

Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón,
una visión desde el lector y sus posibilidades afectivas

Natalia Restrepo González

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, 2017

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Juan Cristóbal Castro.

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Cristo Rafael Figueroa

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”.

Tabla de contenido

Introducción	1
Hechos principales del contexto histórico: la época de la Violencia	8
El impacto en la literatura: novelas en y sobre la Violencia	12
La pájara pinta y el canon de la Violencia.....	14
El día del odio, La calle 10 y Cóndores no entierran todos los días.....	15
a) Lenguaje.....	15
b) Referentes: espaciales, temporales y culturales.....	16
c) La Violencia.....	18
1. El lenguaje como vinculación afectiva.....	21
1.1. Oralidad	26
1.1.1 Rezos “apeñuscados”: pistas del temor.....	26
1.1.2 Ritmos y acentos: la especificidad de la voz en ciertas pronunciaciones	28
1.1.3 Onomatopeyas: distanciamiento de Albalucía Ángel frente al “lenguaje oficial”	31
1.2. Dichos y expresiones: caracterizando al pueblo colombiano	32
1.2.1 El dicho transformado: ¿especificación del lector?	33
1.3. Palabras específicas: el espacio de la vinculación afectiva	36
1.3.1 Palabras y memorias: entre Benjamin y Proust	39
2. Las estructuras del sentir a partir de los referentes: interpelación de la cultura.....	43
2.1. Estructuras temporales: signos representativos de la época	45
2.1.1 El mercado del siglo XX.....	45
2.1.2 Estructuras políticas: gobiernos y divisiones en la historia nacional.....	47
2.2 Estructuras espaciales: los símbolos del reconocimiento	49
2.2.1 Referentes subjetivos: más allá de la ubicación espacial	51
2.2.2 Memoria e identidad: referentes simbólicos	52
2.3. Estructuras culturales.....	55
2.3.1 Referentes infantiles de ayer y hoy	59
2.3.2 Sentidos implícitos en los referentes infantiles.....	61
3. Violencia: el periodo constante y totalizante	64
3.1. Bandoleros: el terror de las zonas rurales	66
3.2. Matanzas: en contra de la censura	67
3.3. Los niños de la Violencia, el temor y la incomprensión	72

3.4. Jóvenes en la lucha: enfrentamientos nacionales	75
3.5. Torturas: el rostro oculto de la historia nacional	76
4. Víctimas: la interpelación de la Historia	83
4.1. Los cadáveres sin rostro de las víctimas anónimas	84
4.2. La nitidez de las víctimas nombradas.....	85
4.3. El ferrocarril de Antioquia: recreación de la mundaneidad de ciertas víctimas.....	87
4.3.1 Santos Barberena	91
4.3.2 Lorenzo y Valeria	93
4.4. Ana, entre la mundaneidad y la familiarización.....	96
4.4.1 Doña Chepa y doña Bonifacia	96
5. Conclusiones	103
Bibliografía.....	108

Introducción

Varias aproximaciones se han hecho alrededor de la novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975), de la escritora colombiana Albalucía Ángel. Durante los 42 años que han transcurrido desde su publicación, la crítica ha dedicado algunas páginas a intentar comprenderla. Las primeras aproximaciones se quedaron francamente cortas frente a la magnitud de la narración, con varios teóricos rotundamente perdidos entre el laberinto de su estructura y aturridos frente al impacto temático y social que maneja la autora. Con los años, los acercamientos teóricos se han empeñado en comprenderla y en la actualidad es posible hallar textos y propuestas que permiten tener un margen de entendimiento mucho más alto. El presente trabajo espera poder seguir el camino de estas propuestas que abogan por la comprensión y discusión de *La pájara pinta*. Para lograrlo, se sigue una pregunta inicial, sumamente simple, que da origen a las hipótesis del trabajo: ¿qué es lo que hace diferente a la novela?

Todo aquél que se haya sumergido en el mundo creado por Albalucía Ángel seguramente habrá pasado por un breve período de confusión, enfrentándose a una historia absolutamente diferente, tanto en el aspecto formal como en el contenido. Más allá de la sorpresa y la maravilla, el texto implica una descolocación por parte del público, obligándolo a abordarla de forma distinta (pues no es como ninguna otra novela). Este cambio en la manera de abordarla es lo que brindó las primeras luces para realizar el presente análisis y lo que convirtió la investigación en un proceso vital, una búsqueda necesaria por la comprensión de un mundo tan fascinante como el de *La pájara pinta*.

Para lograrlo se parte de un punto clave de análisis, una figura que desde el inicio la diferencia de las demás novelas de su época: el lector. De esta forma, las hipótesis se volvieron cada vez más nítidas y se podía entrever la forma del análisis: ¿cuál es el rol del lector?, ¿tiene algún propósito al interior de la novela?, y de ser así ¿podría ser ese rol precisamente la característica particular de *La pájara pinta*, la que la distingue de todas las demás novelas de su época? Su figura, alcances y repercusiones son el hilo conductor del presente texto. Más específicamente, la relación que existe entre el lector, la historia nacional y el giro afectivo. Estas tres características son la espina dorsal del análisis, siendo esta última la base teórica de donde se desprenderán los alcances e impactos del rol del lector.

Retornando a las aproximaciones de la crítica, la figura del lector no ha sido suficientemente atendida. Si bien es cierto que algunos teóricos han esbozado ciertas nociones importantes, éstas se inclinan hacia un plano más general: el lector de la novela de la Violencia. Frente a esta especificación se pueden destacar los aportes de Cristo Rafael Figueroa en su texto *Gramática-Violencia* (2004) donde, a grandes rasgos, esboza el pacto que se crea entre el texto y el lector (p.13), apuntando a probabilidades de interpretación a través de la estructura de los textos (p. 15); sus propuestas se ven más a fondo cuando se delimita la definición de las novelas de la Violencia. Betty Osorio de Negret, en su texto *La narrativa de Albalucía Ángel, o la creación de una identidad femenina* (1995), plantea un aporte más específico, hablando sobre el lector de la obra de Ángel: apunta que la autora pereirana incluye novedosamente partes biográficas de su vida privada en sus ficciones, con lo cual el lector recibe una experiencia individual y concreta; son pues obras abiertas, las cuales “[exigen] un lector **activo**” [las negrillas son mías] (p. 3). En términos generales, la crítica contemporánea concuerda con Osorio: el lector de Ángel debe ser atento, consciente de su proceso de lectura, participativo. Por todo esto, la interpretación de la novela queda a su cargo.

Si bien el presente texto está de acuerdo con esas posturas generales y las toma como claros puntos de inicio, para el análisis que se quiere desarrollar resulta necesario profundizar mucho más. No basta con afirmar que el lector debe ser activo, ni estar atento a la interpretación textual. Su rol es específico, así como las características con las que debe cumplir. El propósito de este análisis gira en torno a esa delimitación, a través de las características textuales y formales presentes en la novela de Ángel que repercuten tanto en su distinción frente a las demás novelas de la época, como en su innegable relación con el lector. Así pues, la hipótesis del presente texto, y el general el afán que hila la estructura, apuntan específicamente a ver cómo la novela reclama un lector determinado y cómo éste tiene un propósito que repercute en la forma de abordar el texto y las implicaciones que puede tener en su vida personal.

Este propósito y sus implicaciones se ven directamente relacionadas con el giro afectivo. No resulta sencillo definirlo, en especial porque es una teoría joven que continúa siendo nutrida a partir de diferentes teóricos y posturas aun en la actualidad. Sin embargo, para el presente trabajo es necesario aclararla, traer a colación las primeras afirmaciones que se hicieron en

su campo y darle voz a sus principales protagonistas. En palabras del teórico Alí Lara, en su texto *The affective turn: el giro afectivo*, esta corriente teórica tiene un “(...) interés en la emocionalización de la vida pública y el esfuerzo por reconfigurar la producción de conocimiento encaminado a profundizar en dicha emocionalización” (p. 1). Ésta se ve en los medios de comunicación, la salud y el ámbito legal, entre otras. Siguiendo a Monica Greco y Paul Stenner, citados por Lara en el mismo texto “el giro afectivo está interesado en cuestiones ontológicas como la naturaleza de realidades pre-discursivas, (...) [por lo que es] necesario buscar nuevos referentes, (...) fuera de las ciencias sociales, recurriendo así a veces a la filosofía y a veces a las ciencias duras” (p. 12). En términos generales, esta teoría problematiza la relación entre pensamiento y acción, mente y cuerpo, razón y emociones.

El enfoque en las emociones es luego aplicado a múltiples posturas y visiones, desde las ciencias y la política hasta la literatura (especialmente en América Latina). Por ende, fue necesario enfocar los esfuerzos analíticos en una de las posibilidades de esta postura teórica: el análisis de una emoción a partir del lenguaje, su transmisión hacia otro “cuerpo” y el efecto que tiene una vez es recibido. Sin embargo, como comprendí a medida que me adentraba en los textos de múltiples teóricos, el énfasis en el discurso no es una postura usual en el giro afectivo. Es más, hay un fuerte énfasis en la corporalidad y las posibilidades físicas a la hora de analizar los afectos, con miras en los conductores corporales de las emociones, es decir cómo se manifiestan las emociones a través del cuerpo. Hay un gran sector de teóricos que están en total desacuerdo con el interés discursivo en cuanto al análisis de los afectos, por lo que encontrar propuestas que pudieran brindarme luces en un análisis textual resultó bastante difícil. Aun así, era claro que necesitaba esta teoría, pues ninguna otra podría ayudarme en cuanto a la creación de una emoción (en este caso la empatía) y, sobre todo, su transmisión de un texto a un lector. Por ende, continué investigando.

A grandes rasgos, es una teoría que investiga la creación y transmisión del afecto o la emoción, lo cual implica una relación entre dos sujetos, uno emisor y el otro receptor. De entrada, entonces, los afectos tienen un componente social. El impulso afectivo, es decir, la transmisión de esa emoción, estará determinado por una temporalidad y una sociedad específica; en este caso, está anclado a la historia de Colombia. Pero, ¿cómo se crea ese afecto?, ¿qué lo dispara?

Frente al surgimiento de la emoción, Mabel Moraña (en su texto *Postscriptum. El afecto en la caja de herramientas*) hila distintas propuestas para luego centrarse, específicamente, en la de Melissa Gregg y Gregory Seigworth, quienes señalan que el afecto surge “como una manifestación intersticial” (‘in the midst of in-between-ness’). Moraña continúa: “Según Seigworth y Gregg, afecto es el nombre que damos a esos impulsos viscerales que se distinguen del conocimiento consciente y que incitan o paralizan nuestro movimiento. A un tiempo íntimo e impersonal, el afecto (la capacidad de afectar y de ser afectado) marca la pertenencia del sujeto con respecto al mundo de encuentros y desencuentros que habitamos y que a su vez, de diversas maneras, nos habita (p. 6)”. Hasta este momento, debo rescatar esta capacidad de afectar y ser afectado pues es, justamente, lo que sucede entre la novela y su lector, el vínculo que se crea entre los dos.

Proseguí entonces con la exploración del giro afecto, manteniendo la intención de comprender cómo se mueven los afectos. Frente a esta temática hubo múltiples aproximaciones, con teóricos como Anna Gibbs, Sara Ahmed y Silvan Tomkins (entre otros) buscando las señales precisas, el momento exacto en que el sentimiento es compartido. Sus conclusiones, aunque esclarecedoras, compartían el mismo inconveniente que ya había mencionado: todas tenían un acercamiento netamente físico, corporal, a la hora de transmitir el afecto. Las posturas apuntaban entonces a “comunicaciones miméticas”, expresiones, movimientos y comportamientos que creaban lazos interpersonales entre los cuerpos, llevando eventualmente a un intercambio emocional. Para mi enfoque, tan atado al lenguaje, el método físico y corporal no es útil.

Para superar ese enfoque físico, y continuar con la investigación, encontré las propuestas de Nigel Thrift (en su texto *Non-representational theory: space, politics and affect*), frente a la idea del “cuerpo” en relación con la mente y el surgimiento de las ideas. Su postura apunta a que las estructuras afectivas surgen de las relaciones con las ideas, las cuales pueden llegar a empoderar. Esta es la “composición de una relación afectiva” (p. 179). Dicha relación afectiva será clave para analizar el vínculo que propongo entre la novela y el lector. Más adelante en su texto, Thrift prosigue a explicar con detenimiento la noción de “cuerpo”, partiendo de lo dicho por Deleuze y específicamente por Spinoza:

“(…) Un cuerpo puede ser cualquier cosa; puede ser animal, un cuerpo de sonidos, una mente o una idea; puede ser un cuerpo lingüístico, cuerpo social, o una colectividad. Los cuerpos no están definidos por su forma sino por su longitud y latitud, siguiendo términos de la Edad Media. Llamamos longitud de un cuerpo a un grupo de relaciones de velocidad o lentitud, de impulso y descanso, entre partículas que lo componen desde este punto de vista, es decir, entre elementos no formados. Llamamos latitud al grupo de afectos que ocupan a un cuerpo en cada momento, es decir, los estados intensivos de una fuerza anónima (fuerza por existir, capacidad de ser afectado) (Deleuze 1988b: 127-128) (p. 179)”.

Esta explicación de cuerpo como algo más allá de lo orgánico, físico y fisiológico es justamente la definición que me permitió tomar a la novela y al lector como “cuerpos” entre los cuales, efectivamente, se podía gestar y traspasar un afecto (la empatía). La pregunta ahora era qué elementos podía utilizar para analizarlos desde el lenguaje. De la mano con Anna Gibbs, Brian Massumi presenta una postura más específica frente a características particulares que resultaron bastante útiles para mi intención de análisis textual (en el texto *After affect. Sympathy, synchrony, and mimetic communication*). En primera instancia, Massumi definió los afectos como “una dimensión energética o ‘capacidad’ y las emociones como una activación selectiva o expresión del afecto desde una ‘co-presencia’ virtual de potenciales en la base de la memoria, experiencia, pensamiento y hábito (Massumi 2003). Aunque puede parecer una definición amplia, guarda elementos claves para mi investigación: la memoria, experiencia, pensamiento y hábito. Estas son características que puedo analizar en el interior de *La pájara pinta* y es así como comienza el primer capítulo, titulado “El lenguaje como vinculación afectiva”.

Como su nombre lo indica, aquí analicé el manejo del lenguaje. Partí de la noción de “lenguaje oficial”, propuesta por Pierre Bourdieu, con la cual analicé cómo narraban ciertas novelas de la Violencia, qué lenguaje utilizaban, qué decisiones estilísticas tomaban, etc. En general, los autores de la época optaron por un lenguaje realista, con acentos, modismos, dichos, entre otras características. En cuanto a las posibilidades afectivas del lenguaje, seguí lo dicho por Brian Massumi y busqué la conexión entre las palabras y la memoria,

específicamente los recuerdos personales. La vinculación emocional la hallé en los matices presentados por Ángel, por lo que analicé: la oralidad (y cómo esta transcribe las emociones de los personajes mediante el tartamudeo o la falta de espacios entre las palabras), ciertos dichos y expresiones (que implican términos y conocimientos populares, tradicionales) y me centré en ciertas palabras específicas que tienen la potencialidad de generar recuerdos personales. Ahí encontré la primera conexión con la memoria.

Para analizar desde un método más claro cómo se pueden conectar las palabras y la memoria recurrí al texto de Walter Benjamin, *Sobre algunos temas en Baudelaire*, en donde explica las propuestas de Proust frente a la memoria involuntaria, demostrando cómo hay recuerdos que pueden llegar a la mente de forma inesperada, guiados por el azar y despertado por las “huellas de la situación original”. Esta fue la postura que me permitió unir la literatura y el giro afectivo para analizar las palabras (típicas, coloquiales) utilizadas por Alba Lucía Ángel para intervenir la privacidad del lector y hacer que vea el inicio de una conexión con *La pájara pinta*, marcada por la sensación de familiaridad.

En el segundo capítulo (Las estructuras del sentir a partir de los referentes: interpelación de la cultura) me centré en el entorno que recrea la novela. Más allá de lo que le está narrando al lector, quería analizar el *espacio* en el que se desarrolla esa narración. Para eso, y manteniendo presente el interés por el rol del lector, me enfoqué en Raymond Williams con su noción de las *estructuras del sentir*, analizándolas a través de estructuras temporales, espaciales y culturales. La estructura del sentir, según su autor, depende del tiempo y el espacio y cómo estos determinan el sentido de una generación, según características como la vestimenta, costumbres, edificaciones, entre otros (p. 154).

Mi propuesta es que cada estructura quiere interpelar al lector a través de su identidad y, nuevamente, su memoria. Las estructuras temporales y culturales lo sitúan en el territorio nacional durante la segunda mitad del siglo XX, trayendo a colación productos, creencias, canciones, agüeros, tranvías, sistemas monetarios (centavos, reales) y demás elementos que obligan al lector a sumergirse en diferentes temporalidades, al tiempo que le recuerdan constantemente que todo se desarrolla en Colombia. Esta es la interpelación inicial, a través de los elementos más cercanos a la realidad del lector.

Las estructuras espaciales, por su parte, traen consigo el carácter afectivo de la propuesta. En ellas reuní las diversas maneras en que la novela recreaba los espacios, ya fueran públicos o privados, a lo largo del territorio nacional. En comparación con otras novelas de la violencia brevemente analizadas en mi tesis, *La pájara pinta* tiene el mayor número de territorios representados, a través de pueblos, ciudades, montañas, ríos, etc. La representación de Colombia es entonces bastante amplia, posibilitando la creación de un lazo entre el lector y los espacios – tal como lo discuten Proshansky, Fabian y Kaminoff en la teoría de *Place-identity* (en su texto de 1983: *Place-identity, Physical World socialization of the Self*)

En el tercer capítulo (Violencia: el período constante y totalizante), analizo la Violencia como temática central de la novela, uniéndola a las conclusiones de los dos capítulos anteriores. Propongo, entonces, que el vínculo afectivo que se estuvo gestando hasta el momento, a través del lenguaje y los entornos, y el sentimiento general de reconocimiento e identificación, pone a prueba al lector pues lo enfrenta a la Violencia del siglo XX. Como temática, la Violencia es expuesta en la novela de forma amplia y completa, presentando modalidades que las demás novelas habían ignorado, como las masacres, torturas, y el rol de los niños y estudiantes en la guerra. La sensación de familiaridad y cercanía que se gestó en el lector resulta clave en este instante, pues debe demostrarle cuán similar es con los sujetos aquí retratados y las zonas afectadas. Debe sentirse conectado a las atrocidades representadas a través del sentimiento de pertenecer al mismo país y, por ende, ser parte de esa nefasta Historia.

La novela expone, entonces, ampliamente el fenómeno de la Violencia, llegando a recovecos probablemente desconocidos por el lector. El conflicto es visto aquí de una manera interesante, diferente a como se había abordado en aquella época, pero su importancia, más allá de la problematización de la temática, recae también en lo que simboliza para el lector: un compromiso con la realidad; este será el enfoque principal del capítulo. Dicho compromiso obliga al lector a ver la Historia diferente, *sentir* la Violencia como algo tangible y, sobre todo, a ver a las víctimas como reflejos de la realidad, y no como figuras ficticias sin conexión alguna con su vida privada. Es por eso que en el cuarto capítulo (Víctimas: la interpelación de la Historia) se analizó precisamente la recreación de las víctimas, pasando de algunos cadáveres anónimos, a sujetos con nombres propios, hasta

llegar a personajes que el lector conocía bien, a partir de múltiples momentos recreados en la novela. Específicamente, me centré en Lorenzo, Valeria y Ana.

La habilidad que tiene Ana para transmitir su versión de los hechos, persuadiendo al lector y llevándolo de la mano, está directamente relacionado con los saltos temporales y el manejo público y privado de la Violencia. Son estos dos recursos los que le permiten al público ver crecer a Ana, enfrentarse a múltiples retos a lo largo de su vida (desde violaciones, pesadillas y temores, hasta marchas estudiantiles y la muerte de su mejor amiga) y, finalmente, tomar una decisión frente a su postura política. Por supuesto, esto no implica que el lector crea fielmente que Ana es una figura histórica, y su vida personal un fruto de la realidad absoluta. Son la centralidad de Ana y la cercanía con el lector y la cultura nacional los encargados de recrear un ser absolutamente verosímil, que trastoca los límites entre la realidad y la ficción y enfrenta al lector a ese mundo (construido a partir de su historia y su nación) para crear en él el sentimiento de empatía. Para lograrlo se necesitó de la relación afectiva.

Ahora bien, antes de entrar en materia hay ciertas nociones que se deben aclarar. Primero, tener claro el contexto histórico que se maneja tanto en la novela como a lo largo del presente texto. Segundo, tener claro cómo se introduce *La pájara pinta* al interior del canon de su época, según las nociones de novelas *en* la Violencia y *sobre* la Violencia. Finalmente, para mantener viva la búsqueda de elementos que singularizan la novela, se plantea su comparación con respecto a otros tres textos que comparten la temática y época de publicación; ésto permite señalar los aspectos que distinguen a *La pájara pinta* y tener más claro las propuestas innovadoras de su autora.

Hechos principales del contexto histórico: la época de la Violencia

Hablar del siglo XX en Colombia es hablar de la época de la Violencia. Este es un tema que ha sido extensamente tratado, pues sus efectos causaron estragos en diferentes áreas de la sociedad: marcó un antes y un después en el aspecto social, político y económico del país, dando origen a una gran cantidad de trabajos académicos que buscaban analizar el hecho a través de diferentes disciplinas. Antes de analizar el aspecto académico del asunto, resulta de gran importancia entender qué fue lo que sucedió en aquella época, qué período exactamente

abarca y, en pocas palabras, qué es lo que se entiende como el período de la Violencia en Colombia. Para eso se sigue el recuento del historiador David Bushnell en su libro *Colombia, una nación a pesar de sí misma* (1993).

Bushnell dedica todo un capítulo a la delimitación y descripción de este periodo, marcándola desde el año de 1946 a 1957; el capítulo inicia con la explicación del fin de “La república liberal”, el dividido panorama político y la posesión de Mariano Ospina Pérez - éste es presidente durante el 9 de abril y tiene un protagonismo importante en *La pájara pinta* durante la temporalidad de 1948. Los primeros brotes de violencia se empezaron a vislumbrar con la posesión presidencial pues, gracias a su victoria, miembros del partido conservador decidieron salir a las calles a “cobrar deudas y ofensas que habían acumulado durante los años de predominio liberal” (p. 287), incluso habían algunos liberales que aún no habían aceptado su derrota; ambos grupos dieron inicio a los estallidos de violencia que pronto se tomarían la mayoría del país y que, con el pasar de los años, tan solo se intensificarían.

Los incidentes violentos se mantuvieron constantes hasta el momento de su explosión definitiva: el viernes 9 de abril de 1948, momento en que Jorge Eliécer Gaitán (quien estaba cobrando una gran fuerza política) fue asesinado en el centro de Bogotá. Por supuesto, el estallido de las violencias de aquel día es ampliamente conocido. Lo que empezó como un grito de dolor y deseo de vengar la muerte de su líder pronto se convirtió en excusa para conducir motines, liderar robos, incendios y todo tipo de pillaje. Estos destrozos no se limitaron a Bogotá, por el contrario, se expandieron a lo largo del país, “en muchas poblaciones de mayoría liberal” (p. 288). Entre los actos vandálicos se puede destacar el incendio de varios edificios, el robo masivo a locales y viviendas y, sobre todo, el asesinato de miembros del partido conservador por parte de los liberales.

Ahora, lo que es necesario recalcar es el hecho de que el periodo de la Violencia en Colombia no inició en ese terrible 9 de abril; es decir, la Violencia no se desata desenfrenadamente debido a la muerte de Jorge Eliécer Gaitán. Como se mencionó anteriormente, y es enfatizado por David Bushnell, la Violencia comenzó con el cambio de la República Liberal a la presidencia de Mariano Ospina Pérez y los brotes de violencia que comenzaron a esparcirse por el país como consecuencia del descontento. Lo que estas violencias iniciales lograron fue marcar la pauta de lo que sería conocido como la Violencia en los años por venir: una guerra

civil bipartidista. De esta forma, lo que comenzó como inconformidad política pronto se traduciría en un bipartidismo mortal, el cual tuvo su clímax en el 9 de abril.

En el año de 1949, Laureano Gómez gana las votaciones presidenciales, hecho que mantiene el panorama nacional hostil y violento. Con él se polarizó aún más la nación, lo cual se manifestó a través de un fuerte rechazo de varios miembros liberales hacia Gómez, pues se negaban a verlo como el legítimo gobernante del país; esto fue visto como una “justificación de cualquier acto de violencia emprendido contra la nueva administración” (p. 292). Los actos de violencia se mantuvieron durante las elecciones y posterior posesión Presidencial, para luego intensificarse durante el gobierno de Gómez (1950-1953). Sus efectos se vieron a lo largo de todo el país, pero se puede afirmar que el fenómeno fue más que todo rural, no urbano, dando como resultado la “creación de bandas organizadas de guerrilleros liberales que acosaban a los agentes del gobierno y a sus simpatizantes y protegían a los sitiados liberales” (p. 292). Del mismo modo, el lado conservador presentó sus propias bandas, trayendo consigo nombres como “chulavitas” y “pájaros”, los cuales eran “vigilantes gobiernistas” (p. 292) y se dedicaban a asesinar y asaltar. Todo este sangriento panorama resultó en la muerte de entre 100.000 y 200.000 personas.

Como lo enuncia Bushnell, son muchas las posibles explicaciones de toda esta oleada de violencias. Podría haber razones de bandidaje, motivaciones económicas, problemas de pertenencia de la tierra (se buscaba quitar las tierras de las víctimas del partido político contrario), descontento agrario, riñas por los cultivos, etc. “Generalmente, la violencia enfrentó a campesinos de un partido contra campesinos del otro, mientras los grandes propietarios (...), profesionales y hombres de negocios de los partidos, permanecían en la relativa seguridad de las ciudades” (p.293). Se puede ver quiénes estaban siendo realmente afectados por los enfrentamientos bipartidistas y, así mismo, quiénes se vieron obligados a tomar cartas sobre el asunto.

Por todo eso, continúa Bushnell, se podría afirmar la rivalidad partidista como algo que se hereda de generación en generación y que, de esta forma, viene a jugar un rol importantísimo dentro de la búsqueda por las causas de la Violencia, si es que no es ésta la causa principal. Por su puesto, el hecho de que se llevara a cabo con más ímpetu en las zonas rurales, donde el desarrollo social y económico no era el ideal, jugó un papel clave dentro de la expansión

del bipartidismo y los posteriores brotes de violencia. Por el contrario, las grandes ciudades no se vieron envueltas en las peores muestras de violencia.

En medio de una desazón generalizada, Laureano Gómez fue removido del poder por el general Gustavo Rojas Pinilla, quien se posesionó como Presidente a través de un golpe de Estado, título que – en teoría – no debía ser permanente, sino que buscaba mantener el orden civil, “poner fin al derramamiento de sangre y reconstruir el país” (p. 305); una vez lograra ese objetivo, Rojas entregaría el título. En términos del panorama de Violencia, el mandato de Rojas Pinilla sí logró menguar parcialmente los actos atroces que se seguían cometiendo a lo largo del país, llegando incluso a pactar amnistía con grupos liberales guerrilleros. Sin embargo, su mandato no fue un gobierno de coalición, como varios lo esperaban. Es más, los altos cargos de su gobierno fueron ocupados por miembros conservadores, en su mayoría; si bien los liberales tenían ciertos cargos políticos, de menor rango, estos no eran suficientes para crear la ilusión de igualdad política.

También está el hecho de que el general mantuvo el estado de sitio, que se había instaurado desde 1949. En general, el periodo presidencial de Rojas Pinilla tuvo más desaciertos que aciertos. En última instancia su salida del poder no fue violenta, simplemente el pueblo colombiano ya no estaba satisfecho con sus acciones. Por esta razón, los ex presidentes Alberto Lleras Camargo y Laureano Gómez decidieron “trabajar conjuntamente para derrocar la dictadura y compartir el poder de manera pacífica a partir del momento del triunfo” (p. 314). Así pues, el general Rojas Pinilla, bajo sugerencia del alto mando militar, se retiró de su puesto como Presidente, para luego marcharse al exilio, dando paso así a lo que los ex presidentes habían acordado, con miras en el beneficio común del país: el Frente Nacional.

Evidentemente, esta es una visión bastante condensada de lo que fue el período de la Violencia. Aun así, se enfatizan los momentos políticos más relevantes y que se ven directamente reflejados en *La pájara pinta*: cada uno de estos aparece de forma específica en la novela y tiene un impacto directo en la historia y sus personajes. La intención es traer un breve contexto histórico que deje claro el marco temporal y político que se desarrolla en la novela, a partir del 9 de abril y hasta los primeros años del Frente Nacional.

El impacto en la literatura: novelas *en y sobre* la Violencia

Más allá de estudios socioeconómicos y visiones históricas, las artes traen consigo nuevas maneras de abordar el período de la Violencia. En el caso específico de la literatura, el interés de los autores se ha volcado hacia la memoria histórica, el narrar desde las víctimas, traer recuentos de los momentos más relevantes, etc. De esta manera, crean así una visión mucho más humana de la época y del conflicto. Además, la temática se volvió dominante en el ámbito de las letras (un hecho sin precedentes). Por primera vez, se estaban uniendo los escritores, sin importar su trayectoria ni de qué región del país provenían. Se publicaron alrededor de 70 novelas, entre los años de 1949 y 1967¹.

De esta forma, el período de la Violencia infunde a la literatura nacional de una nueva relevancia, con nuevos roles y propósitos. Por esta razón, se comienza a esbozar lo que se conoce hoy en día como “novelas de la Violencia”. Como una primera definición, bastante general, frente a este tipo de novelas, el crítico Augusto Escobar Mesa, en su libro *Ensayos y aproximaciones a la otra literatura colombiana* (1997), propone dos características. Por un lado, implican novelas que traen una reflexión frente a los hechos “históricos y políticos antes del 9 de abril” – contemplando el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán – “hasta las operaciones cívico-militares (...) [de] 1965 y la formación de los principales grupos guerrilleros aún hoy vigentes”. Por el otro lado, incluye también la literatura que nace “tan adherida a la realidad histórica que la refleja mecánicamente” para luego “dar paso a otra literatura que reelabora la violencia ficcionándola, reinventándola, generando otras muchas formas de expresarla” (p. 115).

¹ De acuerdo a datos proporcionados por Augusto Escobar Mesa en su libro *Ensayos y aproximaciones a la otra literatura colombiana* (capítulo: Literatura y violencia en la línea de fuego), sabemos que: “Según el espacio geográfico donde se desarrolla la acción en las novelas, tenemos: 12 (17%) en Bogotá y sus alrededores; 6 (9%) en varias capitales departamentales; 16 (23%) en la Cordillera Central (Valle, Viejo Caldas, Tolima y Cauca); 9 (13%) en la región Cundiboyacense; 10 (15%) en Antioquia; 5 (7%) en los Llanos Orientales; 8 (12%) en la región atlántica, y 3 (4%) en lugar no especificado”. Así mismo, en páginas posteriores, Escobar Mesa presenta los siguientes datos: “De [estas] setenta novelas (...), siete (10%) reflejan el punto de vista conservador, cuarenta y nueve (70%) siguen la línea liberal y solamente catorce (20%) superan el enfoque partidista porque adoptan el punto de vista crítico. De los cincuenta y siete escritores, ocho (14%) comparten el punto de vista conservador, cuarenta y uno (72%) el liberal y ocho (14%) el progresista, es decir, se quedan al margen de la visión partidista” (p. 140).

