra se comprende que Débora Arango escenifica la jerarquía que se producía para legitimar la Violencia en Colombia. A pesar de esto, tal como en *Violencia*, es el cuerpo femenino el que delata a los victimarios. *La República* ubica a la mujer en el foco central inferior y el recorrido visual termina en ella comprobando que sin la víctima los escalafones de la pirámide no están completos. Por medio del cuerpo femenino se realiza la denuncia social; su postura, sus heridas, su desnudez son la verdadera exposición de los victimarios.

En ambas narrativas visuales el victimario se convierte en una abstracción según las tendencias artísticas de cada uno de los sujetos creadores, ya sea a través de la zoomorfa o de la ausencia, el victimario es deshumanizado. Esto produce que la atención central de las obras sea de las víctimas, el cuerpo femenino tendido en la mitad de las obras relata el cómo la historia de la época de la Violencia se inscribió en los cuerpos de las víctimas, y finalmente, en el mismo panorama nacional. Los territorios a los cuales la Violencia afectó arduamente quedaron marcados, la memoria de todo el pueblo colombiano se colmó de duelos y victimarios anónimos y la historia de Colombia quedó por siempre trazada por un período en el que la muerte hizo parte del paisaje.

El cuerpo ultrajado: la desesperanza social

Uno de los aspectos más dicentes del carácter connotativo que otorga la autora al cuerpo de Ana es su sexualidad. En el transcurso de la obra, el lector conoce todos los acercamientos sexuales que tiene Ana a medida que crece. Estos cinco acercamientos siempre parten del abuso o terminan remitiéndola a este. En suma, cada uno de ellos se

presenta aludiendo al abuso del poder de la época de la Violencia y a partir de ellos se entabla un vínculo entre la sexualidad de Ana y la denuncia sociopolítica instaurada en la obra acerca de los procesos repetitivos y desalentadores en el marco del conflicto bipartidista. Así, la experimentación sexual de Ana termina por representar la resignación del país frente a la Violencia en Colombia.

El primer acercamiento sexual de Ana parte de la inocencia de Ana-niña. Satoria, una de sus amigas en la ruralidad, le propone ir a un lugar a solas y oscuro diciéndole que «es una cosa que Alirio me enseñó y que es muy rica» (Ángel, 2019, p.104), de esta forma, el lector comprende que Satoria está siendo abusada. El primer acercamiento sexual de Ana parte de un abuso infantil. Su reacción frente a este suceso es a partir de la inocencia y de la confianza que le tenía a Satoria, por tanto, ella se queda «muy tiesa, envarillada» (Ángel, 2019, p.104), obedece a sus juegos e incluso la defiende una vez las encuentran.

Así bien, este acercamiento se relaciona con el comienzo del bipartidismo de la Violencia, en tanto, Satoria confía en el abusador y, partiendo de su inocencia, Satoria transmite ese abuso a Ana-niña. Recreando así la dinámica del sectarismo, puesto que este se originó por la confianza que el pueblo colombiano tuvo en un poder que presentaba al bipartidismo (desde el grupo conservador o liberal) bajo un supuesto carácter defensor se promovió ese abuso entre el mismo pueblo colombiano.

Posteriormente, el segundo acercamiento sexual da lugar en su preadolescencia cuando Flora, una clase de niñera, nota que sus senos están creciendo mientras la ducha y comienza a tocarla. Esta situación resulta más abusiva un día que la chica parece tener un ataque de esquizofrenia.

Flora dio un salto y la abrazó muy fuerte teniéndola apretada y comenzó a sobar los limoncitos para que así se vaya el diablo, le susurró en la oreja, y ella petrificada, dejándola que hiciera, sintiendo cómo la mano ardía debajo de la blusa, y esa piquiña subiendo lentamente hasta que ya no pudo más y amenazó que si no paras le cuento a mi mamá (Ángel, 2019, p.170).

En cuanto a este suceso, el cuerpo de Ana se mantiene estático al igual que en el primer acercamiento, ya que de nuevo es abusada por alguien cercano en quien confiaba. El argumento sobre el diablo y la mencionada religiosidad de su familia en la novela, además de la estrategia narrativa connotativa, generan una posible interpretación con la Iglesia y su papel en la época de la Violencia. Puesto que, en esta ocasión, el abuso al

cuerpo femenino se justifica bajo una sugestión religiosa, lo cual, inhibe la capacidad de reacción del cuerpo.

En relación a la realidad refractada en la obra, esto construye una crítica a la Iglesia, institución que lideraba la construcción del sistema de valores y la cultura de la época y siendo la cultura, según Bourdieu (1968), un condicionante para comprender las significaciones atribuidas a las obras resulta fundamental exponer su papel en la sociedad colombiana durante este período. La Iglesia Católica incentivó al sectarismo y ligó su cátedra religiosa al partido conservador, por lo cual, era discriminatoria y opresiva. El pueblo colombiano se enfrentó al abuso de la Violencia por parte de su propia ideología religiosa, la cual prometía apoyo y tranquilidad. Así, las cuestiones espirituales que no estaban ligadas a lo político, paulatinamente, se convirtieron en confabulación para promover la Violencia.

Por otro lado, el lector conoce este suceso con Flora a partir del acercamiento sexual con Jairo, quien es la primera pareja que tiene Ana, ya que este «la sobaba igual que Flora y comenzó el sudor y la piquiña» (Ángel, 2019, p.171), de hecho, el encuentro con Jairo también la deja estática. Una vez más, su cuerpo se ve vulnerado y no encuentra la forma de reaccionar, se paraliza. La asociación que se establece entre estos dos abusos y la caracterización conservadora que se le aporta a Jairo simboliza la dupla entre el partido conservador y la Iglesia, siendo Flora una representación del abuso eclesiástico y Jairo del abuso político-conservador. Dicha dupla se convirtió en una premisa agotada para el pueblo colombiano generando desconfianza, por ello, en ambos casos el cuerpo de Ana experimenta una piquiña como reflejo de esta desconfianza e incomodidad.

Posteriormente, el cuerpo de Ana se enfrenta a un devastador acto de violación por parte de Alirio, un trabajador de la finca muy cercano a ella. Una vez más, la confianza de Ana es traicionada como a Colombia una y otra vez la defraudaron sus gobernantes. La violación de Ana es narrada de forma cruda y explícita, refractando cómo en la realidad planteada se producían este tipo de abusos, y es por acontecimientos como estos que Ángel expone, al igual que Obregón y Arango, los testimonios de las víctimas de la Violencia.

Y él le abría las piernas de a poquitos, buscaba con los dedos, [...] soltando el alarido porque la estaba hurgando hasta por dentro. Así no, ¡que me duele! No, no te duele, te voy a hacer

pasito. Pero la penetraba con violencia, y ella sentía las manos sudorosas sobre su cuerpo tenso, ¡no!, ¡yo no quiero...! [...] Y era como si la estuvieran abriendo a cuchilladas (Ángel, 2019, p.297).

A partir de este suceso pueden entablarse una serie de relaciones entre el cuerpo femenino de Ana y la situación sociopolítica de la realidad refractada para ese período de la obra. Dicho período corresponde a la dictadura militar en el que, como se ha expuesto anteriormente, la autora genera una ardua crítica por medio del cuerpo femenino. En consecuencia, el acto más desgarrador de abuso corporal en la obra es la violación de Ana. Este hecho muestra simbólicamente el extremo al cual llegó el abuso, el engaño estatal y la impotencia del pueblo en el mandato dictatorial.

