

DESHILANDO CAMINOS: CUERPOS, DUELO Y MEMORIA EN *ESTABA LA PÁJARA*
PINTA SENTADA EN SU VERDE LIMÓN DE ALBALUCÍA ÁNGEL

MAIRA KATHERIN SUÁREZ AMAYA

TRABAJO DE GRADO
Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá, 2015

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Joaquín Emilio Sánchez García, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Lina Ximena Aguirre Prada

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

A Tomás Aurelio

A mis padres y a mi hermana Eliana,

Por creer junto a mí en el poder de la literatura.

Tabla de contenido

Introducción	1
Una violencia que desbordó el cauce	3
Narrativa en la Violencia	6
Narrativa de la Violencia	11
La pájara pinta: cantos, sonidos y ecos	14
1. El cuerpo vulnerable en <i>Estaba la pájara pinta</i>: lugar y representación	23
1.1 Las tiras de piel: el cuerpo y los medios de comunicación	31
1.2 El rostro del “yo”	38
1.3 El lenguaje de los cuerpos: la rotura corporal	46
1.3.1 Cuerpos horizontales: el cuerpo muerto	50
1.3.2 El no lugar: el cuerpo fragmentado	54
1.3.3 ¿Este cuerpo es mío?: el cuerpo desposeído	58
2. Percepciones corporales que ensanchan la memoria hasta el infinito	65
2.1 La muerte y el erotismo como ejes estructurales	71
2.2 La latencia	74
2.3 La contemplación de la muerte: visión y desencadenamiento	77
2.4 El erotismo: la piel como vínculo	84
3. Los lenguajes del dolor: generadores de una <i>communitas</i> de duelo	101
3.1 La comunicabilidad y el carácter inalienable del dolor	102
3.2 Lenguaje corporal: la doble exposición	108
3.3 El retorno por las riberas del duelo y de la melancolía	113
3.4 <i>Communitas</i> del duelo	124

4. Conclusiones	127
Bibliografía	132

Introducción

*Porque que lo que yo quiero es llegar a una nueva
inflexión para que todo sea un canto ¿ves?*

*Estaba la pájara pinta sentada en
su verde limón, Abalucía Ángel*

Numerosas cuestiones me llamaron la atención cuando leí por primera vez la prosa apasionada de *Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón* de Abalucía Ángel, entre ellas que era una novela creativa, innovadora, comprometida y pertinente dentro del entorno social que representaba, el del fenómeno de La Violencia en Colombia. En especial, el color que más me llamó la atención de aquella primera lectura fue la inocencia de la niñez, siempre presente en los relatos más adversos, violentos y degradantes. Entre sus líneas siempre encontré una preocupación constante por la dignidad humana, aun cuando la realidad violenta del país toldara los cielos con su asidua sombra.

Por ese entonces me interesaba el tema de la corporalidad en relación a los testimonios de tortura y de represión política¹. Este interés me llevó a conducir mi lectura de *Estaba la pájara pinta*² por caminos parecidos, y una pregunta que acechaba mis lecturas por ese entonces vino a trenzarse con esta novela de Abalucía Ángel ¿Es posible representar en la literatura estados de violencia donde el cuerpo no se vea involucrado de una forma violenta? Mi pregunta surgía como consecuencia de encontrar que en los acontecimientos violentos y punitivos, el cuerpo siempre es el que se ve implicado de forma directa, incluso si no se apela a castigos violentos o sangrientos, ya sea bajo la suspensión de algún derecho, por ejemplo la pérdida de la libertad en el sistema carcelario, o en casos más extremos, el de la tortura.

¹ Parte de las reflexiones que tejo en esta tesis son producto de diálogos que surgieron durante la clase de Narrativa Colombiana en el primer semestre del 2014, dictada por ese entonces por la profesora y amiga Liliana Ramírez. Las lecturas de mis compañeros de clase, así como las perspectivas que aportaba esta gran docente, fueron y son semilla de este trabajo.

² A lo largo de esta tesis abreviaremos el título de la novela de Abalucía Ángel como *Estaba la pájara pinta*.

Hallé el camino de la relación entre literatura, cuerpo y violencia solitario y poco frecuentado. Al contrario, vi que esta misma senda era clara y transcurrida en el arte colombiano. Allí, desde hace más de medio siglo, se han ido produciendo alegorías de los estados corporales de víctimas, desaparecidos, victimarios, desmovilizados, desplazados y de los que yacen en los ríos, mejor dicho, de todos los afectados por el conflicto colombiano. La explosión de imágenes donde el cuerpo —desaparecido o surcado por el dolor— era el principal protagonista tuvo un gran impacto en la producción artística a partir de la segunda mitad del siglo pasado y aún en recientes producciones artísticas. Como consecuencia, las investigaciones de Adriana Ordoñez hacían notar “[cómo el cuerpo] subyace y reverbera en cada intención plástica en la que la historia del conflicto armado ha sido sujeto de presentación, interpretación o diálogo por parte de los artistas locales” (240). Por esta misma línea, la lectura de las investigaciones de Ileana Diéguez sobre la representación del cuerpo en la violencia colombiana y mexicana en prácticas artísticas como en la pintura, la escultura, las acciones performativas, el teatro y la danza, me llevaron a hacer nuevas concreciones entre la presencia del cuerpo de *Estaba la pájara pinta* y el de la violencia. En la crítica del arte se ha reconocido una alta carga perceptual en la representación de *La Violencia*, cuestión que no ha sido explorada por la crítica literaria, he decidido ponerme estos lentes para lograr un análisis de *Estaba la pájara pinta* que tenga cuenta esta carga de la percepción. Por esta razón en algunos capítulos haremos referencia a una de estas obras de arte a razón de que *Estaba la pájara pinta* guarda esa carga perceptual que aplica para estas diferentes expresiones artísticas.

En este trabajo, a partir de la lectura de *Estaba la pájara pinta* de Albalucía Ángel, me interesa trazar las relaciones que se entretejen entre la representación del cuerpo, la percepción y la memoria en las experiencias de la violencia en Colombia. Para ir esbozando el camino hacia dicha relación, mi análisis se centrará en algunos temas como las formas de representación del cuerpo que se encuentran subyacentes en esta novela. En ese aspecto haremos la distinción entre los lugares que adquieren las diferentes corporalidades presentes en *Estaba la pájara pinta*, así como la vulnerabilidad que le otorga Ángel a cada uno de estos cuerpos. También nos detendremos en la manera en que la estructura de *Estaba la pájara pinta* responde al tiempo de la percepción corporal incidido por la experiencia de la violencia, dejando a un lado el tiempo lineal. Tendremos en cuenta el papel que juega el cuerpo dentro de las formas de duelo que

propone *Estaba la pájara pinta*, así como los significados y sentidos que pueden llegar a tener tales representaciones más allá del texto.

Para iniciar este recorrido debemos tener en cuenta que el momento de producción de *Estaba la pájara pinta* (1975) se adhiere a lo que se ha denominado “La narrativa de la Violencia”. Ya que la novela escrita por Albalucía Ángel no busca erigirse como una verdad cerrada, no aboga por una tesis específica de la violencia y de La Violencia en mayúsculas, sino que es una obra que busca ser un punto de reflexión. La novela busca la construcción de una memoria que sea capaz de incorporar la complejidad de nuestra historia, que incluya diferencias, posturas contradictorias, responsabilidades y que sobre todo, rompa con las clásicas coordenadas morales de los buenos y de los villanos.

El primer paso será que incursionemos en los debates y en las propuestas de lo que la literatura ha denominado la ‘Literatura de la Violencia’, que como ya lo hemos dicho, es donde se inscribe la novela de Ángel. En este paso conversaremos con las diferencias que varios críticos han trazado entre ‘la narrativa de la Violencia’ y ‘la narrativa en la Violencia’; allí podremos distinguir los senderos que los separan y también los reflejos que las acercan. Finalmente, en esta introducción pondremos a consideración diferentes debates críticos que ha movilizado *Estaba la pájara pinta* en relación a su estructura, su temática y su recepción.

Una violencia que desbordó el cauce

Para comenzar debemos distinguir que la violencia en minúsculas hace referencia al estado permanente que vive Colombia. La permanencia en dicho estado ha tenido transformaciones en sus circunstancias, en sus actores y en sus formas de repercutir en las víctimas y en los victimarios. Es difícil, y se presta para innumerables malentendidos, dividir la violencia colombiana entre buenos y malos debido a la tumultuosa complejidad que ha caracterizado el conflicto sin resolver más largo del mundo: el colombiano. Pues bien, una de las características de la violencia —en minúsculas— es precisamente la incapacidad de medir sus alcances, sus muertos, sus heridos y sus víctimas. A diferencia de La Violencia en mayúsculas, la cual se ha caracterizado por una periodización temporal que permite medir, de forma aparente, sus consecuencias. No obstante, esta relación resulta ambigua, pues consideramos que la segunda es consecuencia de la primera, es decir que lo que se ha llamado con el nombre genérico de La

Violencia no ha culminado, pues en el presente en que escribimos este trabajo vemos aun sus consecuencias que se traducen en secuestros, muertes, venganzas y asesinatos.

Torturas, muertes, desapariciones, masacres e infinidad de repertorios de dolor alcanzaron su nivel más crítico en el periodo conocido como La Violencia, que abarca desde 1946 hasta 1958³. En este periodo —que será narrado y descrito por *Estaba la pájara pinta*— La Violencia se vio atizada tras el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948, motivo que desató innumerables protestas conocidas en su conjunto como El Bogotazo. Con este evento comienza la década de los cincuentas, bajo el gobierno conservador del presidente Mariano Ospina Pérez, donde el conflicto político produjo una fuerte confrontación armada entre los partidos tradicionales: Liberal y Conservador. Los ciudadanos anexos a ambas corrientes políticas fueron hostigados por sus adversarios y los territorios que tenían singular influencia política fueron azotados por los ataques de agrupaciones que se constituyeron dentro de cada partido: por un lado la policía *chulavita* y *Los pájaros* —al servicio del gobierno conservador— y del otro lado, las autodefensas comunistas y las guerrillas liberales.

La Violencia, en mayúsculas, se acuñó como un sujeto “personificado, activo, creador de acontecimientos —dolorosos—, en síntesis, devastador. ‘La Violencia nos mató a un hermano, nos mató el padre’, ‘La Violencia nos quemó la casa, nos quitó la tierra’” (Echeverri 3). De acuerdo con Jorge Echeverri, Laura Restrepo en “Niveles de realidad en la literatura de la Violencia colombiana” opina que el nombre genérico de esta época de nuestra historia obedeció a la mitificación de un conflicto. El nombre abstracto de “La Violencia” señaló y definió este acontecimiento histórico a partir de la dificultad de nombrar sus causas y sus consecuencias. Junto a este factor, las propias víctimas y actores del conflicto contribuyeron a la mitificación del fenómeno al no lograr comprender ni dilucidar “qué circunstancias habían desatado la crisis que los arrastraba” (Restrepo 1).

El sello distintivo de este periodo fueron los innumerables crímenes que se cometieron contra mujeres, hombres y niños que se identificaban con el grupo adversario a cada ideología política. Crímenes de lesa humanidad que se ejemplificaron en asesinatos, torturas y rituales

³ La fecha en que culmina La Violencia coincide con la creación del Frente Nacional, acuerdo político pactado entre los líderes de ambos partidos tradicionales, Alberto Lleras Camargo y Laureano Gómez.

específicos para producir dolor, para postergar la muerte y para dejar una marca corporal que pudiera ser leída de forma eficaz por los espectadores de tales hechos.

Cuando la Violencia parecía transgredir todo límite posible durante el gobierno de Laureano Gómez, el camino por el que optaron las elites políticas para poner fin a la violencia bipartidista y con la intención de pacificar el país fue el ascenso del general Gustavo Rojas Pinilla (1953 a 1957). El gobierno militar desplegó todas sus fuerzas en la búsqueda por erradicar los núcleos de autodefensa campesina, los cuales se precipitaron en su transformación en guerrillas revolucionarias que continuaron y continúan con la lucha armada.

El conflicto no cesó con el consenso entre los partidos tradicionales en el llamado Frente Nacional, que inició en 1958 y culminó en 1974. La estrategia política de la alternancia del poder entre ambos partidos, Liberal y Conservador, no demoró en sacar a la luz los remanentes del conflicto bipartidista iniciado bajo el mandato de Laureano Gómez. De acuerdo con el Grupo de Memoria Histórica “no se logró superar las rivalidades entre regiones, municipios y veredas, ni las relaciones de los gamonales con las guerrillas de sus respectivos partidos” (118). Sumado a esto, los intentos de rehabilitación del país resultaron fallidos por la falta de un correcto diagnóstico de los hechos acontecidos en el país y por un acuerdo que buscaba borrar y restituir las memorias de las víctimas.

La literatura no se mantuvo al margen del movimiento impetuoso de La Violencia. Sus letras se fueron hundiendo en el pantano que venía sumergiendo a Colombia. Son numerosas las novelas, los cuentos y los testimonios que señalan de manera “desigual y ambigua” (Escobar 4), siempre diferente, los hechos históricos que hemos expuesto anteriormente. Augusto Escobar muestra que durante aquella época se dio un alza en las novelas que trataban sobre aquel tema: “de los 57 escritores, 19 (33%) habían escrito por lo menos una obra antes de su primera novela sobre la Violencia, 38 (67%) se inician escribiendo sobre ella” (8). Lo que más sorprende de las cifras aportadas por Escobar es la cantidad de sujetos que, motivados por el tema, se lanzaron al camino de las letras sin antes haber incursionado en ellas.

En esta línea, cuando hablamos de la literatura que trata del fenómeno de La Violencia hacemos referencia a toda la literatura que se ha escrito en relación, ya sea durante o después, de dicho fenómeno (Escobar s.n.p). No obstante, como han observado los críticos tomados en

cuenta en este estado del arte, el corpus de dicha literatura varía y se diferencia en su calidad estética y en su manera de tratar dicha temática. Se comienza a hablar de “novela de la violencia” a partir de la década de los cincuenta, cuando Hernando Téllez hacía referencia a dicho termino al hablar de la actualidad narrativa del país en las *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo* (Escobar s.n.p).

Acogiéndonos a los planteamientos de Augusto Escobar en su texto “La Violencia: ¿Generadora de una tradición literaria?” podemos precisar dos etapas o dos sentidos de abordar dicho paradigma literario. Ambas etapas han sido acogidas por diferentes críticos y estudiosos de la literatura. En esta misma línea, Marino Troncoso en un texto anterior “De la novela en la violencia a la novela de La Violencia: 1959-1960 (hacia un proyecto de investigación)” establece dos periodos para el análisis de la novela de la violencia, el primero es “Narrativa en la violencia” y el segundo es “Narrativa de la violencia”. Según el crítico, el primero de ellos se caracteriza por su inmadurez estética y por su pobreza literaria, que busca retratar de manera casi documental los acontecimientos históricos. El segundo, por su parte, se caracteriza por una mirada crítica y reflexiva a los hechos violentos (32). Nos hemos apropiado de la clasificación que propone Marino Troncoso, y que a su vez es adoptada por Cristo Figueroa, con el fin de hacer más precisas las diferencias y las características de ambos momentos de la literatura y de la historia de la segunda mitad del siglo XX.

Una aclaración antes de continuar; nos acogemos a dicha división con fines metodológicos. Es decir, no estamos afirmando que exista un corte tajante y abrupto dentro de la historia literaria colombiana que, de forma indiferente, afirme que “desde aquí” comienza una narrativa con valor estético y literario, y que toda obra que se encuentre fuera de tal fecha carezca de valor. La evolución literaria fue paulatina, lo que quiere decir que no se pasó de forma súbita a darle importancia al hecho literario sobre el hecho histórico, pues no se debe ignorar que existen obras tempranas con valor literario como obras tardías que carecen de valores estéticos.

Narrativa en la Violencia

De acuerdo con Cristo Figueroa, Augusto Escobar y otros críticos, la excesiva proximidad de los hechos y de los acontecimientos históricos de La Violencia fue una de las principales causas que originó la estética que caracteriza a la ‘narrativa en la Violencia’. Las

novelas y los cuentos que están inscritos en esta primera etapa fueron escritos en los años siguientes de El Bogotazo hasta la creación del frente nacional. Su escaso distanciamiento histórico y la vivencia directa de los acontecimientos que se buscaban narrar inhibieron la posibilidad de una disyunción emocional, motivo que llevó a que las perspectivas y los enfoques fueran escasos. La conciencia artística y la creación literaria estuvieron ensombrecidas por un afán de registrar fielmente la realidad del país.

El evidente atolondramiento que produjo las dimensiones del impacto llevó a que los cuentos y las novelas de esta etapa estuvieran caracterizadas por una pobreza expresiva donde primaba la intención anecdótica y documental. Allí el hecho histórico primaba sobre el hecho literario. En esta narrativa no media ni el reposo ni el rigor. Como menciona Figueroa algunas de las principales características de este primer momento eran

idolatría por la anécdota, privilegio del enunciado, poca elaboración del lenguaje, débil creación de personajes, linealidad de la trama, siempre construida de acuerdo con el esquema causa-efecto, defensa de una tesis personal o partidista, abundancia de descripciones de masacres, escenas de horror y maneras de producir muerte. (“Violencia-gramática” 97)

Lo que Augusto Escobar llama “Literatura de la violencia” entra en diálogo con las características mencionadas. En esta narrativa predomina la defensa de una tesis que tiene una intención de denuncia, se deja a un lado la conciencia artística y la responsabilidad estética. El título de la mayoría de estas novelas “denotan la materia de que está constituida”, por ejemplo: *Ciudad enloquecida* (1951), *Sangre* (1953), *Las memorias del odio* (1953), *Los cuervos tienen hambre* (1954), *Tierra sin Dios* (1954), *Raza de Caín* (1954), *Los días de terror* (1955), *La sombra del sayón* (1964), *Sangre campesina* (1965). Su materia narrativa son las masacres, la manera de producir muerte y la sevicia de cada uno de estos procedimientos (Escobar s.n.p).

Como podemos observar hay una parálisis frente a la violencia sanguinaria y llena de sevicia que impidió que los narradores, escritores y espectadores pudieran trascender hacia una postura crítica y reflexiva de los acontecimientos. De la misma manera, bajo la ensombrecida cara literaria de esta narrativa, Echeverri, en un intento por comprender el fenómeno que aquí

nos ocupa: la literatura de La Violencia, reconoce la existencia de novelas y cuentos que “se tornaron o panfleto inculpador o han sido epígonos de crónicas reporteriles”⁴ (7).

Los aportes de Echeverri son siempre iluminados a partir de la estética. Discrepo con su decisión de dejar a la sombra cualquier tipo de texto que esté “hecho para interpretar la realidad”, pues no estoy de acuerdo en que, como arguye el autor, ese sea el objeto de otras disciplinas como por ejemplo el de la sociología o el de la historia, y que bajo esa medida lo único que merezca un estatus literario deban ser aquellas obras que se limitan a permanecer en una región plenamente estética de “la cultura de la belleza, la poesía y el juego” (2).

Por otra parte, existe otra tendencia que considera las creaciones artísticas únicamente como formas de expresión de la conciencia social y de la memoria colectiva. Bajo esta mirada, Bodgan Piotrowsky⁵ intenta desentrañar las relaciones entre la realidad y el mundo de la obra literaria, siendo este el objetivo único que lo conduce al estudio de numerosas novelas de La Violencia, valiéndose de una división cronológica que tiene sus límites entre 1951 y 1981. La división es la siguiente: el primer tramo va de los primeros libros publicados de 1951 hasta 1954, el segundo tramo está compuesto por los libros publicados en 1954 —año en que hubo una gran abundancia de títulos que abarcaban este género— y, finalmente, el de las novelas publicadas en 1958 hasta 1981.

Piotrowsky considera que la novela de La Violencia en Colombia pertenece a la literatura comprometida con fines políticos precisos, es decir, no es más que un reflejo de ideas políticas, donde “la realidad es mucho más poderosa que la inventiva individual” (s.n.p). De este modo, el autor reconoce que existe el riesgo de que la literatura comprometida no logre una calidad artística, pues ésta se propone elaborar de manera directa las situaciones de la realidad del país. El autor señala que

⁴ A pesar de que Jorge Echeverri no reconozca las dos etapas que aquí hemos adoptado, incluyo parte de sus aportes en este apartado porque el crítico colombiano sí reconoce una pobreza estética y literaria en gran parte de la narrativa que aquí nos ocupa.

⁵ En su texto “La realidad nacional colombiana en su narrativa contemporánea”, B. Piotrowsky acoge como material de estudio tres géneros representativos en el desarrollo de la novela contemporánea: la novela costumbrista-criollista, la novela del tema indígena y la novela de La Violencia. A lo largo de su trabajo reflexiona sobre “la evolución de la literatura colombiana y su reflexibilidad de los más pertinentes asuntos nacionales” (3). En este Estado del Arte tomaremos en cuenta únicamente las reflexiones acerca de la novela de La Violencia, siendo ese el tema que nos compete.

[A] la literatura de la violencia la debemos examinar como *un testimonio* de los sangrientos años que se reafirma en la memoria colectiva y se vuelve luego una fuente de divulgación de las ideas políticas para los lectores de las generaciones posteriores [las cursivas son mías]. (s.n.p)

Piotrowsky ve en “la Novela de La Violencia” un conjunto de textos homogéneos en cuanto a su temática: La Violencia. Para el crítico, el tratamiento que se le da a este tópico recurrente de la literatura colombiana está guiado por ideologías políticas que buscan convencer al lector de una tesis o de dar a conocer con mayor precisión las coyunturas políticas de la realidad que deben ser retratadas por la literatura. La estética pasa a un segundo plano en cuanto lo que debe emerger es una clara relación entre la literatura y la realidad. En este orden de ideas, el autor no va muy lejos al no reconocer ningún matiz distintivos entre las obras —apenas una división cronológica que responde a fines políticos— donde el único fin y propósito de “toda” la Novela de La Violencia es retratar con precisión una realidad guiada por la ideología política, en el sentido de defender un partido político.

La propuesta de Piotrowsky de leer y examinar “la literatura de La Violencia” como un testimonio está en diálogo con el auge del género testimonial que se dio durante los años setenta y ochenta en América Latina —época en la que se escribe *Estaba la pájara pinta*—, a partir de una serie de cuestionamientos que surgieron respecto al lugar de la identidad latinoamericana y de los sujetos marginales a partir de la revolución cubana y en parte en reacción al «boom».

En 1970 la organización Casa de las Américas establece un premio en el género testimonial. Este género literario venía abriéndose camino con obras como *Memorias de un cimarrón* (1966), iniciando una trayectoria que desembocaría en la proliferación de esta forma de escritura durante los años 70’s y los años 80’s. En su texto “Anatomía del testimonio”, John Beverly distingue algunas características generales de este género, como por ejemplo que es una narración contada en primera persona por un narrador que a la vez es protagonista de su propio relato, y también que las circunstancias en las que se desenvuelve el protagonista-narrador involucra cierta urgencia de contar, esta necesidad surge a partir de “una experiencia vivencial de represión, pobreza, explotación, marginalización, crimen o lucha” (9). Según René Jara, cuando las estructuras de la sociedad comienzan a fallar es cuando surge ‘la narración de urgencia’, que en la mayoría de los casos obedece y propaga fines políticos muy precisos. Una de sus

características es que el narrador testimonial teje su narración por medio de una experiencia social problemática que vive, experimenta y comparte con otros.

El género testimonial busca crear un espacio donde sujetos con identidades subalternas y marginales —por ejemplo, víctimas del conflicto armado, afro-descendientes, indígenas o victimarios— puedan contar su historia, sus problemas y sus duelos. Es un espacio donde intelectuales —periodistas, escritores, antropólogos— prestan sus letras y su pluma para hacer surgir voces que aparentemente estaban silenciadas y donde se busca que sus testimonios trasciendan lo privado y salgan a la esfera pública.

En Colombia, el auge de la literatura testimonial data de la década de los años ochenta, cuando surge como un impulso de incluir dentro de la Historia Oficial aquellas circunstancias históricas y acontecimientos privados y públicos de los afectados por la guerra, que se han visto excluidos del relato nacional. El nuevo género literario

desafía las fronteras, se ubica entre cruces e hibridaciones que desdibujan los límites entre literatura y oralidad, autobiografía y demografía, autoría individual y autoría colectiva, obras canonizadas y escritura de minorías, imaginario y verosímil, lenguaje autónomo y lenguaje heterónimo (Figuroa, “Gramática-violencia” 104)

No es extraño encontrar en las obras testimoniales marcas de oralidad, como jergas de cierta comunidad, palabras soeces, lenguaje coloquial o palabras del común. También podremos encontrar personajes reales, con un carácter verificable. Estos motivos que están presentes en este género tienen la finalidad de acercar al lector a la realidad de los hechos narrados. De allí, que Ana Medina en su tesis de grado ubique al género testimonial dentro de la categoría de textos ‘referenciales’ cuyo propósito principal es “transmitir realidades que han sido convenientemente ocultadas por quienes tienen el poder de develarlas” (28). Nos acogemos a lo propuesto por Ana Medina al incluir al testimonio como parte de los textos de “la Narrativa en la Violencia”, por compartir ciertas características con las novelas aquí expuestas y no por su proximidad a los hechos de La Violencia.

Por otra parte, cuando optamos incluir el género testimonial dentro de las características ya estudiadas de esta etapa de la literatura se deben hacer ciertas concreciones. Debemos ser

cuidadosos a la hora de hablar de la escasa riqueza estética de estas obras, pues si bien el testimonio puede carecer de riqueza estética —no todos caben en este marco—, los textos no carecen de riqueza cultural ya que logran trasladar el lenguaje oral de la periferia a una nueva ubicación dentro de la escena pública por medio de las letras.

Siguiendo el corte (1989) *Trochas y fusiles* (1994) y *Ahí les dejo esos fierros* (2009) de Alfredo Molano, *No nacimos pa' semilla* (1990) de Alonso Salazar, *Razones de vida* (2000) de Vera Grabe son algunos de los innumerables títulos de testimonios que se aproximan a las características ya descritas. Allí podemos conocer de primera mano la experiencia de excombatientes del M-19, de sicarios contratados por el cartel de Medellín, en fin, numerosos actores que han sido afectados por las transformaciones de La Violencia —en mayúsculas— que ha alcanzado las generaciones más jóvenes de nuestro país.

El Cono Sur, a causa de las múltiples dictaduras que tuvieron lugar en las dos décadas referidas, fue testigo de un auge en la proliferación de narrativas confesionales de actores políticos de oposición, especialmente se habló de prisioneros y víctimas de la tortura⁶: *Presos sin nombre, celda sin número* (1982) de Jacobo Timerman, *The Little School* (1986) de Alicia Partnoy, *O Que é Isso, Companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira, *Tejas verdes* (1974), de Hernán Valdés, entre muchos otros (Avelar, s.n.p). Al igual que el testimonio en Colombia, estos hechos que se ponían en letra —más allá de su insistencia por negar lo obvio— fueron un paso crucial para las batallas jurídicas que buscan hacer valer la dignidad humana, levantar la memoria contra el olvido y por la lucha de derrocar el silencio doloroso que embarga todas estas escenas luctuosas.

Narrativa de la Violencia

Ya descritas las principales características de la “Narrativa en la violencia”, así como los principales diálogos que ha desatado, es hora de que entremos a la “Narrativa de la Violencia”, momento de la literatura al cual se inscribe *Estaba la pájara pinta*.

⁶ Este momento de la historia literaria debe ser tenido en cuenta ya que Albalucía Ángel hace uso de este género —con algunas hibridaciones con el género epistolar— en *Estaba la pájara pinta* en las cartas que Lorenzo escribe a Ana durante dos momentos de reclusión donde denuncia torturas y masacres de los que han sido víctimas los estudiantes.

Es a mi parecer este segundo momento de la literatura de la violencia un intento maduro por tratar de dilucidar de manera reflexiva y consciente los acontecimientos ya descritos. Si la anterior etapa se caracteriza por su excesiva cercanía con los eventos que relata, esta se define a partir de la distancia que toma con las primeras novelas de La Violencia y de los cruentos momentos de la historia colombiana. Es a partir de 1958 —“la narrativa en la Violencia” se escribe hasta esta fecha— que se comienza a hablar de un nuevo momento de ‘La novela de La Violencia’ que adquiere nuevos matices cuando comienza a adoptar “una coloración distinta al azul y el rojo” (Escobar s.n.p). La narrativa de la Violencia ficcionaliza y reinventa hechos para crear espacios literarios donde sea posible comprender las secuelas y consecuencias irresueltas de La Violencia.

Para Marino Troncoso, el cambio de mirada y de perspectiva de las novelas que surgieron durante los años sesentas y años posteriores se debió en gran parte al surgimiento de espacios institucionales y a la creación de organismos estatales que hicieron posible una reflexión seria y consciente sobre este fenómeno. El florecimiento de una nueva literatura, que ya no retrataba de manera panfletaria y documental los acontecimientos dolorosos, cambió de tono y surgió como una nueva narrativa que trataba de enfocar la complejidad y la magnitud de los eventos acontecidos, este cambio se debió precisamente a estos nuevos espacios que surgían como necesidad de esclarecer una cadena de violencia que parece aún no detenerse.

Uno de estos espacios fue La Comisión Investigadora de las Causas de la Violencia (1958), donde la junta del gobierno del general Gustavo Rojas Pinilla fue quien abogó por su creación. También, durante lo corrido de aquel año se dio inicio a un ciclo de conferencias tituladas “Radiografía del Odio en Colombia”. Las reflexiones sobre la violencia llegaron a un punto álgido con la publicación de *La violencia en Colombia* —el primer volumen apareció en 1962 y el segundo en 1964—, síntesis del estudio de Orlando Fals Borda, Germán Guzmán y Umaña Luna sobre los estudios de la violencia que se dieron en la recién fundada facultad de sociología en 1959 de la Universidad Nacional de Colombia. La creación de cada uno de estos espacios permitió darle un tono consciente, reflexivo y preciso a La Violencia. Fue un intento maduro por tratar esclarecer lo acontecido en aquella época. Allí la literatura no llogro mantenersse al margen, he inició un cambio de su perspectiva a la hora de narrar los cruentos momentos de la historia colombiana.

El debate que promovió el periódico *El Tiempo* en diciembre del 1959 movilizó la discusión sobre la falta de perspectivas históricas a la hora de tratar el tema ya conocido por ese entonces como La Violencia en mayúsculas. El debate se centró “en la necesidad de adquirir una perspectiva decantada para abordar reflexivamente e interpretar el fenómeno vivido en los años anteriores, que determina transformaciones decisivas en los parámetros estéticos con los cuales se venían percibiendo” (Figueroa, “Gramática-violencia” 98).

Por otra parte, el mismo periódico hizo público el Concurso de Cuento el 1 de febrero de 1959, espacio en el cual los escritores tendrían la posibilidad de hacer públicas sus obras al ser editadas por el premio Esso “debido a sus méritos literarios y no por los servicios prestados a un partido” (Troncoso 33). Los jurados por ese entonces fueron Pedro Gómez Valderrama, Javier Arango Ferrer y Fernando Charry, y los tres felices ganadores entre los 515 participantes fueron Jorge Gaitán Durán con su cuento *La duda*, Manuel Mejía Vallejo con *Aquí yace alguien* y Gonzalo Arango con *Batallón antitanque*. Los tres cuentos ganadores señalan las características de la segunda etapa de la literatura de La Violencia. En ellos es abolido el maniqueísmo de víctimas y victimarios, buenos y malos, propio de las producciones anteriores e inmediatas a los acontecimientos de El Bogotazo.

[A]hora importan más la enunciación, se multiplican los puntos de vista relativizando el acontecimiento, los personajes se elaboran con profundidad psicológica, abundan las estructuras dialógicas, las evocaciones remplazan las largas descripciones, los grados de focalización permiten percibir móviles ocultos del conflicto partidista, se poetizan el rencor, la sevicia y las violencias síquicas, espirituales y morales, se hace más compleja la relación víctimas-victimarios, en fin, los textos exigen un lector co-autor y partícipe que recree, contextualice, dude o se sumerja en la incertidumbre, en una palabra, que en cada lectura construya significados provisorios y posibles (Figueroa, “Gramática-violencia” 99)

Luego de la publicación de obras que relataban La Violencia sin ningún aporte en la construcción estética, Echeverri salva a unas pocas novelas: *La mala hora* (1962) de Gabriel García Márquez, las novelas de Caballero Calderón, *El día señalado* (1963) *Cóndores no entierran todos los días* (1971) de Mejía Vallejo y, finalmente, *Las raíces de la ira* (1975) de Carlos Bastidas Padilla. A pesar de que Echeverri no se ocupa en lo más mínimo de ofrecer una

clasificación de las novelas de la violencia, sí existe una conciencia de unas obras “malas” y “buenas”, y, curiosamente, estas últimas coinciden con la etapa que aquí hemos adoptado: “Narrativa de la Violencia”. Osorio incluye entre las novelas de esta segunda etapa a *Cóndores no entierran todos los días*, *El último gamoral* de Gustavo Álvarez Gardezabal, *Noche de pájaros* de Arturo Álope y *Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón* de Albalucía Ángel (“Albalucía Ángel y la novela” 23).

En 1975, lejos de los hechos que narra, Albalucía Ángel le da un nuevo matiz a la novela de La Violencia, obteniendo así un lugar privilegiado en la narrativa que “procura el equilibrio entre lo literario y lo histórico” (Osorio, “Albalucía Ángel y la novela” 23). En *Estaba la pájara pinta*, la autora narra la violencia a partir de un sujeto descentrado, desde la perspectiva de la infancia y de la mujer. También, le brinda un espacio a pluralidad de voces que adquieren por instantes un fuerte protagonismo en la novela. Más adelante regresaremos a las características con las que Ángel construye una narrativa que se adhiere a esta segunda etapa.

La pájara pinta: cantos, sonidos y ecos

Ya descrito el panorama literario dentro del cual se inserta la novela objeto de esta tesis, es hora de incursionar en los debates, diálogos y opiniones que ha desatado esta novela de la pereirana Albalucía Ángel.

Albalucía Ángel Marulanda ha escrito numerosas obras, entre ellas: *Los girasoles en invierno* (1966), *Dos veces Alicia* (1972), *Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón* (1975), *Misiá señora* (1982), *Tierra de nadie* (2003); los libros de poemas: *Las andariegas* (1984), *Cantos y Encantamientos de la Lluvia* (2004), *La gata sin botas* (2004) *¡Oh gloria inmarcesible!* (1979), piezas de teatro, textos y poemas publicados en revistas.

Cuarenta años median entre este trabajo y la publicación de *Estaba la pájara pinta*. En lo corrido de estos años han sido numerosas las lecturas a la obra más reconocida de la autora pereirana —unas más afortunadas que otras— donde la novela sobresale por su marginalidad en términos comerciales y lo que algunos críticos han llamado su estructura caótica.

Estaba la pájara pinta es la obra más leída y conocida de la autora y cuenta con cinco ediciones: Instituto Colombiano de Cultura (1975)⁷, Plaza y Janés (1981), Argos y Vergara (1982), Oveja Negra (1985) y Universidad de Antioquia (2003). Fue ganadora del primer premio en el Segundo Concurso Bial de Novela Vivencias en Cali y es una de las novelas más reconocidas dentro de la Literatura de la Violencia⁸.

Nadie que abra *Estaba la pájara* podrá salir indemne. La novela podría describirse así: es el estremecedor registro de las vivencias de Ana durante una época oscura y cruenta de la historia colombiana —del 9 de abril de 1948 hasta el tercer gobierno del frente nacional—, momento en que la muerte y el miedo acechan los pasos de los niños y de las niñas, de los hombres y de las mujeres que tuvieron, quizá, el infortunio de tener que presenciar y nacer en un período en que la práctica del exterminio venía cobrando numerosas vidas. El Bogotazo, las crueles noticias de radio, las publicaciones de la prensa, la muerte de su amigueta de infancia Julieta, el llanto de don Anselmo y aquí vendría bien decir etcétera, son algunos de los acontecimientos que recuerda Ana durante una edad adulta. Pero también es el relato de una infancia, del despertar sexual, de los primeros acercamientos entre los cuerpos, de los juegos en la pileta, de las tardes con sus amigas Irma, la Pecosá y Julieta, y de las tardes en que la guayaba agridulce era motivo de encuentros y de risas.

Son así dos grandes relatos que se encuentran en diálogo en el texto: la historia social del país y el drama individual de Ana, quien construye su identidad estando inmersa en el violento panorama que acecha al país. Son tres acontecimientos fundamentales en la construcción social e histórica de la novela: El Bogotazo, la dictadura del general Gabriel Muñoz Sastoque⁹ y el Frente Nacional.

Ana es artífice de su destino y también es quien organiza el mundo narrativo de *Estaba la pájara pinta*. Es ella quien conduce toda la narración y también es en ella en quien recaen las historias y las vivencias personales e históricas del país. Así pues, hay una abundante pluralidad de voces y de historias que se unen a la columna vertebral de *Estaba la pájara pinta*, constituida por la experiencia vivida de Ana. Sin embargo, la voz de la protagonista desaparece por

⁷En esta tesis se usará la edición del Instituto Colombiano de Cultura, publicada en 1975.

⁸ Los eventos que narra suceden entre el 9 de abril de 1948 y, aproximadamente, el 10 de octubre de 1967.

⁹ Este es el nombre ficcional que tiene el General Gustavo Rojas Pinilla en la novela.

momentos para darle paso a otras voces, para luego volver al mismo camino. Por una parte, encontramos que el relato está construido por citas de documentos verídicos, resultado de una investigación de la autora. Por ejemplo, El Bogotazo es presentado a través de múltiples voces: Estrada Monsalve, Bertha de Ospina, el Flaco Bejarano y Carlos Lleras Restrepo. Durante el la dictadura del general Gabriel Muñoz Sastoque escuchamos las voces de la radio y de las publicaciones del periódico *El Tiempo*, tanto así que aparece una copia del boletín publicado el 18 de junio de 1954. Y finalmente, en el Frente Nacional las voces de los torturados y de los estudiantes adquieren gran protagonismo.

El vaivén temporal de la novela *Estaba la pájara pinta* es una de las características que dificulta su lectura. Resulta que “Ana, no es simplemente una narradora sino varias, pues su narración está en permanente oscilación entre Ana cuando niña y Ana cuando mujer joven” (Taylor 82). Por esa razón adoptaremos los rótulos de “Ana adulta” y el “Ana niña” para referirnos a instantes precisos del argumento de la novela. Así, es Ana adulta —enconchada en la cama— quien en un presente de la narración conversa con Sabina en su casa de Bogotá una mañana el 11 de octubre de 1967, hasta entrada la tarde cuando recibe la llamada de Lorenzo, quien le anuncia la muerte de su amiga Valeria. Es durante esta conversación, o mejor dicho durante esta discusión, que Ana evoca y trae al presente los recuerdos de su infancia, de su niñez y de la historia del país. Sin embargo, la cadena de recuerdos no se detiene en un solo punto fijo, sino que el punto llegada se vuelve de nuevo punto partida para llegar a momentos y recuerdos mucho más distantes en el tiempo. Durante el segundo capítulo de esta tesis estudiaremos la manera en que esto sucede y cómo el cuerpo es vínculo entre el pasado y el presente.