Más adelante, Escobar Mesa continúa con su interés por delimitar la novelística de la Violencia, pasando luego a crear una vital distinción: existen novelas **sobre** la Violencia y otras **de** la Violencia. Este primer grupo cuenta con las siguientes características: predomina el “testimonio (...) sobre el hecho estético”, restándole importancia al manejo del lenguaje, personajes o la estructura narrativa. Además, trae la “defensa de una tesis” y no presenta “conciencia artística previa” (p. 116). Necesariamente debe relatar hechos violentos, de masacres y muerte. En cuanto al manejo del tiempo, son obras lineales, que tienen “secuencias encadenadas por continuidad (...) [y] conducen ordenadamente de la situación inicial a las peripecias y de éstas al desenlace” (p.118)

En cuanto a las novelas **sobre** la Violencia, el crítico enumera sus características, que difieren evidentemente del grupo anterior: “no importa tanto lo narrado como la manera de narrar”. El autor tiene una mirada más crítica y reflexiva sobre la Violencia. Los textos aquí tienen un ritmo específico, el cual se logra gracias al lenguaje; tienen también “estructuras sintáctico-gramaticales y narrativas que determinan [su] carácter plurisémico y dialógico” (p. 126-127). Estas obras recrean la Violencia “no como un hecho único (...), sino como fenómeno complejo y diverso”. Además, el tratamiento del hecho histórico se concibe también a través de lo que sucede después de los actos violentos, mediante la “secuela que deja la muerte” (p. 130); para esto, el autor debe contar con años de diferencia entre el suceso y el momento de la escritura. Por supuesto, las características de este segundo grupo se adhieren a la perfección al manejo formal y estilístico de *La pájara pinta*, lo que permite una mejor comprensión de su posición dentro del canon, así como de los alcances y aportes de Albalucía Ángel.

Para finalizar la definición de lo que son las novelas **sobre** la Violencia, y su directa relación con la novela que compete a este análisis, se podría agregar una última característica de este grupo. Esta es expuesta por el crítico Cristo Rafael Figueroa en su texto *Gramática-Violencia: Una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad del siglo XX* (2004) y apela al rol del lector frente a este tipo de novelas: “(...) los textos exigen un lector co-autor y partícipe que recree, contextualice, dude o se sumerja (...), que en cada lectura construya significados provisorios y posibles”. Al hacerlo, se evita la reducción de la complejidad de la Violencia (p. 7). Esta propuesta de Figueroa resulta bastante útil a lo largo

de la presente investigación, pero se hace aún más evidente en el último capítulo, el cual habla sobre las víctimas. Ahí, el definitivo rol del lector se hace totalmente evidente y es precisamente esta propuesta la que brinda luces iniciales para su desarrollo en los posteriores capítulos.

***La pájara pinta* y el canon de la Violencia**

Ahora que se tiene más claro el panorama literario frente a la temática de la Violencia, se puede tener una noción más nítida frente a la organización del canon nacional en esa época. Para situar más detalladamente a *La pájara pinta*, y siguiendo con las preguntas iniciales que dan origen a este texto, resulta oportuno realizar un breve análisis de algunas novelas (meticulosamente escogidas) que tienen una cierta proximidad con la fecha de publicación de nuestro objeto de estudio. Se efectúa entonces a partir de los puntos específicos que tienen en común, con el propósito de ver cómo son tratados por cada autor y qué puntos de unión o separación tienen entre sí. Esto con el fin de ver la forma en que *La pájara pinta* se relaciona con su entorno literario, para así tener bases más claras frente a por qué la novela es tan particular y diferente de las demás.

Se seleccionaron tres novelas: *El día del odio* (1952) de José Antonio Osorio Lizarazo, *La calle 10* (1960) de Manuel Zapata Olivella y *Cóndores no entierran todos los días* (1972) de Gustavo Álvarez Gardeazábal. Según las fechas de publicación, y siguiendo con lo dicho por Augusto Escobar Mesa, los textos pertenecen a grupos literarios diferentes: la primera pertenece al grupo de novelas **en** la Violencia; la segunda, al grupo **sobre** la Violencia, y la última tiene una fecha de publicación más cercana al grupo de novelas **de** la Violencia. Más allá de estas breves diferencias, el interés detrás de su selección en sencillo: se buscan obras que retraten la Violencia en Bogotá (o la representación del bogotazo), es decir las de Zapata Olivella y Osorio Lizarazo, y novelas que demuestren la Violencia en zonas rurales, como la de Álvarez Gardeazábal y su desarrollo en Tuluá, Valle del Cauca. Además, cada una de estas novelas trae una característica específica que se puede ver como una directa influencia en *La pájara pinta*.

El día del odio, La calle 10 y Cóndores no entierran todos los días

Más allá de las micro temáticas específicas que cada novela pueda manejar, el interés de este breve cotejo de publicaciones se centra en temas generales que se estuvieran gestando en la segunda mitad del siglo XX y, por consiguiente, también en las páginas de *La pájara pinta*.

a) Lenguaje

La mayor diferencia entre las novelas frente a este aspecto radica en la forma particular en que cada autor maneja la relación entre la voz del narrador y los personajes. En *El día del odio*, de José Antonio Lizarazo, hay una enorme brecha entre ambas figuras al momento de hablar. El narrador es estable y tiene un interés evidente: busca, desde un lenguaje claro y poético, transmitir una postura ideológica que se preocupa por el pueblo colombiano, y está en contra del gobierno de la época. Le interesa expresar tópicos difíciles a un público amplio (no necesariamente estudioso). Busca ser comprendido. Por el otro lado, son los personajes quienes transmiten la verdadera propuesta estilística del autor. Mientras que su narrador se adhiere a las reglas gramaticales, los personajes rompen con todas estas normas tácitas. Osorio Lizarazo muestra personas reales, con distintas formas de hablar entre sí a través de sus propios modismos, llantos y acentos; esto lo logra gracias a los diálogos y al hecho de que mantuvo viva la **oralidad** de sus personajes². Así trajo la jerga, los acentos y el hablado típico de su época al igual que la sensación de presentar personas *reales* en su obra. Esta crucial característica de la oralidad (que se ve tan sólo en esta novela analizada) da origen al análisis textual en el primer capítulo del presente texto.

La narración de *La calle 10*, de Manuel Zapata Olivella, cuenta con una característica que la distingue de las demás novelas: es fragmentada, ya que presenta cambios casi constantes en las focalizaciones, saltando de un personaje a otro. Estos cambios se dan sólo mediante personajes que se encuentren en el mismo lugar y en el mismo momento; es decir que requiere de una cercanía física. De esta forma, se crea la noción de comunidad (tanto del autor como de las zonas representadas de la ciudad): es gracias a los habitantes de esa comunidad, su

² “Ultimadamente, mamá, si quiere no güelva a verme. ¡Tanta jriega! Yo los quiero a ellos y no me voy a su lao porque les hago jalta. ¿Qué harían sin yo? (...) Güeno, pus vusté verá (...), Se imagina que esta gente le va a agradecer algún día... Quédese onde está y vusté verá lo que le va a pasar...” (p. 13).

cercanía y sus relaciones interpersonales, que se mantiene la narración. Esta es la gran propuesta estilística de la novela: ni su narrador ni sus personajes presentan innovaciones literarias (a diferencia de *El día del odio*); aunque estos últimos mantienen un lenguaje ameno y ciertas palabras típicas – similar a los de Osorio Lizarazo –, pero sin ningún rastro de la oralidad. Por supuesto, los saltos en las focalizaciones se transforman en el elemento insigne de la narración de *La pájara pinta*, siendo *La calle 10* una influencia absolutamente clara de Albalucía Ángel³.

Por su parte, la novela de Álvarez Gardezabal, *Cóndores no entierran todos los días*, presenta una característica curiosa frente al lenguaje. A diferencia de las dos novelas anteriores, aquí casi no hay diálogos, en cambio trae un narrador-personaje que el lector no llega a conocer. Además, es la única novela que rompe con la linealidad del tiempo, pues se narra en un enorme *flashback*; el narrador está recordando sus propias vivencias en Tuluá desde el inicio de El Cóndor (León María Lozano) hasta su muerte. Así mismo, el narrador tiene otra característica: es el único que elimina la distancia que se venía manejando entre el lenguaje del narrador (claro, descriptivo, “oficial”) y el de los personajes (típico, con ciertas rupturas gramaticales, etc.). El tener un narrador-personaje implica que se mantiene un mismo tono a lo largo de la novela, el cual es coloquial, con dichos y refranes, y fácil de comprender. Esta decisión en cuanto al narrador es también adoptada por Ángel mediante la figura de Ana (el personaje principal).

Al igual que *En la calle 10*, Gardezabal permite que la narración se dé a partir de las voces de distintos personajes, nutriendo la narración con sus puntos de vista. Sin embargo, en este caso no son cambios libres de focalización, sino que es el narrador el encargado de darles la voz directamente, creando la ilusión de “entrevistas” o conversaciones transcritas con los personajes involucrados. Esta decisión resulta similar – hasta un cierto punto – al rol de Ana como conducto de casi todos los narradores de *La pájara pinta*; esto es analizado a fondo en el primer capítulo del texto.

b) Referentes: espaciales, temporales y culturales

³ Zapata Olivella incluso presenta un personaje conocido como la Pecosá, quien precisamente se transforma en una de las más cercanas amigas de Ana durante su época escolar en *La pájara pinta*.

Las tres novelas presentan por igual referentes espaciales, temporales y culturales, a manera de símbolos que reflejan tanto los aspectos comunes de la época como de la sociedad colombiana. Las novelas de Zapata y Osorio (por recrear Bogotá) comparten varios de los referentes espaciales. Por estos se entienden las menciones específicas a lugares y espacios de la ciudad que permiten que el lector se ubique espacialmente. Ambos autores hacen un meticuloso recuento de barrios, nombres de edificios, cafés y demás sitios representativos del centro de la ciudad, recreando con bastante exactitud las zonas que transitaron los personajes. En pocas palabras, inmortalizaron una faceta de Bogotá a través de los espacios públicos más representativos.

Por el otro lado, Álvarez Gardeazábal tiene un método diferente. Ya que la novela se desarrolla en Tuluá (con una población y un tamaño mucho menores que Bogotá), su interés no es ubicar al lector ni recrear la región, sino que busca transmitir la *sensación* de habitar el pueblo. Para esto utiliza referentes menos precisos y que, en cambio, dependen de conocimientos previos para poder ser comprendidos. Requieren que el lector *conozca* el pueblo para poder usarlos como referentes, por ejemplo: “la esquina de Misiá Mercedes Sarmiento” (p. 13). Para ubicarse, el lector tendría que saber quién es la mujer en cuestión.

Si bien hay ciertos referentes más claros, como nombres de iglesias o edificios representativos (como lo hicieron los dos primeros autores), son más los referentes “subjetivos” los que plagan la novela. El resultado es que el lector debe resignarse a no poder ubicarse con toda exactitud, pero en este caso sucede algo distinto. En la unión entre los referentes objetivos y los subjetivos es donde se empieza a gestar una relación especial con el lector al transmitirle la sensación de habitar el pueblo, pues se le sumerge en su cotidianidad espacial. *La pájara pinta* tiene también referentes en su narración y, por desarrollarse en varias zonas del país, tiene un manejo híbrido entre las propuestas de Osorio y Zapata y la Álvarez, dejándose influenciar por ambas posibilidades.

Los referentes temporales y culturales son iguales en todas las novelas. En general, los temporales se ven mediante la inclusión de elementos que ya no existen en la actualidad, por lo que están atados a la fecha de publicación de cada novela. Se ven en ámbitos económicos (con monedas de cincuenta **centavos**), públicos (el tranvía) y menciones políticas (nombres de presidentes y eventos de partidos políticos). Cada uno de estos elementos le brinda

herramientas al lector para que pueda tener un posicionamiento en la época a través de elementos más comunes. En cuanto a los culturales, las novelas se volcaron sobre los elementos que identifican a la nación colombiana. Por esta razón se mencionan las chicherías, el aguardiente, varias prácticas religiosas y algunos programas radiales de la época. Estos dos tipos de referentes se encargan de enmarcar las narraciones a través del tiempo y el territorio nacional.

c) La Violencia

Como era de esperarse, este es el máximo punto de unión entre los tres textos aquí analizados, pero, curiosamente, también los distancia entre sí. Osorio y Zapata enmarcan el 9 de abril en **Bogotá**, es decir el estallido de Violencia bipartidista en una única zona. Gardezabal, en cambio, trata el fenómeno de *Los Pájaros* (recrudescimiento del bipartidismo) en Tuluá. Aunque no presentan diferencias radicales, sí tienen un impacto temático distinto. Así pues, las novelas de Osorio y Zapata limitan el 9 de abril a la capital, pese a que fue un fenómeno **nacional**. En ambos autores la Violencia es un “telón de fondo” que se trasluce mediante las relaciones entre los personajes y sus entornos socioeconómicos; se dilata el enfrentamiento entre el público y el estallido violento.

El día del odio tiene intenciones muy claras frente a cómo abordar la temática. La historia se desenvuelve desde mucho antes de la muerte de Gaitán, dedicándose a desarrollar a los personajes. La mayor parte de la novela explora a fondo la situación del personaje principal (Tránsito) - y sus múltiples desgracias - y, finalmente, evidencia en unas *cuantas páginas* el caos del bogotazo. Incluye además un discurso que señala a las clases altas capitalinas como directas responsables del desequilibrio social y las injusticias. La Violencia acá se ve mediante la pobreza, la inseguridad, etc. y sólo hasta el final se ve en su máximo esplendor capitalino.

La Calle 10, en cambio, tiene un manejo paulatino. Zapata divide la novela en dos grandes capítulos: siembra y cosecha. El primero recrea la vida en el centro de la ciudad, a través de personajes y zonas específicas, y el segundo recrea la muerte de Gaitán y la posterior venganza del pueblo. En ambos se puede ver la intención de los autores por familiarizar al lector con una situación específica (la vida en el centro de Bogotá, explicando la situación

social, económica y política) - a la vez que gesta un ambiente hostil, violento, lleno de odio y a punto de explotar - antes de enfrentarlo al caos y la desesperación. La Violencia, entonces, tiene un avance lento y sólo estalla al final.

Por el contrario, el tratamiento temático de Álvarez Gardeazábal es diferente. Más allá de tratarse de Violencias y épocas distintas, la intención del autor es lo que realmente distancia a las novelas. No se limita a recrear la situación social de las víctimas sino que recalca su ingenuidad frente a la problemática, pues tuvieron que soportar varios muertos antes de comprender lo que estaba sucediendo. Esto implica que: las causas y el surgimiento de estos grupos armados no están del todo claros, ni fueron evidentes para quienes los rodeaban; también, que el autor manejó la Violencia de forma sutil, ya que en las primeras páginas de la novela no es evidente lo que está sucediendo, y se mantienen tanto los juicios de valor como la narración de ciertos hechos importantes en la **latencia**.

Además de este manejo mucho más elaborado, Gardeazábal menciona el 9 de abril a través de distintas zonas del país y, por primera vez en este análisis, demuestra que fue un fenómeno que trascendió a la capital; un elemento innovador en esta literatura. Así pues, el manejo temático de la Violencia se hace cada vez más reflexivo mediante la inclusión de voces dispares que habitan el municipio, trayendo cada uno su forma de habitar la época; esto acompañados del narrador, quien demuestra los hechos desde varios ángulos, problematizando así la situación. El resultado es un ambiente mucho más explícito y el lector se encuentra cada vez más envuelto en una situación asfixiante, violenta y peligrosa: el nítido terror causado por El Cóndor. Ahí, la Violencia ya es **tangible**.

A diferencia de estas tres novelas, *La pájara pinta* tiene un afán temático mucho mayor: la autora no se limita a narrar un único tipo de Violencia (ya sea bipartidista, o de grupos armados, etc.), ni situarse en una única zona del país. El propósito de Ángel es nacional, por lo que su manejo es más complicado y rico en matices y alcances analíticos. Aun así, se puede afirmar una cierta relación con el manejo de estas tres novelas analizadas. De hecho, presenta la unión de las posturas de los tres autores: algunos años y modalidades de Violencia son tratados de forma explícita, otros tácito, otros más paulatinos. De cualquier forma, es claro que la metodología de Ángel es bastante amplia y completa, y que comparte ciertas

aproximaciones con Osorio, Zapata y Gardeazábal; sus similitudes y diferencias son abordadas en el tercer capítulo del presente texto.

* * *

Hasta aquí se busca plantear los tópicos recurrentes de las novelas de la Violencia. Su propósito es sentar las bases del entramado analítico y teórico que sustentan el presente trabajo mediante la idea básica de analizar, inicialmente, cómo se relaciona el texto de Ángel con las demás publicaciones de la época. Se quiere demostrar los puntos de unión y de disparidad para así tener más claro de dónde surgió *La pájara pinta* y cuáles fueron sus influencias, para así poder concluir qué es lo que la hace tan especial. Las tipologías creadas aquí son entonces las guías de la estructura que se sigue a lo largo del trabajo. Cada capítulo responde a la relación entre *La pájara pinta* y sus predecesores aquí seleccionados, y así mismo analiza cómo Ángel trasciende sus influencias para crear una de las más grandes novelas del siglo XX colombiano.

1. El lenguaje como vinculación afectiva

“Una definición del lenguaje es siempre, implícita o explícitamente,
una definición de los seres humanos en el mundo”

Raymond Williams, *Marxismo y literatura* (1977)

Ahora que se han explicado las categorías relevantes y algunas de las teorías que iluminan el análisis de *La Pájara Pinta*, se puede proceder al análisis textual de la novela. Como fue expuesto en la introducción, se inicia con el lenguaje. Para analizar la forma en que *La Pájara* se relaciona con el lenguaje, las expresiones, los manierismos y los dichos – específicamente en el plano colombiano – se realizó una exhaustiva lectura con el propósito de señalar cada palabra, dicho y expresión que pueda ser considerada como típica del territorio nacional y de su cultura.

Muy a la manera de las demás novelas de la Violencia aquí analizadas, la obra de Albalucía Ángel se esfuerza por tener un lenguaje cercano al público colombiano. De hecho, hay varias similitudes entre este manejo del lenguaje y el de las novelas de Osorio Lizarazo, Álvarez Gardeazábal y Zapata Olivella, al igual que algunos puntos en los que difiere. Para poder comprender mejor esta relación entre las obras, a la vez que se recalca la utilidad de contar con varias novelas de la época ya analizadas, se puede seguir la noción de Pierre Bourdieu frente al “lenguaje oficial”.

En efecto, en el texto *¿Qué significa hablar?* (1982) Bourdieu se enfrasca en una discusión acerca del lenguaje desde diferentes perspectivas, teniendo en cuenta lengua, autoridad, bilingüismo, entre otros aspectos. Su propuesta trata de analizar la manera en que ciertas formas de comunicación imperan sobre otras, o se legitiman; estas formas de expresión pueden ser “en el caso de bilingüismo una lengua, un uso de la lengua en el caso de la sociedad dividida en clases” (p. 5). Para el interés que atañe al presente texto, esta legitimación se verá en el caso de la lengua frente a distinciones sociales, pero orientado hacia el lenguaje literario. ¿Existe una forma específica de abordar la temática de la Violencia? ¿Hay un lenguaje literario que compartan los autores de la época? Y más aún, ¿cómo se posiciona *La pájara pinta* en caso tal de que exista ese “lenguaje literario común”? Frente a esto, Bourdieu continúa: para que, efectivamente, exista una forma de expresión

legítima es necesario que ésta “se imponga (...) [sobre todas], es preciso que el mercado lingüístico se unifique y que los diferentes dialectos de clase (de clase, de religión o de etnia) se midan en la práctica por el rasero de la lengua o según uso legítimo” (p. 5).

Gracias a esta definición, el análisis de las novelas de la Violencia puede orientarse hacia la noción de “lenguaje” que se estaba utilizando en la época. Si se analiza en conjunto la forma en que los diferentes autores se acercaron al habla de los personajes, a su forma de aproximar mediante la voz del narrador, y a cómo debieron ellos procesar temáticas tan complicadas para el país de una forma que fuese más digerible, se encontrará que cumplen con características similares: las tres novelas seleccionadas cuentan con un interés por plasmar lenguaje coloquial a través de dichos y palabras típicas. Difieren en qué tanto hacen uso de este recurso: *La Calle 10* tiene la menor experimentación lingüística; *El día del odio* trae un lenguaje oral y típico a través de las voces de los personajes y *Cóndores no entierran todos los días* cumple con gran balance entre el lenguaje del narrador y el de los personajes, con un alto contenido de palabras y expresiones típicas, y trayendo un narrador-personaje.

Según este breve cotejo, se podría afirmar que efectivamente hay un “lenguaje oficial” en las novelas de la Violencia el cual busca plasmar el lenguaje de tal forma que sea lo más realista posible, teniendo en cuenta acentos, modismos, y condiciones sociales. Al mismo tiempo, hay un énfasis implícito en recalcar la nacionalidad, dejar claro (a través de costumbres y palabras típicas) el lugar de enunciación de los autores y, por ende, del desarrollo de los personajes. De esta forma, cada novela trae en su interior la conciencia de estar contando parte de la historia de Colombia, a través de las vidas de personas reales.

La pájara pinta no es la excepción a esta noción de “lenguaje oficial” que se estaba creando en el momento. Es más, la obra de Albalucía Ángel se inserta perfectamente en esta noción, a la vez que trae nuevas herramientas, nociones, palabras e información nacional que ayuda a ampliar el desarrollo de ese “lenguaje oficial”, e incluso sus posibles alcances en los lectores. Es precisamente en estos alcances donde resulta útil la teoría afectiva. La propuesta que se desarrolla en torno al manejo del lenguaje en *La pájara pinta* toma las nociones de la creación de emociones y el manejo de la memoria y los recuerdos personales, para explicar por qué esta novela de la Violencia es diferente y por qué el lenguaje aquí plasmado va mucho más allá del “lenguaje oficial” que se estaba gestando.

Para comenzar, entonces, se deben notar varias características iniciales. Como primera instancia, y es tal vez una de las más importantes de la novela, aquí hay varios narradores. Si bien hay un personaje-narrador (Ana, de 27 años) al mismo tiempo hay un gran número de personajes a quienes ella les cede la palabra. Esta unión de voces se genera a través de distintos recursos: hay quienes son traídos a colación a través de la memoria de Ana, invocándolos en sus recuerdos de infancia o adolescencia. Otros personajes vienen a través de medios de comunicación, como son cartas o emisiones de radio. A medida que la novela avanza y las historias se complican, también hay personajes que llegan por medio de otros; es decir, hay quienes toman la palabra gracias a su relación con otro personaje que sí conoció a Ana o tuvo algún tipo de encuentro con ella (como es el caso de Jairo Araque y la historia de su familia).

Además de estos cambios en las focalizaciones, se encuentran también saltos temporales, momentos en los que Ana retorna a sus cavilaciones de años atrás, instantes explícitos que ella vivió y que traen consigo las voces de las personas que compartieron esas temporalidades con ella (como es el caso de sus familiares, sus amigos, sus padres, la radio y los periódicos, sus maestras, etc.). De cualquier forma, es claro que Ana es quien trae todas estas voces a la novela, siendo la encargada de reunirlos y darles la palabra; es el conducto por el que todos los personajes, tiempos y espacios se reúnen y llegan hasta el lector. El hecho de que la novela tenga un personaje-narrador tiene una implicación importante frente al lenguaje: al igual que en *Cóndores no entierran todos los días*, aquí se elimina la brecha lingüística entre el narrador y los personajes. Es decir que en ningún momento se tiene una voz omnipresente que cumpla con las labores de explicación, localización, descripción, etc. No hay un ser que sitúe al lector, que le explique quién está narrando, desde qué temporalidad. No hay una voz externa que acompañe a todos los personajes por igual, presentando información extra y de utilidad para la comprensión por parte del lector (como sí sucede en *La Calle 10* y *El día del odio*).

Acá tan sólo tenemos a Ana, a través de varias edades y etapas de vida. También se tienen las voces de los demás personajes. No obstante, esto no implica que no haya ningún tipo de narrador más allá de la voz de Ana. Específicamente, en la temporalidad de 1967 (es decir, en el momento en que Ana se encuentra en su cama, “amodorrada” – término propuesto por

Óscar Osorio en *Historia de una pájara sin alas* – para ayudar a diferenciar las temporalidades) solamente ahí se tiene una voz externa, a manera de narrador, que hila la historia en tercera persona y que, curiosamente, trae consigo un recurso literario avanzado para su época: el flujo de conciencia de los personajes.

De esta forma, únicamente en 1967, y sólo en ciertas ocasiones, el público se encuentra con breves momentos en que puede ver los pensamientos de Sabina, e incluso los de Ana (lo cual hace más difícil distinguir cuándo narra ella directamente y cuándo se están viendo sus pensamientos). De cualquier forma, el resultado en términos del lenguaje es bastante similar al de *Cóndores no entierran todos los días*: se mantiene un tono coloquial, de familiaridad, con un lenguaje claro, no académico, que implica una cierta confianza y complicidad con el lector. Además, este se mantiene a lo largo de toda la novela, sin importar quién esté narrando ni desde dónde.

Continuando con los cambios en las focalizaciones, éstos son un claro eco de la novela de Zapata, siendo una continuidad absoluta de la forma en que cambia de narradores en *La Calle 10*. Los saltos se facilitan gracias a la ausencia de un narrador recurrente, permitiendo que cualquiera pueda tomar la palabra. Se recalca además la noción de *comunidad* como punto de unión para los saltos en las focalizaciones. Estos cambios, entonces, se dan gracias a las interacciones de los personajes, en lo cual no interfiere la voz del narrador.

En *La Pájara Pinta* son significativos los saltos temporales, aunque éstos no están marcados por los espacios que comparten los personajes. La espacialidad no es un factor que ellos tengan en común, eliminando así el sentido de una comunidad marcada por los sitios que conocen y frecuentan. Sin embargo, se ve la continuidad de la perspectiva de Zapata en la forma constante en que se dan estos saltos, generando la recurrente mezcla de narradores. Los puntos de unión de estas focalizaciones en *La Pájara Pinta* resultan más complicados de señalar, especialmente por los saltos temporales. Estos puntos de unión se dan a través de la memoria, pues es Ana quien los reúne y les permite llevar la narración a un salto entre 1967 (año en el que ella comienza su proceso de evocación de recuerdos, es decir que la novela está marcada por momentos de un enorme *flashback*) hacia 1948, o 1953-1954, etc. La estructura de la novela, al igual que en Zapata Olivella, pareciera un *collage* de voces, pero Albalucía presenta una importante variación: rompe totalmente con la linealidad de la

narración; esta decisión se ajusta a la definición de Augusto Escobar, anteriormente presentada, sobre las novelas de la Violencia.

Cada narrador, cada historia, cada temporalidad, están conectados con la vida de Ana. Aun cuando podría parecer que la narración es confusa se puede encontrar un punto de unión en cada momento. Tan sólo hay que ver cómo puede relacionarse con Ana o con el narrador inmediatamente anterior. En algunos casos, la unión puede ser temática, teniendo entonces grandes secciones (en ocasiones caóticas) en las que se narran los sucesos del 9 de abril a través de un sinfín de voces. Pero aún en estos momentos, el “caos” no es aleatorio: en los instantes de múltiples narradores, espacios⁴ y medios de comunicación, el tejido de las voces – aparte de cumplir con el punto de unión temático de narrar el 9 de abril – busca plasmar la simultaneidad del hecho histórico. Además, cumple con el paso obligado por la memoria de Ana, pues ella lo vivió a sus 7 años, y es ese recuerdo vivencial el que le permite traer a colación no sólo su propia participación sino la de todas las personas que vio, conoció, escuchó, etc., quienes fueron afectadas en ese día.

Ahora bien, la mención frente a la importancia de la memoria en este capítulo del lenguaje no es gratuita. Bien podría parecer un tema sin relación, o que más bien debería ser abordado en una sección referente a la estructura de la obra. Sin embargo, ya se evidenció que la memoria es el hilo conductor de la historia, por lo que su importancia deberá alcanzar a cada aspecto de la novela, y el lenguaje no es la excepción. Además, la memoria tiene una relación directa con el giro afectivo propuesto por la crítica contemporánea, y esta característica es justamente la que diferencia el manejo (y el efecto) del lenguaje en esta novela.

Para analizar la propuesta del lenguaje al interior de *La pájara pinta* se debe tener un método específico, pues las decisiones estilísticas de la autora demuestran ser peculiares. El análisis busca demostrar el *impacto* que este lenguaje particular puede *causar* en el público. La metodología de análisis es entonces más específica, pues busca demostrar cómo el lenguaje de *La pájara pinta* – aunque es similar al de las demás novelas aquí analizadas – tiene una mayor cobertura, por lo que se recalcan sus matices a través de tipologías específicas.

⁴ Pues se muestra en Bogotá al igual que en Pereira

Precisamente estos matices lingüísticos son los indicios de un lenguaje particular, y es donde se encuentra la posibilidad de una vinculación afectiva.

1.1. Oralidad

Al igual que la novela *El día del Odio*, Albalucía Ángel se interesa por mostrar el lenguaje *hablado*. Es decir, busca plasmar un cierto ritmo con su narración, un interés real y vivencial tanto en sus personajes como en la historia. La oralidad, entonces, tiene un rol clave. Este es un aspecto que ya ha sido analizado por otros autores. Específicamente, Martha Luz Gómez C. dedicó todo un apartado al énfasis de la oralidad presente en *La pájara pinta*, el cual se encuentra en la edición crítica de la novela, publicada por la Editorial Universidad de Antioquia. Aun así, resulta interesante analizar esta característica de la novela. Más allá de la cultura popular y la tradición antioqueña de las coplas, la oralidad refleja aspectos específicos de la sociedad colombiana de aquella época - e incluso de la actual - al inmiscuirse en la *vida* de los personajes. Para tener una visión más enriquecedora, el análisis se realiza a través de tipologías.

1.1.1 Rezos “apeñuscados”: pistas del temor

“Jesús mariay José, mi Dios nos ampare y nos favorezca” (p. 35)

“¡ánimas benditas del purgatorio!” (p. 54)

“-¡Eavemariapurísima! (...) incendios por tuiticas partes, avemaría” (P. 56)

Evidentemente, estas instancias no pertenecen a versos de las coplas populares. En la novela no hay ni una palabra que no cumpla con un propósito específico y estas breves menciones traen consigo una función especial. Muy a la manera de Osorio Lizarazo, estas palabras acarrearán las *voces* de los sujetos *reales* que las han mencionado. ¿Qué se esconde detrás de las faltas gramaticales? ¿Qué razón hay bajo la intención de unir palabras que crean frases hasta entonces inexistentes? Es decir, salta a la vista el hecho de que Jesús, María y José no tienen por qué ir unidas en una sola frase. No hay razón para que estén escritas sin espacios, sin comas, sin distinción entre una palabra y otra. La motivación no es sintáctica, no es léxica ni es cultural. La razón está en la pronunciación, su acentuación y la emoción que las evocó. La razón está en los labios que las dirigieron y las personas reales que las fabricaron.

El hecho de plasmar los rezos de forma continua implica la fe con la que fueron pronunciados, el fervor y, en el caso específico de la novela y los acontecimientos que las crearon, también el temor. Esto se debe a que las palabras son pronunciadas, en la mayoría de los casos, durante momentos de tensión emocional en la obra, como el temor que sintió la familia de Ana mientras escuchaban las noticias del caos del 9 de abril, a través de la Radio Nacional. Tanto la madre como Sabina tuvieron varios momentos de *miedo*, de angustia e incertidumbre. ¿Cómo plasmar estos *sentimientos* usando sólo el lenguaje? Es decir, estando atada a las palabras, a la tinta, al papel... ¿cómo se podría *transmitir* realmente el sentimiento usando tan sólo letras?

La novela no presenta casi descripciones ni explicaciones (son prácticamente nulas), por lo que Ángel se aferra tan sólo a los diálogos de los personajes, a lo que ellos podían construir y transmitir únicamente con sus palabras. Lo que demuestran las frases apeñuscadas es la emotividad del momento, la prisa que generaba en su interior, el verdadero *temor* que corría por las venas de los personajes. Entre las palabras no hay espacios. Entre los rezos no hay respiros. Entre las frases no hay puntuación. Todo porque en el momento de pronunciación no hubo ni respiros, ni pensamientos, ni pausas. Tan sólo hubo miedo, incertidumbre y un inmenso afán por entregarse a la seguridad y el confort que implica la protección de Dios. El resultado es la tímida súplica de los habitantes de Pereira, atemorizados, cerrando con falleba las puertas, clausurando los postigos y escondiéndoles las noticias a los niños. Tan sólo tenemos su esperanza de protección.