A diferencia de los demás abusos sexuales, el cuerpo de Ana posee la valentía de rechazar, no se queda petrificado porque el abuso llegó a su límite. Este aspecto, precisamente, se relaciona con el cuerpo desentumido de la dictadura militar, la conciencia de Ana ya estaba desarrollándose y así como el pueblo colombiano demostró su inconformidad con el Estado, el cuerpo femenino reacciona, abandona el pasmo. Adicionalmente, la asociación que se ha propuesto en el transcurso de la interpretación con respecto a las entrañas se rectifica. Lo que siente el cuerpo de Ana es que la despedazan por dentro, esto alude a la represión abrupta y violenta contra el pueblo colombiano durante el marco referencial planteado en la obra. Ahora bien, a partir de la estructura narrativa se esclarece una relación más directa, puesto que se hace una gran crítica conforme a la entrega de armamento por parte de las autodefensas de los Llanos.

El general logró un acuerdo con la guerrilla de los Llanos; donde un total de tres mil quinientos cuarenta combatientes hicieron marchas de tres mil quinientos cuarenta combatientes hicieron marchas de cientos de kilómetros, para entregar personalmente su rifle, su pistola, o su escopeta remendada y regresaron a su aldea, su llano o su montaña, enfermizos, cansados; con la esperanza a cuestas. [...] fue la promesa contra lo prometido por el gobierno; que quien sabe por qué ordenó una masacre campesina año y medio más tarde, en el Tolima (Ángel, 2019, p.301).

Esta refracción de la realidad se articula entonces como uno de los hechos decisivos para marcar la desilusión y desesperanza social del pueblo colombiano frente a un cambio sociopolítico. La traición estatal que se produjo contra la población más vulnerable en el marco del conflicto bipartidista se convirtió en el acto más repudiado por el pueblo colombiano. Cuando se reportaron las múltiples persecuciones, desapariciones y asesinatos, sobre todo de líderes de autodefensas campesinas, y la

suma de operaciones militares en las regiones más afectadas por la Violencia, Colombia comprendió que ni siquiera la supuesta imparcialidad de las Fuerzas Armadas resguardaban al pueblo. Estas operaciones provocaron, de forma violenta y opresiva, una disolución de la resistencia y el cuerpo de Ana reflejó esto: «Cuando se repuso en pie, se vio bañada en sangre: ¡me reventó por dentro!» (Ángel, 2019, p.298).

Finalmente, el último encuentro sexual de Ana es realmente el único bajo su consentimiento, sin embargo, este le remite a la violación de Alirio. A pesar de que el cuerpo de Ana desea el acercamiento sexual con Lorenzo, la traumática experiencia con Alirio la atormenta.

Y su lengua me quemaba como una llama viva, absorbía mis jugos, me colmaba de tibiezas que me hacían deshacer en suaves sacudidas ... ¡no puedo!, porque el cuerpo de Alirio era el que me montaba haciéndome sentir lo de aquel día en el cañaduzal ... hasta que al fin aquel dolor dejó de ser como una cuchillada y la imagen de Alirio se fue descomponiendo, y de nuevo aquel vértigo, pero era diferente porque la náusea no me acosó esta vez ni se rompieron las entrañas sino que más bien se fueron esponjando como una flor que se abre en muchos pétalos, y sin pensar en nada más yo me dejé invadir de esa violencia que socavaba con ternura (Ángel, 2019, p.279).

En esta ocasión el cuerpo de Ana siente placer pero rápidamente se tensa al recordar el abuso de Alirio. En relación a la representación del pueblo colombiano, este encuentro dialoga con la concepción colombiana acerca del Frente Nacional. Este acuerdo que consistía en la alternancia del poder entre los dos partidos políticos (Sánchez, 2002) se mostró al pueblo como la finalización de la época de la Violencia, sin embargo, el conflicto mutó a otros términos y grupos, por lo cual, el alivio de la sociedad colombiana con este acuerdo duró poco. La representación de este hecho en la obra se da a partir de que Lorenzo decide pertenecer a las guerrillas, siendo estas la mutación de la Violencia, puesto que los hijos de la Violencia se enlistan a restituir el poder por sí mismos, desconfiados de la supuesta tregua del Frente Nacional.

Así, se evidencia que el abuso sexual al cuerpo femenino siempre parte de otro abuso y que el único que no es un abuso sexual remite a uno. El cuerpo de Ana soporta abuso tras abuso hasta el punto de no poder disfrutar de su sexualidad, los traumas corporales se lo impiden y su cuerpo se resigna a padecerlos. Esto expone, finalmente, cómo la cantidad de procesos, dinámicas, prácticas y condiciones de la Violencia se basaban en el abuso promovido por un poder estatal, cedido a los ciudadanos y prolongado a causa del rencor sembrado en las nuevas generaciones. Este proceso

cíclico de la Violencia, convirtiendo la historia de Colombia en un espiral, conducen al pueblo colombiano a la desconfianza y a la desesperanza social. El cuerpo de Ana narra esto desde la misma concepción de que su placer, el único efímero momento de placer que experimenta es una *violencia que socavaba con ternura*.

Iconología del cuerpo desvalido

En cuanto a *La República* (1957) y *Violencia* (1962) se encuentra una serie de similitudes propias de interpretar. El cuerpo femenino está tendido, herido y desnudo. Los cuerpos yacen inermes y se perciben las marcas del maltrato al que fueron sometidos, además, están desprovistos de vitalidad y la desnudez se convierte en una reafirmación del ultraje e indefensión en la cual se encuentran. Esta caracterización en común está ligada a la realidad referencial de los artistas, en la cual, tal como se expuso en el apartado literario anterior, los cuerpos heridos y las muertes eran protagonistas y narradores en sí mismos de la Violencia. Los conflictos ideológicos, económicos, sociopolíticos también terminaban en traumas físicos, abusos sexuales y muertes. El estatuto social de las obras comprende y expone esta denuncia desde la corporeidad y alienta al espectador a entender que «de manera traumática o de forma sutil siempre es posible leer estos cuerpos gramaticalmente, como emisores de signos y como superficies de inscripción» (Restrepo, 2006, p.13). A partir de esta invitación se entienden los cuerpos femeninos de forma simbólica y no mimética, en relación con los procesos sociopolíticos, como se ha venido planteando.

En primera instancia, las similitudes mencionadas, reposo, heridas y desnudez, conciertan una primera narración visual: el cuerpo desvalido. En las dos representaciones del cuerpo se enlazan estas características con el fin de proyectar una indefensión. Si bien el reposo y la desnudez tomadas por aparte no condicionan una escena traumática, la unión de estos a las heridas sí. Debido a que los cuerpos no están en un reposo voluntario o agradable, por el contrario, fueron maltratados y tumbados. Simbólicamente esto remite a una incapacidad de reaccionar, de sumisión y vencimiento. Es posible afirmar esto a partir de la posición de los cuerpos, a pesar de que en *La República* la mujer aún está viva y en *Violencia* no, en ambos casos sus extremidades están vencidas. La mujer de *La República* reposa sus manos sobre el vientre como si el acto al que está siendo sometida no le inmutara, pero esto se atribuye

a la imposibilidad de mover sus manos, en cuanto a sus piernas solo una de ellas refleja movimiento. En *Violencia* el movimiento es nulo, la posición llana del cuerpo, los ojos cerrados, el brazo mutilado, todos estos factores remiten al fallecimiento.

Ahora bien, se aclaró que las dos obras manejan un yacimiento distinto; en *La República*, una incapacidad de reaccionar y en *Violencia*, el asesinato consumado. Al entender estos textos visuales desde la sociología del arte en la cual se establece que «sólo a partir de una interpretación iconológica las composiciones formales y expresivas adquieren su sentido completo» (Bourdieu, 1968, p.50) ha de considerarse el cambio entre la percepción colectiva de la Violencia en la década de los cincuenta cuando se pinta *La República* y en la década de los sesenta con *Violencia*.