Otra conversación que sostiene Ana es con Lorenzo en la Arenosa, el 10 u 11 de octubre de 1967, aproximadamente. Con esta conversación que discurre entre el sueño y delirio comienza y termina la novela, razón por la cual algunos críticos han hecho énfasis en la estructura circular que compone a *Estaba la pájara pinta*. A partir de este diálogo se evocan y se recuerdan eventos la niñez. Algunos ejemplos son la violación que sufre Ana niña por parte de un peón de la finca, recuerdo que sirve de motivo para traer a la memoria un recuerdo doloroso significativamente lejano: la muerte de Saturia —compañera de juegos durante su primera infancia.

También encontramos relatos que se distancian de la temática de la Violencia, los cuales aparecen de manera fortuita y desaparecen de la misma forma. Estamos hablando, por ejemplo, de la vida de doña Cecinda y de Don Gregorio, personajes del siglo XIX. Sin embargo, el que su aparición sea fortuita no significa que aparezcan de la nada. Resulta que esta pareja son los antepasados de Jairo Araque, novio de Ana durante un corto tiempo en su adolescencia, descendiente de una de las familias conservadoras más sobresalientes de Pereira.

Finalmente, la voz de Lorenzo —hermano de Valeria y pareja de Ana— es otra de las voces que adquiere fuerza en la narración. Son numerosas las secciones donde se insertan unas cartas escritas por el primero y dirigidas en su mayoría a Ana, también hay unas cuyo destinatario es Valeria; sin embargo, estas últimas son relativamente escasas. Al igual que la voz de don Gregorio y de doña Cecinda, estas cartas tienen una relación con la brújula de la narración. Es decir, no aparecen de forma esporádica e incoherente sino que guardan un sentido y una lógica con la estructura de la novela.

Ahora bien, la novela de Albalucía Ángel ha sido condenada al olvido. Según el crítico Oscar Osorio, dos razones son motivo de la infortunada recepción de la novela —desconocida por la crítica, por las grandes editoriales y por los lectores comunes. Primero, una triple marginalidad que acecha a Ángel: ser mujer, inscribirse en una estética femenina y feminista, escribir sobre la violencia, y la segunda es la escasa profundización de la academia en la arquitectura narrativa de la novela (“Albalucía Ángel y la novela” 19).

Respecto al primer motivo que indica Osorio, gran parte de los caminos críticos, que se multiplican durante los años ochenta y noventa señalan el papel femenino y de género en la novela, donde los críticos reconocen la lucha de la mujer por librarse de las ataduras de la sociedad, y la búsqueda constante por romper con los roles impuestos por un país patriarcal. Dentro de estos trabajos se ubica por ejemplo, el que realiza Helena Araujo en “Siete novelistas colombianos” donde “la infancia de Ana resume el acondicionamiento para un *status* ‘femenino’ [las cursivas del original]” (430) y es la etapa de la adolescencia la que la incita a ver de otro modo la familia, la religión y el sistema. Por esta misma línea, también encontramos la lectura de Betty Osorio, “La narrativa de Albalucía Ángel, o la creación de una identidad femenina”, que hace énfasis en el rol de la mujer y de su identidad.

En este punto estoy de acuerdo con la lectura juiciosa y orientada, siempre necesaria, hacia el papel que tiene la mujer en *Estaba la pájara pinta*. Como ya lo habíamos mencionado, la novela se inscribe en la Literatura de la Violencia; sin embargo, Albalucía Ángel se posiciona de una forma crítica y consciente ante un tema que se ha abordado desde diferentes perspectivas, pero que ha relegado y ha olvidado la posición de la mujer dentro del conflicto. En la novela podemos leer fuertes críticas ante las consecuencias de la vulnerabilidad violada de las mujeres y de las niñas víctimas de la violencia, de Ana cuando es niña al ser violada por Alirio, de Saturia al ser abusada por Leandro y de las numerosas mujeres que fueron obligadas a mantener relaciones sexuales con los opositores de su partido político o con bandoleros frente a los ojos de sus hijos, hijas y padres. Sin embargo, hay un terreno que subyace bajo las palabras de Ángel, y es que la novela señala como la violencia de género no está arraigada en la Violencia en mayúsculas, sino que es un abuso que sufren por igual todas las mujeres como consecuencia de una sociedad patriarcal formada bajo el esquematismo de la dominación, de la sumisión y de los roles impuestos.

En cuanto al segundo motivo que señala Osorio —la escasa profundización en la arquitectura de la novela—, hay en la recepción inicial de *Estaba la pájara pinta* escasos esfuerzos por la comprensión y la interpretación de la estructura narrativa, aspecto que según el crítico es necesario para una lectura valorativa, en definitiva un esfuerzo obligatorio para un posicionamiento de la novela dentro de la literatura nacional. Uno de los primeros críticos en reconocer su compleja estructura es Óscar López Pulecio, quien el 22 de junio de 1975 publica un fragmento de *Estaba la pájara pinta* en “el Magazín Dominical” de *El Espectador*, donde presiente que la clave estructural de la novela se halla en el personaje que narra mientras se despreziza en la cama; sin embargo, López no se detiene en este hallazgo e invita al lector a renunciar a la comprensión de la estructura.

La incompreensión es común en la escasa crítica de la novela. Uno de los pocos ejemplos de intentos de comprensión y análisis estructural es el realizado por Cristo Figueroa, quien se refiere a la estructura como “una estructura narrativa deliberadamente caótica que convierte en elementos maleables el tiempo y el espacio, suprime la causalidad lógica y rompe con una visión unilateral o simplista de la realidad, y en particular de la violencia” (“la proliferación del enunciado” 21)

Se trata pues de una estructura que es extraordinariamente exigente al lector, que en ocasiones este experimenta la incomprensión y la inaprehensión. Todo esto hace que sea imprescindible y, en ocasiones obligatorio realizar, numerosas lecturas para vislumbrar y reconocer un orden dentro del caos del enunciado que anuncia Figueroa, pues la novela es

Móvil, escurridiza, en constante mudanza, fragmentada, protéica, un flasheo esquizoide de palabras sin aparente columna vertebral, citas explícitas e implícitas de voces y discursos, mudanza de focalizaciones, desplazamientos acrobáticos por el tiempo y el espacio, por el sueño y la conciencia. (Osorio, *Historia de una pájara* 23)

Estaba la pájara pinta es escurridiza, está siempre en constante mudanza entre diferentes géneros y términos que la crítica ha buscado para clasificar la novela, “entre otros ‘testimonio’, ‘novela documental’, y ‘Bildungsroman’, mientras que hay otros que declaran que esta obra precisamente resiste la clasificación. Como vemos al leer el libro, “no es fácil de encasillar” (Taylor 79). Hay citas explícitas e implícitas de diferentes géneros y voces que la componen —de recortes de prensa, de noticias de radio, de cartas que le envía Lorenzo a Ana, de testimonios—. Hay desplazamientos acrobáticos por el tiempo y el espacio que no son deliberados, ni su funcionamiento se da a partir del caos y de la incoherencia, porque a pesar de que el flujo lineal del tiempo se ve interrumpido por el constante vaivén entre el pasado y el presente, no significa que la arquitectura narrativa —nombre que le da Osorio a la estructura— carezca de un orden y de una lógica. A este aspecto me referiré en el segundo capítulo, donde involucraré variables no tenidas en cuenta como el cuerpo y su relación con la violencia.

Otro aspecto que sobresale de los estudios críticos de *Estaba la pájara pinta* es su diálogo con la historia. La novela recrea y configura la realidad histórica de la Violencia y al hacerlo, como ya lo hemos mencionado, no responde a un esquematismo donde la autora busque defender una tesis, sino que la obra en cuestión al ser producto de una amplia investigación (Ángel tardó cinco años en la ardua búsqueda de fuentes y de testimonios) logra una visión que no se reduce a un afán documentalista y mediático de los hechos. Así, la novela consigue “ofrecer una serie de puntos de vista, de versiones y testimonios que nos posibilitan una interpretación más amplia y menos reduccionista de la realidad” (Osorio, *Historia de una pájara* 16). La representación del discurso histórico como afirma Clarie Taylor es en *Estaba la pájara pinta* “una concepción de la

historia no como un discurso rectilíneo, sino uno lleno de fragmentación y voces contradictorias” (79). La novela desestabiliza los relatos unívocos de la historia al permitir que otras voces dialoguen con los eventos que cambiaron el país.

La manera en que la historia se construye es a través de la inclusión de la vida individual dentro de la vida pública. Como menciona Ana Medina en su tesis de grado, no se trata de que el relato histórico en *Estaba la pájara pinta* se agigante y subordine la historia privada de Ana, ni que tampoco la historia de la vida de Ana se presente como motivo principal bajo el cual se hagan referencias marginales a la vida social e histórica de la Violencia, sino que más bien la novela crea la necesidad de una existencia mutua entre ambas esferas, la privada y la pública.

La novela cuenta con veinticinco secciones —no capítulos— divididas por un amplio espacio tipográfico. En cada división se yuxtapone la memoria personal de Ana con la memoria colectiva del país. Lo que resulta que sea necesario hacer una delimitación temática; sin embargo, debemos aclarar que las secciones no son monotemáticas, sino que mezclan motivos, construyen diversos puntos de contacto, se entrecruzan, se tejen y se movilizan entre todas.

Estos son algunos de los caminos críticos y puntos claves que han desnudado a *Estaba la pájara pinta*, novela que por su temática se adhiere a lo que se ha denominado “la novela de La Violencia”; sin embargo, esta ha incursionado en esta etapa de la literatura colombiana de una forma creativa, consciente y crítica ante los acontecimientos históricos que describe. Por estas razones la hemos incluido en lo que Marino Troncoso ha denominado “Narrativa de la Violencia”. Finalmente, hemos desandando algunos puntos claves para comprender el análisis que ahora emprenderemos.

En el capítulo uno, **El cuerpo vulnerable en *Estaba la pájara pinta*: lugar y representación**, examino a partir del concepto de “representación” de Stuart Hall dos formas en que se nos presentan los cuerpos en la novela: primero, el de los medios de comunicación — fotografías, publicaciones de prensa y recortes de revistas— y segundo el de las descripciones que hace de estos Ana, también en este punto encontraremos la manera en que se nos narran las vivencias y los encuentros de Ana como espectadora por primera vez de las corporalidades violentadas. Allí distinguiremos cuatro formas corporales que son representadas por *Estaba la pájara pinta*: cuerpos muertos, cuerpos fragmentados, cuerpos desposeídos y cuerpos marcados.

En este contrapunto Judith Butler nos ayudara a reconocer como la narración de Ángel permite que la vulnerabilidad o precariedad—reconocida de forma selectiva— sea acentuada en aquellos sujetos en que la historia ha silenciado esta cualidad humana.

En el segundo capítulo, **Percepciones corporales que ensanchan la memoria hasta el infinito**, examino la manera en que en *Estaba la pájara pinta* el tiempo lineal pierde importancia para acentuar el tiempo de la percepción. A partir del concepto de la “latencia” desandaremos dos caminos que le dan vida a la estructura de la novela. Un primer camino será desandado a partir de las percepciones visuales de Ana sobre los cuerpos, en este lugar serán los cuerpos muertos los que permiten hacer concreciones con el pasado. El segundo camino será desandado a partir de las percepciones del tacto, allí las ideas de George Bataille sobre la “continuidad” permitirán que comprendamos los movimientos por los que atraviesa Ana en el contacto con la piel de Lorenzo. Finalmente, en este segundo capítulo analizaremos la manera en que un sujeto como Ana —incidido por múltiples violencias— vive la experiencia de la violencia y también, la manera en que articula y vincula los recuerdos dolorosos al presente.

Ya analizada la manera en que Ana en *Estaba la pájara pinta* hace uso de la memoria y del recuerdo en relación al cuerpo, incursionaremos en el tercer capítulo, **Los lenguajes del dolor: generadores de una *communitas* de duelo**. En este capítulo, en primer lugar, examinaremos la manera en que la narración de *Estaba la pájara pinta* desafía lo impronunciable e inalienable de las experiencias de dolor, esto a partir de los planteamientos de la antropóloga Veena Das, que aunque se ocupa de una experiencia histórica diferente a la colombiana, la Partición de la India, el diálogo que resulta entre *Estaba la pájara pinta* y sus ideas resultan tremendamente estimulantes. En segundo lugar, partiendo de esta comunicabilidad que propone Veena Das y que vemos en la novela de Ángel, analizaremos las formas de duelo presentes en *Estaba la pájara pinta* a la luz de lo planteado por Freud. Estas formas duelo que propone Albalucía Ángel lanzan una invitación a que el lector haga parte de esa comunidad que busca hacer más habitable un mundo que se le ha vuelto extraño debido a las experiencias de la violencia.

A manera de conclusión recogeremos y entretejeremos los planteamientos de este trabajo a la luz de la época actual, de la mundanidad de los lectores-críticos de esta obra. Reconoceremos la manera en que Albalucía Ángel entreteje cuerpo, memoria y duelo en *Estaba*

la pájara pinta y como resultado trasciende los lugares comunes del cuerpo violentado en relación a las representaciones de la violencia.

1. El cuerpo vulnerable en *Estaba la pájara pinta*: lugar y representación

Irrumpe la evidencia de que también allá se vive la vida minuto a minuto: en alguna parte detrás de esos ojos, detrás de esos gestos, o más bien ante ellos, o, mejor dicho aún, a su alrededor, viniendo de no sé qué trasfondo del espacio, se trasluce otro mundo particular a través de la trama del mío, y por un momento es en él donde vivo, no soy más que respuesta a esa pregunta que se me hace

Lo visible y lo invisible,
Maurice Merleau-Ponty

Decíamos en nuestro estado del arte que *Estaba la pájara pinta* hace parte del amplio corpus de novelas que retratan La Violencia de los años cincuenta. La novela de Ángel representa de una manera reflexiva y crítica los acontecimientos históricos al ofrecernos una visión de la violencia desde la perspectiva de una mujer —brújula de la narración— y al presentar un estilo y una estructura experimental. De esta manera, la novela se aleja de la primera ola de novelas de La Violencia, que tenían un afán documentalista. Teniendo en cuenta este punto, este capítulo no estará del todo trazado sobre la violencia —aunque de alguna u otra manera andará por su caminos— sino que será una reflexión acerca de la forma en que las violencias han incursionado en la representación de los cuerpos, sobre la manera en que estas han modificado el lugar de las corporalidades, han mostrado la muerte violenta, la descomposición de la carne y el rostro —siempre selectivo— de sus víctimas y victimarios.

El lugar del cuerpo en la sociedad ha sido modificado gracias a la violencia. Tales transformaciones se hacen evidentes en *Estaba la pájara pinta*; sin embargo, Ángel plantea importantes reflexiones acerca de cómo en la violencia la representación de algunos cuerpos heridos conduce a que estos sean atendidos y otros, al contrario, se presten como un simple

espectáculo aleccionador, cuyo propósito es revelar el cuerpo como una forma de inscripción de mensajes de terror. Allí el cuerpo se comporta como un simple objeto y allí se queda anclado. La Violencia expone el lugar de los cuerpos: ellos yacen en la horizontalidad cuando mueren, yacen en su “no-lugar” cuando se fragmentan, las corporalidades también son desposeídas, cuando el cuerpo se convierte en un objeto dominado por otros, cada una de estas modificaciones del espaciamiento de los cuerpos esta incidida por la cicatriz o la marca que se adhiere a las corporalidades de los actores de la violencia.

Albalucía Ángel representa los cuerpos vulnerados de la violencia bajo un denominador común, su capacidad de sentir dolor. Al hacerlo de esta manera Ángel distribuye democráticamente esta cualidad inamovible del ser humano, pero la cual se ha distribuido, aparentemente, diferencialmente. En este sentido, la representación del cuerpo de *Estaba la pájara pinta* permite movilizar respuestas —que quizá permanecían anestesiadas— en el lector, así como le permite hablar a una parte de la identidad que se encontraba silenciada en los victimarios de la violencia colombiana. Para hacer más claro nuestro punto, el modo en que tejemos la representación del cuerpo en la violencia en *Estaba la pájara pinta* implicará una reflexión general desde otro lugar: será una representación icónica y actual de los cuerpos de La Violencia: “Auras anónimas”. Esta intervención artística nos servirá como punto de partida para hacer más claro el concepto de “representación” y nos dará algunas luces para comprender la manera en que el cuerpo siempre se encuentra implicado y, no obstante, que existen maneras disimiles de enseñar y mostrar su posicionamiento en la violencia. Luego, de nuevo en el terreno de *Estaba la pájara pinta*, nuestra estrategia partirá de contrastar las representaciones corporales que ofrecen los medios de comunicación (las imágenes, las fotografías y los fragmentos), con la percepción y la interpretación que Ana hace de estos. Finalmente analizaremos como Ángel hace uso de la abyección con el fin de enseñar al lector la manera en que la violencia irrumpe el orden establecido del cuerpo por medio de cuatro categorías: el cuerpo sin vida, el cuerpo fragmentado, el cuerpo desposeído y el cuerpo marcado.

En el trayecto que recorro todos los días de camino a la universidad me detengo por un instante en unas viejas estructuras que aparecen en medio del camino. Frente a la Plaza de la Democracia por toda la calle de la veintiséis unos “dibujos”, que en principio me parecían

incomprensibles, me llaman la atención. Agudizo la vista e intento reconocer qué es lo que cubre las lapidas de la parte occidental del Cementerio Central. Unos trazos oscuros que se repiten en los cuatro columbarios del cementerio me interpelan todos los días: en el lugar donde debería ir un nombre, una fecha, una cruz, un epitafio o tal vez una palabra de afecto hay unas imágenes que se repiten una y otra vez y me pregunto ¿acaso estas imágenes no estarán adquiriendo estos roles o papeles? Inocentemente me pregunto si acaso no son jeroglíficos, o aún más espeluznante y macabra me resulta mi duda al sospechar que tal vez estas marcas podrían llegar a ser cifras o números. Un día lejos del afán y resuelta a conocer el centro de Memoria Histórica decido entrar a resolver mis dudas, no son cifras, no son jeroglíficos: son cuerpos.

Los 9.000 nichos, que en un pasado fueron destinados como el lugar donde yacían algunos cuerpos de aquellos que perdieron la vida en la gran tragedia colombiana del 9 de abril de 1948, se encuentran vacíos desde el año 2005. En el 2009 Beatriz González intervino los cuatro columbarios que se ven amenazados por la ruina con imágenes que se inscriben sobre un fondo blanco, que retratan las múltiples maneras en que se cargaban los cuerpos sin vida de los campesinos, arrieros, mineros, en fin, víctimas del conflicto bipartidista colombiano. Las sombras dibujan los cargueros que llevan en palos, telas de lona, plásticos o hamacas los cuerpos sin vida de sujetos de los que no conocemos su nombre. “Auras anónimas”¹⁰ demuestra el papel del arte y del artista en la preservación de la memoria colectiva, esta intervención revela el rol del arte público, de la puesta en escena de la memoria en la ciudad.

Al retratar el cuerpo desvalido con apenas unas sombras se le da una forma material a la violencia, y es por medio de la representación del cuerpo que se despierta en nosotros, los espectadores, diferentes afectos como el temor, el pavor, la náusea, la compasión o el dolor. Ver el cuerpo retratado como un simple “bulto” corporal que es arrullado hacia la muerte y el olvido es una imagen que despierta la percepción corporal del espectador. Acaso, ¿no hay algo que nos sacuda más que presenciar un accidente de tránsito? ¿No sentimos dolor al contemplar el cuerpo herido de otro ser humano, de cualquier ser vivo?

¹⁰ Para más información sobre “Auras anónimas” ver <http://www.youtube.com/watch?v=FcqFpx58j2Q>

“Auras anónimas” no son cifras sobre lápidas, como lo creí un día, es el reconocimiento de que allí yacían cuerpos que perdieron su vitalidad debido a la violencia que ha sacudido nuestro país y con ello las corporalidades de muchos sujetos. Hemos sido testigos de infinitud de muertes alrededor de nuestras vidas, hemos aprehendido la representación de la muerte de niños, jóvenes, ancianos y adultos en las circunstancias más simples, más escalofrantes y más macabras, pero, ¿de cuál nos acordamos? ¿Cuáles reconocemos? Son escasos y breves los momentos en que la muerte nos sacude, en que nos lanza a abismos y a vacíos, a no ser por las que nos tocan directamente. ¿Cuántas muertes son motivo de dolor nacional? ¿Son todas, algunas o pocas?

Las imágenes que representan los cuerpos heridos por la violencia en los anuncios publicitarios, en las redes sociales, o en los noticieros, despiertan en nosotros cierto tipo de afectos. Unas imágenes nos hacen sentir la vulnerabilidad de ciertas corporalidades, al contrario de otras que nos impiden sentir algún tipo de empatía por aquel sujeto “malvado” que está padeciendo en su muerte. Esto no depende de aquel que contempla el cuerpo o del cuerpo en sí, sino de la manera en que se nos presenta la corporalidad; es decir, depende de la disposición narrativa del cuerpo: de su representación, de la producción de su sentido y de su intercambio dentro de una comunidad.

Stuart Hall, en “El trabajo de la representación”, estudia desde diferentes teorías “cómo es utilizado el lenguaje para representar el mundo” (447). Parafraseando a Hall, la producción del sentido en una cultura se da gracias a dos “sistemas de representación”. El primero consiste en las relaciones y en las correspondencias que construimos entre “las cosas” y nuestro sistema de mapas conceptuales: organiza el mundo en categorías con sentido. El segundo es el lenguaje y depende de este mapa conceptual y de los signos “que están en lugar de, o representan, los conceptos” (447). De acuerdo con los constructivistas¹¹, Stuart Hall arguye que el sentido no está en la palabra ni en ‘la cosa’ sino que está “construido por el sistema de representación”; es decir, el sentido no está fijado en un objeto, ni en la palabra que lo representa, que lo evoca, nosotros

¹¹ Como explica Stuart Hall, hay tres enfoques que muestran “cómo la representación del sentido trabaja a través del lenguaje”. El primero es el enfoque *reflectivo* donde el lenguaje refleja un sentido que existe en “la cosa”, en los objetos o en los eventos reales. Este funciona como un espejo que refleja lo “real” del evento. El segundo es el enfoque *intencional* que arguye que mediante el lenguaje se expresa solo lo que el hablante, pintor, escritor, etcétera, quiere decir. Y el tercero es el enfoque *constructivista* donde “el sentido es construido en el lenguaje y mediante él” (457).

somos quienes construimos el sentido a través del lenguaje del que hacemos uso para representar nuestro mapa conceptual (el primer sistema de representación). Este enfoque debe mucho al legado de Saussure quien estudió los signos (sonidos, imágenes, fotografías, pinturas, palabras escritas, etc.) en dos elementos: la forma, la palabra escrita, y el concepto, “la idea con la cual la forma está asociada” (458). Al primer término le llamó significante y al segundo significado.

Como lo describe Hall siguiendo los postulados de Saussure, la relación entre el significado y el significante no es una relación natural que se mantenga inmanente; al contrario, está fijada por códigos culturales en constante movimiento que hacen que cambie, lo que lleva a que los mapas conceptuales de cada individuo se modifiquen y repercutan en el mapa conceptual de cada cultura. Es decir que la relación entre significado y significante es producto de un sistema de convenciones sociales “específico a cada sociedad y a cada momento histórico” (460). La representación es una clase de ‘trabajo’, una práctica que produce sentido como resultado de un tejido “entre las cosas del mundo, nuestros conceptos de pensamiento y el lenguaje” (463).

Ahora bien, según mi observación, la representación del cuerpo dentro de las prácticas de la violencia tiene este papel de construir sentidos. Por ejemplo, cuando contemplamos la publicidad del Ejército Nacional o la de la Fuerza Aérea Colombiana el cuerpo se representa desde la ostentación de la corporalidad. Así lo leemos en las armas que portan, en la ropa que visten y en los gestos faciales, todo esto pareciera señalar una no “dañabilidad” de la corporalidad. Así podemos observar cómo la práctica de la violencia organiza los cuerpos en diferentes matices, los distingue unos de otros y les da nombres: se fija identidades. Un cuerpo herido y lastimado de por sí no nos dice qué afecto despertar, pero sí nos lo dice la representación, el lenguaje por el cual tenemos contacto con esta corporalidad. La representación nos puede inducir a través de su lenguaje a que se despierte una afectividad, puede ser de compasión con el sufrimiento; es decir, de dolor, de compasión y de tristeza, o puede despertarnos afectos relacionados con la venganza, con la justicia o con lo merecido.

Para ilustrar este punto, me gustaría regresar al ejemplo de “Auras anónimas”, intervención que nos permite señalar la diferencia entre dos formas de representación. Es diferente contemplar las sombras oscuras de cuerpos arrullados hacia la muerte que contemplar

la imagen visual de un canal de televisión que nos muestra la misma imagen, donde los medios nos señalan quienes son los cargueros y los sepultados: rostros, cuerpos maltratados y cuerpos culpables, de esta manera nos induce a una específica interpretación. Sin duda ambos lenguajes, el de la televisión y el del grabado, tienen como referente el cuerpo sin vida que es llevado hacia la sepultura; sin embargo, el sentido es distinto en cuanto el lenguaje que los comunica busca sentidos distintos. La representación de los medios de comunicación al exponer el cuerpo puede buscar un sentido de representación pedagógica donde se pueda señalar cómo termina quien actúa mal, o quiénes son los que cargan los cuerpos: los culpables. Al contrario, el grabado puede buscar despertar un dolor nacional, un sentido piadoso. “Auras anónimas” por medio de la representación del cuerpo como sombras repetidas a lo largo de 9.000 nichos del Cementerio Central permite a los espectadores reconocer que esa sombra tiene las mismas características de la sombra de nuestro cuerpo o de la sombra de nuestros allegados. En consecuencia, este reconocimiento nos induce a una afectividad común de dolor, una distribución del duelo más democrática que aquella que nos enseña una imagen visual de televisión donde se muestra la singularidad de un sujeto trazando diferencias con el cuerpo del espectador.

Por la misma línea de “Auras anónimas” se encuentra la representación de los cuerpos en *Estaba la pájara pinta*, donde Ángel aleja a los lectores de la senda en que quedan miméticamente convertidos en violentos y emocionalmente en violentados, una ruta en la que no se sale del todo del círculo de la violencia. Ángel contrasta estas representaciones, típica de los medios de comunicación, con la visión de Ana, donde se le otorga una amplia gama de sentidos a las corporalidades. Con esto quiero decir, que el camino de ambas obras artísticas no contribuyen en su representación a “configurar un estado de violencia” (Rueda, “la violencia desde la palabra”), sino que todo lo contrario, desestabilizan el régimen de representación dominante, donde se asume la vulnerabilidad de ciertas identidades y se les niega a otras.

De acuerdo con Stuart Hall, el discurso de la identidad arguye la existencia de sujetos estáticos, cuyas identidades son tomadas equívocamente como “un punto fijo de pensamiento y del ser” (339), se trata de una esencia fija y estable. Los trabajos sobre la identidad siempre están basados en la representación. Parafraseando al teórico jamaquino, las prácticas representacionales de la identidad involucran el silenciamiento de algo con el fin de permitirle

hablar a otra cosa. Este silenciamiento revela la unilateralidad de las identidades. Sin embargo, debemos pensar dos veces esta única dimensión que se nos presenta como identidad. Primero, mi identidad y la de aquel que me lee han cambiado con el paso de los años; es más, esta cambia acomodándose a situaciones concretas, por ejemplo mi identidad de estudiante o mi identidad de hija, todas esas identidades permanecen en mí; sin embargo, dependiendo de una circunstancia específica una de estas toma un tono predominante. En consecuencia, y siguiendo a Stuart Hall, la identidad no es una esencia que perdurará incambiable durante nuestras vidas. Esta unilateralidad de la identidad es puesta en entredicho por sujetos que no logran acoplarse a las categorías propuestas, se vuelve problemática en cuanto el orden asignado bajo lo fijo y lo estable no permite la combinación de factores y circunstancias de la pluralidad de nuestra identidad (407).

La representación de las identidades puede llegar a convertirse en un estereotipo, que como anota Stuart Hall siguiendo a Richar Dye, es una práctica significativa de la identidad que “reduce la gente a unas cuantas características simples, esenciales que son representadas fijas por parte de la Naturaleza¹²” (429). Richar Dye afirma que en un primer nivel cada uno de nosotros posiciona dentro de distintos órdenes de tipificación “las cosas”, donde estas adquieren sentido en términos de categorías más generales: sabemos algo de una persona a partir del rol que cumple dentro de la sociedad (padre, madre, hermano, abogado) a pesar de que esto no lo defina completamente. Sin embargo, hay un segundo momento: cuando una representación se convierte en estereotipo al “retien[er] unas cuantas características ‘sencillas, vividas, memorables, fácilmente percibidas y ampliamente reconocidas [las cursivas son mías]’” (Hall 430) donde se articula una división entre lo normal y lo anormal, entre lo aceptable y lo inaceptable, entre lo bueno y lo malo.

Stuart Hall se pregunta “¿Puede ser desafiado, cuestionado o cambiado un régimen de representación dominante?” (439) Sostengo que sí. “Auras anónimas” es un ejemplo de la manera en que una forma diferente de representación del cuerpo puede invitarnos a leer la construcción de ciertas identidades estáticas y lo que esto ha traído como consecuencia. Si

¹² Podemos pensarlo en relación a “la perversa idea de que existe una esencia violenta o una traza genética violenta” en los colombianos, deducción que niega una posible pacificación del conflicto de Colombia (Jaramillo 20).

volvemos al argumento discutido anteriormente, de que el significado no está realmente fijado sino es una práctica, es decir, es una construcción, podemos concluir que siempre hay una hendidura por donde pueden resbalar sentidos que toman nuevas direcciones.

Siguiendo esta idea, considero que *Estaba la pájara pinta* trabaja en la construcción de nuevos sentidos por medio de la representación de diferentes corporalidades, dotándolas a todas ellas de un denominador común: cuerpos en su capacidad de sentir dolor. Al hacerlo de esta manera, Ángel humaniza tanto a victimarios como a víctimas y establece una vulnerabilidad común que se les ha negado a los unos y a los otros de forma selectiva.

Estaba la pájara pinta desestabiliza ciertas identidades que la guerra ha enmarcado dentro de categorías que parecen inamovibles (sujetos que merecen nuestro duelo o nuestra compasión y otros que no). Y digo parecen, porque movilizar los sentidos y las identidades es lo que Albalucía Ángel logra a partir de varias estrategias narrativas. Primero, *Estaba la pájara pinta* traza tensiones con la forma en que se representa el cuerpo en los medios de comunicación dominantes, lo cual contrasta con la voz de personajes que narran su experiencia, quienes son los que reconocen la vulnerabilidad de su propio cuerpo o de los cuerpos que contemplan o tocan. Segundo, como lo hemos estudiado en el estado del arte, habitualmente en la primera etapa de la novela de la violencia a las corporalidades se les dota de una singularidad política, lo que conlleva a que se les brinde una vulnerabilidad predominante a ciertos integrantes de cierta afiliación política, ya sean conservadores o liberales. En contraste con esto, Ángel no les brinda un papel político definido a los cuerpos vulnerados y si lo hace logra que esta singularidad política no sea lo predominante en la narración. Tercero, la novela por medio de las percepciones que se despiertan en el narrador muestra la manera en que la violencia “objetifica” el cuerpo vulnerable.

Considero que el reconocimiento de la vulnerabilidad corporal en *Estaba la pájara pinta* moviliza la representación del cuerpo en su capacidad de sentir dolor. Sin embargo, el cuerpo adolorido no es una categoría general, ya que en la novela podemos reconocer cómo diversas corporalidades señalan diversas formas de vulnerabilidades en diferentes circunstancias de violencia. Los cuerpos son sujetos de dolor en cuanto son cuerpos que han perdido su vitalidad

(en el sentido biológico), son cuerpos fragmentados, son cuerpos desposeídos y son cuerpos marcados. Debemos aclarar que los cuerpos de la novela no están encasillados en una sola de estas formas de vulnerabilidad, sino que están jugando y cruzándose de un lugar a otro.

He decidido hablar del reconocimiento de las corporalidades vulnerables porque me interesa evidenciar las disposiciones emocionales que los sujetos adquieren a la hora de atender a ciertos cuerpos que han sido víctimas de formas arbitrarias de violencia. Quiero generar la conciencia de que existen formas muy variadas de distribución de la vulnerabilidad física a partir de las cuales podríamos trazar una escala entre sujetos que culturalmente se han considerado más “humanos” que otros —pensemos en las condiciones de vida de los torturados o en los estados de encarcelamiento—, y que, en consecuencia la vida se mantiene, se preserva y se cuida diferencialmente. De acuerdo con este tratamiento diferencial adquiere gran sentido pensar en la representación del cuerpo en *Estaba la pájara pinta* y de qué manera Ángel desestabiliza tales diferencias entre los actores de la violencia.

A continuación quisiera detenerme en el contrapunto que existe en *Estaba la pájara pinta* entre la representación del cuerpo de los medio de comunicación (fotografías, imágenes y relatos) y las descripciones que brinda Ana de estas mismas imágenes con el fin de asir en la comprensión dos maneras distintas de representar y la manera en que el lenguaje puede transcribir en palabras las imágenes que se presentan como violentas.

1.1 Las tiras de piel: el cuerpo y los medios de comunicación

Uno de los elementos centrales en la construcción del cuerpo vulnerable en *Estaba la pájara pinta* es la presencia de los medios de comunicación en la historia narrada: la radio, el periódico y las revistas. A partir de la muerte de Jorge Eliécer Gaitán, hecho pivotal de la historia, son numerosas las muertes de personas desconocidas que se presentan ante los ojos de Ana, a través de los medios de comunicación. A pesar de que su mamá le tiene prohibido escuchar las conversaciones de los adultos, cuando se habla de violencia, o que oiga las emisiones de radio y solo le permite ver la página de los monos, los acontecimientos violentos son tan numerosos y tan frecuentes que llegan a Ana de alguna u otra manera, por ejemplo las

historias que escucha de sus amiguitos, las revistas con las que tropieza y los comentarios de la gente de la calle, para Ana todas estas circunstancias son inevitables.

Son los medios de comunicación los que nos dan a conocer diferentes acontecimientos, aunque no siempre con la precisión e imparcialidad esperadas. Hay contenidos, como las fotografías, que llegan a nosotros por medio de las descripciones que Ana hace de ellas. Por ejemplo, Ana adulta recuerda las imágenes que se publicaban en los periódicos durante la época en que sucedió la muerte de Jorge Eliécer Gaitán, cuando ella era apenas una niña. Al transcribir la manera en que Ana contempla las fotografías hay un cambio de registro, ya que el medio literario, es decir la voz de Ana, sustituye a la voz de los medios, específicamente al de las fotografías. Esto lleva a que la parcialidad esperada de los medios sea develada por las descripciones que Ana hace de sus publicaciones. Recordemos que las fotografías y relatos que Ángel toma en cuenta en *Estaba la pájara pinta* pretenden mostrar lo que está sucediendo en el país; sin embargo, la novela se detiene con precisión en los cuerpos. Todo lo anterior lo podemos evidenciar en lo que anuncia Ana en la siguiente cita:

Aquellas fotos de personas que parecían más bien tiras de piel, cadáveres de cosas, y que metían en hornos crematorios, y uno veía en los periódicos esos rostros sin carne ya, y sin miedo, a lo mejor ni eso sentían: ya lo sé, respondió: pero si firmo ahora ya no sabré después qué es lo que pone, primero hay que declarar ¿no?. (Ángel 271)

Del anterior fragmento hay varias cosas por rescatar. Ana es quien se apropia de las fotografías por medio de su lenguaje y al hacerlo está haciendo un esfuerzo de interpretación que muestra la “objetificación” del cuerpo por medio de tres aspectos. Primero, los cuerpos parecen tiras de papel; segundo, parecen cadáveres de cosas, no de seres vivos; y tercero, parece que no sienten nada. El periódico que Ana contempla parece mirar la escena con una perspectiva reguladora de los cuerpos, como objetos o cifras de muertos. Ángel contrasta la “objetificación” realizada por los medios de comunicación por las siguientes vías: primero, reconoce que detrás de cada cuerpo hubo una vida a la cual se le violó en su vulnerabilidad. Segundo se singulariza los cuerpos sin vida a través de las narraciones centradas en el “yo”; es decir, esta narración

centrada en el sujeto se enfrenta a las tiras de papel que pluralizan las muertes y los sufrimientos. Y tercero, la novela cuestiona la respuesta afectiva que puede tener una representación de este tipo, pues si los cuerpos son objetos que no sienten ¿Qué tipo de respuesta afectiva se puede despertar en el lector? ¿Acaso un cuerpo retratado como un mero objeto puede producir respuestas afectivas éticas?

Por esta vía, hay una regulación de perspectiva de los sufrimientos corporales, por ejemplo en la fotografía, en cuanto hay un encuadre, un ángulo de la cámara y también una disposición de los cuerpos involucrados en la escena de la violencia, es decir, una composición. Todos estos factores nos limitan a determinados tipos de interpretación, regulan lo que vemos y lo que no vemos, lo cual “es una manera de interpretar por adelantado lo que se va a incluir o no en el campo de la percepción”. Es decir, la disposición de los cuerpos como “tiras de papel”— bajo la interpretación de Ana— nos ofrece un ángulo parcial del dolor, “suministrando así meras improntas de realidad fragmentadas y disociadas” (Butler, *Marcos de guerra*, 99). La fotografía ha determinado qué contar al escoger un marco dentro del cual va encuadrar la realidad y también “se convierte en una escena estructuradora de interpretación” (101).

Cuando hablamos del sufrimiento humano o la capacidad de sentir dolor podemos organizar una escala en cuanto vulnerabilidad se trata. Por ejemplo, cuando vamos a conocer un recién nacido estamos presenciando una vida indefensa: lo primero que salta a la vista es que está expuesta a otros y depende de ellos para sobrevivir. Con los años, esta imagen de fragilidad desamparada adquiere matices menos claros, se difumina con la aparente fuerza e ímpetu de la adultez. Es un ejemplo del ser precario que somos y que erróneamente creemos hemos dejado a un lado; sin embargo, nuestra vulnerabilidad física sigue estando en manos de otro, nuestro cuerpo depende y está expuesto a los actos de otros conocidos o anónimos: dependo de la prudencia de aquel que conduce en la calle, así como también dependo de la calidad de los alimentos que me suministra uno u otro supermercado.

De acuerdo con Judith Butler, la ontología corporal está fragmentada en dos piezas. Una es la ontología social del cuerpo y la otra es su ontología individual. La primera señala al ser humano como un ser social que depende de los otros para perdurar y prosperar. El cuerpo

humano no vive gracias a un impulso interno por la vida que negaría, de alguna manera, que nuestra condición física está amenazada por actos que podrían realizar sujetos ajenos a nuestro “ser”. La vida hace unas exigencias a la sociedad para que la existencia se vea positivamente afectada, para que la vida sea una vida vivible. Es decir, estamos hendidados por una dependencia total a redes y a condiciones sociales que nos instala como sujetos de derechos; exigimos que se cumplan ciertas condiciones sociales y económicas para que nuestra existencia pueda persistir: el cobijo, el trabajo, la comida, la atención médica, el estatus jurídico, la protección, la atención sanitaria, la educación, el derecho a la movilidad, el derecho a la expresión, a la protección contra daños y contra la opresión, etcétera. Normas, leyes y organizaciones sociales y políticas han desarrollado su agencia buscando reducir o maximizar las necesidades del cuerpo humano. Como lo dice J. Butler en una bella frase: “ser un cuerpo es estar expuesto a un modelado y a una forma de carácter social, y eso hace que la ontología del cuerpo sea una ontología social” (*Marcos de guerra*, 15). Por otra parte, La ontología individual del cuerpo se refiere a la finitud del cuerpo físico. Hay condiciones que no se pueden resolver, como lo señala nuestro cuerpo biológico: los organismos físicos estamos expuestos a enfermedades que ponen en peligro nuestra existencia: son todos estos rasgos “que pertenecen a la estructura fenomenológica de la vida corporal”, que hacen del cuerpo una materia vulnerable desde el principio de la vida, como escribe J. Butler, la vida “puede ser puesta en peligro o eliminada de repente desde el exterior y por razones que no siempre están bajo el control de uno” (52). Así, ambas ontologías corporales nos señalan como cuerpos precarios, vulnerables, seres amenazados por la finitud de la vida, de la enfermedad, de la soledad o de esa probabilidad que tienen todos los cuerpos de ser cuerpos lastimados, rotos, de ser, incluso, anulados y desaparecidos. A esto me refiero cuando hablo de la vulnerabilidad de nuestros cuerpos, a cuando lo reconocemos desnudo y frágil como el cuerpo de todos: amenazado por causas biológicas, que señalan a todos los seres vivos, y también por esa necesidad de buscar en el otro una ayuda para sobrevivir. Ningún ser humano puede salvarse de esta precariedad.