Gracias a esta certeza de la oralidad como herramienta para hacer presente las emociones que vienen con las palabras, los demás ejemplos que vienen a continuación ayudan a mostrar los matices emocionales que se encuentran en la novela. Entre estos se tienen:

1.1.2 Ritmos y acentos: la especificidad de la voz en ciertas pronunciaciones

“(…) el-reloj-de-Matusalén-da-las-horas-siempre-bien” (p. 168)

En este primer ejemplo, los guiones se usan para marcar el tiempo. A diferencia de los momentos anteriores, estos no implican respiros o emociones. Es simplemente el ritmo que lleva el juego, siendo estos guiones los instantes en los que niños se toman de las manos y mueven sus pies al compás de la canción, girando en un círculo de risas y compañerismo. La autora bien habría podido plasmar el juego sin los guiones, asumiendo que el lector conocería la canción y recordaría el tono y el ritmo que llevaban. Sin embargo, en el guion está contenida la intencionalidad rítmica que buscaba generar. Se tienen los pasos, saltos y movimientos que los jugadores llevaban con la ronda.

El siguiente ejemplo es una canción. No todos los versos de las canciones compiladas en la obra se encuentran en cursiva. Por ejemplo, la frase que Sabina repite constantemente en la temporalidad de 1967 (“Dos gardenias para ti”) no se encuentra en cursivas, ni presenta rastros de oralidad; esto se debe a que el bolero no busca plasmar la forma en que Sabina la canta, sino que sirve como marca temporal para que el lector se ubique.

En este siguiente ejemplo de canción, sin embargo, la intención sí es absolutamente oral. Cada inflexión del lenguaje, cada vocal que es repetida armónicamente, implica la voz de los personajes (y personas reales que están reflejando) y sus propias decisiones de acentuar ciertas frases y momentos de la canción. El caso más evidente es el himno nacional, pues es la canción que todo colombiano (sin importar su edad) debe conocer.

*“cesó la horriiible noche, la libertaaaaad subliime (...) la humanidad enteeera, que
entre cadenas gime, com-preende, las-palaaabras, delque-murióen-lacruz...”*

(p.272)

Precisamente, las estrofas plasmadas son las más repetidas a lo largo de ceremonias y momentos especiales en los que es necesario tener ese protocolo nacional. Las vocales alargadas ahí van perfectamente alineadas con las inflexiones y variaciones de la canción, dejando de lado la rigidez de las palabras. Esta no es una partitura ni la letra del himno. Esta es, efectivamente, su materialización, su musicalidad y su pronunciación. Son las voces de

miles de colombianos que a lo largo de su vida las han repetido cientos de veces, tal vez hasta el cansancio. Son Ana y sus compañeras cantando a voz en cuello, desentonando, poniéndole rostro y acento a las múltiples izadas de bandera y demás ceremonias dignas de recibir el honor del himno nacional.

De la mano con esta intención por demostrar la manera específica en que fueron pronunciadas ciertas palabras y estrofas, la novela tiene también ciertos instantes en los que se rompen reglas gramaticales en pro de señalar variaciones orales específicas; por ejemplo:

“(…) hasta que una mujercita empezó a lamentarse, ¡mataron a Forfeliécer!” (p.36)

Aquí se evidencia una pronunciación específica. La mujer estaba cambiando la “j” y la “g”, las cuales tienen la misma pronunciación sonoramente, por la “f”. Con esta simple modificación se crea una característica especial en el personaje, aun cuando el lector nunca obtiene su nombre, ni vuelve a ver alguna otra participación de la mujer. Sus frases vienen al interior del testimonio del Flaco Bejarano y en este caso se limitan a transmitir el dolor de esta mujer ante la muerte de Jorge Eliecer Gaitán. Gracias a la decisión de Ángel por traer una simple modificación, el lector obtiene la fiel pronunciación de una mujer específica. Más allá de la posible irrelevancia del personaje, el ejemplo demuestra cómo Ángel utiliza el lenguaje para recrear las distintas personas afectadas por el 9 de abril y, sin necesidad de descripciones, ella ya es distinguida gracias a sus marcas orales.

“¿Tú crees que-que-que la-la-ma-ma-tó?” (p. 111)

El segundo ejemplo, muy a la manera del juego infantil de Matusalén, implica un ritmo en la pronunciación. Sin embargo, éste no está acompañado por movimientos de los pies, aplausos o risas. Este proviene del tartamudeo causado por el temor. Se refiere al momento en que Ana, Juan José y demás compañeros de la finca, ven frente a ellos la violación de Saturia. No comprenden lo que sucede, pero sí entienden la gravedad de la situación, por lo que permanecen ocultos, intentando saber por lo menos si su amiga estaba bien. Los guiones, al igual que en los rezos, traen consigo el temor y la incertidumbre. Crean la imagen de unos ojos, en la oscuridad, y una boca temerosa, cuyo dueño perdió el control sobre sus movimientos e intenta, a pesar del temblor, enunciar sus palabras.

Siguiendo la línea del “lenguaje oficial” de las novelas de la Violencia, Ángel plasma – en pocas situaciones – acentos típicos de algunas regiones del país. Específicamente, el acento se puede ver en las palabras señaladas, las cuales dejan en claro que el personaje es “paisa”. A simple vista, el acento podría pertenecer también a Cali, o zonas aledañas, pero es la historia la que permite inferir su origen caldense.

“**Vos** también te **tenés** que cuidar (...) porque como te **andés** por ahí (...) diciendo que siempre **andás** fósforo, y que **sos** el vergajo...” (p. 114)
[las negrillas son mías].

El diálogo es hecho en la historia de la familia Araque, la cual al parecer fundó Pereira. En las palabras, entonces, está contenido el acento de la región. Es interesante la forma en que Ángel busca explicar la zona a la que pertenece un personaje pues, a diferencia de *El día del odio*, aquí no hay un énfasis recurrente e imposible de ignorar a la hora de notar un acento; su manejo es tenue, apenas visible a través de unas pocas frases. El lector casi podría olvidar de dónde proviene el personaje. Esta decisión tiene dos efectos: por un lado, las palabras escogidas para representar el acento son acertadas, pues justamente son aquellas las que realmente tienen una cierta inflexión o caracterización de la zona cafetera. También, traen el efecto de homogenizar un poco los diálogos de los distintos personajes. Este último es un indicador que se vio en *La Calle 10*, donde los personajes (a pesar de ser radicalmente diferentes entre sí) tenían una misma manera de hablar. Aquí, si bien se tienen ciertas distinciones, el acento no es un factor esencial a la hora de distinguir entre los personajes o de buscar particularidades que los puedan diferenciar.

“(...) cuando yo llegue, ¡mieeeeércole...! Ron de Caldas hasta pa’ dar y convidar. (...) yo, ¿trabajar?, ¡nohombre...!” (p. 242)

Finalmente, este último ejemplo busca transmitir el acento costeño, haciendo uso del único personaje de aquella región. Al igual que en el ejemplo anterior, el lector puede ser consciente de su origen gracias a que la novela lo indica, llamándolo “el sargento costeño”. Pero en este caso particular se presentan también ciertas características para enfatizar en el imaginario del costeño, por lo cual se trae a colación el ron. Además, en contraposición con el acento anterior, este no está tan representado y las únicas palabras que lo identifican son bastante

recurrentes (coño, eche, miéercole, ajá, coñoemadre, etc.). Aun así, la sutil intención frente al énfasis en los acentos se mantiene: aquí tampoco hay una sobre-acentuación ni un interés por exagerar los manierismos ni muletillas. Esta decisión, aunque nuevamente homogeniza el hablado de los personajes, también podría generar un método más realista de plasmar los acentos. Es decir, el seleccionar escasas palabras para que carguen con el peso del acento regionalista puede, en algunos casos, pecar por falta de representación, pero también puede ser acertado ya que no crea caricaturas que exageran el habla de ciertas zonas nacionales.

1.1.3 Onomatopeyas: distanciamiento de Albalucía Ángel frente al “lenguaje oficial”

Por esta misma línea, la novela incluye también onomatopeyas. Su presencia es menor, es decir, no son muchas las ocasiones en las que la historia y la narración ameritan el uso de este recurso literario. Aun así, los breves momentos en los que aparecen terminan enriquecidos por las nuevas imágenes creadas gracias a este recurso. Estos son algunos ejemplos:

“Abejita abejita, me das la mielecita y uno de ellos (...)

zzzummm zzzummm” (p. 94)

“Se imagina el ruido que producen las olas, el chass chass

de ida y vuelta” (p. 122)

“(...) agarré el güinche y ¡zuuuaz!, la bajé de un güinchazo” (p. 294)

No hace falta comentar extensamente el uso de la onomatopeya, pues es bastante evidente. Lo que sí se debe recalcar es que esta decisión estilística no estuvo presente en ninguna de las novelas de la Violencia aquí analizadas; es una propuesta específica de Ángel, que enriquece la lectura. Este es el ejemplo final frente a las múltiples decisiones que tomó Albalucía Ángel con respecto a la inclusión de la oralidad y los alcances que tiene. La oralidad aquí recalca lo real y lo vivencial, es decir, los *seres humanos* que están detrás de esta historia. Busca tener una conexión más cercana con lector al presentarle las herramientas para que él mismo *entienda* lo que está leyendo, reciba los sonidos que hacía el güinche; escuche y *sienta* el miedo de Juan José al no saber lo que sucedía con Saturaia; conozca los acentos de quienes presentan sus historias, y *vea* las pequeñas piernas moviéndose al ritmo de la canción de Matusalén, tal vez incluso acompañadas de aplausos. La oralidad, entonces,

es el recurso que le permite a Ángel trascender el papel e intentar crear una experiencia más real y completa; es pues el recurso para crear un primer acercamiento con el lector.

1.2. Dichos y expresiones: caracterizando al pueblo colombiano

Con la oralidad el lector está un paso más cerca de los personajes y sus historias. Ahora, frente a los dichos, tal vez podría relacionarse con aquello que están contando. Los dichos se convierten aquí en un lenguaje común, pues fueron escogidos por la autora de tal manera que son representativos de la cultura colombiana y el folklore nacional. Por esta misma razón, realmente hay una enorme cantidad. Algunos ampliamente conocidos, otros que – con el paso de los años – han caído en desuso. Continuando con la noción del “lenguaje oficial”, *La pájara pinta* excede por mucho la intención de plasmar un lenguaje típico y fiel al hablado de la época, más aún cuando se clasifican los dichos por tipologías. Para evitar caer en una eterna enumeración, resulta más sencillo limitarse a nombrar los distintos tipos que hay.

Se tienen, entonces, dichos que aún se pueden encontrar en la actualidad, como es el caso de “El tiro por la culata”⁵ (p. 58); “(...) durmiendo en los laureles”⁶ (p. 114) y “Lo que se hereda no se hurta”⁷ (p. 221). Todas estas frases tienen ecos en la actual sociedad. También hay dichos que tienen referencias culturales, cuyo ejemplo más claro podría ser: “Aguardientero de racamandaca” (p. 109), el aguardiente, por supuesto, es la bebida alcohólica nacional por excelencia. Por último, hay un sinnúmero de dichos religiosos, los cuales dan cuenta de cuán creyente es la sociedad colombiana y lo mucho que la religión se ha vuelto parte del habla cotidiana. En pocas palabras, lo que hay son dichos “Hasta pa’ tirar pa’ lo alto” (p. 83). Lo que resulta interesante de esta inclusión lingüística no es su cantidad ni variedad, pues no es extraño encontrar estas decisiones estilísticas en la literatura colombiana. Lo que sí se debe

⁵ Este “dicho” se puede encontrar en el titular de un artículo publicado por *La Silla Vacía* el 23 de noviembre del 2016: “Al gobierno le salió el tiro por la culata con las víctimas” (<http://lasillavacia.com/historia/al-gobierno-le-salio-el-tiro-por-la-culata-con-las-victimas-58894>)

⁶ Este hizo parte de un titular de *BluRadio*, el cual refería a una frase dicha por Pastrana. Fue publicado el 8 de mayo de 2014: (<http://www.bluradio.com/64094/quien-habla-con-carteles-esta-durmiendo-en-los-laureles-pastrana-santos>).

⁷ Fue el titular de un artículo de *El Espectador*, publicado el 27 de julio de 2013, el cual hace referencia al comienzo de la vida política de Santiago Pastrana, el hijo del ex presidente Andrés Pastrana. (<http://www.elespectador.com/noticias/politica/se-hereda-no-se-hurta-articulo-436384>)

analizar son los breves casos en que los dichos son transcritos de una manera especial, diferente, llegando incluso a cometer errores y variaciones.

1.2.1 El dicho transformado: ¿especificación del lector?

Los dichos y frases, en términos generales, buscan transmitir costumbres y, en algunos casos, verdades atemporales. Sin duda son una parte clave de la cultura colombiana, pues varios de ellos dependen de conocimientos y referencias cimentados en la historia nacional. Sin embargo, los dichos aquí expuestos traen variaciones semánticas que cambian la manera usual en que son presentados. El resultado es que se tienen algunos dichos tergiversados, que llegan incluso a confundirse con otros, pues en ocasiones no son expuestos en su totalidad. En todos estos casos, el significado del dicho está **implícito**. Con estos ejemplos se busca traer una propuesta específica, pues no es gratuito el tener unos cuantos dichos tan particularmente transcritos y usados como estos.

Lo importante de esta tipología es que tiene una implicación directa en el lector: el sentido implícito de los dichos implica la necesidad de tener un lector activo, que esté efectuando una lectura atenta y detallada, pues algunos de esos casos podrían pasar desapercibidos. Estos dichos son entonces guiños al lector que están cuestionando su lectura – qué tan inmersos están – y su participación. Al mismo tiempo está definiendo la necesidad de tener un lector con un cierto bagaje cultural, que tenga conocimientos previos de algunos de estos dichos, o que por lo menos esté dispuesto a investigarlos; siendo este el caso, podría también reclamar un lector colombiano (dependiendo del origen de cada dicho) o que al menos haya tenido contacto con estas expresiones. Veamos entonces los ejemplos:

“(…) cuando vio a mis hermanas como unas Magdalenas” (p. 38).

Este no es un dicho, sino más bien una expresión. De cualquier manera, la forma convencional de usarla es “llorando como una Magdalena”, sin importar el orden en que esté expuesta la frase. En este caso en particular se omitió la frase “llorando”, que es clave en la expresión para que el receptor pueda comprender la acción que se está llevando a cabo. Fue dicha en la temporalidad de 1948, justo después de la muerte de Gaitán. Quienes lloraban eran los pasajeros de un tranvía que, alterados, querían seguir el taxi en el que iba el cuerpo

del caudillo del pueblo. Lo que está implícito en la expresión es pues el llanto de los personajes y, por extensión, toda una gama de emociones que afloraron frente a la muerte de Jorge Eliécer Gaitán. Si el lector no comprende la expresión, si no tiene los conocimientos suficientes para entender que están llorando, entonces se pierde la emoción de la escena y todo el sentimiento que transmitían los personajes con sus lágrimas.

“(…) Ya me picó la fiebre del comunismo, que **al que anda con miel..**” (p. 153).

El dicho completo es “al que anda con miel algo se le pega”. Aquí, el sentido se puede inferir a través de la lectura, pues la conversación es clara: Ana (en la temporalidad de 1967) habla sobre las marchas de estudiantes del momento y, específicamente, cuán comprometidos están Lorenzo y Valeria, hasta el punto en que Ana está comenzando a unírseles. En este caso, el lector no necesita realmente un amplio conocimiento popular para entender lo que se expone. Pero, aun así, hay una decisión explícita por parte de Ángel de dejar el dicho a medias, haciendo que el lector infiera a través de la lectura, que busque entre sus recuerdos (o tal vez conocimientos) la pieza final que terminaría la frase. Lo que queda implícito en el resto del dicho es la situación, es decir la amistad con Valeria y Lorenzo, pues llevaron a Ana a las marchas y le mostraron el rostro del compromiso social. Lo que queda implícito son los días en La Arenosa, los folletos que reparten, las pancartas que hacen juntos. Lo implícito es justamente *quienes* le habrían pegado el comunismo a Ana. Si el lector no conoce el dicho, no puede inferir la amistad entre estos tres personajes, el tiempo que han pasado juntos y el verdadero impacto que tuvieron los hermanos en la vida de Ana.

“(…) ya no llores, nada te sacas con berrear, **no seas tan cocodrilo**” (p. 258).

La expresión completa es “lágrimas de cocodrilo”. En este caso, el significado es mucho más difícil de inferir. El lector, necesariamente, deberá entender la relación que hay entre las lágrimas y los cocodrilos, pues de lo contrario no tendrá sentido. El significado hace referencia a lágrimas falsas y que afloran con facilidad. En la novela aparece con respecto a la muerte de Julieta, quien fue atropellada por un tranvía. Para calmar a Ana, las monjas le dicen que no llore pues Julieta irá al cielo. Por esta razón, el decirle “no seas tan cocodrilo” no es más que un intento por detener su llanto recalcando el hecho de que no le sirve de nada seguir así. Al igual que en el ejemplo de las Magdalenas, si el lector no comprende el dicho

se pierde la emoción de la escena, al igual que de la amistad entre las niñas y cuán duro fue para Ana este accidente, pese a que ella se esfuerce (durante toda esa narración) por aparentar que no le dolió tanto.

“Al mal tiempo, cría cuervos” (p. 323)

Esta es usada en una carta de Lorenzo (desde la cárcel) en la cual relata lo difícil que fue lograr enviarla y la fuerza que necesita para aguantar todo lo que está sufriendo en el encierro. La frase, entonces, surge como un intento por demostrarle fortaleza a Ana y la resignación que está practicando. Evidentemente, se queda en un intento, pues el resultado es la mezcla de dos dichos conocidos: “Al mal tiempo buena cara” que representaría el interés de Lorenzo por no dejarse derrotar y continuar buscando las formas de comunicarse con Ana; y “cría cuervos y te sacarán los ojos” que tiene que ver con la traición de alguien que creías cercano (“a quien se ha criado”) pero que desde el principio no era de confiar y terminó “sacándole los ojos” a quien lo “crio”, es decir lo traicionó. Este último no tiene tanto sentido en el contexto en que Lorenzo está escribiendo.

La fusión de estos dos dichos demuestra – de forma implícita – cuán afectado está él. Para este caso en particular el conocimiento que el lector deberá tener previamente será para poder distinguir entre ambos dichos, sin pensar que lo expuesto por Lorenzo está correcto. El significado del primero, “al mal tiempo buena cara”, podría intuirse con el contexto de la carta; el del segundo dicho pareciera más un intento por confundir al lector, demostrando además la confusión y perturbación de Lorenzo. Si el lector no comprende el juego de la autora mediante la mezcla de los dos dichos se perdería de la confusión, el desespero y los enormes esfuerzos de Lorenzo por mantener la calma.

Como se puede observar, la importancia de esta tipología recae pues tanto en las situaciones (y emociones) que quedaron implícitas como en el innegable rol del lector. Es decir, el hecho de presentar distintos guiños (variaciones) de conocimientos lingüísticos establecidos (dichos ampliamente conocidos) demuestra una intención por parte de Ángel frente al necesario rol activo que debe mantener el lector en todo momento, y también frente a ciertas características del mismo. Requiere entonces que el lector cuente con ciertos conocimientos del lenguaje coloquial y que se haya sumergido en la historia de *La pájara pinta*; en la unión de estas dos

características es que se da el óptimo rol del lector que reclama la novela. Este rol es, pues, activo: implica la directa participación del público.

Las presentes conclusiones no son exclusivas para esta categoría. El ejemplo de los dichos con sentido implícito ayuda a explicar mejor, a través de momentos específicos, cómo es que la novela reclama (paulatinamente) un lector definido, pero no aplica únicamente a estos casos. Es el lenguaje en general el que requiere de un público especial, pues continuamente le recuerda que necesita de su participación activa para ser comprendido. El lenguaje reclama un lector atento, que lo conozca o lo haya apropiado, que tenga una relación especial con él, ya sea por uso vivencial o transmitido; aquí, entonces, hay sutiles interpelaciones al público. La noción de un lector definido es más evidente en *La pájara pinta* que en cualquier otra novela analizada. Más adelante, a lo largo del presente trabajo, se verá la importancia de este rol activo y de la participación.

1.3. Palabras específicas: el espacio de la vinculación afectiva

Al comienzo del capítulo se recalcó la necesidad de tener una metodología de análisis particular, debido a la complejidad y las múltiples decisiones estilísticas que presenta *La pájara pinta*. Si bien esto ha sido cierto, y las características de estilo y forma tomadas por Ángel presentan muchos más matices que en las obras de los demás autores, ningún apartado ha tenido repercusiones tan específicas como este.

Por ende, el último cambio metodológico necesario es dejar de lado la tercera persona a la hora de narrar. Puede ser más académica, formal, y una mejor manera de abordar un texto como éste.... pero no es el acercamiento indicado para el presente aspecto. Así que abandono ahora la distancia que antes nos separaba, lector, y procedo a explicar por qué es necesario un acercamiento, un momento más íntimo para discutir el lenguaje. La razón se halla en el *impacto*, el *efecto* que generan las palabras, pues éste se forjó – precisamente– en mí. A medida que leía la obra, conocía a los personajes y me sumergía en el mundo de la novela, el lenguaje comenzó a imbricarse en mi vida personal. Rompió las barreras del tiempo, la distancia que el papel y la tinta creaban entre Ana y yo, entre Albalucía y yo, y los reemplazó con un lazo directo a mi interioridad y, sobre todo, a mi familia. Ya no fue suficiente con conocer los dichos, entender su significado, poder comprenderlos aun cuando están

transformados. Ahora tenía que *sentir* las palabras. Así pues, la forma en que se aborda el lenguaje acá es desde mi perspectiva, mi historia y mis recuerdos; justo como Ana tejió la novela.

Me gustaría entonces recalcar las palabras y dichos plasmados en la novela que tuvieron un eco especial en mí. Este puede no ser el método más convencional o académicamente válido, pero es el más honesto y *afectivo*; el que más probabilidades tiene de recalcar el logro de la novela.

Albalucía, entre el *collage* de voces que conforman la novela, mantiene siempre (sin importar quién esté narrando) un tono coloquial y ameno. Sin tener mayores señalizaciones frente al inicio o término de un diálogo, o al cambio entre un narrador y otro, el tono general se conserva y se puede evidenciar gracias a las palabras específicas a las que decidía recurrir a lo largo de las diferentes narraciones. Entre esas palabras se pueden destacar:

“**Pendejo**”: esta es una expresión que se repite varias veces a lo largo de la novela, por lo que no hay una única cita específica que lo pueda ejemplificar; la mayoría de las veces fue dicho por Lorenzo. Podría verse en la carta titulada “*Agosto veintidós*” que está hablando sobre una carta clandestina que recibió Lorenzo como respuesta a las muchas que ha enviado a Valeria y Ana: “De pronto el tomo dijo que muéstreme esa carta, y yo cuál carta, pues la que le pasó aquí el compañero cuando creyó que yo estaba elevado, no me crea tan pendejo” (p. 319). En este caso, la palabra es usada por un policía al interior de la cárcel para decir que él no es bobo y se dio cuenta de las acciones de Lorenzo. Sin embargo, mientras leía esta parte de la novela, sucedió algo distinto. Mientras me enfrascaba en sus palabras, ésta en particular – *pendejo* – despertó en mí un recuerdo específico de mi vida privada.

Cuando yo era pequeña pasaba mucho tiempo con mis abuelos maternos y mi tío. Una tarde aproveché la oportunidad para hablar con mi abuelo, José González. Nuestra conversación comenzó por una inocente discusión entre mis abuelos, la cual me dejó una duda, y se la comuniqué, entre susurros: “Abuelo, si mi abuela te molesta tanto y tú te desesperas tantas veces... ¿por qué te casaste con ella?” Ante mi pregunta infantil soltó una pequeña risa, miró a nuestro alrededor – por si alguien más estaba escuchado -, luego me vio a los ojos y dijo, con gran énfasis en la palabra, “¡Por **pendéjejo**, mijaja!”. Curiosamente, este recuerdo ocurrió

de repente, mientras yo leía la carta de Lorenzo y se fue tan rápidamente como llegó a mi mente. Los momentos de enunciación de la palabra son bastante distintos, por lo que no fue eso lo que generó el recuerdo, sino que fue el hecho de ser una palabra tan coloquial y recurrente - tanto en la novela como en mi vida privada; el significado es siempre el mismo, y la voz de mi abuelo me ayudó a imaginar de forma más tangible la escena.

Este extraño vaivén entre la historia de la novela y los recuerdos que despiertan en mi interior ocurrió varias veces, con cientos de palabras específicas que traían a colación memorias de hace años, donde toda mi familia estaba involucrada. Si se me permite, me gustaría traer un último ejemplo: la expresión “(...) como si fuera un bulto de papas”. En la novela es usada en un contexto displicente, pues se está refiriendo a la forma en que un policía lleva de un lado a otro a un prisionero esposado, el cual hacía parte del ELN⁸; Ana presencié estos hechos mientras iba a reconocer el cuerpo de Valeria.

En el plano personal, al leerla me recordó un juego de mi infancia, entre mi padre y yo (y en algunos casos mi hermano). Éste se basaba en que mi papá me levantaba y me acomodaba en su hombro, haciendo que yo quedara colgando e incapaz de moverme, momento en que él empezaba a caminar por toda la casa y a gritar: “Veendo un bulto de papáas, ¿Quiéeen me lo quieeere comprar?” Si tenía suerte, mi madre me recibía, “comprando” el bulto. Si no, mi padre podía caminar por toda la casa, mientras me hacía cosquillas, hasta que por fin se cansaba y me dejaba en una cama.

Evidentemente, los contextos de enunciación son radicalmente distintos. En la novela es un momento sombrío en donde Ana está aterrada, en una sala de espera donde hay cientos de personas aguardando el veredicto de la policía. Algunos son estudiantes que participaron en las marchas, y ahora están detenidos; otros son niños asustados que la policía está intentando culpar de algún crimen. En medio de este panorama desolador, y de uniformados sin preocupación alguna por cómo tratan a sus reclusos, es donde se dispara inesperadamente un breve recuerdo de mi infancia. Estas cuantas palabras hicieron que olvidara

⁸ “Aquí está Jairo Meza, mi Teniente, lo interrumpió un Cabo Segundo, que traía un muchacho con esposas, haciéndolo llegar a punta de empujones. No me lo traiga aquí (...), ese es del ELN y vamos a arreglarlo en otro sitio, súbalo al tercer piso, y el policía como un resorte, sí mi Teniente, ¡firmes!, y el interrogador enardecido: a ver si me le pone orden a esta vaina, esto no es casa de citas, esto es la policía, ¿me entendió?, y el otro que ¡asusórdenes!, mientras sacaba al prisionero como si fuera un bulto de papas” (p. 240).

momentáneamente lo que estaba leyendo, el lugar en el que estaba Ana y la horrenda tarea que la esperaba; en cambio, me remonté a mi infancia, entre risas y juegos. Esta específica expresión fue la encargada de ese salto temporal y espacial que ocurrió en mi interior. En ambos ejemplos, sin importar la situación de la novela, estas precisas palabras hicieron que me sintiera conectada de alguna forma a la novela, recalcando pequeños puntos en común que hay entre la narración y mi propia vida. En pocas palabras, me hicieron sentir más cercana a los personajes.

1.3.1 Palabras y memorias: entre Benjamin y Proust

Ahora bien, detrás de estos breves ejemplos sobre mi vida personal y su peculiar relación con la novela se esconde una fuerte razón teórica, la cual contiene la clave de la definitiva vinculación afectiva del lenguaje en *La pájara pinta*. Ésta se encuentra en las propuestas de Walter Benjamin frente a la memoria, en su texto *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Aquí, el autor alemán procede a construir una discusión entre las propuestas de Bergson en su obra *Matière et mémoire* y Proust, en *À la recherche du temps perdu*. Los resultados de este tejido teórico crean la base para analizar el lenguaje en este trabajo, trayendo entonces útiles definiciones frente a la memoria, el recuerdo y el impacto en el sujeto.

Benjamin comienza su texto planteando la posición de Bergson: “(...) él considera la estructura de la memoria como decisiva para la experiencia. (...) [ésta] no consiste principalmente en acontecimientos fijados con exactitud en el recuerdo, sino más bien en datos acumulados, a menudo en forma inconsciente, que afluyen a la memoria” (p. 3). De ella destaco la relación entre memoria y experiencia, y la capacidad que tiene para pasar de un estado inconsciente a una evocación hacia la memoria.

Partiendo de las nociones de Bergson, pero con un interés de distancia y crítica, Proust propone los términos “memoria voluntaria” y “memoria involuntaria”. Éstos son definidos como: “(...) memoria dispuesta a responder al llamado de la atención. (...) del cual se puede decir que las informaciones que nos proporcionan sobre el pasado no conservan nada de éste” (p. 4). El recuerdo voluntario depende entonces de un intento conciente por evocar ese pasado escurridizo. Proust afirma el fracaso de ese intento, pues el pasado no puede invocarse en su totalidad; habrán siempre pedazos de él que se escapen al tratarse de recordar de forma

consciente y voluntaria. Para lograr conquistar “una imagen de sí mismo” o adueñarse de “su propia experiencia”, el recuerdo deberá originarse en el azar (p. 4). En contraposición con la “memoria voluntaria”, la involuntaria “conserva las huellas de la situación en la que fue creada [y] (...) corresponde al repertorio de la persona privada”. Más aún, “donde hay experiencia en el sentido propio del término, ciertos contenidos del pasado individual entran en conjunción en la memoria con elementos del pasado colectivo” (p. 6). De los aportes de Proust se subraya la noción de “huellas de la situación” y nuevamente su relación con la experiencia.

Ya que se tiene un entramado teórico establecido, resulta más fácil comprender la relevancia de traer a mi familia a este texto académico: a medida que me adentraba en el mundo de la novela comencé a notar las palabras coloquiales. Encontré expresiones que nunca había visto escritas ni mucho menos publicadas en una obra literaria. La rigurosidad lingüística y el peso académico (casi aurático) que –pensé– debía tener una novela se fue disipando a medida que el estilo de Ángel se posesionaba con certeza. Por supuesto, esta es una sensación que experimenté mientras estudiaba las novelas de la Violencia en general, es decir, las ya analizadas. Los estilos cercanos se tomaron las páginas de la literatura nacional, trayendo consigo la conciencia de que sí puede escribirse una obra con el lenguaje “de la calle. Sin embargo, fue el lenguaje de *La pájara pinta*, con sus múltiples narradores y acentos, el que creó en mí lo que Proust denominó como “memoria involuntaria”. Precisamente, esto es lo que intenté demostrar con mis historias personales.

Con los dos ejemplos que seleccioné (y muchísimos más que guardé para mis adentros) las voces de los personajes tomaron nuevos matices, sus acentos se volvieron reales, sus situaciones se convirtieron en personales, sus afanes en propios y sus memorias se imbricaron con las mías. En los esclarecedores términos de Proust: mi lectura se impregnó por memorias involuntarias. La forma en que todos estos recuerdos llegaron a mí se ajusta perfectamente a la definición de Proust. Se debe a que los recuerdos guardan las “huellas” de la situación original, y éstas fueron precisamente despertadas por las palabras específicas que están en la novela. De esta forma, a medida que continuaba leyendo el *collage* de voces tomó nuevos caminos. No sólo recibía las voces de Sabina, las Aparicio, el Flaco Bejarano o Santos

Barberena; estaba también escuchando con absoluta claridad la de mi madre, mis abuelos, mis tías, etc. La novela, entonces, se había involucrado en mi vida privada. En mi memoria.

Este es, específicamente, el impacto afectivo que inevitablemente crea la novela. Es la característica que distingue enormemente al lenguaje de *La pájara pinta* con respecto al de las demás novelas de la Violencia. La pregunta ahora es, ¿por qué? ¿Por qué este lenguaje es diferente? ¿Qué características lo distinguen realmente? La respuesta no es sencilla. En primer lugar, por supuesto, se deben tener en cuenta todos los matices formales que fueron analizados. Cada tipología aquí plasmada presenta un sinfín de recursos, a manera de subtemas, en donde el lenguaje se divide y bifurca, creando enormes posibilidades de análisis temáticos y, por extensión, enormes posibilidades de acercar y afectar al lector. Las demás novelas no presentaban tanto interés por marcar los dichos, ninguna tenía onomatopeyas, y el número de palabras coloquiales plasmadas acá es mucho mayor. Sin embargo, la distinción y el verdadero impacto de esta novela está también en el ámbito de los afectos a través de los recuerdos que llegaron inesperadamente a mí y las “memorias involuntarias”. Como bien dijo Brian Massumi (citado por Anna Gibbs en su texto *Sympathy, Synchrony, and Mimetic Communication*, 2003), con respecto a los afectos:

“(…) affect as an energetic dimension or ‘capacity’ and emotion as a selective activation or expression of affect from a ‘virtual co-presence’ of potentials on the basis of memory, experience, thought, and habit” (p. 186).