La implicación de este valor social en las obras se ve representado por medio de la vitalidad de los cuerpos femeninos, para la década de los cincuenta era preciso el retrato de una nación siendo herida pero aún resistente, puesto que para el año de 1957 «Rojas dejó al poder en manos de una Junta Militar, que se comprometió a devolverlo a la coalición del Frente Nacional convertido en partido único de la oligarquía» (Sánchez, 1976, p.238), es decir, el pueblo colombiano aún guardaba esperanza por todo lo que prometía este nuevo cambio, mientras el retrato de Colombia en los sesenta no era tan esperanzador, como se ha expuesto en los demás apartados. En *La República*, la herida aún está abierta por la falta del cumplimiento estatal y del silenciamiento a causa de los abusos de poder. En *Violencia*, el cuerpo sin vida es una muestra de cientos de muertos y a su vez, el sinónimo visual de la derrota nacional frente a la Violencia.

Por otra parte, las heridas son el segundo vestigio de que los cuerpos están tumbados porque fueron víctimas de un trauma físico que desde la consideración del *espacio posible* de la y del artista, estas heridas se refieren al conglomerado de abusos y violencias producidas durante el período del bipartidismo al cual estuvieron expuestos durante la producción de las obras. Por ello, es importante resaltar que en *Violencia* se presentan en mayor medida cicatrices y solo algunas heridas abiertas como las de su rostro y la de su seno derecho, por lo que se conjetura que el cuerpo llevaba consigo varios traumas físicos que ya parecían haber sanado, de alguna forma, *Violencia* es el postremo de la escena narrada en *La República*. En relación al período que atravesaba el país refleja cómo se inscribía dicho período en el cuerpo de la madre patria, la acumulación de tragedias, conflictos, negligencia y traición estatal, lo que contribuyó a

que el cuerpo finalmente estuviese derrotado por completo como el pueblo colombiano frente a su situación sociopolítica.

En última instancia, el factor de la desnudez en la historia del arte colombiana ha sido registrada como una expresión artística transgresora debido a la influencia de la cultura católica en los preceptos morales y éticos de la sociedad colombiana. En suma, la desnudez femenina se satanizaba para entonces por la conservación del imaginario decimonónico de la mujer bajo el ideal mariano (Miranda, 2003). Por otro lado, la desnudez en ninguna de las dos obras se muestra sacralizada ni sensual, por lo tanto, ambos artistas utilizan de una forma transgresora la desnudez ligándola al despojo al que fue sometido el cuerpo, privándolo de la vestimenta para hacer perceptibles sus lesiones. La desnudez del cuerpo femenino es la ratificación de la indefensión. Símbolo del desamparo estatal frente al desespero social, a la tortura física, psicológica, económica, social, a los cuerpos sin vida; al pueblo.

Puesto que la obra de arte es «todo el conjunto del campo de producción artística» (Bourdieu, 1980, p.162), estos factores se convierten en la posición que tomaron los artistas frente a la realidad referencial de las obras y esto produjo que las obras contengan el vasto argumento social. De esta forma, ambos artistas comprendieron e interpretaron su realidad y la plasmaron por medio del cuerpo femenino doliente, inerme, impotente, desvalido. Es decir, así de tumbado, herido y desnudo se encontraba el pueblo colombiano y esta percepción social la instauraron en sus obras, proceso que también se presenta en *La pájara pinta*.

La descompensación del cuerpo: el proceso cíclico de la Violencia

Así como en las obras pictóricas se representa a las víctimas desde distintas narrativas visuales, en *La pájara pinta* las víctimas de la Violencia se presentan a partir de las diferentes clases de agresión generadas durante este período. En el desarrollo de cada mandato presidencial se cometieron asesinatos por medio de todo tipo de prácticas y bandos políticos, los cuales son retomados en la novela. Ana-niña se vio expuesta a situaciones de pérdida que se multiplicaban a medida que crecía. Paulatinamente, las muertes hicieron parte de su entorno y del paisaje, tal como se plantea en las obras pictóricas. De hecho, su vida se ve fuertemente marcada por dos muertes: la de Julieta,

una de sus mejores amigas de la infancia, y la de Valeria, su ideal de resistencia una vez adquiere conciencia sociopolítica.

Estos sucesos son narrados en capítulos específicos de la novela partiendo de la ensoñación de Ana-adulta, por lo que los cambios de escena entre el velorio de Julieta y el reconocimiento del cuerpo de Valeria se difuminan; los cuerpos difuntos se mezclan, las sensaciones se igualan, los sentimientos se confunden y el cuerpo de Ana reacciona a estos de forma simbólica y reiterativa. La muerte de Julieta y de Valeria remiten a los designados comienzo y final de la época de la Violencia plateados en la obra. La primera de ellas muere arrollada por un tranvía en 1948 y la segunda muere perteneciendo al movimiento estudiantil en 1967 bajo el mandato de Guillermo Valencia del Frente Nacional. Por ello, acorde a la asociación narrativa y a las alusiones corporales se propone que las alteraciones físicas del cuerpo femenino reflejan la afectación que produjo el proceso cíclico de la Violencia en la sociedad colombiana.

La época de la Violencia fue un período aproximado de veinte años, en los cuales la segregación del pueblo colombiano impulsada por el poder estatal produjo un desconcierto con respecto al futuro del país, puesto que la prolongación de estas dinámicas violentas y conflictivas se naturalizaron y conllevaron a la creación de nuevos grupos y tácticas de agresión. Mandato tras mandato se le prometía al pueblo un cambio sociopolítico pero las estrategias que desarrollaba el poder estatal seguían partiendo de la opresión y del abuso. Así, la reincidencia de la Violencia, independientemente de quién se encontraba en el poder, produjo que el pueblo colombiano se agotara con sus consecuencias; los desplazamientos, las violaciones, las muertes. Sobre todo, la cantidad de muertes, los trescientos mil muertos que se asegura que podrían cubrir el trayecto de la Plaza Bolívar al Puente de Boyacá y unir la libertad y democracia colombiana (Sánchez, 2002). En efecto, la historia de la época de la Violencia está narrada por la cantidad de muertes, pues en principio los estudios sociológicos se pensaban como un inventario de muertes más que como un análisis riguroso de las estructuras y procesos del bipartidismo.

El cuerpo de Ana expone el sentimiento del pueblo colombiano frente a este fenómeno cíclico. No obstante, representar la desilusión, el cansancio y la resignación que generaba la reincidencia de la Violencia resulta abrumador para el cuerpo de Ana, por lo cual, termina experimentando demasiadas sensaciones y reacciones corporales

que la conducen a una descompensación. De esta forma, la autora propone una semejanza entre las muertes en cuestión, cuerpos que literalmente se encuentran en un proceso de descomposición, con el cuerpo de Ana como una gran metáfora del deterioro de Colombia durante la época de la Violencia. Así, una vez Ana se encuentra en el cementerio y reacciona a la cantidad de losas, de muertes en medio de un paisaje de pinos, que son la consecuencia más dolorosa de este período, en su cuerpo se narra que:

Siente unas ganas inmensas de vaciarse por dentro. De correr como entonces a esconderse detrás de cualquier cosa y dejar que aquella sensación de grito trunco desaloje de una vez las entrañas, o el cerebro, o simplemente, le relaje los brazos, el picor en los ojos, ese dolor profundo que se instala en no sabe cuál región del cuerpo y que golpea sin parar, como un yunque pequeño. Aquí es el purgatorio. En medio de estos pinos y estas losas deshechas. Hay que escapar de esta emboscada (Ángel, 2019, p.42).