Afirmar la precariedad “como condición compartida de la vida humana” (30) implica *reconocer* que una vida es vulnerable, dañable o que puede desdeñarse, destruirse, fragmentarse, desaparecerse y perderse. Sin embargo, esta precariedad no siempre se reconoce aunque sí se *aprehende*. Por ejemplo la morfología humana nos permite aprehender esta figura como “viva”;

sabemos que allí se esconde un organismo que padece de necesidades y de carencias o —si esta figura humana ya perdió la vida— que allí existió una vida que padeció mis mismas necesidades. Y, sin embargo, aprehenderla, entender que allí hubo o hay vida, no es lo mismo que reconocerla pues esta es sombreada por el fracaso cuando no se adapta a ciertos marcos que la normatividad ha trazado para que sea *reconocida* como una “vida”: “está viva, pero no es una vida” (22). Este término nos lleva a pensar la manera en que se preservan ciertas vulnerabilidades físicas de la violencia. A algunos cuerpos se les protege contra la lesión o se les ayuda para que no sufran las inclemencias del clima, del hambre o de la muerte, por ejemplo a los individuos que ocupan altos cargos del estado se les cuida su vulnerabilidad física de una manera notablemente diferencial que a una persona que deba padecer infinitas inclemencias al ser un habitante de calle. Entonces la *aprehensión* es “un modo de conocer que no es aún reconocimiento” (20). La aprehensión de la precariedad no conduce necesariamente a la protección de un cuerpo humano, al contrario, y siguiendo a Judith Butler, esta aprehensión puede potenciar el deseo de destruir, de tomar la vulnerabilidad física como un estímulo que provoque el deseo de aniquilación (21).

A partir de lo anterior, adoptamos el término de reconocimiento que, según Judith Butler, es una práctica emprendida por dos o más sujetos. La “reconocibilidad” caracteriza las condiciones generales por las cuales un sujeto es modelado y preparado para el reconocimiento, son convenciones, normas y términos, que como asegura la autora *no* son una cualidad o “un potencial del individuo humano” (*Marcos de guerra*, 19). Es decir, para que una vida pueda resultar reconocible debe adaptarse a ciertas concepciones de lo que es la vida. Esta discusión resulta más comprensible si se piensa en los debates que han surgido acerca de cuándo una vida es considerada vida dentro del marco de las discusiones que aluden a la vida del feto y al aborto

Como lo hemos visto, Butler señala que hay “sujetos”¹³ que no son reconocidos como “sujetos” y que hay “vidas” que no son completamente, o no en todos los momentos, reconocidas como “vidas”; sin embargo, el que se amplíen los rangos de “reconocimiento” para que un cuerpo vulnerable sea protegido contra formas arbitrarias de la violencia (sea cuál sea) necesita de tiempo. De hecho “reconocer que algo no es reconocido por el reconocimiento” (Butler,

¹³ La construcción del sujeto según J. Butler se realiza “mediante objetivos legitimadores y excluyentes, y estas operaciones políticas se esconden y naturalizan mediante un análisis político en el que se basan las estructuras jurídicas” (*El género en disputa* 48)

Marcos de guerra, 18) es el inicio de una crítica efectiva de estas normas que son históricamente articuladas y aplicadas, no se trata pues de buscar incluir a más “sujetos” dentro del marco del reconocimiento, sino “considerar la manera en cómo las normas ya existentes asignan reconocimiento de manera diferencial” (Butler, *Marcos de guerra*, 20).

Mi punto, al retomar lo propuesto por Butler es que *Estaba la pájara pinta* perturba nuestra comprensión de las cosas a partir de las normas establecidas, al tomar dos caminos del reconocimiento. En el primero, Ángel muestra que las formas en que se representa el cuerpo dentro del contexto de la violencia no ofrece un espacio al reconocimiento de la vulnerabilidad humana. Como lo pudimos observar en el fragmento en que Ana narra lo visto en las fotografías, las imágenes exponen los cuerpos humanos como meros objetos: parecen no sentir dolor y son cuerpos a los que no se les reconoce singularidad alguna. El segundo sendero que toma Albalucía Ángel es el de ampliar el marco del reconocimiento cuando el cuerpo representado de forma violenta aterriza en paisajes de contrastes y de diferencias. En este segundo nivel los cuerpos vulnerados, fragmentados y sin vida se evaden del lugar violento que se les ha asignado y adquieren una nueva ubicación donde se *reconoce* su vulnerabilidad. A continuación veremos la manera en que Ángel revela el no reconocimiento del cuerpo vulnerable en la violencia para luego evadir este lugar y mostrar el cuerpo en su precariedad.

A partir de una revista que Ana niña toma de su tío Andrés, la novela ofrece numerosos ejemplos de violencia hacia el cuerpo tal como son representados por los medios de comunicación. Debemos recordar que Ana accede de manera clandestina a la lectura de estas revistas, las cuales son presentadas en *Estaba la pájara pinta* como un bombardeo de narraciones violentas, es decir, se encuentran una a continuación de la otra sin más mediación que el sufrimiento de los cuerpos. Aquí he hecho una selección de las que funcionan mejor en la presentación de un no-reconocimiento del cuerpo vulnerable por parte de los medios de comunicación:

De una niña de doce que raptó una pandilla de guerrilleros para que sirviera de concubina al jefe y se volvió una experta, un día maté a un niño, confesó a un reportero que la fue a visitar al Amparo de Niñas: lo volví picadillo, yo solita, y

cuando le preguntaron por qué, se alzó de hombros, porque sí... porque si no me amenazaban con colgarme de un árbol y dejarme para comida de gallinazos. Eso contaba El Tiempo y su mamá volvió otra vez a prohibirles: nada más las páginas de los monos, pero ella en cuanto se descuidaban se los leía debajo de las cobijas (...). (Ángel 324)

El fragmento anterior plantea una serie de cuestiones, como, por ejemplo, la manera en que la violencia toma una postura basada en una relación costo-beneficio, donde acabar con la vida de un humano precario significa la preservación de mi ser vulnerable. También plantea que el *reconocimiento* de una vulnerabilidad no necesariamente señala que se reconozca que dicha vida necesita de protección, de cobijo o de preservación; al contrario, puede llegar a ser un motivo para burlarla y lastimarla, tal como se expresa a continuación:

No me quiero detener en el asalto de Miraflores, donde una paralítica de dieciocho años de nombre Eugenia Barret, fue atropellada por quince de los bandidos; como no se pudiera mantener en pie fue amarrada a la columna de la casa y luego quemada viva. Asimismo el veintiocho de febrero de 1952, en el corregimiento de Regeneración, municipio de Achí (Bolívar), una niña de trece años fue violada por los bandidos en presencia de las gentes. (326)

Son dos imágenes fuertes y violentas las que son narradas en menos de diez líneas, en ellas no se singularizan el sufrimiento de ninguna de las dos niñas, sino que se pasa de un acontecimiento violento al otro de una forma inmediata, tanto así, que si uno no se detiene a releer el fragmento olvidara casi inmediatamente el nombre y la edad de las víctimas. De esta manera, *Estaba la pájara pinta* señala que las narraciones publicadas por los periódicos y revistas de la época solían retratar los asesinatos y las torturas de manera casi secuencial, de modo que no se podía observar por un instante la humanidad de una víctima sin haber pasado al aprehensión de otra muerte igual o peor de terrorífica, en consecuencia estas narraciones ayudan a la configuración de un estado de violencia

Como lo hemos podido observar en los ejemplos anteriores hay en la novela de Ángel un constante contraste entre las publicaciones de los medios de comunicación y la visión e interpretación que tiene de ellos Ana. Es decir, se pasa de un registro mediático a un registro literario, lo que conlleva a que exista una contraposición entre dos formas de representación que se distancian en su lenguaje y en el sentido que quieren construir. El primero, “objetifica” a los cuerpos y les disimula su vulnerabilidad. Y digo disimula, porque esta cualidad del ser humano nunca se anula, es inherente a nuestra existencia, en otras palabras estamos diciendo que existe una aprehensión de la vulnerabilidad encubierta. Lo contrario sucede en el segundo modo de representación de *Estaba la pájara pinta*, que parte de esta “objetificación” del cuerpo humano para ya no aprehenderlo, sino reconocerlo, es decir, la novela desafía, cuestiona y cambia un régimen de representación dominante al llevarlo por un nuevo camino por el cual se humaniza el dolor de las víctimas y de los victimarios.

1.2 El rostro del “yo”

Como ya lo mencionamos, uno de los puntos que rescatan los críticos de *Estaba la pájara* es la construcción narrativa de La Violencia desde diferentes perspectivas, a tal punto de que existe una gran pluralidad de discursos y de voces. Solo por mencionar algunas, pensemos en las voces de Ana niña, de Ana adulta, del Flaco Bejarano, de Chispas, de Bertha de Ospina, de Estrada Monsalve y de los medios de comunicación. No hay que olvidar que el uso de diferentes voces narrativas que vienen y van por la narración se construye a partir de Ana, eje estructurante de la novela. Antes de hablar del funcionamiento de esta pluralidad de discursos y de sus alcances, quisiera recordar las implicaciones de que Ana sea el centro donde recaen las múltiples voces. Por un lado, el que Ana funcione como la brújula de la narración y sea ella el punto de articulación no implica que las otras voces narrativas no tengan la misma fuerza; es decir, por momentos “la voz de Ana queda subordinada como una voz más de la narración” (Ana Medina, 90). Sin embargo, a pesar de que las otras voces adquieran un peso considerable, percibimos que estas experiencias que viven los otros personajes, junto a las vividas por la misma Ana, se anexan a la subjetividad de Ana construyéndola como un punto nodal de circunstancias y experiencias que forman y edifican al mismo personaje. Así, Ana no solo carga el cuerpo sin vida de Julieta, de Montse o de Valeria, sino también los cuerpos de otras personas asesinadas,

como Eugenia Barret, protagonista de una de las citas analizadas; de Flower, amante del “flaco Bejarano”; del Chispas — bandolero liberal— y de Jorge Eliécer Gaitán.

Continuemos con la multiplicidad de perspectivas y sus efectos sobre la construcción de la narración de la violencia y sus implicaciones. Al respecto sostengo que el juego de voces narrativas —la de Ana niña, Ana adulta, Lorenzo, etcétera— que construyen un mismo objeto: La Violencia, está edificado sobre miradas a circunstancias concretas; es decir, si hablamos de las miradas que construyen La Violencia en *Estaba la pájara pinta* es necesario que miremos los temas en los cuales se detienen. Estoy de acuerdo con que todas señalan las consecuencias del hito que marcó la sociedad colombiana, el 9 de abril de 1948, pero no todas problematizan las mismas circunstancias. Unas miradas se detienen a describir el panorama político, algunas a reconstruir los hechos desde el Palacio —Bertha de Ospina, Joaquín Estada Monsalve—, en cambio de otras que se resuelven a mirar formas específicas de violencia tales como la violencia sexual y de género —la voz de Ana—, y otras se detienen en el cuerpo como lienzo de la violencia —el “flaco Bejarano”, Teófilo Rojas alias el Chispas y Lorenzo. Todas estas voces construyen en conjunto una narración de La Violencia a partir de diversas experiencias.

El fenómeno de La Violencia se construye a partir del contraste de miradas sobre un mismo objeto. El cuerpo es visibilizado por las emisiones de radio, por las fotografías publicadas en las revistas o en los periódicos, es expuesto —puesto al descubierto— a la mirada de otros, a los actos de otros. Esta exposición corporal que emerge de la violencia se narra en *Estaba la pájara pinta* no solo desde los relatos visuales ni de las emisiones de radio, aspecto que ya hemos estudiado, sino también desde sujetos que cuentan su propia historia, desde una voz en primera persona. Este es el segundo nivel al que recurre Albalucía Ángel: en el contraste y multiplicidad de perspectivas se amplía el marco de reconocimiento, y como consecuencia la exposición y dependencia de la corporalidad tome matices humanos. En este segundo nivel Ángel devela con más fuerza el “rostro” de las víctimas y de los victimarios, así como distingue diferentes formas en que la violencia marca al cuerpo. El cuerpo vulnerable, el cuerpo desposeído y finalmente el cuerpo fragmentado son tomados por la violencia como “objetos” y tal “objetificación” fragmenta al sujeto que los contempla.

Judith Butler ha manifestado la necesidad de escribir desde un “yo” narrativo en tiempos de guerra: “Necesitamos reforzar el punto de vista en primera persona e impedir contar historias que impliquen un descentramiento del ‘yo’ narrativo del dominio público” (*Vidas precarias*, 31). A lo que se refiere Butler con tal afirmación es que no debemos adoptar una posición descentrada a la hora de narrarnos, precisamente porque es a esta posición a la que hemos sido relegados por el dominio público. Las víctimas de todo tipo de violencia han sido ubicadas en una periferia que enmarca su situación de vulnerabilidad física dentro del daño, el sufrimiento y el dolor.

Esta forma de narrarse desde el “yo” se evidencia en las secciones 9, 14, 16 y 23 de *Estaba la pájara pinta*, las cuales corresponden a unas cartas cuyo autor en principio no queda muy claro, pero que, y esto sí lo sabemos, van dirigidas a Ana¹⁴. Las diecisiete cartas son escritas en dos momentos y en dos lugares de reclusión. Las primeras son escritas durante 1965 en una estación de la policía; allí al autor de las cartas se le incrimina por haber girado un cheque sin fondos. El otro grupo de cartas son escritas dos años después, en 1967, fecha culmen del relato, en los calabozos del DAS. Esta vez se le incrimina por sospecha de nexos con la guerrilla. Por ahora me gustaría que suspendiéramos este camino en una carta que se fecha en Enero veintidós que comienza así:

Mi nombre de pila es Teófilo Rojas, y voy a contarles entonces la manera como tuve que vivir, siendo todavía muy muchacho y por allá desde el año de 1949 o 50, cuando vivía al lado de mis padres, en una finca que llamábamos *La esperanza*, de propiedad de mi padre [las cursivas del original]. (Ángel 203)

Aunque sí tengamos conocimiento para quién van dirigidas las cartas no tenemos aún plena conciencia de quién es aquel que las escribe. Tenemos referencias muy tácitas de Lorenzo, casi imperceptibles, no sabemos aún que él es aquel que narra desde la cárcel —esto lo vendremos a saber algunas secciones de la novela después— lo que lleva a que en el instante en que la carta aparece podemos llegar creer que es Teófilo Rojas quien nos habla o más bien quien

¹⁴ En la sección 23 de *Estaba la pájara pinta* se encuentra una carta que es dirigida a Valeria; sin embargo, esta no será tomada en cuenta para el propósito de este capítulo.

escribe a Ana. Sin embargo, un párrafo después se le revela al lector una pista de la verdadera procedencia de este testimonio en primera persona:

Enero veintidós

(...) *Interrogado*: ¿y dónde queda dicha finca? *Contestó*: Queda en la región o jurisdicción de Rovira (Tolima), donde trabajábamos y vivíamos tranquilos hasta cuando, me recuerdo como si fuera ahora, empezaron a llegar gentes uniformadas que en compañía de unos particulares, trataban muy mal a los que teníamos la desgracia de encontrarnos con ellos [las cursivas del original]. (Ángel 203)

Finalmente líneas después comprendemos que en la carta de enero veintidós Lorenzo cita la declaración que Teófilo Rojas, alias el Chispas, hace a Jesús María Oviedo, capitán Mariachi: “(certifico que esta declaración es auténtica y recibida por el suscrito, al capitán *Chispas* (Fdo). Jesús María Oviedo, Gneral *Mariachi*. Plaladas, julio 16 de 1958)” (Ángel 210) Es necesario resaltar el hincapié que hace Lorenzo a la muerte de aquel que dio muerte y asesinó a más de cuatrocientas personas de la manera más cruel. Sin duda que escuchemos el testimonio de Teófilo permite que dejemos hablar ciertas cosas que la representación había hecho silenciar, es decir, cuando dejamos hablar a uno de los más grandes victimarios sobre su papel de víctima estamos dándole voz a una parte del individuo que había sido sacrificada en la representación: “Será porque hoy hace dos años que lo mataron en Armenia de un tiro de fusil que siento como si su espíritu anduviera suelto y se metiera en esta celda, que hoy especialmente se hace insoportable, pútrida, plagada de zancudos” (Ángel 210).

En esta confesión Teófilo Rojas narra toda la persecución que tuvo que sufrir durante su niñez y su juventud por parte del partido conservador. Las descripciones resaltan las cicatrices que la violencia dejó en su memoria y en su cuerpo al haber acabado de forma violenta con sus familiares más cercanos, padre, madre, prima y hermana. El testimonio despierta la compasión por los sucesos que narra el Chispas, quien en cada palabra pareciera dolerse de aquellos eventos que perjudicaron su vida y fueron la causa de consecuencias más funestas, de más muertes. Me parece importante destacar que tal testimonio es un documento verídico y por lo tal comprobable dentro de la Historia oficial. La experiencia de la víctima —que luego se convierte en

victimario— habla de una manera más clara por medio de sus propias estructuras. Estoy sugiriendo que en la medida en que no hay una voz hablando por la víctima no se transforma el sufrimiento, no se distancia de la experiencia del dolor. Veamos:

Y me acuerdo especialmente todo lo que hicieron con una prima mía de nombre Joba Rojas a quien cogieron en presencia de los padres que se llamaban José Sánchez y Obdulia Rojas y le hicieron cosas que más bien no quisiera recordar, sin tener en cuenta las suplicas que les hacían. (Ángel 204)

Este es otro ejemplo de narración que se distancia de las descritas en los medios de comunicación. Teofilo Rojas no “quiere recordar”, ni siquiera contar qué fue lo que le hicieron a sus familiares, no se detiene por largo rato en la sevicia¹⁵ con que fragmentaron y expusieron el cuerpo de sus allegados; al contrario, se detiene en la relación que tenía con ellos y la manera en que transcurrían sus vidas.

Siguiendo el anterior camino, las referencias a Teófilo Rojas no se detienen allí; también fuentes oficiales como el periódico *El Tiempo* comenta las fechorías del criminal, habla sobre las vidas fragmentadas, los cuerpos vulnerados. Esta vez la narración no se preocupa de que sepamos quién es el Chispas, sino que busca exponer a los lectores imágenes de cuerpos violentados, específicamente en los fragmentos corporales de sus víctimas:

[El Chispas] había asaltado un bus de línea entre Circasia y Calarcá y había dejado un reguero en plena carretera y se alcanzaba a ver los campesinos, puestos en fila en un potrero, con las cabezas colocadas en un agujero que les hacían en el vientre, ¡ay Jesús Credo!, el corte de mica... fue el grito de su mamá, que echó el periódico en las brasas donde se asaban las arepas: no hay que comprar El Tiempo, la oyó decir desde su cuarto de baño, donde estaba encerrada vomitando [la cursiva es mía]. (Ángel327)

¹⁵ De acuerdo con el Grupo de Memoria Histórica entendemos por sevicia “la causación de lesiones más allá de las necesarias para matar. Es decir, es el exceso de la violencia y de la crueldad extrema que tiene como expresión límite el cuerpo mutilado y fragmentado” (54).

No queremos pensar en el presunto enemigo. La lectura del testimonio del Chispas despierta en nosotros el temor de asumir otro punto de vista, revela el profundo miedo que sentimos al sospechar que podemos ser agarrados por él, de encontrarlo comprensible, tememos a un contagio, a una infección moral al incluir las narraciones de otro sobre un mismo acontecimiento. Todo lo contrario sucede en las fotografías tomadas de los periódicos y de las revistas que describe Albalucía Ángel en boca de Ana, cuyos enfoques permiten que sesguemos la mirada, controlando los puntos posibles de interpretación.

El concepto de “rostro” abordado por Emmanuel Levinas es retomado por Judith Butler para señalar la manera en que somos interpelados moralmente por los otros. El testimonio de Teófilo Rojas nos enseña su “rostro”, en el sentido que Levinas lo propone, el cual no somos libres de rechazar y que aceptamos no obstante de no saber qué es lo que nos demanda. El rostro “no es inmediatamente traducible a una prescripción que pueda formularse lingüísticamente y cumplirse” (*Vidas precarias*, 167) es un “algo” que señala mi responsabilidad de no dejar morir al otro, como si no impedirlo o no conmoverme ante la vulnerabilidad del rostro significara ser cómplice de esa muerte. El “rostro” no perece con la muerte, de hecho este no se encuentra ubicado morfológicamente, es una esencia humana que va más allá del cuerpo físico. El rostro habla en una espalda lastimada, en un cuerpo fragmentado, en un resto humano o en la ausencia total de cualquier vestigio corporal, habla en los omoplatos que se levantan, en las cicatrices que se esconden bajo mantas. A pesar de que el rostro no hable como lo haría una boca hay en él “una vocalización agonizante” (168). El rostro pide que respondamos por él, y entender lo que él nos quiere decir significa “despertarse a lo que es precario de otra vida o, más bien, a la precariedad de la vida misma” (169).

Como yo lo habíamos anotado algunos textos ayudan a la configuración de un estado de violencia, por ejemplo todas las narraciones y todas las fotografías que Albalucía Ángel transcribe de los periódicos y de las revistas de la época. Todos estos medios de comunicación tratan de evitar que se deleve el rostro en el sentido que lo hemos planteado, que se oculte la precariedad de la vida misma. Lo contrario sucede en *Estaba la pájara pinta* que al contrastar con el régimen de representación dominante acentúa el “rostro” de las víctimas y victimarios al permitirles hablar.

Otro ejemplo relevante, que además nos conecta de nuevo con los medios de comunicación, es el caso del “flaco Bejarano”, personaje que recuerda Ana en la casa de Bogotá cuando habla con Sabina. Como anota Oscar Osorio, la agudeza investigativa de Ana adulta indaga sobre los sucesos de ese oscuro 9 de abril, y “lo que ella recuerda es esa investigación realizada” (68). En todo el centro de Bogotá el flaco Bejarano se encuentra con la noticia de que han matado a Gaitán y el aguacero que inunda la ciudad no es capaz de impedir la furia de la multitud. Veamos cómo lo narra::

Con lo que yo me tropecé y me caí cuan largo, fue con un banco de la iglesia que habían dejado allí los saqueadores y al otro lado ví los otros cadáveres. Una mujer aindiada , joven, y un niño muy pequeño, ambos con las caras abiertas a machetazo limpio, y explícame por qué, porque yo no lo entiendo, o sea, que a lo mejor ella sí andaba de angurrieta por un abrigo de astracán o una botella de ron o una cartera de lentejuelas, eso sí te lo admito, pero el niño por qué, a ver, tú qué dices, por qué lo machetearon, qué carajo de velas iba tener una criatura en ese entierro, ¿ah? (Angel 79)

Son numerosos los cuerpos expuestos en las calles, en los establecimientos y en las iglesias. La voz del flaco Bejarano se detiene en lo que ha producido la violencia, se sorprende de que la sevicia se haya detenido en los cuerpos de los niños y de sus madres. Este relato comunica la imposibilidad de salvarse y también señala el rostro que agoniza en los fragmentos corporales.

Uno de los relatos más impactantes de la novela es el de la muerte de la amante del flaco Bejarano, Merceditas Moreno o “Flower”. La razón es que en este relato la corporalidad se ve objetificada de una manera más contundente, allí se refieren al cuerpo como una simple gelatina que no tiene orden, sino que es un “masacote”, un “pegote” que se desintegra y que chorrea:

(...) es la niñita de Flower, le dije al Tuerto, vamos a ver qué pasa: a lo mejor Flower no está y tiene susto con tanta pelotera [...] la niña salió toda llorosa, con

un vestido azul de marinero, me acuerdo, sin zapatos. ¿qué te pasa?, no llores ¿dónde están tus zapatos ? pero ella seguía con su maullido de gatito asustado y el Tuerto me dijo, mira el pelo, porque lo tenía lleno de una materia pegotuda que le chorriaba hasta la cara y se veía que ella había tratado de quitársela pero ese masacote no salía tan fácil. [...] y entonces fui hasta el baño para sacarle el mugre y al pasar frente al cuarto ví como de refilón, ya sabes, de esas cosas que uno ve sin mirar pero que nota algo, seguí tranquilamente y casi llegando al lavamanos me dí cuenta de que la había visto: ¡era Flower! , y me lance cual rayo hasta la ventada donde estaba tirada pero no había que hacer. El tiro le había dado en plena frente y la masa encefálica había volado entera y la niña de seguro estaba detrás de ella, ¿ves?, por eso estaba así. Embadurnada de sesos. (Angel 80)

En el anterior fragmento, el cual es narrado por el Flaco Bejarano, la “objetificación” del cuerpo rompe cualquier frontera. Son impresionantes las descripciones corporales de la mujer que yace muerta en aquel apartamento. Esta es una de las escenas que a mi parecer convierten al lector en un muerto emocional y al mismo tiempo en un violento. Sin embargo, el uso de palabras que hacen ver los cuerpos como simples cadáveres de “cosas” (chorreantes y masacotudos) es contrastado con el registro en que se narra la historia personal que el Flaco Bejarano vivió con su amante Merceditas Moreno. El contraste se fundamenta sobre las categorías de movilidad e inmovilidad, es decir de la vitalidad ausente del cuerpo de Merceditas versus el pasado móvil de la misma vida:

(...) y me quedé con ella y con la niña mirando como lelo su cuerpo tan sensual y tan muerto, tan distinto de cuando hacía striptis, ¡ madre mía!, ¿me trajiste algo, Flaco?, y luego las cosquillas en la oreja y hacer que cacheaba los bolsillos como buscando cosas y después poco a poco se estriaba en la cama, era un delirio [...] Se llamaba Merceditas Moreno pero ella resolvió que ese nombre era de bibliotecóloga solterona y que lo que era ella de solterona nada y decidió que que en un sueño había viajado a Marte y que allí los marcianos la bautizaron Flower y que por algo era. (Angel 80-81)

La víctima de La Violencia es singularizada por el Flaco Bejarano, quien a través de la narración de las vivencias personales que tuvo con Merceditas reconoce que en ese cuerpo que yace en posición horizontal había una vida que fue violada en su vulnerabilidad.

En *Estaba la pájara pinta* se le brinda un espacio a diferentes actores de La Violencia bipartidista para que narren su historia, y con ello se permite hablar a una parte de la identidad que ha sido silenciada. En el caso de Teófilo Rojas o alias el Chispas se le presta un lugar para que hable —en las cartas dirigidas a Ana por parte de Lorenzo—, ya no como victimario, sino como víctima. Esto nos lleva a reflexionar sobre lo complejo del conflicto colombiano, en cuanto se debe ya no pensar y reducir simplemente en “victimarios”, ya que estos de alguna u otra manera también han sabido ser víctimas. Con esto último debo ser muy cuidadosa, pues es cierto que aquellos que cometen un acto de violencia son responsables de ello, pero por otra parte, es un error “reducir sus acciones a puros actos de voluntad engendrados a partir de sí mismos o a síntomas de una individualidad patológica o malvada” (Butler, *Vidas precarias*, 40). Finalmente, el Flaco Bejarano, esta vez personaje ficcional, ha narrado lo que tuvo que presenciar y vivir durante el 9 de abril de 1948. Allí, le dio vida a una víctima de La Violencia, Merceditas Moreno o la Flower, de esta manera singularizó un individuo que tuvo la desgracia de morir en trágicas consecuencias.

Ahora exploraremos cuatro categorías corporales que son representadas en *Estaba la pájara pinta*, cada una de ellas hace voto abyección al sacudir al sujeto que sobre ellas posa la vista. Lo que une a estas cuatro corporalidades —de alguna u otra manera— es su necesidad de estar expuestas ante los ojos de un público o de unos espectadores que sean capaces de leer lo que en los cuerpos está inscrito. Por otra parte, también son símbolo de la manera en que nuestra vulnerabilidad depende de otros y en esta instancia se hace necesario analizar la forma en que esta precariedad humana es violada y expuesta en La Violencia.

1.3 El lenguaje de los cuerpos: la rotura corporal

La violencia en Colombia ha ido arrastrando hacia la muerte a diferentes actores; el país se nos ha ido llenando de la presencia “fantasmagórica” de nuestros muertos. Si el cuerpo vulnerable significa dependencia y exposición, es esta última característica la que se ha

expandido de una forma “material”, de una forma “real” en la sociedad colombiana. El interdicto de la muerte, que oculta al cuerpo ya sin vida bajo la tierra o desaparece su presencia en el fuego, es una actitud cultural que hemos ido adoptando con el fin de proteger los vestigios de la carne de nuestros seres amados. Como lo expresa el filósofo George Bataille, en relación con el interdicto que vincula a la muerte, “La inhumación significó sin duda, ya en los primeros tiempos, por parte de los que sepultaron, el deseo que tenían de preservar a los muertos de la voracidad de los animales” (67). Sin embargo, más allá de buscar protegerlos, el enterrar los cuerpos responde a una necesidad de mantener un orden, una conciencia sobre el curso natural de nuestra carne. En Colombia La Violencia le dio otro lugar al cuerpo muerto al no enterrarlos: la visión de los cadáveres, expuso la abyección; es decir, fue la irrupción de otro orden.

Las transformaciones violentas del cuerpo durante los años cincuenta ofrecen un repertorio amplio en las modificaciones absurdas de la corporalidad humana. La envoltura corporal se convierte en espacio de inscripción, de escritura, “el cuerpo es el espacio gramatical de lo visible y lo legible” (Restrepo 21). El cuerpo que antes de esa época fue ocultado bajo la tierra, fue entonces burlado en su vulnerabilidad, desposeído y adaptado bajo formas fragmentarias y descompuestas: “Se trata de una transformación brutal del cuerpo humano, una redistribución de las partes y una recomposición contra-natura. Inversión, sustitución, trastrocamiento, ruptura, desplazamiento, torcedura, dislocación: lo de arriba, abajo y lo de adentro, afuera” (Restrepo 20). Este cuerpo nos habla, sus fragmentos respiran, su ausencia nos murmulla, sus formas obtusas nos comunican “algo”, nos señalan y nos interpelan sobre el curso de nuestra vida. Son cuerpos aguardando por sus lectores.

Tal como consta en *Matar, rematar y contramatar*, “El corte de florero”, “el corte de corbata” o “el corte de mica” son algunos de los ejemplos de las prácticas de cortes sistematizados durante el proceso de La Violencia, donde, a pesar de que el sujeto sea el que sufre, en realidad lo que se busca es que aquel que continua vivo se perturbe al contemplar los emblemas del horror (Uribe 173). Ileana Diéguez en sus escritos sobre el duelo sin cuerpo adopta el término de “espectador por segunda vez” de Susan Sontag para referirse a la distancia que existe entre el acontecimiento y su representación. Nosotros somos espectadores de acontecimientos ya formados “primero por los participantes y luego por el productor de las

imágenes” (Sontag 236). La experiencia de observar acontecimientos de sevicia desafía nuestra mirada y la amenaza, pues es la aparición de estos fragmentos corporales irrumpen desde otro lugar y aterrizan en mis espacios .

Los goyescos registros corporales de *Estaba la pájara pinta* retratan el cuerpo en cuatro instancias, en la vulnerabilidad fragmentada, muerta, marcada y desposeída. Antes de continuar debemos aclarar que estas “categorías” no se distancian una de la otra, sino que al contrario, el cuerpo toma estos cuatro caminos para desembocar en la manera en que se ha reelaborado una fragmentada morfología corporal. Pues bien, en la práctica de la violencia el cuerpo se devela “objetificado” ante la mirada del espectador, quien es interpelado por la abyección al contemplar el cuerpo muerto, el cuerpo fragmentado, el cuerpo marcado y el cuerpo desposeído de la víctima.

En las páginas anteriores hemos analizado los registros del cuerpo a través de los medios de comunicación y hemos recuperado el testimonio de Chispas y del flaco Bejarano en el cual Ana, al presenciarlo indirectamente era una “espectadora por segunda vez”. Ahora ha llegado el momento de contemplar la manera en que ella asume su papel de espectadora por vez primera; es decir, donde tiene un contacto directo con los acontecimientos violentos que marcan e inscriben el cuerpo como simples tiras de cosas, como si no sintieran nada, como si fueran simples objetos. Bajo estas tres últimas medidas es que estas cuatro categorías resultan objetificación de las corporalidades vulnerables

Para aproximarnos a la experiencia de Ana, y en especial para entender como la violencia fue la irrupción de un nuevo orden, nos será útil la noción de abyección propuesta por Julia Kristeva en *Poderes de la perversión*. La abyección es definida como aquello que fulmina un orden, perturba una identidad o acaba con lo establecido. Lo abyecto es la deformación de “algo” que antes había sido glorificado y que ahora es inasimilable; este “algo” no se refiere a un objeto que se define por el equilibrio que le otorga al sujeto, sino que hace todo lo contrario, lo abyecto me desequilibra, me lanza a abismos innombrables, a terrenos desconocidos, me arroja a la nada. La única similitud que guarda la abyección con el objeto es que ambos se definen por su radical oposición al sujeto; es decir, al “yo”. Lo abyecto no tiene objeto definible, me hostiga con su

abrupto surgimiento, del cual nada quiero saber, el cual rechazo, el cual expulso. “Una herida de sangre, el olor dulzón y acre de un sudor, de una putrefacción” (10), la nata o el resto cortado de las uñas es algo que no quiero que haga parte de mí, algo que descarto apenas toca mis labios o se presenta ante mi vista. Lo abyecto despierta nuestras reacciones primarias del sistema nervioso, que nos separan de lo aborrecido, son “una violenta y oscura rebelión del ser contra aquello que lo amenaza” (7). Lo abyecto es así en *Estaba la pájara pinta* la inminente caída a un nuevo orden, fulminante y desconcertante.

Estaba la pájara pinta construye una abundante cantidad de imágenes corporales, específicamente de cuerpos que han perdido su vida por causa de la violencia o, en pocos casos, por causas naturales (Julieta o el abuelo de Ana), en la mayoría de estas imágenes Ángel recurre a la abyección con el fin de enseñar como la diseminación del cuerpo muerto fue el quiebre de un orden establecido de las corporalidades. Los cuerpos adquieren tal importancia que la novela inicia con el cuerpo sin vida de Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948: “1:05’:22” p.m... el líder se cae sobre el pavimento, boca arriba, sangrando profusamente” (Ángel 22), y culmina con la fecha en que cae el cuerpo sin vida del Che Guevara (un par de días después Ana irá a reconocer el cuerpo sin vida del Valeria), con respecto a la muerte del Che el narrador en tercera persona dice:

[...]¿te pongo otro? Sí, lo prefiere, por no tener que ver la foto que hay en primera página, pero no aguanta y mira, y un *vuelco en las entrañas* (la cursiva es mía) le hace poner la piel de gallina. Ese cadáver que yace en un galpón, puesto en un tarima, los ojos semiabiertos, torso desnudo, macerado, es Ernesto Guevara. (Ángel 335).

Como lo enuncia la cita anterior, contemplar, oler o palpar *el cuerpo muerto* es el límite de la abyección. La materia fétida, pestilente, “chorriante”, “masacotuda”, cuya apariencia es espeluznante, horrorosa, terrorífica, es la causa de la náusea, del asco y de la repugnancia. Es la causa de estos impulsos primarios de nuestro cuerpo.

A continuación quisiera profundizar en las cuatro instancias corporales que he mencionado arriba, con el fin de reconocer la manera en que el cuerpo sin vida durante la

segunda mitad del siglo XX se convirtió en un portador de símbolos y de mensajes de terror. El cuerpo deviene objeto durante la Violencia y bajo esta línea la abyección aparece interpelando a los sujetos que posan la vista sobre las corporalidades fragmentadas y sin vida.

1.3.1 Cuerpos horizontales: el cuerpo muerto

La experiencia de La Violencia expone *el cuerpo muerto* como parte fundamental de su repertorio de terror y de barbarie. La emergencia del cuerpo sin vida ha llevado que modifiquemos la relación que tenemos con nuestra propia envoltura corporal. Con esto quiero decir que a partir de la exposición del cuerpo sin movimiento y en posición horizontal estamos teniendo un constante choque con lo que antes parecía ser el cuerpo: un lugar sagrado de recogimiento y de afecto. Ahora el cuerpo muerto adquiere el status de un mero objeto, de una superficie de inscripción de símbolos violentos y mercenarios. Al respecto, Bataille afirma que la sepultura es un testimonio del interdicto de los muertos y de la muerte, “se trata de una diferencia hecha entre el cadáver del hombre y los demás objetos, como las piedras” (65). Esta afirmación se puede aterrizar bajo los siguientes términos: primero, el ser humano tiene conciencia de la muerte, de allí parte la diferencia con los animales. Segundo, bajo la muerte el hombre contempla “una violencia que no solo destruye a un hombre, sino que destruirá a todos los hombres” (65) Tercero, señala el desorden biológico del cuerpo que es la podredumbre y la descomposición. Se mantiene así, incluso tras la muerte, una frontera clara entre un cuerpo con humanidad y los objetos.

