

La Violencia según *Ana Joaquina Torrentes* y *Violencia*: un análisis semiótico de
los signos de la violencia en la obra literaria y la obra visual

Monografía presentada para obtener el título de Licenciada en Lenguas Extranjeras
Universidad del Valle, Cali

Brenda Rocio Barreiro Moncayo
Dir. Esperanza Arciniegas
Escuela de Ciencias del Lenguaje
Universidad del Valle
Septiembre, 2017

A mis padres...

*Hay sentimientos que no se pueden describir, no hay palabras suficientes para agradecerles todo lo que me han dado: todos mis logros se los debo a ustedes.
Gracias.*

Índice

Introducción	2
Objetivos	4
Objetivo general	4
Objetivos específicos	4
Justificación	5
1. Marco conceptual	6
1.1 La semiótica	7
1.1.1 La semiótica del texto literario	10
1.1.2 La semiótica del texto visual	13
1.1.3 La semiótica de la violencia	15
1.2 La violencia	16
1.2.1 ¿Qué es la Violencia?	18
1.2.2 La Violencia	21
1.2.3 Caracterización de La Violencia en la obra de arte	26
1.3 Antecedentes	30
2. La violencia según Ana Joaquina Torrentes y Violencia	35
2.1 Ana Joaquina Torrentes	36
2.1.1 Cuadro interpretativo Ana Joaquina Torrentes.	39
2.1.2 Interpretación.	39
2.2 Violencia	43
2.2.1 Cuadro interpretativo Violencia	45
2.2.2 Interpretación	45
3. Comparación signos de la violencia	48
Conclusiones	50
Referencias	54
Anexos	57
Anexo 1 Cuadro interpretativo Ana Joaquina Torrentes	57
Anexo 2 Cuadro interpretativo de Violencia	60
Anexo 3 Cuadro comparativo de los signos	61

Introducción

-Sabes mejor que yo -dijo- que todo consejo de guerra es una farsa, y que en verdad tienes que pagar los crímenes de otros, porque esta vez vamos a ganar la guerra a cualquier precio. Tú, en mi lugar, ¿no hubieras hecho lo mismo? El general Moncada se incorporó para limpiar los gruesos anteojos de carey con el faldón de la camisa. «Probablemente -dijo-. Pero lo que me preocupa no es que me fusiles, porque al fin y al cabo, para la gente como nosotros esto es la muerte natural.» Puso los lentes en la cama y se quitó el reloj de leontina. «Lo que me preocupa -agregó- es que de tanto odiar a los militares, de tanto combatirlos, de tanto pensar en ellos, has terminado por ser igual a ellos. Y no hay un ideal en la vida que merezca tanta abyección.»

Gabriel García Márquez, “IX”, *Cien años de soledad*.

Las manifestaciones de la violencia ocupan un lugar privilegiado en las obras artísticas visuales y literarias ya que desde la antigüedad han servido como testigos de conquistas, batallas y mitos. En Colombia, la violencia ha sido la manifestación de la lucha por el poder desde la época de la conquista y como tal ha sido plasmada tanto en libros como en pinturas y esculturas. Particularmente, uno de los periodos críticos de la violencia en el país ha sido el periodo de la violencia bipartidista, considerado por muchos (Escobar, 1996; Molano y Rubiano, 2012), como el inicio de la violencia en Colombia; violencia presente hasta nuestros días. Su representación en el arte ha dejado un vasto y significativo legado tanto artístico como histórico; es motivo de admiración y terror ya que no representa la ficción sino la realidad de un país.

El presente trabajo parte por lo tanto de una curiosidad y una necesidad de comprender como el arte representa una realidad particular a través de sus diferentes lenguajes, en este caso el visual y el literario. Debido a que la realidad escogida es la Violencia, este trabajo hace también un recuento histórico breve de sus causas, su desarrollo y sus consecuencias basados principalmente en los aportes de German Guzman, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna (1962), Gonzalo Sanchez (2004) y Catalina Cartagena (2016).

Ya que se trata de un análisis comparativo de los signos presentes en las obras escogidas, las bases teóricas aplicadas en este ejercicio de interpretación parten de la semiótica general, la semiótica visual y del texto, además de los aportes de la sociología y la historia a propósito de la violencia que es el tema a estudiar en las obras. En cuanto a la semiótica general, se parte de las teorías de Pierce (1904), Wittgenstein (1921), Cassirer (1963) y Eco (1968, 1976, 1988). Estas

teorías establecen el campo de estudio de la semiótica como disciplina que estudia el signo, unidad básica de significado, que se inserta en la comunicación formando un mensaje que es interpretado por el receptor del mismo. A partir de la semiótica general entonces, se tienen en cuenta los aportes teóricos de la semiótica del texto literario y la semiótica del texto visual, principalmente de los aportes de Eco (1968), Romera y Talens (1988).

A partir entonces, de las anteriores consideraciones teóricas, se toman los textos a analizar y se analizan según su representación de los signos de la violencia desde sus funciones. Esto con el fin no solo de entender los procedimientos por los cuales los signos presentan un mensaje sino también con el fin de comparar los mismos en diferentes lenguajes.

Objetivos

Objetivo general

Realizar un análisis semiótico comparativo del cuento *Ana Joaquina Torrentes* de Gustavo Álvarez Gardeazábal y de la pintura *Violencia* de Alejandro Obregón con el fin de establecer similitudes y diferencias entre los signos empleados por cada lenguaje para hacer una crítica a la realidad violenta del país en el periodo conocido como La violencia bipartidista (h. 1948-1958).

Objetivos específicos

- Identificar los signos de la Violencia en las obras estudiadas.
- Analizar el cuento *Ana Joaquina Torrentes* de Gustavo Álvarez Gardeazábal por medio del estudio de los signos de la violencia presentes en la obra.
- Analizar la obra visual *Violencia* de Alejandro Obregón por medio del estudio de los signos de la violencia presentes en la obra.
- Comparar los signos y sus pertenecientes lenguajes para establecer similitudes y diferencias en la lectura de los textos.
- Comparar las dos formas de leer la realidad.

Justificación

Y de ahí para abajo acabaron con el resto. Se llevaron cuanto vaca vieron y quemaron cuanto rancho encontraron y si alguno salía a decir que era godo, le cogían de la camisa o le agarraban del cinturón y le montaban en la primera mula libre para que se uniera al carro de la victoria...

Gustavo Alvarez Gardeazabal, *Ana Joaquina Torrentes*

Describir y comparar signos en sentido general es un tema que le atañe a la disciplina de la semiótica, incluida en el vasto campo de las Ciencias del lenguaje o Lingüística. Dicha ciencia tiene un lugar de vital importancia en una carrera universitaria como Licenciatura en lenguas extranjeras de la Universidad del Valle debido a que el lenguaje es también un conjunto de signos. Describir signos particulares que denoten un significado específico cobra entonces sentido para una investigación para optar por el título de Licenciada en lenguas extranjeras. Sin embargo, estudiar signos solo por el bien de emplear conocimientos y procedimientos aprendidos a lo largo de la carrera carece de sentido pues no relaciona realmente los conocimientos aprendidos con una realidad inmediata o cercana. Es por esto que el tema elegido es la violencia en Colombia, presente tanto en la obra literaria como en la obra visual, debido a que he realizado también estudios de Licenciatura en artes visuales y me es de particular interés las similitudes y diferencias entre los signos pertenecientes a ambos lenguajes.

Es así que este trabajo parte de la necesidad de obtener una mayor comprensión de los acontecimientos de la realidad nacional debido a la proliferación de las imágenes de la violencia que como colombiano se vive día a día, pero que sin embargo son tomadas como parte de la realidad sin ya reflexionar sobre las mismas. La reproducción de dichas imágenes nos ha anestesiado contra una reacción profunda hacia ellas. Por ello, por medio del estudio de una época crítica de la violencia en Colombia y como esta fue retratada por artistas de distintas disciplinas, se busca lograr una mayor comprensión de la representación de la violencia ya que por el momento no hay estudios que busquen describir dichos signos, ni compararlos entre sí.

1. Marco conceptual

La violencia medra cuando no existe democracia, respeto por los derechos humanos ni una buena gobernanza. Hablamos a menudo de cómo puede una «cultura de violencia» enraizarse. Es muy cierto. [...] Es también cierto que los comportamientos violentos están más difundidos y generalizados en las sociedades en las que las autoridades respaldan el uso de la violencia con sus propias actuaciones. En muchas sociedades, la violencia prevalece en tal medida que desbarata las esperanzas de desarrollo económico y social.

Nelson Mandela, “Prólogo”, *Informe mundial sobre la violencia y la salud: resumen*.

Este trabajo tiene como objetivo realizar un análisis comparativo de los signos de *la violencia* tratada en dos obras de arte colombianas, *Maria Joaquina Torrentes*, cuento de Gustavo Álvarez Gardeazabal y *Violencia*, pintura de Alejandro Obregón. Sin embargo, dichas obras pertenecen a dos lenguajes artísticos diferentes por lo que el proceso de interpretación y comparación se hace más complejo. Por lo tanto, esta monografía se enmarca en el campo de la semiótica, ya que, al hablar de interpretar una obra de arte, se habla de interpretar signos; signos que el ser humano utiliza todo el tiempo para establecer contacto con su entorno (Pierce, 1904; Wittgenstein, 1921; Cassirer, 1963).

La Semiótica, como disciplina que estudia los procesos de construcción de significado es entonces la encargada de dar respuesta a cómo determinados signos, valga la redundancia, transmiten significados; ya que esta trata de dar respuesta a la interrogante de cómo el ser humano conoce el mundo que lo rodea, cómo lo interpreta, cómo genera conocimiento, cómo lo organiza y cómo lo transmite (Eco, 2005, p. 45). Cassirer (1963, p. 47) particularmente, propone que el ser humano es un animal de “sistemas simbólicos”, es decir, que además de los dos sistemas que poseen los animales para interactuar con el mundo (la percepción y la reacción), los seres humanos poseen un sistema que media entre estos dos generando así un universo simbólico entre los que el arte es solo un producto de muchos:

Lo mismo que las demás formas simbólicas, tampoco es el arte mera producción de una realidad acabada, dada. Constituye una de las vías que nos conduce a una visión objetiva de las cosas y de la vida humana. No es una imitación sino un descubrimiento de la realidad [...] el lenguaje y la ciencia dependen del mismo proceso de “abstracción”, mientras que el arte se puede describir como un proceso continuo de “concreción”. (Cassirer, 1963, p. 214)

De este modo, el arte, como cualquier otro producto del ser humano, y como producto concebido específicamente para ser *sígnico*, es decir, para representar, debe ser interpretado como unidad semiótica. Por lo tanto, la disciplina semiótica se convierte aquí en herramienta para el presente trabajo de interpretación y comparación de signos de la violencia del texto artístico (visual y textual). En este trabajo, se tienen en cuenta algunos conceptos de la semiótica general, pero particularmente de la Semiótica de Umberto Eco y de Jenaro Talens como fundamento conceptual base para el análisis del texto artístico. A partir de aquellas bases teóricas, se realiza el análisis de los signos particulares de la violencia.

Además, cabe resaltar que, ya que no se trata de una lectura general de los signos de las obras, sino del análisis particular de cómo se representa La Violencia en las obras escogidas; el análisis parte también de las concepciones de violencia y de cómo es representada.

1.1 La semiótica

En términos generales, la Semiótica fundamenta su teoría sobre el estudio del signo y su inserción en códigos y en sistemas de significados; su objetivo es comprender los procesos por los que los signos no solo transmiten información, sino también sistemas estructurados de signos que expresan diferencias, oposiciones y contrastes. Por lo tanto, no interesa aquí ahondar en la discusión sobre su objeto de estudio y su nombre según escuelas (Semiótica y Semiología¹).

El estudio del signo, de este modo, parte de la división de los mismos propuesta por Ferdinand de Saussure, padre de la lingüística moderna, entre *significante* y *significado* (la representación del mismo, y lo que este quiere decir o la imagen mental del mismo; el ejemplo más claro de ello es el ejemplo del árbol propuesto por Saussure²). Dicha división del signo es luego completada por Charles Sanders Peirce (Walther, 1979, p. 54) al incluir al interpretante, formando así una triada que explica el proceso de *semiosis*, es decir, el proceso de formación de significado en relación también con el contexto en el que este se inserta.

¹ Bhaszar (2008) identifica dos corrientes del estudio de los signos, una angloamericana (Semiótica) y otra europeo-continental (semiología). Según su recuento de estas dos la primera se dedica a generaciones lingüísticas ya que estudia sistemas de invariantes formales de la comunicación, convirtiéndola una metaciencia. La segunda por otro lado, es el estudio particular de lenguajes concretos como el cine, la pintura, la literatura, etcétera. Para objetos de este trabajo se hablará en general de Semiótica como el estudio de los signos y su significado.

² El grafema árbol tiene tanto un nivel físico (expresión fonética y escrita) como mental (imagen del árbol en la mente), las representaciones serían entonces los significantes mientras que la imagen que evoca es el significado.

Eco (1976, p. 20) por su parte, fija los límites de una teoría semiótica, clasificándolos en dos tipos: naturales y artificiales; dentro de estos últimos se encuentra el lenguaje y el arte. Los signos artificiales poseen a su vez un umbral inferior, en donde se excluyen del ámbito semiótico los estímulos y la información física; y uno superior, en donde el concepto de cultura es fundamental ya que esta debe ser "estudiada como fenómeno semiótico; todos los aspectos de la cultura pueden ser estudiados como contenidos de una actividad semiótica. " (Eco, 1976, p. 44). Teniendo lo anterior en cuenta, el *signo*, es la unidad de significado de la que parte el estudio del sentido; este transmite una información o indica algo que otro conoce y que quiere que los demás conozcan, insertándose en la comunicación de la siguiente manera: *fuentes-emisor-canal-mensaje-destinatario*³ (Eco, 1988).

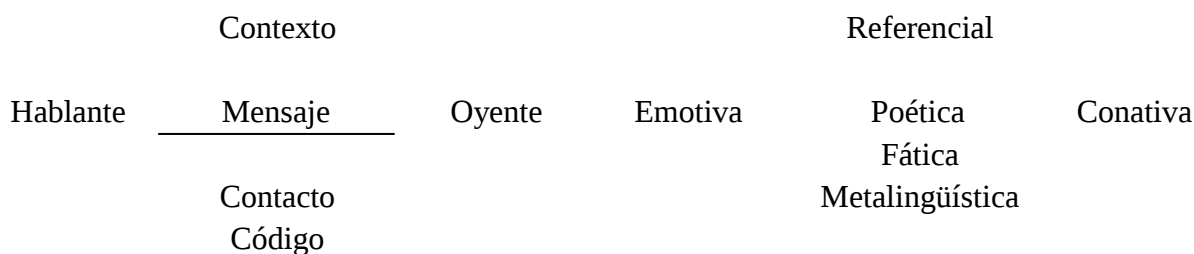
El acto de interpretación entonces, es un proceso que se lleva a cabo constante e ininterrumpidamente; hace parte de cómo conocemos el mundo, cómo nos relacionamos con él. Por ello, a la hora de realizar una interpretación formal o "intencional", el signo se estudia teniendo en cuenta el significado, significante y referente o interpretante. Siguiendo con la propuesta de Eco por ejemplo, los signos se distinguen por: *su fuente* (signos orgánicos e inorgánicos); *por su grado de especificación signica* (signos naturales o artificiales); *por su intención y el grado de conciencia del emisor* (signos comunicativos y expresivos); *por el canal físico* (canal de materia y energía) y el *aparato receptor humano* (dado por los sentidos); *por la relación con su significado* (signos sintácticos y semánticos a los que corresponden los signos unívocos, equívocos, plurales, vagos); *por su capacidad de réplica del significante* (únicos y con réplica); *por el tipo de vínculo que se les presume con el referente*, tomado de la teoría de Peirce (índice, icono y símbolo); y *por el comportamiento que estimulan en el destinatario* (signos complejos y simples).

Las anteriores consideraciones son claves para estudiar el texto artístico ya que permiten esclarecer, en términos generales, tanto cuál es la intención del autor, cómo de qué manera es transmitido el mensaje. Por lo tanto, en este trabajo se tendrán en cuenta principalmente el signo desde la *intención del emisor*, desde la *relación con su significado* y desde la *relación con el referente* ya que, según la teoría de Eco, son estos los puntos de vista para estudiar el signo, que atañen propiamente al signo o texto artístico. Después se esclarecerán tanto los signos de la violencia como sus formas de significar.

³ Tomado de la teoría de la comunicación de Shannon y Weaver (1949)

Sin embargo, para determinar la intención del emisor, no se tiene en cuenta solo la clasificación de los signos propuesta por Eco y Pierce, sino también de las funciones del lenguaje de Roman Jakobson (1988). Si bien estas hablan de las cualidades de los enunciados según su relación con los elementos de la comunicación (hablante, mensaje, oyente, contexto, contacto y código) estas funciones aplicadas a la función de los signos dan cuenta de cuál es la función de los mismos en el texto, cosa de gran ayuda para la comparación de signos.