Las ganas de vaciarse de Ana se relacionan con la resistencia en sus entrañas, la impotencia, la ira, el desconsuelo que le produce la cantidad de muertes. En cuanto al pueblo colombiano, representa esa misma impotencia y la semilla de una resistencia que se convertiría en venganza, en desprecio estatal, y encontraría camino en los grupos de autodefensa. No obstante, según lo planteado en el apartado anterior con respecto al vómito, este deseo de expulsar su interior parte del temor de tomar una postura activa, puesto que, según su entorno, aquello terminaba en muerte, todo parecía ser una *emboscada*. Por ello inmediatamente remite a los deseos de correr, de abandonar. Su cuerpo desea vaciarse hasta de sus ganas de resistir, la inacción como plan de huida supone más seguridad porque ya desea que pare el picor en sus ojos, tanto como el pueblo quiere cambiar el panorama de asesinatos en el cual se ha convertido Colombia. El cuerpo de Ana refleja el deseo de los hijos de la Violencia de *correr como entonces a esconderse*, de no crecer para evitar aquel grito de agonía a causa de la injusticia, y aquellos que no huyen caerían en la emboscada marcada por la muerte.

A medida que la Violencia avanza el cuerpo de Ana recrudece su sentir. La estructura narrativa planteada intercala este ensueño con el desarrollo del conflicto bipartidista en Colombia. Por ello, se propone la correspondencia entre los sucesos y las reacciones corporales de Ana. Así, una vez el país se obliga a adoptar las medidas y prácticas de agresión y abuso que terminan en muerte, el cuerpo de Ana percibe la ausencia de los fallecidos que opaca al país: «Los cipreses y el cielo comienzan a opacarse y ella siente el vacío, el cansancio, el hedor, ¡ojalá que lloviera!, pero nada

sucede y como entonces sabe que algo en la entraña va a desmoronarse» (Ángel, 2019, p.72).

En consecuencia con la realidad referencial planteada en la obra, el cuerpo de Ana narra por sí mismo el agotamiento que producía el que la Violencia no acabara, solo mutara, una y otra vez. El cuerpo femenino siente el vacío de no saciar aquella hambre de un cambio sociopolítico, el cansancio de esperarlo, el hedor de la muerte. El proceso de la Violencia pasó de una alteración del orden sociopolítico a la represión de sectores subversivos, de un abuso estatal indirecto a la retaliación de las Fuerzas Armadas, comportamientos de los cuales germinó en una serie de actividades delictivas y nuevas dinámicas de agresión. (Fajardo, 1985). El detrimento hacia el territorio nacional se reproducía y el pueblo colombiano, exhausto en la espera, es sometido a ceder a la Violencia: sobrevivir por medio de prácticas igual de agresivas y quedarse expectante a un inexistente cambio.

Este carácter de espectador y el sentimiento de impotencia del pueblo frente al proceso cíclico de Violencia se instaura en el cuerpo de Ana como un dolor fuerte muy adentro en las costillas. Ana reconoce el cuerpo de Valeria en las instalaciones del DAS y su pasado la atormenta, de nuevo está en el velorio de Julieta; es un duelo diferente aunque todo parece repetirse.

¡Imposible! No puede ser que todo se repita. Que el tiempo ande y desande sin variar de camino. Que el cielo y los cipreses y toda esa tristeza pasen de nuevo como si fueran arcaduz de noria, cuál día, cuáles noches, en qué momento fue el regreso. [...] Algo agudo, parece, que se clava y que duele muy adentro en las costillas, algo que no sabe pararse y que la arroja de lleno en la memoria perdida, porque no es más que eso: otro testigo inútil (Ángel, 2019, p.71).

Este dolor imparables y profundo es, finalmente, la impotencia del pueblo al reconocerse inútil frente a la problemática. La Violencia había probado, con crueldad, que quien tenía las herramientas y el poder del cambio eran los dirigentes del país. Ante la reiterada negligencia, por un lado, y la opresión, por el otro, el pueblo colombiano perdía la esperanza de dicho cambio. La alternativa que resultaba menos dolorosa y violenta era el olvido, y a partir de este la autora expone su postura social en la novela por medio de Ana:

Y no sé por qué la gente pierde la memoria. Se olvida. Pasan diez años y es como si no hubiera sido más que un aguacero aquel diluvio que nos dejó el país inundado tanto tiempo.

Los estudiantes fueron los primeros que dijeron que por ahí no es la cosa y entonces sin temblarle la mano, un sargentón cualquiera dio la orden, que disparen, y mataron otros diez, cuando el cadáver de Uriel estaba caliente todavía. Cómo es que no se acuerdan, si todavía hay sangre entre los libros y en las calles (Ángel, 2019, p.151).

En este fragmento se expone la crítica de la autora frente a la naturalización y el olvido de los hechos del conflicto bipartidista, para esto, Ángel acude a uno de los actos más destacados por la novela en el marco de la Violencia; la movilización estudiantil de 1954. Por medio de esta mediación entre la obra y el hecho social (Sapiro, 2016) la autora reitera cómo la cantidad de muertes, sobre todo de las víctimas directas del Estado, se multiplicaban, acechaban y contaban la historia de la época de la Violencia. De igual forma, cuestiona el olvido de la población colombiana frente este factor, la ideología conflictiva se había instaurado en el pueblo y la extensión de este período repercutió en la manera de concebir el conflicto y sus consecuencias. Lo cual, llevó a una atenuación y posteriormente, a un ligero olvido, aunque no por parte de los hijos de la Violencia en quienes se sembró la venganza.

Por otra parte, la contraposición a la cual se enfrenta Ana, entre la memoria perdida y la misma crítica que hace de esta, una vez más expone la encrucijada a la cual se sometieron las generaciones crecidas en la Violencia; la inacción o la acción, el olvido o el martirio. Finalmente, el lector comprende que Ana se decide por la inacción, a pesar de que Lorenzo hará parte de la guerrilla y que Valeria había muerto defendiendo la causa de la movilización estudiantil, Ana teme a las consecuencias de la postura activa. Precisamente, la muerte de Valeria es lo que termina por convencerla, le esclarece el espiral en el cual se convertía la historia de Colombia. Por ello, en el ensueño de Ana su cuerpo se apropia de aquella funesta historia y de su decisión.

El olor. Aquellas cruces en hilera. Siente un dolor agudo en el estómago que la hace tiritar como un enfermo y toma una bocanada de aire tratando de aliviarse pero el punzazo insiste. Sube por el esófago y se le queda metido entre pecho y costillas sin permitirle que respire. Agacha la cabeza. La incrusta prácticamente en las rodillas y aprieta fuerte sobre aquel punto doloroso, hasta que todo comienza a encalambrarse, a dar retorcijones, ¿te sientes mal?, ¿qué tienes...? No sé... me duele aquí... y siente el tironazo como si fuera una descarga y tiene que aferrarse a lo primero que encuentra. [...] Sólo este gusto a bilis que comienza a subir por el esófago y que se atora en la garganta, y alguien me dice que no llore, y ya no estoy llorando, cálmate, ya... sí, madre, sí, pero eso le arde mucho y ahora la tierra le da vueltas, y el color de aquel hábito, ya voy, le dice, y trata, pero entonces la arcada, seguida de una punzazo, y después abundante, benéfico, como un chorro a presión, descontrolado, el vómito (Ángel, 2019, p.167).