Como lo describe Bataille, la frontera entre el ser humano y el objeto después de la muerte se conserva; sin embargo, en el contexto de la violencia esta frontera se rompe y en ese sentido la representación de los cuerpos se vuelve abyecta. La experiencia de Ana en *Estaba la pájara pinta* al encontrarse con los muertos quiebra el orden establecido de las cosas, la impulsa a darse cuenta de lo “real” del orden biológico de cada ser que permanece a su lado. Ana ya había tenido acercamientos tácitos con los cuerpos sin vida de algunos sujetos, pero estaban mediados por lo sacramental de la sepultura— por ejemplo cuando Ana visita el cementerio con su abuela. Luego, Ana niña es espectadora por vez primera de los cuerpos muertos de la violencia cuando, pocos días después del 9 de abril, desobedeciendo las órdenes de su mamá, se asoma al postigo e infortunadamente presencia la manera en que se asesina a un sujeto

desconocido a plena luz de luna. Vayamos al fragmento en que se abre el telón y se inaugura la época de La Violencia para Ana:

Abrió el postigo tres pulgadas, ¡Alto o disparo! ¡Alto...!, gritaba el policía parándose en mitad de la calle y apuntando con el brazo extendido. El hombre corría despavorido, calle abajo. Tenía un traje gris, una camisa blanca, una expresión que a ella no se le iba a olvidar. Se apoyó dos segundos en el enchambrado de la ventana, y ella sintió su corazón que se quería salir, o era el de él, que le batía como un ariete a cincuenta centímetros del suyo, ¡virgensantabendita!, oyó que dijo el hombre entre jadeos, y no tuvo tiempo de abrir más el postigo, apenas de empinarse para verlo escapar sin mirar para atrás, encogido, haciendo esos[...] después los fogonazos, los disparos sonando como si fueran papeletas, tres, uno detrás del otro, el policía estaba con una rodilla en tierra y Ana vio el kepis en el suelo. La figura gris se paró en seco. Dio algunos pasos con brazos extendidos como si alguna pared se atravesara y luego retrocedió, queriendo devolverse, puso las manos en la espalda tanteando los riñones, después se fue de bruceas contra el hidrante de la esquina, se abrazó a él se deslizó muy suavemente, y ella lo vio caer entonces. De cara a los tejados. (Ángel 92)

Es la primera vez que Ana es testigo de la muerte de un ser humano, de allí que se resalten los movimientos corporales: el huir, el apoyarse, el escapar, el encogerse, el retroceder, el palpar, el deslizarse y, finalmente, el caer. Hay un contraste con la pasividad del cuerpo en posición horizontal, del cuerpo muerto, del cuerpo en reposo. Además, se encuentra un énfasis especial en la expresión de aquel que muere o está próximo a desfallecer: es la expresión del instante que precede la muerte. Pero la expresión que contiene lo humano, continúa presente después del desfallecimiento, convirtiéndose en el “rostro” del cuerpo precario. La muerte es el instante bajo el cual Ana reconoce que para otros —como en los medios de comunicación— no existe diferencia entre ese cuerpo sin vida, vulnerado, marcado y desposeído, de un objeto cualquiera. El cuerpo es tomado como un objeto donde se inscribe la violencia a partir del

exceso, de una teatralidad que apunta hacia la sevicia. Veamos un ejemplo que señala de forma radical lo que he venido comentado:

El pánico que sientes cuando descubres que un día serás festín de los gusanos, y que tu cuerpo será como un objeto: de esos tirados en los desvanes, que también se apolillan, se olvidan, se enmohecen, permanecen, si acaso, en la memoria, como una imagen, abandonados; como el caballo de palo. (Ángel270)

Esta intervención de Ana ocurre cuando presencia el cuerpo sin vida de su amiga Valeria, quien yace muerta en una estación de policía. Entonces reconoce cómo los cuerpos sin vida se apolillan, se enmohecen y se olvidan como simples objetos, con lo cual se afianza la idea de que la muerte en la violencia interrumpe un orden regulado de la vida en donde había una distancia entre el cuerpo y el objeto.

La muerte es “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden [...] no respeta los límites, los lugares, las reglas” (Kristeva 11). Contemplar un muerto no significa la muerte para el espectador, sino que la hace presente restaurando y deformando un orden establecido de la vida: “El cadáver (*cadere*, caer), aquello que irremediamente ha caído, cloaca y muerte, trastorna más violentamente aun la identidad de aquel que se le confronta como un azar frágil y engañoso [cursivas del original]” (Kristeva 10). Cuando contemplamos los anuncios de la muerte —enfermedades y amenazas— podemos hacer algo al respecto, pero cuando la muerte se nos presenta irremediamente solo podemos comparecer ante ella:

Ana feliz contó un día en la finca, que a los muertos se los comían los gusanos. Que no quedaba nada. Que ella había visto sacar los restos de don Crisanto López y que estaba cundido de gusanos chiquitos, como los de la guayaba, que salían por la boca, por el hueco donde estaba la boca, mejor dicho, y entonces esa noche no pudo pegar ojo. Veía la cara de la abuela comida por gusanos, y después la de Juan, y comenzó a dar gritos hasta que vino su mamá, que le dio un Mejoral porque le dijo tienes fiebre, pero ella siguió viendo las calaveras bailando en la

pared, después los esqueletos entrando por el contraportón, poniéndose en hilera, qué miedo tan horrible” (Angel 142)

Ana expulsa de sí aquel aborrecimiento que le despiertan los *cuerpos sin vida* a través de la náusea, del vómito, sacude lo abyecto que no quiere que haga parte de sí y lo lanza a través de un impulso físico que “le revuelve las entrañas”. Estos impulsos primarios, como señala Julia Kristeva, se resuelven a sacar de sí aquello que se rechaza, que no es asimilable. Otro ejemplo de ello es cuando Ana se encuentra en el cementerio en el entierro de Julieta:

Las galerías se parecen unas a otras. Blancas, Interminables. Un hedor a marchito le empieza a revolver lentamente el estómago, me voy a vomitar, no puedo, no puedes vomitar en medio de esta gente, te va a matar la monja, pero la náusea le invade la cabeza y todo se pone a dar mil vueltas como en los caballitos del parque de atracciones. Se agarra con más fuerza a la caja y el contacto de aquella superficie con olor a pino le repele: ¿Qué te pasa?, a mí nada. Se queda de repente como suspendida en el sabor que corre por la mejilla abajo, en ese olor a flor podrida, en aquel peso que le aplasta el hombro y que se convertirá en una peladura tan grande como una moneda de cincuenta. Seguro” (Ángel 95)

Ana está llevando sobre sus hombros el cuerpo de su gran amiga de la infancia Julieta, tras cada paso que da, el mundo se revuelve y un sabor acre sube por su boca. Lo abyecto, del cementerio y del cuerpo ya sin vida de su amiga, la hace querer huir de aquel recinto que parece interminable. Como lo veremos más adelante en esta tesis, esta primera experiencia donde se revela lo abyecto marcará experiencias futuras en la vida de Ana, no será la última vez que la abyección se presente ante sus ojos.

Como lo evidencia el fragmento anterior, la percepción visual de los cuerpos despiertan lo abyecto a Ana al develar que la Violencia arranca al sujeto de su humanidad y lo arroja a la anda como un simple objeto. Por esta vía, los fragmentos en donde se devela la abyección difieren en absoluto de las descripciones corporales que hemos analizado con anterioridad, pensemos en las de los periódicos, en las fotografías y en el relato del Flaco Bejarano, esta vez

Ángel se detiene en el sujeto que observa, en el espectador por primera vez, y en las percepciones que se sacuden en él al contemplar las muertes violentas. Las descripciones se detienen en lo desequilibrante que resulta para el sujeto contemplar una furia que ha perturbado el orden de otras vidas y que se impone como una amenaza para su propia existencia.

1.3.2 El no lugar: el cuerpo fragmentado

No hay un contraste lo suficientemente fuerte entre “el cuerpo muerto” y “el cuerpo fragmentado”, pues el segundo guarda la condición de ser el primero, o sea un cuerpo sin vida. Como ya lo había mencionado, en esta morfología corporal que se basa en una descomposición del orden de las partes, lo que prima es el cuerpo como base de inscripción de símbolos violentos, así como la mirada del espectador que se posa sobre los fragmentos. En consecuencia, el carácter principal de esta corporalidad fragmentada es su exposición, la necesidad de estar ante los ojos de otros.

Cuando Ana contempla lo abyecto de la reelaboración del cuerpo, no está contemplando solo un irracional desorden de las partes. Al contrario, las prácticas de la violencia, que podrían denominarse como bestiales, están dispuesta de una manera específica y totalmente racional para que comunique un mensaje, una idea, un relato. La manera ordenada de exposición de los fragmentos corporales se evidencia, entre otras prácticas, en los cortes que se emplearon de modo sistemático durante el periodo que inició con la muerte de Jorge Eliécer Gaitán. El llamado “corte de corbata”, por ejemplo, consistía en masacrar la lengua hasta sacarla por un hoyo hecho en el cuello, donde la posición del órgano del habla adquiría la misma posición de una corbata, comunicaba a los espectadores “que (...) le cortaron la lengua para que no volviera a gritar viva el partido Liberal” (Ángel 164). Por su parte, la exposición de la cabeza, que ha significado dentro de la guerra un trofeo, pues como lo anota Restrepo “‘perder la cabeza’ es un riesgo que asalta permanentemente a la razón” (40), comunica el triunfo de la violencia. Tal práctica aparece en *Estaba la pájara pinta* de la siguiente manera: “otro locutor comentaba (...) que de las farolas de la plaza de Bolívar colgaban las cabezas de Laureano Gómez, Ospina Pérez, Urdaneta y Pabón Núñez” (Ángel 36).

Así, la exposición del cuerpo como práctica de guerra impacta en la dimensión del lugar de la corporalidad. Parafraseando a Ileana Diéguez, más allá de la verticalidad del ser humano que constata su condición activa de estar en pie y de estar capacitado para el movimiento ahora está el lugar de los vestigios del cuerpo que ya no están en pie ni en el orden establecido de la morfología corporal, sino que ahora están posicionados en un *no-lugar*, como lo denomina Erika Diéguez, “sin extensión, sin horizontalidad ni verticalidad” (*Cuerpos sin duelo*, 27). Estos cuerpos son los cuerpos desmembrados, los amontonados, los desaparecidos o las fosas comunes, entre otros. Tales formas de presentar el cuerpo hacen que sea necesario cuestionarnos a cerca de cómo pensar el cuerpo bajo estas nuevas estructuras que la violencia le ha instaurado. La ausencia, la exposición y la fragmentación corporal atraviesan la problemática acerca del lugar del cuerpo en tiempos de violencia y de guerra. En *Estaba La pájara pinta* Albalucía Ángel hace constantes alusiones a estas nuevas formas de “estar en el cuerpo” desde la perspectiva de los espectadores que contemplan y leen la gramática corporal:

¿Quiere mazamorra don Anselmo? Y él, sí gracias, no he probado bocado desde que salimos de gradualito ayer de madrugada, y con su voz ronqueta y carrasposa: allá acabaron con la familia de los Rojas, solo quedó el muchacho, Teófilo, y es anoche nos tocó ver una fosa donde los chulavitas habían apelmazado a diecisiete. A muchos los quemaron vivos y por allá en Balsillas dizque mataron más de trece. Mi compadre Etelberto, que se salvó de milagro porque venía trayendo una panela para la Mesa del Limón, donde fue la matanza, pero se le ocurrió pernoctar en Chaparral, cuando esa mañanita entró en el pueblo se encontró con la cabeza de un niño de tres meses clavada en una esta y al frente la del padre ensartada en otro poste. (Ángel 162)

En este fragmento, en el cual Don Anselmo habla de lo sucedido en su región, de nuevo hay una alusión a la muerte de toda la familia de los Rojas, donde solo sobrevive Teófilo, el Chispas. Esta vez el testimonio ficcional lo da Don Anselmo, un anciano que cuenta cómo ha tenido que vivir y llevar sobre sí la carga de la violencia. En su testimonio hay una constante alusión al “collage de cuerpos muertos” donde los cuerpos sin vida parecen “tiras de cosas”, un

simple “reguero” (Ángel 327), que no señala distinción alguna entre el cuerpo de un sujeto y del otro.

Lo abyecto también está presente en esta reelaboración de la morfología humana: hay en estos fragmentos corporales la presencia una muerte que también podría arrastrar a aquellos que la contemplan. El cuerpo objetificado y re-elaborado en su “no-lugar” llega a nosotros por medio de las narraciones del periódico, de las revistas y de las fotografías, interpelando nuestro equilibrio como sujetos y reaccionando ante lo abyección.

Respecto a la re-elaboración de la morfología corporal, quisiera regresar a la descripción que la novela hace del cuerpo de Ernesto Che Guevara (ver página 50) para trazar la similitud de esa narración con la que la novela hace sobre la muerte de Juan Roa Sierra, presunto asesino de Gaitán:

Y en medio del esparcimiento de piedras, ladrillos, garrotes y cristales, al pie de la entrada principal, el cadáver del asesino, desnudo, bocarriba, los brazos y las piernas en cruz, con un ojo fuera y el otro convertido en un coágulo de sangre. Allí lo había dejado la hiena para volver por su presa. Ya un agente de la Policía, desde el andén del frente había hecho el primer disparo sobre el Palacio. (Ángel 29)

En ambos fragmentos la narración se detiene en la posición del cuerpo muerto y en el lugar de las extremidades: el cuerpo del líder cubano yace en una posición horizontal sobre un galpón, sobre una tarima, mientras que el del asesino Juan Roa Sierra se encuentra desnudo y bocarriba. Los ojos del primero se encuentran semiabiertos, al contrario de los Sierra que se encuentran fuera de su cuenca, tanto así que ya ni parecen el órgano de la vista, sino unos coágulos de sangre.

Podríamos continuar recorriendo los numerosos ejemplos de cuerpos fragmentados de *Estaba la pájara pinta*, en los cuales predomina un tono que resalta las partes del cuerpo de los individuos afectados por estas prácticas de tortura. La autora se detiene en una composición

corporal que pretende reelaborar y construir nuevos emblemas del horror. En este collage de partes corporales, los niños son los espectadores que con más estupor contemplan el cuerpo residual que hace voto de abyección. La reelaboración del cuerpo busca ser una práctica aleccionadora que toma otros matices en la niñez, pues bajo las amenazas de la fragmentación del cuerpo los niños y las niñas se toman la sopa y son precavidos de caminar trechos prohibidos por sus padres y familiares:

No pasaban de la cañada de abajo y tenían la precaución de dejar los caballos amarrados al lado de la acequia por si tenían que escapar no correr mucho trecho: por ahí anda el *Capitán venganza* les advirtieron unos peones que los vieron un día pasándose por entre un alambrado: no se arrimen de a mucho, no vaya a ser que se lo topen; y se acordaron que misia Imelda, la de la casa de Quebradanegra, contaba que esos diablos no respetaban ni a los niños. Que les cortaban la cabeza y se las metían después entre los huecos que les hacían en las tripas, *corte de mica*, lo llamaban: mejor no aparecerse más por esos lados [las cursivas del original]. (Ángel114)

Los niños y las niñas, en *Estaba la pájara pinta*, son los principales testigos cuando se trata de la fragmentación de los cuerpos. Son ellos quienes atienden a la explicación de cómo se re-componen las partes de la corporalidad, así como el mensaje que se busca transmitir por medio de este nuevo orden. El centrarse en la niñez es unas de las particularidades de la novela de Ángel, con la cual quiebra los anteriores parámetros de la primera ola de la violencia.

Lo que interesa de los cuerpos fragmentados en La Violencia es que deben estar expuestos ante un público que pueda leer en ellos los mensajes de terror que transmiten. Sin embargo, como lo mencionamos, Ángel pone esta re-composición contra natura en la boca de las víctimas del conflicto, específicamente en niños, niñas y ancianos, quienes por medio de su experiencia singular y personal con la violencia, específicamente con lo abyecto del cuerpo sin vida, le brindan una vulnerabilidad que ha sido silenciada a las víctimas. Sin embargo, de nuevo en la novela esta forma de representación contrasta con las que brinda el periódico *El Tiempo*, por ejemplo con la publicación de las fotografías de Ernesto Che Guevara y, en tiempos anteriores, de la muerte de Juan Roa Sierra.

1.3.3 ¿Este cuerpo es mío?: el cuerpo desposeído

El cuerpo en *La Violencia* es puesto en escena de forma diferencial, pues no todas las corporalidades son expuestas de la misma forma y, en ciertos casos, su exposición y su presencia necesita ser disimulada para transmitir cierto tipo de mensaje, por ejemplo en el caso lamentable de los desaparecidos, de los torturados y de los secuestrados.

El “disimulo” corporal tiene fines precisos y múltiples que difieren en sus consecuencias y en sus causas. Por una parte esta forma de disimular la exposición del cuerpo intenta poseer la voluntad corporal de la víctima por medio del dolor, de la fuerza, de la amenaza o de las mentiras, buscando específicamente un tipo de respuesta: que el individuo actúe de la forma en que el victimario necesita que lo haga. Si el cuerpo muerto expone el cuerpo en “la horizontalidad” y el cuerpo fragmentado lo exhibe en su “no lugar”, el cuerpo desposeído mantiene en vilo la posición corporal, pues los mecanismos por los que procede el victimario es llevar el cuerpo a la frontera trazada entre la vida y la muerte.

Hoy en día y en nuestra cultura, todo acto que se pretenda realizar con un cuerpo humano debe contar con la voluntad del individuo. Por ejemplo, si pensamos en los actos sexuales, donde el cuerpo de hombres y mujeres se ven directamente implicados, podemos resaltar que esperamos que exista una autonomía en la decisión de si deseamos sucumbir a las pulsiones eróticas o, al contrario, resistirnos y negarnos. Este ideal puede llegar a ser problemático en cuanto es una regla que se aplica diferencialmente en nuestra sociedad; de allí las cuestiones que se abordan en este capítulo, en las cuales no todas las vulnerabilidades corporales son respetadas, aceptadas o incluso definidas de la misma manera.

Respecto a la violencia sexual y de género durante la época de la muerte del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán la novela elabora dos acontecimientos: primero, la violación de Ana niña por parte de Alirio y segundo, la violación de Satoria por parte de Lisandro y quizá también por parte del violador de Ana niña, Los juegos sexuales que Satoria le enseña a Ana niña se los ha enseñado Alirio. Otro ejemplo no menos importante, y que difiere en ciertas cuestiones de los

dos anteriores, es el abuso que, frente a los ojos de Ana adulta, comete el policía sobre el cuerpo sin vida de Valeria en el momento de su reconocimiento en la estación de policía.

En estos ejemplos el cuerpo queda a merced de un sujeto cuyo propósito no es menos que manipular y aprovechar la vulnerabilidad de sus víctimas haciendo que sucumban ante sus deseos sexuales. Las primeras dos situaciones, que distan en tiempo, narran el acceso carnal violento por parte de dos peones de la finca al cuerpo vulnerable de dos niñas de apenas trece años (en el caso de Ana) y de ocho (en el caso de Satoria) donde la voluntad de las infantes queda reducida y eliminada, ya que en el instante en que los victimarios se posesionan del cuerpo de sus víctimas las reducen a simples objetos sobre los cuales puede ejercer cualquier tipo de trato y de inscripción violenta. Aunque en el caso de Satoria sí hay unos espectadores que leen el suceso, este no es un motivo que impulse la violación, sino que es un encuentro no intencionado por parte de los espectadores. Recordemos que Ana y su hermano Juan José en medio de los juegos en la finca La Juana se encuentran con la pavorosa escena de Lisandro sobre el pequeño cuerpo de Satoria. De igual forma la violación de Ana niña por parte del peón de la finca no busca suceder a los ojos de un espectador, al contrario, busca permanecer en secreto: que la violencia ejercida sobre los cuerpos sea disimulada y no expuesta.

Como lo he dicho en un inicio, y espero dejar claro, las corporalidades que aquí expongo no están delimitadas o separadas drásticamente unas de las otras. Por ejemplo, la violencia sexual también puede ser expuesta ante los ojos de los espectadores; es decir, también puede presentar el cuerpo en su posición de desfallecimiento para aleccionar a los espectadores. Esta exposición es el caso del cuerpo vulnerado de Valeria frente a los ojos de Ana. El policía que “se acercó hasta el cadáver y sobó el cuerpo [de Valeria] con ademán moroso (...) mientras le recorría el pecho” (Ángel 310) buscaba interpelar las emociones y sentimientos que Ana vivía ante el cuerpo sin vida de su amiga Valeria. Ana queda consternada ante la posesión del cuerpo de su amiga en manos del policía:

¡tan joven...!, en tanto que alargaba al máximo sus gestos: me constreñía a presenciar su posesión desvergonzada, *como si fuera el amo y señor, de mi vida y*

de tu muerte [las cursivas son mías]: fue un accidente. Y comenzó a contar una versión confusa” (Ángel308)

Otro ejemplo sobre los cuerpos disimulados y desposeídos es el cuerpo de Lorenzo en la estación de policía en 1965 y en el calabozo del F2 del DAS en 1967. En ambas reclusiones la pareja de Ana le escribe cartas, donde relata las peripecias de sus encarcelamientos. Ya nos habíamos detenido en una sección en la que se “cuela” la voz de Teófilo Rojas, alias el Chispas, y es hora de que retomemos el camino, esta vez deteniéndonos con precaución en la voz narrativa de la pareja de Ana, Lorenzo, quien también es un cuerpo desposeído pero ya no de la misma manera que los cuerpos que son violentados sexualmente, sino a través de la tortura. Vamos por partes y luego en conjunto.

Hay dos momentos de reclusión que difieren en causas y en consecuencias. En el primer encarcelamiento de Lorenzo, que se debe al giro de un cheque “chimbo”, las cartas que este le escribe a Ana exaltan el movimiento del cuerpo y del espacio: “El espacio te asfixia y apenas si caben las camas de litera, un par de sillas y lo que aquí llaman inodoro. Los libros en el suelo y todo vuelto una miseria” (Ángel132). Las descripciones también son detalladas en lo que ocurre dentro y fuera del lugar de reclusión, tanto así que a través de los barrotes se cuelan voces e historias que Lorenzo transcribe en sus cartas, por ejemplo la inundación del barrio vecino y la inauguración de una pequeña tarima destinada a la propaganda política del Frente Nacional:

Por la mañana vinieron unos carpinteros y colocaron una plataforma en la placita. El caso es que desde muy temprano anduvo una camioneta Willys repartiendo papelititos y gritando por un altoparlante que todo el mundo tenía que asistir a la gran concentración en la plaza del Carmen, y que después de los discursos se repartiría el sancocho de gallina. (Ángel238)

En las cartas escritas durante la segunda reclusión esta experiencia es vista como unas simples “vacaciones pagadas” (340). En el segundo encarcelamiento las cartas son escritas en un lugar llamado “F2” en el DAS durante el año 1967. Los relatos de la vida cotidiana que en la primera reclusión se centraban en las percepciones del espacio y del movimiento corporal, en

esta se ven remplazados por descripciones que resaltan las formas de tortura sobre el cuerpo. La tortura es la suspensión de la muerte o la aproximación a sus fronteras a través de la teatralidad del dolor y del espectáculo punitivo del cuerpo. Se pretende que el recluso pierda el control de su corporalidad para que así pierda el control sobre su voz. El cuerpo es presentado como prueba de un “relato verdadero”:

Los calabozos del F2 son más o menos como todos los que se ven por ahí: nada del otro mundo. Solo que en estos había unos perros hijueputas, amaestrados para comer a tarascazos [...] un capitán me interrogó y como yo le dije yo no sé de qué me están hablado [...] y fue el culatazo y entonces sí me rajó el cráneo [...] y entonces yo vi al hombre con unos cuchillitos como de carnero y me bajaron los calzones y entonces sí, adiós, me los cortaron pero solo querían joderme un rato tirándome pinchazos hasta que al fin llego otro tipo, un moreno bajito y puso a funcionar la máquina de choques y ahí sí creí que era capaz de confesar alguna marranada. (Ángel337)

La desaparición y la tortura como un método social de control no son prácticas públicamente reconocidas, son prácticas “secretas” justificadas por el estado de emergencia, debido a que si no es glorioso ser castigado, tampoco lo es castigar. . Si los espectadores de los cuerpos fragmentados no son un público selecto en La Violencia —en su mayoría, los cuerpos son expuestos en los caminos de las veredas—, algo diferente sucede en la tortura, la cual es expuesta aleccionadoramente frente un público que cumple ciertas condiciones específicas. En el caso de Lorenzo la tortura es una práctica punitiva para los estudiantes que presuntamente tienen nexos con la guerrilla.

La diferencia que radica entre el cuerpo fragmentado y el cuerpo disimulado es una estrecha brecha que sostiene a uno en la muerte y al otro en la vida. En el primer caso, sí bien importa el dolor de la víctima, es aún más importante la exposición del cuerpo mutilado y sin vida sobre un escenario. En el segundo caso, lo que prima es la suspensión de la muerte, es mantener al sujeto en un estado en el cual él prefiera que su vida perezca. Sin embargo, no todos son diferencias, en todos los cuerpos que hemos elaborado hay una característica que prima

sobre todos ellos: la violencia deja una marca imborrable sobre el cuerpo del violentado, es una cicatriz que lo señala como infame y que pretende juzgar su derrota.

Finalmente, quisiera detenerme en la memoria inscrita sobre el cuerpo. La violencia inscribe una marca indestructible sobre la carne de víctimas y de victimarios. Los rituales de sufrimiento, cualquiera que sea el fin, producen marcas y transforman los cuerpos, del sufrimiento queda un remanente que es obstáculo para el olvido, que no permite que ignoremos y pasemos de largo por el pasado. La cicatriz se convierte en parte de nuestro cuerpo y así el cuerpo se convierte en memoria. La herida o la cicatriz es la prueba más contundente de que nuestro cuerpo, al igual que el de todos, está incidido por la dependencia y la exposición a otros cuerpos, estoy entregada a otros de una forma que no puedo controlar ni evitar completamente.

Estaba la pájara pinta está repleta de marcas textuales y corporales. Por ejemplo, el nueve del abril de 1948 a Ana se le cae su primer diente, y se da cuenta que no existe el ratón Pérez, perdiendo la inocencia para siempre:

-Te acuerdas que el día que mataron a Gaitán se me cayó el primer diente?

- ¡Virgensanta! De las cosas que se acuerda a estas horas de la vida. Qué me voy a acordar deso (...)

- Yo creo que ese día perdí la inocencia para siempre. (Ángel 31)

Sin necesidad de que nuestro cuerpo esté vivo, nuestra superficie corporal permite que a través de ella se inscriban símbolos de afecto, de terror o de violencia, que por medio de la organización de sus partes se comuniquen mensajes que desde el instante de su inscripción comienzan a hacer parte de mí, debido a que no es posible que ellos transiten pasajeraamente, que lleguen y se vayan, sino que se quedan allí, varados o anclados en nuestra piel, en nuestras extremidades, en la ausencia de una parte de nuestro cuerpo que ha sido fragmentada y descompuesta.

El cuerpo es exposición y dependencia. En *La Violencia* la primera característica se propagó de una forma material, el cuerpo fue expuesto ante la mirada de otros con el fin de que

el espectador leyera los mensajes de terror que sobre él iban inscritos. La re-elaboración del cuerpo durante la segunda mitad del siglo XX, en su estatus de exposición, ha modificado el lugar del cuerpo dentro de la sociedad colombiana. Por ejemplo, el cuerpo muerto es expuesto en su horizontalidad —contrario a la vital verticalidad del ser humano—, el cuerpo fragmentado o desaparecido es expuesto en su “no-lugar”, el cuerpo desposeído, que yace entre la vida y la muerte, se encuentra suspendido entre la horizontalidad y el “no-lugar”, y finalmente, cada uno de estos cuerpos son corporalidades que han sido marcadas. Y estas cicatrices —no siempre corporales— los inscriben o incluyen dentro de una comunidad que busca habitar un mundo que se les ha vuelto extraño. Un deber habitar que linda con aprender a convivir con esas vidas perdidas o con esas imágenes siempre perturbadoras del pasado. Las cuatro categorías representadas por *Estaba la pájara pinta* develan la manera en que La Violencia rompe con la frontera entre el objeto y la humanidad, y el resultado de tales prácticas es voto de abyección.

En este capítulo hemos desarrollado una serie de reflexiones en torno a la representación del cuerpo en la violencia en *Estaba la pájara pinta*, donde afirmamos que a través de un reconocimiento de la vulnerabilidad corporal o del “rostro”, Ángel le otorga un lugar a una parte de la identidad que hasta entonces había sido sacrificada por la representación. Lo contrario sucede con los medios de comunicación —los relatos de la prensa y las fotografías— que nada más “aprehenden” la vulnerabilidad física retratando los cuerpos muertos, fragmentados y desposeídos como meros objetos; es decir “no son visibles o cognoscibles dentro de su corporalidad” (Butler, *Marcos de guerra*, 81). Todo este recorrido lo hemos realizado con el fin de crear conciencia sobre la manera en que la representación logra movilizar nuestros afectos y nuestras respuestas frente a la violencia de manera diferencial y selectiva.

Las prácticas de la violencia trabajan en acentuar y en silenciar ciertas respuestas ante determinados acontecimientos o circunstancias donde se ven implicados sujetos que padecen en el dolor. Esto es claro si lo pensamos en la manera en que “aprehendemos” la infinitud de muertes y sus representaciones con las que hemos tenido que lidiar gracias a los medios de comunicación como la prensa, los noticieros de televisión, algunos tipos de fotografía, etcétera. Allí son breves los momentos en que el dolor y la muerte nos sacude, en que en verdad tocamos el dolor de las víctimas de una violencia que ha arrasado con infinitud de cuerpos. En *Estaba la*

pájara pinta, la representación del dolor humano permite que esta vez “reconozcamos” el “rostro”, en el sentido que lo hemos venido trabajando, de cuerpos fragmentados, desposeídos, muertos y marcados. Es decir, esta forma de representación que linda en acentuar lo humano, permite que se despierten ciertos tipos de respuestas que antes habían sido silenciadas. Es decir, nos marca e inscribe en una comunidad que necesita aprender a habitar con ese dolor del otro y hace sonar esas fibras tan íntimas del adolecer humano, intentado recomponer caminos que inviten a un duelo por todos aquellos actores de la violencia, ya no solo víctimas sino también victimarios. Este camino se teje por medio del cuerpo, de reconocer que todos estamos incididos por la misma precariedad que nos señala como seres biológicos que dependemos del reconocimiento de nuestra vulnerabilidad para tener una vida “vivable” y sostenible.

2. Percepciones corporales que ensanchan la memoria hasta el infinito

... el cuerpo, el amor, la muerte, esas tres cosas no hacen más que una. Pues el cuerpo es la enfermedad y la voluptuosidad, y es él, el que hace la muerte; sí, son carnales ambos, el amor y la muerte, y ese es su temor y su enorme sortilegio

Thomas Mann, *La montaña mágica*

Mi interés en las corporalidades en *Estaba la pájara pinta* se debe, en cierta medida, a que la estructura de la novela, caracterizada por su gran dificultad, adquiere un papel coherente y lógico a la luz de la memoria del cuerpo y de sus percepciones. En estas páginas quisiera dar algo de claridad sobre la imposibilidad de “asegurarle a la memoria puntos fijos de reconstrucción”¹⁶ (Ángel 6), porque en el momento en que reaparece un recuerdo de un acontecimiento doloroso vivido en un pasado, este no se instala en un pasado original ya vivido y culminado, sino que cada recuerdo que emerge de un tiempo lejano se incorpora al presente, modificando las relaciones con la realidad actual y determinando sus condiciones. Y como si esto fuera poco, la memoria no se instala en un único recuerdo, sino que teje una cadena que parece nunca debilitarse ni agotarse, recorre distintos instantes, numerosos momentos, evita cualquier aterrizaje, cualquier punto fijo.

Como lo decíamos anteriormente, *Estaba la pájara pinta* es una obra en la que se hacen constantes alusiones a la muerte. En gran parte de sus páginas es ella la que camina por sus letras, en cada uno de sus párrafos. Sin embargo, no podemos simplificar y reducir la novela solamente a este motivo, pues son diferentes aspectos a los que alude de una manera siempre entrelazada, nunca separada. Para iniciar podríamos decir que existen dos estructuras núcleo que motivadas por el cuerpo posibilitan acrobacias temporales y espaciales. Estas dos estructuras, que retomaremos de las caracterizaciones dadas por Figueroa, son el impacto de la muerte y de la dimensión sexual femenina (28). Primero, me interesa mostrar la manera en que la imagen de la

¹⁶ Esta línea hace parte de las palabras dichas por Estrada Monsalve, narrador que reconstruye los acontecimientos del 9 de abril de 1948 desde el Palacio. Estas sirven de epígrafe de la novela que aquí nos ocupa.

muerte es un espacio que domina los otros campos a los que se aluden en la novela: el de la infancia y el de la dimensión sexual. Y luego, ya abonada la tierra en la que vamos a trabajar, podremos iniciar un recorrido que deviene tacto y visión.

Cristo Figueroa, en su texto “Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón: la proliferación del enunciado en el discurso narrativo” señala que la novela de Ángel posee una estructura compleja que teje una visión de mundo a partir de tres asuntos: “la experiencia infantil, el impacto de la muerte y de la violencia, [y] la dimensión sexual femenina o la búsqueda de afirmación de Ana y de la mujer” (28). Expliquemos cuáles son los motivos de los que nos habla Figueroa. El primero es “La doble visión de la niñez”. Al respecto, Gabriela Mora arguye que en ese momento de la vida de Ana abundan los recuerdos felices, relacionados, en su mayoría, con las costumbres; los de terror, vinculados con la muerte; y finalmente los que guardan relación con la exploración y curiosidad sexual (74). El segundo motivo es “El impacto de la muerte” la cual toma dos caminos en la vida de Ana: uno social —la violencia que azota al país— y uno privado —enmarcado por la muerte de sus amigas Julieta y Valeria. El tercero, finalmente, es “La búsqueda de Ana y la afirmación de la mujer”, el cual sugiere la imposición de un rol estereotipado que le asigna límites al género sexual femenino. Como ya lo habíamos mencionado anteriormente, todos estos aspectos son parte de un tejido cuyas texturas y colores se superponen: espacios, tiempos y episodios se entretejen por medio de la visión de Ana.

Considero que lo postulado anteriormente por Cristo Figueroa es pertinente para abordar la novela; sin embargo, opino que el motivo que opera como punto nodal en *Estaba La pájara pinta* es “el impacto de la muerte”. Con esto quiero decir que aquello que adquiere mayor relevancia y sirve para que la narración se “esponje como una flor que se abre en muchos pétalos” (Ángel 297) es la misma muerte o la proximidad a esta. Esta fijación con la muerte es ejemplificada a través de constantes alusiones corporales a asesinatos, a torturas, a desplazamientos, a suplicios, o de manera quizá menos impactante a muertes por razones naturales o accidentales. Pero vayamos más a fondo con mi afirmación. La muerte es un elemento primordial dentro de los dos registros a los que apunta Figueroa, “la doble visión de la niñez” y “la exploración sexual”, pues es lo que cobra más fuerza dentro de la narración. Debemos aclarar que no afirmamos que exista una ausencia de los aspectos felices y positivos de

la niñez de Ana, sino que estos quedan, en muchos de los casos, opacados por los recuerdos violentos y de muerte.

Si miramos “La doble visión de la niñez”, los sucesos que atemorizan a la infancia, no solo la de Ana sino la de todos los que la acompañan en sus aventuras y en sí, a gran parte de la infancia colombiana que nació, creció y vivió entre la década de los cincuentas y de los ochentas (aún en nuestros días), vemos que lo que despierta el miedo en los infantes es la violencia que se manifiesta bajo la máscara de la muerte. Para comprender esto podemos valernos de dos ejemplos de *Estaba la pájara pinta*: el primero, si bien señala el temor a la muerte, también lo hace hacia la incertidumbre del destino que nos espera después de esta. Y el segundo enseña el carácter “monstruoso” que adquirió la Violencia¹⁷.

Veamos el primer ejemplo. Recordando a Gabriela Mora: “el terror infantil por la muerte es provocado (...) por las enseñanzas religiosas que recibe, tanto en su casa, como en el colegio de monjas a que asiste” (75). De allí se despierta el temor a que la muerte no “las agarre confesadas” como sucedió en el caso de su amiguita Julieta —quien fallece repentinamente en un accidente en el tranvía—, pues Ana niña desconoce si su compañerita de juegos cometió un pecadillo que podría conducir su espíritu hacia el infierno. También se cuestiona acerca de la razón por la cual no enterraron a Julieta con la muñeca de ojos dormilones que habían bautizado una tarde en el patio:

Ella piensa (...) que si ella fuera Julieta hubiera querido que la enterraran con la muñeca de trapo, que le compraron en las caucanas el día del cumpleaños, y no el rosario de nácar, pero la tía Angélica alegaba que así no se podía. Que los indios les colocaban comistraje en botijas de barro y prendedores de oro y cosas de esas, porque los infelices eran idólatras paganos y hasta que los conquistadores nos trajeron la verdadera religión pues se iban al infierno (...) Quién te asegura que no puedes entrar al cielo con Lilita; que bautizaron en el patio de la casa. (Ángel 306)

Profundicemos en la anterior cita. Allí podemos evidenciar una fuerte crítica ante una Historia que rechaza ciertos relatos y, más que eso, los tilda como incorrectos. Desde la

¹⁷ Vale la pena recordar como La Violencia se erigió como un sujeto cuyos actos eran violaciones, sacrificios, torturas, asesinatos, etcétera.

perspectiva periférica Ana —en cuanto es una niña y es mujer— hay un temor inculcado por la religión católica acerca del futuro enigmático que existe después de la muerte. Sin embargo, no solo el temor se reduce a un futuro de incertidumbre, sino también al instante mismo en que la muerte toca el cuerpo —el sufrimiento— y lo deja sin vida. Esto lo podemos observar en el segundo ejemplo.

La Menguante, la Patasola, la Madremonte, el Sietecueros y el Coco son figuras monstruosas que no dejaron dormir a gran parte de las últimas generaciones. Tomarse la sopa, acostarse temprano, no hablar con la boca llena fueron y son algunas de las acciones que los monstruos exigían a los niños para que sus castigos no cayeran sobre los pequeños; sin embargo, durante la época de La Violencia otros monstruos adquirieron más importancia, se tornaron más amenazantes. El segundo ejemplo es el nuevo nombre de estas figuras y sus formas de castigar. En *Estaba la pájara pinta* todos estos monstruos de la niñez adquirieron un nombre nuevo, un nombre propio: La Violencia. Esta llegó con los más temibles heraldos. El temor de que el silencio de la noche trajera a los más espantosos mensajeros invadió los sueños de los niños y, también, de los más grandes. El terror de que la pesadilla irrumpiera en la realidad, que aquellos monstruos entraran a las habitaciones, a las casas, a las fincas y acabara con la vida de los rebeldes que no se comieron la sopa o que contestaron de forma incorrecta al papá, se hizo más fuerte. El miedo de que una mala jugada del destino hiciera que la puerta se sacudiera y tras ella estuvieran

Desquite, Chispas, Sangrenegra, Tirofijo, Centella, Capitán Veneno, El Caporal, Micablanca, Almanegra, Líster, El Diablo, Tarzán, Relámpago, El Vampiro, Terror, Gavilán Negro, Capitán Venganza, Triunfo, Titán, Matamundo, Guerrero, El Lobo, Sombranegra, Resuelto, Malavida, Nerón, Temor, Peligro, Pedro Brincos, Veloz, Capitán rebelde, Tijereto, Reflejo, Solitario, Maligno, Pielroja, Comandante, Mariposo, Caballito, Libertador, Córdoba, Pasodoble, Pelusa, El Renco, El Mueco, El Niño, El Indio, Capitán Pijao, Zarpazo, Paterrana, Tonto Hermoso, Despiste, Melitón, Sultán Boqueguama, Sargento García, Cigarro, Tijera, Mayor Ciro, Chaflán, Bocamina, Turpial, Capitán Resortes, El Sevillano, El Canchoso, El Mosco, Oso Blanco, Cenizo, Gavilán, y creo que es mejor que

me entretenga mirando para fuera porque si no esto va a coger mal aspecto.
(Ángel 211)

Estos fueron los apodos de algunos de los bandoleros que se destacaron por su sangre fría a la hora de asesinar y atropellar la vulnerabilidad de aquellos que se oponían a su ideología política. La mayoría de estos hombres fueron campesinos liberales azotados por La Violencia, que debieron salir de su pueblo natal como consecuencia de la persecución emprendida contra su preferencia política, en la mayoría de los casos sus familiares fueron asesinados y torturados. Asaltaban los caminos, extorsionaban hacendados, saqueaban fincas, torturaban y asesinaban, despertaban el temor y el caos en la población rural de Colombia.