Para Jakobson (1988, p. 33), la estructura verbal del mensaje depende básicamente de la función predominante, y cada elemento de la comunicación determina una función. De esta manera, si el mensaje está orientado hacia el contexto (se nombran o especifica una relación con la realidad circundante), el lenguaje tiene una función *referencial*; si está enfocado hacia el hablante (es una expresión directa de la actitud con la que se habla), cumple una función *emotiva*; si está orientado hacia el oyente (con vocativos o imperativos), cumple una función *conativa*; si está orientado a establecer, prolongar o interrumpir la comunicación para ver si el canal funciona, cumple una función *fática*; si está enfocado hacia el código (comprobar si se emplea el mismo código), cumple una función metalingüística; y si está orientado hacia el mensaje (supera la dicotomía entre signos y objetos), cumple una función poética. Lo anterior puede ilustrarse por medio de los dos diagramas propuestos por Jakobson:



En el análisis del mensaje publicitario, por ejemplo, Eco (1968), toma en cuenta también las funciones del lenguaje alegando que tener en cuenta la función predominante ayuda con frecuencia a establecer el valor informativo de un mensaje verbal o visual.

De la misma manera es necesario tener en cuenta el concepto de código debido a que el análisis de los signos no se realiza fuera del código al que estos pertenecen, entendiendo por código en su manera más amplia como:

la regla de emparejamiento de elementos de la expresión con elementos del contenido, después de haber organizado en sistema formal ambos planos, o de haberlos tomado ya organizados por otros códigos [...] Un código existe aun cuando es *impreciso y débil*, [...] *incompleto*, [...] *provisional* [...] y *contradictorio*. (Eco, 1988, p. 172).

Por lo tanto, el código, el conjunto estructurado de signos que denotan un mensaje, esté este organizado o no, es existencia necesaria para la presencia del signo, y viceversa. Un mensaje no puede ser transmitido si no es producido bajo la misma serie de reglas que componen el lenguaje del interlocutor; llamándose *decodificación* al proceso de interpretación del mismo (Eco, 1988, p. 189). Es necesario aclarar aquí que, siempre estamos decodificando sin darnos cuenta; en el sentido teórico, esta “operación automática” involucra el análisis de todos los aspectos anteriores (tipos de signos y sus funciones) y los métodos por los que el signo transmite o porta significados (reglas de emparejamiento y formación de códigos).

Así, el análisis que se realizará tendrá en cuenta tanto el signo como el código, o los códigos, en los que estos se insertan para así hacer una descripción adecuada de los mismos. Eco (1968), sin embargo, propone que la imagen no es reducible a unidades discretas porque es un análogo de la realidad, por lo que debe estudiarse como un enunciado icónico, es decir, que remite a la realidad inmediata.

Para el análisis del texto artístico se debe tener en cuenta por lo mismo, por debajo de un nivel físico-técnico, semántico o el nivel de los universos connotados, un nivel micro-físico de la materia con la que trabaja que se estructura con los anteriores para “formar” el significado. Es necesario tener en cuenta aquí, que en el arte contemporáneo cada obra funda un nuevo código, aunque este se funda en uno preexistente y reconocible (Eco, 1968, p. 251).

1.1.1 La semiótica del texto literario.

La interpretación semiótica del texto artístico ha sido trabajada por numerosos semiólogos y estetas; su propósito es comprender los procesos por los cuales la obra literaria transmite significado, aplicando las teorías de semiótica general a los signos particulares del lenguaje escrito y teniendo en cuenta la función de sus signos. Por lo tanto, para efectos de este trabajo se rescatan, en primer lugar, los aportes de Jenaro Talens en *Elementos para una semiótica del texto artístico* (1988); y, en segundo lugar, se toma en cuenta la propuesta de Romera Castillo (1988) en la misma obra.

Talens parte de la tríada significativa, significado e interpretante propuesta anteriormente por otros semióticos (Morris, Pierce, Greimas) para proponer un análisis del texto artístico en los niveles sintáctico, semántico y pragmático. Para el estudio del nivel pragmático tiene en cuenta las consideraciones de Morris sobre el análisis semiótico. Según la teoría de Morris, este nivel está compuesto de elementos que remiten a la relación autor/obra y obra/lector, y lugar de inserción. Por consiguiente, la obra de arte funciona de manera impersonal (Talens, 1988, p. 48) y el contexto se configura entonces como una función-lugar que cumple con las siguientes características: a. Organización de un mundo; b. Trascendencia de lo concreto-individual (ponerlo en duda) y c. Deseo de placer (estética) (Talens, 1988, p. 49). Sin embargo, el contexto (o cómo trabajó cada autor la cultura entre cuyos límites se movía, qué tipo de efectos buscaba en sus receptores –según indicios- y cuáles fueron las respuestas inmediatas o mediatas de los espectadores) solo es válido en la semiótica en cuanto afecte o esté presente en el texto según los autores.

En el nivel semántico, el autor rescata la propuesta de Greimas, sobre la isotopía o una coherencia general en el texto, por lo que: “la coherencia de un texto artístico es siempre, desde el punto de vista estético, obligadamente connotativa, mientras que la coherencia de los otros niveles es denotativa, aunque pueda apuntarse también a su posible plano connotativo” (Talens, 1988, p. 54). Esto quiere decir que el significado de una obra de arte no puede buscarse por fuera de la misma (política, religión, historia, etcétera) sino que debe encontrarse en sus cualidades estéticas, es decir en sus cualidades sensibles, susceptibles de ser sentidas. De esta manera, prosigue Talens:

Ese nivel semántico-estético de un texto artístico está estructurado de manera jerárquica, es decir, formado por un conjunto de enunciados, cada vez menos abstractos y abarcadores, que otorgan un sentido específico a la realidad, a la relación del sujeto con la realidad (Talens, 1988, p. 54).

Por último, el plano sintáctico, inseparable del plano semántico; distingue entre los signos transitivos (referenciales) y los signos intransitivos (que hacen hincapié sobre el discurso) buscando así comprender la estructura del código artístico. Esto significa que las unidades mínimas dependen de la combinación de elementos semánticos y estos a su vez de las reglas de formación por lo que la división entre semántica y sintaxis es puramente teórica.

El análisis semiótico del texto literario, específicamente, ha sido estudiado por varios semiólogos como Barthes, Greimas, Bremond, Gritt, Morin y Metz conservando en menor o mayor medida la tríada sintaxis, semántica y pragmática. José Romera Castillo (1988), a partir de su

recuento de las teorías de análisis semiótico del texto literario propone un marco de interpretación literaria que parte principalmente de la teoría de Charles Morris y de Vladimir Propp.

La teoría de Morris, por un lado, toma más en cuenta los aspectos filosóficos que los estructurales del relato que coinciden con el estudio propuesto por Pierce. De esta manera propone un análisis sintáctico (que estudia las relaciones signo-signo), semántico (que estudia las relaciones signo-objeto) y pragmático (que estudia las relaciones signo-sujeto). La teoría de Propp, por su parte, propone el estudio del cuento según la estructura encontrada a partir de las partes del mismo y su relación entre ellas. El resultado para Romera es entonces un marco de interpretación que parte del análisis Morfosintáctico (unidades que constituyen la macroestructura y como están estructuradas), semántico (claves significativas del texto literario) y retórico (recursos, especialmente lingüísticos, utilizados por el autor para relacionarse con el lector). La estructura propuesta parte del relato, se compone de secuencias (unidades secuenciales narrativas); estas a su vez se subdividen en funciones y acciones. La función es aquí la unidad básica a estudiar, el signo en otras palabras, y las acciones lo que sucede en el relato, *la historia*. El estudio de dicha estructura del relato, dará cuenta entonces de la interpretación de la obra literaria. Esta estructura de interpretación propuesta por Romera será tomada en cuenta para el propósito de este trabajo.

Las secuencias, las funciones y las acciones, constituyen el esqueleto narrativo del relato según el esquema planteado anteriormente. La función, unidad básica del relato, es la acción de un personaje definida desde su significación (que siempre dependen de valores constantes) en: funciones distribucionales (operaciones o acciones que pueden ser o núcleos de la historia o situaciones completadoras) y funciones integradoras (indicios o unidades semánticas que remiten al significado que pueden ser tanto indicios o informaciones que se sitúan en el espacio-tiempo) (Romera, 1988, p. 128). Las funciones, articuladas en el relato pueden constituirse como secuencias elementales (inicio, nudo y desenlace) o secuencias complejas (combinación de secuencias elementales encadenadas por continuidad, por enclave o por enlace). De esta manera, las acciones consecuentemente consideran la lógica de los sucesos (las acciones sin relación con otros elementos) y los actantes (segmentos de actores).

El análisis semántico, así mismo, sigue los principios propuestos por Morris en que “la semántica textual tendrá [...] por objeto examinar los contenidos explicitados por el creador de la obra literaria” (Romera, 1988, p. 138) según tres factores diferenciados presentes en toda obra: el realismo simbólico (su relación con un tema en particular de la vida real), el realismo social

(relación con un tema o problema de una comunidad determinada) y el realismo dialectico (enfrentamiento de los valores del lector aquellos dos elementos).

En último lugar, el análisis pragmático tiene en cuenta las relaciones del autor con la obra y las relaciones obra-lector según tres aspectos básicos del relato: el tiempo (según orden, duración y frecuencia), los aspectos del relato (punto de vista del narrador en palabras de los actores-actantes) y los modos del relato (la forma discursiva utilizada en la historia que en la literatura adquiere casi siempre un sentido connotativo). Cabe aclarar aquí que el análisis propuesto por Romera es aplicado en este trabajo en cuanto ayuda a analizar solamente los signos de la violencia en la obra literaria; no es objeto de este trabajo hacer un análisis global y completo de la obra escogida.

1.1.2 La semiótica del texto visual.

Tal como la mayoría de las semióticas no textuales, el análisis de la obra visual parte de la semántica: muchos autores han optado por tratar los recursos y estructuras propias de cada lenguaje teniendo en cuenta los procedimientos básicos de análisis dados por el análisis lingüístico. Umberto Eco (1968), por ejemplo, además de tratar el mensaje retorico y estético en sus obras, trata también lenguajes particulares como la obra visual, la arquitectura, el mensaje publicitario y la ropa. Cabe anotar que, aunque para él la imagen no es reducible a imágenes discretas; en la obra contemporánea esta consideración debe ponerse en duda ya que la fragmentación y la no-representación de la obra resultan en la aparición de unidades discretas que pueden dividirse y cambiar el significado de la misma.

Teniendo en cuenta que la imagen no siempre puede ser explicada en términos lingüísticos, Eco propone una triada que parte de aquella propuesta por Pierce, pero que sin embargo logra encajar con los fenómenos visuales que corresponden a la imagen. De esta manera, su triada de interpretación⁴ (Eco, 1968, p. 188) corresponde a lo considerado en sí mismo (qualisigno, sinsigno y legisigno), en relación con el objeto (ícono, índice y símbolo) y en relación al interpretante (rema, diciente y argumento). En general, para Eco, el signo icónico es el signo de la obra visual por lo que toda interpretación de la obra visual en este trabajo, parte de ese hecho.

El signo icónico, retoma Eco de la teoría de Morris:

Reproduce algunas condiciones de percepción del objeto una vez seleccionadas por medio de códigos de reconocimiento y anotadas por medio de convenciones gráficas [...] incluso los códigos

⁴ Si bien estos signos son nombrados anteriormente, son estos los que atañen directamente al lenguaje visual.

de reconocimiento (o de la percepción) tienen en cuenta los aspectos pertinentes (cosa que ocurre con todos los códigos). La reconocibilidad del signo icónico depende de la selección de estos aspectos (Eco, 1968, p. 194-195).

En términos generales, el signo icónico tiene más propiedades en común con el modelo perceptivo del objeto, que con el objeto mismo; por lo que los códigos icónicos, si existen, son débiles (Eco, 1968, p. 204).

Sin embargo, que el código sea débil, o difícil de interpretar, no significa que deba abandonarse toda tentativa de comprenderlo; por lo que Eco parte de dos principios para analizar el código icónico: 1) que todo acto comunicativo se funda en un código, y 2) que todo código no tiene necesariamente dos articulaciones fijas. De esta manera, rechaza el hecho de que todo código o texto visual deba ser interpretado en términos del lenguaje verbal; estableciendo así el código icónico como un código basado en elementos perceptibles articulado en *figuras, signos y enunciados* o *semas* (Eco, 1968, p. 233).

Las figuras son condiciones de percepción reproducidas en signos gráficos según el código que se basa en condiciones de posición y oposición (relaciones de figura-fondo, contrastes de luz o relaciones geométricas). Los signos denotan con “artificios gráficos convencionales” (son los equivalentes a los monemas del lenguaje verbal), son las unidades de reconocimiento que sin embargo muchas veces no pueden ser analizados en un enunciado porque se presentan como no discretos, en un continuum en la imagen. Los enunciados icónicos, o semas, son lo que comúnmente se conoce como “imágenes” o “signos icónicos”, y cuyo significado equivale al enunciado verbal. En el código icónico, los semas son unidades complejas de significado que posteriormente pueden ser analizados en signos pero no en figuras, constituyendo así muchos códigos.

Pero aun teniendo en cuenta esta estructura, Eco advierte que en numerosas ocasiones estos códigos resultan ser sub-códigos o repertorios; no estructuras, sino variaciones de una estructura más grande, por lo que siguen sus leyes. Puede pasar incluso, que algunas unidades sigan las reglas de un código diferente: “Un código decide el nivel de complejidad en que se han de individualizar sus unidades pertinentes, confiando la eventual codificación interna de estas unidades a otro código” (Eco, 1968, p. 228). Esto en términos generales resulta en que “hay tantas lenguas como mensajes”. Por lo tanto, el análisis del texto visual parte de supuestos.

1.1.3 La semiótica de la violencia.

En cuanto al estudio de los signos particulares de la violencia se toma como referencia a Jean Baudrillard (1993), semiólogo francés, quien mediante el análisis semiótico de la violencia encuentra inicialmente tres formas en las que esta se manifiesta: *violencia agresiva* (forma más básica y poderosa de violencia: física, económica o política), *violencia histórica* (reacción al primer tipo de violencia), y *violencia simbólica* (sutil y virtual, es una reproducción de signos “vacíos”).

A las anteriores formas de violencia determinada se les opone una forma de violencia más sutil: la *virulencia*. Es la violencia de la exterminación, de la prohibición del conflicto y de la muerte (Baudrillard, 2004); ya no es solo virtual sino virulenta ya que es reproducida por los medios masivos. Son estas últimas las que más interesan al propósito de este trabajo, si bien, para Baudrillard la violencia simbólica no atañe al signo ya que se trata de un simulacro. Esto es debido a que:

El intercambio simbólico –el proceso fundamentalmente semiótico que caracteriza la respuesta a la modernidad– implica el terror de símbolos virulentos como simulan el colapso del Estado. Cuando los signos comienzan a simular en vez de referenciar, los objetos de esos signos –sean físicos o ideológicos– pierden su anclaje. (Beever, 2011, p. 4)

Cuando en cierta manera el signo reemplaza a la realidad, este se convierte en simulacro. De esta manera, lo que Baudrillard entiende por simulacro es la simulación por parte de las masas de tener lo que no se tiene y ser lo que no se es: individuos; y disimulo en el caso de las mayorías silenciosas de tener o ser individuos, camuflándose en masa vacía de sentido. El simulacro es entonces, confusión entre signo y sentido ya que el primero elimina al segundo convirtiéndose en una hiperrealidad. Esto no significa que el simulacro no tenga que ver con el signo, sino al contrario, es un signo vacío ya que ha perdido su referencia: el signo se convierte en imagen de lo real, toma su lugar y se reproduce como un virus. De esta forma, si bien el autor, no habla específicamente de los signos de la violencia, sí establece una serie de “comportamientos semióticos” de la misma que permiten establecer un marco de referencia para la clasificación y análisis de los mismos.

Sin embargo, este trabajo habla de los signos de la violencia presente en las obras escogidas, por lo que se puede hablar en cierta manera de violencia simbólica: no hay matiz en el lenguaje ya

que carece de metáforas y recursos poéticos que impidan entender la obras como reemplazo de la realidad. Teniendo en cuenta lo anterior entonces, los signos de la violencia, o violencia simbólica se manifiestan en su reemplazo de la realidad.

Los aportes teóricos sobre la violencia en las obras artísticas son más descriptivos que analíticos: la teoría semiótica (Barthes, 1985; Lotman, 1996; Bhaszar, 2008) tiende a tener más en cuenta los signos y su organización y cómo transmiten significados, que a tratar particularmente signos que denoten un tema particular. Esto significa, que los estudios generales de semiótica se encargan más de la forma que del contenido; todavía se encuentran en un plano estructural, no hay muchos estudios sobre la semiótica de la violencia; si bien en el siguiente apartado se hablará de algunos de estos aportes.