Este apartado es, sin duda, el más dicente con respecto a la asociación planteada. Las reacciones del cuerpo femenino reflejan la descompensación de toda Colombia durante el período bipartidista. El hedor a muerte, la falta de aire, es decir, de resistencia, el dolor entre las costillas, como lo experimentará el cuerpo femenino en *La República*, el cual remite al proceso repetitivo de la Violencia, el paisaje colombiano distorsionado como se nublaba su futuro, y finalmente, el vómito. Este último, tras la serie de alteraciones físicas, es también la decisión final de Ana frente a su postura sociopolítica. El vómito remite a la expulsión de su, tan anhelada, resistencia activa. No obstante, esta reacción que refracta la decisión de muchos hijos de la Violencia que optaron por la inacción, no excluye la conciencia sociopolítica de Ana ni de su misma generación puesto que con los traumas a los cuales se vieron expuestos; los desplazamientos, abusos, violaciones, incendios de todo un pueblo, asesinatos a sangre fría, se hacía imposible olvidar que la sangre continuaba: «vigilando la historia de Colombia» (Ángel, 2019, p.152).

Capítulo III

*Envuelta en la bandera tricolor, al pie de la muralla.
Haciendo frente a las ametralladoras y pondrán una placa
en plena Plaza Bolívar: aquí ofreciendo su sangre por la Patria...*

Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón,
Albalucía Ángel.

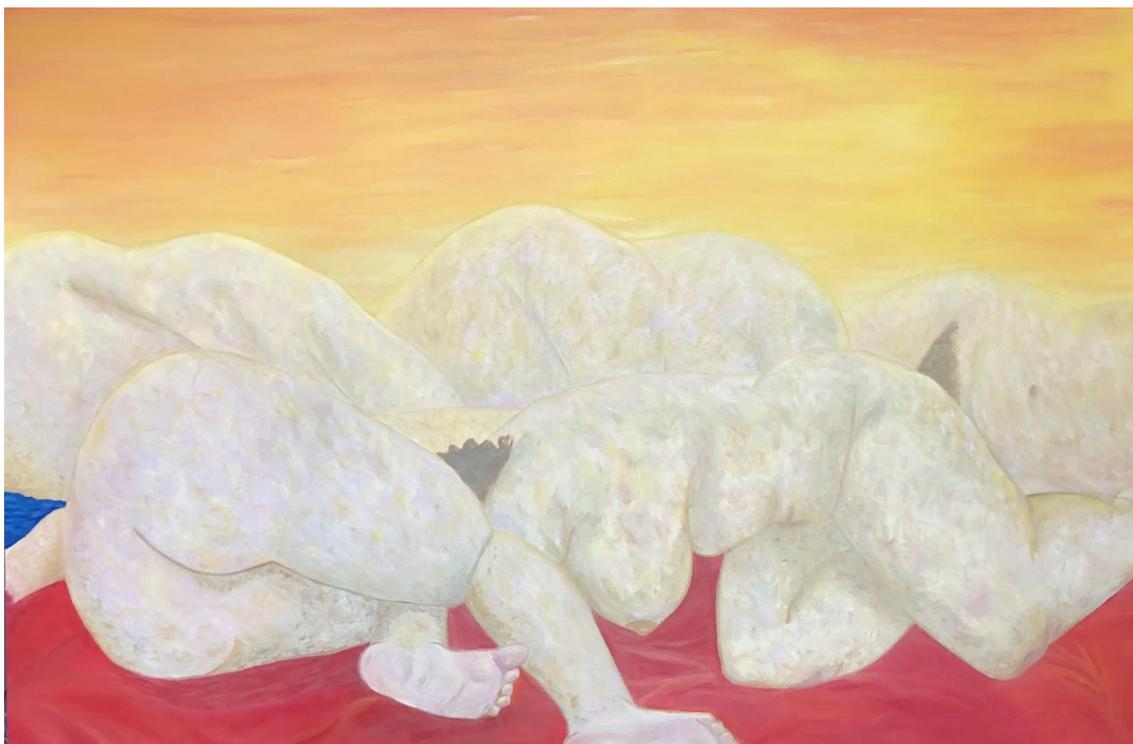


Imagen 3: *Aquí ofreciendo su sangre por la Matria* (2021) – D. Perrone Martínez

Iconografía de una Matria

La obra pictórica titulada *Aquí ofreciendo su sangre por la Matria* (2021), óleo sobre tela con dimensiones de 100 cm x 150 cm, está mediada por el estudio de dos obras pictóricas, *Violencia* (1962) y *La República* (1957), y de la novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) configurándose como una reinterpretación del fenómeno artístico abordado en la investigación sobre el cuerpo femenino como un elemento reiterativo en la representación de la época de la Violencia.

En formato horizontal la obra propone una narrativa visual simbolista, de forma que evoca sutilmente aspectos como la violencia, el despojo, el abuso y el detrimento de Colombia en el marco del conflicto bipartidista. Por lo cual, la obra no responde a una

imagen realista o descriptiva, así aunque centralmente se remita al referente real y figurativo del cuerpo femenino, este se trastoca entre su misma multiplicación.

Las líneas de composición son mayormente curvas debido a la caracterización de los cuerpos. Los colores empleados son principalmente cálidos debido a la alusión a la bandera nacional, por lo que el amarillo y el rojo abarcan gran extensión de la composición y también derivan en el color terciario naranja. En suma, los tonos piel apastelados tienden más a la calidez a pesar de algunas zonas de sombras frías. Las pinceladas son cortas en la figuración, lo cual produce una textura visual, y extensas en cuanto al fondo amarillo, mientras en la parte roja inferior se perciben ambas en una clase de textura de pliegue. Se pueden encontrar cuatro planos de profundidad, el primero marcado por el pie y el color rojo en la parte inferior de la composición, el segundo que ubica a los dos cuerpos siguientes, el tercero por las curvas de los cuerpos posteriores que marcan la línea de horizonte y por último el fondo tras la línea de horizonte. En cuanto a la escala, esta parece ser consecuente con los planos de profundidad a primera vista pero realmente se produce un desbordamiento en los cuerpos que marcan la línea de horizonte.

La forma composicional es irregular debido a la aglomeración de los cuerpos, lo que podría articularse como un zigzag horizontal marcado por los recodos y las curvas de los cuerpos, además, puede percibirse una división en la obra que corresponde a la asociación con la bandera nacional. En la parte superior el amarillo que también se articula como un atardecer, en el centro una franja compuesta, en su mayoría por los tonos piel empleados en los cuerpos femeninos y en la parte inferior, en el primer plano, la separación del color rojo. Por otro lado, la obra posee tres focos de atracción marcados por la triangulación y la vibración cromática; el azul al costado izquierdo, el de parte central con tendencia a la oscuridad y el tercero al costado derecho. No obstante, es el que se encuentra en la parte central el punto de tensión de la composición puesto que este puede percibirse como vello púbico o como el cabello de uno cuerpos ubicados en el segundo plano.

En definitiva, es evidente que la obra es de carácter sociopolítico y que se compone por el uso del símbolo nacional predominante; la bandera tricolor, para generar la relación acerca de la denuncia con la sutileza de los cuerpos tumbados en la composición.

Aquí ofreciendo su sangre por la Patria

En primera instancia, el título corresponde a una cita de la novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975), citada al comienzo de este capítulo, que originalmente emplea el término *Patria*, no obstante, se ha modificado la alusión con el fin de relacionarla directamente con el carácter femenino de los cuerpos y por la simple deliberación que como artista he atribuido a la obra. Este título, principalmente, acoge la obra pictórica a causa del simbolismo expuesto y la denuncia sociopolítica que busca recrear. Adicionalmente, está mediado por la concepción iconológica del color rojo en la bandera nacional adjudicada a la sangre de aquellos que lucharon por la Patria, por la relación que se hace en la novela, la representación que realiza Débora Arango en *La República* entre la bandera y la mujer y la tensión que Alejandro Obregón formula por medio de cortas pinceladas del color en las heridas de *Violencia*.