Pero, ¿En qué radicaba este temor que sentía la población? El castigo que se imaginaban los niños ya no era un castigo sin nombre y relegado a la imaginación como el de la *Menguante*, *el del Sietecueros* o el del coco que solo se llevaban a los niños a sus más oscuros recintos, sino que ahora cada castigo tenía un nombre y un método, por ejemplo “el corte de mica”, “el corte de florero”, “el corte de franela”, entre muchos otros. Es decir, todo el temor que aparecía en una dimensión de lo imaginario, en la de lo desconocido, ahora lo vemos aparecer en la dimensión de lo “real” y de lo concreto. Veamos la siguiente cita que lo ejemplifica:

No puedo pegar el ojo. Juan José.... ¡Juan...! Y él, ¡qué! ¡Deja dormir...! Pero ella se pasó para su cama donde se acurrucó sobrecojida, mientras sentía que también él estaba inquieto. Es que tengo pesadillas: ¿tú no? se me aparece a cada rato esa señora que don Anselmo dijo que habían despellejado viva, y ¿sabes a quién se parece cuando sale en el sueño? ¿A quién? Al padre prior: tiene la cara pero es una mujer, y el pellejo en la mano, como en el cuadro de San Bartolomé, ese que te mostré en el libro de pinturas, ¿te acuerdas? (Ángel165)

El castigo imaginado al que eran sometidos por el Coco o el Siete Cueros se ha convertido en un castigo concreto que repercute directamente en los cuerpos: el despellejar, el cortar y el descomponer la corporalidad son algunos de los ejemplos de las sanciones a las que proceden estos monstruos terroríficos de La Violencia.

Ahora veamos el segundo motivo del que nos habla Figueroa: “la dimensión sexual femenina o la búsqueda de afirmación de Ana y de la mujer” (28). En su artículo “El

bildungsroman y la experiencia Latinoamericana: ‘La pájara pinta’ de Albalucía Ángel”, Gabriela Mora afirma que existe un entretreído entre “los crímenes de la Violencia y la curiosidad por fenómenos relativos al sexo” (76). De este aspecto hay dos cosas por anotar: primero, que existe en *Estaba la pájara pinta* un tono de denuncia ante la violencia sexual y de género (recordemos lo planteado en el estado del arte), y segundo, en relación con este primer asunto, hay un cuestionamiento por las tradiciones patriarcales típicas de la sociedad colombiana de la época. La sexualidad es un tema predominante en toda la novela, este aspecto del ser humano es retratado de diferentes maneras: la exploración sexual, los primeros descubrimientos del cuerpo, y la violencia sexual y de género, ejemplificado en las violaciones y en las torturas. Ambos campos, el sexual y el de la violencia, no son dimensiones que se encuentren en territorios separados, al contrario, están en constante diálogo. Por ejemplo, el proceso de maduración sexual de Ana es brutalmente interrumpido por la violación que sufre a la edad de trece años por parte del peón y señalador de la finca Alirio. La siguiente cita podría mostrarnos la manera en que así como la violencia y la muerte irrumpen en la vida de los niños lo hace en conjunción con la dimensión sexual:

(...) Juan: ¿tú sabes qué es emascular? ¿Emas qué...? Emascular: lo leí ayer en el periódico cuando mi mamá se descuidó, decía: en el Cocuy los bandoleros emascularon veintiséis niños y raptaron las doncellas. (...) Juan... ¡qué...! También decían que las doncellas las perjudicaron: ¿tú crees que a las niñas también las perjudican? (...) se quedaron agarrados uno contra el otro, con las cobijas hasta la barbilla, sudorosos: con los ojos abiertos para evitar las pesadillas. (Ángel 165)

La niñez de Ana y la de sus amigos de infancia están articuladas bajo experiencias que no son favorables para la formación de un sujeto. Las vivencias de la violencia inciden en los acontecimientos que pensamos son los más personales. Tanto así, que el descubrimiento del cuerpo y las primeras experiencias sexuales de Ana están acotadas por los comentarios y por las fotografías que rondan en la prensa, en las emisiones de radio y en las conversaciones diarias. De alguna u otra manera, y a pesar de que algunos adultos traten de evitar que los niños tengan contacto con estos impactantes acontecimientos, la muerte se cuela con los aspectos sexuales y les enseña a leer sus mensajes de terror.

Ya que hemos mapeado, a la luz de las imágenes de la muerte, cada uno de los campos que se abordan en la novela debemos iniciar un recorrido que tomara dos caminos: la dimensión sexual femenina y la dimensión de la muerte. Ambos senderos son ejes fundamentales para andar y desandar caminos en *La pájara pinta*, estos son el punto de partida para iniciar largos trayectos que traen al presente lo que se creía olvidado en un pasado —distante o remoto—, todo esto se da gracias a percepciones corporales que permiten evocar y retornar a la niñez. Ambos son viajes que toman como punto de partida dos grandes núcleos de la novela: el primero es el encuentro sexual entre Lorenzo y Ana adulta y el segundo es la visión del cuerpo sin vida de su amiga Valeria. Esta manera en que se vuelve al pasado reproduce una dimensión más amplia bajo la cual se estructura la totalidad de la novela.

2.1 La muerte y el erotismo como ejes estructurales

Ana es sometida a un acto sexual violento a la edad de trece años. Este suceso adquiere una resonancia de gran envergadura durante toda la novela, se trata pues de la yuxtaposición de esta escena con la escena del encuentro sexual de Ana adulta y de Lorenzo en La Arenosa (posterior a la violación). En mi lectura me he podido dar cuenta que este movimiento se asemeja al que describe Gabriela Mora en su artículo “El bildungsroman y la experiencia Latinoamericana: 'La pájara pinta'” respecto a la muerte de Julieta y de Valeria, pues el recuerdo de estas muertes son para ella “sucesos pivotes que recorren el libro” (74), resortes estructuradores que se encuentran enlazados¹⁸.

Pues bien, desde mi análisis estos sucesos que sirven como resortes de la narración son un ejemplo de movimientos aún más complejos a partir de los cuales se estructura la novela en su totalidad. Como lo hemos mencionado en capítulos anteriores, *Estaba la pájara pinta* es una novela de estructura compleja en cuanto a la temporalidad, a la multiplicidad de géneros y a la pluralidad de discursos que la conforman. Lograr comprender la novela como un todo lleva numerosas lecturas, pues Albalucía Ángel haciendo honor al epígrafe de la novela, “The

¹⁸ Encontramos varias imprecisiones en lo planteado por Gabriela Mora al escribir que “las reminiscencias en el presente de Ana se precipitan por la experiencia de enterrar a Valeria (...). El entierro de Valeria cataliza la memoria de la muerte de Julieta” (74) en primera instancia, la novela nunca nos habla del entierro de Valeria y segundo, su amiga Julieta es enterrada en Pereira y su amiga Valeria muere en Bogotá lo que lleva a que sea equívoco que el entierro de Valeria precipite los recuerdos del entierro de su amiguita de la infancia.

memories of childhood have no order, and no end” de Dylan Thomas, exige un lector que sea capaz de comprender y reconocer que la narración hace uso de un proceso similar al que recurren nuestros recuerdos y nuestras memorias: por medio de “asociaciones”. Sin embargo estas asociaciones no son tan simples como parecen.

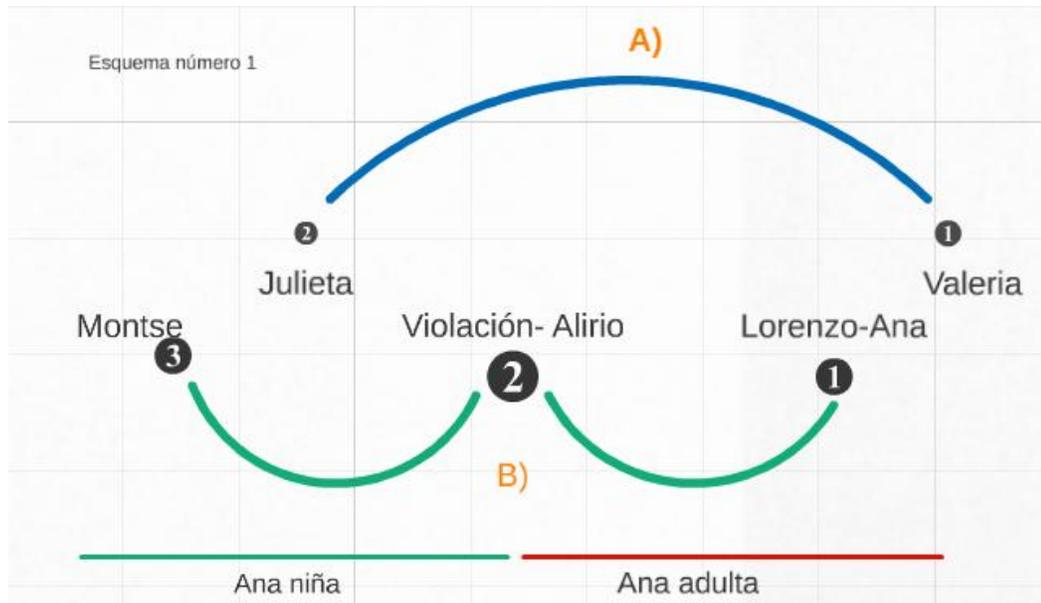
Es fácil distinguir los numerosos saltos temporales en una experiencia visual como la del cine; sin embargo, cuando nos enfrentamos a una novela cuyas técnicas narrativas resaltan las rupturas y los saltos es más difícil asirla a la comprensión. La novela *Estaba la pájara pinta* es así: recurrente en temas, en personajes, en circunstancias y en hechos que vienen y van en un presente compuesto de múltiples pasados. Como lo pienso demostrar, la novela se basa en un movimiento de retorno configurado en dos niveles. En un primer nivel, a medida que la brújula de la narración —Ana adulta— va percibiendo o viviendo ciertas sensaciones, estas activan un recuerdo del pasado, ya sea lejano o inmediato, que aparentemente permanecía en un estado pasivo en la memoria. Y en un segundo nivel, estas memorias que generan retorno, nos conectan de nuevo a eventos o a situaciones que permanecían en dimensiones quizá más olvidadas. Lo anterior no es tan difícil de comprender si recurrimos a los eslabones de nuestra propia memoria. Daré un ejemplo: lo que sucede con la alegría que siento al ver un par de niñas bailando o jugando. Esta percepción visual me remite a la sensación de alegría que viví en navidad —cuando apenas tenía unos ocho o siete años— al bailar en compañía de mi hermana. Al fondo de este recuerdo está mi mamá sonriendo junto a mi papá. La sonrisa de mis papas me arroja a un pasado más lejano, a la edad de cinco años, cuando mi papá me alzaba de pies a cabeza o jugaba conmigo al burrito. Partí de una percepción del presente para llegar a dos momentos del pasado, uno más distante que el otro.

La novela imita, de diversas maneras, este movimiento. La estructura de *Estaba la pájara pinta* narra en presente; sin embargo, en el instante en que hace memoria de su pasado, trae al presente esos recuerdos convirtiéndolos en un pasado detenido que adquiere la máscara de presente. De esta manera, la Ana niña de sus recuerdos también se relata en presente. Si nos detenemos a mirar qué tan prolongados resultan estos saltos vamos a encontrar que los eventos que le suceden a Ana niña son más recurrentes que el presente mismo desde donde se narra. Es decir, las vivencias de Ana adulta adquieren importancia en medida que son detonantes de un pasado que predomina. Por ejemplo, los eventos relacionados con el fatídico 9 de abril y con el

entierro de su amiguita Julieta tienen una carga más fuerte que lo relacionado con el presente de la Ana adulta. Lo enuncio sin demostrarlo en seguida: mi propuesta de lectura es que hay un movimiento que encierra a *Estaba la pájara*, el cual se caracteriza por su retorno a eventos latentes del pasado, donde los sucesos conducen a otros acontecimientos. Allí los principales eventos evocadores refieren a la sexualidad y a la muerte. De esta manera, al volver una y otra vez sobre los mismos eventos, Albalucía Ángel logra que ciertos momentos detenidos de la narración adquieran una gran significación y vividez.

Ahora quisiera enfocarme en dos de los aspectos señalados por Figueroa. “La preocupación por la muerte” y “la dimensión sexual femenina o la búsqueda de afirmación de Ana y de la mujer” siguen la estructura de la que hemos venido hablando. Ana adulta es en estos dos motivos la que vive un suceso evocador que estructura gran parte de la novela: primero, en el encuentro sexual entre ella y Lorenzo y segundo a partir de la mirada y el contacto físico de Ana adulta sobre el cuerpo de Valeria. Ambas situaciones desencadenan los recuerdos de eventos pasados ocurridos a Ana niña. En el caso de Lorenzo y Ana adulta el trayecto de evocación no se detiene allí, pues la percepción que es punto de llegada se vuelve punto de partida para comenzar un nuevo recorrido. En el de Valeria y Ana adulta el evento evocador se detiene en el momento evocado, la muerte de Julieta.

Para hacer más claro lo que anuncio podemos remitirnos al siguiente esquema, el cual busca ilustrar los dos movimientos ya descritos, a los cuales nos referiremos como A y B. El movimiento A parte de la visión de Ana adulta sobre el cuerpo de su amiga Valeria —fallecida en protestas estudiantiles y cuyo cuerpo yace en una estación de policía—, experiencia que precipita al presente el recuerdo de la muerte de Julieta —acontecimiento que vive Ana cuando es una niña—. Este primer movimiento se detiene allí, en un solo nivel, en un solo recuerdo evocado. Algo diferente sucede en el movimiento B, el cual consta de dos niveles o de dos recuerdos evocados, por un lado la experiencia sexual de Ana adulta con Lorenzo, la lanza —en un primer nivel— al recuerdo de la violación que vivió en manos de Alirio cuando tenía trece años; para luego aterrizar en un recuerdo —en un segundo nivel—, no menos doloroso: el de la muerte de su amiguita Montse, a la edad de cinco o seis años.



Hablar de las “asociaciones” de la memoria, me lleva a entrar en un dédalo de la fenomenología. Para hacer más sensible y comprensible la idea de los retornos en la novela considero necesario detenernos en un concepto al cual ya he hecho referencia de manera imprecisa, y que hace más legible y poco inexacta esta idea desde la cual funciona la estructura de *Estaba la pájara pinta*: la latencia, propuesta por Maurice Merleau-Ponty.

2.2 La latencia

No se trata de un “descubrimiento” del cuerpo y de sus manifestaciones (...) es exactamente lo contrario: la necesidad de ajustar cuentas con las “tinieblas” a las cuales la corporalidad, y solo ella, continuamente conduce. Trabajando sobre el cuerpo se descubre (dentro del cuerpo, dentro de nosotros mismos) algo inalcanzable para la misma razón, algo que la confronta con su propio límite y con su propia impotencia

La passione del mondo. Saggio su Merleau-Ponty,
 Enrica Lisciani Petrini

Siguiendo a Merleau- Ponty, aquello que llamamos “objeto”¹⁹ tiene dos caras a las que tratamos de acceder por medio de la percepción. Este objeto bifronte tiene una cara que interpela al horizonte de la profundidad y otra que recorre el horizonte exterior. El vidente (aquel que palpa con la mirada o que a través de sus sentidos “adquiere la cosa”²⁰) trata de asir el objeto operando en este doble trasfondo de horizontes. Lo maravilloso de tal experiencia es que nosotros como videntes, ya sea con la mirada de un objeto, con la sensación táctil, con la presencia de un olor o con el sabor amargo accedemos a un objeto al que al parecer acceden los demás; es decir, lo que percibimos guarda estrecha relación con lo percibido por los otros, y, sin embargo, nunca logramos tocar la experiencia de aquellos que miran el mismo prado o que escuchan la misma pieza musical. Todas esas “cosas” que se ofrecen a la percepción “no son idénticas a sí mismas, (...) y tampoco es un vidente, vacío al principio, quien después se abre a ellas” (Merleau-Ponty 164). Según esta afirmación, nunca podemos pretender ver las cosas “desnudas”, pues a ellas las precede la mirada misma, “las envuelve, las viste con su carne” (164).

Esto quiere decir que la percepción no es un movimiento centrípeto en relación al ser sensible; en otras palabras, lo percibido no pasa del mundo a mi interior. La mirada o el sentir que está esparramado por todo el cuerpo es una relación en tres dimensiones: consigo mismo, con el mundo y con los demás. Pues en el momento que fijamos la mirada en lo visible estas dimensiones se hacen “aparecer”, no nacer. No podemos pretender que exista un sentido que se dé en secreto con el mundo, sino que el sentido aparece contenido necesariamente en mi contacto con él, entendiéndolo desde dentro, pero también acatando el ruido que viene del exterior. A lo que quiero llegar es que esa mirada que posamos sobre cualquier objeto no es una mirada ingenua, ni mucho menos primigenia, sino que recupera una complicidad que se ha ido ocultando y se ha ido perdiendo en el laberinto del tiempo y del espacio. Esa complicidad que recuperamos des-haciendo el camino, re-haciendo el hecho, construyéndolo y fabricándolo en el momento de la percepción es lo que Merleau-Ponty llama la latencia. Esta es, en otras palabras, lo que une una experiencia presente con una dimensión de experiencias pasadas.

¹⁹ Al hablar de “objetos” en la fenomenología de Merleau-Ponty lo hacemos bajo la siguiente definición. Los objetos son siempre exteriores a mí; es decir, yo puedo rodearlos, esquivarlos, estar alrededor de ellos o alejarlos de mi vista.

²⁰ Todos somos videntes en cuanto somos capaces de “percibir” por medio de nuestros sentidos. Oír, ver, degustar, escuchar y tocar son formas de adquirir las cosas y de participar en esta “videncia”.

El objeto visible está anclado en lo tangible y, a su vez, todo lo tangible no carece de visibilidad; es decir, todo aquello que podemos ver lo podemos “tocar”. Sin embargo, el objeto tangible también nos ofrece un horizonte invisible. Este es el de la posibilidad y el de la *latencia* de las cosas, que es “la fragilidad de la percepción, que se patentiza en su ruptura y sustitución por otra[s] percepcion[es]” (62). Cuando tomamos el “objeto” siempre hay un retorno, nunca retornamos a la nada, pues de esta percepción se desprende la posibilidad de anclarnos de una situación a otra, hay un solapamiento presente en la percepción, hay un “algo” que nos impide acceder a la cosa misma, al “objeto” en bruto. “Ante una apariencia perceptiva no solo sabemos que puede «estallar», sabemos además que si lo hace es porque otra la sustituye tan bien que no queda rastro de ella” (62). Lo anterior se puede aterrizar en los siguientes términos: las cosas mismas y su percepción funcionan como puntos nodales, lugar de donde se desprenden diferentes puntos más. Diciendo esto podemos comprender que cuando palpamos con la mirada emprendemos el trayecto constitutivo de la percepción, ya que en el momento en que queremos asir en nuestras manos el objeto este huye y se instala bajo otra percepción. Así afirmamos que el punto de llegada también se vuelve punto de partida. Eso es la *latencia*, “re-torno, re-conquista o re-petición” (Merleau-Ponty 53). Aquello que nos obliga a admitir que el sentido de la percepción es inagotable porque lo estamos adquiriendo desde el instante en que nos abrimos al fluir de la vida, de donde nace mi experiencia con el mundo. Ser videntes nos permite esta profundidad: desdoblarnos en el horizonte de las “cosas mismas”, instalarnos de nuevo en niveles o dimensiones del pasado.

Teniendo algo de claridad sobre la noción de latencia, volvamos ahora a lo que sucede en *Estaba la pájara pinta*. Allí siempre hay elementos vividos en el presente de Ana adulta que van activar recuerdos latentes que se relacionan, primordialmente, como ya lo habíamos mencionado, con la sexualidad y con la muerte. Por ejemplo, en el primer caso, el encuentro sexual consensuado de Ana adulta con Lorenzo desencadena la latencia de recuerdos traumáticos de violencia sexual que sufrió Ana cuando era una niña. En el segundo caso, esta vez en relación a la muerte, el momento en que Ana adulta contempla el cuerpo sin vida de Valeria despierta la latencia del pasado, donde las percepciones que vivió en el entierro de su amiguita Julieta no son del todo distintas a las percepciones visuales detonadoras del presente. Como ya lo hemos mencionado lo latente es un evento del pasado que regresa al presente como resultado de “asir” un objeto bajo la percepción. Albalucía Ángel logra hacer visible este proceso a través de ciertos

mecanismos de escritura que nos permite a nosotros los lectores comprender el sentido y la coherencia de la narración. Esto no es del todo sencillo, pues cuando leemos la novela es claro que las imágenes se mezclan: las escenas hilan personajes, tiempos y sensaciones. Encontramos la dificultad en ciertos momentos de la narración de saber a qué hecho (el evocado o el evocador) es al que se hace referencia. Esto se debe a que la latencia en *Estaba la pájara pinta* procede por medio de dos mecanismos, primero, por medio de la repetición de palabras y de frases y segundo, por la percepción manifestada en imágenes sensoriales y visuales.

2.3 La contemplación de la muerte: visión y desencadenamiento

Comencemos hablando de la escena en que Ana contempla el cuerpo de Valeria, motivo que permite la latencia del recuerdo de Julieta (ver esquema número 1: movimiento A). Podemos recrear una escena para hacerlo más asible: el cajón donde yace el cuerpo de Julieta, amiguita de Ana niña, es lentamente puesto en el suelo. El peso del cajón lástima el hombro de Ana, así que se lo entrega a un monaguillo que acude en su ayuda. Las mujeres comienzan a retirarse, pues como es costumbre son “los varones” los únicos que pueden presenciar el sepelio. Todo lo narrado parece que sucede en cámara lenta, el ramo que dice “Con amor, sus amigas (...) a la compañerita inolvidable” (Ángel 269) es retirado por la madre Rudolfina. De repente el mundo de Ana comienza a dar vueltas. La memoria de Ana niña recorre los momentos felices que suponemos vivió al lado de Julieta: el caballo de palo y el baúl del tesoro. Y unas líneas después, de forma súbita, estamos frente a una sábana mugrosa que se levanta y una pregunta que es el resorte para arrojarnos a otro suceso: “¿reconoce el cadáver?” (Ángel 271).

En la sección 18 (269-276) y la 21 (305-312) se narra el entierro de Julieta²¹ y simultáneamente lo referente al cuerpo sin vida de Valeria. Ambos sucesos distan en tiempo. El primero sucede un día después del día en que se narra la infancia de Ana (en la conversación con Sabina) donde Ana tiene la edad de veintisiete o de veintiocho años y el segundo acontece veinte años atrás, aproximadamente a la edad de seis o siete años. A pesar de que estos dos eventos suceden en momentos distantes, la escritura y la forma en que son narrados nos muestran que el

²¹ Solo he tomado los capítulos en que se yuxtapone la muerte de Julieta y la de Valeria. La muerte de Julieta abarca ocho secciones (2, 4, 6, 8, 10, 12, 18,21) de las cuales solo he tomado las relevantes respecto a lo estudiado en este capítulo.

sepelio de Julieta sucede en el instante en que Ana reconoce el cuerpo de Valeria. La memoria de Ana —al ser activada por el detonador del cuerpo sin vida de Valeria— hace que una experiencia pasada regrese al presente y se viva de nuevo. Sin embargo, debemos detenernos a analizar cómo funcionan en *Estaba la pájara pinta* cada una de estas experiencias que nos arrojan al pasado.

Como menciona Bech respecto a la latencia, “los sentidos son instrumentos para hacer concreciones con lo inagotable, para hacer significaciones existentes” (43), y es por medio de ellos que *Estaba la pájara pinta* nos arroja al pasado de Ana. Es por medio de las percepciones corporales que se resignifica el suceso que se vive en el presente y con las que dibujamos trazos entre puntos distantes.

Pues bien, lo que sucede con la contemplación del cuerpo sin vida de Julieta es que hay una iniciación, “o sea, no posición de un contenido, sino apertura a una dimensión que ya no podrá cerrarse, establecimiento de un nivel que servirá de referencia a toda experiencia futura” (Merleau-Ponty 187). Es decir, la visión del cuerpo sin vida de Valeria estará determinada por el recuerdo del cuerpo sin vida de Julieta. Porque en el instante en que Ana adulta mira el cuerpo sin vida de su amiga Valeria se abre una dimensión que no estaba anulada ni borrada, sino que se encontraba “solapada” o “cubierta” y solo necesitaba de un detonador, de un impulso; es decir, de una percepción que hiciera aparecer esa imagen latente que ya no lleva un sentido único, sino que al “unirse” a la experiencia que la hizo “aparecer” o más bien re-aparecer (el cuerpo de Valeria) esta visión adquiera sentidos más profundos.

Como ya lo habíamos mencionado, la novela de Ángel permite que el lector reconozca los movimientos de latencia por medio de dos mecanismos narrativos: la repetición de palabras y de frases y gracias a las percepciones corporales. Si revisamos las frases y palabras que se repiten (abreviadas y subrayadas por mí) donde, en conjunto, se narran ambas escenas, el entierro de Julieta y la muerte de Valeria, podemos considerar que a pesar de que hay una distancia que las separa temporalmente, no hay una distancia que las separe emocionalmente. Como lo observaremos, la latencia en estos casos se reactiva a través de la percepción visual de Ana, la cual produce un estado de inmovilidad e incapacidad para actuar tanto en Ana niña, en el sepelio de Julieta, y en Ana adulta, frente al cuerpo sin vida de Julieta. Veamos a lo que me refiero. Primero vayamos a la experiencia que vive Ana niña en el entierro de Julieta:

(...) ella no puede hacer escándalo ni tirar los gladiolos porque Sabina le advirtió: *no tienes que llorar*, Julieta te está *viendo* pero quién dice que es verdad. Que ya está rocheleando junto a los otros ángeles, como le aseguró, cuando la sorprendió llorando en la cocina. (...) a ver: seca esas lágrimas. (Ángel 270)

Recordemos que en esta sección se narra el entierro de Julieta casi simultáneamente con el reconocimiento del cuerpo de Valeria, se pasa de un acontecimiento al otro sin más mediación que el dolor de ambos eventos luctuosos. Ahora observemos detenidamente el instante en que Ana adulta reconoce el cuerpo de Valeria en una estación de policía:

(...) y ella no pudo ni moverse, ni protestar, ni nada, porque los otros tombos *la miraban* muy fijo, las manos listas en la ametralladora, como diciendo qué es la cosa y entonces alguien susurró, siéntate aquí, es mejor, y se sentó en el suelo al lado del muchacho que aconsejó mejor no digas nada, calladita, y pasó el brazo por sus hombros porque le vio el temblor y el brillo de los ojos, *no llores, sobre todo no hay que llorar, y van dos veces* [el subrayado es mío] (Ángel273)

Leemos la inmovilidad en las páginas que narran el reconocimiento del cuerpo de Valeria y el recuerdo latente del entierro de Julieta. En la primera cita es Julieta desde un “más allá” quien la está viendo y le impide el llanto, arrojar los gladiolos o hacer un escándalo. En la segunda cita son los “tombos” quienes la miran muy fijo, evitando sus protestas, controlando sus movimientos. La mirada es la acción catalizadora, la que despierta la sensación de inmovilidad del cuerpo de Ana adulta y de Ana niña. Ahora su corporalidad es incapaz de cualquier movimiento. Es así que la percepción visual enlaza dos puntos de la constelación de la experiencia, pues esta última es la conjunción de pasados que tejen el presente, que lo significan y le dan un sentido. Lo anterior es claro en el momento en que Ana dice “no llores, sobre todo no hay que llorar, y van dos veces” (Ángel273) pues, como lo anuncia la cita, el recuerdo de la inmovilidad y del llanto prohibido vienen a adquirir aún más significación en el presente en que ella reconoce el cuerpo de Valeria.

Sin embargo, la mirada no solo connota inmovilidad, pues a partir de ella se inicia el recorrido de la percepción, del recuerdo, de volver a traer a sí el evento latente de Julieta. Es de esta manera como la mirada permite, también, una movilidad entre el pasado y el presente.

La repetición de palabras que connotan el llanto negado es lo que conduce al lector a hacer estas “asociaciones” a las que recurre la memoria, que no es otra cosa que hacer evidente los movimientos latentes. No son simples palabras que se repiten, pues estas activan algo que va más allá, que creíamos perdido en el “laberinto del tiempo” y del espacio, recuerdan un llanto perdido en la memoria.

Pues bien, la experiencia que vive Ana niña no dista de la sensación de incapacidad e inmovilidad de la que vive Ana adulta; sin embargo, la fijación visual de Ana sobre los cuerpos sin vida sí se diferencian entre la primera y la segunda experiencia. Cuando Ana adulta se detiene a mirar el cuerpo de su amiga Valeria hay una fijación constante por la imagen de un cuerpo sin vida, por la posición del cuerpo, por sus rasgos. Hay una necesidad de afinar la vista para lograr percibir qué es lo que cambia de un cuerpo vivo a un cuerpo muerto. Veamos una cita que así lo ejemplifica:

No parece muerta. Lo primero que ve es tiene las dos piernas, las medias de hilo blancas, los zapatos; el uniforme de gala lo alargaron casi hasta los talones, y así no se le nota, o a lo mejor no es cierto, y lo que les dijo Rudolfina no es cierto, y lo que les dijo Rudolfina fue nada más por asustarlas. Los ojos entre abiertos, como los de las muñecas dormilonas, y los labios como cuando uno come muchas moras, casi negros. Lo demás es normal. (Ángel 395)

La descripción del cuerpo sin vida de Julieta y de Valeria se detiene diferencialmente. Si recordamos que la mirada del cuerpo de Valeria le precede la visión del cuerpo de Julieta, podremos comprender que, al observar el cuerpo de Valeria, Ana se fije, ya no en los rasgos físicos de un cuerpo muerto (la disposición de las extremidades, el color de la piel, el orden del pelo), sino en las funciones que se encuentran ausentes en los cuerpos sin vida, por ejemplo la de la movilidad:

¿Reconoce el cadáver?, preguntó el policía, que levantó la sábana mugrosa, dejando al descubierto tu desnudez violada y aterida: tu cuerpo desvalido, que nunca como esa vez amé yo tanto. Toqué las manos de forma espatulada. Tú las movías como si fueran aspas de molino, eufóricas a veces, descontentas o dulces, muy cansadas, decías. (Ángel 271)

En la anterior cita, la descripción del cuerpo de Valeria es menos precisa que la que hace de su amiguita Julieta. Lo que le sorprende del cuerpo que yace en una estación de policía es la inmovilidad y la apariencia de un tamaño reducido, producto de la horizontalidad del cuerpo: “Que parecía encogido, más pequeño (...) y el cuerpo amoratado” y “ella sin despegar los ojos de ese cuerpo que estaba medio cubierto con la sábana que parecía mentira que estuviera *tan quieto: tan resignado* [las cursivas son mías], sobre todo”. (Ángel 309)

Luego de haber profundizado en la inmovilidad de los cuerpos sin vida y del cuerpo de Ana, debemos ahondar en el deseo de movilidad que ella siente en ambas circunstancias. Los dos eventos luctuosos, como escribe Figueroa en “Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón: la proliferación del enunciado en el discurso narrativo”, “muestran hacia las dos muertes el mismo impacto emotivo” (29), el cual se traduce en el deseo y el ansia de Ana por escapar, huir, salir, volar y atravesar esos muros que le impiden el llanto y que detienen sus gritos:

Era mejor huir. *Escapar* como sea de la trampa letal que se bifurca en laberintos de corredores, árboles, gritos, rezos, y es absurda: desesperadamente blanca y hiede (...) pero ella ya *no para* porque lo único que le importa *es evadirse* de una vez: *salir, volar, atravesar* [las cursivas son mías] los muros como los magos en los circos (...).” (Ángel 307)

Contrario a la actitud apaciguada que debe tener Ana es su necesidad de movimiento, de escapar y de huir. Si miramos en conjunto esta diada de movilidad/inmovilidad que señalan ambos encuentros corporales podemos encontrar que, como dice Osorio, la narradora amodorrada es “una potente metáfora de la inacción política a la cual nuestra sociedad, a través del horrendo ejercicio de la violencia y de la inmovilidad social, condenó a la juventud de las décadas del 60 y 70 que no aceptaban el camino de las armas” (23).

Hay diferentes rasgos que unen ambos tiempos, como lo sugiere Cristo Figueroa en su artículo “Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón: La proliferación del enunciado narrativo”. En particular, los cipreses, el olor ha podrido, la sensación de náusea y el ansia de escapar lo que unen la experiencia de Julieta con la de Valeria (29). A pesar de que Figueroa no explora estos campos, podemos contemplar que las percepciones corporales son las que permiten estos malabares temporales.

La visión como forma de percibir es la que hace que se desencadene el recuerdo de Julieta, acontecimiento donde también encontramos la mirada bajo la misma connotación: castradora e inhibidora. La visión es la percepción que de forma reiterativa aparece en estos eventos, las marcas textuales que refieren al “reconocer”, al “descubrir”, al “ver” y al “mirar” son prueba de que esta percepción es lo que une el entierro de Julieta con la muerte de Valeria.

Hay distintas maneras de tener contacto con los objetos o los sujetos, por ejemplo, a través del tacto, del olfato, del gusto o de la escucha, pero estas formas de acercarnos tienen diferencias en cuanto a su grado de pasividad y de actividad. Por ejemplo, tocar, degustar y oler son formas de percibir que tienen un grado de acción concreta, contrario al mirar que es una forma de asir los objetos caracterizada por su pasividad e inmovilidad, yo puedo mirar mi cama, mirar mis llaves sin necesidad de tener que aproximarme a ellas; es decir, hay una distancia pertinente entre el sujeto que observa y aquello que ve. De esta manera, los “tombos” y “Julieta” no le permitían acercarse al cuerpo de Valeria ni al de Julieta respectivamente, ni siquiera le permitían revelarse ante el dolor: gritar, correr o llorar, entonces ¿de qué otra manera podría haber accedido Ana a estos cuerpos si no es por la mirada?

Hemos analizado la percepción de la mirada de Ana al cuerpo de sus dos amigas, Valeria y Julieta, ahora debemos detenernos en otras miradas presentes en estas escenas. Primero la de los “tombos” donde la percepción de su mirada es la que completa el fenómeno de la imagen latente y luego, la de “Julieta” donde Ana siente que, a pesar de estar muerta, su amiga la está observando. ¿Cómo son esas miradas que la inhiben del cualquier tipo de movimiento? ¿Qué movilizan? A lo que invito es hacer un alto en el camino para analizar la mirada de los “tombos” y la de “Julieta” que permiten el surgimiento de la latencia. Pues como asegura Merleau- Ponty, el cuerpo es un ser de dos dimensiones: el cuerpo como sensible y el cuerpo como sintiente. Esto se refiere, por ejemplo, a que nuestras manos pueden tocar, y en la medida que tocan también están siendo tocadas: cuando palpo la mejilla de mi hermana también es la mejilla de mi hermana la que palpa mis manos. El cuerpo siente a la vez que es sentido. Así, en la medida en que Ana adulta y Ana niña controlan su mirada posándola sobre el cuerpo de Valeria y de Julieta, respectivamente, Ana, en sus dos expresiones, también está siendo mirada.

Sabina le dice a Ana que Julieta la está *viendo* y que por esa razón no debe llorar (Ángel 270). Esa mirada le impide llorar, lanzar los gladiolos y gritar. La creencia de que Julieta la

observa desde del más allá, es inculcada por el catolicismo en que está sumergida la vida de Ana niña, pues Sabina le insiste en que crea que Julieta se encuentra “rochelando con los demás ángeles” y por eso no hay motivos para llorar.

La mirada de los “tombos” es diferente; ya no es una mirada que carece de una presencia corporal, todo lo contrario, es la visión de unos hombres con condiciones y características humanas. En este acontecimiento luctuoso se teje la dimensión sexual con la imagen del duelo, es la conjunción de los dos motivos principales que estructuran a *Estaba la pájara pinta*:

¿Lo reconoce?, preguntó [el policía], escrutando mis reflejos, mientras que colocaba su mano verrugosa encima de tu pecho, así no más, como al descuido. Fue como un garrotazo para el vientre. Me manoseaba con *los ojos* mientras que con sus dedos manchados de nicotina te recorría la piel de arriba abajo. (...) y *ella sin despegar los ojos* [lo subrayado es mío] de ese cuerpo que estaba medio cubierto con la sábana y que parecía mentira que estuviera tan quieto: tan resignado, sobre todo. (Ángel 308)

El policía recorre con las manos el cuerpo sin vida de Valeria, mientras que “manosea con los ojos” el cuerpo de Ana. Su cuerpo y el de su amiga son ahora objeto de deseo para la mirada de este hombre. Allí surge una nueva percepción, la del tacto que se manifiesta en la violenta caricia sobre el cuerpo que yace en la horizontalidad, desposeído y objetificado. Esto, porque el cuerpo no se ve como el de un ser que perdió la vida, sino como un objeto. Son visión y tacto las percepciones que se conjugan en la anterior cita; sin embargo, la primera es camino para andar y desandar camino, contrario a la última que en este caso se conjuga solo en el presente y se detiene en ese punto.

Hemos demostrado que uno de los núcleos fundamentales de la narración de *Estaba la pájara pinta* es elaborado a partir de la latencia, movimiento que siempre procede por medio del desencadenamiento, a partir de las percepciones corporales. En este caso, gracias a la percepción visual de Ana y de los personajes que tejen estas escenas, la de Julieta y la de Valeria. No obstante, este no es el único movimiento de latencia presente en la novela, pues también la percepción del tacto será la llave que abrirá las puertas de recuerdos que se encontraba aparentemente olvidados y opacados.

En tres de los acontecimientos más importantes de *Estaba la pájara pinta* es el tacto la percepción que revela dimensiones que se encontraban encubiertas: los encuentros eróticos entre las pieles son el sendero oculto entre recuerdos traumáticos y el presente que se muestra ambiguo. La memoria se desplaza a través de los cuerpos sintientes. Son tres puntos los que conforman esta constelación, este movimiento parte de la relación piel a piel de Lorenzo y de Ana adulta para aterrizar en el contacto, ahora en una dimensión violenta, del cuerpo de Ana niña y de Alirio y, “finalmente”, izar velas en la dolorosa y trágica muerte de su amiguita Montse. Digo “finalmente” porque como ya lo hemos anunciado la latencia es un movimiento que no se detiene, que trae sobre sí numerosos y múltiples recuerdos, que a partir de un instante brinca en los pasados trayéndolos a hacer parte del presente.

2.4 El erotismo: la piel como vínculo

Hemos analizando cómo la muerte repercute en diferentes núcleos de la narración: el de la niñez y el de la dimensión sexual femenina. Todos estos campos participan en lo que llamamos la latencia, para demostrarlo hemos recurrido a dos acontecimientos de *Estaba la pájara pinta* primero, al del entierro de Julieta y al de la muerte de Valeria, sucesos pivotes que encierran la novela, y segundo, al de Lorenzo y al de Ana. En este último podemos observar como lo erótico, al igual que la presencia de la muerte, también se involucra en estos movimientos de reversibilidad.

La importancia de la dimensión sexual femenina se hace evidente en el acontecimiento que, expresado de distintos modos, abre y cierra la novela: el encuentro sexual entre Ana y Lorenzo. El contacto entre estas dos pieles es lo que permite que Ana desande los caminos que, de formas distintas, tienen una cercanía emocional al suceso que los hace acontecer. Los caminos que desanda son el de la violación de Ana por parte de Alirio y el de la muerte de Montse. Además de esto, el momento erótico entre los amantes es puesto a contraluz con la experiencia dolorosa de Alirio, donde Ana es capaz de contemplar la raíz, razón por la cual venía desandando caminos. Comencemos hablando del encuentro que —al igual que la constelación de Ana, Valeria y Julieta— narra de forma simultánea los sucesos a los que evoca.