La cita demuestra entonces cómo la afectividad es una capacidad, y la emoción es la selectiva activación de esa capacidad, la cual depende de la memoria, la experiencia, el pensamiento y el hábito. El lenguaje de *La pájara pinta*, y en particular ciertas palabras específicas, definitivamente despertaron en mí esa unión entre las emociones y la capacidad afectiva en el momento en que se entrelazó con mis memorias involuntarias. Es así como se creó la inevitable vinculación afectiva; a través de este lenguaje y la cercanía especial que genera entre el público y los personajes. Este será entonces un primer lazo interpersonal. Incluso se podría ir un paso más allá y especificar exactamente qué es lo que crea esa vinculación afectiva, qué emoción despierta. Sin duda, se trata de familiaridad y de empatía. Como intenté demostrar, por lo menos en el plano personal crea una identificación. Más aún, creó

el reconocimiento de mi familia, mi infancia, y mi innegable lazo con Ana. Esta empatía es apenas el primer paso de la relación afectiva.

Ahora bien, en términos de la novela, esta decisión la distancia de los demás textos aquí analizados. *La pájara pinta* trae, sin duda, características que la diferencian. Este lazo específico con el lector es de sus propuestas más valiosas y, tal vez, ignoradas por la crítica. El hecho de intentar atraparlo con la lectura, mediante un lenguaje ameno y de fácil comprensión, tiene fuertes implicaciones literarias y no debe pasar desapercibido. Se busca alguien que tenga una cierta relación con la forma de hablar del país. Alguien que se identifique con los rezos y chistes, que tenga un buen manejo de dichos y expresiones, y que se deje impregnar por los ruidos y las onomatopeyas. Se busca, pues, un lector dispuesto a dejarse *afectar* a través de los múltiples niveles del lenguaje, a dejarse invadir por sus “memorias involuntarias”. Un lector con receptividad afectiva.

Ninguna otra novela aquí analizada tenía tal reclamo en su interior. No es aún evidente por qué es que *La pájara pinta* necesita un público con tales características, pero a medida que avance el presente texto se irá vislumbrando su relevancia. Por ahora, este recurso se puede observar como algo innovador y en definitiva uno de los grandes logros de Ángel: a partir de algo tan “común” como el lenguaje, la autora crea toda una propuesta estilística frente a la forma en que debe ser leída su novela. No es apta para cualquiera, ni su valor será evidente para todo público. En el interior de esa fascinante historia se halla todo un propósito frente a la necesidad de acercar a su lector y adentrarlo en un mundo que le sea familiar. A partir de este lazo afectivo y de múltiples recursos que se irán analizando, se podrá ver la grandeza de la obra y de sus decisiones estilísticas y formales. Este primer capítulo marca entonces el inicio de la importante relación afectiva que se gesta con el lector, la cual es tal vez la marca más clara de Ángel y de la aún vital importancia de *La pájara pinta*.

2. Las estructuras del sentir a partir de los referentes: interpelación de la cultura

Justo como las novelas de la Violencia ya analizadas, *La pájara pinta* comparte también el interés de entramar la historia con constantes referentes. Éstos continúan con las tipologías planteadas en la introducción (“culturales”, “espaciales” y “temporales”) pero incluyen – como ha sido característico hasta el momento – ciertos matices nuevos, que enriquecen el recurso. Aun así, tanto en las novelas anteriores como en la de Albalucía Ángel, el hecho de utilizar referentes tiene un propósito claro: buscan que el lector se pueda ubicar (ya sea en el tiempo o el espacio) y pueda así comprender mejor lo que se le está narrando. Esta comprensión, como se verá más adelante, no se limita a un plano lógico, es decir que no se trata de mero entendimiento frente a lo que está sucediendo; se busca que el lector comprenda, en nuevos niveles, la historia.

Así pues, Ángel no se limita a ubicar espacio-temporalmente al lector, sino que hace presente en la novela diferentes aspectos de la vida cotidiana de Latinoamérica en la mitad del siglo XX, haciendo énfasis en el imaginario colombiano. Los referentes, entonces, tienen la intención de ampliar las tipologías establecidas hasta el momento (temporal, espacial, cultural), trayendo a colación subtemas y matices, ampliando así el panorama de posibilidades analíticas y temáticas. Más allá de esto, la importancia de este capítulo radica en que los múltiples ejemplos y esfuerzos por plasmar varias posibilidades frente a temas aparentemente comunes crean la noción de sociedad y cultura colombiana de Albalucía Ángel. Para poder analizar este importante aporte, se sigue la noción de Raymond Williams: *las estructuras del sentir*.

Esta noción se encuentra en su libro *Marxismo y literatura* (1977). El texto que resulta relevante en este momento es realmente bastante corto, se halla en el capítulo II Teoría Cultural, y se dedica únicamente a este tema sobre las estructuras. Inicia, entonces, con las nociones de lo social y lo personal y, por extensión, del pasado y el presente. De aquí se debe rescatar la postura de Williams frente al presente y su experiencia, particularmente “(...) la especificidad del ser presente, lo inalienablemente físico, dentro de lo cual podemos discernir y reconocer efectivamente las instituciones, las formaciones y las posiciones” (p. 150). Esta

última característica física resulta útil para el presente texto pues podría contener el rol de los referentes espaciales en la reconstrucción de un presente.

El texto continúa, centrándose en las experiencias que despierta ese presente, y cómo éstas cambian necesariamente de generación en generación. Estos cambios, argumenta Williams, se pueden ver en “en las costumbres, la vestimenta, la edificación y otras formas similares de la vida social”. La cuestión es preguntarse si los cambios surgen por el carácter dominante de ciertos grupos, o si se da debido a interacciones sociales generales; de cualquier forma, se está definiendo “una cualidad particular de la relación y la experiencia social” – lo cual precisamente compete al presente análisis – y “determina el sentido de una generación o de un período” (p. 154). Las características que Williams menciona (costumbres, la vestimenta, la edificación) son directamente plasmadas a través de los distintos tipos de referentes, especialmente en los “temporales” y es justamente el “sentido de una generación o de un período” lo que se puede concluir mediante el análisis del presente capítulo.

Williams, entonces, declara: “Tales cambios pueden ser definidos como cambios en las *estructuras del sentir*” (p. 154). Así mismo, presenta una definición:

“Desde una perspectiva metodológica, (...) «una estructura del sentir» es una hipótesis cultural derivada de los intentos por comprender tales elementos y sus conexiones en una generación o un período, con permanente necesidad de retornar interactivamente a tal evidencia.” (p. 155)

En pocas palabras, las *estructuras del sentir* son las conexiones que hay entre los elementos culturales imperantes en una generación o período; el análisis de estos elementos y las relaciones socioculturales que se derivan de ellos dan precisamente las estructuras de un período determinado. Esto es, justamente, lo que se busca analizar en este capítulo. Cada una de las tipologías son los elementos socioculturales, al igual que indicios que dan cuenta de la noción de mundo de Albalucía Ángel y cómo era el país durante la época de publicación de *La pájara pinta*. Además, como se esbozó en el capítulo anterior, las conclusiones de este apartado tendrán una directa relación afectiva con el lector.

Entonces, cada referente plasmado apela a una característica específica de la generación de mediados del siglo XX y es indiscutiblemente una parte de la estructura del sentir de la época. Así mismo se demuestra el impacto sociocultural de cada uno – y se señala, además, la posible innovación que podría estar presentando Ángel con respecto a las demás novelas de la Violencia. En cuanto a la relevancia de la propuesta de Williams, resulta sencillo ver cómo está conectada con el giro afectivo en la medida en que tienen el mismo propósito: analizar la forma en que se puede transmitir un sentir, un afecto. En este caso, la transmisión fue la del sentir de la época, del siglo XX colombiano a través del aspecto temporal, espacial y cultural del país. Para iniciar entonces el análisis de las estructuras del sentir se tienen primero los referentes que se encuentran fuertemente enmarcados en el tiempo.

2.1. Estructuras temporales: signos representativos de la época

En el aspecto temporal, se encuentra la intención de utilizar objetos y figuras que marcan especialmente la época. Algunos de estos ejemplos están también presentes en las novelas de Zapata Olivella y Osorio Lizarazo, pero no todos; definitivamente, Ángel tiene intenciones muy propias frente a los años que quiere recrear y la forma como lo quiere lograr.

2.1.1 El mercado del siglo XX

Por “mercado” se entiende acá todo lo que esté atravesado por la economía y el comercio. La novela trae una pléyade de ejemplos en este contexto, con un minucioso interés en cuanto – por ejemplo – a los productos específicos que se esparcen a lo largo de la narración. Hay pues un recuento meticuloso de marcas, tanto nacionales como internacionales, que se entrometen en las distintas historias. Se puede ver breves menciones en diálogos donde surgen nombres como “Eternit”, “máquinas Singer”, “Freskola” y “Croydon”, entre otros.

Estas marcas demuestran ser artículos de renombre cotidiano, cuyo uso no debía parecer especial en el momento de publicación de la novela; sin embargo, en este instante (tras décadas de haber sido publicada), es una prueba bastante específica de cómo los colombianos consumían ciertos productos, qué aparatos utilizaban y cuáles eran las marcas comunes. Es entonces un acercamiento aparentemente trivial – pero meticuloso–, mediante el cual Ángel demuestra su compromiso con recrear el sentir de la época, pues se dedicó incluso a plasmar

marcas y productos. Además, le permite al lector ver aquellos productos que ya fueron discontinuados y otros que aún persisten, demostrando el paso del tiempo entre la primera publicación y la actualidad. Esta recreación de marcas y productos no se ve en ninguna otra novela de la Violencia analizada.

Aquí también se podría incluir el interés de Ángel por recalcar en los diversos sistemas monetarios que varían según como se desarrollan las historias de la novela. Por ejemplo, hay menciones a pesos, centavos y reales, cada uno con un evidente valor económico distinto. De esta forma, en una línea temática se pueden apreciar comentarios como: “mínimo **diez centavos** para que te acompañe al **matiné**” (p. 22) (narrado por Ana, durante su infancia), al igual que “Estoy jodido (...) por un cheque de mil infelices pesos” (p. 204) – dicho por Lorenzo desde la cárcel, en su primer encierro causado por un “cheque chimbo”.

Este énfasis en la economía resulta interesante, pues es una forma sutil de marcar el paso del tiempo: no sólo el tiempo entre la publicación de la novela y la posible lectura posterior, sino también al interior mismo de la narración. Por ejemplo, frente a la inclusión de los reales, que son mencionados por un vendedor (o más bien embaucador) que apela a Gregorio y Cecinda Araque. Ésta era la moneda del momento y estaba en vigencia en el siglo XVII; definitivamente es una manera de indicarle al lector la enorme distancia temporal que separa incluso a los personajes, precisamente como a Ana (cuya historia está enmarcada en el siglo XX) y a la familia Araque.

Así mismo, la inflación que ha ocurrido entre el año de publicación y la lectura realizada, por ejemplo, en el siglo XXI, se ha encargado de transformar el valor del peso colombiano: en la historia se mencionan los centavos y los pesos con un valor mucho mayor al que se tiene ahora. El caso del cheque falso de Lorenzo es perfecto para este ejemplo: los “mil infelices pesos” por los cuales él fue a la cárcel ahora tienen un valor absolutamente ínfimo. Incluso a través del dinero se puede mostrar el avance del tiempo. A través de estos ejemplos iniciales se puede ver un manejo **sutil** de ciertos elementos, muy puntuales, que van sin duda reconstruyendo el diario vivir de los colombianos a mediados del siglo XX.

2.1.2 Estructuras políticas: gobiernos y divisiones en la historia nacional

Debido a las múltiples narraciones y décadas que se manejan al interior de la novela, Ángel debe recurrir a diversos recursos de reconocimientos temporales; es decir, guiños que ayuden al lector a posicionarse a través de las épocas. Para esto, las menciones políticas son mecanismos que, con gran exactitud, ayudan al lector a delimitar los años a través de periodos presidenciales, por ejemplo.

Se puede observar al traer a colación a quienes han sido presidentes desde el 9 de abril, como “*El Presidente Ospina*” (p. 20) o “(...) el Excelentísimo señor Presidente, General Jefe Supremo de las Fuerzas Armadas, Gabriel Muñoz Sastoque⁹” (p. 255). Las emisiones de radio marcan de cerca la temporalidad de 1948 y se encargan de enfatizar las temáticas más relevantes: los estragos, los heridos, y las figuras políticas reconocibles que están influyendo históricamente; por supuesto, se destaca la narración de la muerte de Jorge Eliécer Gaitán. De esta forma es que se demuestra el paso del tiempo a lo largo de la novela: mediante comentarios al Frente Nacional, la Conferencia Panamericana, Olaya Herrera, o Laureano Gómez; es decir, a través de los cambios relevantes en el panorama político.

En los análisis anteriores, las demás novelas de la Violencia mantenían todas un mismo periodo de tiempo: en las novelas del Bogotazo se limitaban al año de 1948, y en el de *Cóndores no entierran todos los días* (aunque comenzó a demostrar los saltos temporales) se refería únicamente a la violencia generada por el fenómeno de Los Pájaros. *La pájara pinta*, por el otro lado, abarca desde 1948 hasta 1967 (en términos de momentos representativos de la violencia en el país, pues la historia narra desde mucho antes del nacimiento de Ana), con lo cual el lector se enfrenta a varios periodos políticos, Presidentes, y en general a distintos acontecimientos políticos y sociales que marcaron a la población nacional.

Con este mismo método se demuestra también la Violencia que impera sobre la nación y se imbrica, incluso, en el diario vivir de los colombianos. A manera de ejemplo, el bipartidismo se puede ver a lo largo de la novela como una presencia constante, demostrando cuán presente estuvo en los pleitos del siglo XX. Preguntas como “¿Tu papá es liberal?” (p. 25) – dicho por

⁹ Es decir, Gustavo Rojas Pinilla

Ana durante el 9 de abril –, o los múltiples gritos y amenazas recurrentes que recalcan en los bandos políticos – “¡ese godo asqueroso!” (p. 49) – dan cuenta de las rivalidades políticas. Lo interesante de estos comentarios es que no siempre van acompañados por rótulos temporales específicos; es decir, no tienen una explicación por parte del narrador frente al año en que se desarrollan las riñas bipartidistas. Son precisamente los pleitos, las preguntas y los insultos bipartidistas los que deben dar cuenta de la época.

Los referentes aquí presentes son pues una forma de posicionar al público en las diferentes temporalidades en las que se ve sumergido; a manera de “pistas” o guiños para liderar la lectura. Además de este uso evidente, dichos referentes políticos traen consigo el *sentimiento* que cada periodo y aspecto político y gubernamental generaba en el público del momento: por esta razón, no es lo mismo encontrar un insulto a los “godos” en el año de 1949 que en el de 1967; los aspectos sociohistóricos se encargan de diferenciar radicalmente ambos años y, por ende, el posible impacto de las palabras en cada uno de ellos.

Ángel se interesa también por plagar la novela con varios objetos, nombrados de forma específica, los cuales dan cuenta del diario vivir de cada historia y época de la nación. Es el caso, por ejemplo, de un transistor, “el pequeño Larousse” (p. 135) o la imagen de unos niños “jugando trompo” (p. 23). Así mismo se pueden ver también los tranvías (figuras que hacen parte del repertorio de las novelas del 9 de abril), “los almacenes ley” (p. 49), e incluso una vitrola. Todos estos objetos hacen parte del diario vivir de los colombianos durante la segunda mitad del siglo XX. Algunos de estos podrían encontrarse en la actualidad, mientras que otros perdieron vigencia hace varias décadas; esto último implica un posicionamiento temporal diferente: el posible lector de la actualidad pasará por un reconocimiento de artefactos “antiguos” a los que ya no puede tener acceso. Se enfatiza, entonces, el entender el paso del tiempo desde 1975 hasta su lectura personal.

En términos generales, todos estos referentes traen consigo la noción de “época”. Más aún, para el posible lector de la actualidad, implican un *cambio*, pues salta a la vista lo mucho que la tecnología, la economía y la política se han transformado a lo largo de los años. Sin intenciones de repetición, pero sí de generar un énfasis, es necesario recalcar en el posicionamiento temporal que necesariamente deberá ocurrir en el lector a medida que se encuentra con estos referentes. Resulta aún más dicente cuando se tiene en cuenta que en la

novela hay muy pocas menciones a años específicos, es decir, son contados los momentos en los que la narración especifica textualmente el año en que se está desarrollando. Por lo general, el año, la época, el momento histórico, etc., están implícitos, y son justamente estos referentes los que mantienen la latencia del tiempo y su correr.

La autora, entonces, no cae en el facilismo de enunciar el año y esperar que el lector comprenda las implicaciones políticas – por ejemplo – que se llevaban a cabo. Ángel busca *transmitir* esas implicaciones para que así el lector comprenda el año que se está desarrollando. Es un recurso muy conveniente si lo que se busca es una verdadera *comprensión* de la historia y la época, y no sólo su entendimiento lógico. Los referentes temporales son pues signos representativos de la cotidianidad enmarcada en una temporalidad específica; la comprensión de estos signos permite la comprensión de una fracción de la época.

2.2 Estructuras espaciales: los símbolos del reconocimiento

Los referentes espaciales empleados en las novelas de Osorio Lizarazo y Zapata Olivella dan un recuento del recorrido de los personajes por Bogotá. El recurso crea pues un mapa bastante detallado frente al centro de la ciudad, con menciones explícitas a las calles que fueron afectadas por el 9 de abril, al igual que los lugares específicos por los cuales transitaron los personajes. En la novela de Álvarez Gardeazábal, al tratarse del pueblo de Tuluá, la construcción no recrea un plano mental, sino que invita al lector a formar parte de la cotidianidad del pueblo, a inmiscuirse en la historia hasta el punto en que se ubique a través de menciones tácitas y coloquiales. Ahora, en el caso de *La pájara pinta*, la espacialidad se maneja tomando aportes de ambos acercamientos, por lo que tiene menciones absolutamente claras y explícitas a la vez que algunas más cotidianas y tácitas. No obstante, pese a compartir los recursos de sus predecesores, Ángel logra aquí algo distinto con sus referentes, trascendiendo el propósito de la mera ubicación espacial.

La novela inicia siguiendo al pie de la letra el manejo espacial habitual de las novelas de la Violencia (el modelo de Zapata y Osorio). A medida que se profundiza en cada una de las historias, a través de los distintos narradores, la espacialidad se expande, centrándose en los

destrozos de la ciudad. Ahí se incluye también el terror que vivió Pereira y la multitud asustada que se vio en la Plaza de Bolívar.

Ahora, una vez que se deja atrás la temática del 9 de abril, las menciones espaciales demuestran nuevos matices. A diferencia de las demás novelas, *La pájara pinta* no presenta un único tipo de Violencia, por lo que tiene una libertad temática mucho mayor (esto se abordará a fondo en el tercer capítulo). El propósito de Ángel le permite entonces tener un nuevo manejo frente a la representación de Colombia durante el siglo XX. Para demostrar el impacto de la Violencia en la nación, al igual que otros múltiples aspectos sociales que influyeron en la época, Ángel decide desarrollar los personajes y sus narraciones en varias ciudades a la vez. El resultado es que los referentes espaciales dan cuenta de un país mucho más completo y realista, dejando atrás el enfoque usual de centrarse en una única zona (como ocurrió en las tres novelas antes analizadas).

Se tienen así múltiples ejemplos de Bogotá, los cuales – en algunos casos – no están relacionados con el Bogotazo ni con los destrozos; buscan es dejar en claro las historias y temporalidades que se desarrollan en la capital¹⁰. Así mismo hay también varias zonas de Pereira que recrean algunos lugares representativos, siguiendo por supuesto la narración de Ana y su familia en su juventud¹¹; en esta misma línea se encuentran algunas menciones a Antioquia. Estas tres zonas son las principales en cuanto a desarrollo de personajes y aportes temáticos a la historia, pues es ahí donde inicia la vida de Ana, y por ende varios de los demás personajes que posteriormente entrarían en contacto con ella. Sin embargo, no son las únicas zonas representadas en la novela.

Albalucía Ángel se esforzó por plasmar un país nutrido por la gran mayoría de sus pueblos, ciudades, corregimientos, etc. No bastó con plasmar los espacios que estuvieran directamente implicados por los personajes principales, sino que, en un afán de verosimilitud y con el propósito de mostrar una Colombia real, las páginas de *La pájara pinta* están llenas de múltiples nombres, menciones que demuestran el gran territorio nacional y cómo cada una

¹⁰ “En las flores del parque de la ciudad Universitaria” (p. 153); “Dos estudiantes se suben a los balcones del Anglo Americano” (p. 248).

¹¹ “Un Willys de la Policía Militar patrullaba la carrera sexta” (p. 84) – Ana lo ve a través del postigo en su habitación. “Íbamos al lago Uribe” (p. 155); “echó a andar rumbo a las afueras del pueblo, en dirección al río Consota” (p. 213).

de las zonas tiene sujetos en su interior, con historias relevantes para el país entero y que merecen ser narradas. Así, el lector se entera de sucesos que se llevaron a cabo en “Bucaramanga y la Ermita de Cali y el mar de Santa Marta: ¡la bahía de la Concha!” (p. 121), Buenaventura, Quebradanegra, Salamanca, Valle del Cauca, el Alto del Boquerón, Tolima, Ibagué, Santander, etc.

En pocas palabras, ya sea a través de breves enunciaciones, aquí se evidencia un interés específico de la autora (el cual no está presente en ninguna otra de las novelas analizadas): un afán por oscilar entre las narraciones y los lugares en los que se desarrollan, mostrando así un rostro más amplio y completo de Colombia. Resulta más interesante aún cuando se tiene en cuenta que no hay lazos directos que unan a los personajes entre sí, y en varios casos ni siquiera se conocen; es la polifonía la que permite desarrollar con facilidad los múltiples planos espaciales, son sus voces las que crean las situaciones que traen a la luz las distintas ciudades y pueblos. Se tiene pues un país unido, representado desde sus zonas principales, pero también desde aquellas que no tienen el reconocimiento que merecen.

Ahora bien, no todos los referentes se desarrollan de la misma manera. Hay dos casos principales en los que se pueden ver características distintas, con un propósito diferente por parte de la autora y un posible nuevo impacto en cuanto al lector.

2.2.1 Referentes subjetivos: más allá de la ubicación espacial

El primer caso se observa en los referentes que están plasmados de forma implícita; es decir, lugares que no son fácilmente reconocidos sin una previa contextualización frente a su ubicación exacta o lo que el lugar representa para los personajes y sus historias. En estos momentos, si bien el lector obtiene el nombre del lugar, el resultado es bastante tácito. Por ejemplo: “La Arenosa” (p. 18), “(...) la fonda *La Traviata*” (p. 107), “la peletería Ramírez de Chapinero” (p. 49). Gracias a la narración, el lector podrá inferir – por lo menos – el pueblo o ciudad al que pertenecen estos lugares; pero aquí no hay un interés por ubicar espacialmente al lector, ni que pueda seguir paso por paso los movimientos de los personajes. Aquí hay un propósito diferente.

El ejemplo principal de estos referentes implícitos se puede observar en el capítulo dedicado a la familia Araque, en donde se hace un recuento de cómo fue creciendo el pueblo que los hermanos Araque (Valeriano, Juancho y Jacinto) habían construido:

“El pueblo creció (...) Había dos plazas: la de Bolívar (...) y alrededor de la casa de los Araque, el almacén de don Nepomuceno, la tienda de víveres de los hermanos Pulgarín, una cochera, el Banco, la barbería de don Emiliano, la notaría de don Antero y la iglesia. (...) la otra: la Plazuela. (...) La Avenida Colón, la calle Real, y la esquina del Chorruto. Las escuelas de misiá Belarmina y de las Torres. Las sastrerías de don Alcides, don Meye y don Perucho. La cacharrería de don Heliodoro. La funeraria de don Baudelio. La herrería de don Pedro Murillo. El barcito de don Polo. La librería de don Clotario. Don Benito el que se encargaba de componer cualquier dislocadura (...), don Hermógenes y don Cauca (...) carpiteros. De la Botica se ocupaba don Delfín, y Nicanor González del correo” (p. 209-210).

No hay manera de que el lector se ubique mediante estas menciones, por más claras que puedan ser. En cambio, se tiene aquí la absoluta necesidad de conocer a las personas nombradas, pues de lo contrario nadie podrá ubicarse más allá de los nombres de las Plazas; las posiciones específicas de los locales se pierden en medio de la cotidianidad del pueblo. Al igual que con Álvarez Gardeazábal, quien se sumerja en la historia de *La pájara pinta* deberá resignarse a no poder comprender del todo el panorama espacial que se traza, pero sí podrá *sentirse* como un habitante más del pueblo en el momento en que se deje invadir por la historia, los diálogos y situaciones, más que por el afán de llevar un mapa mental en todo momento. La espacialidad de esta novela va más allá de la claridad y el recuento específico: aquí se busca la participación del lector hasta el punto en que se deje llevar por la narración y se vuelva un habitante más.

2.2.2 Memoria e identidad: referentes simbólicos

El segundo caso de referentes particulares está directamente conectado con la memoria y la identidad. Para comprenderlos mejor, se recurrirá primero a las teorías expuestas por Harold M. Proshansky, Abbe K. Fabian, and Robert Kaminoff en su texto *Place-identity, Physical*

World socialization of the Self publicado en 1983. Ellos plantean la importante relación que existe entre los lugares (en este caso, los referentes espaciales) y la identidad. Estos referentes trascienden los propósitos de ubicación. Aquí hay una dimensión que apela directamente a los personajes (y el público) y la forma en que ellos se relacionan con su entorno.

A manera de una definición general, el artículo define *place-identity* como:

“Place-identity is a sub-structure of the self-identity of the person consisting of, broadly conceived, cognitions about the physical world in which the individual lives. These cognitions represent memories, ideas, feelings, attitudes, values, preferences, meanings, and conceptions of behavior and experience which relate to the variety and complexity of physical settings that define the day-to-day existence of every human being.” (p. 77).

De la presente definición se rescata la relación directa que hay entre algunos referentes espaciales y cómo estos (a través de su variedad y complejidad física) pueden definir la existencia diaria de cada sujeto – en este caso, de los personajes. Es decir, en cuanto a la novela, los referentes no están únicamente para verse como un apoyo para el lector o frente a la representación de la nación: implican también un vínculo directo con los sujetos a los que interpelan. Tendrán pues una relación mucho más personal, a través de la memoria, trascendiendo así las ciudades y los pueblos: buscan relacionarse con la identidad de los personajes y los lectores.

Ahora, para un análisis más específico, el ejemplo perfecto para ver la relación entre un lugar y su implicación con la identidad podría ser el árbol de guayaba que representa la infancia de Ana y que es recurrente a lo largo de la novela. Su figura se ve desde los cuatro años del personaje, siendo ese el árbol bajo el cual Ana y Valeria chapaleaban, mientras su abuelo las cuidaba; esta imagen es además recurrente en su memoria. El guayabo es pues un recuerdo que se presenta varias veces, incluso en los últimos momentos que comparte Ana con Lorenzo, en la Arenosa:

“La raíz, por ejemplo, porque la vi en aquel instante. Un árbol gigantesco, seco, las ramazones desprendiéndose, (...) es la felicidad, te oí que

murmurabas, mientras se expandía (...) aquel olor a dulce de guayaba. (...) Aquel sabor de cuando nos quedábamos tardes enteras en las ramas” (p. 12).

Específicamente hablando, este no es un referente espacial pensado en lector. Es decir, su propósito no va acorde con la idea de crear un mapa mental a través de la lectura, no busca ubicar a quien lee la obra ni plasmar lugares conocidos que puedan crear memorias involuntarias a lo largo de la lectura. Pero sí es, definitivamente, un lugar que se conecta directamente con la identidad de Ana. Es, entonces, el símbolo del *place-identity* más claro que tiene la novela.

Los árboles en general son un símbolo, el cual se da en los momentos en que Ana está recordando su pasado (y más específicamente su infancia). En estas temporalidades hay menciones al guayabo como un lugar que representa su finca, los momentos de juego y felicidad. Es también un árbol el lugar en el que Ana y Julieta se encaraman para cantar a todo pulmón – a pesar de los múltiples gritos y amenazas de las mojas – la canción de la pájara pinta. Definitivamente tienen un valor especial para Ana, y más aún este árbol de guayabas. Dicho valor se puede comprender mejor a medida que se avanza en el artículo acerca de *place-identity*:

“(…) The inextricable relationship between a social setting and physical setting is evidenced in place-identity through the merger of the individual’s personally held images, feelings, memories, and ideas about a given setting or settings with the relevant attitudes, values, and behavior tendencies that express the sociocultural and demographic characteristics of the individual” (p. 78)

Esas son las imágenes personales de Ana que afloran a medida que se adentra en su memoria, los recuerdos de infancia, “figuras ya viejas, imágenes borrosas, desteñidas” (p. 12) como ella bien lo dice. Y es justamente en esa unión entre los recuerdos (en este caso los del árbol de guayaba), los sentimientos de felicidad e inocencia que le despiertan, los recuerdos frente a Valeria y Lorenzo que vienen con él, e incluso de su abuelo, son todas estas memorias las que cargan de significado el árbol, trascendiendo así la mera categoría de referente espacial. El árbol es ahora un claro símbolo.

Las implicaciones de este tipo de referentes no son sencillas de explicar, ni pueden afirmarse a ciencia cierta; son tan sólo propuestas y teorías en el plano de la posibilidad. Aun así, merecen plantearse. *La pájara pinta* está cargada de un gran número de referentes espaciales. Los análisis ya realizados demuestran las formas en que éstos pueden – paulatinamente – relacionarse con el lector, a partir de ubicaciones exactas o múltiples menciones que amplían el panorama nacional. Ambos casos implican una comprensión superficial por parte del lector, es decir que apuntan a un reconocimiento de nombres (ya sea de pueblos, veredas, calles, etc.) que le permitan entender (con diferentes grados de exactitud) los lugares en los que se desarrolla cada narración. En el momento en que este afán de ubicación deja de existir, y el lector debe permitirse entrar en la narración, esa interpelación catapultada los referentes a un nuevo plano: precisamente, el del símbolo del árbol de guayaba.

Más allá de la importancia que tiene para Ana, si se expande este símbolo hacia los demás referentes se obtiene la posible interpelación al lector a través de sus memorias personales (una vez más las memorias involuntarias) y su identidad. De esta manera, la enorme cantidad de referentes espaciales que se encuentran en la novela adquirirían una nueva posibilidad: tal vez el lector se pueda relacionar de manera especial con alguno de los referentes mencionados. Podría suceder que, en medio de los múltiples nombres a pueblos y zonas, cada uno de esos pueda apelar a una faceta de la personalidad de cada lector, mediante la mención de la dirección de su hogar, o el pueblo de donde es oriunda su familia, o la zona a la que suele ir de viaje. De cualquier manera, existe entonces la posibilidad de una interpelación aún más personal, creando tal vez símbolos de igual forma en que lo es el guayabo: uniendo las memorias y la identidad del lector mediante narraciones que dan cuenta del territorio nacional. Sin duda esta sería una interpelación afectiva, creando como resultado la absoluta inmersión e identificación del lector en la narración del momento.

2.3. Estructuras culturales

El presente aspecto fue especialmente difícil de delimitar debido a su extensión, siendo definitivamente la tipología más larga y completa hasta ahora. Por eso mismo, los matices teóricos que se desprenden son también bastantes, y cada uno trae en su interior diferentes intenciones y logros por parte de Ángel. La selección de los siguientes referentes se hace con el propósito de recalcar los elementos que sean específicamente colombianos; es decir, que

tengan una relación directa con la cultura nacional, sus prácticas, creencias, alimentos, etc. El énfasis recae en la importancia que esto tiene dentro del imaginario colombiano y su relación con el público. Así mismo, y como su título bien lo indica, lo importante de este apartado es la “cultura”, pero puede ser un término amplio y con múltiples significados. Para delimitar mejor lo que se quiere analizar en este capítulo, y por consiguiente lo que se entiende por cultura, se puede remitir al texto *La cultura es algo ordinario*, de Raymond Williams, publicado en 1958.