1.2 La violencia.

Violencia es una palabra que los colombianos están acostumbrados a oír y usar; sin embargo, un estudio claro de cómo esta se manifiesta en el arte debe partir no de supuestos sino de definiciones. Es por ello que este trabajo toma en primer lugar, la definición más amplia expresada por la OMS (2016) como “el uso intencional de la fuerza física, amenazas contra uno mismo, otra persona, un grupo o una comunidad que tiene como consecuencia o es muy probable que tenga como consecuencia un traumatismo, daños psicológicos, problemas de desarrollo o la muerte.” No obstante, tal como lo expresa el *Informe mundial sobre la violencia y la salud: resumen* (OMS, 2002, p. 5), debe reconocerse que definir la violencia resulta difícil pues esta se basa en percepciones de lo que hace daño a las personas; por lo tanto, dicha percepción es cultural y afecta de distintas maneras a las comunidades e individuos.

Teniendo lo anterior en cuenta, el presente trabajo parte de las definiciones y tipos de violencia propuestos por la OMS. Estos son la violencia interpersonal (presentada en forma de agresión hacia familiares, parejas u otras personas en distintas formas), la violencia autoinfligida (presentada como agresión mental o explícita hacia uno mismo) y la violencia colectiva (presentada como agresión por parte de grupos o gobiernos hacia una comunidad en forma de privación, represión o violencia explícita.) Según el informe, estas tres categorías se subdividen en formas explícitas de violencia como violencia sexual, violencia de género o conflicto armado.

De igual manera, aportes como los de Luis Carlos Restrepo en "*Mato, luego existo*" *Dimension simbólica de la Violencia* (1993) y de Jean Baudrillard ayudan a comprender las formas que toma la violencia y por qué. Restrepo hace una caracterización del comportamiento violento que ayudan a esclarecer las formas que toma y como el acto violento hace parte de un proceso de significación por parte del perpetrador. El autor toma como referencia precisamente el periodo de La Violencia para exponer dichas características. La clasificación de la violencia propuesta por Jean Baudrillard (2004) de la *violencia agresiva*, *violencia histórica*, *violencia simbólica* y *violencia virulenta* será expuesta más detenidamente en el apartado sobre el análisis semiótico de la violencia.

Además de ello, se tienen en cuenta también los aportes teóricos sobre la violencia en Colombia como periodo histórico; específicamente del periodo de referencia de las obras artísticas que se van a analizar. De esta manera, se toman entonces los aportes teóricos sobre La violencia de Monseñor German Guzmán Campos (1962), Catalina Cartagena (2016) y de Gonzalo Sanchez Gómez (2004).

Guzmán Campos publicó junto con Eduardo Fals Borda y Eduardo Umaña Luna, un exhaustivo informe sobre la Violencia en Colombia titulado *La Violencia en Colombia. Estudio de un proceso social* (1962): los autores exponen desde sus causas históricas, pasando por una descripción de los lugares afectados y cifras de daños y afectados, hasta sus tácticas, manifestaciones culturales, testimonios y consecuencias tanto a nivel económico como social. Esta constituye la obra de referencia en cuanto a este periodo debido a su detalle si bien las cifras presentadas en la obra han sido puestas en duda en numerosas ocasiones debido a su proximidad con los hechos y el pobre registro de los hechos por parte de las autoridades.

Cartagena por su parte, en el artículo *Los estudios de la violencia en Colombia antes de la violentología* (2016), hace un recuento histórico a partir de los trabajos de historiadores como Gonzalo Sanchez, Carlos Ortiz y Ricardo Peñaranda sobre las causas del periodo denominado historiográficamente como La Violencia, y sus principales acontecimientos. A partir de dicho recuento, la autora apela a otras lecturas sobre el mismo periodo y sobre otros periodos violentos del país, pero desde una lectura más “institucionalizada” debido al fortalecimiento de la disciplina de las ciencias sociales en Colombia que se conocerá como *violentología*; fundado precisamente después de la publicación de la obra de Guzmán, Fals Borda y Luna. Esta lectura pone en cuestión

los relatos literarios y las crónicas de la época por considerarlas sesgadas y carentes del método objetivo de obtención y presentación de información de las Ciencias sociales.

Sanchez propone a su vez una “síntesis descriptiva e interpretativa” (2004) de este periodo que consta de tres componentes básicos en los que se manifiesta la violencia como acto, en este periodo. De esta manera, para este autor, la forma en la que más se manifestó la violencia en este periodo fue como *terror concentrado* (dimensión político-partidista); la segunda forma en la que se manifestó, y menos notoria ya que no es posible identificar su comienzo, fue como *resistencia armada* (constituida como frente de defensa por parte de la población civil); y por último, una dimensión menos notoria, debido a que su impacto va más allá de lo político y se traslada al espacio de “la propiedad, los espacios productivos y las relaciones sociales” (Sanchez, 2004) que es *la conmoción social subterránea*. Estas tres dimensiones son usadas como categorías que describen las etapas de este periodo y sus consecuencias para la población.

1.2.1 ¿Qué es la Violencia?

La violencia, tal como definida en el marco teórico por la OMS, es un acto que atenta contra la integridad física o psicológica de la persona; sea por parte de otras personas o por parte de uno mismo. Debido a que es un fenómeno complejo ya que depende de la cultura, y específicamente a los códigos morales, de las comunidades es difícil delimitarla y prevenirla (OMS, 2002) debido a que ciertas comunidades son más tolerantes hacia ciertos tipos de agresión y/o consideran que algunos actos no constituyen ningún tipo de agresión en lo absoluto; tal es el caso de la oblación, la imposición del velo, o los crímenes de honor. Según su naturaleza, por consiguiente, adquiere las siguientes formas:

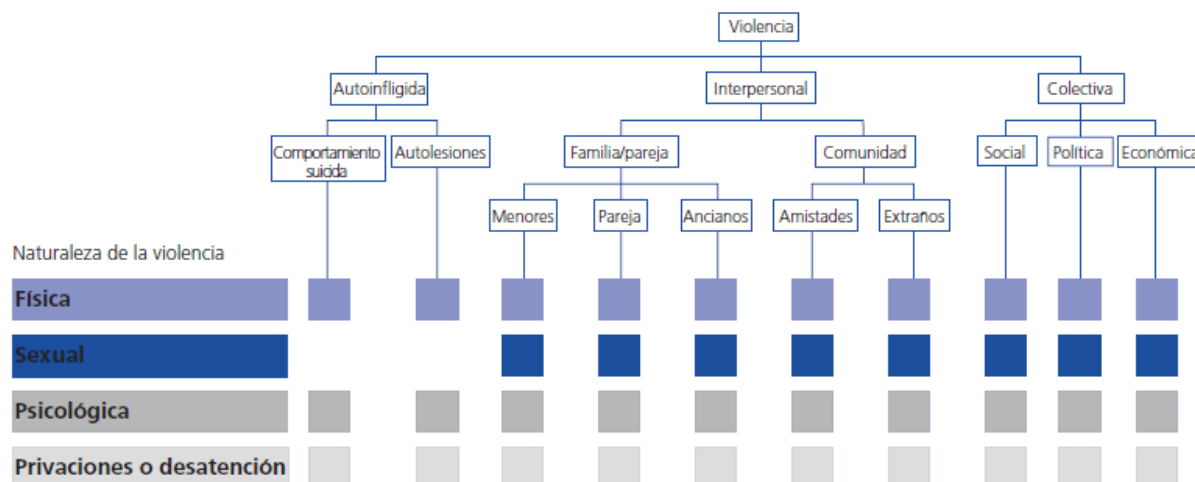


Figura 3 Tipos de violencia. De *Informe mundial sobre la violencia y la salud: resumen* por Organización Panamericana de la Salud, Oficina Regional para las Américas de la Organización Mundial de la Salud, 2002, Washington. D.C.: Organización Panamericana de la Salud

Debido también a la distinta naturaleza de esta, y a sus diversas consecuencias, imposibilidad de recolectar datos concretos y de llegar a un común acuerdo sobre los mismos; la mayor información disponible sobre la violencia son las cifras de mortandad. Cabe anotar que, tal como lo advierte dicho informe, las consecuencias mortales son “sólo la punta del iceberg” (OMS, 2002, p. 7) pues las mayores consecuencias son las heridas, discapacidades u otro tipo de lesiones, psicológicas o físicas, de por vida que no necesariamente termina con la vida de los afectados.

Restrepo propone que la violencia es un comportamiento violador de la norma que sin embargo encuentran afianzamiento y reconocimiento grupal en ciertas organizaciones (Restrepo, 1993, p. 63). Así, el comportamiento violento pasa a ser “conforme a” algún tipo de creencia o normas grupales, que en el caso del asesinato anula el sentimiento de culpa por la acción de arrebatar una vida. La violencia, según el autor, entendida de forma simbólica se ubica en un doble campo: la dimensión lingüística y las dinámicas grupales.

Con respecto a la dimensión lingüística, se hace necesario justificar los actos violentos en mundo lleno de conflictos. De esta manera:

Cualquier mutilación que se produzca al interior del sistema, cualquier agresión, cualquier asesinato, exige de manera inmediata una compensación; y esta compensación se dispara por sí misma, agenciada a su vez por figuras mitológicas y religiosas y por prácticas rituales y judiciales previstas para tal fin. (Restrepo, 1993, p. 64).

Pero tal como advierte el autor, este “balance” no es siempre equilibrado y por el contrario es muchas veces el causante de desequilibrios. Hay discursos que promueven la guerra y los actos

violentos que buscan devolver a la comunidad un “estado ideal”. Para Restrepo, “El primer paso en la legitimación del asesinato consiste en separar a la víctima, degradándola y colocándola lo más lejos posible de nuestro entorno valorativo y vivencial” (Restrepo, 1993, p. 66); en el casos de la Violencia específicamente, esto significa que el mero hecho de denominar a alguien “godo” o “liberal” equivalía a volverlo el enemigo, y por lo tanto merecedor de la anulación de sus derechos.

Con respecto a las dinámicas grupales, “el asesinato afirma la identidad”, permite afirmar un sentido de pertenencia con un grupo determinado, dándole valor a ciertas creencias:

Al grito de "viva el partido liberal" o "viva el partido conservador", se convocaban mucho más fácilmente las disposiciones de combate que al calor de cualquier otro grito. Y esto no sucedía porque se respondiera con fidelidad a un componente ideológico, sino porque la mera afirmación de ser liberal frente a otro que era conservador, o el peligro de perder la posibilidad de afirmación de esa identidad, eran ya motivos suficientes para justificar la eliminación del contrincante. (Restrepo, 1993, p. 67).

Al entender que el asesinato es la forma como se representan las personas en el mundo, a la vez que reafirman su pertenencia a un grupo, se comprenderá, según el autor, la *cultura de la violencia*.

En términos generales podría decirse que la definición propuesta por la OMS, presenta una delimitación de lo que implican los actos violentos, mientras que Restrepo propone un marco de interpretación de las causas de la violencia colectiva. Baudrillard, por otra parte, propone un marco de las formas que adopta. Para él, hay tres formas de violencia determinada: “que tienen un principio y un fin”. La forma primaria de violencia, tal como se enunció en el marco teórico (p.), es la violencia “de la agresión, de la opresión, de la violación, del uso de la fuerza, de la humillación, de la expoliación.”⁵ (Baudrillard, 2004, p. 1). Se trata de la violencia del más fuerte que al ser “contraatacada” se convierte en una segunda forma de violencia: la *histórica*. Una violencia negativa, crítica, a la que se le puede unir la violencia de la *interpretación*, del sentido.

A las anteriores formas de violencia se les opone otra forma menos obvia, más sutil: es violencia de la prohibición de la violencia. Al prevenir la aparición de formas más específicas de agresión aparece el castigo preventivo, la proliferación de las imágenes de la violencia. Para Baudrillard:

Esta virulencia de las imágenes y de la información, es decir, no solamente de la violencia real, material, sino aquella del medio que se superpone a la violencia real y por cierto, a veces la neutraliza. Cuando el medio se convierte en mensaje, según la célebre formula de McLuhan,

⁵ “On peut distinguer une forme primaire de violence, celle de l'agression, de l'oppression, du viol, du rapport de force, de l'humiliation, de la spoliation.” Trad. propia.

entonces la violencia carga su propio mensaje y ella se convierte en mensaje de ella misma⁶. (Baudrillard, 2004, p. 2).

Es la misma forma en la que trabaja el virus, según el autor: se trata la enfermedad con el virus que la causa. La virulencia va de la mano de la transparencia, la violencia de la imagen es lo que hace desaparecer lo real porque todo debe ser visto (Baudrillard, 2004), de esta manera:

La violencia que ejerce la imagen es largamente compensada por la violencia de la imagen. Su explotación, con el fin de documentación, de testimonio, de mensaje comprende los mensajes de miseria y de violencia, su explotación tiene fines morales, pedagógicos, políticos, publicitarios⁷(Baudrillard, 2004, p. 5).

El arte ya no escapa a esta realidad según Baudrillard, si bien él habla de la fotografía como medio más “fiel” de reproducción de la realidad, y por lo tanto, susceptible de reemplazarla.

1.2.2 La Violencia

Si bien la historia de Colombia está plagada de violencia, esta tiene diversas causas y consecuencias, por lo que los autores coinciden en que estas deben ser clasificadas de distinta manera. Teniendo en cuenta la clasificación de los periodos de la misma en la historia reciente de Colombia por el sociólogo William Ramírez (2002), hay dos periodos violentos en el país sin contar la lucha contra las guerrillas que perdura hasta ahora. Estos son las “guerras civiles del s. XIX” y La Violencia de la segunda mitad del s. XX (Cartagena, 2016, p. 67).

Para los historiadores (Sanchez, 2004; Ramírez, 2002; Cartagena, 2016) este segundo periodo dividió la historia del país en dos. Si bien, los síntomas del conflicto se veían manifestando desde los años 30 debido a la tensión entre los cambios de gobierno entre liberales y conservadores; algunos (como Guzman, 1962, p. 24) sostienen que incluso aparecían como rezago de la Guerra de los mil días. La Violencia, según la historiografía colombiana, tuvo su inicio en el cambio de gobierno que retorna a los conservadores y el asesinato del candidato liberal a la presidencia Jorge Eliecer Gaitán el 9 de abril de 1948.

⁶ « Cette virulence des images et de l'information, c'est à dire non pas seulement la violence réelle, matérielle, mais celle du médium qui se superpose à la violence réelle et d'ailleurs parfois la neutralise. Quand le médium devient message, selon la célèbre formule de McLuhan, alors la violence porte son propre message et elle devient messagère d'elle-même. »

⁷ « La violence qu'exerce l'image est largement compensée par la violence qui est faite à l'image. Son exploitation, afin de documentation, de témoignage, de message, y compris les messages de misère et de violence, son exploitation à des fins morales, pédagogiques, politiques, publicitaires. »

El contexto político-social en el momento de la *detonación* de este periodo es el del gobierno liberal; una sucesión de mandatarios de este partido político, conocido como la República Liberal (1930-1946) que tienen como consecuencia para el país una serie de cambios de influencia comunista y marxista como el derecho a la huelga, la reforma educativa y la reforma agraria. Sin embargo, discordancias en cuanto a dichas reformas y la conformación tanto a nivel rural como urbano de “sectores” conservadores y liberales que clamaban una hegemonía en sus territorios comenzó a acrecentar la lucha entre personas y organizaciones con dichas filiaciones.

Al ganar la presidencia Mariano Ospina, el poder regresa a manos del partido conservador. Dicha elección desató tensiones entre los partidos y sectores de la población, lo que se reflejó en huelgas a lo largo de todo el país; principalmente en el sector bananero, petrolero y de transportes. En 1947 estalló el paro general de transportes, generando la suspensión por parte del gobierno de la personería jurídica de la CTC –Confederación de Trabajadores Colombianos– con el fin de alivianar tensiones entre las facciones, pero con el resultado contrario. Las movilizaciones populares resultaron entonces en el afianzamiento político de Gaitán, quien se estableció como jefe del partido Liberal y quien se constituyó en el “caudillo del pueblo”. Gracias a la creciente influencia de este dirigente, el partido conservador iniciaría una persecución política a los dirigentes del partido contrario.