Se trata de la imagen de un hombre somnoliento cuyas frases pronunciadas en el delirio parecen dirigirse a una mujer que está recostada a su lado. En primera persona, la mujer narra el olor a ruda que penetra a rachas desde el río, el canto de las chicharras, la camisa roja, la silla recta, todo en orden. Y se cuestiona a sí misma sobre el nombre que debería merecer una situación vivida en el presente o en el pasado simultáneamente: “¿podrá decirse burbuja incandescente?” (Ángel 8). El hombre entre sueños hace evidente un temor que lo embarga, una amenaza de tortura: “me quemarán la pinga metiéndome un alambre, me obligarán a abrir la propia fosa y me colgarán entonces de los pies y las manos, como un mico” (Ángel 9). La sección final de *Estaba la pájara pinta* nos enseña más detalles del mismo evento. En esta última sección nos enteramos de los nombres de los amantes: Ana y Lorenzo. Esta vez la escena relata un aparente sueño de Ana donde el recuerdo de la muerte de su amiga Valeria se entremezcla con los recuerdos de su niñez, el de las monjas, el de sus amigas Irma y la Pecosa Velásquez y también con el del entierro de su amiga Julieta. De repente una tenue luz ilumina un conocido escenario. Ahora, esta vez, en tercera persona se narra el ambiente de una habitación que se nos ha presentado en la primera sección de la novela: una chaqueta colgando de una sola manga, unos cuadros alineados a la perfección, un hombre recostado sobre el brazo de una mujer y volutas de cigarrillo que se van elevando. Lorenzo interrumpe a Ana de la lectura de unas cartas que aparentemente pertenecían a Valeria. La comienza a desnudar, a darle besos y caricias.

Al igual que el movimiento de Valeria y de Julieta aquí se evidencia una latencia; sin embargo, esta vez funciona a través de la percepción del tacto y de nuevo por medio de la repetición de palabras y de frases. Las palabras arrastran sobre sí sentidos trabajados, nunca son palabras vacías, tienen el poder de lanzarnos a la percepción de una experiencia, ya sea, enigmática o indiscutiblemente oscura. Así funciona la escritura de Albalucía Ángel arrastrando a través de las percepciones sentidos cada vez más profundos por ejemplo, el de la inmovilidad o el de la incapacidad.

La percepción que despierta la latencia en el movimiento de Ana y de Lorenzo son las modalidades del tacto, como por ejemplo la de la caricia o la del roce. Esta constelación es más compleja debido a que sus trazos van a un segundo nivel, abarca y se teje con parajes más complejos, pues ya no solo llega a un evento pasado casi inmediato, sino que recorre puntos que distan aún más del tiempo presente: de 1) Ana adulta y su relación con Lorenzo a 2) Ana niña y

su relación con Alirio, y 3), aparentemente, a un aterrizaje al momento de la muerte de Montse (ver esquema número 1: movimiento B). Llegada, pero no definitiva, porque, como ya lo hemos visto, nunca podremos llegar al final de la percepción; esta es una cadena que oculta rastros que parecen borrados, pero solo están “tachados” o “rayados”. Nunca llegaremos a finalizar con el lazo que existe entre una percepción y lo que desencadena.

Este lazo (la percepción), a pesar de que mantiene sus orígenes en la oscuridad, ilumina gran parte de la novela; es decir, a partir de su presencia es posible encontrar los medios para asir en la comprensión lo que sucede en cada uno de los sucesos, ya sean acontecimientos evocados o evocadores. Las percepciones tienen la ventaja de ser una luz que ofrece claridad a los significados profundos de las experiencias, que permanentemente están atadas a los afectos y a las emociones. En *Estaba la pájara pinta* el tiempo lineal pierde importancia dando primacía al tiempo de la percepción. Desde esta perspectiva, la estructura de la novela se revela, ya no como un caos, sino como la estructura que expresa el tiempo de la memoria corporal, el de la percepción.

Decíamos en nuestro estado del arte que se ha señalado que *Estaba la pájara pinta* tiene una estructura circular, ya que inicia como termina, con el encuentro de los amantes Ana y Lorenzo. Sin embargo, esta circularidad ha sido quebrada, pues en el momento en que hacemos una lectura juiciosa y detenida nos podremos dar cuenta que el inicio y el final de la novela difiere en perspectivas. La primera forma es un narrador homodiegético y la segunda, cuando se cierra la novela, lo hace un narrador heterodiegético. Es claro que hay fragmentos que guardan la misma construcción sintáctica, no cambian en absolutamente nada, pero estos casos son relativamente pocos. En este ámbito podemos detenernos en un par de citas que así lo evidencian:

Un ligero calambre caminándome por la palma de la mano, moví los dedos: ¿tienes calambre?, sí: siempre me da en el lado izquierdo, y entonces tu cabeza se levantó algunos centímetros, ¿así? Todo armonioso, en calma. (Ángel 7)

El anterior fragmento de *Estaba la pájara pinta* hace parte de la sección con la que se abre la novela. A continuación veremos cómo la última parte de la obra de Ángel recrea la escena descrita anteriormente:

¿Ya se te fue el calambre?, le pregunta, y ella dice que sí, que es cosa de la columna, que con cambiar de posición y con mover los dedos un poco se le quita, y se acomoda contra su pecho sudoroso y por un rato no se oye nada más que los ladridos de un perro a la distancia (Ángel385)

La imagen que es elaborada con tenues cambios²² nos muestra que la novela no es estática. Hay en *Estaba la pájara pinta* una serie de experiencias (felices y en su mayoría luctuosas), que a medida en que se avanza en la lectura se van presentado al lector, cada una de ellas va generando un cambio en la identidad de Ana, brújula de la narración, que conduce a que exista una necesitada diferencia en la forma de contar y que también se creen rutas nuevas a lo que está latente. Es decir, en medida en que Ana vive y también en medida en que avanza la novela, la narración hace resonar profundidades que nos hacen percibir el tejido que sostiene, envuelve y alimenta a un personaje tan complejo como lo es Ana, pero también a una novela de inmensa dificultad como es *Estaba la pájara pinta*. La latencia nos invita a conocer la fragilidad de lo real, pues en el momento en que queremos asir un objeto este retrocede y nos invita a conocer un pasado que lo contiene, pero que de forma ambigua es también el vidente el que construye eso que yace oculto.

Ahora continuemos con la idea que servirá de punto de partida de los próximos caminos que tomaremos de *Estaba la pájara pinta*. En su libro *El erotismo*, George Bataille afirma que el punto ciego del erotismo²³ (cuando este alcanza su máximo esplendor) es el momento en el cual se llevan a término los límites que la sociedad nos ha impuesto. El erotismo es la tensión de dos fuerzas: la prohibición y la transgresión. Tal tensión es producto de una violencia que arranca al

²² Otro ejemplo de esta misma estrategia narrativa se encuentra en la sección número veinte, de nuevo, en el encuentro de los amantes: “¿Te gusta así...? Pero no forcejeé, pero él me abrió los muslos, así no tengas miedo y comenzó a entrar, a levantarme en vilo *mientras sus manos apaciguaban mis caderas, sin violencia, sin prisa* [las cursivas es mía]” (Ángel 297). En la sección 25 se repite esta escena, esta vez narrada por la supraconciencia narrativa: “[...] hasta que al fin Lorenzo despertó y le preguntó que estás haciendo y ella, nada, leyendo, y él le quitó las cartas y comenzó a besarla, a desvestirla lentamente, pero ella estaba arisca, retrechera, y cuando él le preguntó que qué te pasa ya estaba dentro de ella. Ana *sintió sus manos apaciguando sus caderas, sin prisa, sin violencia*, como la vez que la inició en el gran misterio de aquel profundo laberinto, que ahora él recorría con paso tan seguro, ¿por qué te decidiste? Dímelo [las cursivas son mías] (Ángel 384).

²³ George Bataille tuvo en cuenta ciertas consideraciones sobre el erotismo propias de su época (el libro es publicado por vez primera en 1957). Primero, aún no existían los anticonceptivos, por lo cual, el autor concibe que la práctica reproductiva es imposible de eludir en sus consideraciones sobre el erotismo, en nuestros días la sexualidad y el erotismo pueden separarse de modo casi definitivo de la reproducción. Segundo, en *El erotismo*, la mujer tiene un rol totalmente pasivo en el acto erótico, casi como una presa de caza. Tercero, no se tiene en cuenta ningún género sexual disidente.

sujeto de la pasividad y lo arroja a un sentimiento que lo supera y lo aborda, lo reduce y lo enfrenta. Es finalmente un movimiento tumultuoso que interpela la interioridad²⁴ del ser humano, que “apela a esa movilidad interior infinitamente compleja, que es lo propio del hombre” (Bataille 45).

El erotismo adquiere importancia en *Estaba la pájara pinta* en dos instancias. La primera se debe a que en su punto ciego es donde se instala una fuerza, a veces dolorosa, para desandar caminos. Así, el punto de partida del movimiento B (mirar esquema número 1: movimiento B) toma el instante del erotismo detenido del encuentro de Lorenzo y Ana para revivir y narrar la experiencia dolorosa y luctuosa —en cuanto existe una pérdida— de la violación de Ana en manos de Alirio. Sin embargo, los eslabones de lo latente no se detienen allí, pues en el punto ciego del último encuentro se comienza un trayecto que narra y hace re-aparecer el recuerdo de la muerte de Montse. La segunda instancia es en el despertar sexual de Ana y el descubrimiento de su cuerpo, que como ya lo habíamos mencionado, está vinculado de forma directa a la muerte y a la violencia. Comencemos hablando de esta última.

Para Bataille la violencia no siempre tiene un matiz perjudicial, ya que también puede repercutir en formas que se alejen de lo nocivo: es un movimiento que hace al ser humano capaz de exceder los límites impuestos, de acceder a cambios, de destruir la calmada ordenación que se le ha impuesto. No obstante, estos movimientos violentos también pueden resultar —en el sentido común del término— pernicioso, por ejemplo, traducidos en el sometimiento, en el daño y en la violación (44).

Las imágenes que representan el sometimiento y el daño en *Estaba la pájara pinta* hacen referencia a la violencia perjudicial de la que hemos venido hablando. Sin embargo, la violencia sexual adquiere un matiz complejo en cuanto juega con la transgresión y la prohibición de la que nos habla Bataille. En estos acontecimientos hay una violencia (no en el sentido común del término) que se traduce en una pasión que busca transgredir el recuerdo traumático en una experiencia con nuevas connotaciones.

²⁴ Como afirma Bataille en *El erotismo* esa sería la diferencia que existe entre la sexualidad animal y la del ser humano. En el ser humano se “pone a la vida interior en cuestión” (45).

El placer y la angustia son sentimientos recurrentes en algunos de los encuentros sexuales de Ana, ya sea que estos se presenten de forma independiente a su voluntad, o al contrario con su consentimiento. En las escenas del descubrimiento corporal y de las experiencias sexuales hay un constante juego entre el querer y no querer, entre el poder y no querer. Un ejemplo de ello es el primer acercamiento de Ana niña al placer erótico que se da partir del contacto con una campesina de edad avanzada. Este recuerdo latente es desencadenado a partir del roce que Ana tiene al bailar con un muchacho de su edad. En la siguiente cita podemos contemplar como la manera en que se recuerda el suceso de la campesina difiere en la forma de narrar los recuerdos dolorosos, como por ejemplo la memoria que tiene Ana del entierro de su amiga Julieta:

[E]lla sintió el mismo cosquilleo que cuando Flora le frotaba en el baño: los limoncitos ya te están creciendo, se reía, y le pasaba la esponja jabonosa una vez y otra vez hasta que ella le comenzaba el hormigueo y Flora burlándose que dentro de poco ya tendremos mujercita en la casa y *ella con esa sensación de piquiña sin atreverse a decir nada* [la cursiva es mía], mientras la otra sobe que te sobe por las mañanas en el baño, hasta que un día se volvió como loca y se agarró a pelear con la manguera, que estaba colgada del naranjo. Ana fue la primera que la vio y se quedó aterrorizada porque gritaba ¡vade retro! ¡aparta, satanás!, mientras que retorció la manguera la miraba a ella como si nunca jamás la hubiera visto, voy por Sabina, dijo, pero Flora dio un salto y la abrazó muy fuerte teniéndola apretada y comenzó a sobar los limoncitos para que así se vaya el diablo (Ángel 178)

De nuevo, Ana no se atreve a pronunciar palabra; es el silencio lo que caracteriza a este personaje enmarcado dentro de una aparente inmovilidad. Esta experiencia no es narrada con la pesadez y a veces melancólica mirada.

Otra escena significativa en este aspecto es la del juego sexual entre Saturia y Ana niña. Francisco, Pablo, Ana y su hermano Juan José se encuentran jugando por la finca La Julia cuando de repente unos gritos los alertan. Ellos, con el temor de que fuera la Madremonte, deciden regresar a la casa; sin embargo, Juan José, el más valiente, decide ir a mirar qué es lo que sucede. Lo que se encuentran es terrorífico, al parecer es un peón de la finca que se encuentra montado encima de Saturia, una de sus amiguitas. El cuerpo del hombre que cubre a

Saturia le hace promesas de muñecas con tal de que “lo deje un ratico más”. Una violación sexual está sucediendo ante los ojos de los curiosos niños y ellos desconocen por completo el sentido de lo que acontece. Páginas antes, sin conocer la violación de Saturia, nos enteramos de un juego sexual al cual Saturia invita a Ana niña:

Vamos allí, le dijo, voy a enseñarte algo, pero ella no veía porque eso estaba igual que boca de lobo, no veo ni hebra. No le hace que esté oscuro, no tienes que ver nada, ponte aquí, qué vas a hacer... ¡estás muy friiía...! Porque sintió las manos de Saturia que se metía debajo del suéter, ¡chisst...! Y se empezaron a reír y a chorreitar como ratones, ven que te muestro, ¡qué...! ¡No quiero!, pero Saturia le insistió que es *una cosa que Alirio me enseñó y que es muy rica* [las cursivas son mías] [...], ¿te hace cosquillas? Sí, me hace muchas, ahora verás lo rico que es, pero lo único que sentía era un frío maluco y además este pasto me pica, dijo cuando Saturia empezó a quitarle el overol, pero es que si no es así no vale [...] y comenzó a hacer con dos dedos como caminaran del cuello hasta el estómago. Y siguieron bajando, bajando, y ella, qué vas a hacer, ya lo verás, no tengas miedo, tonta, luego retrocediendo hasta el ombligo y otra vez hacia abajo y las cosquillas fueron entonces hormigueo calientico, ¿ya?, ¿sientes algo caliente?, y apenas dijo sí con un esfuerzo porque ni voz le salía, y entonces los dos dedos siguieron caminando hasta la misma horqueta, recorriendo los muslos suavemente, después el caminito, y uno de ellos como si fuera entrar, Saturia se reía, tun.tun, quién es, la vieja Inés, y Ana muy tiesa, envarillada, mientras aquel calor le daba escalofrías porque sentía los dedos como algo electrizado que le pegara corrientazos.” (Ángel108)

¿Tun-tun, quién es? Reconocemos la voz de la infancia; nos parece estar escuchando el tocar de la puerta y nuestra voz respondiendo con las mismas palabras. El origen del juego que conoce Saturia es la violencia sexual de la que ha sido víctima. El juego,²⁵ al igual que la fiesta es un momento detenido de la vida cotidiana que se abre a la transgresión de las prohibiciones.

²⁵ El juego en *Estaba la pájara pinta* está presente hasta en su propio título: nos llama a la transgresión de la misma novela a partir de las rondas infantiles. El juego es así un arma de doble filo, por un lado es la transgresión de los límites y por otro lado se presenta con pequeños visos de inocencia.

Las prohibiciones buscan alejarnos de exceder los límites de la razón, frenar los impulsos de deseo y también imponer la base para la vida en sociedad. La prohibición dibuja una línea que separa la humanidad de lo animal (las leyes, las reglas, el tabú del incesto hasta los requisitos del contrato de matrimonio o los ritos). Es decir, se opone a una pretendida vuelta a la naturaleza, pues parte de que la naturaleza es violenta, en esta dirección el interdicto (prohibición) elimina los movimientos de carácter violento, por ejemplo los impulsos sexuales y los de muerte (Bataille 43).

De forma paralela a la prohibición, la transgresión es la superación de las leyes, es el momento en que se devela el interdicto (la prohibición). Dice George Bataille que la transgresión levanta la prohibición sin suprimirla, que la mantiene para disfrutar de ella. Es el “Momento suspendido en el que [la prohibición] está todavía en juego y en el que cedemos no obstante al impulso que se oponía” (Bataille 56). Los movimientos de transgresión liberan esa violencia —a veces traducida en el daño o en la vitalidad del ser humano— que era contenida y controlada por la prohibición y pone en entredicho la fragilidad de los aspectos que posicionamos bajo la ley.

Es a través del juego de Ana y de Sauria que se transgrede la prohibición del contacto físico y sexual entre personas del mismo género y, además, la de expresar las pulsiones sexuales y de deseo a las que estamos arrojados aun siendo niños o niñas (la prohibición es más fuerte si estamos anclados a dogmas religiosos como en el caso de la familia de Ana). De esta escena debemos resaltar que si bien las pulsiones sexuales a las que se arrojan ambas niñas proceden de un origen violento, hay una transformación de tal sentido: lo que fue traumático y violento se convierte para Sauria en un juego placentero en donde involucra a su amiguita Ana. Esto nos permite ver de qué manera el trauma puede ser procesado a través del contacto físico, de la caricia, “de una piel hermana en vez de una piel mentirosa”.

La lectura de esta cita a primera vista puede llevarnos a pensar en una ‘pérdida de la inocencia’, en el caso de Ana específicamente. Pero es necesario detenerse y atender a lo que nos expresa Albalucía Ángel en *Estaba la pájara pinta*: las exploraciones del cuerpo en la niñez no son formas de perder la inocencia, sino formas de asirnos a ella para entender el cuerpo en todas sus dimensiones, es formarnos como sujetos completos a través de lo único que se mantiene, que pervive y vive con nosotros, nuestro cuerpo.

Ahora entremos en un camino no del todo desconocido. Como ya lo habíamos dicho, el suceso entre Ana y Lorenzo encierra la novela en su totalidad; allí son numerosos los puntos que recorreremos: desde el encuentro sexual y corporal de Ana y Lorenzo, pasando por la violación de Alirio y aterrizando en la muerte de Montse. El episodio de Ana y Lorenzo es narrado en la sección número 1, 20 y 25 a partir de diferentes voces narrativas.

Estaba la pájara pinta recurre a los movimientos de latencia por medio de experiencias perceptivas, es decir a través del contacto con “las cosas”, con el fin de recorrer caminos que se abren por medio de las palabras, miradas y contactos. Los momentos de latencia no carecen de consistencia y tienen un lugar que le es propio; es decir, no pueden erguirse como fantasmas, son una adhesión tejida a lo real, o más bien “un acercarse” a lo real. La segunda constelación latente de la novela se revela en minúsculas percepciones táctiles que se juntan como flores en un ramo: las caricias, los frotos, los pellizcos y el hurgar. La manera en que Ana adulta en estas escenas recorre el camino de la percepción y recupera momentos latentes de su pasado es a través del contacto “piel a piel”, contacto cuerpo a cuerpo.

Comencemos a desandar caminos. Nuestro punto de partida será el avivamiento erótico entre Lorenzo y Ana en la Arenosa. En los fragmentos que se narra este acontecimiento hay constantes alusiones a sensaciones perceptivas que refieren a la piel, algunas de ellas traducen dolor e imposibilidad, contrario a otras que señalan percepciones más dulces y acogedoras. El choque de percepciones disimiles en estos encuentros son consecuencia del vaivén y de las acrobacias temporales que vienen y van entre el pasado y el presente, movimiento que es impulsado por los detonadores de la envoltura corporal. Al respecto, miremos la siguiente cita:

oye, ¿por qué no hacemos el amor...?, y no alcancé a responderle porque me estaba *acariciando*: ¿sabías que tu pecho es el más lindo del mundo?, y comenzó a mamar muy dulcemente, a despertar mi cuerpo, a *descubrirlo*, me lo he soñado desde siempre, susurró, y su lengua *quemaba* como una llama viva, absorbía mis jugos me colmaba de tibiezas que me hacían deshacer en *suaves sacudidas*, yo también lo he soñado, repetí, mientras sentí su miembro ávido, buscando, *taladrando*, *me haces daño*, gemí, pero no me dio tregua y aquel dolor era algo insoportable, *yo no puedo*, *¡no puedo!*, porque el cuerpo de Alirio era el que me montaba haciéndome sentir lo de aquel día en el cañaduzal: *cómo es tu amiga*,

¿tan linda como tú?, me preguntaba mientras que sus manos me hurgaban, sudorosas, y yo sentí el contacto de algo duro entre mis piernas mientras él se iba poniendo todo tenso [Las cursivas son mías] , no te hace daño, quieta, no tengas miedo amor (...). (Ángel 297)

Cuando Ana siente que Lorenzo taladra su cuerpo es el instante en que se arroja de lleno a la memoria perdida. Somos cómplices del reanudar de percepciones del pasado. Ya no es Lorenzo quien se encuentra descubriendo el cuerpo de Ana, sino que ahora es Alirio quien la hace sentir dolores insoportables. En el inicio del fragmento encontramos que las caricias de Lorenzo son cálidas, le ayudan a conquistar su cuerpo, la colman de tibiezas y la sumergen en un placer infinito; sin embargo, luego de avanzada esta descripción las percepciones de la envoltura corporal se transforman en dolorosas, en un hurgar y en un taladrar insoportable.

En el fragmento anterior se evidencia otra latencia desencadenada por la percepción corporal y a través de la expresión “no puedo”, que remite a una experiencia dolorosa vivida por Ana cuando era una niña. Se trata de la violación que sufrió por parte de un peón de la finca La Julia, Alirio. Para establecer relaciones entre el momento latente y aquel que lo desencadenó es necesario que nos remitamos a la sección en la que se nos presenta la escena del abuso sexual de Ana y las percepciones que permiten las concreciones con el pasado:

Yo fui, soltando el alarido porque la estaba *hurgando* hasta por dentro. Así no, ¡Qué me duele!, No, no te *duele*, te voy a hacer pasito. Pero la penetraba con violencia, y ella sentía *manos sudorosas* sobre su cuerpo tenso *¡no!, ¡yo no quiero...!*, pero él con voz calmada: cuéntame más de tu amiguita, ¿era tan linda como tú? (Ángel 316)

Como señala Gabriela Mora respecto a la cita anterior, se ve “el juego connotativo del *no quiero* de la primera experiencia [la de Alirio], con el *no puedo* de la segunda que mide la distancia emocional que los separa [las cursivas son de la autora]” (77). La experiencia latente de la violación en manos de Alirio se despierta gracias a las sensaciones de la piel: por ejemplo las manos sobre el cuerpo tenso de Ana adulta que señalan una cercanía a la misma percepción que vivió cuando era una niña; sin embargo, en la primera está el no querer, contrario a la

experiencia de Lorenzo donde encontramos el “no poder”. Esta imposibilidad está relacionada con la conjunción de la experiencia presente más la experiencia traumática del pasado.

Las máscaras de la percepción continúan cayendo una tras otra. Hemos aterrizado en el recuerdo latente de la violación de Alirio. Este sucede así: con artimañas y mentiras el hombre conduce a Ana a una región alejada de la finca La Juana, la lleva a mirar los nidos de unos pájaros —las caravanas—; por medio de juegos y de risas el peón y señalador de la finca transgrede la prohibición de acercarse con intenciones sexuales a una niña y la agrede sexualmente.

Con el fin de hallar el hilo que teje las percepciones de la violencia sexual con las descritas en el suceso de Lorenzo debemos detenernos a analizar la manera en cómo Ángel nos presenta el doloroso acontecimiento de la violación. Allí encontraremos la recurrencia a términos que hacen referencia a los contactos corporales:

Y Alirio, ¡qué tan sabida!, ¿cómo sabes...? y sacó un perfumero del bolsillo y comenzó a ofrecerle yo te *froto* un poquito y así verás cómo se pasa el frío, pero dijo que no porque hace cosquillas, pero él que no seas tonta, si es un juego muy rico, y ella que bueno pues, pero sin brusquedades, y comenzó a frotarla, y a darle *pellizquitos*. *Cuando vaya a comprar carne no compre ni de aquí ni de aquí ni de aquí, soooólamante de aquí* [las cursivas son más] (Ángel 314)

El frotar y los pellizcos son las percepciones en las que se enfoca la narración y también son el lazo que une la experiencia de Ana adulta —con Lorenzo— y de Ana niña —con Alirio. De nuevo encontramos el juego presente en la novela; esta vez Alirio se vale de este motivo para transgredir la prohibición de los actos sexuales con los niños y las niñas.

El trayecto de la percepción no se detiene allí. Ana decide contarle a Alirio un gran secreto de su pasado, un acontecimiento luctuoso que vivió cuando era una niña de cuatro años, aproximadamente. Alirio toca el cuerpo de Ana mientras que ella, sin saber la razón, se decide a contar lo que sucedió una tarde con su amiguita Montse:

Se arropó bien con la ruana, tapando hasta el bigote, y entonces, *de repente y sin saber por qué, se resolvió contar la historia de Montse. ¿Sabes que yo maté a una*

niña? [...]¿Tienes frío otra vez?, y la empezó a frotar muy suavemente. No, es que me da temblor cuando me acuerdo, y él, pobre, ven... ¿y cómo la mataste?”
(Ángel 315)

Una tarde Ana y Montse se encaramaron en la terraza para ver a las gallinas que se encontraban al otro extremo, Montse perdió el equilibrio y falleció luego de caer al otro lado. ¿Qué motivo hace que Ana se decida a contar esta historia? Ana alcanza un contacto corporal que no había establecido con nadie más (este nivel se establecerá en su vida adulta con Lorenzo), y lo lee como prueba de confianza y de escucha, tanto así que fue la piel mentirosa de Alirio la que desencadenó un recuerdo que se encontraba en silencio en la vida de Ana:

No le cuentes a nadie Y él, claro que no, tranquila, qué cosa tan horrible, qué más, qué más... y ella viendo la sangre chorreando en la escalera, y la cara de Montse, no sé... ya no me acuerdo, porque el señor de la farmacia aconsejaba que le cortaran el vestido y aquello era un pegote y él le abría las piernas de a poquitos, buscaba con los dedos, y tampoco chistó porque tenía que contárselo: que yo no la maté, les explicó emperrada y su mamá, claro que no, no seas bobita y la sacaron de la alcoba, *¡yo la maté...! Yo fui,... soltando el alarido porque la estaba hurgando hasta por dentro. Así no, ¡qué me duele! [...]* ¡No! ¡Yo no quiero! [Las cursivas son mías] (Ángel 316)

Los gritos que lanza Ana al recordar la muerte de Montse se mezclan con el doloroso hurgar que siente su cuerpo. De hecho cuesta percibir hacia cuál de los dos acontecimientos son dirigidas estas exclamaciones. Esto sucede porque en *Estaba la pájara pinta* se lamentan diferentes hechos —que guardan algún tipo de relación entre sí— de forma simultánea. Es decir, los eventos latentes y los que los evocan no son circunstancias “separadas”, sino que se convierten en una única constelación donde se acumulan todas las pérdidas y se lloran en conjunto. En la primera constelación se llora la muerte de Julieta y de Valeria, en la segunda se hace por la muerte de Montse, por la violación que sufrió cuando era una niña y la imposibilidad de entregarse de lleno a las pulsiones eróticas a la que la invita Lorenzo.

El punto ciego del erotismo que vive Ana junto a Lorenzo hace que ella descorra lo vivido en la finca La Julia. El instante erótico no solo repercute en este desencadenamiento, sino que

además le presenta a Ana una “violencia que socava con ternura” y le enseña “la diferencia entre una piel hermana y una piel mentirosa” (Ángel 297). Como menciona Cristo Figueroa, “la violación de la adolescente a manos de Alirio (...) es el punto de referencia para contrastar su experiencia de sexualidad y de amor con Lorenzo” (“La proliferación del enunciado narrativo” 33). Así, la imagen de Alirio se descompone en el instante en que Ana se sitúa en el punto ciego del erotismo, momento en el cual las percepciones que eran dolorosas adquieren un nuevo significado. Esto lo podemos evidenciar en la siguiente cita:

(...) al fin aquel dolor dejó de ser como una cuchillada y la imagen de Alirio se fue descomponiendo y de nuevo aquel vértigo, pero era diferente porque la náusea no me acosó esta vez ni se rompieron las entrañas sino que más bien se fueron esponjando como una flor que se abre en muchos pétalos, y sin pensar en nada *más yo me deje invadir de esa violencia que socavaba con ternura y me enseñaba cuál es la diferencia entre dar y entregar, entre una piel hermana y una piel mentirosa, es la felicidad, le oí decir* [la cursiva es mía]. (Ángel 297)

El instante en el cual los cuerpos de Ana y de Lorenzo se fusionan está acompañado por la promesa de la felicidad. Les parece a los amantes que ese instante los hace acceder a todo lo que los límites de anteriores experiencias, como la de Alirio, les impide, tanto así que esa violencia pasional compromete a Ana a una breve ilusión. Así lo describe la narradora protagonista: “(...) me sentí de pronto impulsada hacia un espacio enorme, quieto al principio, como si nada lo habitara, y luego fui cayendo, cayendo, largamente, dulcemente, colmada [la cursiva es mía]” (Ángel 1297). Lo que experimenta Ana es lo que Bataille llama en su libro *El erotismo* la continuidad de lo seres, una ilusión que solo es alcanzada por medio de la muerte y del erotismo.

Cuando Bataille habla del acto erótico como vía para alcanzar la continuidad, se refiere al momento en que los amantes abandonan su individualidad, su natural forma independiente y discontinua y regresan al instante continuo que les dio la vida. Sin embargo, como lo muestra *Estaba la pára pinta*, ese instante de continuidad es fugaz. El momento en que Ana contempla la felicidad de lo continuo se desvanece como las ramazones de un árbol gigantesco y conocemos la fragilidad de “lo real”, así lo evidencia la sección número veinte de la novela:

¿Por qué te decidiste? Dímelo. Ahora que todo viene y va, que se agiganta y se achiquita como en la feria de los espejos, se deshace en partículas; es el momento de mirar para atrás: de terminar de una vez este cosmos de imágenes sin lógica, la raíz por ejemplo, porque la ví en aquel momento: un árbol gigantesco, las ramazones desprendiéndose, todo cayendo igual que un escenario: es la felicidad, aseguraste dulcemente [las cursivas son mías], como la vez primera, mientras tus manos, tan parecidas a las tuyas, vencían mis ijares y producían aquel calor por dentro. (Ángel 384)

Este es uno de los fragmentos que se repiten de manera idéntica en *Estaba la pájara pinta*; con él se abre y se cierra la novela. En ambos, Ana experimenta la desilusión luego de culminado el momento erótico. La raíz, la cual vio en ese momento, se desvanece en partículas en el instante en que regresa a la desilusión, resultado de darse cuenta de que el camino que emprendió fue una búsqueda de lo imposible.

La discontinuidad de los seres es el abismo insalvable que existe entre los individuos: el ser que soy jamás podrá ocupar por un instante la identidad del ser que me lee, que me escucha o que desconozco. Cada ser humano está atravesado por la hendidura de solo poder ser él y jamás, por más que lo desee, abarcar la vida de los seres que existen fuera de él. Esta grieta del ser humano lo constituye como un ser discontinuo anclado en su individualidad, único en su conciencia separada. Decía Bataille en su libro *El Erotismo*: “Somos seres discontinuos, individuos que morimos aisladamente de una aventura ininteligible” (28), buscamos regresar a esa continuidad ida para siempre²⁶.

En *Estaba la pájara pinta*, la continuidad tiene la imagen de una raíz, “es un símbolo polisémico que se refiere tanto a la búsqueda de la identidad que persigue Ana (*su* raíz) como a la carga que su medio, geografía, familia, ancestros (*sus* raíces) le han impuesto [las cursivas son de Mora]” (Mora 79). En el instante de continuidad de los seres ínfimos Ana ve la raíz como una flor que se abre en muchos pétalos y que luego “se desprende igual que un escenario de cartón” (Ángel 297).

²⁶ Esa nostalgia de lo perdido es lo que da origen a los tres tipos de erotismo de los que nos habla Bataille: el de los cuerpos, el de los corazones y el de lo sagrado.

La búsqueda de la raíz en *Estaba la pájara pinta* es el ansia de Ana por comprender ese “cosmos inflamado de imágenes sin lógica” (Ángel 7). También es lo que la impulsa a lanzarse de lleno a la memoria pérdida, a desandar con paso seguro los caminos que la llevaron a ese encuentro entre su cuerpo y el cuerpo de Lorenzo, el cual se traduce en una pasión que la compromete en la búsqueda. Ana desteje tantos caminos que por un instante aterriza en la unión fugaz y súbita de su misma concepción:

¿Podré olvidarme un día que nací de un vientre, de un orgasmo, de un acto como todos los actos de otros días, de un espermatozoide unido con un óvulo, de algo que hizo que hoy yo esté presente aquí, muy quieta, sintiendo cómo tu piel respira, cómo todo por dentro se revela, se queda en vilo y nos asombra? ¿Podrá decirse burbuja incandescente?, te pregunté mientras que tú, ya en el delirio, hacías el gesto de quien sobreagua el remolino (Ángel 8)

Es el momento de la concepción un relámpago de continuidad, luego de ello nos acercamos al abismo de nacer, vivir y morir independientemente uno de los otros pues “el espermatozoide y el óvulo son (...) seres discontinuos, pero se *unen*; en consecuencia, una continuidad se establece entre ellos para formar un nuevo ser” (Bataille 27). Es decir, Ana es un ser discontinuo, pero lleva sobre sí el paso de la continuidad.

Los árboles, las ramas y las raíces bifurcan sus caminos por toda la novela, desde el principio al fin: en los instantes en que nos sentimos abordados al vacío. En las experiencias más difíciles de la vida de Ana los árboles aparecen dándole sombra al vencido. Los cipreses, los abedules, los pinos y los carboneros cobran protagonismo siempre en un mismo lugar —los cementerios— y en diferentes tiempos. En su niñez, cuando Ana va por primera vez en compañía de su abuela al cementerio conoce la palabra “camposanto” y también a los cipreses cuyo ciclo es dar frutos, ser recibidos por la tierra, germinar y resucitar. En el entierro de Julieta le hace un acróstico con la palabra A-b-e-d-u-l que ese día le pareció tan linda. El día en que reconoce el cuerpo de Julieta pronuncia nuevamente la palabra con la cual le hizo el acróstico a su amiguita que falleció en la niñez como si “abedul” fuera un conjuro para regresar al pasado.

La dimensión sexual femenina adquiere primacía en dos instancias. Primero, al ser un tópico recurrente durante la totalidad de la novela, por ejemplo en el descubrimiento del cuerpo y

en las primeras experiencias sexuales, como lo hemos anotado con los acontecimientos que suceden entre Ana y Montse, y la campesina que cuidaba de ella en la finca La Julia. Segundo, el momento de pulsiones eróticas entre el cuerpo de Lorenzo y de Ana son los detonadores de una serie de experiencias que guardan un tipo de relación con este tópico: la violación de la adolescente por parte de Alirio y la muerte de su amiguita Montse. Finalmente, el punto ciego del erotismo es el instante en que Ana encuentra aquello que había venido buscando en su constante desandar y destejer caminos: “la raíz”.

Ahora podemos unir los principales hilos que toma Ana para destejer el laberinto. El primer rumbo que toman los hilos de Ana es a partir de la percepción visual y su desencadenamiento; la visión sin vida de Valeria la lleva a recordar y traer al presente la muerte de Julieta. El segundo parte del contacto entre las pieles de Ana y de Lorenzo para llegar al recuerdo doloroso de la violación de Ana por parte de Alirio, y “aterriza” en la muerte de su amiguita Montse.

El tiempo de la percepción corporal de *Estaba la pájara pinta* está incidido por la experiencia de la violencia, cuestión que podemos constatar si analizamos a partir de qué son desencadenadas las memorias latentes. En el primer caso el tópico que marca el camino a lo latente es la muerte —gracias a la visión—, en el segundo caso es una experiencia sexual —gracias al tacto—, que en principio resulta dolorosa, y que trae a la memoria experiencias que no difieren de este afecto: un abuso sexual y, de nuevo, la muerte de un ser amado. Sin embargo, la novela de Ángel no es solo una estructura, hay una reflexión profunda que atraviesa sus palabras y sus letras: la pregunta por la percepción individual de las violencias a la hora de entender cómo éstas configura sujetos e individuos, por ejemplo a un sujeto como Ana.

Examinar la violencia desde esta perspectiva es darle un sentido a la novela más allá del texto, pues a través de ella podemos comprender el modo en que víctimas y victimarios negocian y construyen sus relaciones cotidianas del presente a partir de memorias luctuosas y dolorosas del pasado. Por ejemplo, Ana sobrelleva la cicatriz de la violencia a partir de una búsqueda de “algo” que reside en el pasado, razón por la cual deshila el camino de ese gran laberinto, con el fin de darle un orden a esas imágenes sin lógica.

El cuerpo tiene memoria, y esa memoria son sus percepciones. Estas jamás se anclan a un solo tiempo, sino que retroceden y caminan por múltiples pasados. Allí encontramos la imposibilidad de asegurarle puntos fijos a la memoria, pues ella nunca aterriza en un solo punto, sino que se desprende como las raíces de los árboles: se desborda y da vueltas, se posiciona en un presente detenido. Si los recuerdos dolorosos de la violencia se instalan como un presente continuo, ¿cómo posibilitar algún tipo de olvido, cuando la experiencia traumática está marcada por la incapacidad de ser un simple transcurrir? (Lira 30) Quizá la respuesta que nos da Ana es su intento por articular el cosmos de imágenes sin lógica: “trataré de explicarte no puede ser difícil. Son figuras ya viejas, imágenes borrosas, desteñidas” (Ángel 8), que al igual que las percepciones corporales han perdido su claridad con el paso de los años pero no su presencia.

3. Los lenguajes del dolor: generadores de una *communitas* de duelo

El duelo se inscribe en el lenguaje, en el de las palabras, las imágenes y los cuerpos. Y el arte explora sus recursos poéticos para habitar espacios inmovilizados por el dolor.

Cuerpos sin duelo,
Ileana Diéguez

Hay saberes que solo pueden comunicarse con silencios, porque es el cuerpo mismo el que está ofreciendo testimonio.

Veena Das: Sujetos de dolor,
agentes de dignidad, Francisco
Ortega

Me ha llevado un lapso indeterminado de tiempo buscar las palabras precisas para narrar lo que significa la pérdida o la ausencia de un cuerpo para una comunidad como la colombiana. Reflexionar sobre lo que significan estas corporalidades heridas me ha brindado un sendero para cuestionarme si estas ausencias y cuerpos dolidos —desconocidos y anónimos en la mayoría de los casos— nos brindan un nuevo camino para establecer una “comunidad” a partir del dolor de “otro” que ha sido marcado e incidido por múltiples violencias. Llevo un lapso indeterminado de tiempo pensando en cómo describir desde mi experiencia lo que significa entrar a territorios luctuosos y de duelo y, en el instante en que lo hago, las palabras se rehúsan a describir una experiencia que durante mucho tiempo hizo parte de mí de manera tangencial.