De aquí resulta crucial su definición – y en general su construcción – de lo que es la cultura. Inicialmente, Williams propone: “la cultura es algo ordinario. (...) Todas las sociedades poseen su propia forma, sus propias finalidades, sus propios significados”. Y son expresadas “en las instituciones, en las artes y en el saber”. Esta es una visión general, pero salta a la vista la crucial relación entre la cultura y la sociedad. Más adelante continúa: “Construir una sociedad significa descubrir **significados y orientaciones comunes**”, las cuales dependen de “(...)la **experiencia**, el contacto y los descubrimientos” que están atados al territorio. Es así como “crece una sociedad” a la vez que se “hace y se rehace en todas las **mentalidades individuales**” (p. 39) [las negrillas son mías].

Evidentemente se encuentra entonces un énfasis clave en la cultura y la construcción de la sociedad: estas son las categorías que definen el análisis del presente capítulo. Así pues, retomando el texto, Raymond Williams delimita finalmente su definición. En pocas palabras, esta apunta al crucial entendimiento de los significados comunes (las tipologías aquí marcadas) creados por un conjunto de personas (la sociedad colombiana del siglo XX), pues son ellos quienes les brindan significados individuales a partir de sus experiencias personales y sociales (p. 40). Esta es la definición que guía el análisis del presente apartado. Como su nombre lo indica, lo que se busca aquí es analizar los diferentes aspectos de la cultura colombiana plasmados a lo largo de la novela. Tienen pues significados comunes, sociales y otros individuales, siguiendo esta definición. El resultado general es una propuesta frente a la cultura colombiana: ¿Qué es lo que nos define? ¿qué aspectos compartimos? ¿qué significados tenemos en común? Más aún, se obtiene la noción de cultura nacional de Albalucía Ángel y las decisiones que toma para plasmarla. Todas estas preguntas son

respondidas con cada apartado analizado, pues en cada uno se encuentra un pedazo de la historia y la cultura nacional.

En este orden de ideas, Albalucía Ángel mantiene entonces un constante interés por posicionar al lector sobre el territorio nacional. Más allá de los referentes espaciales, lo logra mediante categorías claras que componen nuestros significados comunes. Por ejemplo, se puede destacar la comida: “los chicharrones, las cervezas, (...) un bollo de yuca y un trago de Ron de Caldas” (p. 243). Los platos típicos, a través de postres, desayunos, frutas y bebidas, se mantienen en todas las narraciones y temporalidades, siendo un factor clave que demuestra el rostro tradicional y autóctono de Colombia.

Así mismo presenta un breve recuento de ciertos atuendos, los cuales dan cuenta tanto de la construcción corporal de los habitantes del siglo XX como de los múltiples pisos térmicos y posiciones sociales que cohabitan en la nación¹². De esta forma, se encuentra un elemento que, mediante someras descripciones, hace que los personajes queden delimitados a través de la vestimenta, pues Ángel casi nunca cae en descripciones físicas; el código del vestido es entonces el encargado de revelar las situaciones y jerarquías establecidas por un orden social determinado por el territorio nacional.

La religión y la música se pueden también encontrar entre los recursos encargados de demostrar la cultura nacional. De este último se destacan géneros típicos (cumbia, boleros, vallenatos, “merenguito apampillao” – p. 243-, etc.) y ciertos momentos en los que Ángel transcribe casi por completo algunas canciones. En estos, se enfatiza la situación en la que se originan los cantos, posicionando la música no sólo como una práctica cultural, sino también social, y evidenciando la importancia del momento de enunciación. Se puede ver, por ejemplo, en la historia de Valeriano Araque, quien “Tocaba el requinto con mucho sentimiento, y por las tardes, (...) se pasaba las horas entreteniéndolo a los muchachos con la canción que se aprendió cuando, bajando de Riosucio, les tocaba acampar en cualquier rastrojero” (p. 210). Más allá de la canción transcrita, aquí se ve la música como un agente social, que une a las personas y que es parte vital de cómo se relacionan.

¹² “(...) todos endomingados, sus ruanas blancas encima del hombro, bien plegadas, sus carrieles y sombreros de fieltros” (p. 23); “uno se siente como en la misma gloria, vestido con guayabera y pantalón de lino” (p. 241)

Es así que la novela presenta algunas intervenciones musicales, trayendo letras y ritmos representativos de antaño. Justo como en el presente ejemplo, no siempre se menciona el título de la canción, mediante ciertos versos a la vez. Nuevamente, hay sentidos implícitos a lo largo de estas intervenciones musicales. El lector deberá conocer las canciones, haberlas oído al menos una vez, para poder imaginar su música mientras lo lee. Por supuesto, también podría investigar y hallar las canciones, pero el efecto no sería el mismo. Las memorias involuntarias no podrían ocurrir a menos que el lector tuviera un bagaje musical más específico. Aun así, estos momentos resultan útiles a la hora de demostrar el panorama de la época. El aspecto temporal también se puede ver enriquecido con estas menciones, ya que definitivamente ayudan a posicionar al lector en una época clara, a la vez que se recalca el interés latinoamericano, el énfasis en las canciones en español, con artistas argentinos, venezolanos, al tiempo que se rescatan los géneros y prácticas de Colombia, como es el caso de los bambucos.

De la mano de estas nociones, la novela presenta también un breve recuento de distintas costumbres, agüeros y creencias. Se puede recalcar la mención a “el día de los **Inocentes**” (p. 21), el hecho de tener una figura tan particular como la de una “yerbatera de Campoalegre” (p. 115) y el específico recuento de las festividades típicas de navidad¹³, las cuales se mantienen hasta ahora. Por supuesto, en la novela se pueden hallar muchos más ejemplos que los acá mencionados. En general, éstos transmiten el sentimiento de la tradición: aquellos juegos, conocimientos, roles y prácticas que se han mantenido desde el momento de publicación de *La pájara pinta*.

Entre los agüeros y creencias se encuentran, sobre todo, los tipos de alivios y remedios que apuntaban hacia un acercamiento más natural; Ana llegó incluso a apropiarse de estos remedios, con los que convivió desde su infancia, hasta el punto de usarlos para intentar

¹³ “Armaban el pesebre todas las navidades, y por las noches la novena, y era una gran pachanga. Su mamá rezando el *Dulce Jesús mío mi Niño adorado* y ellos con panderetas y maracas: *ven a nuestras almas ven no t ardes tanto*; pensando sólo en los regalos que les iba a traer el veinticuatro. Las Álvarez hacían buñuelos y n atilla y los dejaban estar despiertos quemando luces de Bengala y viendo elevar globos, casi hasta media no che” (p. 149).

curarle la fiebre a Lorenzo¹⁴. De cualquier forma, estas categorías tienen su rol al interior de la cultura nacional y es el de plasmar y rescatar los “conocimientos antiguos”, es decir, aquellos que no se encontrarán en un libro de texto ni serán nunca impartidos en un salón; estas son las prácticas que se pasan de boca en boca, seguramente a través de las generaciones.

Para finalizar, hay un último referente cultural que debe ser analizado. Este trae en su interior una noción clave frente a la visión de mundo de Albalucía Ángel, y además una propuesta innovadora para las novelas de la Violencia. Se trata del acercamiento a la infancia mediante sus canciones y juegos:

2.3.1 Referentes infantiles de ayer y hoy

Hasta el momento, este aspecto había sido ignorado casi por completo por la literatura nacional. Por su puesto, el interés de los autores no había recaído en contar algo tan “insignificante” o alejado de la temática de la Violencia como es la creencia de un niño en el Ratón Pérez. Aun así, Albalucía Ángel se toma el tiempo de plagar la novela con estos referentes. Se dispone entonces a hacer un recuento de varias de las creencias, leyendas y rondas que definitivamente intervienen la infancia en el territorio nacional.

Se pueden ver, por ejemplo, varios nombres de espantos que plagan las leyendas del país, a través de diferentes regiones: *la Patasola*, *la Madremonte*, *el Sietecueros*, *el Hojarasquín del monte*, entre otros. Las figuras son usadas de dos formas: por un lado, se tienen casos en que Ana, Juan José, y sus amigos de la finca se cuentan mutuamente historias buscando asustarse entre sí. Por el otro lado son también los adultos quienes utilizan las leyendas a manera de “amenazas”, con el fin de que los niños acataran órdenes: “Un día me dijeron que si no me tomaba la sopa venía el *Sietecueros* y con eso tuve” (p. 19). En ambos casos se pueden ver a estos espantos como algo natural entre las conversaciones, pues no despiertan dudas frente

¹⁴ “voy a hacerte una pócima pues tienes mucha fiebre, y se va a la cocina a preparar las hojas de culantrillo de monte con ruibarbo, que Rosa Melo les enseñó que era santo y bendito para quitar las calenturas” (p. 36 4)

a “¿quiénes son esos monstruos?” o “¿por qué vendrá por mí la Patasola o el Sietecueros?” Claramente hacen parte del repertorio de creencias nacionales, tan reales y tan interiorizados que no requieren explicación ni contextualización alguna al interior de la novela; así mismo requieren un lector que pueda comprenderlo con la misma facilidad que los niños en la finca.

Con la misma naturalidad de las leyendas y los espantos, la novela trae también un amplio repertorio de rondas y juegos infantiles, marcando sus versos como si fuesen un diálogo más, sin comillas ni guiones que indiquen la introducción de una canción. Se usan en el mismo plano de las conversaciones y traen, definitivamente, el sentir de los juegos con los que todo colombiano debe identificarse. Aquí hay varios ejemplos que merecen ser traídos a colación: “(...) ¡a que te cojo ratón! ¡a que no, gato ladrón!” (p. 45); “(...) Saturia se reía, tun-tun., quién es, la vieja Inés (...) qué quiere, y Saturia, que si yo puedo entrar mijita, haciendo voz de vieja” (p. 106); “Cuando vaya a comprar carne no compre ni de aquí ni de aquí ni de aquí, sooolamente de aquií...” (p. 295). Al igual que en el apartado anterior, aquí se reclama un lector que los conozca, que sea capaz de recordar el ritmo con que son cantados, lo que sigue después de cada verso e incluso la risa que acompaña el juego del pedido de carne; necesita reconocer que el “aquií” es el lugar seleccionado para las cosquillas.

Con esta categoría se puede ver una vez más la importancia que la música en general ha tenido al interior de la obra. En este caso en particular, más allá de recalcar en el ritmo o la oralidad, es importante verlo desde la inocencia y el juego. Estas canciones buscan traer rondas y momentos de infancia que han atravesado varias generaciones. Además, precisamente es esta inocencia y este interés por recalcar en la infancia lo que creó el título de la obra: la pájara pinta hace parte del repertorio de rondas infantiles que han sido ampliamente utilizadas en Colombia. De esta manera, y por la recurrencia de los ejemplos infantiles, es obvio que la novela busca estar constantemente invadiendo al lector de memorias involuntarias, llenarlo de recuerdos personales, devolverlo a su propia época de ingenuidad e infancia. En pocas palabras, la novela lo interpela constantemente, obligándolo a pensar en sus propias experiencias, recuerdos, vivencias, etc.

En el interior de esta categoría infantil se encuentra también un subgrupo que se está volviendo usual en el análisis de esta novela:

2.3.2 Sentidos implícitos en los referentes infantiles

En este caso, la autora se permite traer nuevos referentes a colación, pero – como ha sucedido hasta el momento – su origen o sentido completo no es explicado. El ejemplo más claro podría verse en el momento en que los niños, estando en la finca, comienzan a descubrir las historias y andanzas de los bandoleros de la región. En cuanto Juan José se entera que los hombres rondan cerca de ellos, dice ir a buscarlos:

“(…) Juan José dijo que lo que era a él no lo asustaban (…) hizo el gesto de Rin Rin renacuajo, muy orondo, y siguió monte adentro (…) hasta que al mucho rato otra vez Juan José, como el hijo de Rana, tieso y muy majo, con su machete al cinto. ¡Los vi...!” (p. 112).

¿Cuál es el gesto de Rin Rin renacuajo? ¿por qué vuelve Juan José “tieso y muy majo”? Más aún, ¿quién es Rin Rin renacuajo? Estas son preguntas que un lector colombiano jamás se haría a sí mismo. El gesto de Rin Rin tan sólo se puede conocer si se sabe de memoria el resto del poema de Rafael Pombo, e inclusive resulta mejor si se ha recitado en alguna actividad. La imagen de Juan José es entonces absolutamente clara sin necesidad de ningún tipo de explicación ni descripción, basta tan sólo con el intertexto infantil para que el lector – si está atento e involucrado – pueda recrear la escena a la perfección.

Hay algunas otras menciones implícitas, como el hablar de Pin Pon (el muñeco que lava su carita con agua y con jabón) y a Caperucita Roja; incluso se menciona la canción de los pollitos. Como se ha visto hasta el momento, los referentes apuntan todos a reunir varios aspectos que han sido claves para la cultura colombiana. En este caso, esa conciencia nacional se pone realmente a prueba, pues quien no haya tenido contacto con la cultura no será capaz de comprender estos referentes tan específicos. Por ejemplo, la canción de los pollitos¹⁵ – que es tal vez el himno de muchas generaciones– no obtiene aquí nada más que su nombre, es decir, al lector en ningún momento se le especifica qué canción es realmente, tan sólo se le entrega su título con la esperanza de que eso sea suficiente; él deberá haber

¹⁵ “cuando la sorprendía en el cuarto del piano tocando los pollitos no le decía nada” (p. 34 1)

pasado por el debido proceso de crianza nacional para poder saber a qué se refiere la frase. Aquí se ponen pues a prueba los conocimientos nacionales del lector, qué tan cercano ha estado a su cultura, qué tanto bagaje nacional tiene y, por ende, qué tanto puede comprender la novela; es decir, qué tanto puede ser interpelado afectivamente a través de su memoria y su identidad.

Finalmente, una vez que se tiene el panorama completo de los referentes culturales de la novela, se puede ver la noción de cultura y sociedad imperante en *La pájara pinta*. Definitivamente, todos los referentes son un “conjunto de significados comunes” como bien lo expuso Raymond Williams. Cada mención a una natilla con buñuelos, o un mango biche, o un *Dulce Jesús mío mi niño adorado*, o a los aullidos de la Patasola, o a Rin Rin Renacuajo etc., cada uno de estos elementos tiene un significado específico y una implicación directa en la cultura del país. Es casi como si fuese un “lenguaje secreto” cuyos verdaderos significados sólo pueden ser comprendidos por las personas que se consideren a sí mismas como parte de la nación.

Colombia aquí tiene pues múltiples rostros. No se puede negar el carácter violento y oscuro que impera en la novela, siendo la línea temática que une a todas las narraciones. Sin embargo, con todos los ejemplos aquí analizados, se transluce una versión distinta de la nación. Albalucía Ángel busca plasmar en este apartado aquellos referentes que nos **unan**, es decir, los momentos, las zonas, las creencias, las canciones, etc., que demuestren la **comunidad** colombiana. Más allá del trasfondo de la historia, atroz y sangriento, *La pájara pinta* trae también las nociones de un pueblo que tiene más en común que aquello que lo divide. Le recuerda al lector que, sin importar la región o la época, tuvimos los mismos miedos en la oscuridad mientras oíamos los aullidos de la Patasola; crecimos recitando Rin Rin renacuajo y cantando los pollitos; disfrutamos de un tamal con chocolate y arepa; o simplemente compartimos el mismo barrio o ciudad. Antes del siguiente capítulo, con su respectiva exploración temática – es decir, antes de enfrentar al lector con la Violencia –, la novela lo acerca al prójimo, a los personajes que resultan tan similares a él mismo. Antes de mostrarle los alcances de la guerra, *La pájara pinta* le demuestra las posibilidades de la comunidad. Esa comunidad está construida precisamente a partir de la noción de sociedad de la autora y es donde recae el vínculo afectivo de los referentes.

* * *

En definitiva, es claro que la novela obliga al lector a involucrarse con cada narración. Las múltiples menciones territoriales le recuerdan que se enmarca en Colombia y así mismo lo amplio y diverso que puede ser el país. Las marcas temporales lo transportan a una época distinta, contextualizando – a través de cambios sutiles – la época en la que se desarrolla cada narrador, trayendo posibles recuerdos antiguos o brindándole nueva información acerca del pasado de su nación. Finalmente, los referentes culturales interpelan su memoria e identidad mediante ejemplos que requieren un lector cuyas experiencias de vida le permitan ser competente a la hora de comprender lo narrado.

En pocas palabras, los referentes hacen que el lector se sienta interpelado hasta el punto en que interviene la historia; necesariamente se debe sentir identificado, es decir, afectivamente involucrado. Para lograrlo se inicia con la reconstrucción del sentir del siglo XX, con lo cual el lector se introduce en la época como si fuese un personaje más, y debe comprenderla; luego, la interpelación se transforma en el momento en que los referentes se vuelven atemporales y propios, trascendiendo las décadas y resonando en el lector sin importar el año de su lectura. Con esto, la novela va más allá de su época de publicación, deja atrás los años 70, 80, y logra afectar a los lectores más allá de las décadas delimitadas: los afecta a través de su nacionalidad, sus costumbres y conocimientos; es decir, a través de la invocación a cultura, su identidad y su memoria.

3. Violencia: el periodo constante y totalizante

“Esa historia no vale nada si no está escrita desde un sentimiento de dolor universal.

Una guerra es una herida profunda en la dignidad del ser humano, es una tara, una deformación congénita que indica un nuevo fracaso de la humanidad”.

Marina Perezagua, *Yoro*

Finalmente, se ha llegado a la temática central de la novela. Hasta el momento, con los capítulos anteriores se han obtenido dos conclusiones claras: por un lado, Ángel ha creado un ambiente que debe ser familiar para el lector, el cual lo invita a acercarse y necesariamente sentirse identificado; en especial mediante las memorias involuntarias que deben despertar con la lectura. Por el otro lado, la autora se encargó de recalcar el carácter nacional a través de las distintas zonas y épocas representadas; así se reclama un lector necesariamente colombiano. Es de esta manera que se crea el vínculo inicial con el lector.

Hasta ese punto, entonces, el lector recibe una historia con un lenguaje ameno y características socioculturales con las cuales se puede identificar. Sin embargo, la temática no se mantiene en historias amables. Evidentemente, enfrenta al lector con el periodo de la Violencia, ¿qué sucede pues con la cercanía generada en el lector? Con ese lazo que lo ata a la narración y sus personajes, viene también el implacable peso del horror y las muertes. La relación con el público se ve entonces transformado y lo enfrenta tanto al rostro bueno como al malo de la sociedad nacional en el siglo XX.

De la misma forma en que se han tratado las demás temáticas, la violencia presenta también múltiples matices en la novela. Como era de esperarse, los momentos del 9 de abril abundan a lo largo de la historia. Para no caer en repeticiones tan sólo se recalcará que, frente a este matiz específico, la narración de Albalucía Ángel sigue al pie de la letra la estructura narrativa utilizada por Osorio Lizarazo y Zapata Olivella: plasma con gran precisión el caos de la capital, a través de menciones explícitas. A diferencia de estos autores, Albalucía Ángel tiene una propuesta propia que amplía esta metodología; ella incluye también el 9 de abril en otras regiones del país, específicamente en la Plaza de Bolívar de Pereira a través de Ana y sus compañeras.

De la mano con eso, hay otras características que amplían las posibilidades frente al tratamiento de los hechos del 9 de abril. Por ejemplo, Ángel hace uso de emisiones de radio para narrar lo que sucede en varias zonas a la vez, y aprovecha al máximo los cambios de focalización que son la característica principal de esta novela. Es aquí donde el recurso se vuelve realmente clave, pues le permite a la autora recrear el caos en su totalidad, acercándose a todos los planos y zonas posibles del territorio que vivieron ese día nefasto.

Así pues, a diferencia de las demás novelas sobre Bogotá, la presente polifonía demuestra el panorama *general* del 9 de abril (más allá de las diferencias socioeconómicas, de sectores, o de diferentes grados de vulnerabilidad). El resultado es la simultaneidad de los destrozos y el miedo. Al mismo tiempo, este recurso le permitió a Ángel hacer algo único: saltar entre narraciones públicas (que llevan la visión de los destrozos de los espacios públicos, es decir, de las fachadas y de lo que ocurría en las calles) y las narraciones privadas (lo que ocurre tras puertas cerradas), lo cual ya ha sido mencionado varias veces por la crítica contemporánea. Definitivamente este es un gran aporte de la autora. Además, con este recurso se obtienen poderosas imágenes de lo que puede causar la violencia. Para comprender mejor el aporte de Ángel se puede remitir al ejemplo del Flaco Bejarano.

Este personaje estuvo en todo el centro de los destrozos del 9 de abril. Recorrió las calles de Bogotá, interactuó con transeúntes, asaltó una tienda y estuvo envuelto en un tiroteo. Su visión recrea muy bien el ambiente de terror que se vivió en aquel día, y resulta aún más provechoso porque narra desde las dos visiones de la violencia antes mencionadas. La perspectiva pública trae la grotesca imagen de una monja que había caído desde algún sitio alto (tal vez una torre de la iglesia) “(...) La monja estaba en medio de la calle. (...) la cabeza se había desprendido con el golpe y se distinguía lo que era porque el rosario seguía amarrado a la cintura” y poco después vio también la imagen de dos cadáveres más, “(...) Una mujer aindiada, joven, y un niño muy pequeño, ambos con las caras abiertas a machetazo limpio...” (p. 78- 79). Este es apenas un breve recuento de las múltiples atrocidades que vio por las calles de la ciudad.

Posteriormente, el Flaco escapa y retorna a su hogar, un edificio con varios habitantes. En medio de su carrera logra divisar fugazmente a una de sus vecinas, Flower. Es en esa locación, en la privacidad de su vivienda, donde surge otra horrenda imagen, con una fuerte

carga emocional. El Flaco encuentra a la hija de Flower llorando y asustada, cerca de la ventana, cubierta por una extraña masa “pegajosa”; el cadáver de su madre estaba a su lado: “(...) 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” (p. 80). Tan sólo esta imagen fue suficiente para demostrar el rostro acallado de la Violencia, el que no muchos vieron y menos aún lograron plasmar con tal contundencia.

Demuestran también el interés de Ángel por plasmar una violencia humana: no se trata únicamente de recalcar los destrozos de la ciudad, o sus motivaciones políticas (que siguen siendo válidas y recurrentes en esta literatura), ni la responsabilidad del gobierno; se trata también de recalcar quiénes son los que se ven afectados con esos destrozos, saqueos y revueltas. Es en la unión de estas dos imágenes, en la mezcla de las violencias públicas y las privadas, como la autora logra traer una innovadora visión de la Violencia, más emotiva y cercana.

Ahora bien, los hechos del 9 de abril no son el único tipo de violencia que se encuentra en *La pájara pinta*. Si bien la mayoría de las novelas de la Violencia presentan ciertos otros matices, como las llamadas “micro violencias” (robos, riñas, discusiones, etc.), esta novela se esfuerza por plasmar una pléyade en cuanto a tipos de Violencia. Aquí se analizan tan sólo los que presenten un aporte clave:

3.1. Bandoleros: el terror de las zonas rurales

Con una visión un poco más cercana a la que mantuvo Álvarez Gardeazábal, aquí se dedican varias páginas a los diferentes bandoleros que, de una y otra forma, afectaron a las zonas periféricas del país. Se tiene el caso de Medardo Castañeda, quien se apodera de la finca La Julia, perteneciente a la familia de Ana. Castañeda, en medio de amenazas enmascaradas y tragos de aguardiente, desaloja a don Genaro (el padre de Ana) y les prohíbe regresar a su finca; al día siguiente fue totalmente invadida por bandidos. Esta misma situación se convirtió en costumbre en varias zonas del país, llegando incluso a instancias como “boletas”

¹⁶ Éstas aparecen también en *La pájara pinta*. Se tiene un enfrentamiento “a machete limpio” con Eleazar y Gregorio Araque y los hermanos Loaiza en una gallera; peleas en la cárcel contadas a través de las cartas de Lorenzo, y violencia “intrafamiliar” en el caso de una pareja, la cual Ana presencia cuando va a reconocer el cuerpo de Valeria.

con amenazas repartidas a diferentes personajes, en donde se les obliga a abandonar sus posesiones y huir inmediatamente, o de lo contrario serán asesinados.

Varias son las imágenes que recuentan los múltiples homicidios a manos de este tipo de sujetos, asesinos a sueldo que aterrorizaron las zonas rurales de la nación y que fueron ganando reconocimiento entre los habitantes. Por supuesto, en esta categoría se podrían mencionar también a *Los Pájaros* que, si bien no son bandoleros, fueron otro grupo específico que causó estragos en la nación (específicamente el Valle del Cauca) y dejaron un rastro de cientos de muertos.

Estas son apenas unas cuantas menciones de los múltiples casos que hay en la novela frente a los grupos de asesinos que comenzaron a plagar los paisajes nacionales, invadir las viviendas privadas, zonas rurales, pueblos y pequeñas ciudades. Tantos lugares que sin saber en qué momento se vieron envueltos en un violento torbellino, atestado de muertos, amenazas y miedo. El tratamiento de este tema es bastante similar a la situación de *Cóndores no entierran todos los días* aunque, por supuesto, en esta se tiene una versión mucho más detallada y específica. En *La pájara pinta* se obtiene apenas un vistazo frente a la situación, una mirada mucho menos profunda al respecto, pero con un mismo interés al del autor vallecaucano: ambas novelas muestran cómo los grupos (ya fueran *Los Pájaros* u otros) arrasaron con un gran número de personas, aterrorizaron a todos los demás, y obligaron a las poblaciones a abandonar sus viviendas o a aprender a vivir con la violencia, hasta el punto en que la han normalizado.

En cuanto al aporte de la autora, evidentemente este tratamiento es bastante propio, tanto de su estilo como de su interés personal: aunque sea en una pequeña escala, busca evidenciar las diferentes formas en que se vivió la Violencia en el siglo XX y, más aún, a través de las diferentes zonas en las que se vivió, sin importar la magnitud, duración o el número de víctimas que dejó.

3.2. Matanzas: en contra de la censura

Este tema, escabroso y difícil de aceptar como parte de la realidad nacional, no fue abordado en las demás novelas de la Violencia aquí analizadas. Por supuesto no es algo único de esta

novela, pues con los años se transformó en una temática más o menos recurrente en la literatura nacional¹⁷, pero es un tipo de violencia que no había sido abordado hasta el momento. No son muchas las matanzas aquí plasmadas, pero definitivamente traen consigo un enorme impacto, y varias de las imágenes más fuertes de toda la novela.

Se tiene, por ejemplo, el caso narrado por don Anselmo Cruz, un señor mayor a quien Ana encontró en la finca de las Tobones, contándoles a los allí presentes las desventuras que le había tocado vivir. En medio de su narración, Ana y Juan José se enteran de la cruda realidad del país en aquel momento, una realidad de la que ellos no eran parte:

“(…) Yo vengo de Rovira, Tolima, les contó: eso por esos lados se está poniendo muy maluco y yo mejor me vine. A mi compadre Borja lo asaltaron cuando estaba recogiendo su siembra y defendiéndose tuvo que matar a un bandido y cuando vino la comisión a levantar el cadáver la policía empezó los atropellos y mi compadre mejor tiró pal monte, antes de que lo mataran a él también (...) allá acabaron con la familia de los Rojas, sólo quedó el muchacho, Teófilo, y esa noche 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 iba hacia] La Mesa del Limón, donde fue la matanza, (...) se encontró con la cabeza de un niño de tres meses clavada en una estaca y al frente la del padre ensartada en otro poste” (p. 157).

Las imágenes son realmente escalofrantes, más aún cuando se sabe que esa fue la realidad de varias familias colombianas del siglo XX. Personas relegadas a la periferia, al olvido nacional, al desamparo gubernamental. Este tipo de imágenes se pueden ver a lo largo de la novela, aludiendo a diferentes narraciones, temporalidades e implicados en los hechos. Otro de los casos más representativos podría verse en la figura de *Chispas* quien es, justamente, anunciado en la cita anterior. Su historia personal resulta envuelta en la Violencia por el resto de su vida, siendo el asesinato de su familia tan sólo el comienzo. De esta manera, la autora se encarga de demostrarle al lector cuán plagada está la historia nacional por actos atroces como este, y cuán olvidados o acallados se han vuelto con el pasar de los años.

¹⁷ Incluso, Ricardo Silva Romero recientemente publicó su libro *Érase una vez en Colombia* (2013), obra compuesta por dos novelas en donde una de ellas, *El Espantapájaros*, narra sin tapujos un pequeño pueblo que fue totalmente destruido por una horrenda matanza, la cual tiene varios ecos en la historia nacional.

Sin embargo, no todas las matanzas ocurrieron en las periferias. Si bien era lo “común” recibir noticias de varias zonas del país que eran víctimas de estas atrocidades, hubo también una matanza en Bogotá. Evidentemente esta tiene una escala mucho menor, pero con igual terror implantado y con severas implicaciones políticas: lo sucedido en la Plaza de Toros de la Santamaría. Al interior de la novela este hecho es narrado mediante una carta que la tía Lucrecia le envía a la madre de Ana relatándole lo sucedido pues ella estuvo presente.

En medio de un momento político bastante tensionante, ya que el presidente era el teniente general Gabriel Muñoz Sastoque (Gustavo Rojas Pinilla), la Plaza de toros fue el escenario de otra terrible matanza nacional. Este hecho inició con un evento aparentemente pasajero: la hija del general, María Eugenia Rojas, entró en la Plaza y la multitud entera rompió en chiflidos, en señal de burla y desaprobación. La semana anterior, García Peña - el director de *El Tiempo* - había sido recibido con vítores y aplausos. La unión de estos dos hechos fue lo que motivó la matanza y acabó con la vida de cientos de personas. Lo sucedido se puede seguir en la carta de la tía Lucrecia (específicamente de la página 313 a la 314), pero hay algunas imágenes que se pueden destacar.

El ambiente general de la narración está atravesado por la confusión, pues la tía no lograba comprender qué estaba sucediendo. Los gritos comenzaron a invadir el lugar, al tiempo que se divisaban manchas de sangre y unos “sombrerones” que rodearon la plaza y aprisionaron a los espectadores. En cuanto sellaron las puertas, la tía Lucrecia quedó envuelta en la temible realidad del país, una que antes no la había afectado directamente:

“(…) en sol hacían rodar la gente desde arriba a punta de cachiporra: de tumbo en tumbo, hasta que al fin los atajaban las barreras, caían así, espantoso, hasta que al fin llegó un momento en que los burladeros estaban repletos de gente echando sangre, así, les digo, lo más impresionante: horqueteados, colgando. Los callejos llenos. (...) qué cosa tan horrible, la gente paralizada, estática, asistiendo en silencio a la masacre porque al que se atrevía a decir mu, le zumbaban parejo...” (p. 313).

Definitivamente, la inclusión de esta matanza no es gratuita y más aún cuando fue narrada a partir de una carta. Con este ejemplo Albalucía Ángel tiene además un definitivo interés de denuncia, pues estos hechos atroces fueron dictaminados por el presidente del momento, una figura que debía velar por el bienestar de la población, no encargarse de exterminarlos. Con la matanza, entonces, demuestra los verdaderos alcances de la única dictadura que ha tenido el país, y por consiguiente critica el desmedido poder y la ambición de Rojas Pinilla. En cuanto a la característica formal de la narración (su carácter epistolar), este es un recurso bastante interesante. Inicialmente se puede ver como otro ejemplo más del interés de la autora por traer diferentes focalizaciones y medios de comunicación como aportes a la narración. Por el otro lado, la carta también implica una conversación personal, *privada*. No es algo que los demás personajes puedan conocer, ni que haga parte de comunicados nacionales. La carta implica un remitente y un destinatario, por lo que inscribe esta matanza en un ámbito híbrido entre las violencias públicas y las privadas.

El carácter público es evidente: se desarrolló en un lugar que está abierto al público, el cual hace parte de la ciudad y sus múltiples establecimientos. Sin embargo, fue un hecho acallado por la censura, por lo que los demás habitantes, todos aquellos que no se vieron directamente implicados, pudieron no enterarse nunca de lo ocurrido en la Plaza. La única razón por la que la madre de Ana se enteró fue precisamente por esa carta, por el testimonio personal de su hermana. De lo contrario habría pasado desapercibido, como tantos otros sucesos de la historia nacional. Esta carta, entonces, demuestra cuán “privado” puede ser una matanza cuando no recibe el peso mediático, el interés nacional y el compromiso gubernamental que debería.