Aún antes del asesinato de Gaitán, los enfrentamientos entre liberales y conservadores tanto en el campo como en la ciudad eran cada vez más frecuentes. Estos enfrentamientos tomaron la forma de campesinos contra terratenientes y obreros contra la clase alta, haciendo cada vez más común a su vez, la toma de justicia por mano propia y los castigos ejemplares como forma de demostración y legitimización del poder (Cartagena, 2016). Pero no es hasta el 9 de abril de 1948 que la lucha estalla explícitamente: en todo el país surgen protestas violentas como reacción al crimen contra el caudillo. El estallido en Bogotá es conocido como el Bogotazo: una serie de disturbios y atentados contra las instituciones públicas que terminaron en saqueos por toda la calle real y gran parte de Bogotá, y enfrentamientos entre la población civil, la policía y el ejército durante varios días. Según Aguirre (1995, p. 1241), las pérdidas del Bogotazo, los muertos a manos de francotiradores en los saqueos a lo largo de la carrera séptima, ascienden a 3000; además, según las crónicas y fotografías, solo pocas edificaciones a lo largo de esta avenida quedaron en pie, modificando considerablemente la distribución espacial del centro de Bogotá.

Es la oleada de saqueos y disturbios a lo largo del país lo que desata La Violencia según la historiografía colombiana. El término de este periodo está marcado por la conformación del Frente Nacional en 1957, una alianza política entre los dos partidos políticos. Pero antes de que eso ocurra, La Violencia se caracteriza por una serie de crímenes cometidos tanto por el estado como por el pueblo; de hecho, hay una proliferación de grupos justicieros como los “pájaros” y los “bandoleros” contratados por los partidos políticos para perseguir y exterminar a todos los que demostraran filiación con el partido contrario, sin distinción de actividad en el partido o afinidad de ideas.

Sanchez, en su descripción interpretativa de este periodo, propone que una primera fase de este momento histórico se caracteriza por la proliferación de la violencia como *terror concentrado*:

Esta dimensión de la Violencia es la asociada primordialmente al sectarismo, a la dimensión político-partidista de la Violencia, que parecería constituirse al margen de lo social pero que en realidad va más allá: ha invadido todo lo social y es la que, de hecho, impone su dinámica peculiar al conjunto. La Violencia es de alguna manera terror concentrado. (Sanchez, 1993 [versión online]).

Esto sucede porque Colombia atraviesa una época de “politización despolitizada” que toma la forma de polarización en dos partidos políticos: en vez de que los ciudadanos adquieran una autonomía ciudadana, estos siguen los preceptos del partido político. Según el autor, esta polarización “no crea *actores* sino *adeptos*”. La simbología cultural creada a partir de los actos violentos de aquella época resultaron en un estado permanente de terror en el país, que se traduce en los siguientes símbolos: la *programación del terror* (anulación del poder de voto equivalente a anular la voz del ciudadano), los *agentes del terror* (policías, patrulla del ejército o una combinación de ambas que se dedicaban a azotar pueblos), las *organizaciones del terror* (bandas de fanáticos que persiguen y matan por encargo o con complicidad del gobierno como “los pájaros”), los *rituales del terror* (cercenamiento de la lengua, incineración de cuerpos, castraciones, violaciones y embarazos de las mujeres campesinas y emplazamiento de cadáveres en cruzadas, montes y plazas a forma de ejemplarización), los *instrumentos del terror* (machetes, garrotes o la horca en vez de la bala), y la *cronología del terror* (tiempo premeditado de asesinato).

Se trata, en suma, de un primer escenario portador de una variadísima simbología cultural, es decir, de un conjunto de prácticas significativas que sugieren representaciones muy complejas no sólo de la política, sino también del cuerpo, de la muerte, del más allá. Recordemos que todo esto sucede en un país que por entonces se ufana de ser el más católico del mundo, así se tratara en buena medida de un catolicismo fanático, de escapularios, amuletos y tatuajes. La cruzada no era, por lo tanto, incompatible con la salvación eterna. (Sanchez, 2004, [versión online]).

La segunda fase toma la forma de la *resistencia* debido a que la batalla política ya no se ve en las urnas sino en la lucha. Se constituyen frentes armados veredales de campesinos llegando incluso hasta la conformación de ejércitos. Para algunos historiadores, según el autor, la conformación de estas guerrillas constituye el principio de la proliferación de las guerrillas como proyecto político. Sin embargo, la particularidad de los grupos conformados en esta época es el carácter de frente contra las injusticias de la Violencia en las zonas rurales. Es por ello que los principales grupos se conforman en los lugares más azotados u olvidados por el Estado: Sumapaz, el sur del Tolima (que luego sería la cuna del ELN), región del Magdalena medio en Santander y los Llanos orientales.

Si bien, estas guerrillas son frentes de resistencia, resultan también en un problema debido al cambio social que acarrearán: la posibilidad de pertenecer a la guerrilla como carrera, los problemas de abastecimiento y control propios de grupos informales, insurrección, etc. No obstante, en este punto Sanchez advierte que:

No hay que hacerse exageradas ilusiones sobre el nivel de articulación o estructuración de los dispositivos de la resistencia. Por un lado, porque en última instancia cada localidad libraba su propio combate y, por otro lado, porque aun en el caso de que pudiera hablarse de un proceso global de resistencia, ésta estaba inmersa constantemente en un entorno de violencia difusa o —para ponerlo en términos de Hobsbawm— en formas de violencia prepolítica, como el bandidaje y la simple criminalidad y delincuencia. (Sanchez, 2004, [versión online]).

En tercer lugar, por lo tanto, La Violencia se convierte en conmoción social subterránea ya que el impacto de esta se manifiesta en la economía, el desplazamiento del campo hacia la ciudad y por lo tanto en el crecimiento o decrecimiento de poblaciones. Por un lado, la economía se vio afectada; concretamente la ganadería y la agricultura como industria. La constante necesidad de abastecimiento de los ejércitos, tanto del estado como de civiles era suplida por los cultivos y ganados de los territorios en cuestión. Pero contrario a lo que podría parecer, dichas necesidades resultaron en que los sectores ganaderos, agrónomos e industriales ya favorecidos por ubicación y conexión con el gobierno, obtuvieran más poder y dinero con la lucha. Por otro lado, y como es natural, la lucha en el campo resultó en el desplazamiento forzado de campesinos e indígenas a ciudades como Armenia y el estancamiento de ciudades del norte del Valle, sea por el azote de los ejércitos o por la lucha infructuosa de guerrillas que luego se apoderan de los territorios que antes defendían. En último lugar entonces, lo social se ve afectado en las garantías que ofrece el Estado

y que planea suplir con el Frente Nacional de manera infructuosa y por lo tanto queda como molestia social latente presta a explotar por cualquier causa (Escobar, 1996).

Todo lo anterior resulta en que, según los historiadores, La Violencia fuera un periodo de guerra sin ideales ni planes políticos por lo que a su término el País seguía en las mismas condiciones sociales y políticas, pero con más traumas para la población común. Las víctimas de este periodo se calculan en miles; en un solo pueblo (El Líbano, Tolima) se calcula que hubo seis mil víctimas; el pueblo liberal del Cocuy es devastado por un incendio causado por simpatizantes del partido Conservador que persiguieron a los sobrevivientes; en Belalcázar, Cauca, son fusiladas 112 personas en un solo día; los actos de tortura y aniquilación son suficientemente documentados en la literatura del periodo.

En cuanto a las cifras generales, Guzman y Fals Borda (1962) estiman que las pérdidas humanas se pueden clasificar en dos tipos: los anónimos y los muertos en combate. Sin embargo, hablar de cifras precisas es imposible debido a la falta de registro sobre los decesos por el caos y la naturaleza de los hechos de la época. Por ejemplo, en cuanto a las pérdidas de primer tipo, se trata de fusilamientos de personas que son sacadas de la cárcel, de las viviendas o víctimas de asesinatos a sueldo que terminaron en tumbas sin nombre o en fosas comunes. Sin embargo:

Casos hubo en que se logró establecer el número exacto de víctimas, pero el estado de descomposición impidió el traslado de muchos a las poblaciones, estableciéndose una diferencia entre el total y la cantidad que figura en los libros. Basta aducir el caso de Platanillal, en Villahermosa, donde perecieron por acción de bandoleros en una mañana 65 personas y solo aparecen anotadas 45. (Guzman, Fals Borda, 1962, p. 288)

Según estadísticas de 1958 de la Policía Nacional y otras fuentes, Guzman y Fals estiman que 134.820 personas sufrieron muertes violentas; esta cifra se compone de la siguiente manera:

En departamentos y regiones	85.144
Ejército	6.200
Policías y funcionarios	3.620
Otros civiles	39.856
	134.820

Figura 4 Cifras de mortalidad posible de *La violencia en Colombia*, p. 292, por Guzman, Fals Borda, 1962, Bogotá: Ediciones Tercer Mundo.

Sin embargo, si se tienen en cuenta las muertes causadas por el desplazamiento forzado, se pueden agregar 45.000 personas a la cifra lo que daría un estimado de 180.000. A la fecha de 1962,

publicación de esta obra, los autores calculan que hubo un aproximado de 200.000 muertos por causa de la Violencia bipartidista. Esta cifra no es muy diferente a lo que se conoce con respecto al conflicto armado con las guerrillas: solo hasta 1995 la cifra de muertos por el conflicto armado ya superaba la de la Violencia. En un artículo del periódico El Tiempo (Tokatlian, 1995, 16 abril), se compara las víctimas de La Violencia estimando que las víctimas de la primera violencia ascendían a 160.000 muertos en el periodo comprendido entre 1948 y 1957 mientras que las de la segunda a 165.000 entre 1988 y 1994.

1.2.3 Caracterización de La Violencia en la obra de arte.

1.2.3.1 La obra literaria.

Para Cartagena (2016), hablar de literatura sobre la Violencia es hablar tanto de producción periodística como de novela, ensayística, cuentos y recuentos de tipo sociológico. En este sentido hay dos momentos en la producción literaria sobre el tema: los aportes sobre el conflicto antes de la publicación de *La violencia en Colombia* (1962) de Campos, Fals Borda y Umaña y la consolidación de las Ciencias sociales en Colombia como disciplina, y las producciones después de las anteriores. La primera, la que interesa en este trabajo, se caracteriza por ser “partidista” pues o denuncia de las atrocidades cometidas por el partido contrario exalta los actos cometidos por el mismo. Esta toma la forma de la novela y el cuento que se centra en experiencias propias o cercanas y que narran el conflicto desde la persona o la comunidad afectada por el conflicto.

Escobar, a su vez, plantea también una clasificación por etapas de la literatura sobre la violencia (ver p. 20), si bien el parte de la concepción de literatura como expresión artística, no comunicativa. El periodo propuesto por el autor de la proliferación de la narrativa de la Violencia comprende el periodo de 1948 a 1967 como consecuencia de las reflexiones sobre el asesinato de Gaitán hasta las operaciones contra las “Repúblicas independientes” en 1965, y la posterior formación de los grupos guerrilleros como proyecto político (Escobar, 1996).

La primera etapa de esta narrativa tiene entonces la forma de recuentos adheridos a la realidad: literales, casi sin prestar atención a la estructura narrativa pues lo que cuenta es la denuncia. Los títulos demuestran que se trata de testimonios sobre la Violencia tal como *Las memorias del odio*

(1953) de Rogerio Vélasquez Murillo, *Tierra sin Dios* (1954) de Julio Ortiz Marquez o *Sangre campesina* (1965) de Fernando Arias Ramírez:

Una y otra novelística muestran, por medio literarios o paraliterarios, el testimonio vivo, la cosmovisión de una comunidad desgarrada y la historia de sus protagonistas. Cuando decimos que es una literatura de la violencia y otra que hace una reflexión literaria sobre ella. (Escobar, 1996).

Pero la literatura “evoluciona” hacia la reflexión de los acontecimientos, lo que se refleja en la estructura del relato según Escobar; “se interesa por la violencia no como hecho único, excluyente, sino como fenómeno complejo y diverso; no cuenta como acto sino como efecto desencadenante; trasciende el marco de lo regional, explora todos los niveles posibles de la realidad” (Escobar, 1996, [versión online]). Narraciones correspondientes a este desarrollo son por ejemplo *El coronel no tiene quien le escriba* de Gabriel García Márquez (1958) y *La casa grande*, de Alvaro Cepeda Samudio (1962). Los relatos presentan ya un distanciamiento en el que se consideran los hechos desde distintos puntos de vista y considerando las consecuencias del terror y las masacres como la sed de venganza o las secuelas de la misma.

Escobar, citando a García Marquez, reconoce que los literatos se vieron superados por la naturaleza del conflicto; Colombia no contaba con una tradición literaria definida por lo que los escritores que se enfrentaron a la Violencia, escribieron sobre ella como pudieron: tal como se presentaba, tal como la veían, por lo que la polarización era también inevitable. Con el paso del tiempo, el distanciamiento de los hechos, y la narrativa inaugural sobre el tema, los escritores siguientes son capaces de hacer recuentos más críticos y de “mayor calidad literaria”. El balance hecho por Escobar resulta por lo tanto en que en el periodo delimitado:

54 (77%) [de las novelas escritas sobre la Violencia] implican a la Iglesia católica colombiana como una de las instituciones responsables del auge de la violencia; 62 (90%) comprometen a la policía y a los grupos parapolíticos (chulavitas, pájaros, guerrillas de la paz, policía rural) del caos, destrucción y muertes habidas; 49 (70%) defienden el punto de vista liberal y se atribuye la Violencia a los conservadores, 7 (10%) novelas reflejan la opinión conservadora y endilgan la Violencia a los liberales; 14 (20%) hacen una reflexión crítica sobre la Violencia, superando de esta manera el enfoque partidista. (Escobar, 1966).

En síntesis, la producción literaria con respecto a la Violencia es pues, bastante numerosa. Al menos un 70% de esta producción se realiza sobre una primera etapa de la Violencia que es aquella que presenta los hechos sin ningún tipo de reflexión o crítica, dejando ver claramente el bando al que el autor pertenece.

1.2.3.2 La obra visual.

La obra visual correspondiente a la Violencia ha sido tanto prolífica como controvertida. En el plano conceptual, el artista busca retratar la realidad del país aun cuando las autoridades se niegan a presentar los hechos; y por otro, el arte nacional enfrenta una época de transición que se aleja de la representación clásica lo que en un principio provoca rechazo en el espectador. La principal fuente teórica sobre la producción artística referente a este periodo lo constituye la recopilación de obras del Museo de Arte Moderno de Bogotá (1999).

Los artistas más reconocidos en esta temática son Débora Arango, Pedro Nel Gómez, Fernando Botero, Enrique Grau, Alejandro Obregón, Pedro Alcántara entre otros. Fajardo, en su caracterización de obras pictóricas sobre la violencia, establece que los rasgos principales utilizados por cada artista para la representación de este tema son las representaciones explícitas de escenas violentas si bien cada artista trata el tema de una manera particular. Las representaciones sobre el 9 de abril y el Bogotazo son además abundantes; la imagen del campesino es recurrente, y la inclusión de animales como alegorías de los bandos políticos está presente en muchos autores.

En el catálogo de la exposición del MAMBo (1999), se recogen las obras y expresiones culturales más destacadas de este periodo. Destacan por ejemplo las xilografías del maestro Alfonso Quijano sobre las masacres de finales de los años cuarenta y principios de los años cincuenta (e. g. *La cosecha de los violentos*, 1968); los dibujos del maestro Luis Caballero (*Sin título*, 1985; 1990) de cuerpos desnudos con rastros de sufrimiento y sangre; los grabados de Luis Ángel Rengifo (*Violencia N° 2*, 1963; *Violencia N° 5*, 1963; *Violencia N° 6*, 1963) sobre las mutilaciones de cadáveres; Pedro Alcantara Herrán (*Muerte a la muerta*, 1977; *La muerte viva*, 1979; serie *Hombre caído*) cuyo estilo expresionista retrataba a los victimarios antes o después de agredir a sus víctimas; Ignacio Gómez Jaramillo con su alegoría del daño colateral por medio de la personificación de los bandos usando el tricolor nacional (*La furia y el dolor*, 1954; *Martirio de Galan*, 1957; *Colombia llora a un estudiante*, 1958); Debora Arango (*La danza*, 1948; *La salida de Laureano*, 1953) con sus acuarelas de animales personificando la violencia y los violentos; Alipio Jaramillo con su lienzo sobre el frente de defensa de los campesinos (*Autodefensas*, 1950; *Violencia en el campo*, 1957); Alejandro Obregón con sus pinturas semi-abstractas (*Velorio*, 1956, *Violencia*, 1962) que retratan víctimas de actos violentos; Fernando Botero con su representación

satírica del clero (*La guerra*, 1973; *Masacre en Ciénaga Grande*, 2001), Carlos Correa con sus grabados aludiendo a la corrupción (*La res-publica*, 1953), Augusto Rendón también con sus grabados sobre las llamadas fuerzas del orden culpables de muchas de las masacres de la época (*Vanos ladrones*, s.f.), Carlos Granada con su lienzo sobre la situación de Colombia (*Solo con su muerte*, 1963) y Norman Mejía con su representación del dolor y el trastorno que requiere la flagelación (*La horrible mujer castigadora*, 1965).