Estaba la pájara pinta señala ambos momentos de mi experiencia: el primero, el de la aparente incapacidad de formular bajo el lenguaje momentos —desconocidos— de intenso dolor, y el segundo, pues nos muestra que en la ausencia de las palabras y en la imposibilidad del lenguaje sí es posible hallar una manera de elaborar el dolor y de establecer palabras que melancólicamente creíamos imposibles de articular. Albalucía Ángel propone un trabajo de

duelo que no se basa en la sustitución, y no señala al duelo como un trabajo que se realice súbitamente y que se integre al sujeto de forma absoluta e inmediata, sino que al contrario, está basado en múltiples retornos a la experiencia traumática, en volver al mismo episodio de pérdida desde distintos momentos de la vida. Esto, en consecuencia, implica la mirada desde perspectivas variadas. Esto lo podemos evidenciar en el personaje de Ana, eje estructurador de *Estaba la pájara pinta*, quien retorna desde momentos distintos de su vida a las experiencias dolorosas que vivió en el pasado y como resultado, los hechos adquieren un nuevo significado en cada regreso: esa experiencia luctuosa que en algún momento es recordada y asimilada como una memoria sin futuro —es decir, desesperanzadora—, en un nuevo regreso se torna una memoria transformadora.

Mi intención principal en este capítulo es reflexionar sobre el dolor —corporal y moral— en relación a su aparente comunicabilidad y a su carácter inalienable en *Estaba la pájara pinta*. Partiremos de los textos de la antropóloga Veena Das que nos ayudarán a pensar la relación entre el lenguaje y el dolor, y de esta manera lograremos comprender dos posibilidades de ver el padecimiento humano en el contexto de La Violencia: primero, donde el dolor quiebra cualquier posibilidad de relación con el otro, ya que traza una brecha entre el “otro”, como un enemigo incapaz de reconocer el sufrimiento, y el doliente que se siente impotente de expresar la experiencia. La segunda, donde el padecimiento y la cicatriz del dolor —no siempre corporal— constituyen la base para tejer una relación entre aquellos sujetos que se caracterizan por la necesidad de aprender a habitar un mundo que se les ha vuelto extraño. Explorar ambas posibilidades en relación con las experiencias luctuosas de la novela nos conducirá a un camino inevitable, pues como menciona Idelber Avelar “llevar a cabo el trabajo del duelo presupone, sobre todo, la capacidad de contar una historia sobre el pasado” (17). Situados en este terreno del duelo y la melancolía analizaremos la manera en que Ángel desafía la imposibilidad de articular las experiencias de daño en el lenguaje. Allí será el cuerpo quien hable.

3.1 La comunicabilidad y el carácter inalienable del dolor

Como ya lo habíamos mencionado en anteriores capítulos de este trabajo, en la sección número nueve de *Estaba la pájara pinta*, Lorenzo escribe unas cartas a Ana. En la primera carta, que no tiene fecha, pero de la cual se deduce que fue escrita durante 1965 (en la estación de

policía en la que se encuentra preso por haber girado un cheque sin fondos), las palabras se encuentran y se chocan como “un barco en un puerto”(Ángel 131), les cuesta izar las velas y levar ancla de golpe (131), pues el cerebro de Lorenzo no puede encontrar un espacio para las ideas, para articular en palabras el paisaje decadente que lo rodea. En la carta, Lorenzo relata lo que suele hacer en su estado de prisionero: “mirar las cuatro muros, las rejas [y] las literas” (131), pero, el espacio le resulta irrisorio y el lenguaje le parece insuficiente para expresar lo que padece:

Lo peor es que cualquier cosa que trate de escribir está sometido al lenguaje de la desesperación, o sea: confuso, repetitivo, hasta me creo Proust aquí metido y me da por ponerme a escribir cuentos pendejos porque ¡ojalá fuera Proust!, o sea que es inútil (132)

El lenguaje no está atrofiado para Lorenzo, sino que este se ha vuelto un lenguaje propio de la desesperación “confuso [y] repetitivo” que anda y desanda en círculos, repite lugares y se detiene por momentos en ese rompecabezas desarmado que antes era “el engranaje que se fabricó desde que comenzó a tener dizque uso de razón”(132). El lenguaje parece insuficiente al punto que Albalucía Ángel pone en boca de Lorenzo una bella frase que sintetiza la incapacidad del lenguaje para expresar en su totalidad las situaciones de extrema desesperación y de dolor: “Ojalá que me entiendas pues se deshace cuando escribo” (339).

La sensación de que las palabras se deshacen ante la experiencia de Lorenzo es sinécdoque de lo que padecen los seres humanos que se lamentan y se duelen al ser o estar ante cuerpos condicionados por el dolor, donde, según Avelar,

existe un abismo entre el imperativo irreductible de narrar y la percepción angustiosa de que el lenguaje no puede expresar completamente tal experiencia, de que ningún interlocutor consigue capturar su dimensión real, ni siquiera escuchar el relato con suficiente atención. (171)

Aquel que adolece una experiencia de pérdida es víctima de esa inevitable imposibilidad del lenguaje, pues siente que “nunca narra lo que hay que narrar” (171). Además de esto no solo se trata de la dificultad de contar, sino que también se considera a un imposible interlocutor incapaz de comprender lo abismal del sufrimiento.

En la novela vemos variedad de sucesos luctuosos privados y públicos. En los primeros podemos situar, por ejemplo, la muerte de Valeria, la muerte de Julieta, la muerte de Montse y el suceso que atañe a la violación de Ana por manos de Alirio. De los segundos eventos podemos mencionar, por solo dar algunos ejemplos, la muerte de Jorge Eliécer Gaitán, la del Che Guevara, la de Camilo Torres, la de Teófilo Rojas, la de Flower o la de Eugenia Barret. En cada una de estas vidas perdidas o de abstracciones idas para siempre existe una carga de dolor corporal y de dolor moral. El primer tipo de dolor lo podemos caracterizar bajo la premisa de que aquel que sufre es capaz de señalar el lugar que le duele. El segundo tipo de experiencia dolorosa se caracteriza por su incapacidad de señalar sobre la envoltura corporal el lugar en que se ubica el dolor que lo embarga.

Así, estas muertes movilizan cierta experiencia de dolor que atañe aquel que la padece como al espectador que la lee. Pues, como ya lo hemos observado en capítulos anteriores, *Estaba la pájara pinta* retrata los devastadores acontecimientos de Colombia durante mediados del siglo XX que estuvieron marcados desde sus inicios por eventos de extraordinaria violencia física y de daño corporal, donde el cuerpo era un lienzo donde se plasmaban, por medio de su exposición y de su fragmentación, signos que el espectador pudiera leer de manera eficaz.

Como lo menciona Javier Moscoso “la guerra siempre ha ocupado un lugar destacado en la historia del dolor” (119) pues en estos eventos en que prevalece el cuerpo como medio para provocar terror, se tiene contacto directo con él a partir de los usos del sufrimiento. Como sugiere Veena Das, existen dos aspectos del dolor: su comunicabilidad y su carácter inalienable (“La antropología del dolor”430). Cuando hablamos de la comunicabilidad del dolor se hace necesario recalcar que el dolor es una experiencia que se ha caracterizado por estar ligada a la vida privada del individuo; es decir, que tiende a estar expresada por medio de gestos y de síntomas reconocibles y articulados por aquel que se sumerge en el padecimiento del dolor: expresiones individuales como el grito, el rostro decaído, el gemido o el llanto²⁷. El dolor es así un objeto privado, lo que hace necesario que nos preguntemos “si es posible comunicar la experiencia en torno del dolor de un individuo a otro individuo” (Das, La antropología del dolor,

²⁷Esta es una de las razones por las cuales la forma literaria por excelencia para representar las experiencias del daño es el género dramático. Como menciona Javier Moscoso en *Historia cultural del dolor* el daño tiene sus actores, su vestuario, su escenografía y, por supuesto, su público. La manera en que se infringe dolor ha sido representado por ejemplo por el teatro de la crueldad, el teatro barroco de la emulación, el teatro anatómico y el espectáculo ilustrado de la violencia (20)

432), o en otras palabras, “¿Es [la experiencia del dolor] solo posible para el individuo o es comunicable?” (432).

Los lenguajes privados, tales como el grito o el llanto, son los modos en que se articula una experiencia subjetiva como el dolor, la cual no admite discusión pues no podemos negar que aquel que se retuerce en el llanto está pasando por una mala situación. Ya será cuestión del espectador la actitud que tome frente a esta vulnerabilidad, pero no cabe duda de que todos logramos identificar y comprender al menos en sus expresiones el dolor del otro. Sin embargo, esta estrategia narrativa individual —los gestos, el grito, el llanto, etcétera— impone sus propios límites en cuanto no es capaz de articular un lenguaje en palabras y en oraciones, al modo clásico de las manifestaciones narrativas. De allí que algunas tendencias que afirmen que no existe una manera de articular bajo el lenguaje las experiencias lesivas o de pérdidas humanas, como por ejemplo la muerte, la tortura, la enfermedad o las desapariciones. No obstante, las manifestaciones artísticas que buscan o intentan hacer un duelo de vidas pérdidas o de abstracciones como la patria desafían esta supuesta incapacidad de articular el dolor.

Volviendo a la novela de Ángel, sin duda Lorenzo se cuestiona por el terreno de la comunicabilidad de las experiencias dolorosas y traumáticas como el encierro, la prisión y, luego, la tortura. No obstante, la pregunta que se aborda en las cartas escritas por el amante de Ana es una cuestión que también se pregunta la novela en su totalidad: ¿Es acaso la literatura capaz de enseñarnos a través del lenguaje experiencias dolorosas como las de las violencias vividas en Colombia? ¿Puede existir una manera de salvarnos de ese abismo que existe entre el lenguaje y las experiencias luctuosas? Una forma de aproximarnos a estas preguntas es analizar lo que *Estaba la pájara pinta* nos propone al respecto.

Ahora bien, volvamos a la segunda característica del dolor: su carácter inalienable. En este punto se reconoce una pregunta que atraviesa la problemática de la violencia, pues “¿Son mis dolores aquellos únicamente experimentados por *mi* cuerpo? [Las cursivas son de la autora]” (Wittgenstein citado por Das, *La antropología del dolor*, 432). Según lo que apunta Veena Das, siguiendo a Wittgenstein, solo aquellos dolores a los que les doy una expresión son míos, solo estos pueden pasar a hacer parte de mi cuerpo, de mi identidad. Mediante la expresión puedo hacer que un dolor físico que reside en mi cuerpo se ubique fuera de él. Por ejemplo, cuando alguien me pregunta dónde me duele, puedo señalar en el cuerpo del otro —de aquel que me

pregunta— el lugar que me adolece. Es por esa razón que en circunstancias específicas adoptamos el dolor como propio, por ejemplo, cuando nuestra madre, nuestro padre o nuestra abuela se enferman hacemos lo que podemos por ellos: arropamos su frío, calentamos sus manos o les arreglamos la cama, “permiso que mis posibilidades motrices se guíen por sus deseos, si ella tiene sed, mis manos le trae bebidas” (433). De esta manera conformamos un solo cuerpo capaz de suplir necesidades; mis funciones corporales buscan suplir aquellas que el cuerpo de mi madre o de mi abuela no pueden realizar. Es claro que esto tiene límites e imposibilidades corporales, que si pudieran ser suplidas, seguro que como nietas o como hijas lo haríamos.

Ahora regresemos al terreno de la incertidumbre del lenguaje en que se encuentra Lorenzo. Siguiendo a Ludwig Wittgenstein, Veena Das estima que existen dos tendencias en las formas del lenguaje del dolor. La primera toma esta experiencia “como algo que proporciona la posibilidad de una nueva relación, lo cual sería el comienzo de lenguaje en vez de su final” y la segunda se refiere a una ruptura del lenguaje con el otro “al destruir la capacidad de comunicar” (411). En la primera vía podemos encontrar como ejemplo las sociedades primitivas y la manera en que procedían los rituales de inscripción de un individuo, donde el sujeto era sometido al dolor corporal para comprobar que fuera capaz de pertenecer a determinado círculo social. Allí, el dolor se inscribe como una condición que une a todos los sujetos en una sociedad, lo que les permite su comunicación. Este ejemplo puede resultar confuso en cuanto se distancia de los dolores padecidos durante la violencia; sin embargo, en ambos casos, después de superado el dolor físico, prevalece una cicatriz o una marca —ya sea corporal o no— que les impide olvidar que pertenecen a determinado grupo social y el cuerpo se convierte así en memoria, le señala al individuo que está inmerso en una situación que le atañe como individuo pero también como parte de una sociedad. En la segunda tendencia se ve el dolor como la causa de la ruptura de la comunicación entre individuos. Las experiencias dolorosas trazan una brecha entre aquel que infringe dolor y aquel que lo recibe, pues en el cuerpo y en la memoria queda una cicatriz que me impide olvidar mi diferencia con el otro y que, de igual manera, obstaculiza cualquier posible comunicación entre los individuos implicados en la diferencia.

Lo que está en boca de Lorenzo nos ayuda a pensar las relaciones entre el lenguaje y el dolor presentes en *Estaba la pájara pinta*. Y si bien Lorenzo no considera que el dolor sea incomunicable sí piensa que el “desencanto con el lenguaje hace parte, de alguna manera, de la

experiencia de dolor” (Das “Wittgenstein y la antropología” 333). Como lectores podemos verlo de esta manera, pues él intentará poner en palabras y articular bajo el lenguaje la situación por la que se encuentra pasando. Lo intentará, y de la siguiente manera se lo escribe a Ana:

[Lorenzo]: Te haré caso. Voy escribir, a ver qué pasa (...) No es fácil. No lo creo, Pero quiero dejar un espacio irreal, irredento, irracional, irresoluto, irreversible, irrevocable, invertido, abierto en todo caso. Que no sea este círculo amarrado por las putas. Esta hilera de puertas con aldaba, todos estos caminos sin señales como los que uno ve en los cuadros y que nunca se sabe: como las escaleras de Piranesi, ¿te acuerdas? Me las mostraste un día: me aterrorizan, me dijiste. Pues lo mismo es aquí. Escaleras y escaleras que no conducen. (Ángel 133)

Lorenzo, al igual que otros personajes creados por Albalucía Ángel va a poner en palabras experiencias luctuosas de dolor y de muerte. Recordemos que es el amante de Ana quien se adolece por la muerte de alias el Chispas, Teófilo Rojas, y también es él quien le brinda un espacio de letra y de tinta a la declaración que da el temible bandolero ante el capitán Mariachi. En las cartas de Lorenzo hay un silencio: nunca sabemos cuál es la carta que antecede su respuesta. ¿Qué escribe Ana para que Lorenzo responda de esa manera? ¿Cuáles son los argumentos que lo convencen para que escriba? No lo sabremos, pero podemos intuir que la escritura le brinda un sendero para la construcción de nuevos caminos, construcción que radica en hacer, de un volver sobre un mismo evento, ya no desde el mismo punto sino desde lugares que sí conducen, que sí construyen. Los personajes de la novela van a darle uso a las palabras con nuevas modulaciones con las cuales podrían romper ese silencio de la experiencia luctuosa y ese “deshacerse” cuando se escribe sobre eventos de inmenso dolor.

Ante el hecho de que el terror en la violencia convierte los acontecimientos en experiencias inenarrable pareciera que la monstruosidad y la barbarie no pudieran llevarse a la esfera de lo pronunciable. Es precisamente este hecho “lo que nos invita a constituir el cuerpo como el signo mediador entre el individuo y las sociedades y entre el pasado y el presente” (Das, Antropología del dolor, 420), pues si las palabras no dicen lo suficiente, que el llanto, el rostro decaído y la voz entrecortada pronuncien entonces lo que está en el territorio de lo impronunciable. En el cuerpo de mujeres, de hombres y de niños que han vivido y viven

situaciones de violencia, está inscrita la memoria del terror. Son los cuerpos los que consiguen hablar en medio de experiencias de infinito dolor físico y de dolor moral.

Estaba la pájara pinta está compuesta de cuerpos expuestos —muertos, fragmentados, marcados y desposeídos—; sin embargo, siempre, tras el cuerpo que La Violencia pone ante la mirada de otros, hay un cuerpo más que se está exponiendo: el de los espectadores, el de los dolientes o el de los testigos. Esta vez hablamos de los cuerpos que sufren y lloran contemplando la ausencia o la presencia del cuerpo muerto de sus allegados. Estamos hablando de un dolor que ya no reside en el cuerpo pero que se expone a través de él; el dolor de las madres, de los padres, de los hermanos, de los abuelos, de los tíos o de los amigos que están condenados “a habitar el mundo, o a habitarlo de nuevo, en un gesto de duelo” (Das, *El acto de presenciar*, 222). Como menciona Diéguez, el cuerpo que debe habitar en duelo comienza a modificar sus funciones: “duelo, lamento y llanto inevitablemente implican de otra manera el cuerpo” (Diéguez, *Cuerpos sin duelo*, 227).

3.2 Lenguaje corporal: la doble exposición

Cuando hay una pérdida de una vida o de una abstracción como la patria o la libertad emerge un cuerpo vivo que para poder relacionarse con la corporalidad sin vida o la abstracción perdida tiene que exponerse (Diéguez, *cuerpos sin duelo*, 173). Esta condición de contacto con lo perdido la llamaremos ‘la doble exposición’, que surge donde el cuerpo insepulto o el cadáver expuesto exige el sacrificio de que el cuerpo que lo contempla y lo adolece esté también a disposición de los otros, es decir: expuesto. Si pensamos las consecuencias de una muerte trágica a causa de la violencia bajo estos términos podremos asumir las consecuencias que padecen no solo el cuerpo violentado sino también quienes se lamentan por ese ser que ha sido arrebatado. Se asume que no solo se han violados los derechos de los muertos sino también de los vivos. Estamos ahora en un terreno de cuerpos que viven en el duelo y que están expuestos bajo esta condición.

Hay momentos en la experiencia de lectura de *Estaba la pájara pinta* en que nuestra mirada o nuestra lectura, por no decir nuestra existencia, se ve interrumpida por los cuerpos presos del dolor. La exposición del cuerpo que sufre en su verticalidad, dotada de movimiento,

sufre por la horizontalidad de las corporalidades, de su inmovilidad y de su muerte, o también llora el “no-lugar” del cuerpo fragmentado y en desorden. En la novela contemplamos numerosos cuerpos doblemente expuestos en las experiencias luctuosas y de muerte. Entre ellos podemos señalar al Flaco Bejarano lamentando la muerte de Flower, las mujeres del nueve de abril impregnando sus pañuelos de la sangre del caudillo liberal, la madre de Julieta sosteniendo el cuerpo de su pequeña hija, o el señor Anselmo Cruz llorando a su pueblo entero. También podemos pensar en Ana ante el cuerpo sin vida de Valeria y de Julieta, en Lorenzo escribiendo sobre la muerte de Teófilo Rojas y lamentando la muerte de su madre, o en el mismo Teófilo Rojas dándole un cuerpo de palabras a su dolor ante la muerte de su prima, de su padre y de su madre. Ya no estamos mirando el “rostro” de aquel que sucumbe ante la muerte, sino el de aquel que se duele por el cuerpo que se ha ido para siempre.

Detengámonos un momento en el cuerpo de la madre de Julieta. Esta mujer es incapaz de expresar en palabras y en lenguaje el dolor que la surca; sin embargo, los lamentos no dejan lugar a duda de la experiencia por la que está pasando. A pesar de que no podamos apropiarnos del dolor de esta madre, hay una invitación que hace extensivo el sufrimiento, e intentamos *habitar* la experiencia que nos comunica ese cuerpo (Diéguez, *Cuerpos sin duelo*, 229). Es a través de la voz desgarrada, del grito, que se interrumpe el curso de nuestra lectura. Los llantos y los gemidos son las voces y el lenguaje a través de los cuales se comunica la experiencia de dolor por el que pasan la madre de Julieta, Leonora y Pulqueria. Así lo vemos en el siguiente fragmento:

Yo quiero verla...¡por favor...!, grita la madre de Julieta, que hasta ese momento permaneció aferrada al brazo del marido mirando todo aquello sin intentar moverse, y que al oír el llanto de Leonora y la madre Pulqueria, ¿no ves que hay que enterrarla...?, sale como de un sueño y se abalanza cual fiera a la que arrebataran el cachorro, tirando del ataúd que ya está acomodado en aquel nicho. ¡Una vez más...! ¡La última...!” (Ángel, 275)

La inmovilidad de la madre de Julieta es interrumpida por la contemplación del cuerpo en duelo de Leonora, cuyo ojo ya no es el órgano que ve sino el órgano que llora, pues como menciona Veena Das, algunos de nuestros estado internos están acompañados por expresiones corporales —la postura, los gestos o la expresión facial—; es decir, tienen una fisionomía

específica (“Wittgenstein y la antropología” 331) que es la gramática corporal de la que dependemos para poder leer la experiencia de dolor por la cual está pasando un sujeto en duelo, como la madre de Julieta. De repente esta dolorosa escena se transforma en canto, ya que luego del grito desgarrador, que exige que su hija esté a su lado, escuchamos la voz de su madre que canta y que cobija al cuerpo de Julieta. Esta escena parece enseñarnos que existe la posibilidad de que el grito que expresa dolor se convierta en canto, el cual a su vez nos ilustra la misma experiencia, sin ninguna modificación en su carga emocional. De hecho, sentimos que en el momento en que la madre de Julieta canta se expresa más enfáticamente aquel dolor de la pérdida:

La gente no musita y solo se oye el canto de la madre, con voz dulce, en sordina, como temiendo despertarla: duérmete niña flor de poleo, mientras le recorre el rostro con un dedo como si la estuviera dibujando, le acaricia las manos y las trenzas luego los ojos, que siguen entreabiertos por más que trata de cerrarlos, tu madre tan linda tu padre tan feo, continúa (...) (Ángel 306)

En el ejemplo anterior hemos analizado cómo el dolor se apropia del cuerpo por medio del lamento, del grito y del canto. Ahora podemos también observar cómo la pena se articula por medio del cuerpo, infligiendo un golpe doloroso: un jalón de cabello, un tomarse el rostro entre las manos o un huir impetuoso que objetiva y hace presente el estado interno del otro cuerpo expuesto. Así al dolor “se le da un hogar en el lenguaje” (Das , Lenguaje del dolor, 346).

Don Anselmo... pero el viejo no oía, y cuando los Tobones les dijeron váyanse pues corriendo que ya se está toldando, va a llover, Ana vió a don Anselmo con los brazos cruzados en el pecho, rezando de rodillas, mientras que las lagrimotas le quedaban colgando, acanaladas en las arrugas. (Ángel 164)

El anterior fragmento es el retrato de un rostro que fue obligado a presenciar cómo mataban y torturaban a sus paisanos de Rovira, Tolima. Para narrar tal acontecimiento, Albalucía Ángel se detiene en el instante preciso del recuerdo, donde podemos ser testigos de la memoria latente que vuelve al presente, y donde Don Anselmo está obligado a cerrar los ojos para soportar el dolor suspendido que queda pendiente, que queda latente, que no se cancela y que se prolonga en una interminable agonía. Ángel captura el instante irrepetible, el momento único

donde sobre el rostro se presenta su mayor instante de dolor, que, en el caso de la madre de Julieta es el instante mismo del grito y del canto, y en el caso de Don Anselmo Cruz, como lo observamos en el anterior fragmento, es la memoria que se detiene en el dolor de un evento pasado.

Como lo leímos en el fragmento de Don Anselmo y de Julieta, en los párpados que cubren los ojos, en los rostros que se inclinan y en el cuerpo que se ladea, hay una demanda que exige una reparación, una exigencia de habitar por un instante la experiencia que nos comunica ese cuerpo doliente. Aquel que viaja por la senda del sufrimiento y se enfrenta a la experiencia del daño se encuentra en un estado de transitoriedad; es decir, se siente en un instante “que tarde o temprano debe ser reparado” (Moscoso 19). Como asegura el historiador y filósofo Javier Moscoso lo más dramático de la experiencia del dolor es que está relacionada con el desplazamiento y el peligro, lo que lleva a relacionar estas experiencias con el viaje pues se trata de cruzar límites corporales o simbólicos. Por ejemplo, el testigo siempre está entre una frontera que le impide y a la vez lo invita a posicionarse “ni demasiado lejos ni demasiado cerca del escenario real de la violencia” (19). Pues como dicen las bellas palabras de Ana, ante el cuerpo sin vida de Valeria y el cuerpo latente de Julieta: “jamás podría tocar el dolor de su grito, o su nostalgia” (Ángel 73), pues existe un límite impuesto entre la experiencia de dolor y aquel que la contempla, del testigo, un límite entre ese grito y el dolor que lo impulsa.

La madre de Julieta grita, Don Anselmo se agarra la cara y llora, contrario a lo que sucede con Ana, pues en el momento de la contemplación la embarga la sensación de inmovilidad y a pesar de su deseo de gritar, de correr y de evadirse, no lo hace, pues de su boca solo salen gritos truncos, las piernas le tiemblan y el mundo le da vueltas, como lo evidencia el siguiente fragmento:

Siente unas ganas inmensas de vaciarse por dentro. De correr como entonces a esconderse detrás de cualquier cosa y dejar que aquella sensación de grito trunco desaloje de una vez sus entrañas, o el cerebro, o simplemente le relaje los brazos, el picor en los ojos, ese dolor profundo que se instala en no sabe cuál región del cuerpo y que golpe sin parar, como un yunque pequeño. (42)

La actitud que caracteriza a Ana ante las circunstancias luctuosas de Valeria y de Julieta, y también ante el caos de su patria, es precisamente no poder traducir la experiencia de la transitoriedad del dolor a la gramática corporal, contrario a la manera en como lo hace Don Anselmo Cruz o la madre de Julieta, pues sus deseos se quedan en eso, en deseos, no logra despertar la movilidad de su cuerpo y se queda detenida en la contemplación del cuerpo sin vida de sus dos amigas. La cita anterior muestra la manera en que el cuerpo es el que padece en estas fuertes experiencias pues, como lo dice Ana, el dolor del alma no se ubica en una “región del cuerpo” sino que pareciera que embarga al cuerpo en su totalidad: “algo agudo, parece, que se clava y que duele muy adentro, en las costillas, algo que no sabe pararse y que la arroja de lleno a la memoria perdida, porque no es más que eso: otro testigo inútil” (Ángel 159). De hecho, la inmovilidad y el silencio de Ana no constituyen una ruptura con el lenguaje, sino que, al contrario, este constituye su forma de apropiación y de agenciamiento del dolor.

Los lenguajes privados del dolor de la madre de Julieta, de Don Anselmo y de Ana alcanzan la esfera de lo pronunciable por medio del cuerpo. Ángel actúa a contrapelo de estos lenguajes privados al detenerse en las expresiones corporales que logran acercarnos al sufrimiento de los sujetos: el tomarse el cabello, las lágrimas que surcan el rostro, la sensación de inmovilidad corporal y hasta el canto.

Albalucía Ángel nos muestra que sí es posible reconciliar las experiencias de dolor con el lenguaje, nos enseña la manera en que el cuerpo funciona como conducto entre la esfera de lo inenarrable y lo narrable, nos muestra cómo la corporalidad es el puente que nos salva del abismo que hay entre el dolor y las palabras. *Estaba la pájara pinta* nos interpela con el lenguaje del dolor que, como lo dicen las palabras de Lorenzo, es un lenguaje de la desesperación es decir confuso y repetitivo. Confuso en cuanto que se vuelve casi imposible el tratar de articular un instante de dolor porque, en ese instante en que se piensa en verbalizar, la memoria da un brinco a los numerosos pasados que tienen la misma carga emocional. Es repetitivo en la medida en que el lenguaje solo es posible volviendo múltiples de veces al acontecimiento que se enmarca dentro de lo inexpresable y de lo privado, y se hace necesario retornar para tratar de reconciliar lo verbal con la experiencia de dolor.

Indudablemente, cuando hablamos de la capacidad de elaborar o contar una historia del pasado, que tiene en sí una carga dolorosa y que aparece de forma repentina y traumática, es

decir, fuera del curso de la vida cotidiana, estamos marchando sobre el terreno del duelo y de la melancolía. El mero intento de articular una forma narrativa para el dolor (creer en la posibilidad de un lenguaje que acerque a diferentes sujetos que pasan por dolores semejantes), como el que emprende Lorenzo, es entrar en el trabajo del duelo. Y no creer y no intentar una narrativa del dolor significa comenzar un trayecto hacia la melancolía.

3.3 El retorno por las riberas del duelo y de la melancolía

El énfasis que hace *Estaba la pájara pinta* sobre numerosos acontecimientos dolorosos nos mantiene en el territorio del duelo y de la melancolía. Hay en esta obra de Albalucía Ángel un trabajo activo de duelo realizado a través de los incesantes retornos a la experiencia dolorosa por medio del lenguaje y de la corporalidad. Este re-contruir o desandar camino se ve reflejado en una corta experiencia de Ana durante su niñez, se trata de una historia de Julieta, Tina y Ana. Veamos.

Tina, amiguita de Ana niña, trabaja haciendo malabares y domando los animales en el Circo Egred. Cuando Tina se ablanda permite que Julieta y Ana vayan a la carpa a jugar con los disfraces, a vestirse de blanca nieves o ponerse la barba blanca de papa Noel. En medio de los juegos y de las rondas, Tina se vuelve Sherezada y les cuenta cuentos que dejan perplejas a las otras niñas. Una de las historias que cuenta Tina comienza así: “Era un rey con tres hijas... tres princesas muy bellas, graciosas y galanas, tan rubias como el sol” (Ángel 125). Las tres²⁸ princesas que habitaban en una isla en Delfos, un día desaparecen y toda la isla se marchita. El rey llora hasta quedarse sin lágrimas y morir. Sus tres hijas nunca aparecen. Sin embargo, todos los días a las cinco de la tarde numerosos pájaros vuelan sobre la isla, se quedan suspendidos en el viento y luego de un rato se marchan. Al siguiente día los mismos pájaros retornan a la isla, la sobrevuelan y luego se van, este suceso se repite por toda la eternidad.

De la misma manera que los pájaros retornan a la isla en el cuento de Tina, Ana retorna múltiples veces sobre hechos y eventos de su vida. A guisa de ejemplo podemos nombrar el entierro de Julieta, la violación en manos de Alirio, el encuentro sexual entre ella y Lorenzo y, finalmente, los sucesos de La Violencia colombiana. Todos estos hechos, ubicados en registros

²⁸ El número de princesas coincide con los tres principales personajes de *Estaba la pájara pinta*: Julieta, Valeria y la misma Ana.

traumáticos y dolorosos, arrastran consigo múltiples eventos más, recordemos como las percepciones corporales, estudiadas en el anterior capítulo, permiten que Ana traiga al presente numerosos acontecimientos con la misma carga emocional. En algunos casos, que ya veremos de manera más detallada, los hechos dolorosos se relatan con una pesadez melancólica que recuerda a las tres gaviotas del cuento de Tina: “aquellas tres gaviotas que vuelan en hilera quién sabe para dónde, quién sabe a dónde irán, quién lo sabe, repiten y vuelven a mirarse con una pena inmensa” (Ángel 126).

La idea del retorno nos demuestra que el trabajo del duelo es un proceso siempre abierto, un trabajo continuo de noches y de días, que el duelo se elabora en un espacio donde el sujeto se siente fronterizo, siempre en tránsito entre lo social y lo individual, entre el pasado y el presente. La imagen de volver no evoca tanto la idea de un simple regreso, sino la de volver a habitar el mismo espacio, ahora marcado como un espacio de reconstrucción donde se debe vivir otra vez. Recordemos que los movimientos de retorno en *Estaba la pájara pinta* se dan a partir de lo corporal, que la latencia, la cual hemos referido en el capítulo número dos, se desata a partir de percepciones táctiles — en Lorenzo y Ana, Alirio y Ana, Montse— y visuales — en Julieta y Valeria—, lo que lleva a que se lloren diferentes muertes y pérdidas en conjunto

Ahora bien, como lo he sugerido antes, los movimientos de latencia y de retorno a eventos dolorosos en *Estaba la pájara pinta* se llevan a cabo en dos registros: en el de la melancolía y en el del duelo. Le dedicaré un instante a la exposición de ambas dimensiones. Sigmund Freud, en el artículo “duelo y melancolía”, plantea el duelo como un trabajo producto de “la pérdida de un ser amado o de una abstracción equivalente: la patria, la libertad, el ideal etc.” (2091), cuya etapa final es el establecimiento de un nuevo vínculo con otro objeto de deseo. De la definición que nos da Freud podemos rescatar que esta pérdida es una pérdida reconocida, es decir, en el duelo el sujeto consigue distinguir claramente lo que ha perdido, contrario a lo que sucede en la ribera de la melancolía, donde no hay tal reconocimiento. Esta última afección que abarca casi en su totalidad el texto de Freud se caracteriza por ser

un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones y la disminución de amor propio. Esta última se traduce en reproches y

acusaciones en que el paciente se hace objeto a sí mismo y puede llegar incluso a una delirante espera de castigo. (2091)

Freud ve en el duelo casi todas las características de la melancolía, a excepción de la última, es decir “los reproches y acusaciones en que el paciente se hace objeto a sí mismo” (2091). Esto se debe a que si en el duelo el sujeto es capaz de reconocer claramente qué es lo que se ha perdido, en la melancolía no puede hacerlo: el sujeto no logra diferenciarse del objeto de su pérdida e incorpora lo perdido al yo. Es decir, la pérdida ha tenido efecto sobre sí mismo, lo cual genera autorreproches y una disminución del amor propio. Freud ha observado que en la melancolía todo lo malo que el doliente dice de sí mismo se refiere en realidad a otras personas. Por otra parte, si en el duelo el mundo parece apático, desierto y empobrecido, en la melancolía es el ser mismo el que adquiere estas cualidades.

A pesar de que tomemos como base los presupuestos freudianos expuestos anteriormente, es necesario aclarar que diferimos de ellos en dos cuestiones. La primera de ellas es que Freud ve en el duelo un trabajo resuelto por medio de la sustitución, en otras palabras argumenta que hacer un duelo significa sustituir un objeto perdido por otro. De hecho, en lo que radica el dolor de la pérdida es precisamente en su carácter irremplazable e insustituible. Segundo, no creo que exista un “final del duelo”, un instante en que el doliente sea capaz de admitir que ya ha resuelto y ha finalizado el trabajo de duelo, que sea capaz de decir “ya lo he superado completamente”, que ha logrado asimilar en su *totalidad* la pérdida de un ser amado o de una abstracción. Precisamente, en la medida en que quien realiza el duelo es un sujeto sumido en la experiencia de la transitoriedad del dolor, alguien que se encuentra entre la frontera de lo irreparable y de lo que exige ser reparado, en la experiencia del duelo “ está a merced de la corriente, y uno comienza el día con una meta, un proyecto, un plan, pero se frustra. Nos sentimos caer, exhaustos, sin saber por qué. Hay algo más grande que lo que uno planea, que lo que uno proyectó, que lo que uno sabe y elige” (Butler, *Vida precaria*, 47).

Cuando perdemos a un ser querido o somos despojados de una comunidad sentimos que ese dolor en algún momento debería terminar o, más bien, que debe ser reparado y culminado, que después de poco o mucho tiempo debemos recuperar el equilibrio que hemos perdido. Pero mientras transitamos por la experiencia del dolor hay una transformación que no puede

planificarse ni medirse, no sabremos qué es lo que va a cambiar o ha cambiado de nosotros; sin embargo, sabemos que hay una transformación y que no volveremos a ser los mismos.

Unido al sentimiento de transitoriedad por la que pasan los sujetos ante la experiencia del dolor está también el enfrentarse a lo enigmático y la incertidumbre, pues “cuando perdemos a alguien no siempre sabemos qué es lo que perdimos *en* esa persona [las cursivas son de la autora]” (48). Allí también se justifica su carácter impronunciado.

Ya expuestos los principales rasgos del duelo, estudiemos la manera en que difiere con la afección melancólica, que se caracteriza por ser castrante e inmovilizadora. La melancolía posibilita la creación de espacios donde es posible la expresión de cierta inconformidad, pero en ello genera unas “conductas sociales que dificultan el crecimiento, la autonomía y la reparación del dolor” (Jaramillo 36). La tendencia melancólica de narrar ciertas pérdidas no permite que el sujeto comprenda lo que en el tránsito del dolor ha cambiado en él, lo que se ha ido de él en esa otra persona. De hecho, podríamos decir que la melancolía es una memoria inmovilizadora que, si la pensamos en un plano general de la violencia, imposibilita la construcción de una fraternidad y la cohesión de una sociedad.

Si alguna vez hemos vivido la pérdida de un ser amado, pensaríamos que la experiencia real del duelo contradice parte de las posturas de Freud²⁹. Como lo sugerí anteriormente, pienso que en realidad el trabajo del duelo no apela al carácter intercambiable del objeto sino que radica en el proceso de un sujeto para construir un mundo donde los vivos puedan convivir y habitar con la pérdida de seres o de abstracciones como la patria, la libertad o la paz. Además de esto, al igual que Judith Butler, opino que quizá el duelo tenga que ver con aceptar el estado de transitoriedad del sujeto, que conlleva aceptar que se está sufriendo un cambio, y que es precisamente en su carácter de sufrimiento donde elaboramos las pérdidas y expiamos nuestros olvidos. Dicha transitoriedad lleva, precisamente, a aceptar que perder a alguien es hacerlo perdiendo un trozo de sí (Diéguez, *Cuerpos sin duelo*, 177). Es necesario advertir que en la experiencia de la pérdida y de duelo el sujeto no está completamente aislado —como lo plantean los postulados freudianos—, sino que “el trabajo de duelo es favorecido u obstaculizado y su

²⁹ El texto canónico “Duelo y melancolía” (1917) de Freud ha sido constantemente cuestionado. Algunos de los aportes más valiosos son los de Melaine Klein, Jacques Lacan y John Bowbly quienes cuestionan el carácter intercambiable del objeto de duelo, el mismo título de “trabajo” de duelo y la inexistencia real del objeto de duelo.

evolución facilitada o convertida en peligrosa según la manera en que la sociedad en general trata a quien está en duelo” (Geoffrey Gorer citado por Jean Allouch, 54).

El duelo, es así, una memoria transformadora capaz de retornarnos a la vida integrándonos al pasado. Esto significa que el trabajo del duelo busca elaborar una nueva relación con el objeto perdido, donde asumir la pérdida implica una compleja tarea que supone aprender a vivir en un presente compuesto de múltiples pasados. Esta es la forma en que *Estaba la pájara pinta* instaura una labor de duelo que parece incesante, pues Ana, como punto de condensación de inquietantes memorias —ruinas corporales, vestigios de vida, fisuras en su patria— retorna al pasado para tratar, no siempre de manera efectiva, de elaborar un presente construido a partir de memorias transformadoras. Sin embargo, en su transitar por la senda de la reparación, encuentra obstáculos que la hacen caminar por el castrador sentimiento de la imposibilidad de un mejor futuro.

La novela está estructurada por la repetición de ciertas escenas; sin embargo, es anticíclica. Lo que quiere decir que nunca retorna al punto de donde partió, que en el instante en que parece tocar la arista desde la cual comenzó su trayecto, este lugar adquiere una nueva significación. Por ejemplo, Ana, al estar junto a Lorenzo, impone como un presente interminable su violación a manos de Alirio. Esto quiere decir que no es solamente la carga de la violación, sino ahora es esta carga más la carga emocional del encuentro entre ella y Lorenzo.