Es importante destacar que en la concepción de la obra y poniendo en consideración el planteamiento de Bourdieu acerca de cómo el contexto de la persona creadora influye en la obra, se encontró una gran relación entre las alusiones a la época de la Violencia con el panorama actual de Colombia. Claramente, las agresiones y muertes ya no se padecen de forma tan directa y ardua aunque están vigentes.

Continuando con la atribución semántica, el concepto principal abordado en la obra es la relación de los cuerpos yacidos como parte del panorama nacional durante el conflicto bipartidista, por ello, se optó por el formato horizontal de la obra simulando un paisaje, en el cual los cuerpos se disipan. Estos conforman una línea de horizonte irregular como si sus curvaturas corporales se convirtieran en montañas. Las montañas, como se observó en *Violencia* y en *La República* caracterizan el paisaje colombiano, pero sobre todo, en la obra se pensó en un paisaje rural, ya que en la ruralidad el conflicto bipartidista concentró su abuso y poderío.

No obstante, es el reflejo de la Violencia en todo el país, por ello el símbolo de la bandera se fusiona en la parte superior con un atardecer amarillo, en la parte intermedia, al lateral izquierdo, se observa el azul rey de la bandera como agua y finalmente, en la franja inferior, el rojo intenso, en el cual, se articulan pliegues de tela aludiendo a que los cuerpos se encuentran sobre la bandera. Este aspecto remite a que se encuentra tirada, maltrecha y delimitada al rojo, como si al final, la bandera nacional

terminara por ser únicamente este factor; la sangre derramada. Así, el que los cuerpos reposen sobre este color expone que los cuerpos poseen unas heridas, si bien, no visibles al espectador, lo iconológico del color apunta a una herida abierta.

En cuanto al cuerpo femenino, este se encuentra multiplicado como una forma de potenciar la interpretación planteada en las obras de la mujer como representación de las víctimas causadas por la Violencia. Así, la obra ilustra cinco cuerpos en diferentes posiciones como una deformación de sí mismos, lo que visualmente se percibe en una amalgama de tonos piel que se complementan impidiendo comprender del todo el comienzo o final de cada uno de los cuerpos. Semánticamente, este aspecto apunta a la gran cantidad de víctimas y de fallecidos durante este período histórico. En efecto, la continuidad que propone la pila de cuerpos, puesto que esta no finaliza una vez se ocupa el lienzo sino que parece proseguir por fuera de este, hace alusión al proceso cíclico de la Violencia analizado, específicamente, en el aparatado de *La pájara pinta*. El cuerpo de Ana se descompensa a medida que presencia cómo el conflicto bipartidista y sus dinámicas de abuso se prolongan. En adición, este factor y el que los elementos no estén completos exponen la ambigüedad histórica acerca del comienzo o final de la época de la Violencia.

Evidentemente, se apropió al cuerpo femenino como un objeto estético y central en la obra. Esto bajo el precepto, ya interpretado en la investigación, de la asociación entre las características de la mujer de la época, regida por la cultura católica y siendo usada como botín de guerra, y las víctimas del conflicto bipartidista. Los cuerpos no están completos, se encuentran tumbados, sus posiciones son incómodas, son cuerpos inermes, desvalidos y sometidos. Así se representan las víctimas de la Violencia pero también el cómo se colmó el panorama nacional de abusos, agresiones y cuerpos fallecidos que se integraban al territorio. Finalmente, no queda más que el quebranto de una Matria tras un período tan violento y devastador, aunque aún plazca pensar que, ya sea desde el arte, la resistencia se encuentra *aquí ofreciendo su sangre por la Matria*.

Conclusiones

En el transcurso de la investigación se propuso y fundamentó la relación que se expone en las obras entre el conflicto bipartidista y el cuerpo femenino. Las obras objeto de estudio fueron abordadas con el fin de desentrañar la serie de características que los artistas y la autora atribuyeron al cuerpo femenino y cómo estas, simbólicamente, remiten a procesos y dinámicas específicas de la época de la Violencia. Por medio de la Sociología el arte y de la literatura fue posible evidenciar la fluctuación entre los hechos históricos de la realidad referencial planteada en las obras; la época de la Violencia, y la construcción del cuerpo femenino como un objeto estético que codifica sus partes bajo la denuncia sociopolítica de cada uno de los sujetos creadores.

De la interpretación de las obras puede destacarse, en primera instancia, cómo las diferencias entre los dos campos artísticos no son impedimento para generar interpretaciones de forma holística con respecto a un fenómeno artístico que se refiere a un mismo contexto como lo es la época de la Violencia. Por ello, a nivel general, se presentaron asociaciones entre las obras como la vulneración del cuerpo femenino ligada a las condiciones sociopolíticas del pueblo colombiano durante el período planteado, la configuración de los cuerpos femeninos desvalidos e inermes y la naturalización de la Violencia.

En *La pájara pinta* el cuerpo de Ana se convierte en una especie de lienzo, en el cual, la Violencia va plasmando sus abusos, consecuencias y secuelas. Por lo cual, el mismo cuerpo de Ana narra los acontecimientos históricos del conflicto bipartidista reflejando cómo estos afectaron al pueblo colombiano. Paulatinamente, su cuerpo no solo representa el pueblo colombiano, específicamente, remite a los hijos de la Violencia. La indecisión, la crueldad, la muerte como elemento del paisaje, los traumas y la resignación se expresan por medio de la vulneración de su cuerpo conforme la autora realiza una crítica social acerca de las generaciones que se enfrentaron a la Violencia desde su infancia. En el cuerpo de Ana se muestran las vivencias de toda una generación; las amonestaciones a su boca como el entusiasmo del Estado por acallar al pueblo, el vacío en su estómago por la aclamada resistencia, las alteraciones físicas a causa de una conciencia sociopolítica impuesta, la configuración de anfibio representando en la indecisión entre una postura activa o inactiva en el marco del

conflicto y la violación sexual que termina exponiendo el trauma de desesperanza humana a la que se enfrentaron los hijos de la Violencia. Finalmente, una serie de abusos y alteraciones físicas que emergen de una traducción estética de hechos históricos para así ejemplificar el cómo cargar a costas el proceso cíclico de Violencia termina en la descompensación del cuerpo.

Igualmente, Alejandro Obregón aborda estos aspectos del período bipartidista en *Violencia* (1962). Puesto que en el cuerpo femenino se expone el detrimento del país a causa del conflicto; la madre patria devastada y un futuro desesperanzador por medio de un nonato fallecido. En la interpretación este feto hace alusión, precisamente, a los hijos de la Violencia. Tal como Albalucía Ángel representa a estas generaciones, Alejandro Obregón realiza una especie de presagio pictórico sobre la espiral en la cual se convertiría la historia de Colombia, puesto que el rencor sembrado en las nuevas generaciones causaría la reincidencia de la Violencia, solo que esta mutaría a otros grupos y tácticas de agresión. Su obra puede percibirse como el sinónimo visual de la derrota nacional frente a las dinámicas, prácticas y traumas de la época de la Violencia.

De alguna manera, *Violencia* (1962) es el postremo de la escena narrada en *La República* (1957), ya que al analizar las obras en conjunto se percibe que hay un cambio en cuanto a la vitalidad de los cuerpos femeninos expuestos, lo cual se atribuye a la diferencia entre la percepción social de la Violencia en la década de los cincuenta y menos de un lustro después, en la década de los sesenta. La mujer en la obra de Débora Arango se encuentra moribunda, en los huesos a causa del mismo vacío estomacal que experimenta Ana relacionado con la resistencia, con las ansias de un cambio sociopolítico que en *Violencia* se comprueba inexistente.