Imagen 1 Quijano, A. (1968). *La cosecha de los violentos* [Grabado]. Recuperado de: <http://banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/obra/la-cosecha-de-los-violentos>



Imagen 2 Rengifo, L. Á. (1963). *Violencia No. 5* [Aguatinta]. Recuperado de: http://www.patrimoniocultural.unal.edu.co/museo_de_arte/2013/ycreemosenelmismodios.html



Imagen 3 Gómez J., I. (1954). *La furia y el dolor* [Óleo sobre lienzo]. Recuperado de: <http://carloscorreapintor.blogspot.com.co/2015/07/1971-participo-en-el-xxii-salon-de.html>

La tendencia en el arte (visual) nacional era el expresionismo y la abstracción; sin embargo, tras el compromiso adquirido por los artistas para narrar y denunciar la situación del país, hay un vuelco a la figuración hacia los años '60 (MAMBo, 1999, p. 28). En el trabajo de Molano y Rubiano (2012), es posible analizar el trabajo de un artista en particular sobre este tema; Botero, quien normalmente trabajaba sobre temas alegres y de la cultura popular, pero que dedica su producción entre 2001 y 2004 para hablar sobre la violencia del país, incluida la acaecida más de 50 años atrás. Botero recoge muchos de los elementos tratados por otros artistas para mostrar el conflicto, si bien sigue utilizando su estética particular, permitiendo recoger ciertas características temáticas y estilistas presentes en la producción sobre el tema: la tortura y la muerte, el desnudo; y el obrero y campesino como víctima.



Imagen 4 Botero, F. (2001). *Masacre de ciénaga grande*. [Óleo sobre tela]. Recuperado de: <http://culturaboteroviolencia.blogspot.com.co/2014/06/masacre-de-cienaga-grande.html>



Imagen 5 Correa, C. (1952). *La Res-pública*. [Aguafuerte, puntaseca y buril]. Recuperado de: <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=253740>

1.3 Antecedentes

Los signos de la violencia en Colombia, si bien no particularmente de la época entre 1948-1957, han sido estudiados en la investigación de Liliana Lombana y Soraya Valencia (2000) *Análisis semántico del léxico relacionado con la violencia utilizado en los dos periódicos locales El País y El Caleño*; el ensayo sobre el auge de la literatura de la Violencia en Colombia de Augusto Escobar (1996) *La violencia: ¿Generadora de una tradición literaria?*; en los trabajos Mario Alejandro Molano y Elkin Rubiano (2012) *La violencia en Colombia según Fernando Botero: consideraciones historiográficas, estéticas y semióticas*; y en la propuesta didáctica de Laura Paola

Fajardo (2015) *La policromía del espejo: Una narrativa pictórica de la violencia colombiana*. Particularmente además, con respecto a la comparación de lenguajes artísticos, se tienen en cuenta los aportes teóricos de Begoña Alberdi Soto (2016) en su artículo *Escribir la imagen: la literatura a través de la écfrasis*.

Lombana y Valencia en su investigación de trabajo de grado buscan establecer como los periódicos locales *El País* y *El Caleño* representan la violencia “a través de las noticias para captar la atención de gran parte de los lectores” (2000, p. 12). Es un estudio comparativo que tiene en cuenta tanto los aspectos formales como informales de la lengua; de esta manera, se tienen en cuenta los procesos semánticos por medio de la creación de la metáfora y la hipérbole. El resultado es una caracterización de las expresiones y palabras utilizadas para hablar de la violencia en los medios como estrategia para atraer, ya sea por morbo o por una necesidad de información, al lector.

Para lograr su objetivo, Lombana y Valencia tienen en cuenta tanto el proceso semántico (la significación) como los signos y símbolos involucrados en el proceso. Distinguen de tal manera los signos naturales y artificiales, los conceptos de arbitrariedad y motivación (fonética, morfológica y semántica) para analizar los procesos semánticos de la metáfora, la metonimia y la hipérbole. Dichos procedimientos son aplicables también, en cierta medida, a los signos en general por lo que se tendrán en cuenta para el análisis de los textos escogidos.

Escobar (1996), si bien no hace un análisis semiótico o semántico de la obra literaria producida en el periodo de la Violencia o alusivo a ella, si hace un recuento de su aparición y posibles causas, hablando, sin desarrollar mucho este punto, de algunos signos presentes en las mismas. El autor reflexiona en primer lugar, que uno de los métodos por los cuales la clase dirigente y perpetradores de crímenes han logrado mantener un régimen político o militar ha sido mediante la herramienta del olvido y la distracción, fenómeno no ajeno a la literatura; cosa que también enfatiza Marley Cruz Fajardo (2013) en su artículo sobre la obra literaria alusivo a La Violencia. Sin embargo, es en el periodo considerado como la Violencia, en el que hay proliferación de narrativa sobre los acontecimientos violentos de la lucha bipartidista en el país.

Para Escobar, en una primera etapa del “despertar del letargo narrativo” que negaba los acontecimientos violentos del país, la narrativa opta por seguir paso a paso y detalladamente la violencia en el territorio. En una segunda etapa, después de concentrarse en las muertes y masacres,

la narrativa se vuelca hacia los vivos y una reflexión crítica de los hechos. Los escritores pasan de no escribir sobre el tema a una producción en masa sobre el mismo; estos dos momentos según Escobar, fundan una tradición cultural que sigue hasta el presente.

Si bien, Escobar habla sobre la novela, las categorías que encuentra en esta narrativa, aplican a la literatura general de este periodo debido a su temática y narrativa ya que su estructura no difiere mucho. Tal como Escobar afirma:

Entre la historia y la literatura se produce una relación de causa-efecto. Por eso la trama se estructura en un sentido lineal, en secuencias encadenadas por continuidad, que conducen ordenadamente de la situación inicial a las peripecias y de éstas al desenlace, sin alteraciones, coincidiendo artificialmente la extensión del relato con la extensión temporal de los hechos, es decir, el tiempo de la historia es igual al tiempo de la enunciación. (Escobar, 1996).

Si bien se reconoce la relación causa-efecto de los acontecimientos con el relato, es necesario poner en duda que dicha correspondencia se realice también en el tiempo, es decir; aún si los hechos son narrados con lujo de detalles y linealmente, este desarrollo no corresponde en todos los casos con el tiempo de la enunciación debido a que las narraciones pueden tener elipsis. Dicha caracterización de la narrativa concerniente al tema, por lo tanto, constituye un punto de anclaje entonces para el estudio de los signos de La Violencia, si bien no trata específicamente de ellos.

Los signos de la violencia usados en la obra del artista colombiano Fernando Botero, por otro lado, son tratados por Molano y Rubiano (2012) en un estudio que parte de una serie de conferencias titulado “*Un acercamiento desde las ciencias sociales y la teoría del arte al conflicto*” presentados por profesores de las maestrías en Semiótica, Estética e Historia del arte de la Universidad Jorge Tadeo Lozano en Santa Fe de Bogotá. Debido al carácter interdisciplinar de dicho estudio, los análisis de la obra de Botero son realizados desde distintos puntos de vista: en la primera parte se trata como los signos de su obra tienen un antecedente en la tradición Europea, el arte prehispánico y la pintura colonial, así como influencia de Goya y Picasso. En la segunda parte, se trata la relación arte y violencia mediante los procedimientos estéticos por los que la obra logra, o no, testimoniar la violencia. Por último, en la tercera parte se analizan los signos particulares por los cuales Botero representa la violencia, estableciendo así una narrativa concreta en la serie *Violencia en Colombia*, además de la posibilidad de expresar emociones por medio de imágenes icónicas.

De esta manera se encuentra que la obra de Botero hace parte de una tradición, a la que pertenecen también Goya y Picasso, que representa de forma explícita y a veces “cruda” la realidad de la violencia en un lugar determinado; en este caso en Colombia. Estos artistas tienen en común temas como la representación de insubordinaciones y resistencias, masacres y sacrificios. Igualmente, los autores encuentran que el artista recurre a la “estética de lo feo” para representar la violencia, procedimiento poco tradicional ya que el arte es considerado normalmente como “bello”, o placentero a los sentidos. Por último, los autores establecen que los significados principales de la serie son la muerte, la representación de la violencia por medio del cuerpo y la expresión de las emociones, estableciendo así un marco de referencia para el análisis semiótico de signos que expresen violencia.

Fajardo (2015) a propósito de las manifestaciones de la violencia en las obras de arte colombianas propone un estudio de cómo la pintura colombiana constituye una narrativa alternativa de la violencia en el país, reinterpretando así la historia, sus causas y consecuencias para construir una propuesta didáctica en la que se interprete la historia por medio de la obra de arte. Para esto la autora escoge representantes de la pintura colombiana y estudia los signos presentes en sus obras más representativas; estos artistas son: Pedro Nel Gómez (1899-1984), Debora Arango (1907-2005), Ignacio Gómez Jaramillo (1910-1970), Alipio Jaramillo (1913-1999), Alejandro Obregón (1920-1992), Enrique Grau Araujo (1920-2004), Jorge Elías Triana (1921-1999), Alfonso Quijano Acero (1927-), Fernando Botero (1932-), Carlos Granada (1933-2015), Beatriz Gonzáles (1938-), Norman Mejía (1938-2012), Pedro Alcántara Herrán (1942-) y Luis Caballero Holguín (1943-1995).

De esta manera, Fajardo no solo construye una propuesta de análisis semiótico sino pragmático ya que tiene en cuenta tanto el periodo histórico del que habla la obra como la vida del autor. Sin embargo, es discutible desde el punto de vista pragmático (ver p. 14) que deba recurrirse a información que no esté presente en la obra para realizar un análisis de la misma. El resultado es el descubrimiento de signos que no solo hablan de violencia física sino ideológica, si bien el estilo de la representación varía de autor a autor: la representación reiterada de la mujer como víctima; ilustraciones del Bogotazo; animales como personificación de liberales, conservadores y otros agentes violentos; imágenes de descuartizamientos, asesinatos y torturas; la utilización recurrente de armas; y el campo como escenario de batalla, cementerio y el campesino como soldado. El

trabajo de Fajardo, en este sentido, ayuda a establecer igualmente un antecedente en cuanto al estudio de los signos de la violencia y la manera de abordarlo.

Por último, con respecto a los análisis comparativos de la obra visual y literaria Alberdi (2016) propone un marco de interpretación que parte del concepto de *ekphrasis* utilizado en la retórica entre los siglos I y IV d.C para los ejercicios de descripción vivida que tenían como fin presentar lo descrito “a los ojos” del espectador. El punto de partida es entonces que el texto y la imagen, desde el punto de vista semántico no son diferentes en esencia, sino que los medios visuales y textuales tienen modos distintos de representar en cuanto a signos, formas y materiales (Alberdi, 2016). De esta manera y retomando los aportes de otros autores (Mitchell, Ranciere y Wagner), Alberdi propone que la comparación de imagen/palabra debe ser llevada a cabo en términos de los efectos de las mismas en el espectador y de que modo estas se yuxtaponen, mezclan o separan que en que se asemejan o difieren.

Los anteriores trabajos tanto sobre el periodo de La Violencia, como de los signos de la violencia en general, presentan un panorama descriptivo general de la representación de la misma. Sin embargo, tratan poco sobre los signos particulares de la violencia en el periodo señalado. La propuesta de comparación de imagen y texto, presenta además un punto de partida para la comparación de los signos de la violencia ya que pone de manifiesto las consideraciones teóricas sobre la comparación de lenguajes. Todas las propuestas anteriores, sin embargo, no profundizan en análisis particulares; por lo tanto, este trabajo busca llenar el vacío en cuanto a la descripción y análisis de signos particulares. Esto además, con el fin de comprender como estos se insertan en una sociedad determinada, es decir, la colombiana.

2. La violencia según Ana Joaquina Torrentes y Violencia.

Cuando la noche se volvió candela y de Ceilán no quedaba sino cenizas humeantes, el padre Obando, Ana Joaquina Torrentes y treinta y siete viudas, ochenta y nueve huérfanos y un olor a sangre y un olor a muerto y una bandera roja en las manos del bobo de La Pelusa, la chusma, los pájaros, dejaron de ser hombres para volverse sombras con las luces de la mañana.

Gustavo Álvarez Gardeazábal, *Ana Joaquina Torrentes*.

Si bien el texto artístico se caracteriza por la pluralidad de significados, pluralidad no significa infinidad; un mensaje puede tener varias lecturas, pero solo las permitidas por los elementos del mismo. Es una cualidad del lenguaje. Por lo tanto, tal como se trataba en el marco teórico, el análisis comparativo de las obras elegidas, parte de varios aportes de los semiólogos Eco, Talens, Romera, Pierce y Baudrillard.

El análisis parte del signo y el tipo de signo propuesto por Eco (1988, p. 33) como la unidad de significado base para la interpretación de un texto, en este caso, un texto artístico. Se tienen en cuenta específicamente los signos que se distinguen por su intención y el grado de conciencia del emisor (signos comunicativos y expresivos); por la relación con su significado (signos sintácticos y semánticos, a los que corresponden los signos unívocos, equívocos, plurales, vagos) y por el comportamiento que estimulan en el destinatario (signos complejos y simples).

A partir de dicha clasificación se hace necesario comprender también la función que cumplen en el mismo ya que da cuenta de cómo se transmite el mensaje. Para ello se toma las funciones propuestas por Jakobson; si bien son funciones del lenguaje, explican de una forma más completa la forma en que los signos se insertan en el texto artístico. Las funciones del lenguaje derivan de los factores que forman parte de un acto de habla; (Jakobson, 1988), estos son el hablante, el contexto, el mensaje, el oyente, el contacto y el código. Un acto de habla no tiene, en la mayoría de los casos, un solo propósito por lo que la estructura verbal del mensaje depende de la función predominante.

Además, como se trata de establecer los signos de la violencia, se tendrán en cuenta tanto los aportes de Baudrillard como de Sanchez. En términos generales se podría decir que los signos de los textos escogidos pertenecen tanto a la tercera forma de violencia (violencia simbólica) planteada por Baudrillard como al grado cero de la misma (violencia virulenta); sin embargo, en

cada texto es preciso analizar esta clasificación. Así mismo, las categorías de análisis que serán aplicables tanto a la obra visual como a la obra literaria parten de la simbología cultural sobre la Violencia propuestas por Sanchez: *programación del terror*, los *agentes del terror*, las *organizaciones del terror*, los *rituales del terror*, los *instrumentos del terror*, y la *cronología del terror*, dentro de los cuales se enmarcan los signos que denotan dichas características.

Por último, después de tener claro los signos y su función puede analizarse el texto global según la triada: sintaxis (estructura del mensaje), semántica (significado del mensaje) y pragmática (contexto en el cual se expone la obra). De este modo, primero se identifican los signos o unidades mínimas de significado en cada obra y su función referencial buscando establecer, además, si los signos se repiten formando códigos determinados (nivel sintáctico). Una vez identificados los signos se busca entonces comprender su sentido (nivel semántico) además de comprender si los signos empleados o el mensaje que los artistas desean transmitir logran su cometido (nivel pragmático).

2.1 Ana Joaquina Torrentes

Autor: Gustavo Álvarez Gardeazábal

Año: h. 1972

Publicación: (1972). *Antología del joven relato latinoamericano*. Buenos Aires: Fabril Editora.

Sobre el autor⁸: Gustavo Álvarez Gardeazábal es un escritor y político colombiano. Nació el 31 de octubre de 1945 en Tuluá. Cursó sus estudios básicos en el Colegio de las Madres Franciscanas y al graduarse de bachiller en el Colegio de los Salesianos de Tuluá continuó sus estudios en la Universidad Pontificia Bolivariana. Allí estudió Ingeniería Química hasta que debió retirarse al haber escrito su libro “Piedra Pintada,” el cual hacía fuertes críticas al rector. Ingresó a la Universidad del Valle en Cali de donde obtuvo un título en letras en 1970.

Sus primeros cuentos fueron publicados en La Estafeta Literaria de Madrid y La Revista Mundo Nuevo de París. En 1971 publicó el libro *Cóndores no entierran todos los días* tras ganar el Premio Monacor, brindándole gran reconocimiento literario. Ganó el premio Ciudad de Salamanca en 1973 y publicó varias novelas: *La Boba y el Buda* (1972), *Dabeiba* (1973), *El bazar de los idiotas*

⁸ Tomado de la Biblioteca virtual Luis Ángel Arango: Álvarez Gardeazábal, Gustavo. (1996-2016). Biblioteca virtual Luis Ángel Arango [versión electrónica]. Bogotá: Biblioteca Virtual, <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/indice>

(1974), *El Divino* (1986), *El último gamonal* (1987), *Los sordos ya no hablan* (1991) y *Las cicatrices de Don Antonio* (1997). Varias de las anteriores novelas han sido traducidas a distintas lenguas como inglés, alemán, italiano, serbio-croata, rumano, entre otras.