En el capítulo anterior habíamos mencionado que existen dos instantes del encuentro entre Ana adulta y Lorenzo. El primero de ellos corresponde al sentimiento emocional y corporal de “una cuchillada” y de un “taladrar” (Ángel 297) sobre el cuerpo que recuerdan el acontecimiento doloroso que vivió Ana a sus trece años, y el siguiente instante son las entrañas que se van “esponjando como una flor” (297). Dicho de otro modo, hay una condición melancólica previa al proceso de duelo o más bien el proceso de duelo necesita estar antecedido por un instante melancólico:

[...]al fin aquel dolor dejó de ser como *una cuchillada y la imagen de Alirio se fue descomponiendo* y de nuevo aquel vértigo, pero era diferente porque la náusea no me acosó esta vez ni se *rompieron las entrañas* sino que más bien se fueron *esponjando como una flor que se abre en muchos pétalos*, y sin pensar en

nada más yo me deje invadir de esa violencia que socavaba con ternura y me enseñaba cuál es la diferencia entre dar y entregar, entre una piel hermana y una piel mentirosa, *es la felicidad*, le oí decir, y me sentí de pronto impulsada hacia un espacio enorme, quieto al principio, como si nada lo habitara, y luego fui cayendo, cayendo, largamente, dulcemente, colmada [la cursiva es mía]. (297)

En primera persona y a partir de las percepciones corporales, Ana reconstruye el rompecabezas de una historia traumática vivida en su pasado. En la cita anterior el dolor es transcrito por la corporalidad de las palabras, todas ellas recaen en la percepción dolorosa del tacto, que es vehículo para poder articular lo que parece carecer de palabras. Esta necesidad de narrar lo inenarrable hace que Ana explore dos formas dentro del proceso de duelo. La primera de ellas por medio de una narración melancólica donde el acontecimiento es una memoria que imposibilita cualquier opción de futuro, es un recuerdo desesperanzador e inmovilizador, tanto así que le impide dejarse llevar por el encuentro amoroso que vive con Lorenzo: “aquel dolor era algo insoportable, yo no puedo, ¡no puedo!” (297). La segunda forma es propiamente la del duelo, donde el recuerdo es la posibilidad de una memoria transformadora.

Algo cambió en Ana a partir de la experiencia que vivió cuando era niña. ¿Qué fue lo que cambió? ¿Qué fue lo que perdió en este trágico acontecimiento? No lo sabemos. El duelo es aceptar que ya no será la misma, pero “Quién va a saber quién fuiste entonces, quién serás ahora mismo” (42). Surge así la incertidumbre ante lo que se pierde. Podríamos responder que perdió la virginidad en circunstancias violentas y que esa fue su gran pérdida; sin embargo, tal respuesta sería limitante e incompleta, casi absurda, pues como lo hemos venido trabajando, hay algo que va más allá del simple “objeto perdido”, algo con lo que trabaja el duelo y cuya labor es poder conocer mediante la delimitación de sus contornos. Esto último sucede en el instante en que Ana logra habitar su presente con las memorias dolorosas de su pasado, es decir, cuando Ana adulta logra perecer ante las caricias de su amante Lorenzo, lo cual no significa que haya olvidado la experiencia dolorosa de Alirio, sino que al contrario, logró hacer de este recuerdo un recuerdo vivo pero habitable.

Ana contempla la felicidad en el momento erótico que vive junto a Lorenzo; sin embargo, lo que parecía un duelo resuelto la retorna a las riberas de la melancolía. Secciones después, Ana resuelve que todo fue cayendo como el escenario de un teatro, toda la felicidad que contempló en

manos de Lorenzo se va desvaneciendo, el presente que lograba ser habitable con el pasado “se deshace partículas”:

Ahora que todo viene y va como una rueda de molino, se deshace en partículas, gira, se agranda y se achiquita, es ahora el momento de saberlo. De mirar para atrás. Terminar de una vez con este cosmos inflamado de imágenes sin lógica. La raíz, por ejemplo porque la vi en aquel instante. Un árbol gigantesco, seco, las ramazones desprendiéndose, todo cayendo igual que un escenario de cartón: *es la felicidad* [la cursiva es mía] oí que murmurabas, mientras que se expandía aquel calor por dentro, aquel olor a dulce de guayaba” (7)

Lorenzo le dice a Ana que la diferencia que existe entre una piel hermana y una piel amiga es la felicidad. Momentos después (según la primera cita), en el territorio del duelo, Ana reconoce la dulzura de las palabras de su amante y sintiéndose en un espacio habitado por la nada, cae colmada en un precipicio de felicidad. La segunda cita parece ser una continuación de lo que acaba de suceder. Ahora la felicidad, que adquiere la imagen de un árbol, comienza a desprenderse, a caer como “un escenario de cartón” (7). Cuando leemos estas últimas líneas estamos en el terreno de la melancolía donde el pasado de Ana no logra hacer ‘habitable’ su presente.

Albalucía Ángel hace más que elaborar un simple retorno al pasado, parece en verdad que teje una red compleja entre los momentos evocados y los del presente. Como lo observamos, hay saltos fugaces en la forma de la narración, de la melancolía al duelo o del duelo a la melancolía, pero más allá de ser formas específicas del retorno, allí hay un sentido más complejo que se esconde. Parte del trabajo para iluminar estas partes grises, donde son usuales los brincos de un estado castrante e inmovilizador a un estado productivo y móvil, o al contrario, es leerlo en clave de la transitoriedad del sujeto del dolor de la que hemos venido hablando. Ana, como brújula de la narración, debe transitar por circunstancias que lleva al límite, con la esperanza transformadora del duelo. Ana es un sujeto fronterizo, no es un sujeto unívoco, estático en un terreno, es todo lo contrario, un sujeto que se mueve por presentes y pasados, por regiones de duelo y de melancolía, entre su ser privado y su ser anclado a la sociedad —cuestiones inseparables.

En este momento resulta oportuno analizar la labor de duelo que propone Albalucía Ángel respecto a la muerte de Julieta, ya que, en el transitar de Ana por los columbarios del cementerio de Pereira, se hace evidente la paradoja que reta la noción de duelo como una labor que culmina definitivamente, que arguye un fin definitivo del dolor. La paradoja consiste en la tensión, el movimiento impredecible que existe entre el estar en el trabajo del duelo, al aceptar la necesidad de dibujar los contornos de la pérdida—aunque este propósito se empañe de impotencia y se vuelva castrante— y la resolución melancólica de decir “no” ante cualquier intento de comprender los contornos de la pérdida. Como lo señala *Estaba la pájara pinta*, la labor del duelo estará siempre interrumpida por lapsos grandes o pequeños de melancolía que en el trabajo del duelo, de forma lenta y tenue, irán desapareciendo. Veamos lo que sucede en el cementerio de Pereira:

El pasillo húmedo que parece infinito. Sin embargo presente que al irlo desandando, al avanzar por fin aquella luz del fondo todo será distinto. Que el blanco será negro como en los negativos, que el cielo cubierto de nubes pequeñitas y aquel olor a agua podrida, de flores podridas, de algo descuidado y putrefacto yaciendo detrás de aquellas piedras encaladas a brochazos gordos, desaparecerán como por una orden, pero hace el gesto y nada se desplaza. (39)

Ana es una andariega que desanda caminos infinitos, su labor guarda la esperanza de transformar las memorias de pérdidas en memorias transformadoras. Pero no es un propósito sencillo, al contrario, numerosas barreras le impiden alcanzar esa “luz del fondo” que le promete que todo será distinto. Esa luz se desplaza, se aleja en la medida en que Ana estira sus manos y mueve su cuerpo, pero así es la labor del duelo, por instantes es melancólico, inmovilizador y castrante. De la misma manera en que Lorenzo, en un compromiso con el duelo, decide construir un puente entre el abismo de las experiencias dolorosas y las palabras, Ana decide desandar los caminos donde los árboles se desprenden impidiendo su paso. Ana “sin saber por qué ni para dónde se lanzó disparada al laberinto” (40). Ambos son conscientes de que no es una tarea fácil. Pero así es el duelo, es una labor constante y difícil para tratar de “dejar un espacio irreal, irredento, irracional, irresoluto, irreversible, irrevocable, invertido, abierto en todo caso” (133).

Volviendo al recuerdo que hizo latente la muerte de Julieta, son dos muertes y dos duelos los que se encuentran presentes en un solo momento. Son numerosos las secciones de la novela

que narran la muerte de su amiguita Julieta (2,4,6,12,18,21), quien perdió la vida y su pierna a causa de un accidente con un tranvía. Las secciones son emotivas y dolorosas, recursivas a metáforas construidas a partir de la imagen de árboles —abedules, carboneros, cipreses y pinos— de raíces y de laberintos.

Sin duda alguna, lo distintivo de la construcción del duelo y la melancolía en *Estaba la pájara pinta* radica en la forma en que emparenta, aproxima e ilumina ambos términos con una misma luz. La novela en cuestión no hace uso de una sola forma de contemplar las pérdidas, sino que juega con sus luces y sus sombras. Esta vez los sucesos relativos a la muerte de Julieta y de Valeria se entoldan con un matiz más fuerte que tiende hacia la melancolía: el sentimiento de extravío adquiere preponderancia, parece que Ana, esta vez, no contempla ningún vestigio de luz tras el que pueda desandar, el desaliento y la fatiga son ejes que conducen gran parte de estas secciones, Ana es “un ser extraperdido, fatigado de caminar con todo encima” (94), de caminar en “medio de lápidas y cosas descompuestas” (94), y si esta fuera la condición para llegar a otro lugar lo haría, pero no, son caminos y caminos que siente no la conducen a nada.

El guión con que funciona la melancolía en *Estaba la pájara pinta* se fundamenta en la imagen del laberinto, la cual se traduce en la sensación inmovilizadora, pues son múltiples caminos que son solo “un espacio vago, sin aristas ni puntos de referencias claros” (73), que no la conducen a nada. Ana grita ante la inmovilidad del camino: “¡imposible! No puede ser que todo se repita. Que el tiempo ande y desande sin variar de camino” (72). Sin embargo, como es usual, la manera en que se retrata esta melancolía no es del todo estática debido a que en ella vemos cómo florecen pequeños brotes de duelo, de memoria movilizadora y transformadora.

El papel del canto como forma de exclamar el dolor y la agonía es igual o aún más emotivo que el llanto o el grito, por ejemplo en la boca de la madre de Julieta. Cuando escribo estas palabras recuerdo una charla en la que tuve la oportunidad de conocer a Albalucía Ángel. Durante la sección de preguntas una mano se levantó dentro del público y le preguntó ¿por qué decidió ponerle ese título a la novela? En mi cabeza intentaba antecederme a la respuesta de Ángel, creía que ella respondería que se debió a los símbolos de los pájaros, de las aves y del vuelo que recorren su novela, pero no. Ella, con un gesto, hizo explícito su amor hacia los cuentos de niños, hacia la dulzura e inocencia que se esconden tras los lectores de *Alicia en el país de las maravillas*. Parfraseando su respuesta, de forma contundente exclamó que deseaba

ponerle un título que hiciera presente la inocencia y la dulzura en eventos tan escabrosos y dolorosos como los acontecidos en la novela y por supuesto en Colombia. Y acaso, me pregunto, ¿esta no es una forma de hacer duelo? ¿De ser capaz de ver un movimiento tras las ruinas que imposibilitan cualquier cambio?

Las canciones infantiles están presentes en el título de la novela y en dos oportunidades durante el entierro de Julieta, en la voz de su madre y en la de Ana. Esta, incumpliendo los ritos del sepulcro, se decide a tararear en su mente una canción para despedir el cuerpo de Julieta, una canción que haga boga de la alegría, para que su amiguita, desde el sitio en el que se encuentre, no se sienta sola:

Quién sabe por qué la gente resolvió que hay que cubrir la muerte con flores a porfía. Con aromas que dentro de poco serán también detritus fétidos, cadáveres de cosas, polvo. Por que esas letanías. Esos rezos tan lúgubres. La van a entristecer y se va a dar cuenta de que la estamos dejando para siempre, pobre, ¿por qué es que cantan esas cosas tan tristes cuando hay muertos?, le pregunto la madre Rudolfina: y qué quieres que canten, ¿la cucaracha?, al menos eso: cantos, para que no se sienta tan solita. (...) Julieta... ¡qué...! ¿Te gustaría ser pájaro? A mí, pues claro: ¿y tú? ¿A mí?, ¡pues claro...! y sin hacerle caso a Rudolfina que las amonestaba ¡se romperán la crisma, niñas! ¡Que se bajen de ese árbol...! seguían cantando a voz en cuello *estaba la pájara piiiinta, sentada en el verde limón, con el pico recoge la cooola, con la pata retoma la flor*, hasta que Rudolfina fue a buscar la escalera (...) mientras buscaba entre las ramas a las pájaras pintas, que ya se habían volado [las cursivas son de la autora] (172)

A pesar de que el acontecimiento de Julieta es narrado con una fuerza predominante melancólica, hay breves instantes en que el duelo deja pequeñas marcas en la narración. Estas tienen que ver con imágenes de árboles, ramas y flores. Por ejemplo, en el suceso con Lorenzo ella “ve la raíz” y en el entierro de Julieta, ella ve “un enorme carbonero que empieza a florecer” (43). Segundos después de sentir y de ver aquel árbol florido, en el caso de la muerte de Julieta, y de ver la raíz, en el caso de Lorenzo, las ramazones y sus flores comienzan a caer.

Valeria también vive un proceso de duelo ante una pérdida. Su padre la abandonó a ella y a Lorenzo cuando eran niños. El trato narrativo que se le da a esta parte de la novela es mínimo, pero es una de las numerosas evidencias de la carga melancólica, aunque esta vez, como lo señala Allouch “hay una loca esperanza del reencuentro del objeto perdido, una calamitosa esperanza” (177). Valeria sueña que vive con Lorenzo y su padre en una casita junto al mar: “ese olor tan sabroso de mar y almendro y trinitaria de presente se iban. Se cortaba la magia y entonces había que levantarse, de mal genio, muy triste, sin saber muchas veces si de verdad había soñado o si de veras la casita existía” (72). Cuando no se sabe, como es el caso de Valeria, si el cuerpo del ser amado ha perecido, el duelo no se hace por la muerte sino por la ausencia.

En el caso de la muerte de Valeria, como ya lo hemos dicho, Ana no solo asiste al reconocimiento del cuerpo de su amiga, sino que también trae al presente imágenes latentes del entierro de su amiguita Julieta. Hay un retorno a un acontecimiento que de forma aparente permanecía muerto en la memoria. Una cuestión surge en este instante, y es la pregunta a la que nos lanza *Estaba la pájara pinta* ¿cómo posibilitar algún tipo de duelo cuando las experiencias dolorosas se imponen como un presente interminable? Como sugiere Ángel a lo largo de la novela, hay un gran obstáculo en la labor del duelo colombiano que radica en la repetición de experiencias y de vivencias dolorosas, o más bien de la posibilidad de que estas vuelvan a ocurrir. Ángel lo pone de una forma muy bella en la boca de Ana:

Que el cielo y los cipreses y toda esa tristeza pasen de nuevo como si fuera arcaduz de noria, cuál día, cuáles noches, en qué momento fue el regreso A-b-e-d-u-l, silabea como si fuera aquella la clave de un conjuro pero los pinos siguen inalterables, vencidos, llenos de polvo y de maleza. Ni una brizna de viento que sacuda la ramazón enclenque. Que haga vibrar esa vegetación desvencijada que sombrea mansamente a la muerte. (72)

Ana realiza numerosos duelos frente a cuerpos maltratados y violentados de formas trágicas, escalofriantes y dolorosas. Los cuerpos son sumergidos en un mar de sevicia donde, de forma evidente, no salen bien librados. Como lo hemos leído en Freud, el duelo no solo es el trabajo producto de la pérdida de un ser amado, sino también es consecuencia de “la pérdida de una abstracción equivalente: la patria, la libertad, el ideal etc” (2091).

Finalmente, en *Estaba la pájara pinta* se abarca la posibilidad de hacer un duelo a todas aquellas corporalidades que tuvieron el infortunio de perecer en el conflicto colombiano: cuerpos de hombres, de mujeres, de niños y de niñas. En otras palabras se invita a un trabajo de duelo por la paz pérdida de la nación colombiana. La manera en que Ángel lanza esta propuesta linda con aceptar que somos una comunidad formada por numerosos sujetos que tienen la necesidad de hacer habitable un mundo que se nos ha vuelto invivible.

3.4 *Communitas* del duelo

El cuerpo es donde se habita, se trata en absoluto del primer terreno que nos pertenece. Decimos «hasta aquí», conocemos sus límites, sus bordes y sus trazos, o más bien los aprendemos, los construimos o nos los imaginamos, eso hace que sea nuestro. El cuerpo está destinado a su “propiedad de lugar” (Nancy 20) y así mismo está expuesto. La nación, la patria es el lugar donde habitamos, también es el primer terreno que sentimos que nos pertenece. Es un cuerpo que también está expuesto ante violencias desmedidas, crímenes y rupturas.

El cuerpo que se encarna como una nación, una comunidad o un ideal, está expuesto en tinta y letra en *Estaba la pájara pinta*. Cuando se violenta un cuerpo no solo se fragmenta a esta identidad como un simple sujeto, sino que se pasa a un plano más general y abarcador, se fragmenta una esperanza o una nación. Así, en *Estaba La pájara pinta* un hombre o una mujer logra encarnar al pueblo. Como lo podemos observar en las siguientes palabras escritas en una carta por Lorenzo: “¡YA EL PUEBLO ESTÁ DESPIERTO! Camilo Torres fue la piedra de toque. Porque él tampoco era ya un hombre, *era un pueblo*, como lo fue Gaitán [cursivas y mayúsculas en el original]” (Ángel 341).

Jorge Eliécer Gaitán, Camilo Torres, Uriel, Valeria, Lorenzo y Ana representan a un pueblo que está en estado de luto y buscando un duelo por la violencia desmedida que acabó con su equilibrio. Sin embargo, ¿cómo realizar un duelo por algo que no ha concluido? Si sabemos que no existe una convicción real de la muerte, que la violencia para Ana, y aún en nuestros días, ha adquirido la connotación de ‘muerto-vivo’, que es “una especie de fantasma que atormenta al sujeto (...) porque no ha sido enterrado” (Diéguez, *Cuerpos sin duelo*, 170), y tenemos la incertidumbre de su pronto regreso, y que toda “esa tristeza pase de nuevo como si fuera arcaduz de noria”.

El duelo en una nación como la colombiana tiene el problema de carecer de un cuerpo (el de la violencia) al cual sepultar. En este sentido, Michael Ignatieff recorre las situaciones de reconciliación y reparación de Ruanda, Burundi y Angola con las siguientes preguntas: “¿Tienen las naciones una psiquis como los individuos? ¿Enferma a los pueblos su pasado nacional como a las personas sus recuerdos reprimidos? ¿Qué significa ajustar cuentas con el pasado en el caso de una nación?” (citado por Blair, 12). Como lo afirma Blair, estas reflexiones adquieren importancia en la actualidad latinoamericana.

Siguiendo esta línea, la violencia política en la novela no forma un cuerpo muerto pero sí “un (...) desaparecido susceptible a aparecer” (Díaz Cuervo citado por Ileana Diéguez, 180). Desde mi perspectiva, la manera en que procede Albalucía Ángel en la labor del duelo irresuelto de la violencia en Colombia es tratando de darle escritura a lo que todavía es innombrable, darle cuerpo a ese fantasma que necesita ser enterrado. Pero cuando se dibujan los contornos de esa no-presencia sale a flote lo que hemos llamado la doble exposición —los cuerpos expuestos de los dolientes. En la doble exposición que se da en todo duelo se dibujan “los lazos que nos ligan a otros, que nos enseñan que estos lazos constituyen lo que somos, los lazos o nudos que nos componen” (Butler 48). Considerando esta conexión, podemos decir que las heridas devastadoras y las indelebles marcas que la violencia inflige sobre la experiencia humana, trabajan sobre el tejido comunal, pues a través de la marca ata a los cuerpos como miembros de un mismo terreno. Hay en estos cuerpos cicatrizados una búsqueda por el ajuste, la reparación, la rememoración y el duelo. Como lo menciona Francisco Ortega “el sufrimiento social trastorna las redes simbólicas e imaginarias que le dan sustento a la vida social” (28), pues la manera en que hemos aprendido a estar con otros ha sido brutalmente interrumpida.

Estaba la pájara pinta elabora el cuerpo como puente entre el abismo de la experiencia dolorosa y el lenguaje. De esta manera, restituye la capacidad de comunicar experiencias luctuosas y de dolor, lo cual implica que una experiencia individual se convierta en una experiencia colectiva. De alguna manera, *Estaba la pájara pinta* hace posible que el drama del dolor sea una invitación a que el “otro” lea en los signos persuasivos de la experiencia del daño, de la vulnerabilidad humana, una comunicabilidad corporal, y a dolerse por el acontecimiento lesivo que percibe.

En aquella acción que no radica en el silencio ni en la melancólica inmovilidad podemos reconocer un vehículo para la formulación de una comunidad moral a través de una comunidad del duelo. Ileana Diéguez, en su obra *Cuerpos sin duelo: iconografías y teatralidades del dolor*, contempla cómo diferentes formas del teatro y de la representación pictórica de la violencia en México y en Colombia durante los años 2000-2006, propician la emergencia de *communitas*, término desarrollado por Victor Turner: “Las *communitas* se instalan en la vida, dice Turner, por un corto tiempo, para mitigar la aspereza de los conflictos sociales” (25). La *communitas* no es estar por encima o por debajo del otro, ni estar siquiera a un lado del otro, sino estar *con* el otro, estar *con* su duelo, con su llanto y dolor. En este sentido *Estaba la pájara pinta* propicia la emergencia de una *communitas* en la cual se desafía la estructura de sumisión al miedo y se corporiza el derecho público a llorar la muerte (32).

Por su parte, Judith Butler reconoce una capacidad infinita del duelo para construir una comunidad política, en contraste con la idea de que el duelo y el dolor, como experiencias individuales, ‘despolitizan’. La comunidad que se crea a partir del duelo parte del cuerpo precario e inminentemente puesto a la exposición de los otros. Dependemos de ese “nosotros” que no podemos evitar ni oponernos con facilidad (*Vidas precarias* 48).

La *communitas* de *Estaba la pájara pinta* adelanta un proceso de reconstitución de los lazos con los otros a partir del duelo y del dolor. Esta dinámica se aleja de melancólicas inscripciones donde los relatos aterrizan una y otra vez en el sufrimiento social y en la disgregación de los individuos. La novela se apropia, por medio del lenguaje del dolor, de las marcas corporales de la violencia y, por medio de múltiples retornos, de sus cicatrices y de sus marcas. Esto para otorgarles nuevos significados que invitan, bajo el final abierto de la novela, a que los lectores de un libro escrito de carne y hueso se apropien de la posibilidad que este nos presenta; un duelo inconcluso que ahora necesita de nuestro propio retorno, de nuestra aceptación a formar parte de la *communitas* que el texto propone. Sin embargo, como los lenguajes de la desesperación, el lenguaje del dolor y la propuesta del duelo pueden ser atendidos o resueltamente ignorados.

4. Conclusiones

¡Es hora de que se sepa!

Es hora de que la piedra se apreste a florecer,

de que al desasosiego le lata un corazón.

Es hora de que sea hora.

Es hora.

Amapola y memoria,

Paul Celan

Fui escribiendo estas páginas en momentos en que el ascenso de cifras en torno a muertes violentas, desapariciones, asesinatos, torturas y ausencias se hacían más vertiginosas, o talvez fue la escritura de estas páginas las que hicieron posible que “reconociera” las numerosas circunstancias luctuosas —siempre presentes— por las que atraviesa el mundo en el que habito. Fui escribiendo estas páginas por el aliento y el impulso de seres que ya no yacen en este mundo: cuarenta y tres estudiantes desaparecidos y seis asesinados de la escuela rural de Ayotzinapa, madres, padres, hermanos, hermanas, niños y niñas asesinados en la franja de Gaza, seres torturados bajo infames vejaciones en la prisión de Abu Ghraib y en las Casas de pique en Buenaventura, nueve mil víctimas de la época de La Violencia y —aún en este mundo— por todas las madres, todos los padres, todos los hermanos y hermanas que exponen sus cuerpos al llorar estas muertes.

Cada uno de estos cuerpos me trasportaron, modificaron e hicieron surgir algunas de las reflexiones y de las preguntas —muchas veces perturbadoras— que vengo haciendo a lo largo de este trabajo. En este sentido, *Estaba la pájara pinta* —y esta disertación— no es ni pretende ser un texto solitario, sino que está impregnado por la realidad que nos acontece como lectores-críticos anclados a este mundo. A esta interacción entre el texto y sus circunstancias, en el contexto en el que surge y con el de sus lectores, Edward Said la denominó “mundaneidad” (59).

La mundaneidad del lector-crítico de *Estaba la pájara pinta* —y aquí hablo principalmente de mí misma— impedirá que éste se refugie en la seguridad de las orillas, porque inevitablemente estamos implicados en esa situación de peligro, en ese naufragio que las palabras de Ángel hacen presente, estamos inmersos, vamos sobre esa ola que es la violencia. Al

respecto de ese naufragio que queremos ver desde los palcos, Ileana Diéguez en unas bellas palabras, que no puedo más que citarlas, nos recuerda que como lectores anclados a nuestras circunstancias estamos allí sumergidos:

A veces nos gana la ilusión de que podemos mirar cómo se hunden los otros porque nos creemos a salvo sobre el lomo del monstruo ¿Naufragio con espectadores o espectadores de nuestro propio naufragio? La única certeza, al menos ahora, es que somos espectadores irremediablemente implicados. Ante las imágenes podemos sentirnos perturbados, pero ellas ya no están bajo sospecha, son inevitablemente reconocibles porque en ellas andamos sumergidos. (Diéguez, *Cuerpos sin duelo*, 269)

Estamos implicados en las imágenes que leemos en *Estaba la pájara pinta*, porque ellas por medio de su tinta tocan un hilo que suena con la misma nota en cada uno de nosotros: nuestro cuerpo en su dependencia y en su exposición, en otras palabras en su vulnerabilidad. Cuando comencé este trabajo me preocupaba que este quedara aislado de las circunstancias que lo hicieron surgir, que no guardara ninguna relación con la realidad —la de ahora y la de siempre—y que de esta manera una obra tan valiosa como la de Ángel quedara sumergida en un universo textual hermético. Sin embargo, el tema en el que decidí centrarme, el cuerpo, comenzó a tejer y a destejer un camino que irremediablemente aterrizaba en una terca necesidad de situarse a sí mismo en el mundo.

Pensar las relaciones entre el cuerpo, la violencia y *Estaba la pájara pinta* me permitió reflexionar desde al menos tres lugares: uno de ellos fue un análisis de la manera en que Ángel representaba las corporalidades vulnerables que fueron fragmentadas, muertas, desposeídas y marcadas. Situados en este lugar, Ángel recordó a los lectores de su obra como todos los actores —bajo la denominación común de víctimas y victimarios— de este conflicto colombiano estamos, al ser cuerpos, incididos por una dependencia en el otro, mi cuerpo depende de los actos de los otros para sobrevivir. Nunca nuestra vida, es decir, nuestra corporalidad, había dependido tanto, o al menos, de una manera tan drástica, de otros como en las prácticas de la violencia. Allí es el cuerpo en su sumisión quien está expuesto y quien nos habla: podemos leer el cuerpo, podemos narrar lo que la violencia inscribe sobre su envoltura corporal, podemos comprender qué nos dice La Violencia al fragmentar y re-componer sus partes. Pero también los cuerpos

tienen un grito agonizante que piden nuestro auxilio, que los “reconozcamos”, que le demos un lugar en nuestra realidad que de forma errónea creemos aislada.

En otro lugar, las percepciones corporales presentes en *Estaba la pájara pinta* le dieron un giro a mi mirada, porque fue a través de ellas que pude asir en la comprensión la manera en que el cuerpo tiene memoria y que jamás una situación del presente es solo eso, un presente, sino que al contrario es un presente compuesto de múltiples pasados que componen, re-componen, organizan y le dan un sentido a la experiencia por la que se atraviesa en el presente actual. Es una reflexión que he analizado desde la figura de la “latencia”, que me arrojó de lleno a la memoria inscrita en la percepción táctil y visual de Ana, brújula de la narración. Este lugar me permitió hacer concreciones que van más allá del texto, propiamente con nuestra mundaneidad: la manera en que tratamos y actuamos en nuestro presente colombiano, está hilado con múltiples pasado que se encuentran latentes en cada uno de nosotros, razón por la cual articular algún tipo de olvido es irrisorio y hasta imposible. Si los recuerdos de la violencia se instalan como un presente continuo, ¿cómo articular el olvido, cuando la experiencia dolorosa está marcada por la incapacidad de ser un simple transcurrir? (Lira 23)

No hay posibilidad de olvido, al contrario tenemos la necesidad de anclarnos en la memoria, de desandar caminos para encontrar esa “raíz” que por muchos años se nos ha ido escondiendo bajo tierra, podemos llamarla paz, prosperidad o perdón. Es hora de que esa raíz se preste a florecer. El tercer y último lugar por el cual anduve en compañía de *Estaba la pájara pinta* se acercó a los escenarios del duelo y de la melancolía, porque estar en ambos terrenos implica otra relación con el cuerpo. Para hacer un trabajo de duelo hay una necesidad de articular bajo el lenguaje experiencias de inmenso dolor. Allí Ángel toma el cuerpo como el mediador entre el pasado y el presente, entre lo impronunciado y lo pronunciable: de nuevo es él quien nos habla, son cuerpos que nos dicen: “trataré de explicarte no puede ser difícil. Son figuras ya viejas, imágenes borrosas, desteñidas” (8). En *Estaba la pájara pinta* el dolor es articulado por el cuerpo: son sus rostros los que nos cuentan la pena que los surca, son las cicatrices las que nos narran un pasado, son las piernas decaídas que nos revelan el desequilibrio ante las pérdidas.

Pensadas y analizadas las relaciones entre el cuerpo, la violencia y *Estaba la pájara pinta* podemos concluir que los cuerpos vulnerables de la novela —cuerpos fragmentados, cuerpos muertos, cuerpos desposeídos y cuerpos marcados— son como un río que corre entre dos riberas:

la de la memoria y la del duelo. Ninguna de la dos es más importante para su existencia, pues son ambas, en su conjunto, quienes modifican y le dan un sentido único al discurrir y al lugar del cuerpo. Este sentido al que me refiero es la capacidad que tienen las corporalidades representadas por Ángel para entrar en las escenas de devastación y de dolor, pero esta vez como un intento por “habitar un mundo semejante, que se ha tornado extraño por la desolada experiencia de la violencia y de la pérdida” (Das, “Lenguaje y cuerpo”, 344).

Las dos riberas deben ser pensadas en un único marco. Esto a razón de que Ángel a la vez que plantea cómo los recuerdos dolorosos se encuentran en un presente, también lo hace como un intento por darle un hogar en el lenguaje a las experiencias luctuosas del pasado y de esta manera hacerlo más habitable, esto último por medio de los numerosos retornos —a través de las percepciones corporales— al acontecimiento lesivo. En otras palabras, *Estaba la pájara pinta* emprende un camino hacia el duelo, donde se aleja de esa noción que ve al pasado como una memoria castrante que al ser incomunicable rompe las entrañas, sino que más bien ve el pasado como aquello que permite que se esponjen “como una flor que se abre en muchos pétalos” (Ángel 297). Y bajo esta medida, el duelo no es un acto solitario sino que es un trabajo que se emprende en compañía de otro, pues necesitamos articular un lenguaje que debe ser escuchado, ya que los relatos de dolor, al igual que *Estaba la pájara pinta*, necesitan de alguien que los impregne de sus afectos, de su escucha y de su mundo. En consecuencia, la novela desafía la noción de lo impronunciable al permitir que una experiencia de dolor privado, logre articular un lenguaje por medio del cuerpo y que el acontecimiento doloroso se traslade a “la esfera de la articulación en público” (Das, “Lenguaje y dolor”, 433).

Por esta misma línea, la representación de los cuerpos que yacen en el dolor en *Estaba la pájara pinta* inducen a trascender la noción del sufrimiento como un forma padecer de manera aislada, porque “ahora mi dolor puede comunicarse con el dolor del otro” (Diéguez, *Cuerpos sin duelo*, 24) y de esta manera vislumbrar una comunidad de duelo, donde ya no se lloran las pérdidas de forma solitaria.

Finalmente, *Estaba la pájara pinta* nos hace una invitación para hacer parte de esa “communitas” de duelo, para que inmersos en ella saldemos asperezas y nos reunamos como un solo cuerpo, que ha sido expuesto ante la violencia y el cual tiene la necesidad de justicia y de reparación. Esto ya no como un acto solitario, sino como un acto que necesita del cuerpo del otro

para sobrevivir, para hacer más “habitable” ese dolor individual al integrarlo a una experiencia colectiva que busca el derecho público de llorar las pérdidas. Este acto por la vida debe estar impregnado por nuestra mundaneidad, por nuestra propia experiencia de lectores-críticos para emprender nuestro propio retorno, para intentar —porque un intento ya es suficiente— de articular por medio de nuestro cuerpo los lenguajes de la desesperación y del dolor.

Bibliografía

- Alloich, Jean. *Erótica del duelo en el tiempo de la muerte seca*. México D.F: Editorial Edelp, 1998.
- Ángel, Albalucía. *Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón*. Bogotá, Colombia: Instituto Colombiano de Cultura, 1975.
- Araujo, Helena. “Siete novelistas colombianos”. *Manual de literatura colombiana*. Ed. G. Arciniegas. Bogotá: Planeta-Procultura.1988. 409-462.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Web. 4 nov, 2014.
- Bataille, George. *El erotismo*. España, Barcelona: TusQuets, 1975.
- Bech, Josep M. *Merleau-Ponty: Una aproximación a su pensamiento*. Barcelona, España: Anthropos Editorial, 2005.
- Beverley, John. “Anatomía del testimonio”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 1.25 (1987): 7-16. Web. 5 nov, 2014.
- Blair, Elsa. Memoria y narrativa: La puesta del dolor en la escena pública. *Estudios Políticos*, (21), 9-28, 2002.
- Butler, Judith. *Vidas precarias. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2006.
- . *El género en disputa*. Barcelona: Editorial Paidós, 2007.
- . *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. México D.F: Editorial Paidós, 2010.
- Das, Veena. “La antropología del dolor”. *Veena Das: sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Ed. Francisco A. Ortega. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2008. 409-436.

---. “El acto de presenciar. Violencia, conocimiento envenenado y subjetividad”. *Veena Das: sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Ed. Francisco A. Ortega. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2008. 217-250.

---. “Lenguaje y cuerpo: transacciones en la construcción del dolor”. *Veena Das: sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Ed. Francisco A. Ortega. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2008. 343-373.

---. “Wittgenstein y la antropología”. *Veena Das: sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Ed. Francisco A. Ortega. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2008. 295-337.

Diéguez, Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: Ediciones DocumentA, 2003.

---. “Los cuerpos de la violencia y su representación en el arte”. *Revista cena* 1.14 (2013). Web. 2 de septiembre del 2014.

Echeverri Gonzales, Jorge. *Literatura de la violencia*. Manizales: Biblioteca del Banco de la Republica, 1988.

Escobar Mesa, Augusto. “La violencia: ¿Generadora de una tradición literaria?”. *Novela colombiana. Novela sobre la violencia*. Web. 4 oct, 2014.

Figuroa, Cristo Rafael. “Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón: la proliferación del enunciado en el discurso narrativo”. *La novela colombiana ante la crítica*. Ed. Luz Mery Giraldo. Cali, Colombia: Universidad del Valle.1994. 22-37.

---. “Grampatica-violencia: Una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad del siglo XX”. *Tabula Rasa* 1.2 (2004): 93-110. Web, 2 nov, 2014.

---. “Ecos y resonancias del canto de La pájara: historia de una recepción/relocalizaciones en la historia literaria nacional” *III Encuentro de escritoras colombianas: Homenaje a*

- Albalucía Ángel-*memorias*. Bogotá: Organización de Estados Iberoamericanos, 2006. 40-53.
- Freud, Sigmund. “Duelo y melancolía”. *Obras completas de Sigmund Freud*. Ed. Jacobo Numhauser Tognola. Madrid: Editorial la biblioteca nueva, 2005. 2: 2091-2100.
- Grupo de Memoria Histórica. *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional, 2013.
- Hall, Stuart. *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Environ Editores, 2010.
- Jaramillo, Alejandra. *Nación y melancolía: literaturas de la violencia en Colombia, 1995-2005*. Bogotá: Árbol Ciencia, Pensamiento y Cultura, 2007.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 1988.
- Lira, Elizabeth. “Trauma, duelo, reparación y memoria”. *Revista de Estudios Sociales* 1.36 (2010): 14-28 Web 2 de octubre, 2014
- Medina, Ana. *Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón y Las Andariegas: una aproximación posible entre la estética y la política*. Pontificia Universidad Javeriana, 2011.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Barcelona, España: Seix Barral. 1970.
- Mora, Gabriela. “El bildungsroman y la experiencia Latinoamericana: 'La pájara pinta' de Albalucía Ángel”. *El sarten por el mango*. Ed. Elena Gonzáles y Eliana Ortega. República Dominicana : Ediciones Huracan. 1980. 71-81.
- Moscoso, Javier. *Historia cultural del dolor*. Madrid: Santillana, 2011.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Madrid: Arena Libros, 2003. Impreso
- . *58 indicios sobre el cuerpo, Extensión del alma*. Buenos Aires: La Cebra, 2007. Impreso
- Ordóñez Ortégón, Luisa. “El cuerpo de la violencia en la historia del arte colombiano”. *Nómadas*, 1.38 (2013): 233-242.

- Osorio, Oscar. *Historia de una pájara sin alas*. Cali: Universidad del Valle, 2003. Impreso
- Osorio, Oscar “Alba Lucía Ángel y la novela de la violencia en Colombia” *III Encuentro de escritoras colombianas: Homenaje a Albalucía Ángel-memorias*. Bogotá: Organización de Estados Iberoamericanos, 2006. 19-28.
- Piotrowsky, Bodgan. “La realidad nacional colombiana en su narrativa contemporánea”. *Novela colombiana. Novela sobre la violencia*. Web 10 oct, 2014.
- Restrepo, José Alejandro. *Gramatical cuerpo, arte y violencia*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2006.
- Rueda, Maria Helena. “La violencia desde la palabra”. *Novela colombiana. Novela sobre la violencia*. Web 29 sept, 2014.
- Said, Edward. *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona: Editorial Debate, 2004.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Bogotá: De Bolsillo, 2011.
- Taylor, Claire. “Saliéndose del asunto: la revisión del discurso histórico en Estaba la pájara pinta de Albalucía Ángel”. *III Encuentro de escritoras colombianas: Homenaje a Albalucía Ángel-memoria*. Bogotá: Organización de Estados Iberoamericanos, 2006. 79-99.
- Troncoso, Marino. “De la novela en la violencia a la novela de La Violencia: 1959-1960 (hacia un proyecto de investigación)”. *Violencia y literatura en Colombia*. Ed. J. Tittler. Madrid: Orígenes.1987.
- Uribe, María Victoria. *Matar, rematar y contramatar. Las masacres de la Violencia en el Tolima, 1948-1964*. Bogotá: CINEP, 1990.