Por último, el ejemplo de la Plaza de Toros tiene también otra implicación: así como el 9 de abril no fue un hecho exclusivo de Bogotá, las matanzas tampoco ocurrieron únicamente en las zonas periféricas. La Violencia no discrimina entre regiones, estratos o ubicación. La tía Lucrecia acercó este hecho directamente hasta la vida privada de Ana, la voz principal de la novela, y como tal demuestra que cualquier sujeto puede verse inmerso en las atrocidades. En mi caso personal, al igual que Ana, tuve un pariente que estuvo presente en ese momento

y que vivió para poder - muchos años después- contarme la historia¹⁸: mi abuelo, José del Carmen González. Esto me confirma cuán presente estuvo la Violencia en la cotidianidad de la época y, como ha sido el interés de la autora, nuevamente acerca la narración hasta mi interioridad. Su alcance no es como las memorias involuntarias, pero definitivamente me obliga a identificarme con los hechos y sentir una fuerza que me ata a ellos. Lamentablemente, en este caso no se dio a partir de los dichos o la comida típica, sino del horror nacional.

Con las tipologías analizadas hasta ahora se puede ver que Ángel continúa adscribiéndose al “lenguaje oficial”, pues plasma ciertas modalidades de Violencia usuales en la literatura de la época. Sin embargo, es su interés particular el que amplía su metodología y le presenta al lector una novela rica en matices, focalizaciones y manejos temáticos que la distingue de las demás. Según esto, y conjunto a lo que se ha analizado hasta ahora, hay otro matiz que se empieza a vislumbrar. La Violencia hasta el momento ha estado dirigida hacia **inocentes**. A simple vista podría ser una característica evidente e incluso pasar desapercibida, pero la autora lo recalca sutilmente a medida que focaliza una y otra vez desde sujetos que han sido afectados, violentados, y específicamente marcados por la Violencia. Es la perspectiva entre el ámbito privado y el público el que realmente amplifica esta noción de inocentes, su

¹⁸ El general mandó un poco de sinvergüenzas a acabar con el público de la Plaza de toros de la Santamaría. Ese fue un domingo de febrero. La plaza está dividida entre sol y sombra, siendo sombra más cara. Yo estaba en sol y sombra, que estaba en toda la división entre ambas zonas, sentado en las gradas de la mitad. Nosotros entramos a la 1 y a las 3:30 debía comenzar la corrida, pero en ese intervalo fue que empezaron a matar a la gente. El público comenzó a protestar por eso y donde yo estaba atacaron a unos tipos ahí y los echaron por las gradas al ruedo y ahí los recogieron, los sacaron ya prácticamente muertos. La gente de las gradas empezó a protestar porque no los dejaban y comenzaron a rodar gente de arriba hacia abajo, los mandaban unos donde otros y los mataban allá. Los primeros que mataron eran los que estaban por ahí cerca a nosotros, nos quedamos nosotros quietos y nos pegaban con los pañuelos los tipos que estaban ahí fregando a ver quién se quejaba para cogerlo y mandarlo hacia abajo. No hubo disparos ni armas, eso era a golpes. Los cogían desde las gradas y los mandaban hacia abajo, y luego otro los recogía ahí y los volvía y los mandaba hasta que caían a la barrera, y llegaban ya muertos. Más de la mitad de la gente era parte de los chusmeros esos, Rojas Pinilla fue el que les dio entrada a esa gente para que hicieran todos esos crímenes. Cerraron las puertas para poder matarlos a todos y cuando no era de una parte que los mandaba era de la otra, eso era seguido. Nosotros nos quedamos callados ahí, dejar que hicieran y fregaran y todo, nos paramos antes de que terminaran la corrida – que ya estaban en el último toro – nos pasamos y fuimos saliendo ahí disimuladamente, nos fuimos haciéndonos los que veíamos la corrida, y fuimos los primeros que salimos porque ahí en la salida se formó un merequetembe que mataron a todos los que pudieron. Esa matanza no se pudo sacar en noticias porque el gobierno no permitía, apenas salió ahí un comentario, no hubo nada de nada, el que sacara fotos se la quitaban y le botaban la cámara.”- José González, a los 80 años, narrando su juventud.

sufrimiento y la falta de auxilio. De la mano con esta propuesta, la siguiente tipología trae también una visión innovadora y específica de *La pájara pinta*.

3.3. Los niños de la Violencia, el temor y la incompreensión

Esta es una perspectiva ignorada en las demás novelas aquí analizadas. Si bien se evidencia el impacto que tiene la violencia en el público en general, acá se profundiza en la visión desde la infancia que sin duda fue también afectada por los horrores de la época. Para analizarla, se usarán tan sólo dos momentos claves, aunque haya tantos ejemplos en la novela¹⁹. El primer ejemplo se ve desde la violación, específicamente el caso de Saturia.

Como se mencionó someramente en el capítulo anterior, este instante de la novela comienza con Ana, Juan José y otros amigos de la finca, oculto entre algunas matas, en la oscuridad, observando qué era lo que le sucedía a Saturia. Podían ver a un hombre que - al parecer - le pegaba, mientras ella lloriqueaba, por lo que “(...) el hombre le taponó la boca con la ruana (...) empezó a (...) refregarse como un desesperado contra la pobre Saturia, que se calló de pronto y comenzó a hacer bizcos”. En este punto, los niños aún no comprenden lo que sucede. Finalmente, el hombre se levanta, dejando a Saturia en el suelo, sin moverse, y es ahí cuando los niños “(...) le vieron la sangre que le bajaba por las piernas. (...) Apenas el hombre (...) comenzó a perderse por el cafetal, Saturia se volteó y se puso a llorar. (...) Entre todos resolvieron que era mejor no irle a contar a nadie. Para qué” (p. 111).

La violación, parte innegable de la violencia, no ha sido suficientemente abordada en la literatura nacional. La violencia contra la mujer se ha discutido, especialmente en *El día del odio*, pero la violación específicamente necesita más ecos, más denuncias. Casos donde las víctimas son *niñas*, especialmente, han sido ignorados. Albalucía Ángel no teme acercarse a

¹⁹ Se puede ver mediante el contacto entre los niños y los bandidos que rondan las diferentes regiones, como el *Capitán Venganza*, a quien Juan José fue a buscar por los alrededores de la finca, pues “lo que era a él no lo asustaban y siguió solo a ver qué pasa” (p. 111). También se ve en las noticias de *El Tiempo* que los niños leen a escondidas, y se encuentran con tantas palabras que no entienden, aunque sí comprenden el mensaje general de peligro y muerte que plaga las zonas del país: “Pablo empezó a contar que él había oído decir a los arrieros que los bandidos perjudicaban a las mujeres y que a los hombres les cortaban el vergajo(...) y Ana pensó que qué sería perjudicar pero no se atrevió a preguntar nada porque a lo mejor si le contaban se lo iba a soñar esa noche” (p. 112). En estos casos, la relación entre la infancia y la violencia se verá entonces marcada por la incompreensión y los secretos, un vaivén entre lo que lo pueden saber y lo que aun así no pueden comprender.

los hechos, retratarlos sin tapujos, denunciando lo que le ocurre a una población tan vulnerable y acallada. Además, se deben destacar las palabras finales de la cita: “entre todos resolvieron que era mejor no irle a contar a nadie. **Para qué**”. Se enmarca perfectamente el inicio de normalización de estas situaciones, y cuán invisibilizadas podían estar. Como ya ha sido visto, es en estas sutilezas donde se pueden entrever ciertas intenciones de la autora; la crítica implícita en esta frase no pasa desapercibida. La violencia no sólo se encuentra en las situaciones donde haya heridas abiertas, muertos, explosiones, etc. También hay violencia en la ignorada situación de una niña que fue violada aun antes de comprender lo que eso significa.

Así mismo se puede ver otro aspecto de la infancia colombiana que no había sido abordado. La relación de Ana y Juan José se mantuvo a través de todas las temporalidades, siendo él una compañía constante para Ana. En su infancia estaban juntos casi todo el tiempo, como el momento en que conocieron a don Anselmo Cruz y fueron partícipes de sus fuertes historias. Son justamente las palabras de Cruz las que generan uno de los instantes más importantes que comparten los dos hermanos: tarde en la noche, mientras debían estar durmiendo, ambos se encuentran asustados. Ana se pasa a la cama de Juan José, en busca de compañía y seguridad. La discusión que mantienen es precisamente la siguiente imagen de la Violencia:

“(…) Es que yo tengo pesadillas: ¿tú no? Yo también: se me aparece a cada rato esa señora que don Anselmo dijo que habían despellejado viva. (...) ¡Juan...! ¡Qué...! ¿Y si de pronto nos atacan los bandidos? Pues para eso mi papá tiene una escopeta. Pero es una escopeta muy chiquita (...) y acuérdate que don Anselmo dice que no le dan a uno tiempo de nada, que cuando menos se piensa está adentro de la casa con los yataganes y que a los niños también los cuelgan de las vigas. Sí...” (p. 159)

De la misma forma que el ejemplo anterior, esta cita está repensando la manera de abordar la Violencia. Una vez más aquí no hay enormes demostraciones violentas, es decir, no hay armas, ni gritos, ni pánico generalizado. Aquí se tiene la imagen aparentemente simple de dos *niños asustados*. La literatura nacional tiende a profundizar en los destrozos, los heridos, el desespero y el dolor. Sin embargo, Ángel demuestra que hay más formas de transmitir el

periodo de la Violencia y esta es una de ellas. Al mismo tiempo es tal vez una de las imágenes más estremecedoras de la novela. Además, se alinea perfecto con la propuesta de Ángel de mostrar la violencia a través de lo público y lo privado. Aquí se tiene directamente el impacto de la violencia en las víctimas más jóvenes del momento y se da a través de algo tan “sutil” como las pesadillas de dos pequeños niños asustados, aferrados en su cama, buscando compañía en la oscuridad.

Más adelante, la cita continúa:

“(…) Juan: ¿tú sabes lo que 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. Pues no se... (…) También decían que las doncellas las perjudicaron: ¿tú crees que a las niñas también las perjudican? Tú ni siquiera sabes lo que es perjudicar: mañana buscamos las palabras en el diccionario y ahora duérmete que yo ya tengo sueño; pero se quedaron agarrados uno contra el otro, con las cobijas hasta la barbilla, sudorosos: con los ojos abiertos para evitar las pesadillas” (p.160).

Esta segunda parte trae consigo una última característica: se enfatiza nuevamente la falta de comprensión de los niños frente a lo que sucede. Justo como sucedió en la violación de Saturia, los hermanos tan sólo entienden la gravedad de los hechos, pero no realmente el hecho en sí mismo. Se recalca así la inocencia e ingenuidad infantil, lo cual les impide entender la situación, pero no les impide verse envueltos y directamente afectados. Sin duda esta es otra faceta de la Violencia que Ángel busca transmitir, ampliando el manejo temático habitual de estas novelas y brindando luces a esta población tan vulnerable y afectada.

Hasta el momento, los dos ejemplos utilizados han sido desde la perspectiva de los niños como víctimas, en medio de ataques directos e indirectos, pero en ambos casos desde un ámbito de miedo que los rodeaba. Sin embargo, también hay niños victimarios.

En esta nueva faceta hay dos claros ejemplos: *Caporal* y Jaime Urrego. En ambos casos se trata de niños activamente envueltos en el conflicto. El primero de ellos “(…) comandaba un grupo de veinte hombres (...). El terror de los chulos; que en la batalla de Collareja dejó hechos pedacitos; los encerró en una hondonada y les dio plomo hasta que (...) no quedó ni la muestra” (p. 303). Jaime Urrego, por su parte, “(…) hacía de enlace a los once años” y es

en medio de su testimonio que el público se entera de otra niña (anónima), también de doce años, la cual “raptó a una pandilla de guerrilleros para que sirviera de concubina al jefe y se volvió experta”, llegando incluso a asesinar a sangre fría: “un día maté a un niño (...), lo volví picadillo, yo solita, (...) porque sí... porque si no me amenazaban con colgarme de un árbol y dejarme para comida de gallinazos” (p. 304). Evidentemente, estos casos distan radicalmente de la realidad de Ana y su familia.

Ambas citas evidencian que la violencia puede transformar la inocencia en malicia. Las situaciones difíciles pueden crear víctimas o victimarios, y aquí se han visto las dos posibilidades. Si bien esta segunda característica de la infancia (con los niños como victimarios) ha sido más discutida en la literatura nacional, sus implicaciones frente a la juventud del país deben seguir siendo discutidas. Especialmente cuando en una misma novela se crean personajes tan similares y a la vez tan diferentes, cuando se tienen los juegos y las risas de Ana, Juan José, Pablo, etc., y unas cuantas páginas después se ven niños que no temen acabar con la vida de sus compañeros e incluso de adultos. Estas dos miradas frente a una misma población amplían el panorama nacional y las implicaciones del periodo de la Violencia, demostrando lo desbalanceado de la realidad. Adicionalmente, estos ejemplos permiten también empezar a esbozar las múltiples formas en que se puede ver a las víctimas de la novela, lo cual es analizado a fondo en el próximo capítulo.

3.4. Jóvenes en la lucha: enfrentamientos nacionales

El siguiente aspecto en el que se centra la novela es el rol de los estudiantes universitarios durante la dictadura militar de Rojas Pinilla. Muy de la mano con los niños afectados, los estudiantes también sufrieron el impacto directo de la época y decidieron hacer algo al respecto mediante marchas y protestas. La obra acompaña a los jóvenes y comparte su dolor mientras son atacados. Si bien esta temática en particular es explorada en el siguiente capítulo, para el presente análisis resulta pertinente la figura de Uriel y el momento de su muerte.

En medio de las marchas estudiantiles, Uriel es el estudiante cuya muerte causa mayor revuelo en la novela. La imagen es dolorosa y casi se puede sentir el temor y el sufrimiento de sus compañeros. La narración inicia con la policía rodeando a los jóvenes, en medio de

una protesta en la que rápidamente se creó un ambiente hostil y desordenado. Es ahí cuando inicia un tiroteo, obligando a los presentes a tirarse al suelo, pero no todos fueron tan rápidos:

“(…) ¡Mataron a Uriel...!, gritaba como loco un estudiante mientras se quitaba la corbata y la empapaba en la sangre del compañero muerto, y poco a poco se fueron acercando los otros, (...) sin poder creer lo que veían (...), empapando a su vez corbatas (...) y luego las izaban a manera de banderas, (...) y muchos de ellos sin poder contenerse se echaban a llorar, a gritos, como niños” (p. 237-238).

Es de suma importancia este caso específico, tanto para la historia nacional como al interior de la novela, siendo el nombre de Uriel algo recurrente a través de las temporalidades. Para el presente apartado, la relevancia de este ejemplo se ve en dos instancias. Inicialmente demuestra la extensión de la Violencia en la vida de los colombianos, pues son estos estudiantes quienes vivieron el 9 de abril, el fenómeno de los bandoleros y las demás modalidades de la violencia durante sus primeros años de vida. Es decir que sus vidas han estado enmarcadas por este periodo y sus implicaciones sociales y gubernamentales. Por el otro lado, este ejemplo termina de enfatizar el factor común que ha unido a los afectados de esta tipología: todos son **inocentes**. El lector percibe aquí el dolor de un grupo de jóvenes que inesperadamente se enfrentan a la crudeza de la dictadura militar y la realidad que los atraviesa; es ese instante el que, entre sus lágrimas, los devuelve a su infancia, al dolor y la incompreensión de los niños.

3.5. Torturas: el rostro oculto de la historia nacional

Definitivamente no ha habido en las novelas analizadas un interés por mostrar hechos tan deplorables como los que se ven aquí. Más allá de las explícitas imágenes, esta tipología trae otra característica: las torturas son ordenadas por el gobierno a los estudiantes. El personaje que transmite las imágenes es Lorenzo, a través de las cartas que le envía a Valeria y Ana. Aunque son varios los momentos que se pueden destacar, antes hay que tener clara la “razón” de las torturas: a Lorenzo lo aprisionaron por hacer parte de las marchas de estudiantes. Según sus captores, él era peligroso, estaba armado y sin duda tendría vínculos con grupos armados, quienes son los responsables de varios atentados. Al encerrar a Lorenzo lo que buscan es

entonces su confesión: que acepte su participación directa contra el gobierno (lo cual es falso), sus vínculos con los grupos armados (falso), y que dé los nombres de más estudiantes involucrados, al igual que información de próximos ataques. Para conseguirlo recurren a torturas verdaderamente inhumanas.

Aunque hay múltiples ejemplos, se puede destacar el episodio de “los calabozos del F2”. Ahí, Lorenzo se enfrentó a perros “amaestrados para comerte a tarascazos” que buscaban castrarlo, seguidos de un interrogatorio efectuado por un capitán que preguntaba “dónde están las armas y las granadas quién las trae” y que a falta de respuestas procede a golpear a Lorenzo con el revólver “y entonces sí me rajó el cráneo, y yo vi nublado y caí al suelo, redondito”. No contentos con eso, lo amenazaron también con “unos cuchillos como de carnicero y me bajaron los calzones (...) pero sólo querían joderme un rato (...)”. La narración continúa, en medio de choques de electricidad, falta de agua, varios días sin dormir, una celda con otros dieciocho prisioneros, etc. Las imágenes son aterradoras y transmiten con gran efectividad el temor y el desespero de Lorenzo, más aún con las últimas palabras de su carta en donde explica otra de las torturas psicológicas: los policías aseguran que nadie sabe que Lorenzo está ahí, como si no existiese y su sufrimiento fuera un invento, “pero sí estoy, ¡¡SÍ ESTOY... YO ESTOY AQUÍ, JODIDO HASTA LOS HUEVOS...!!!” (p. 317-318-319).

Se pueden ver las intenciones políticas detrás de las torturas. El ejemplo resulta aún peor cuando se tiene en cuenta que es tan sólo un apartado, apenas una carta la que se analizó aquí; hay cientos más a lo largo de la novela. Ahora bien, el interés de traer esta cita no es simplemente recalcar los actos atroces cometidos durante el gobierno de Rojas Pinilla, ni el hecho de que el blanco de estos ataques eran los estudiantes (el futuro del país), sino el vacío que hay en la literatura frente a esta materia. Más aún, el aparente interés de Ángel por contrarrestar la historia oficial, que comienza así a vislumbrarse; esta es tal vez la característica más importante que se debe destacar de esta tipología.

Nunca se encontrará en un libro de historia las atrocidades gubernamentales, ni el alto número de prisioneros políticos que perdieron sus vidas en salas de interrogación (calabozos de torturas). Al traer a la novela la realidad de este personaje (y las múltiples vidas reales que lo inspiraron), Albalucía Ángel está tomando una postura fuerte y determinante frente a la temática de la Violencia: hay actos acallados que necesitan salir a la luz. Lastimosamente,

esto hace parte del ámbito privado de las violencias que, si bien no ocurre en la cotidianidad del hogar, sí se ve tras puertas cerradas (o barrotes), lejos de la mirada pública – y por ende de la prensa y la denuncia. Las torturas a estudiantes necesitan plagar las páginas de la literatura pues son también parte de nuestra historia y el recurso elegido por Ángel no debe pasar en vano.

Mediante las cartas de Lorenzo, la autora tiene un interés muy cercano a las nociones del revisionismo histórico. Para seguir profundizando en esta propuesta se podría analizar otro testimonio de igual importancia al anterior: el de Teófilo Rojas, alias *Chispas*. Justamente es Lorenzo quien lo transcribe en una de sus cartas desde la cárcel. Este es un testimonio bastante largo y por eso mismo tiene múltiples apartados que deberían ser analizados, pues cada uno trae otra importante noción de la Violencia y la participación del gobierno; sin embargo, se tratará tan sólo uno. Aquí, Rojas intenta explicar cómo fue que terminó siendo un líder en medio del conflicto armado, cómo fue que su propia comunidad le *exigió* que se “pusiera al frente de la defensa de tanto inocente que había”, recalcando en quienes lo rodeaban: “(...) toda esa gente, huérfanos y viudas”, por lo que *Chispas* acepta su cargo en nombre de la defensa propia y ajena. El ambiente es de persecución continua, tanto del ejército como de *Los Pájaros*, por lo que debe recurrir a “los demás guerrilleros que sabía estaban por distintas partes”; por todo esto, Rojas no tuvo otra opción:

“(...) ya tuve que hacerles frente y defenderme, cuando me acorralaban, y como nadie me apoyaba, en cambio todos me perseguían, y por la prensa, por la radio (...) y en una forma y otra, no han hecho más que cargarme la mano de todas las muertes que se presentan, pueden ser las muertes naturales, dicen que soy yo y me tienen que matar. Ya no me podía, ni me puedo dejar matar como oveja amarrada, sino que como la defensa es permitida, yo no he hecho otra cosa que defenderme y defender a los indefensos, a los menores, a las mujeres y los ancianos” (p. 201-202).

Esta cita es de las últimas del testimonio. Aquí él ya ha explicado las razones de volverse el defensor de quienes lo rodean y los momentos claves que transformaron su vida en esa

dirección²⁰; de ahí se deben destacar las múltiples y explícitas menciones frente a la directa responsabilidad gubernamental en la creación de grupos de autodefensas, como fue el caso de Rojas. Ahora, esta cita aquí expuesta es tal vez la máxima prueba del interés histórico de Ángel: no existe una historia única cuando se trata del rostro de la Violencia en Colombia. No es tan sencilla la delimitación entre “víctimas” y “victimarios”; no hay un único bando plagado de “culpables, malvados y asesinos”. En situaciones que resulten en pérdidas de vidas, el momento de señalar a los culpables no siempre será sencillo; y qué mejor manera de probarlo que con la figura de *Chispas*, que es ampliamente conocida y tiene varias víctimas a su nombre. A primera vista fue un “asesino”, sin duda merecedor de las máximas penas amparadas por la constitución colombiana, pero Ángel trae a colación su testimonio (el cual es un documento legal y absolutamente real) para probar justamente la complejidad de la Violencia nacional. Por supuesto, esta problematización de la temática de la Violencia es una característica bastante particular de Ángel.

En una Historia como la nuestra, la Violencia no puede ser un tema “simple”, ni de fácil delimitación o distinción. Con elementos como este testimonio de Rojas, la novela se encarga de dismantelar la univocidad del discurso que impera en las novelas de la Violencia, que

²⁰ Rojas es mencionado en la narración de don Anselmo Cruz como el único sobreviviente de la matanza que ocurrió en su pueblo y acabó con toda su familia, dejándolo a él cuando apenas era un niño. Desde ese momento su vida estuvo plagada por violencia, persecuciones, etc.: “»Fue entonces como nos siguieron esos malvados hasta donde pensábamos estar sin tanto peligro (...) no contentos con tanto mal nos acorralaron y **nos obligaron a contestar el fuego que nos disparaban**, cuando nos considerábamos perdidos ante tanta gente mala, tan armada y **tan desamparados que nos encontrábamos**, pues ni autoridad ni jefes políticos hacían algo a nuestro favor, siendo que **éramos campesinos honrados**, y trabajadores de Riomanso, Rovira y otras regiones, que habíamos logrado escapar a la muerte que nos acorralaba donde vivíamos anteriormente y donde unos dejaban parientes muertos, otros amigos, otros cenizas de lo que nos perteneció (...)” (p. 197). “[Posesión de Muñoz Sastoque] Fue entonces cuando se les hizo saber a esos guerrilleros que nos defendían, que debían entregar las armas si querían que nos dejaran tranquilos y que volviéramos al trabajo y a la Paz, pues **entregando las armas, el gobierno nos ayudaría y nos daría muchas garantías para trabajar, nos facilitaría la manera de que volviéramos a recuperar lo perdido; (...) nuestros buenos defensores** entregaron las pocas escopetas que llevaban por armas de defensa como antes expliqué, pues así como procedíamos de buena fe, nuestros jefes pensaron que nos dejarían tranquilos y que volveríamos al trabajo y a la Paz, pues siendo tan **injusta la persecución contra nosotros**, qué más iban a seguir haciéndonos” (p. 198). “»Fue entonces cuando volvió esa ola de persecución tan horrible para todos los que no cedíamos a las propuestas de que nos volteáramos (...) los sobrevivientes (...) tuvieron que organizarse nuevamente, para ver cómo se defendía a los que no estábamos capacitados para coger las armas contra la policía y contra el ejército y los que llamaban *pájaros* y a quienes les daban armas, municiones y dinero para que **nos persiguieran a todos los liberales que andábamos de lugar en lugar en busca de garantía, Paz y trabajo**, pero que siempre era con la idea de acabarnos en una forma total y predicando *Paz, Justicia y Libertad*, siendo así que **nos obligaron a tener que buscar refugio en las montañas**” (p. 200).

evidentemente buscar narrar desde las perspectivas de las víctimas y recalcar los sucesos políticos o sociales que desataron las terribles situaciones en las que ahora se encuentran.

Este método habitual tiene, por supuesto, grandes logros y aciertos en la literatura nacional, y trae sin duda historias y focalizaciones que **necesitan** hacer parte de las letras colombianas. Pero es esta ruptura, esta nueva posición de demostrar recovecos de la Violencia antes inexplorados, la que trae consigo verdaderamente el impacto que ha tenido en el país. La forma en la que ha transformado las *vidas de personas reales*, y cómo la sociedad ha creado bandos (“buenos y malos”, “culpables e inocentes”, etc.) que no han de ser estáticos ni inmodificables. La Violencia aquí tiene múltiples versiones y verdades, y este método es la definitiva problematización y descolocación temática que hacía falta en estas novelas.

Por supuesto, el testimonio de Rojas no es la única fuente que permite ver la intención de Ángel por romper con la idea de la verdad única, o la versión imperante; pero sí es la fuente más contundente y la que permite afirmar la propuesta histórica de la autora. Más aún cuando se incluye este testimonio en el mismo plano de Lorenzo, quien fue injustamente encarcelado, y se intercala con las imágenes de la infancia de Ana, al igual que el discurso de don Anselmo Cruz. Este *collage* de voces mezcla todo tipo de realidades y focalizaciones, y las homogeniza en el sentido en que todas merecen el mismo reconocimiento y la misma importancia. Definitivamente, este es otro de los grandes alcances de esta propuesta formal, pues tiene un impacto directo en el innovador manejo temático de la Violencia.

El *collage* de voces es pues el recurso que permite problematizar de forma más clara la historia nacional, permitiéndole a Ángel crear las pistas del revisionismo histórico. En realidad, a diferencia de Osorio Lizarazo, la autora procura no caer en críticas directas al estado, ni recriminaciones específicas. Por el contrario, usa los recursos literarios y los múltiples narradores como una especie de guiños, demostrando posturas opuestas e intercaladas, las cuales el lector debe comprender para poder ver la ruptura de la historia única. La intención de la autora requiere entonces de una conexión especial con el lector, haber atrapado su atención desde antes para poder ahora presentarle los múltiples rostros de la Violencia y las implicaciones sociales e históricas que tiene. Por supuesto, esta conexión fue precisamente lo que se analizó en los primeros capítulos.

Finalmente, no hay duda de que el gran logro artístico y estilístico de *La pájara pinta* se encuentra en la narración fragmentada y las múltiples voces que la componen. Además de la problematización del discurso único de la Violencia, este recurso tiene también otra propuesta clave. Justamente permite que la Violencia cobre realmente la **magnitud** que tuvo en la *sociedad colombiana* del siglo XX. Cada narrador trae consigo un tipo distinto de violencia y cada uno de ellos requiere el mismo peso, la misma importancia y la misma profundidad de análisis. No hubo una única Violencia en el país, como tampoco hubo una única zona afectada. Es más, tampoco hubo un único lapso de tiempo donde se puedan delimitar los actos violentos. El periodo de la Violencia se denominó así por una evidente razón: fue el conjunto de varios años, décadas – para ser precisos -, en las que la muerte, el terror y la desolación fueron el pan de cada día de cientos de personas.

Por todo eso, el tratamiento de la Violencia en *La pájara pinta* no se ha visto en ninguna otra de las novelas aquí analizadas. Ángel no teme poner en un mismo plano las más terribles matanzas, los asesinatos públicos o las graves faltas cometidas por el gobierno, justo al lado de un par de niños atemorizados, o las manos temblorosas de don Anselmo Cruz mientras narraba, o el rostro de la hija de Flower frente a la tristísima situación que eludía a su comprensión. No importa de dónde provenga la Violencia, si fue en la capital, o en un pequeño pueblo olvidado, en una celda llena de prisioneros que nadie sabe si existen o no, o justo en la sala de una vivienda común. Tampoco importa quiénes fueron los afectados, a qué clase social pertenecían, partido político, o cuál era su implicación en los hechos. Lo que la polifonía en la novela está proponiendo es una visión **totalizante** de la Violencia, la cual afectó a **toda la nación** de una forma u otra.

Precisamente para enfatizar esta noción de una Violencia que afectó al país entero es que la novela presenta tantas formas y tipos de hechos violentos. No se limita a los ejemplos habituales de la literatura colombiana, sino que los trasciende y va más allá, trayendo las nociones ignoradas. Asimismo, las distintas modalidades y los constantes cambios temporales (que vienen con la polifonía) transmiten también la sensación de una Violencia atemporal. El tener distintas modalidades, hechos marcados, situaciones, zonas, etc., implica el término de una violencia y el inicio de la siguiente, como si estuviesen concatenadas. Se inicia en el 9 de abril y se intercala inmediatamente con los hechos en la finca y luego con

las cartas de Lorenzo, la narración de don Anselmo, las noticias de *El Tiempo*, los rezos de Sabina, la violación de Ana, el testimonio de *Chispas* y así hasta la muerte de Valeria. En otras palabras, se pasa de la violencia bipartidista, a la violencia política, a los grupos armados, a las persecuciones a civiles, a las torturas gubernamentales, hasta llegar a la muerte de un personaje tan importante para Ana, en medio de una dictadura militar. Los múltiples tipos de violencia que plasma la novela se van intercalando, como si estuviesen en una carrera de relevos.

Cada uno de estos hechos da paso al siguiente. Pueden no tener nada en común más que el miedo y la tragedia, o tan sólo el hecho de que cada uno sirve como transición para el siguiente. De cualquier manera, la sensación que transmite este tipo de narración es que la Violencia fue **constante**. No se veía el final de un momento cuando ya estaba comenzando el siguiente. No hubo realmente un instante de paz o tranquilidad que fuese perdurable. Tal vez por eso Ana piensa tanto en su infancia, en el árbol de guayabas, justo antes de que muriera Julieta y se desatara el 9 de abril; tal vez fue ese uno de los últimos momentos realmente felices que tuvo. El *sentimiento* general es pues de décadas marcadas por el dolor, la pérdida y la implacable Violencia.

Por todo esto es que *La pájara pinta* tiene un tratamiento de la Violencia como ninguna otra novela, pues su interés era demostrar el suceso que aterró a toda una nación durante varias décadas, dejando de lado la metodología habitual de darle voz a una única temporalidad, en una región específica, y abordada con todo el lujo de detalles. Por último, es por esa importante decisión de Ángel de problematizar la Violencia a través de poblaciones y situaciones invisibilizadas, y de la polifonía, que las palabras de Óscar Osorio en su texto (2005) resultan la conclusión perfecta para este capítulo:

“Esta lectura profunda de la realidad colombiana, el extraordinario equilibrio que la novela logra entre la fidelidad al hecho histórico y la complejidad estética que lo tramita, la hondura en la caracterización de su protagonista y la indagación profunda por la condición humana en la experiencia de la violencia, el diálogo permanente entre lo social y lo individual son las características que hacen de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* la gran novela de la Violencia en Colombia y de Albalucía Ángel una de las escritoras más brillantes de la literatura colombiana” (p. 8).

4. Víctimas: la interpelación de la Historia

Con los distintos análisis que se han hecho hasta el momento se debe tener totalmente clara la enorme magnitud temática que está contenida en *La pájara pinta*. El capítulo anterior desembocó en propuestas y conclusiones que vuelven a ser relevantes: la noción de una Violencia totalizante a través de múltiples regiones y temporalidades, y las distintas modalidades violentas. Ambas propuestas son cruciales para comprender el presente capítulo, pues es la Violencia la que – evidentemente – crea a las víctimas.