Además de escribir, Álvarez Gardeazábal también se dedicó a la enseñanza: dictó clases en la Universidad de Nariño en Pasto, en la Universidad del Valle en Cali, y en la Universidad de San Buenaventura también en Cali. En 1980 dejó docencia en forma de protesta frente a algunas reformas del gobierno, las cuales, desde su punto de vista, limitaban la libertad de expresión de los profesores universitarios. Álvarez Gardeazábal incursionó en la política al ser elegido Concejal de Cali y de Tuluá; fue elegido alcalde de Tuluá en 1988, su ciudad natal, y reelegido en 1992. En 1999, cuando ejercía la labor de Gobernador del Valle del Cauca fue enviado a la cárcel bajo cargos de conducir negocios con narcotraficantes. Álvarez Gardeazábal cumplió una condena de más de seis años; alegaba que fue un complot de los actores del narcotráfico para excluirlo de la vida política.

Sinopsis del cuento: El cuento comienza con la rutina de un pueblo del Valle del Cauca; Ana Joaquina Torrentes espera a su marido y todos los demás siguen sus rutinas si bien ven que el “apocalipsis” se acerca. El cuento es cruel en su simplicidad; el lenguaje no tiene adornos, se limita a contar los hechos, como los conservadores entran al pueblo y pasan por cada rincón del mismo arrasándolo y no dejando más que sangre y dignidades rotas. El autor no usa eufemismos, casi ni usa puntos; es una narración continua, como si el autor se fuera a ahogar con tantas atrocidades atravesadas en la garganta.

Ana Joaquina Torrentes

Y fue en Ceilán. Eran las seis de la tarde del 26 de octubre. Todavía olía a cebolla de la que se habían llevado, como todas las tardes, en el camión de Michelín. No habían rezado el rosario en la iglesia del padre Obando, no había salido la Ana Joaquina Torrentes a esperar a su marido en la esquina del parquecito que le servía de atrio a la iglesia. No eran las seis exactamente y ya se veía venir el polvero de tantos de a caballo y tantos de a pie que muchos creyeron que no eran los jinetes de la chusma de Chucho, el de La Marina, sino los mismos del Apocalipsis y que era el fin del mundo y no de ciento cuarenta y tres liberales lo que les tocó presenciar. Vinieron por arriba desde San Rafael y por abajo desde Galicia y en la tienda de Pedro Nel Jaramillo se tomaron seis cajas

de cerveza y le pagaron con tres tiros en la cabeza, y en la de Domitila Aguado, la moza de don Leonardo Santacoloma, pararon siete, solamente siete, pero se metieron en las entrañas de las dos sirvientas de Domitila y en las nalgas de los tres pelados de don Leonardo y cuando ya acabaron, y pasaron los de la tienda de Jaramillo, los sacaron desnudos a la calle -no tenían más de quince años, blancos de cabeza grande y pelo rubio-, con su trasero sangrante, sus ojos llorosos, sus pies pisoteados y más de diez dispararon muy hondo en el corazón de Domitila Aguado cuando los tres pelados, Leonardo, Pedro José y John Jairo cayeron acribillados por las balas que hicieron eco en unas risotadas.

Entraron al granero de don Leonidas Suárez y se metieron en los aposentos y de su mujer dejaron un pedazo de carne sanguinolenta que buscaba inútilmente sus partes púdicas hinchadas de tanto hombre que quiso medirle sus entrañas, y como él no estaba, se llevaron lo que encontraron y como no era mucho, les pareció mejor echar candela y decir después que entre las cenizas de Ceilán, María Sofía Restrepo de Suárez había muerto carbonizada, pero eso sí, nada de mujeres muertas a balazos, los godos no mataban sino hombres y para hombres verracos ellos, los que se entraron a la casa de Nepomuceno Angarita y le sacaron de las greñas del zarzo de su cocina y le pusieron en la puerta de su casa y le amarraron de los pies al bobo de La Pelusa, que seguía meneando su banderita liberal, y le dieron sal para que supiera a tierra, le pegaron tres machetazos en el vientre, y si no hubiese sido porque Lamparilla pasó en su mula rucia y se desesperó de oír los quejidos metiéndole tres tiros en la nuca, allí estaría todavía el bobo viendo cómo se moría don Nepomuceno. Y en la cantina de Ludmila, la que decían era medio mujer del negro Cruz, el liberal de Galicia, se cansaron de tocar la puerta y la tumbaron a empellones y la buscaron debajo del mostrador, se le bebieron tres botellas de aguardiente y cinco de ron, se metieron en la pieza, la encontraron con el hijo de don Augusto Roa y lo sacaron en bola con ella al lado, oliendo a sexo, a mujer y a muerte. Lo hicieron arrodillar, le cortaron la cabeza de un tajo y la Ludmila se desmayó para que veinte le cayeran encima y se olvidaran a qué habían venido. Y donde Clotilde Andrade, la de las empanadas los sábados, encontraron a los tres Montalvos, y a los tres los llenaron de huequitos sin que alcanzaran a quejarse, fue la muerte más bondadosa. Y le prendieron candela a la casa de los Cipagautas donde se había bajado treinta y dos años antes, cuando el pueblito apenas si existía, el doctor Heraclio Uribe Uribe, y se quemó la que seguía y la otra que seguía y así todo el costado derecho del pueblo que era una calle larga, y la candela que los hacía salir y la bala que

los hacía morir y así quedaron sesenta y cuatro, o al menos los contó el cabo Rojas cuando lo mandaron desde Tuluá para que viera con tres hombres más qué era lo que había pasado en Ceilán. Y cuando el padre Obando salió con el Cristo y les puso la custodia en la cara y se metió en las ñatas de los caballos que les llevaban calle arriba sembrando la muerte, las colas le pegaron a la custodia pero de la plaza no pasaron, y Ana Joaquina Torrentes no tuvo necesidad de esperar a su marido porque los pájaros esos se devolvieron y como él venía con la leña para la comida loma arriba, le prendieron tanto machetazo que cuando lo recogieron esa noche, creyeron que era un pedazo del puerco que le habían robado a Pretoria Candil y que se había llevado en su alocada carrera los cercos del rancho que aún ardía.

Y de ahí para abajo acabaron con el resto. Se llevaron cuanta vaca vieron y quemaron cuanto rancho encontraron y si alguno salía a decir que era godo, le cogían de la camisa o le agarraban del cinturón y le montaban en la primera mula libre para que se uniera al carro de la victoria y siguieran regando sangre, como la que le hicieron regar gota a gota al tío de Martín Mejía en orilla del zanjón de Piedras, arribita de Pardo, cuando le cogieron de una pierna, le arrastraron tres cuadras, le rompieron la ropa, le prendieron candela a la barba larga que le llegaba al pecho y le cortaron la cabeza abriéndole después un huequito en la espalda para meterle la lengua, pero como no se la pudieron sacar, le cortaron la punta noble que le había dado seis hijos y se la metieron en la boca para que después no dijeran que no le habían ofrecido tabaco. Y cuando la noche se volvió candela y de Ceilán no quedaba sino cenizas humeantes, el padre Obando, Ana Joaquina Torrentes y treinta y siete viudas, ochenta y nueve huérfanos y un olor a sangre y un olor a muerto y una bandera roja en las manos del bobo de La Pelusa, la chusma, los pájaros, dejaron de ser hombres para volverse sombras con las luces de la mañana.

2.1.1 Cuadro interpretativo Ana Joaquina Torrentes.

Ver Anexo 1.

2.1.2 Interpretación.

Según el análisis propuesto por Romera; en el plano morfosintáctico, las funciones (los signos, unidades básicas de significado del relato) están determinadas por las acciones de los personajes

desde su significación. Teniendo esto en cuenta, se encuentra que hay solo un personaje (de tres: pájaros-godos, padre Orlando y cabo Rojas) en la narración que genera funciones y luego secuencias relativas a la violencia: los pájaros-godos. Si bien es un grupo de personajes en realidad, en el relato solo se les refiere como una unidad: lo que hacen unos pocos, lo hacen todos. Teniendo en cuenta, además que el presente no es un análisis semiótico de la obra, sino un análisis de los signos de la violencia *en* la obra, solo se tienen en cuenta las funciones del relato y su articulación con el significado tanto en el plano semántico como pragmático.

Las funciones del relato en su mayoría corresponden a la función referencial, y en una minoría, poética. De ello resulta que hay pocas metáforas en el relato ya que el autor es bastante literal y descriptivo a la hora de hacer la narración, eso es lo que permite la función referencial: distancia al autor de la narración debido a que los acontecimientos son narrados como si fueran una noticia. Sin embargo, debido a que las secuencias se refieren a la violencia, esta se manifiesta de manera simbólica y virulenta, no física; el relato transforma el acto violento en una violencia de “segunda mano” que es la representación de la misma. Su reproducción en multiplicidad de signos que se repiten terminan anestesiando al lector debido a la repetición de los mismos.

Siguiendo con la articulación significante-significado; esta se realiza en la medida en que el signo se vincula con un realismo simbólico, social y dialectico. La relación de las funciones con los dos primeros es notoria: Gardeazábal escribe sobre una época y unos acontecimientos que marcaron la historia del país, Ceilán es el símbolo de la lucha, o la tragedia, de los campesinos en la época de la Violencia. Es por ello que los personajes son arquetípicos, no tienen desarrollo como tal porque son el mismo pueblo; son madres, padres, hijos y personas que llevan una vida normal hasta que el conflicto los alcanza.

Consecuentemente, el lazo con el realismo social es que la violencia es precisamente causada por las creencias de la época: que solo se podía vivir si se era liberal o conservador y que el otro no poseía los mismos derechos por el hecho de creer en algo diferente. Es una sociedad desinformada, como todas las anteriores y posteriores en el país, que sigue ciegamente los mandatos del mandatario de turno, alimentando un odio irracional pero no por el contrario peligroso.

Pero es el tercer punto, el realismo dialectico el que presenta dificultades a la hora del análisis ya que un enfrentamiento entre los valores del lector y los dos primeros elementos implica que la

obra varía de significado dependiendo del lector. Esto no es algo nuevo, pero si dificulta la lectura que pueda tener la obra. En lo personal, en el relato se reflejan dos creencias muy peligrosas para una sociedad: que el otro no tiene los mismos derechos que yo porque sus creencias son distintas, y segundo, que por lo mismo no es un ser humano que deba ser tratado como tal. En el relato, cualquier liberal o conservador es sujeto de toda clase de humillaciones: la muerte es siempre el castigo más fácil, porque es del bando contrario. El otro, el que piensa diferente, pierde todo rasgo de humanidad tanto en lo físico como en lo psicológico. Es por eso que el relato es tanto chocante como ilustrativo; porque pese a que es crudo y casi amarillista, representa una época dura que no podemos olvidar como sociedad: “el que no conoce su historia está condenado a repetirla”.

Por último, la articulación pragmática del mensaje, continuando con la teoría de Romera, se manifiesta no por las lecturas externas de la obra sino por su relación con el contexto desde sus mismos elementos: el tiempo del relato y el modo de la narración expresados en voz de los personajes. Estos, sin embargo, como ya se mencionaba anteriormente son arquetípicos, el narrador es omnisciente y todas las acciones son narradas desde la lejanía del que todo lo ve. De esta manera, se encuentra que el tiempo en el relato tiene una duración determinada, que sin embargo no corresponde al tiempo del universo real representado, si bien los hechos son narrados de forma secuencial, no hay lapsus, elipsis o flashbacks.

Aunque los personajes no tienen voz propia, el autor si emplea modos para narrar, de modo que el relato adquiere un cierto tono irónico en algunos extractos. El autor emplea tanto el indicativo (presente y pretérito indefinido e imperfecto) y el subjuntivo (pretérito imperfecto). Los modos, indican cuál es la intención del autor con respecto a la narración, por lo tanto, el uso del indicativo presente muestra que, aunque el relato es sobre hechos del pasado, los hechos hacen parte de una especie de rutina perpetua: los hechos violentos son los mismos no importa la época o la sociedad. La Violencia, es la violencia de hace 50 años, la violencia de los conquistadores y es la violencia de hoy en día. El pretérito indefinido e imperfecto por otro lado son utilizados para enunciar y describir las acciones del relato, sin embargo, la utilización del imperfecto, a diferencia de la mayoría de los relatos, no se lleva a cabo en forma de metáforas sino de una excesiva descripción del hecho violento:

“[...]y como él no estaba, se llevaron lo que encontraron y como no era mucho, les pareció mejor echar candela y decir después que entre las cenizas de Ceilán, María Sofía Restrepo de Suárez había

muerto carbonizada, pero eso sí, nada de mujeres muertas a balazos, los godos no mataban sino hombres y para hombres verracos ellos, los que se entraron a la casa de Nepomuceno Angarita y le sacaron de las greñas del zarzo de su cocina y le pusieron en la puerta de su casa y le amarraron de los pies al bobo de La Pelusa, que seguía meneando su banderita liberal, y le dieron sal para que supiera a tierra, le pegaron tres machetazos en el vientre, y si no hubiese sido porque Lamparilla pasó en su mula rucia y se desesperó de oír los quejidos metiéndole tres tiros en la nuca, allí estaría todavía el bobo viendo cómo se moría don Nepomuceno.”

En cuanto a uso del subjuntivo, como se encuentra presente también en el fragmento anterior, es utilizado por el autor para expresar una simultaneidad en las acciones del pasado, pero también una actitud de los personajes con respecto a la acción:

“[...] y si alguno salía a decir que era godo, le cogían de la camisa o le agarraban del cinturón y le montaban en la primera mula libre para que se uniera al carro de la victoria y siguieran regando sangre, como la que le hicieron regar gota a gota al tío de Martín Mejía en orilla del zanjón de Piedras, arribita de Pardo, cuando le cogieron de una pierna, le arrastraron tres cuerdas, le rompieron la ropa...”

Por todo lo anterior, el relato resulta en un recuento cruel de todos los hechos violentos de la época; el autor hace especial énfasis en aquellas acciones que hieren a los personajes en todos los niveles: físico, psicológico y social. Este relato es verdaderamente un relato de violencia en el sentido en que la reproduce fiel y repetitivamente por lo que la poética no tiene cabida en el relato: esta se basa en la belleza y no hay nada de bello en el trasfondo del mismo. Solo la miseria del ser humano.

2.2 Violencia

Autor: Alejandro Obregón (1920-1992)

Año: 1962.

Especificaciones técnicas: Óleo sobre lienzo, 155 x 188 cm, Colección Hernando Santos Castillo, Bogotá.



Imagen 6 Obregón, A. (1962). *Violencia* [Fotografía]. Recuperada de: <http://www.banrepcultural.org/una-mirada-a-la-coleccion/obra.php?i=24>

Sobre el autor⁹: Alejandro Obregón fue un artista nacido en Barcelona (España) en 1920, murió en Cartagena de Indias (Colombia) en 1992. Su padre era colombiano y su madre catalana.

⁹ Obregón, Alejandro. (1996-2016). Biblioteca virtual Luis Ángel Arango [versión electrónica]. Bogotá: Biblioteca Virtual, <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/obregon-alejandro>

Vivió en Barranquilla desde muy pequeño. Estudió en la Escuela del Museo de Bellas Artes de Boston y en la Llotja de Barcelona. Su obra fue exaltada por Marta Traba, la mejor crítica de su obra. Desde entonces su nombre estuvo siempre en primer plano y sus obras siguen exhibiéndose con gran éxito comercial. La pintura de Obregón se caracteriza por el expresionismo y la impronta mágica. Los principales temas de la pintura de Obregón son los retratos de familiares y amigos, además de varios autorretratos, desde el muy cézanniano del *Pintor sentado que sostiene un pincel* (1943) hasta *Dédalo* (1985), pasando por los *Blas de Lezo* (1977-1978), los animales (en una fauna interminable que incluye desde cóndores y toros hasta barracudas, mojarras y camarones, pasando por chivos e iguanas), las flores carnívoras y nocturnas, las escenas de violencia y, sobre todo, los paisajes (con claras alusiones al mar, a las playas, a las tempestades, a los eclipses y, especialmente, a los vientos). Como reconoce el artista, más que motivos específicos sus cuadros aluden a «drama, catástrofe, registro de vida, reportaje y un poco de todo».

Sus obras pueden dividirse aproximadamente en cuatro períodos. El primero, 1942-1946, es de formación (su producción oscila entre un naturalismo con recuerdos académicos y un expresionismo forzado), el segundo, 1947-1957, es de definición estilística y primera madurez (composiciones milagrosamente balanceadas, en las que articuló de muchas maneras numerosos planos, a veces transparentes, sobre fondos neutros que también incluyen planos, más o menos evidentes con influencias del cubismo). Aquí ya aparecen algunos de sus motivos característicos, así como algunas de sus obras maestras: *Puertas y el espacio* (1951), *Bodegón en amarillo* (1955), *Greguerías y camaleón* (1957).