En *La República*, Débora Arango personifica a Colombia durante aquel período de la Violencia por medio del cuerpo femenino tendido en la bandera tricolor nacional y crea una crítica al mandato dictatorial de Rojas Pinilla. En efecto, en la obra se origina una especie de pirámide de abuso que expone cómo la Violencia era promovida por el Estado, orientada por el mismo pueblo y ejercida por grupos armados como los pájaros. Se evidencia, entonces, una fuerte crítica sociopolítica y la postura social de la artista por medio de la denuncia zoomórfica de los victimarios. No obstante, al igual que en las otras dos obras de estudio, el cuerpo femenino tiene la atención central, puesto que en él se relata la historia de las víctimas de la Violencia.

En las tres narrativas; las dos pictóricas y la literaria, los artistas y la autora ceden el protagonismo al cuerpo femenino. En las obras pictóricas la abstracción del victimario, ya sea por medio de la zoomorfa o de la ausencia, es una forma de deshumanizar al victimario. En cuanto a la obra literaria, la proliferación narrativa expuso desde distintas perspectivas la cantidad de *victimarios* que se produjeron en el marco del conflicto bipartidista, lo que ejemplifica aquello que sucedió en la realidad referencial planteada con respecto a la identificación de estos. En determinado punto, la época de la Violencia se convirtió en un ente, la población colombiana ya ni siquiera veía a una persona o a un grupo de personas tras las agresiones o las muertes, tan solo utilizaban expresiones como «la Violencia lo hizo».

Por ello, se ratifica que la intención de los sujetos creadores era reflejar el papel de las víctimas; lo que padecía el pueblo colombiano como nación. Débora Arango en su obra escenifica el panorama de un año en específico, Albalucía Ángel lo aborda narrando todo el proceso de la época de la Violencia y Alejandro Obregón retrata el último gesto de la Violencia y un anticipo de su mutación. Cada uno de ellos, con sus diferencias formales, enmarcan la injusticia, el despojo, la negligencia Estatal frente al abuso; el acabose de una Matria.

En última instancia, mencionado anteriormente en las interpretaciones conjuntas, se plasma una naturalización de la Violencia. Debido a la reincidencia en las dinámicas despóticas, el pueblo colombiano se adaptó a cuestiones como el abuso de poder, la negligencia estatal, las violaciones, los desplazamientos, las agresiones físicas y hasta la muerte. En efecto, el cuerpo femenino en las obras corresponde a toda una concepción social acerca de la muerte, en la cual, los cuerpos yacidos y el paisaje colombiano eran una dualidad. Este contexto y el *habitus* de los artistas y de la autora influyó en que lograran una narrativa, visual y literaria, que reflexionara sobre la muerte dentro del panorama nacional de la Violencia. Haciendo alusión a cómo diariamente las víctimas se multiplicaban y sus restos se integraban al territorio nacional, lo que produjo la naturalización de las prácticas tortuosas inscritas en el cuerpo durante la época de la Violencia y conllevó a entender la muerte como un elemento más del paisaje colombiano.

Por otro lado, debido al análisis sociológico se puede atribuir el carácter crítico de las obras a la exposición que tuvieron los creadores a la época de la Violencia como

sujetos sociales. En cada una de ellas, los artistas y la autora permiten entrever las influencias y los pensamientos sociopolíticos que tenían y que decidieron plasmar por medio del arte. Sin necesidad de convertir la investigación en un estudio de artista o autora, en las mismas obras se encuentra el estatuto contextual que remite a la realidad referencial de la Violencia y que expone la postura de los sujetos creadores frente a esta.

En cuanto a la creación pictórica, se realizó la obra *Aquí ofreciendo su sangre por la Matria* (2021), de forma que el fenómeno artístico investigado pudo ser estudiado desde la misma creación, por lo cual, la apropiación de elementos y narrativas trajo consigo la comprensión a profundidad acerca de la intención sociocrítica de los artistas y de la autora, la oportunidad de expresar mi propia percepción sobre la época de la Violencia décadas después de acontecida, el reconocimiento de la significación que puede tener el cuerpo femenino como objeto estético y, sobre todo, la ratificación del valor que posee el arte sociocrítico. En suma, una vez culminada, tanto la obra como su interpretación, se concluye que el simbolismo pictórico empleado no solo puede atribuirse a la época interpretada, también alude a la realidad social actual del país. Si bien la negligencia o el abuso estatal de la actualidad no se compara con la atrocidad vivenciada en el marco del conflicto bipartidista, aún pueden estudiarse secuelas y confirmar que la historia de Colombia es cíclica.

Por ello, la presente investigación se proyecta como un primer acercamiento a un análisis más amplio y con más objetos de estudio que ratifiquen la interpretación expuesta acerca del cuerpo femenino como una forma de representar la Violencia. Incluso, debido a la reiteración en el abuso de poder y la negligencia estatal, el país continúa enfrentando un panorama sociopolítico violento que influye en las creaciones artísticas y estas también pueden acudir al cuerpo femenino como objeto estético. En efecto, a futuro se pueden considerar otras épocas violentas que ha atravesado el país y en las cuales, los artistas también han recurrido al cuerpo femenino.

Finalmente, la realización de una investigación-creación supone una perspectiva que, sin dejar de lado el carácter académico de la filología, propone un estudio interdisciplinario, en el cual, la filología puede percibirse más dentro del ámbito artístico. En suma, se evidenció que se logran conclusiones holísticas por medio de diferentes formas de expresión e interpretación y que, además, es un aliciente a las habilidades artísticas de la persona investigadora.

Bibliografía

- Ángel, A. (2019). *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Bourdieu, P. (1980). *¿Quién creó a los creadores?* Conferencia pronunciada en la Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs. Abril de 1980.
- Bourdieu, P. (1968). Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística de *Sociología del arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Correa, T. (2010). *Arte, Violencia e Identidad Nacional en Colombia*. II Congreso Latinoamericano y Caribeño de Ciencias Sociales México 2010. 26, 27 y 28 de mayo Ciudad de México.
- Fajardo, D. (1985) La violencia 1946-1964: su desarrollo y su impacto. *Once ensayos sobre la Violencia*. Bogotá: Fondo Editorial CEREC.
- Forel, M. (2010). *Violencias hacia las mujeres en tiempos de guerra. Las violencias como armas de guerra*. Sevilla: MdN de Sevilla.
- Gutiérrez, A. (2007). Propuesta narrativa de Albalucía Ángel en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. *Estudios de Literatura Colombiana*, núm. 21.
- Gutiérrez, D. (2019). Mujer, Violencia y cine colombiano del siglo XX. *Nexus comunicación*, núm. 26.
- Mazo, J. D. (2020). *La imagen femenina. Una mirada a través de la pintura de Pedro Nel Gómez, Débora Arango, Óscar Jaramillo y Saturno Ramírez*. Medellín: Instituto Tecnológico metropolitano.
- Miranda S, D. (2002). Familia, matrimonio y mujer: el discurso de la Iglesia Católica en barranquilla, (1863 - 1930). *Historia Crítica*, núm. 23.
- Monroy, L. (2002). La novela de la violencia bipartidista y una reflexión sobre la violencia posterior. *Cien años de la novela en el Tolima, 1905-2005*. Ibagué: Editorial Universidad del Tolima.
- Padilla, I. (2017). *Sobre el uso de la categoría de la Violencia en el análisis y explicación de los procesos estéticos colombianos*. Bogotá: Filomena Edita.
- Restrepo, J. (2006). *Cuerpo gramatical: Cuerpo, arte y violencia*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Rubiano, G. (1984). El arte de la violencia. Nunca la imaginación supera su crudelísima verdad. *Arte en Colombia: Internacional*, núm. 25.
- Sapiro, G. (2016). *La sociología de la literatura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Silva, S. (2012). La violencia en Colombia: una perspectiva desde el arte. *Revista Nodo*, núm. 13.
- Sánchez, G. (2002). *Bandoleros, gamonales y campesinos: El caso de la Violencia en Colombia*. Bogotá: El Áncora Editores.
- Sánchez, G. (1976). La violencia y sus efectos en el sistema político colombiano. *Capítulos colombianos*, núm. 9.
- Turriago, D. (2017). La actitud de la Iglesia católica colombiana durante las hegemonías liberal y conservadora de 1930 a 1953. *Cuestiones Teológicas*, vol.44, núm. 101.
- Valdivieso, E. (2019). *La pájara pinta: La historia olvidada de un país, de una mujer*. Medellín: Universidad EAFIT.

