

**TRADUCCIÓN AL FORMATO SONORO DE LA NOVELA *ESTABA LA PÁJARA*
PINTA SENTADA EN EL VERDE LIMÓN DE ALBALUCÍA ÁNGEL**

CATALINA HOYOS VÉLEZ

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, 2019

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

Oscar Torres Duque

DIRECTORA DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Liliana Ramírez Gómez

DIRECTORA DEL TRABAJO DE GRADO

Liliana Ramírez Gómez

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 tesis de grado. 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”.

EPÍGRAFES

Como narrar una historia que el viento se llevó pero esta vez sin Scarlett O'Hara ni Clark Gable, porque una muerte así, en un país de América Latina en esa época, no merecía ni tan siquiera un mal cortometraje de dieciséis milímetros. No estábamos de moda. Que un hombre se pusiera a gritar en las plazas que ¡A LA CARGA!, y pregonara como Daniel Viglietti que a desalambrar porque esta tierra es de nosotros y no del que tenga más, era de risa casi, de operata italiana. Pero los muertos qué. Quien los puso.

- Albalucía Ángel, *La pájara pinta*

Memoria iluminada, galería donde vaga la sombra de lo que espero.

No es verdad que vendrá. No es verdad que no vendrá.

- Alejandra Pizarnik, *Árbol de Diana*

La construcción de un collage o de una historia corre exactamente los mismo riesgos que el juego de la ruleta rusa, o que la predicción sobre el café y la lluvia. Igualmente, es lógico, se salva o resuelve de la misma manera: por coincidencia. Y me parece que la ley de las probabilidades tiene entonces doble filo. Moraleja: contar siempre con buenos elementos y saberlos colocar en la vertical correspondiente. Es todo.

- Albalucía Ángel. *Los girasoles en invierno*

AGRADECIMIENTOS

A mi mamá, porque siempre vas a ser mi espejo y mi más grande modelo a seguir. Nosotras podemos con todo, (a Dios, en tu nombre).

A mi papá, porque a pesar de todas nuestras diferencias de pensamiento siempre has estado ahí.

A mis hermanos, porque, aunque no siempre entienden de lo que hablo o lo que hago académicamente, nunca nos ha faltado el apoyo mutuo.

A Romero, porque empezamos y terminamos esta carrera y este proceso juntas y porque escuchó, pacientemente, cada una de mi crisis emocionales durante la tesis.

A Jaime, porque entre risas siempre podemos hablar de asuntos serios. Usted me llena de energía.

A Beto, porque tu vida es sinónimo de orgullo y muy pocas cosas son más valiosas que eso.

A Mona, Isa y Gabi, porque con ustedes hablo de cosas de las que no puedo hablar con muchos más, me nutren y me retan intelectual y emocionalmente.

A mis profesores de las carreras, a todos, pero principalmente a Oskar Corredor, Fernando Gutiérrez y Liliana Ramírez, por seguirme el juego con estas cosas, por compartir mis pasiones (radio y literatura) y por no cortarme las alas nunca.

Entregar esta tesis es la muestra de que algunos sufrimientos traen las mejores satisfacciones. Esta fue una idea enorme y compleja que se me metió en la cabeza hace como dos años y que sigue estando allí. Durante el proceso estuve muy segura de mis deseos, pero también estuve llena de esas dudas y esos miedos típicos del crecer. Ustedes fueron los que, de una u otra manera, me dieron energías y razones para continuar con este gran sueño de traducir *La pájara pinta* a radio.

TABLA DE CONTENIDO

| | | |
|--------|---|----|
| 1. | “PEREIRANA DESVIROLADA GANA EL PREMIO VIVENCIAS”. | |
| | INTRODUCCIÓN A LA OBRA DE ALBALUCÍA ÁNGEL Y SU RECEPCIÓN CRÍTICA | 7 |
| 1.1. | Vida y obra de Albalucía Ángel..... | 7 |
| 1.2. | Recepción y divulgación de <i>La pájara pinta</i> | 11 |
| 1.3. | Proyecto de traducción al formato radiofónico..... | 22 |
| 2. | “THE MEMORIES OF CHILDHOOD HAVE NO ORDER, AND NO END.” | |
| | ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE <i>LA PÁJARA PINTA</i> | 26 |
| 2.1. | Bases teóricas de Albalucía Ángel | 26 |
| 2.2. | Resumen de la novela y estructura general..... | 30 |
| 2.3. | Análisis estructural | 34 |
| 2.3.1. | Voz..... | 35 |
| 2.3.2. | Orden. | 40 |
| 2.3.3. | Duración..... | 44 |
| 2.3.4. | Frecuencia. | 46 |
| 2.3.5. | Modo..... | 48 |
| 3. | “¿TE ACUERDAS QUE EL DÍA QUE MATARON A GAITÁN SE ME CAYÓ EL PRIMER DIENTE? (...) YO CREO QUE ESE DÍA PERDÍ LA INOCENCIA PARA | |