El tercer período, 1958-1965, es el de la madurez plena (fue el pintor más influyente del país, su estilo era expresionista y americanista; se convirtió en el paradigma de lo nuevo y moderno, el más admirado y galardonado ganó dos veces, en 1962 y 1966, el primer premio de Pintura en el Salón Nacional, con los óleos *Violencia* e *Icaro*). Cuadros sobresalientes de este período son, entre otros: *Naufragio* (1960), *La trepadora* (1961), *El mago del Caribe* (1961), *Homenaje a Gaitán Durán* (1962), *Violencia* (1962), *Volcán submarino* (1965) y *Flor de páramo* (1965).

El último período comenzó en 1966 (estilo efusivo y romántico y en temas obsesivos). Durante este periodo Obregón trabajó por series: *Anunciaciones*, *Floras*, *Angelas*, *Violadas*, *Zozobras*, *Memorias de Grecia*, *Magos de la Popa*, *Blas de Lezos*, *Cosas de la luna*, *Bachués*, entre otros. El artista realizó numerosas obras relacionadas con la violencia del país, desde el óleo de 1948, *Masacre 10 de abril*, hasta el díptico al acrílico de 1982, *Muerte a la bestia humana* y *Victoria de*

la paz, ejecutado después del asesinato de Gloria Lara, pasando por el óleo de 1962, *Violencia*, del que Marta Traba dijera: “La sinceridad terrible de *Violencia* procede de esta circunstancia: de que Obregón la pintó porque ya le era inaplazable y necesario hacerlo. Pero si esto explica el patetismo verídico de su cuadro, no incluye la belleza grave y tensa de sus medios para lograrlo [...]”

Además de sus innumerables cuadros de caballete, Obregón realizó diversos murales. En Bogotá tiene varios, algunos en casas privadas, otros en lugares públicos. El más sobresaliente de estos últimos es el mural de la Biblioteca Luis Angel Arango (1959). El mural de la Biblioteca es una obra rica y diversa. En ella son sobresalientes, además de sus múltiples espacios, la estructura de todas las formas y el colorido variado pero asordado y severo; otro ejemplo de las obras maestras de sus mejores momentos. Del decenio de los ochenta son: *La galerna*, del Centro de Convenciones de Cartagena, *Amanecer en los Andes*, de la sede de las Naciones Unidas de Nueva York y el que *exorna* el Salón Elíptico del Capitolio Nacional de Bogotá.

Descripción de la obra: *Violencia* es un cuadro explícito, pero no porque sus signos sean reconocibles, significa que estos no puedan ser interpretados de diferentes maneras. Es una obra de gran formato, de colores fríos, pero no solo fríos, dan la impresión de podredumbre. La mujer, si bien es reconocible no está enteramente representada de la manera tradicional (en cuanto a proporción y armonía). Ella tiene la cara ensangrentada y estaba embarazada... digo estaba porque no hay forma que después de pasar lo que sea que le pasó –lo que parece una estampida- ella siga viva. O quiera seguirlo.

2.2.1 Cuadro interpretativo *Violencia*.

Ver Anexo 2.

2.2.2 Interpretación

Tal como advierte Eco, la imagen es icónica, su relación con el objeto es visual, pero el grado de relación con él depende de la capacidad del espectador de asociar la imagen con fenómenos de la vida real. A diferencia de *Ana Joaquina Torrentes*, *La violencia* no “cuenta” los hechos sino las consecuencias, pero es por medio de estas que el interpretante construye el relato. Sin embargo, la proliferación de la función referencial y simbólica hacen que el mensaje sea contundente: apela a

la capacidad del lector de deducir que es lo que pasó y cómo. La imagen visual es poderosa en el sentido en que despierta en el interpretante una serie de relatos relacionados con ella.

Esos signos son referenciales por ello, porque muestran el efecto; pero es también por ello que son poéticos, la imagen es poética porque remite a la causa de la misma, a todo el conflicto del que se desprenden. El signo icónico remite a la realidad no porque la imite sino porque apela a características de la misma tal como un olor particular remite a una comida. La pregunta a hacerse es entonces ¿cómo se decide que un sema, un enunciado, la pintura misma, se descompone en signos?, ¿cómo se decide que algunos de ellos remiten a la violencia? Tal como se mencionaba antes, por la representación de sus efectos, efectos que son clasificados según las manifestaciones de la Violencia descritos por Sanchez (2004) y que juntos construyen un relato o un sema, un enunciado: la mujer fue atacada por una banda partidista pero no solo fue asesinada sino torturada.

¿Los signos? Los moretones son indicios de golpes, tanto con los puños como con palos u otro tipo de objetos solidos; las heridas están abiertas, la sangre seca y la carne en descomposición (color ceniciento en el cuerpo y expresión sin vida en los ojos); fue además cercenada, cortada con machete y probablemente violada, pues está desnuda. Si bien es conocido que una de las vejaciones favoritas de estos grupos era embarazar a las mujeres de los bandos contrarios para que “cargaran” con el recordatorio de la vergüenza de ser del bando contrario de por vida; la violación de una mujer ya embarazada resulta en un signo de irrespeto por la vida, ni siquiera de la que aún no ha venido al mundo. Por el método, por la falta de especificación sobre el lugar, por el título de la imagen se puede deducir que el culpable es la Violencia, es tanto el conservador como el liberal, es la época, es todo: no por ser los liberales atacados por los conservadores o viceversa los unos o los otros son eximidos de culpa. Ambos recurren a los mismos actos que afectan a la misma gente: al campesino, al civil, a las mujeres... Al indefenso. La imagen, si bien tiene un lazo con el objeto, con la realidad, no tiene que seguir sus mismas reglas. Estos signos son los mismos por los cuales se pueden interpretar los instrumentos del terror.

Es aquí que se empiezan a encontrar diferencias entre las dos lecturas, la textual y la visual. La lectura de la obra visual, como se había mencionado antes, es espacial y no lineal. El tiempo no puede ser definido porque simplemente no puede ser representado, en la imagen todo “sucede al mismo tiempo”, lo que convierte la imagen también en un eterno presente, en algo que se repite constantemente. La lectura de la obra depende de los elementos que el autor presente que puedan hacer al interpretante hacer relaciones con la realidad; es por eso que, aunque es posible dilucidar

que las organizaciones del terror son los partidos, no es posible hacer lo mismo con los agentes: estos no existen, pero al no existir esto significa que el culpable es cualquiera.

Todo lo anterior es asimilado al mismo tiempo porque la imagen se presenta en conjunto y el interpretante construye el “relato” a medida que asimila los elementos de los que está compuesta la imagen: los moretones, la sangre, la falta de un paisaje y el paisaje desértico. Sin embargo, el hecho que la lectura textual sea lineal no significa que el tiempo del relato no sea también perpetuo: la historia vuelve a ocurrir cada vez que el lector comienza el relato. Eso significa que tanto la obra visual como la literaria apelan a la atemporalidad de las obras, haciendo que los hechos no solo representen el pasado, sino el presente y el futuro. La violencia de ese tiempo es equiparable a la presente y futura porque además estamos en el mismo contexto: los hechos se repiten si bien los actores cambian. Es por supuesto, muy posible que la presente lectura esté parcializada por la documentación sobre la Violencia, y por lo tanto, no valida desde el punto de vista disciplinar; puede que quien no sepa de la Violencia no interprete los signos de la misma manera.

3. Comparación signos de la violencia.

La memoria es redundante: repite los signos para que la ciudad empiece a existir.

Italo Calvino, “Las ciudades y los signos 2”, *Las ciudades invisibles*.

Ver Anexo 3.

Comparar dos lenguajes diferentes supone un ejercicio que aparentemente está destinado al fracaso, la semiótica lo advierte debido a la incompatibilidad entre los signos textuales (que se leen linealmente) y los signos visuales (que se leen simultáneamente en el espacio) (Alberdi, 2016). Sin embargo, aún si los signos son incompatibles este tipo de comparación no es nuevo, sino experimental debido a los desacuerdos entre métodos y teorías. Este ejercicio de comparación nace de una curiosidad que va más allá de las leyes impuestas por la lingüística; y por más inverosímil que parezca, considero, si hay puntos de comparación entre las dos obras estudiadas, tanto en cuanto a recursos semióticos como a temática.

Como se había establecido antes, la imagen y el texto pueden ser analizables desde el punto de vista de sus funciones, más no del medio que utilizan para significar. Por lo tanto, el siguiente cuadro presenta una comparación de las funciones analizadas en los apartados anteriores en cada obra con respecto a los signos de la Violencia según Sanchez (2004).

La similitud de la temática de ambas obras facilitó en cierta medida el encuentro de semejanzas en cuanto a signos y procesos semióticos, tal vez sea por lo mismo que los signos tienden a ser más referenciales y menos poéticos. Escobar (1996), decía que una primera etapa de la representación de la violencia en la obra literaria era, valga la redundancia, literal; y este aspecto se presenta en ambas obras, que fueron creadas entre 5 y 10 años después del periodo crítico de La violencia.

Teniendo en cuenta la simbología cultural propuesta por Sanchez (1993) además, fue posible identificar las representaciones de dichos aspectos de La violencia en los dos tipos de lenguaje; por lo que el trabajo a realizar a partir de la clasificación de los símbolos fue identificar como estos significan. En este sentido, la clasificación de los signos suena arbitraria, pero es un ejercicio

obligatorio cuando se trata de establecer un punto de partida para estudiar el significado. Es así que la simbología cultural propuesta por Sanchez se manifiesta en las obras de la siguiente manera:

Las organizaciones del terror se manifiestan de manera ambigua tanto en la obra textual como en la visual; en la primera en la forma de paradoja ya que el autor nombra como responsables de la masacre de Ceylán a los liberales y a los pájaros, mientras que en la segunda se les incluye por omisión. En ambos textos, estos errores y omisiones no son casuales, sino todo lo contrario, son esfuerzos conscientes por señalar a ambos partidos, y a la sociedad, como los culpables de tales atrocidades.

Curiosamente los signos siguientes son representados de forma referencial en ambas obras si bien las funciones narran los hechos, con lujo de detalle, mientras que el ícono muestra las consecuencias, de manera bastante explícita: los rituales y los instrumentos del terror. Los agentes del terror, solamente se manifiestan en el texto literario porque son enunciados por el autor, contrariamente al texto visual, generalmente la obra visual no muestra a los agentes de la Violencia (Ver imágenes 1-5) tal vez porque el autor no considera importante resaltar un hecho que ya es conocido (que los culpables son todos) o porque el énfasis está en la víctima. Lo mismo pasa con el tiempo; el tiempo es algo difícil de representar en la obra visual debido a su lectura, pero aun así no parece importante resaltar que los hechos se desarrollan de acuerdo a un “ritual” establecido, sino que son hechos que se repiten constantemente y en cualquier lugar, por lo que el tiempo y el espacio no son importantes realmente: abarca todos los tiempos y todos los espacios. En el texto literario, también se presenta por medio del uso del indicativo; cada vez que el lector emprende la lectura, los hechos cobran vida. La violencia estuvo ahí y sigue presente; en ambos lenguajes.

Resulta curioso que, aunque los signos son distintos en espacialidad y lectura, buscan provocar el mismo efecto en el espectador/lector: shock y repulsión. Llego a esta conclusión debido a que el mensaje es presentado de la misma manera; sin muchos recursos poéticos, usando descripciones detalladas y literales que se repiten y terminan por anestesiar en cierta manera al lector. La viralidad, lo advierte Baudrillard, es la repetición del signo hasta que este pierde todo significado. Es una violencia constante.

Conclusiones

... Reflejando la situación con una profundidad que es de admirar, los artistas reaccionaron con presteza cada vez que un acontecimiento de violencia política los golpeó como hombres o mujeres sensibles y como ciudadanos alertas...

Alvaro Median, "El arte y la violencia colombiana en la segunda mitad del siglo XX", *Arte y violencia en Colombia desde 1948*.

Tal como se expresaba en el marco teórico, la decodificación o la interpretación de signos, es un proceso que realizamos sin darnos cuenta; es un constante análisis de las cosas que percibimos y que nos remiten a cosas aprendidas con anterioridad. Sin embargo, este proceso llevado a cabo conscientemente requiere de cierta rigurosidad pues implica no solo conocer exactamente qué es lo que se está percibiendo (los signos), sino que efecto producen en el interpretante, por qué medios y cuál es la relación de esa información con la adquirida previamente. El objetivo general de esta monografía era por lo tanto, realizar una interpretación consciente y concienzuda sobre la realidad de la violencia reflejada en dos lenguajes artísticos diferentes: la obra visual y la obra literaria.

Para lograr este objetivo, se escogió un periodo determinado a analizar (La Violencia, h. 1948-1958), dos obras de arte de la época que representaran de una forma explícita la misma y un marco de interpretación que se ajustara a las necesidades de comprender dichas representaciones. El análisis semiótico partió entonces, de las teorías de Eco (1968, 1976, 1988), Talens (1988) y Romera (1988) que tuvieran en cuenta los signos, los tipos de signos y su función con el motivo de comprender el proceso de semiosis.

Posteriormente, debido a que el objeto a estudiar eran los signos de la violencia, fue necesario delimitarla teóricamente, y delimitar su representación y su simbología, especialmente en la tradición artística colombiana. Como punto de partida entonces, se estableció que la violencia es un comportamiento fuera de la norma que daña a otros o a sí mismos; esta violencia puede ser, según lo establecido por la ONU (2002), autoinfligida, interpersonal o colectiva. Otra delimitación de las formas que adopta, y más apropiada para los objetivos de este trabajo fue la propuesta por Baudrillard (2004) en la que esta adopta la forma de agresión, una forma histórica, una forma simbólica y una forma virulenta. Según esta última definición, la violencia se traslada al plano del sentido, cosa que atañe a la representación, y termina por traspasar el plano del significado para convertirse no solo en representación de la realidad sino en reemplazo de la misma.

La representación de la violencia en el plano del texto literario había sido más o menos esbozada: no solo había unas etapas de desarrollo de la literatura dedicada a la Violencia (sobrenarración de la Violencia y narración crítica sobre la Violencia, Escobar, 1996), sino que había una clasificación de sus manifestaciones simbólicas. Dichas clasificaciones (Sánchez, 2004) fueron tomadas como punto de partida para el estudio de los signos de la violencia; todos los signos, tanto textuales como visuales, fueron entonces entendidos en forma de la representación de los agentes del terror, las organizaciones del terror, los rituales del terror, los instrumentos del terror y la cronología del terror. Dichas clasificaciones, sin embargo, nacen del estudio de las obras literarias de la época, la obra visual carece de tal clasificación debido a que el periodo comprendido entre finales de los '50 y los '70 significó un vuelco hacia la figuración debido a la necesidad de los artistas de representar la realidad del país; las formas de hacerlo, sin embargo, toman diferentes rasgos y formatos: esculturas, grabados, pintura y representación simbólica o mimética.

A la hora de realizar el análisis, los textos interpretados según la forma en que representan la anterior simbología de la Violencia fueron estudiados por consiguiente teniendo en cuenta el tipo de signo según la intención del autor (según Eco, 1988), según su función (del lenguaje propuesta por Jakobson, 1988) y el tipo de violencia que representaban (Baudrillard, 2004) para así determinar cuál era su significante y, por lo tanto, su significado. Si bien las mismas categorías fueron aplicadas a la obra visual, la manera por la cual se estableció qué era considerado un signo y qué no, varía según el lenguaje: los signos textuales están determinados desde las acciones significativas de los personajes, mientras que los signos visuales están determinados según un enunciado icónico; una unidad básica de representación que emita un mensaje.

Como resultado se obtuvo que en la obra literaria predomina la función referencial: la narración es directa y casi sin recursos estilísticos o metafóricos. La violencia es tanto simbólica como virulenta debido a la repetición de los signos, a la crudeza en que el autor repite una y otra vez “machetazo, penetrar, quemar, golpear, etc”. La intención del autor es comunicar por lo que el lenguaje no permite muchas interpretaciones a partir del mensaje, a diferencia de la mayoría de los textos artísticos: las organizaciones del terror son tanto los conservadores como los liberales ya que por uno o por otro motivo el autor nombra a los “godos” y a los “liberales” como autores de la masacre de Ceylan. Los rituales son la cercenación, el incineramiento, la violación y el castigo público, y los instrumentos son los machetes y las balas, si bien esta última es un recurso rápido

que los verdugos prefieren usar menos debido a su rapidez y poca probabilidad de dolor. La cronología es difusa debido a que, aunque la narración tiene un tiempo determinado, los hechos no parecen tener un tiempo determinado o una premeditación: los pájaros simplemente arrasan todo a su paso.