Anexos

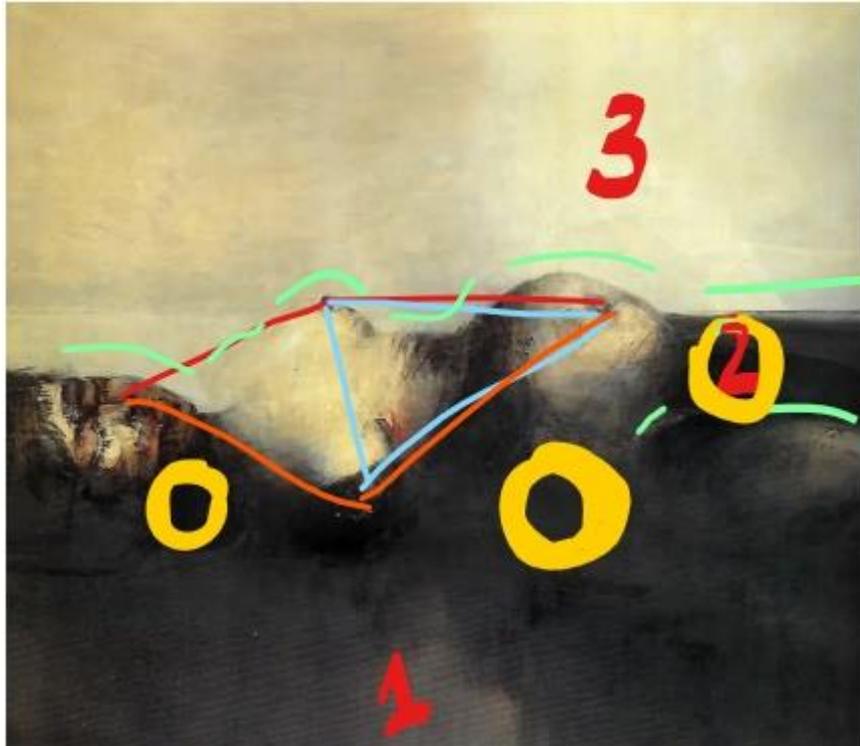


Imagen 4: Análisis formal *Violencia* (1962) – Alejandro Obregón

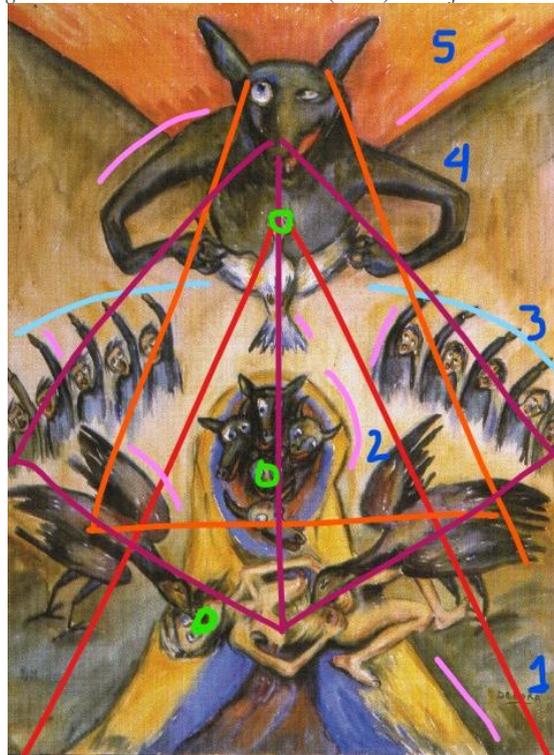


Imagen 5: Análisis formal *La República* (1957) – Débora Arango



Imagen 6: Análisis formal Aquí ofreciendo su sangre por la Matria (2021) – D. Perrone Martínez.

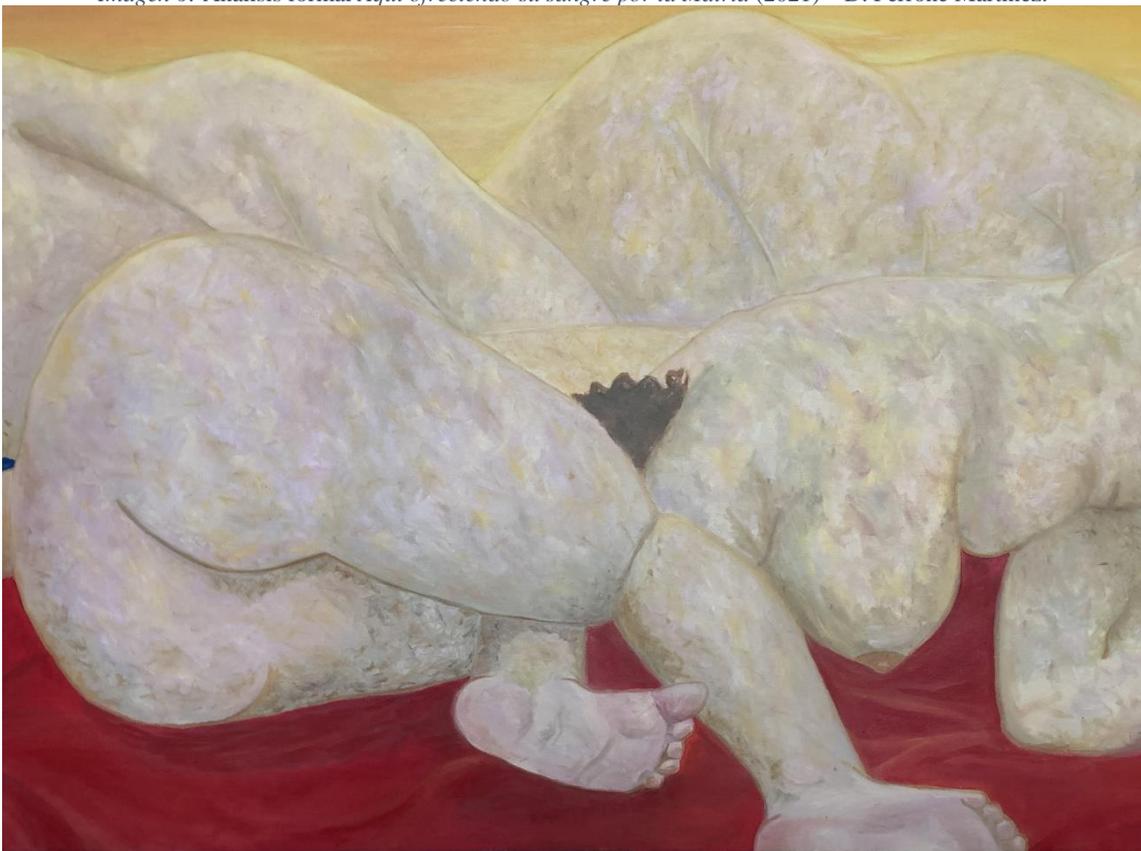


Imagen 7: Detalle I de la creación.



Imagen 8: Detalle II de la creación.



Imagen 9: Detalle III de la creación.



Imagen 10: Detalle IV de la creación.