| | |
|--|------------|
| SIEMPRE”. CONVERGENCIA Y NUTRICIÓN MUTUA DE LOS MEDIOS (RADIO Y LITERATURA) | 52 |
| 3.1. Carácter documental de la novela y su relación con la estructura de <i>La pájara pinta</i> | 63 |
| 3.2. Historia oficial e historia no oficial, la memoria y el documento. ¿Enfrentamiento o tejido? | 66 |
| 3.3. La oralidad en <i>La pájara pinta</i> y la oralidad en la radio | 71 |
| 4. “SU PAPÁ OÍA LAS NOTICIAS AL LADO DE LA RADIO”. EL PROCESO DE TRADUCCIÓN Y CREACIÓN DEL PRODUCTO..... | 74 |
| 4.1. Preproducción | 76 |
| 4.2. Producción | 85 |
| 4.3. Postproducción y finalización..... | 87 |
| 4.3.1. Riqueza sonora (el paisaje y el archivo sonoros)..... | 88 |
| CONCLUSIONES..... | 96 |
| BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES | 100 |
| ANEXOS | 107 |

1. “PEREIRANA DESVIROLADA GANA EL PREMIO VIVENCIAS”.

INTRODUCCIÓN A LA OBRA DE ALBALUCÍA ÁNGEL Y SU RECEPCIÓN CRÍTICA

El título de este primer capítulo describe acertadamente la imagen general que se le ha dibujado a Albalucía Ángel en este país. “Pereirana *desvirolada* gana el premio Vivencias” fue el titular que eligió el Semanario Cultural El Pueblo en Cali para anunciar el triunfo de la novela que sería, más adelante, la que le daría mayor reconocimiento, aunque no haya sido mucho, a Albalucía Ángel. *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, al ser una novela histórica, sin duda, experimental, rompió con muchos de los lineamientos narrativos que eran ya comunes dentro de la producción literaria colombiana, y esto, sin lugar a dudas, tomó a la crítica y a los medios culturales por sorpresa; la mayoría se pusieron a la defensiva. La palabra a la que debemos ponerle atención en el titular de la noticia es, sin duda, al adjetivo, *Desvirolada*; pues la presenta y la inmoviliza ante el público, desde un principio, con el coloquial y, en este sentido, descalificativo de escritora, mujer y loca.

1.1. Vida y obra de Albalucía Ángel

Albalucía nace en Pereira el 7 de septiembre de 1939 y allí pasa sus años de estudios primarios y secundarios. Se gradúa del colegio de las madres Franciscanas de Pereira y viaja a Bogotá para asistir a cursos libres sobre historia del arte en la Universidad de los Andes; en 1964, deja Colombia, con gran esfuerzo económico, para continuar, en Europa, sus estudios en artes y letras en *La Sorbonne* de París; finalmente, viaja a Roma para estudiar Cine y Arte en la Universidad de Roma, donde finaliza sus estudios académicos formales. Hasta entonces, no había empezado su trabajo como escritora publicada, y es en 1970 que Albalucía, la *desvirolada* de Pereira,

autopublica su primera novela, *Los girasoles en invierno*, que, si bien, consta de una estructura más clara o lineal que la novela que da pie a esta investigación, muestra ya ciertas características narrativas muy propias de la autora como lo es el empezar la historia desde el momento final y el flujo de conciencia de los personajes que permite el movimiento temporal inadvertido entre épocas de los que hablaremos a lo largo de este trabajo.

Su segunda novela, *Dos veces Alicia* (1972), es editada y publicada en Barcelona por Carlos Barral; la tercera, *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975), iba a ser publicada de nuevo en España, también por Barral, de no ser porque se le otorgó a la autora el premio de la Bienal de Novela de la fundación Vivencias en Cali, Colombia y se hizo, entonces, la edición y publicación con el Instituto colombiano de cultura. Más adelante hablaremos un poco más sobre el premio y la publicación de la novela; por ahora, quiero continuar hablando un poco sobre su obra y su contexto.