En la obra visual, solamente se encuentran los signos correspondientes a las organizaciones, los agentes y los instrumentos del terror. Los tipos de signo son comunicativos, pero también plurales y equívocos ya que la imagen puede resultar más poética y “confusa” en cuanto remite a muchas otras situaciones y pensamientos. La violencia es aquí también tanto simbólica como virulenta debido a que la imagen es absorbida inmediatamente y está siempre presente. Las funciones aquí, sin embargo, ya no son solamente referenciales sino también emotivas, conativas y poéticas: la imagen llama la atención al interpretante y no solo transmite información sino un sentimiento, genera una reacción a nivel emocional; y en la medida en que remite a cualquier conocimiento previo y/o experiencia sobre la violencia, es poética. Al igual que en la obra textual, aquí, tanto las organizaciones como los agentes (por asociación ya que solo es posible “encontrar” a las organizaciones y no a los agentes en la imagen) son ambos bandos; los actos violentos son los mismos: cercenamiento, golpes, humillación pública (espacio abierto) y posible violación.

Por último, uno de los objetivos de este trabajo era realizar una comparación de los signos de la violencia en las dos obras escogidas; los signos visuales y textuales, al ser comparados, no con respecto a su forma sino a su función y al efecto en el espectador, arrojaron ciertas consideraciones respecto a la representación de la Violencia. En primer lugar, la representación carece de elementos poéticos ya que la intención del autor es comunicativa; hay una necesidad de reproducir fielmente las agresiones a las que son sometidas las víctimas. Sin embargo, es por este mismo motivo que el signo termina siendo virulento, porque se repite y se repite hasta que su significado se anula, termina siendo igual a la realidad que se vivió y se vive hoy en día. Cabe anotar aquí que, por muy fiel, por muy mimética que sea la representación pictórica, la imagen contiene más elementos poéticos que el texto y los signos pueden ser plurales o equívocos; pueden haber múltiples interpretaciones debido a la cualidad de la imagen de ser un signo directamente relacionado con “la realidad”, este remite no solo a la imagen de la mujer violentada sino que despierta también pensamientos o experiencias de otras mujeres, otra época, otro tipo de agresiones en el país, el abandono....

La lectura de estos dos textos, como se planteaba anteriormente difiere en cuanto a su temporalidad y espacialidad, pero ambas, en sus signos repetitivos y comunicativos expresan una crudeza que termina anestesiando al interpretante. Su objetivo es el mismo, generar shock, repulsión; pero cuando la ficción es tan parecida a la realidad ¿qué repulsión puede haber? Es precisamente esa, su relación con la realidad los puntos donde más difieren y coinciden las dos obras: su temporalidad. La obra textual, en su linealidad, en los modos de narrar (indicativo y subjuntivo) revive los acontecimientos cada vez que se emprende el relato haciendo que el mismo se convierta en una realidad perpetua. La obra visual, en su espacialidad, es atemporal, inclusive no-espacial, por lo que bien podría tratarse de una mujer en las afueras de la Cali, Bogotá, o en Cauca o Putumayo en el año 2016. Ambas obras, con sus recursos diferentes presentan una realidad que desafortunadamente, no pertenece solo al pasado sino también al presente: la violencia siempre está ahí.

Referencias

- Aguirre, C. (1995). La muerte de Gaitán 1948. En Ruiz, J. R. (Dir. Gen.), *Historia de Colombia* (pp. 1239-1248). Colombia: Zamora Editores S.A.
- Alberdi Soto, B. (2016). Escribir la imagen: la literatura a través de la écfrasis. *Literatura y Lingüística*, 33, pp. 17-38. Recuperado de: <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112016000100002>
- Álvarez Gardeazabal, Gustavo. (1996-2016). *Biblioteca virtual Luis Ángel Arango* [versión electrónica]. Bogotá: Biblioteca Virtual, <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/indice>
- Barthes, R. (1985): *L'aventure semiologique*. Paris: Edition du Seuil. Traducción al español: La aventura semiológica. Barcelona: Paidós, 2009.
- Baudrillard, J. (1993). *Symbolic Exchange and Death*. Trans. Iain Hamilton Grant. London: Sage Publications.
- Baudrillard, J. (2004, 19 mayo). *La violence faite aux images*. Conferencia presentada en ENS Paris. Recuperado de: <http://www.kodon.fr/wp-content/uploads/2014/07/La-violence-faite-aux-images1.pdf>
- Bhaszar, J. F. (2008). *La semiótica de la obra de arte*. Santiago de Cali: Editorial Universidad del Valle.
- Beever, J. (2011). Symbolic Violence as Subtle Virulence: The Philosophy of Terrorism. Ensayo presentado en la *Conferencia interdisciplinaria e internacional: Re-Visioning Terrorism*, West Lafayette, Indiana, Estados Unidos. Recuperado de: <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1070&context=revisioning>
- Cartagena, C. (2016). Los estudios de la violencia en Colombia antes de la violentología. *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, 17 (1), pp. 63-88. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=43942944004>
- Cassirer, E. (1963, 2da ed. Español). *Antropología filosófica*. México, D. F: Fondo de Cultura Económica.
- Cruz Fajardo, M. (2013). Lecturas sobre violencia. La tragedia y el rito marcando la literatura colombiana. *El Artista*, 10, pp. 281-300. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87429022019>

Eco, U. (1968). *La estructura ausente*. Introducción a la semiótica. Barcelona: Editorial Lumen S.A.

Eco, U. (1988). *Signo*. Barcelona: Editorial Labor S. A.

Eco, U. (1976). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Editorial Lumen S.A.

Escobar, A. (1996). La violencia: ¿Generadora de una tradición literaria? *Gaceta*, 37. Recuperado de: http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/violencia.htm

Fajardo Leal, L. P. (2015). *La policromía del espejo: Una narrativa pictórica de la violencia colombiana*. Recuperado de: https://docs.google.com/document/d/1J7tGkcN7uWtbRgaJVgoNmDA3U_9WWbtH2FIQMwmZQA/edit

Guzman C., G., Fals B., O, & Umaña L., E. (1962). *La violencia en Colombia. Estudio de un proceso social*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo.

Jakobson, R. (1988). *Lingüística y poética*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.

Lotman, I. (1996). *La semiosfera I*. Semiótica de la cultura y el texto. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.

Lombana, L., Valencia, S. (2000). *Análisis semántico del léxico relacionado con la violencia utilizado en los dos periódicos locales El País y El Caleño*. Trabajo de grado para optar por el título de Licenciado en Lenguas modernas. Universidad del Valle.

Cruz F., M. (2013). Lecturas sobre violencia. La tragedia y el rito marcando la literatura colombiana. *El Artista*, 10, 281-300. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87429022019>

Molano, M. A., Rubiano, E. (2012). *La violencia en Colombia según Fernando Botero: consideraciones historiográficas, estéticas y semióticas*. Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

Museo de Arte Moderno de Bogotá. (1999). *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Bogotá: Grupo editorial Norma

Obregón, Alejandro. (1996-2016). *Biblioteca virtual Luis Ángel Arango* [versión electrónica]. Bogotá: Biblioteca Virtual, <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/obregon-alejandro>

Organización Panamericana de la Salud, Oficina Regional para las Américas de la Organización Mundial de la Salud. (2002). *Informe mundial sobre la violencia y la salud: resumen*. Washington., D.C.: Organización Panamericana de la Salud.

Organización Mundial de la Salud. (2016). *Violencia* (Definición). Recuperado del sitio web de la Organización Mundial de la Salud: <http://www.who.int/topics/violence/es/>

Peirce, C. S. (1904). *Carta a lady Welby*. Recuperado de: <http://www.unav.es/gep/Welby12.10.04Espanol.html>

Restrepo R., L. C. (1993). “Mato, luego existo” dimensión simbólica de la violencia. *Revista Colombiana de Psicología* (Ejemplar dedicado a: Agresividad, violencia y ley), 2, pp. 63-69.

Romera, J. C. (1988). Teoría y técnica del análisis narrativo. *Elementos para una Semiótica del texto artístico*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.

Sanchez G., G. (2004). La Violencia y la Supresión de la Política. *Biblioteca Virtual del Banco de la República*. Recuperado de: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/ensayo/violen.htm>

Talens, J. (1988). Práctica artística y producción significativa. Notas para una discusión. *Elementos para una semiótica del texto*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.

Tokatlian, J. G. (1995). Las viejas y las nuevas violencias. *El Tiempo*. Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-313434>

Walther, E. (1979). *Teoría de los signos*. Santiago de Chile: Dolmen Ediciones.

Wittgenstein, L. (1921). *Tractatus logico-philosophicus*: a) (trad. e introd. de J. Muñoz e I. Reguera), edición bilingüe alemán-castellano, Alianza, “Alianza Universidad”, Madrid 19956reimp. b) (trad., introd. y notas de L. M. Valdés Villanueva), Tecnos, Madrid 2002, versión sólo en castellano que sigue la catalana de J. M. Terricabras.

Anexos

Anexo 1 Cuadro interpretativo Ana Joaquina Torrentes

Signo/ Segmento	Tipo	Función	Tipo violencia	Significante	Interpretación/significado
Agentes del terror Pájaros: “Ana Joaquina Torrentes no tuvo necesidad de esperar a su marido porque los pájaros esos se devolvieron y como él venía con la leña para la comida loma arriba, le prendieron tanto machetazo que cuando lo recogieron esa noche...”	- Comunicativo (intención del emisor: consiente).	Referencial (paradoja, sinécdoque), poética	Simbólica	Pájaros	Los pájaros son el “ejercito” campesino patrocinado por el partido conservador para acabar con los liberales en el campo. De esta manera, el grupo se convierte en símbolo de la muerte tal como lo expresa Gardeazábal al compararlos con los jinetes del apocalipsis.
Organizaciones del terror Liberales: “...muchos creyeron que no eran [...] sino los mismos del Apocalipsis y que era el fin del mundo y no de ciento cuarenta y tres liberales lo que les tocó presenciar. Vinieron por arriba desde San Rafael y por abajo desde Galicia y en la Tienda de Pedro Nel Jaramillo se tomaron seis cajas de cerveza y le pagaron con tres tiros en la cabeza...” Godos: - “.. les pareció mejor echar candela y decir después que entre las cenizas de Ceilán, María Sofia Restrepo de Suárez había muerto carbonizada, pero eso sí, nada de mujeres muertas a balazos, los	- Plural (multiplicidad de significados generados a partir del signo)	Referencial, poética	Simbólica	Conservadores (liberales)	Los conservadores (pájaros) son la entidad detrás de todos los crímenes de los que la población es víctima. Sin embargo, el autor los llama en un principio “liberales” lo que puede ser interpretado no como un error sino como a una inclusión de este grupo como autor de los mismos crímenes; no se trata de tomar un bando sino de adjudicar los actos violentos a la misma sociedad dividida.

godos no mataban sino hombre y para hombres verracos ellos, los que se entraron a la casa de Nepomuceno Angarita y le sacaron de las greñas...” - “los pájaros esos se devolvieron y como él venía con la leña para la comida loma arriba...”					
Rituales del terror Bala: “le pagaron con tres tiros en la cabeza” Violación: “se metieron en las entrañas de las dos sirvientas de doña Domitila y en las nalgas de los tres pelados de don Leonardo” Incineración: “...como él no estaba; se llevaron lo que encontraron y como no era mucho, les pareció mejor echar candela y decir después que entre las cenizas de Ceilán, María Sofía Restrepo de Suárez había muerto carbonizada” Muerte ejemplarizante: “le sacaron de las greñas del zarzo de su cocina y le pusieron en la puerta de su casa y le amarraron de los pies al bobo de La Pelusa, que seguía meneando su banderita liberal, y le dieron sal para que supiera a tierra...” Machetazo: “...como él venía con la leña para la comida loma arriba, le prendieron tanto machetazo que cuando lo recogieron esa noche, creyeron que era un pedazo del puerco que le habían robado a Pretoria...”	- Comunicativo (intención del emisor: consiente). - Sinsigno (réplica del modelo)	Referencial,	Virulenta	Violaciones, muerte ejemplarizante en la plaza, incineración, tierra y sal en la boca, machetazos, cercenamiento, balazos en la cabeza	Los rituales dan rienda suelta a los instintos animales: satisfacción sexual y supremacía del más fuerte. Los rituales son llevados a cabo de modo que la víctima sea reducida a nada, a un animal, pues es el victimario el que tiene la razón, el único que tiene derecho a la vida y a la voz política. Rituales como el cercenamiento de la lengua demuestran que el ciudadano queda anulado por sus creencias, al igual que la muerte ejemplarizante: el resto de la población debe ver que es lo que pasa por ser liberal.

Instrumentos del terror	- Comunicativo (intención del emisor: consiente). - Sinsigno (réplica del modelo)	Referencial,	Virulenta	Machetazos, balazos	La bala es el último recurso porque es el más rápido. El instrumento por excelencia es el machete porque es tanto el instrumento del campo como el más doloroso para la víctima. Parece que la tarea del verdugo es ejercer la fuerza y demostrar superioridad por medio de la crueldad: entre más sangre derramada, más poder.
Cronología del terror “Eran las seis de la tarde del 26 de octubre [...] Y cuando la noche se volvió candela y de Ceilán no quedaba sino cenizas humeantes, el padre Obando, Ana Joaquina Torrentes y treinta y siete viudas, ochenta y nueve huérfanos y un olor a sangre y un olor a muerto y una bandera roja en las manos del bobo de La Pelusa, la chusma, los pájaros, dejaron de ser hombres para volverse sombras con las luces de la mañana”	- Plural (multiplicidad de significados generados a partir del signo)	Referencial, poética	Simbólica	Antes del anoecer hasta el amanecer (no es clara).	Si bien el autor comienza el relato a las 6 de la tarde y en la noche el pueblo ya está en llamas, el tiempo que les toma a los pájaros realizar todos los actos anteriormente mencionados no es claro. Los actos son contados en general, no hay un tiempo de desarrollo para cada uno, ni un orden para ello.

Anexo 2 Cuadro interpretativo de Violencia

Signo/ Segmento	Tipo	Función	Tipo violencia	Significante	Interpretación/significado
<i>Organizaciones del terror</i>	- Comunicativo (intención del emisor: consiente). - Plural (multiplicidad de significados generados a partir del signo)	Referencial, Emotiva, Conativa, Poética	Simbólica	Liberal, conservador	Aunque la obra no retrata el victimario sino la víctima, puede verse que el autor es brutal y que pertenece a un bando político; de ahí el título. Pero es también precisamente por eso que la organización del terror es tanto el liberal como el conservador; porque por medio de su ausencia en la imagen se les invoca a ambos. Ambos bandos recurren a los mismos métodos y ambos dejan las mismas víctimas: la población civil, pero especialmente la mujer.
<i>Rituales del terror</i>	- Comunicativo (intención del emisor: consiente). - Plural (multiplicidad de significados generados a partir del signo) - Sinsigno (réplica del modelo)	Referencial, Emotiva, Conativa, Poética	Simbólica Virulenta	Violación, machetazos, golpes	Otra vez, es por la víctima que los actos a los que es sometida son expuestos: su cuerpo está en estado de descomposición, desmembrado, amoratado e índices de violación.; de lo contrario no estaría desnuda. La mujer es la víctima por excelencia de la Violencia y los actos que se cometen contra ella son actos “institucionalizados” entre las organizaciones del terror: violación, mutilación, golpes y embarazo. Por medio de la representación de una sola mujer, Obregón habla de todas las mujeres víctimas del conflicto, pero la mujer se convierte también aquí en la alegoría de la patria: el lugar, no es un lugar definido, es un espacio fuera del espacio por lo que no es extraño asociar a esta madre con la madre patria.
<i>Instrumentos del terror</i>	- Comunicativo (intención del emisor: consiente). - Equívoco (variedad de significados generados a partir del signo)	Referencial, Emotiva, Conativa, Poética	Simbólica	Machete, palos	La única marca perceptible de un instrumento es la del brazo desmembrado, cosa que remite a los instrumentos utilizados en la época para tal trabajo. Los instrumentos son aquellos que son más asequibles a la gente del campo.

Anexo 3 Cuadro comparativo de los signos

Signos violencia	Función	Función (del lenguaje)	Ícono	Función (del lenguaje)
Agentes del terror	Pájaros	Referencial (paradoja), poética	N/A	N/A
Organizaciones del terror	Liberales, conservadores	Referencial, poética	No actor explícito (ambos partidos)	Referencial, Emotiva, Conativa, Poética
Rituales del terror	Violaciones, muerte ejemplarizante en la plaza, incineración, tierra y sal en la boca, machetazos, cercenamiento, balazos en la cabeza	Referencial	Marcas machetazos, golpes y desnudez producto de violación.	Referencial, Emotiva, Conativa, Poética
Instrumentos del terror	Machetazos, balazos	Referencial	Marcas machetazos	Referencial, Emotiva, Conativa, Poética
Cronología del terror	Atardecer al anochecer (no es clara)	Referencial, poética	N/A	N/A