La novela se adentra en la temática de la Violencia con sorprendente velocidad, confrontando al lector desde las primeras páginas con los hechos del 9 de abril. De entrada, entonces, es situado en estos hechos violentos como si fueran sucesos habituales, o por lo menos lo son en este tipo de literatura. Ahora, junto con los destrozos y los gritos, el lector se encuentra también con los personajes que se ven directa o indirectamente afectados por estos hechos; estas son, pues, las víctimas. Pero la forma en la que son plasmados los personajes varía según su posición (política, social, económica, etc.) y su protagonismo al interior de la historia. Es decir, no todos los personajes son afectados de igual forma por la Violencia, teniendo entonces diferentes tipos de “víctimas”: las narraciones del ministro Joaquín Estrada Monsalve y del político Carlos Lleras Restrepo son radicalmente distintas a las de el Flaco Bejarano o a las de don Anselmo Cruz.

La distinción se centra en la participación de cada personaje y en las historias que los rodean. La intención de estos ejemplos es demostrar las diferentes formas en que, a grandes rasgos, se introducen las víctimas en la novela. El espectro va desde las víctimas tangenciales hasta las víctimas directas y cada personaje - de una forma u otra - se introduce en éste. En el caso concreto de la novela se tiene: Estrada Monsalve y Lleras Restrepo se ven envueltos en el 9 de abril, pero pertenecen al ambiente político, es decir, hacen parte de la población que necesitaba huir de las turbas y buscar refugio. El Flaco Bejarano, por su parte, pertenecía a la multitud que recorría las calles. Por último, don Anselmo Cruz representa la voz de las periferias, siendo la única víctima directa en estos ejemplos.

Ya que se tiene claro este espectro, la forma en que las víctimas son retratadas en la novela se puede organizar en cuatro grupos:

4.1. Los cadáveres sin rostro de las víctimas anónimas

Debido a las múltiples facetas y temporalidades de la Violencia, las representaciones de las mismas son varias: matanzas, atentados, asesinatos, amenazas, etc., y con cada uno de estos sucesos se obtienen narraciones diferentes. Esta tipología focaliza las referencias generales, es decir, aquellos momentos en los que se recrea un panorama general del **momento**, demostrando, a grandes rasgos lo que ocurrió en un instante determinado, sin prestarle mayor atención a los sujetos involucrados. Se puede ver, por ejemplo, en la recreación del 9 de abril a través de las emisiones de radio y demás medios de comunicación; sus reportes hacían énfasis en “*los primeros montones de cadáveres*” (p. 79), “*Los tanques aplastan los cadáveres*” (p. 81). En un informe más específico, Estrada Monsalve describe la escena a partir de los camiones del ejército que están recogiendo los cadáveres, aproximadamente “sesenta en las calles adyacentes [a palacio]”; incluso puede divisar que “casi todos aparecen heridos en el entrecejo” (p. 86) [las negrillas son mías].

Las palabras en negrilla señalan claramente las víctimas. Aquí se encuentran plasmadas en términos generales, pues no presenta una explicación frente a quiénes fueron asesinados, no se tienen nombres, ni ningún tipo de marca que pueda explicar qué vidas se perdieron. Tan sólo se presentan cadáveres. La cita de Estrada Monsalve transmite un poco más de información frente a la forma en que fueron asesinados, pero tampoco brinda información personal de los muertos. Es justamente por esto que son víctimas anónimas, pues no hay un interés de brindar información específica que ayude a conocer con claridad a los seres humanos de la narración. En estos casos, si bien hay un componente claro de víctimas, el interés recae en los hechos. Lo que se busca transmitir es el *ambiente* hostil, el *momento* en que la multitud se transformó en cadáveres, en cuerpos sin vida, más no hay una preocupación por especificar las víctimas en sí mismas. Sin nombres ni descripciones, aquí las pérdidas son anónimas, casi como si fuesen cifras.

Al interior de la narración de don Anselmo Cruz se podría vislumbrar un interés por especificar un poco más. Hay algunos casos en que éste se preocupa por dar una visión más

cercana²¹, a pesar de no tener nombres propios. Recalca en los cadáveres anónimos pero especifica más la imagen: se sabe entonces que son ancianos y niños, que hubo un hombre en particular a quien le cortaron la lengua, y que eran campesinos. Ya no son cifras sino que, poco a poco, comienza a vislumbrarse un rostro. De esta tipología se debe rescatar una importante conclusión general: al igual que en el capítulo anterior, Ángel recalca acá el carácter **civil** de los muertos. Su interés por demostrar la inocencia de las víctimas es aquí más importante que nunca.

4.2. La nitidez de las víctimas nombradas

Conforme avanza la narración, los cuerpos sin vida se enfocan de manera cercana. Este apartado trae entonces víctimas con nombre propio. Es aquí donde se podría analizar con mayor detenimiento la narración de don Anselmo Cruz, por ejemplo, pues narra los acontecimientos que él mismo o sus allegados han vivido²². La información que provee presenta nombres específicos y una clara **relación** con las víctimas, la cual es recalcada mediante los términos de “mi compadre”. Aun así, en la misma narración, se tienen también víctimas anónimas.

Esta tipología inicia el camino hacia una paulatina especificación de las víctimas, pues narra desde ambos puntos de vista: las personas concretas que se vieron afectadas (Borja, Etelberto) y las que don Anselmo no conocía personalmente. Pero incluso estas últimas están acompañadas con categorías que demuestran puntos de unión con Cruz; en este caso es la región y la cercanía que tenían con Borja y Etelberto. Los muertos entonces eran un padre y un hijo: lo que ata la historia personal de Anselmo Cruz, Borja y el niño de tres meses y su

²¹ Y don Anselmo Cruz se terminó la mazamorra y se quedó callado, pensando de seguro en todos los cadáveres que flotan en los ríos. En los ancianos y niños fusilados. En el señor que el otro día le cortaron la lengua para que no volviera a gritar viva el Partido Liberal, ¡manzanillo hijueputa!, mientras que los testigos, amarrados a un árbol, les amputaron las piernas y los brazos, y luego los testículos. En tantos campesinos que vieron violar a sus hijas y mujeres. En los pueblos enteros ardiendo como estopa” (p. 158).

²² “A **mi compadre Borja** lo asaltaron (...) y defendiéndose tuvo que matar a un bandido y cuando vino la comisión a levantar el cadáver la policía empezó los atropellos y mi compadre mejor tiró pal monte, antes de que lo mataran a él también (...) allá acabaron con **la familia de los Rojas**, sólo quedó el muchacho, **Teófilo**, y esa noche nos tocó ver una fosa donde los chulavitas habían apelmazado a diecisiete. (...) **Mi compadre Etelberto** (...) [que iba hacia] La Mesa del Limón, donde fue la matanza, (...) se encontró con la cabeza de un niño de tres meses clavada en una estaca y al frente la del padre ensartada en otro poste” (p. 157).

padre es la comunidad que habitaban. Esta cercanía le permite transmitir una imagen más concreta, alejada de las multitudes de cadáveres.

La misma perspectiva se puede ver en la carta de tía Lucrecia que narra la matanza de toros, que si bien fue analizada con mayor profundidad en el capítulo anterior, un elemento fue omitido en ese momento y es el hecho de que la tía reconoció a alguien entre la multitud²³: Juan David Botero y su esposa Marta estuvieron presentes en aquella corrida y fueron directamente atacados por los “sombrrones”. No hay mayor explicación frente a quiénes eran, ni cómo se relacionaban con la tía Lucrecia, pero ellos tenían un nombre; intentaron oponerse a los atropellos cometidos, protegerse mutuamente. El rostro de estas dos víctimas se vuelve un poco más nítido con la mención de sus nombres y el recuerdo de sus acciones y sufrimientos.

Por esta misma línea se encuentran varias menciones específicas en diversos momentos. En cada uno de estos casos se tiene un narrador en primera persona que recuenta la modalidad de violencia en la que se vio envuelto. Por ejemplo, podría verse en el testimonio de Teófilo Rojas²⁴, en donde se narra de forma absolutamente explícita lo que los bandos armados hicieron en *su* región, con *su* familia y su comunidad en general; en este caso, el hecho de traer los nombres tiene un evidente afán de denuncia. Se puede ver también en el capítulo de los soldados, narrando a los personajes a través del teniente Cárdenas y Gamarra. En ese instante, el lector se puede familiarizar con varios de los nombres de ese pelotón, a través de los cuales la historia sigue de cerca los tiroteos en los que se ven envueltos, debido a las marchas de estudiantes, resultando en el asesinato de varios de ellos. De aquí se rescatan tanto los nombres de los soldados como, por supuesto, el de Uriel y el momento de su muerte.

²³ “Los callejos llenos. (...) qué cosa tan horrible, la gente paralizada, estática, asistiendo en silencio a la masacre porque al que se atrevía a decir mu, le zumbaban parejo: a **Juan David Botero**, por ejemplo, que se atrevió ¡esto es un atropello...!, me lo agarraron a bolillo y eche a rodar las escaleras **y Marta, su mujer**, como una histérica, ¡no lo maten...!, gritaba, y se lanzó a ayudarlo pero ellos la atajaron” (P. 313).

²⁴ “(...) cuando no era que nos pegaban o amenazaban, lo que nos mantenía muertos de miedo, que aumentó espantosamente cuando dieron muerte, entre otros, a **Tiberio Patiño y Servando Gutiérrez**, y muchos más que asesinaron tan injustamente y (...) atropellaban a los niños y violaban a las mujeres, (...); 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” (p. 196).

Ahora bien, hasta este instante el manejo de las víctimas ha sido la paulatina especificación de su rol. Se ha pasado entonces de las multitudes de cuerpos amontonados hasta la particularidad del nombre y apellido de quienes fueron perdiendo sus vidas. Pero esto no es aún suficiente para crear realmente un impacto en el lector. Es decir, hasta el momento, por más que las narraciones denuncien pérdidas explícitas, éstas son aún ajenas al público. El nombre no carga en sus hombros el peso de quién era realmente una persona. Se necesita perfilar más la narración para que cuerpos y rostros puedan realmente ser recordados. Por esta razón, la novela continúa con la especificación de las víctimas, centrándose aún más en unas cuantas y acercándolas al lector. Lo verdaderamente interesante de este acercamiento es el método utilizado por la novela para conseguirlo. Y más interesante aún es el hecho de que la obra misma evidencia su método y sus intenciones al traer a colación historias aparentemente desconectadas con la línea temática principal, lo cual se puede ver concretamente en los capítulos dedicados a Jairo Araque.

4.3. El ferrocarril de Antioquia: recreación de la *mundaneidad* de ciertas víctimas

Jairo Araque es introducido porque estuvo brevemente relacionado con Ana, siendo su pareja durante el reinado de belleza de Caldas. Más allá de este hecho inicial, la imagen de Ana se queda atrás, y la historia explora la narración de la familia Araque. Inicia realmente de una manera peculiar, contextualizando el fervor que Jairo Araque (personaje francamente desconocido para el lector) tenía por Esperanza como candidata a señorita Caldas, y para demostrar los alcances de esa adoración se cuenta cómo Jairo empeñó su ferrocarril de Antioquia a cambio del pañuelo insigne de la concursante. Hasta este momento el lector puede no comprender en lo absoluto la relevancia de la intromisión de Araque al interior de la novela. A primera vista, su propósito no es claro, pues rápidamente deja atrás el hilo temático que estaba manejando la novela - casi como si fuese un alto en el camino - y cambia por completo de dirección.

La narración entonces se centra en la importancia de ese reloj pues perteneció al abuelo de Jairo, y su madre – escandalizada – procede a realizar un recuento genealógico para enfatizar la importancia del origen del mismo. Es decir, la historia se aleja ya no sólo temáticamente de su camino original, sino ahora también temporalmente, pues se remonta hasta el siglo XVII, y se sumerge por completo en la vida de Gregorio Araque y Cecinda Arango. Desde

este momento el lector ha abandonado por completo el hilo temático que se estaba manejando hasta entonces y se encuentra ahora en una historia paralela en donde hay mujeres araña, huacas, y un recuento detallado de distintas regiones de la zona de Antioquia. Definitivamente es una desviación que en un primer momento puede desconcertar al lector.

La crítica ve en estos capítulos un interés claro y es el de plasmar la fundación de la zona de Caldas, pues es esta familia Araque la que, a punta de hachazos y trabajo duro, levanta con sus propias manos las primeras viviendas, y se encarga luego de expandir el pueblo. Por supuesto es totalmente cierto y de esta manera guardaría una importante relación con la vida de Ana y sus orígenes familiares. Además demuestra la enorme extensión de la historia, pues Ángel logra abarcar desde el siglo XVII hasta el XX, con ciertos saltos temporales. Pero, si fueran esas las intenciones de esos dos capítulos, entonces ¿por qué comenzar con la excusa del ferrocarril de Antioquia?, ¿por qué no simplemente adentrarse en la genealogía de la familia Araque en el mismo momento en que el personaje de Jairo fue introducido? Teniendo en cuenta, además, que el capítulo es cíclico, pues inicia con la mención al reloj y termina nuevamente enfatizando su importancia como objeto personal de don Juancho Araque.

La respuesta, y esto es algo que la crítica al parecer ha ignorado, tiene una relación directa con el manejo de las víctimas a lo largo de la novela y es precisamente la propuesta central de este apartado: no basta con nombrar algo (ya sea un objeto o un sujeto), no es suficiente presentarlo y esperar que su importancia salte a la vista por sí sola. Se necesita una mejor comprensión de los elementos que rodean el objeto (el contexto personal) para poder recrear su importancia. Para demostrar esta propuesta la novela presenta el ejemplo del reloj de Araque.

El primer capítulo empieza con la *mención* del reloj, pero es rápidamente dejado a un lado. En su lugar, la historia profundiza en los personajes de Cecinda y Gregorio, por lo que se remonta varios años antes del surgimiento del reloj. Aquí sigue pues la vida de la familia durante sus primeros años, pasando por distintas regiones y situaciones, hasta cuando finalmente se logran asentar y levantar su rancho. Tangencialmente se menciona el crecimiento de los hijos, Juancho, Valeriano y Jacinto, que pasan de tener 9 años a tener 17. El segundo capítulo se centra de lleno en la vida adulta de estos tres hermanos, comenzando

en el momento de sus matrimonios, la formación de sus propias familias, hasta la muerte de los dos mayores.

Es en el apartado explícito de Juancho Araque en donde se encuentra, finalmente, el reloj de Antioquia. Si bien la novela no afirma rotundamente cuál de los tres hermanos es el abuelo de Jairo Araque, se puede inferir que es Juan Antonio (Juancho) Araque, pues fue el único que estuvo trabajando con el ferrocarril, y se encargó personalmente de que sus vías llegaran hasta el pueblo. Su apartado profundiza en los principales momentos de su vida, tanto familiares como laborales, para finalmente retornar a la figura del reloj, que había sido “olvidada” desde el inicio del primer capítulo.

Es con ese manejo cíclico del reloj que se cumple la propuesta del presente apartado; el viaje al pasado y la aparente desviación temática hacia Cecinda y Gregorio buscan contextualizar lo que será el origen del objeto. Éste no aparece “como caído del cielo”, aislado de su entorno. El reloj tiene un inicio que lo ata al mundo, y es este inicio el que lo posiciona en la realidad, demostrando su relevancia e impacto; esa relación con la realidad infunde al reloj de una importancia hasta el momento no vista. Para decirlo de una forma más clara: la contextualización del objeto desde su origen podría ser vista como la recreación de su *mundaneidad* (siguiendo la teoría de Edward Said, 1983) para así demostrar su relevancia y valor. Esta teoría es aplicada por Said en términos de la *mundaneidad* de los textos y sus lectores, y cómo estos están conectados con su entorno y con la crítica. En este caso, por supuesto, la teoría se extrapola para poder analizar la *mundaneidad* de ciertos personajes (y en ocasiones objetos) de *La pájara pinta*.

Las nociones que componen la *mundaneidad* resultan bastante útiles para el presente apartado, pues apuntan a evidenciar la importancia de “los modos de existencia” (en este caso de los personajes), los cuales están “enredados con la circunstancia, el tiempo, el lugar y la sociedad”. Es de esta forma que “están en el mundo y de ahí que sean mundanos” (p. 54). Básicamente se interesa en cómo se entrelaza un texto con el mundo, teniendo en cuenta los lectores, el contexto y la crítica. Está entonces anclado a las circunstancias y la situación histórica. Más adelante, Said enfatiza (a partir de un recuento histórico) otro elemento clave de su teoría: “la necesaria interacción” que se lleva a cabo entre el “discurso y escritura”,

“texto y circunstancialidad” (p. 59), que en este caso se verá (más adelante) como la relación entre el texto (es decir los personajes) y el lector. Para tener una visión más clara:

“(…) la mundaneidad, la circunstancialidad, la consideración del texto como acontecimiento que cuenta con particularidad sensual al tiempo que con contingencia histórica, están incorporadas al texto, forman parte inseparable de su capacidad para transportar y producir significado” (p. 59).

Entonces, retornando al ejemplo del reloj, es precisamente a través de la comprensión de la mundaneidad que cambia el significado del objeto (que pasa de ser prescindible a tener un nuevo valor) luego de haber pasado por la contextualización tanto de Juancho como de sus padres y es así como se cumple la propuesta del presente apartado. La historia familiar Araque es la contextualización del ferrocarril de Antioquia, es decir que está presentando las circunstancias del reloj a través del tiempo, el lugar y la sociedad (su forma de habitar el mundo).

Además, trae consigo las razones por las cuales éste es de vital importancia: perteneció a Juan Antonio Araque, hijo del gran Zarco Araque quien venció en un duelo de machete a los hermanos Loaiza, junto a su amigo Eleazar, y viajó varios kilómetros con toda su familia hasta que pudieron asentarse y fundar entre todos el actual territorio de Caldas. Fue Juancho Araque quien estuvo presente a lo largo de ese recorrido y posteriormente ayudó a expandir el pueblo, poblarlo, y trabajó arduamente en pro de su prosperidad hasta el día de su muerte. El ferrocarril de Antioquia perteneció pues a ese gran hombre. Ya no es un objeto cualquiera, sin mayor valor que el que mantenía doña Fidelia (madre de Jairo, hija de Juan Antonio). El lector, luego de esa exhaustiva contextualización, debe realmente comprender la importancia del objeto, su origen, y así compartir la desilusión de doña Fidelia frente a su pérdida: debe comprender el reloj como un acontecimiento.

Ahora bien, retornando a la temática específica de las víctimas se puede relacionar directamente con la contextualización y recreación de *mundaneidad* de un objeto. La unión de estas dos nociones se da mediante un mismo tratamiento temático: algunas de las víctimas de la novela son presentadas de la misma forma que el reloj de Juan Antonio Araque. En

ciertos casos presentan información que va más allá de sus nombres o de características distintivas.

Puede parecer confusa la relación entre el reloj y el tratamiento de las víctimas al interior de la novela, pero era necesario remontarse a la familia Araque y dedicarle algunos párrafos a su explicación para poder realmente usarlo como ejemplo en esta propuesta. La intención es entonces la siguiente: algunas de las víctimas de la novela cumplen con la misma metodología de introducción del reloj de Juan Antonio Araque. En algunos casos, las víctimas son presentadas con datos que van más allá de sus nombres o ciertas características que los distingua. Siguiendo la estructura formal de la novela, es decir, a partir de la polifonía y los saltos temporales, la contextualización de las víctimas se da de forma entrecortada. Así, se profundiza en la vida privada de ciertos personajes antes de demostrar su rol de víctimas. Con esta idea se puede introducir la siguiente categoría:

4. 3.1 Santos Barberena

No hace falta recorrer con lupa las páginas de *La pájara pinta* para hallar los ejemplos centrales que brindarán luces a esta tipología. Resulta claro que los personajes ejemplares para este caso son Lorenzo y Valeria; pero no los únicos. Para desarrollar la propuesta de una forma más paulatina, se puede también tornar a las narraciones de los participantes en las marchas de estudiantes durante la dictadura militar. Aquí, el lector se encuentra con varios personajes que gozan de una breve centralidad en la novela, permitiendo que el público los conozca y se acerque a ellos. Se puede ver en el caso de Santos Barberena.

La narración sigue de cerca los tensionantes momentos que se viven al interior de las marchas estudiantiles, estando rodeados por las fuerzas militares y los agentes de policía. Ángel continúa rompiendo la univocidad del discurso histórico al introducir múltiples miradas frente a un mismo hecho, razón por la cual focaliza desde los estudiantes y acto seguido desde los militares. Santos Barberena es pues el encargado de traer las crudas imágenes desde el interior de este ambiente, en donde se mezclan tantos sujetos y entidades interpeladas. Se oyen los gritos a su alrededor, las órdenes provenientes de distintos bandos, y las balas que zumban a su lado. En este hostil ambiente, se introduce a varios de los jóvenes con los que

compartió, en donde se puede destacar a un estudiante de medicina de la Javeriana de apellido Morales²⁵.

Los breves párrafos dedicados a ellos siguen paso a paso las últimas horas de vida de varios estudiantes. Se ve su terror, el caos del momento, lo precario de la situación. Pero, a diferencia de otras ocasiones, Ángel no busca retratar con exactitud únicamente el *momento* que vivieron los estudiantes. Si bien el miedo y las balas son explicados y retratados, en esta ocasión se le muestra al lector qué fue lo que sucedió después. No bastó con explicar que Morales fue asesinado²⁶, junto con tantos otros jóvenes, o que Santos Barberena estuvo muy cerca de tener el mismo destino fatal; aquí se tiene una clara intención por contar qué sucede con aquellos que sobreviven a un ataque de tal magnitud, aquellas víctimas que no perdieron la vida pero que definitivamente fueron afectadas. Para lograrlo, se narra a partir de imágenes de violencias privadas, guiadas a través de la voz del radio²⁷ que está haciendo un recuento – desde la historia oficial – de lo que sucedió en esa marcha que dejó diez estudiantes muertos. El resultado es una imagen contundente, que ocurre en la privacidad del hogar de Santos Barberena, y que demuestra el alcance *personal* de ciertos acontecimientos.

“(…) cuál disparo... yo no oí sino la descarga cerrada, el abaleo que se nos vino encima bajito, pues casi todos los muertos fueron de herida en la cabeza, o en el pecho (...) qué me cuentan a mí, ¡un disparo de revólver...! (...) Santos Barberena no quiere oír ya más: ¡qué estás haciendo...!, le recrimina su mamá,

²⁵ “(...) ese hombrecito está excitado, mala cosa, a ver si ahora va a comenzar la conga, comenta el estudiante de la javeriana, que ya aprendió y está calmado, plácido, recostado a la reja del almacén mientras fuma su tercer Pielroja. ¿En qué año vas de medicina? En cuarto, ¿y tú, qué estás haciendo? Yo quinto de Derecho y tercero de Económicas, contesta Santos, sintiéndose como si fuera el papá de ese muchacho con cara de seminarista y de sonrisa tímida: no tenés cara de médico, yo hubiera dicho que hacés filosofía; y por primera vez lo ve reírse a carcajadas y soltar un ¡no joda...!, ¿no será por las gafas...?, y le cuenta que también da clases en primero, y que los profesores lo dejan asistir a intervenciones de alta cirugía: me dieron ya una beca para especializarme en una clínica de Boston le está diciendo...” (p. 250).

²⁶ El asesinato es recreado en la novela en las páginas 250-251. Se narra paso por paso el tiroteo que vivieron los estudiantes, la cantidad de heridos y los últimos instantes de Morales. Para efectos prácticos, aquí se transcribe tan sólo el momento exacto de su muerte: “(...) entonces es cuando descargan la otra racha y Santos ve cómo el estudiante de medicina retrocede tres pasos, estira una mano como queriendo agarrar algo, trastabilla, se dobla lentamente, cae de bruces, los brazos extendidos y tres manchones rojos en la espalda” (p. 250-251).

²⁷ Para la transcripción completa de la emisión de radio, donde se puede ver el conflicto entre la versión oficial (el comunicado) y lo que vivió Santos Barberena, al igual que un recuento de cada disparo, enfrentamiento y nombres de los directamente implicados, se puede remitir a la página 254.

que está sentada haciendo punto de cruz en la mecedora de la sala y que al oír el ruido entra en el cuarto y se tropieza con el radio todo desportillado: ¿qué estás haciendo...?, repite en voz bajita, al verlo ahí, de pie, con las mejillas encharcadas, en la mano las gafas de Morales, el de la Javeriana, y sin hallar qué hacer con ellas pues quién sabe por qué carajo las sigue guardando en el bolsillo” (p. 254).

Aquí se muestra una nueva faceta tanto de la violencia como de las víctimas. Definitivamente no son cifras las que se perdían a diario en Colombia. No son nombres, o borrosas figuras. Son personas reales. Son estudiantes de medicina. Son sujetos con un futuro por delante, con oportunidades, con familias, y con historias reales. Fue Morales, que tenía planes de estudiar en Boston que ya no se cumplirán, y de quien quedaron tan solo el par de lentes, cuidadosamente guardados por su compañero, quien está envuelto en un duelo que aún no comprende. La forma en que la novela presenta a este joven es distinta, pues le permite al público tener un vistazo más profundo de la *vida* antes de enfrentarlo a la *muerte*. Aquí se muestra brevemente su contexto personal, con las menciones a sus estudios y su futuro. Se establece el joven al interior de la sociedad, con una vida completa: así se recrea la *mundaneidad* de Morales, atado a su contexto, su sociedad y su época; se recrea pues su modo de existir en el mundo antes de plasmar su muerte. Aun así, este no es el ejemplo en el que se puede ver la propuesta con más claridad.

4.3.2 Lorenzo y Valeria

Lorenzo y Valeria son los amigos de infancia que tuvieron mayor impacto en la vida de Ana, aunque no hayan estado presentes durante algunos años de su formación. Aun así, Ana los trae constantemente a colación a través de su flujo de memoria y, como es habitual para la novela, con un manejo fragmentado y no lineal. Gracias a este estilo, el lector obtiene entonces pequeños destellos de estos dos personajes, los cuales además plagan la narración en distintos momentos. En pocas palabras, son figuras constantes en la vida de Ana que surgen de forma esporádica en la novela, pero que nunca pierden protagonismo.

A esto se le debe sumar el hecho de que Lorenzo cuenta con su propia voz y focalización, narrando a través de cartas los sucesos que debe atravesar en sus dos encierros. Valeria, por su parte, no tiene un espacio de participación activo, pero sí mantiene el mismo nivel de importancia que Lorenzo pues es Ana quien se empeña en mantener viva su memoria y aquellos momentos que compartieron juntas. Ambos personajes son de gran importancia para Ana, por lo que el lector deberá conocerlos bastante bien, a través de los múltiples recuerdos plasmados. La Arenosa, por supuesto, fue también un lugar altamente recordado y que trajo consigo nuevas imágenes de Lorenzo y Valeria, mucho más maduros, compartiendo momentos de tranquilidad junto con Ana y Martín (novio de Valeria).

Pero la historia va cambiando, se va adentrando en el contexto histórico y cómo éste transformó las vidas de los personajes que se volvieron tan centrales en la novela. Se ve entonces el compromiso social y los alcances de la dictadura, a través del liderazgo de Valeria y el encarcelamiento de Lorenzo. Ya no son los pequeños niños que jugaban con Ana en la finca, sino que son los adultos que están luchando por el futuro de la nación. Con estos nuevos tintes en la historia de los personajes, el lector se ve enfrentado a la cruda realidad: Lorenzo, el joven cuya hermana disfrazaba de marinero mientras ella – vestida de hawaiana – cantaba²⁸, era ahora sometido a torturas inhumanas, por una sanguinaria persecución a estudiantes. Y Valeria, la valiente joven que se le enfrentaba a los policías²⁹, defendía a sus allegados, y que pasaba horas chapaleando con Ana bajo el guayabo, fue asesinada a causa de su rebelión y yace ahora en la morgue, donde Ana debe ir a reconocer su cuerpo inerte.

Los múltiples instantes dedicados a Valeria y Lorenzo, el sinfín de recuerdos y memorias a través de los años y el constante interés por traerlos a colación, crean precisamente la forma en que se recrea la *mundaneidad* de los amigos más importantes en la vida de Ana. No hace falta que hubiesen estado presentes en todos los años, o todas las narraciones, ni que hubieran

²⁸ “Me acuerdo que mi hermana nos cantaba vestida de hawaiana. Me disfrazaba de marinero y se escondía detrás de una cortina que había colgado entre la alberca y el almendro, y con ajorcas de trinitaria en los tobillos comenzaba a bailar igual que en las películas: *y en la Balalaika, mis dulces penas yo te contaré...*” (p. 363).

²⁹ “Me acuerdo que Valeria se le enfrentó a un chulavo, y le gritó: ¡dispare! ¡qué es lo que está esperando, langaruto de mierda! Y el chulavo bajó la bayoneta, lo juro. Retrocedió dos filas y se perdió por en medio de ese fusilerío: qué le iba a disparar a una mocosa de menos de dieciocho. La gente no aguantó. Bajaron a las plazas y se lanzaron contra el chorro a presión de las mangueras de bomberos, de los fusiles y los gases” (p. 153).

tenido grandes monólogos o instantes de focalización. Bastó con mostrarlos como personajes completos, multifacéticos, multidimensionales, que no participaron en la novela a través de un único momento de sus vidas (es decir que se muestran a través del tiempo y anclados a diferentes contextos). Esta es, quizás, la diferencia más grande que presenta *La pájara pinta* con respecto al tratamiento de las víctimas en comparación con las demás novelas de la Violencia: aquí hay un puñado de personajes meticulosamente escogidos que se pueden ver como seres completos, verosímiles (casi vivientes), que avanzan a través del tiempo.

Estas no son figuras estáticas que le muestran al lector un momento específico de sincronía temporal. El paso del tiempo implica la transformación de caracteres, la maduración, el crecimiento; en pocas palabras, el cambio. Lorenzo y Valeria cambiaron con los años, la distancia y las situaciones de vida que no fueron retratadas en la novela. Todas estas situaciones hicieron que los personajes evolucionaran y se volvieran más complejos, permitiendo que el lector los conozca a través de diferentes facetas y así pueda comprenderlos mejor. Esto es algo que las demás novelas de la Violencia aquí analizadas no presentaron; y es, además, precisamente la contextualización ejemplificada por la narración del ferrocarril de Antioquia, y que resulta tan crucial para la comprensión de las *víctimas*.

Así, el lector comprende y valora con mayor profundidad los momentos de angustia que surgen en torno a Lorenzo y Valeria. Los instantes en los que Valeria se despierta, entre gritos, pues tiene pesadillas por las torturas a su hermano. O las náuseas y el temor de Ana mientras recorre los pasillos de la morgue para ir a reconocer el cuerpo de su amiga. El entendimiento profundo de los personajes necesariamente proyecta los sentimientos de Ana frente sus amigos y el lector debe ser el receptor de ese amor, o esa admiración, el temor e incluso el duelo que viene con el desenlace de la novela. Las víctimas aquí son vistas como seres completos, que tuvieron una madre (Ignacia) y un padre (Antonio), que fueron felices en su infancia, a través de distintos juegos, que tenían deseos y aspiraciones (al igual que Morales), y cuyas vidas se vieron radicalmente transformadas al entrar en contacto con la Violencia de la dictadura militar. No son cifras, ni nombres, ni figuras, ni eslabones de la sociedad; son Lorenzo (“ese patito feo, desmirriado, llorón, ese barrigón lleno de lombrices que se sorbía los mocos todo el día y que vivía pegado de las faldas de la Ignacia” – p. 102) y Valeria (la que “no es como las demás. (...) No sé definirte ese algo con palabras. Es su

manera de pisar la tierra, de estar en ella, de ser como los árboles (...). Con la raíz clavada muy adentro - p.100”).

4.4. Ana, entre la *mundaneidad* y la familiarización

Evidentemente, la figura de Ana no puede dejarse a un lado en este análisis de las víctimas, siendo ella el personaje principal. El lector debe conocerla bien. Su voz es la más prominente a lo largo de la novela, incluso en los momentos en los que no está narrando ella misma. A pesar de la polifonía, el hilo temático necesariamente la sigue a ella, a través de las temporalidades, las diversas regiones y las múltiples focalizaciones; siempre se regresa a las sábanas de Ana, con el café con leche y la arepa con mantequilla. No hace falta, pues, mayor explicación frente a su protagonismo, pero sí valdría la pena cuestionar la forma en la que ella es presentada al público: ¿se adhiere a las categorías hasta ahora propuestas?, ¿se presenta como víctima en la misma forma que Lorenzo y Valeria?

A simple vista, la presentación de Ana no dista tanto de la forma en que estos hermanos fueron introducidos. Es claro que Ana tiene una profundidad temática mucho mayor que cualquier otro personaje, pero – a grandes rasgos – el interés de Ángel fue bastante similar: tanto ella como Lorenzo y Valeria son plasmados mediante diferentes etapas, como sujetos dinámicos, que fueron cambiando. Aun así, el protagonismo de Ana definitivamente implica una relación diferente con el público. No hay ningún otro personaje que se haya elaborado a lo largo de tantos momentos, tantas líneas temporales y temáticas, como Ana. Por esta misma razón, la recreación de su *mundaneidad* presenta acá diferentes matices y decisiones. Para explicarla mejor, se trae otro ejemplo a colación, con un propósito similar al del ferrocarril de Antioquia.

4.4.1 Doña Chepa y doña Bonifacia

Los capítulos dedicados a estas dos mujeres de la burguesía capitalina están entrelazados con aquellos que plasman las marchas de estudiantes, es decir que están muy cerca de las voces de Santos Barberena, el sargento Cárdenas, Gamarra, etc. Especialmente porque se encuentran ubicadas en el balcón de una vivienda privada que, coincidentalmente, está frente al conflicto entre estudiantes, militares y policías.

Inicialmente, las dos mujeres comienzan el capítulo a través de una conversación acerca del clima bogotano, aprovechando para recalcar su fuerte componente ciudadano y de tradición³⁰. Luego, de forma sutil – pues ellas en ningún momento reconocen realmente el conflicto que se está viviendo – comienzan a introducir en su conversación la problemática de los estudiantes; como era de esperarse, lo hacen desde una visión alejada, desenterada y casi apática, la cual se vuelve la postura de la aristocracia frente a los hechos del momento³¹. El manejo de la problemática se da entonces mediante un vaivén entre la admiración hacia Muñoz Sastoque (Rojas Pinilla) y la casi ridiculización de los estudiantes y su causa.

Lo interesante de esta sub-trama es, precisamente, la distancia que se esfuerzan por mantener las dos mujeres con respecto a los hechos que se están llevando a cabo justo frente a sus ojos. Ninguna de las dos tiene intenciones de cambiar su posición, pero sí continúan expresando su descontento hacia los estudiantes, al tiempo que elogian el gobierno de Muñoz Sastoque y continúan su frívola conversación (sobre consejos de belleza, el frío de la capital, el agua de las begonias, etc.). Sin embargo, esta distancia conciente es abruptamente interrumpida, poniendo un alto definitivo a la monótona conversación y los múltiples juicios de valor: doña Chepa puede ver, entre la multitud de estudiantes, a su sobrino Liborio.

Es él realmente quien personifica la propuesta de esta tipología. Liborio, el hijo de su hermana Mercedes, transforma totalmente la conversación entre Chepa y Bonifacia y, más importante aún, la manera en que se relacionan con los hechos que ocurren bajo su balcón. Los gritos la hacen asomarse y finalmente lo ve, entre la multitud de jóvenes y policías, “¡Liborio...!, grita, y el muchacho la oye, le hace una mueca con el pulgar en la nariz, la

³⁰ “(...) qué frío esta mañana, ¿no?; y doña Chepa que ya está acostumbrada al clima destemplado de la Sabana porque es Santaferaña de cepa y criada en Chapinero, además; cuando Chapinero era un barrio que quería decir aristocracia, lógico, porque lo que es ahora cualquier aparecido se ufana de que yo nací en Chapinero convencido de que eso le confiere el derecho a que lo crean de la familia de los Caro y Cuervo o los Umaña Carrizosa (...). doña Bonifacia (...) arrebuja en pañolón de lana comienza a tiritar como una mirla en tierra fría, y haciendo un gesto de que sí, que hace fresco” (p. 234).

³¹ “(...) doña Bonifacia (...) da una ojeada a la calle: qué se estarán buscando ahora esos alborotados, rezonga en voz bajita...” (p. 235). “A éstos de abajo les va a ir mal como sigan buscándose camorra, dice Bonifacia Sepúlveda con su deje gangoso y arrastrando las erres: ¿leyó el Editorial de El Tiempo? (...) yo ayer no compré El Tiempo, ¿qué decía...? (...) como anuncia el periódico: *en su almacén, en su oficina, en su sala, en conmemoración del 13 de junio y para demostrar su adhesión, coloque la magnífica oleografía del Excelentísimo Señor Presidente de Colombia, teniente general Gabriel Muñoz Sastoque*, y allá lo tiene entronizado, al cachuchón: el Corazón de Jesús y el de María, a cada lado” (p. 238-239). El periódico se encarga de alabar a Muñoz Sastoque.

mano abierta en abanico” (p. 247). Por fin, doña Chepa ha entrado en contacto con la realidad. Ningún otro ruido lo había logrado, ni los gritos, ni los estragos, ni los disparos. Por supuesto, la muerte de Liborio es el momento cúspide de la narración:

“(…) ella está por decir, qué estás haciendo en esa gresca, sinvergüenza, cuando Liborio se lleva las dos manos al pecho, da unos pasos al frente como el que va a salir corriendo, pero se para en seco, las piernas se le doblan, las rodillas en tierra y la cabeza metida en una alcantarilla que no tiene la tapa” (p. 248).

Ahora doña Chepa está totalmente implicada en la situación. Por fin puede ver a los demás estudiantes y, en medio de su angustia, gritos y rezos, “comienza a (...) correr del balcón a la puerta, de la puerta al balcón (...) y Bonifacia recita el Padrenuestro, con los brazos en cruz, en la terraza” (p. 248). Desde este momento, las señoras ya no son ajenas al conflicto. Ahora es su propia familia la que está siendo afectada directamente. La actitud de doña Chepa es lo que demuestra realmente un cambio en el personaje: pasa de la charla a la acción (corriendo al interior del apartamento), de estar ajena a directamente involucrada. Y ese cambio, ese proceso de transformación del personaje, es en donde se observa la propuesta del presente apartado. A diferencia de los alcances de la *mundaneidad* en los ejemplos anteriores (donde el lector se debe sentir conectado hacia Lorenzo, Valeria, y Santos Barberena para poder comprender el valor de los personajes), doña Chepa evidencia otra manera de impactar al público: a través de la familiaridad.

Este caso particular resulta clave para comprender a las víctimas, es decir a Ana. El lazo familiar implica una conexión directa entre sujetos (como la relación tía y sobrino entre doña Chepa y Liborio), lo cual significa tener conocimientos previos y una cercanía especial. Por esa familiaridad es que doña Chepa se ve directamente interpelada por su sobrino, haciendo que el contexto social (el conflicto de los estudiantes) se convierta en una realidad tangible para ella. No basta con tener a un conocido en medio de la multitud de estudiantes, tenía que ser parte de su *familia*, de su vida privada, para que doña Chepa se sintiese directamente interpelada.

Desde una visión más general de la novela, la relación entre el lector y el contexto social que recrea es bastante similar a la situación Chepa-estudiantes: el público es enfrentado al periodo de la Violencia frente al cual tiene ciertas nociones previas, conocimientos, datos, etc., más no necesariamente una relación directa. La novela busca precisamente crear esa relación: que la historia violenta, el sangriento contexto colombiano del siglo XX, se vuelva absolutamente real y tangible a pesar de la distancia temporal. Precisamente para lograr esa conexión real es que resulta perfecto el personaje de Ana.

Respondiendo a interrogantes anteriores, este personaje es construido como una víctima y, en un inicio, se hace a través de una metodología bastante similar a la presentación de Lorenzo y Valeria. Es decir, Ana pasa también por el debido proceso de recreación de su *mundaneidad*. Sin embargo, como era de esperarse, tiene matices y logros que sobrepasan los de cualquier otro personaje. A diferencia de todas las demás, Ana es la única figura de la novela que mantiene contacto constante con el lector y le brinda información personal a través de cientos de temporalidades. Además evidencia flujo de conciencia, memorias, temores, y demás momentos personales que la convierten en el personaje más completo y presente de todos. Es así justamente que la *mundaneidad* tiene nuevos alcances en el personaje de Ana.

Hasta el momento, la contextualización se ha logrado al evocar los diferentes tiempos, espacios y contextos que atraviesan los personajes, recreando así los modos en los que ellos habitaban el mundo en ciertos momentos delimitados y seleccionados por Ana, el conducto de todas las voces. Sin embargo, su propia recreación de *mundaneidad* traspasa esos límites precisamente por ser ella la voz principal, el personaje que construye la polifonía y se encarga de enfrentar al lector con los distintos sujetos que cohabitan con ella. La contextualización de Ana es entonces la única que abarca la totalidad de la novela, por lo que se ve a través de todos los tiempos, lugares y contextos presentados por Ángel. Esta constante relación que se crea entre la voz de este personaje-narrador y el lector tiene un efecto clave: el indudable gesto de familiaridad. No hay otro personaje que tenga mayor contacto con el público que Ana y, por consiguiente, ningún otro al que puedan comprender con tal profundidad como a ella.

La diferencia entre el manejo de Ana y el de cualquier otro personaje se encuentra en el recuento de recuerdos y memorias seleccionados. Hay aquí una pléyade de instantes y temporalidades, sin importar cuan aparentemente triviales o insignificantes puedan parecer, frente a los cuales el lector es partícipe. La acompaña a través de aventuras, juegos, chistes e incluso de temores, horrores y grandes pérdidas. Son las mismas memorias involuntarias de Ana las que plagan la novela, conectando líneas temporales y temáticas que sumergen cada vez más al lector en el torbellino interior de su vida. En este caso es casi como si el lector fuese el amigo más íntimo de Ana, más aún que los mismos Lorenzo y Valeria, pues es el único que escuchó cada uno de sus pensamientos; ni siquiera Sabina los supo todos. Fue el público el único que supo realmente que ella fue violada, o que las marchas de estudiantes la aterraban, o las náuseas que sentía durante el reconocimiento del cuerpo de Valeria.

Esta constante compañía y la indudable relación que genera es justamente el lazo de familiaridad. El ver crecer frente a sus ojos a una pequeña niña, conocer cada uno de sus anhelos, comprender su humor y verla finalmente enfrentar todos sus miedos no puede pasar desapercibido en su lectura. Dicho en palabras más clara: el lazo de familiaridad entre Ana y el lector (y la razón por la cual la *mundaneidad* del personaje tiene acá un impacto mucho mayor) es precisamente la exitosa realización de la relación afectiva. Ana ya no es un mero personaje, obra de ficción, ni una víctima más. Ella es ahora la niña que perdió su primer diente el 9 de abril, la que leía *El Tiempo* a espaldas de su madre y bailó a escondidas *cheek to cheek* con Jairo Araque. Debe ser un sujeto clave para el lector, casi como si fuese un miembro de su misma familia. Athena Athanasiou, Pothiti Hantzaroula y Kostas Yannakopoulos pueden explicar mucho mejor la relación afectiva que surge entre Ana y el lector, a partir de las propuestas compiladas en su artículo “Towards a new epistemology: the ‘affective turn’” publicado en *Historein*, Volume 8 (2008):

“The notion of affect bears the connotations of bodily intensity and dynamism that energise the forces of sociality. (...) The semantic multiplicity of the notion of ‘affect’ emerges as particularly suggestive here: affect as social passion, as pathos, sympathy and empathy, as political suffering and trauma affected by the other, but also as unconditional and response-able openness to be affected by others – to be shaped by the contact with others” (p. 2).

Es así como se da la relación afectiva: a partir del lazo familiar (es decir, una conexión social) entre Ana y el lector, el cual requiere de la disposición del público de dejarse afectar. De permitírsele se encontrará con el indudable sentimiento de empatía que despierta la novela y, específicamente, Ana; las múltiples temporalidades y memorias son las encargadas de generar el contacto con el público, despertar en él la posibilidad afectiva. Pero, si este es el caso, si realmente es un protagonista que despierta tanta empatía y cercanía, ¿qué sucede cuando la historia se vuelca de lleno frente a la temática de la Violencia? ¿o cuando el público se ve obligado a presenciar la violación de Ana? ¿Qué sucede en el lector y la figura del personaje cuando vemos cuan afectada está por todo su entorno?

Justamente como sucedió en el caso de doña Chepa, el resultado de la relación afectiva es que Ana se convierte en el personaje preciso para involucrar directamente al lector y demostrarle cuán real fue la época de la Violencia. Ella es la víctima que lo interpela directamente y convierte el contexto social en una realidad tangible para él. Para que el lector pueda realmente *comprender* el impacto de esas décadas, con cada nuevo régimen político y los surgimientos de las distintas modalidades de violencia, la novela debía crear un personaje tan entrañable, tan verosímil y tan cercano que lo obligara a verse enfrentado a la Violencia casi como si fuera en carne propia.

La conexión que se comenzó a gestar desde los primeros capítulos, a través del lenguaje, la cultura y los referentes comunes que comparte la sociedad nacional, tiene su máximo propósito en esta relación afectiva entre Ana y el público. Cada elemento usado y analizado en el presente trabajo buscaba llegar al definitivo impacto afectivo que debe tener Ana en los lectores. En palabras de Said: Ana reclama una “necesaria interacción” con el lector, la cual desemboca en el reconocimiento del personaje como un acontecimiento y es así que su *mundaneidad* y su rol con el público pueden realmente “transportar y producir significado” (p. 59). Sólo así se puede ver la última propuesta de Ángel frente a la Violencia y las víctimas: es necesario interpelar al lector, obligarlo a *comprender* el contexto social, recordarle las vidas perdidas y el enorme sufrimiento nacional para que pueda *sentir* la Violencia. En pocas palabras, es necesario hacer que la Violencia se convierta en un asunto vital y personal para que su impacto pueda realmente *sentirse*, sin importar la distancia temporal o espacial. No

basta con sumergir al lector en el contexto histórico ni enmarcar paso por paso los sucesos de una época; es imperativo que él sea un participante activo de la Historia.

Además, el involucrar emocional y personalmente al lector es un enfrentamiento directo al olvido colectivo y a la impunidad; en su lugar, se recrea en él el temor y la soledad que se generalizó durante el siglo XX. Hacerlo partícipe de la Historia lo obliga a repensar el pasado y su propia vida, volviéndolo absolutamente consciente de su nacionalidad. Esto se logra gracias a que en algún lugar de Colombia pudo existir una niña a la que le encantaba el postre de guayaba y escuchar los cuentos de su abuela, y que desde pequeña se enfrentó a la Violencia. Ahora que el lector conoce a Ana, su historia personal, su ambiente más privado, sus ilusiones, deseos, miedos, etc., (en pocas palabras, reconoce su valor por la recreación de su *mundaneidad*) no podrá darle la espalda a la realidad que rodeaba al personaje; el público deberá enfrentarse a la historia de su nación y aceptar los hechos verídicos de nuestro pasado común, a través de la “simple” figura de Ana y la conexión afectiva que la novela creó con el público.

5. Conclusiones

El presente trabajo comenzó como una búsqueda por certezas, en medio de una novela tan complicada, en ocasiones confusa y tal vez abrumadora. Con la sencilla pregunta de “¿qué es lo que la diferencia?” se da origen a cuestiones y planteamientos que intentan desentrañar la maravilla que es *La pájara pinta*. El primer resultado es una confirmación: esta novela no es como ninguna otra. Si bien tiene aspectos similares, claras influencias de su entorno de publicación y sus predecesores, el mundo creado por Albalucía Ángel es único – de ahí que tenga tal grado de dificultad. Aun así, fue posible comprender qué es lo que la singulariza y distancia de sus contemporáneos: en el interior de *La pájara pinta* se halla un reto al lector que, si decide aceptarlo, se convierte en la pieza clave para su comprensión y sus posibilidades afectivas.

El análisis textual se realizó con la intención de profundizar en aquellas características que particularizan la novela, lo cual rápidamente reveló el crucial rol del lector y los alcances que podría tener el texto en su vida personal. Con el primer capítulo, varias características saltan a la vista, siendo claro que Albalucía Ángel trascendió las influencias de su entorno y se posicionó con intenciones propias y muy adelantadas para su época. El manejo del lenguaje trae consigo los primeros brotes que la distinguen: a partir de herramientas tan “comunes” (los dichos, refranes, onomatopeyas, oralidad, etc.), la autora crea toda una propuesta estilística frente a cómo debería ser leída la novela. Se recrea un mundo lingüístico que es familiar para el lector, tomando características ampliamente conocidas por el público colombiano.

De la mano de estos dichos y demás características utilizadas, la autora inicia el camino de la interpelación. Con un “juego” paulatino, cada elemento lingüístico utilizado apela no sólo a conocimientos previos en el lector, sino que, en el caso del dicho transformado, también requiere de su participación activa. Una vez involucrado con el lenguaje, la novela prosigue a introducir palabras específicas que deben despertar memorias involuntarias en el lector, introduciéndose en su mente y privacidad. Este es el primer intento de involucración afectiva que evidencia la novela.

El segundo capítulo aborda la novela desde las *estructuras del sentir* de Raymond Williams, analizándolas a partir de referentes temporales, espaciales y culturales. Inicia marcando cómo se descoloca temporalmente al lector, haciendo que se sumerja en las distintas épocas recreadas por la narración y dejando atrás su propia temporalidad. De esta forma, los elementos seleccionados se encargan de posicionarlo en décadas específicas. Al mismo tiempo, las constantes señalizaciones de cambios espaciales, (es decir nombres de lugares, zonas, provincias, calles, etc.) transportan al lector en un nuevo entorno. A diferencia de las demás novelas analizadas, la espacialidad de *La pájara pinta* da cuenta de una gran parte del territorio nacional, en lugar de una única zona. Se evidencia un país amplio y completo.

Debido a la multiplicidad de entornos recreados, el lector se halla a sí mismo en un espacio tal vez desconocido, en el que no se puede ubicar a la perfección, sino que debe dejarse llevar por la narración. Así, se convierte en un personaje más mediante lugares específicos que están conectados a la memoria y las vivencias de los demás sujetos retratados en la novela; se busca apelar al lector a través de esos mismos recursos. Finalmente, el aspecto cultural se esfuerza por plasmar un amplio catálogo, nutrido a partir de canciones, comidas, costumbres, etc. Los elementos seleccionados demuestran la atemporalidad de los referentes, pues casi todos son vigentes aun hoy. Así se termina por recrear el entorno familiar y los elementos que identifican e interpelan a los lectores. La intención de estos dos capítulos fue la de analizar la recreación del mundo de la novela y, por consiguiente, la noción de sociedad y cultura de Albalucía Ángel. Este primer paso introduce al lector en la cotidianidad y lo involucra en un entorno donde se siente a gusto. El acercamiento se vuelve aquí de vital importancia pues lo involucra afectivamente antes de enfrentarlo a los horrores del siglo XX, la otra cara de la moneda colombiana.

Las teorías del giro afectivo ayudaron a comprender este vínculo con el lector y se convirtieron en la piedra angular de la innovación presente en *La pájara pinta*. Aunque por cuestiones de tiempo no se pudo realmente profundizar en esta corriente teórica, el resultado es bastante satisfactorio, y los autores seleccionados brindaron las luces necesarias para comprender cómo la memoria, la identidad nacional y espacial, y la consecuente identificación, son los pilares del vínculo afectivo.

El impacto de este vínculo se ve en el tercer capítulo, en donde la comprensión del contexto histórico se vuelve absolutamente necesario. El mundo que hasta entonces había sido ameno, plagado de familiaridad, costumbres atemporales, rezos y dichos que nos unifican, etc., ahora recrea matanzas, torturas, y demás pleitos que aterraron a toda la nación. La involucración afectiva que ya debe estar fuertemente posicionada en el lector lo invita ahora a comprender la historia desde un nuevo ángulo: los hechos retratados, las zonas afectadas, los disturbios políticos, etc., no son hechos del pasado ni situaciones aisladas que conforman los libros de historia. Ahora son atrocidades *sentidas* en un presente alterno, en un estado que oscila entre la época de publicación y el momento de esta nueva lectura. El público hace ya parte de la narración, hasta el punto en que interviene la historia.

Ahora bien, el máximo desarrollo de este vínculo se da en el cuarto y último capítulo. El contexto de Violencia no sólo se transmite a través de hechos, también lo hace a partir de las víctimas que fue dejando a su paso. Este último capítulo le recuerda al lector qué fue lo que quedó de la Violencia, quiénes la sufrieron y cuán afectados estuvieron realmente. Los momentos de interpelación, familiaridad y acercamiento se ponen a prueba al enfrentar al público con los rostros asustados de niños, madres y ancianos, entre otros. Los personajes que el lector llegó a comprender se convierten acá en cuerpos sin vida y es el vínculo afectivo el que se encarga de elevar la importancia de sus muertes hasta el punto en que se deben sentir personales, casi vitales.

Para lograrlo, los mejores ejemplos son Lorenzo, Valeria y, por supuesto, Ana. Estas tres figuras acompañan constantemente la lectura, tomando de la mano al lector y llevándolo en un recorrido a lo largo y ancho del país, e incluso de los años. Al terminar la narración, los destinos de estos tres niños (quienes en un inicio jugaban en la finca, cantaban los pollitos, contaban leyendas y comían guayaba) se han transformado racialmente: Lorenzo parte hacia el monte, comprometido con la causa guerrillera; Valeria muere en medio de las marchas estudiantiles, y Ana se encuentra a la deriva, inmersa en la incertidumbre, el miedo y la soledad. La comprensión de ellos como víctimas convierte la Historia en una realidad vital y, para lograrlo, se siguen las propuestas de Edward Said frente a la *mundaneidad*. Esta teoría refuerza el vínculo afectivo y es así como el lector interviene la narración y se involucra en su propia realidad nacional.

Este cuarto capítulo guarda también la clave de todo este análisis: el momento en que Ana se convierte en el hilo vital que ata al público con la novela - y por extensión con el conflicto armado y sus víctimas. La propuesta tuvo un impacto doble al interior del trabajo. Por un lado, responde a las preguntas iniciales frente a la particularidad de *La pájara pinta* - pues ninguna otra novela, de las aquí analizadas, tenía en su interior una intención tan clara por **involucrar** al lector; sin duda es este el punto de distancia más claro de la novela con respecto a su entorno literario. Por el otro lado, catapulta las implicaciones temáticas y sus desarrollos a un plano francamente inexplorado por la literatura nacional (por lo menos de esas décadas), demostrando una nueva faceta de posibilidades para la literatura: involucrar afectivamente al lector hasta el punto en que la historia nacional – en este caso – se convierte en un asunto personal y que lo interpela directamente.

El personaje de Ana es una figura fascinante y que no ha recibido el reconocimiento crítico que merece. Por esa misma línea, las propuestas formales y temáticas de Ángel no pueden seguir siendo invisibles. La literatura de la Violencia está ya más implantada en la cultura colombiana, teniendo ahora un cierto reconocimiento por parte del público general; aun así, *La pájara pinta* está bastante amortajada (como bien lo decía su autora en varias entrevistas). La propuesta contenida en esta novela, es decir su intención por personalizar la Violencia hasta el punto en que el lector se sienta directamente interpelado, podría haber cambiado la forma en que la temática es abordada en la literatura nacional. Un interés específico, directo y sobre todo afectivo es precisamente la forma en que Ángel buscaba poner su granito de arena dentro de nuestro campo literario; lo que creó fue mucho mayor que un granito, pero es la incomprensión generalizada por parte del público (e inicialmente la academia) la que ha enterrado la obra.

Ana, sus motivaciones, y su relación directa con la cultura colombiana deberían hacer parte del bagaje literario nacional, y no de unos cuantos grupos académicos. La verdadera conclusión de este trabajo –más allá de reiterar los descubrimientos de cada uno de los capítulos y profundizar aún más en el rol del lector – es un último intento por desentrañar la coraza formal y temática que rodea a la narración. Se busca, a través de los múltiples ejemplos y análisis de aspectos concretos, demostrar cuán sencilla puede resultar la novela, especialmente si el lector deja campo libre a la creación de un vínculo afectivo.

Más allá de conocer cada uno de los narradores, líneas temporales, o de intentar seguir un hilo conductor, la propuesta del presente análisis es que la comprensión de *La pájara pinta* se puede dar a partir del reconocimiento de Ana como un ser verosímil, con quien tenemos varios puntos de unión, y que es el conducto de múltiples voces del siglo XX colombiano. En pocas palabras, el entendimiento del texto de Ángel se puede dar a partir de un plano vivencial y personal, dejando a un lado las barreras literarias y trayendo en cambio las posibilidades de un reconocimiento afectivo. De permitírsele, el lector se adentrará en una de las más grandes novelas de la Violencia en Colombia y saldrá de ella con las angustias, alegrías e incertidumbres del sentir de la época; se habrá dejado interpelar por la historia más humana y vital, la del pasado de todos los colombianos.

Bibliografía

(s.f.).

Ahmed, S. (2014). *The cultural politics of emotion*. Edinburgh University Press.

Alí Lara, G. E. (2013). El giro afectivo. The affective turn. *Athenea digital* , 101-119.

Alí Lara, G. E. (2014). Ciencia, teoría social y cuerpo en el Giro Afectivo: Esferas de Articulación. *Quaderns de Psicologia*. Vol. 16. N° 2, 7-25.

Amaya, M. K. (2015). Deshilando caminos: cuerpos, duelo y memoria en Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón, de Albalucía Ángel. *Tesis de grado* . Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana .

Ángel, A. (2003). *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Edición crítica de Martha Luz Gómez C. Editorial Universidad de Antioquia.

Ángel, A. (2015). *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* . Ediciones B .

Angvik, B. (1991). Albalucía Ángel. Los placeres de la lectura. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. N° 34, 267-270.

Athena Athanasiou, P. H. (2008). Towards a new epistemology, the "affective turn". *Historein*.

Benjamin, W. (s.f.). *Sobre algunos temas en Baudelaire* . Escuela de Filosofía Universidad ARCIS .

Bourdieu, P. (1982). *¿Qué significa hablar?* Akal/Universitaria.

Bushnell, D. (2011). *Colombia una nación a pesar de sí misma*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana S.A.

Carbó, E. P. (2006). Intelectuales en tiempos de crisis. En *La nación soñada: violencia, liberalismo y democracia en Colombia* (págs. 211-261). Norma.

Chartier, P. B. (2003). La lectura: una práctica cultural. Debate entre Pierre Bourdieu y Roger Chartier. *Revista sociedad y economía*, N° 4 , 161-175.

Consuegra, A. R. (2015). La crítica literaria sobre escritoras colombianas a partir de los años ochenta. *La manzana de la discordia Vol. 10, No. 1:* , 59-65.

Dueñas, G. P. (2013). Temporalidad y representación de las violencias privadas en tres novelas colombianas: Cóndores no entierran todos los días, Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón y Los ejércitos. *Facultad de Ciencias Huamanoas, Departamento de Literatura*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

El Espectador. (Enero de 2017). Obtenido de Lo que se hereda no se hurta:
<http://www.elespectador.com/noticias/politica/se-hereda-no-se-hurta-articulo-436384>

Ewards, D. (1999). Emotion discourse. *Culture & Psychology- Vol. 5 (3)*, 271-291.

Figuerola, C. R. (1986). Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón: la proliferación del enunciado en el discurso narrativo. *UNIV.HUM. Vol. 15. N°25*.

- Figuroa, C. R. (2004). Gramática-violencia: una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad del siglo XX. *Tabula Rasa*, 93-110.
- Fish, S. (1970). Literature in the reader: affective stylistics. *The Johns Hopkins University Press*, 123-162.
- Gardezabal, G. Á. (1972). *Cóndores no entierran todos los días*. Plaza y Janes Editores Colombia s.a.
- Gibbs, A. (2010). Sympathy, Synchrony and Mimetic Communication. En G. J. Melissa Gregg, *The affect theory reader* (págs. 186-203). Duke University Press.
- Harold M. Proshansky, A. K. (2014). Place-Identity. Physical World Socialization of the Self (1983). En W. M. Jen Jack Giesecking, *The people, place, and space reader* (págs. 77-81). New York: Routledge .
- Jauss, H. R. (1975). El lector como instancia de una nueva historia de la literatura. *Poetica* 7, 325-344.
- Lizarazo, J. A. (1952). *El día del odio*. Ediciones López Negri.
- M, A. G. (2007). Propuesta narrativa de Albalucía Ángel en Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón. *Estudios de Literatura colombiana*.
- Macón, C. (2013). Sentimus Ergo Sumus. El surgimiento del "giro afectivo" y su impacto sobre la filosofía política. *Revista latinoamericana de filosofía y política*. Vol. II. N° 6, 1-32.
- Mesa, A. E. (1997). Literatura y violencia en la línea de fuego. En A. E. Mesa, *Ensayos y aproximaciones a la otra literatura colombiana* (págs. 99-143). Bogotá: Ediciones Fundación Universidad Central .
- Mora, G. (1984). El bildungsroman y la experiencia latinoamericana: La pájara pinta de Albalucía Ángel. En P. E. Ortega, *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. (págs. 71-81). Ediciones Huracán .
- Moraña, M. (s.f.). *Postcriptum. El afecto en la caja de herramientas*. Washington University in Saint Louis.
- Oatley, K. (2011). In the minds of others. *Scientific American Mind*. Vol. 22.
- Olivella, M. Z. (1960). *La calle 10*. Casa de la cultura.
- Olivella, M. Z. (1960). *La calle 10*. Ediciones Casa de la Cultura.
- Osorio, B. (1995). La narrativa de Albalucía Ángel, o la creación de una identidad femenina. En B. O. María Mercedes Jaramillo, *Literatura y diferencia: escritoras colombianas del siglo XX* (págs. 372-396). Ediciones Uniandes.
- Osorio, Ó. (2003). *Historia de una pájara sin alas*. Universidad del Valle.
- Osorio, Ó. (2005). Albalucía Ángel y la novela de la violencia en Colombia. *Poligramas*, 17-27.

- Osorio, Ó. (2006). Ecos y resonancias del canto de La Pájara: historia de una recepción/relocalizaciones en la historia literaria nacional. En *III Encuentro de Escritoras Colombianas. Homenaje a Albalucía Ángel. Memorias* (págs. 40-85). Organización de Estados Iberoamericanos.
- Osorio, Ó. (2006). Siete estudios sobre la novela de la Violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva. *Poligramas 25*.
- Osorio, Ó. (2015). *Notas en clave de pájara*. Universidad del Valle.
- Patricia Ticineto Clough, J. H. (2007). *The affective Turn. Theorizing the social*. Duke University Press.
- Perezagua, M. (2015). *Yoro. Los libros del lince*.
- Pulido, A. C. (2011). Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón y Las Andariegas: una aproximación posible entre la estética y la política. *Trabajo de grado*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- R., B. D. (2010). Juegos peligrosos: infancia y nación en Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón, de Albalucía Ángel. *Taller de letras. N° 4*, 61-68.
- Radio, R. B. (2014). 'Quien habla con carteles está durmiendo en los laureles': 'Pastrana a Santos'. . *Blu Radio*.
- Raymond A. Mar, K. O. (2008). The function of fiction is the abstraction and simulation of social experience. *Perspectives on psychological science. Vol. 3. N°3*.
- Restrepo, L. (1976). Niveles de realidad en la literatura de la Violencia . En *Ideología y Sociedad* (págs. 117-169). CEREC.
- Richard, N. (1996). Feminismo, experiencia y representación. *Revista iberoamericana. Vol. LXII*, 733-744.
- Said, E. (2004). *El mundo, el texto y el crítico*. Random House Mondadori.
- Thrift, N. (2008). *Non-representational theory: space, politics and affect*. New York: Routledge.
- Vélez, J. (Enero de 2017). *La Silla Vacía*. Obtenido de <http://lasillavacia.com/historia/al-gobierno-le-salio-el-tiro-por-la-culata-con-las-victimas-58894>
- Williams, R. (1958). La cultura es algo ordinario. En *The Raymond Williams Reader* (págs. 39-62).
- Williams, R. (1977). *Marxismo y literatura*. Ediciones Península.
- Williams, R. (1991). Albalucía Ángel. En c. Diane E. Marting, *Escritoras de Hispanoamérica. Una guía bio-bibliográfica*. (págs. 32-40). Siglo XXI Editores.