Los demás textos que componen la obra escritural de Albalucía son: las novelas *Misiá señora* (1982) y *Las andariegas* (1984), publicadas en Barcelona y *Tierra de nadie* (2002), publicada en Bogotá; el libro de cuentos *¡Oh Gloria Inmarcesible!* (1979); la obra de teatro “Siete lunas y un espejo” (1971); una variedad de artículos e investigaciones y los dos poemarios *Cantos y encantamientos de la lluvia* (2004) y *La gata sin botas* (2005)¹. Esto, sin contar una cantidad de textos adicionales que, según comenta Albalucía en la entrevista con Alejandra Jaramillo para diario El Espectador, componen 20 libros más, que no han sido publicados todavía y que la autora conserva en una colección de 28 A – Z.

¹ La bibliografía de la autora se obtuvo de la edición de *Los girasoles en invierno* realizada por las universidades EAFIT, Universidad de los Andes, Universidad nacional de Colombia y la Editorial Panamericana en el año 2017.

Observemos, antes de continuar, que Albalucía vive ininterrumpidamente en Colombia entre 1939 y 1964, fechas que merecen atención, pues son las fechas que enmarcan gran parte de la llamada época de La Violencia en Colombia, aunque más adelante, en el capítulo, precisaremos las fechas de este momento histórico. Estos momentos y acontecimientos vividos por Albalucía, indudablemente marcarían, no solo su formación como persona integral, sino que le darían fundamento, a la historia de Ana en *La pájara pinta*, y también a la novela en general.

Albalucía, antes de ser escritora, fue cantante. “Lo que pasa es que yo nací cantando”², comenta en la entrevista, sin embargo, también expresa que, aunque tenía preocupaciones políticas e intereses por la escritura, siempre se le identificó como cantante. “Empecé a escribir muy temprano, a los 20 años, y Álvaro Cepeda Samudio que me leyó unos poemas me dijo: ‘Pero si tú no eres poeta, ¿para qué estás haciendo eso?’ y yo resolví hacerle caso a Álvaro y rompí esas cosas”. Durante su tiempo en Barcelona, mantuvo relación constante con Gabriel García Márquez y su esposa Mercedes, de manera que allí entró en contacto con varios de los grandes escritores del llamado boom latinoamericano que visitaban a García Márquez, sin embargo, ellos tampoco la reconocieron nunca como escritora. Albalucía se ganaba la vida cantando canciones de protesta en las calles de la ciudad y cuenta también que, al llegar a la casa del escritor, luego de trabajar, era común encontrarse con autores como Carlos Fuentes, Julio Cortázar o Mario Vargas Llosa, quienes le pedían que cantara y nunca conocieron a la Albalucía escritora sino hasta la publicación de *Dos veces Alicia* en la oficina de Carlos Barral; aun así, su escritura no fue muy mencionada dentro del gremio³.

² Cuenta durante la entrevista realizada para el programa televisivo *La máquina del tiempo* de Bogotá con Manuel Hernández.

³ Cuenta en la entrevista realizada a Albalucía por Alejandra Jaramillo para el diario *El Espectador*.

Me parece pertinente anotar, en este punto y como lo comenté anteriormente, algunas cosas sobre el contexto político, social y literario nacional de la época que narró Albalucía Ángel en *La pájara pinta* y de la época que la cultivo como escritora. La época de La Violencia en Colombia es el momento histórico en el que los enfrentamientos violentos entre civiles, militares y grupos armados nacionales aumentó de manera notable; esto, dio paso a una gran producción literaria de novelas, principalmente, escritas durante La Violencia o escritas posteriormente, pero que narran acontecimientos ocurridos durante esta época. David Bushnell, en su libro *Colombia. Una nación a pesar de sí misma* (1994), limita la época de La Violencia, a nivel histórico, entre los años 1946 y 1957, es decir, desde el inicio del primer mandato de Mariano Ospina Pérez (primer presidente conservador luego de un periodo de cuatro presidencias liberales consecutivas) hasta el final de la dictadura militar del General Gustavo Rojas Pinilla. Sin embargo, dado que no hay mucho consenso en cuanto a las fechas específicas que enmarcan esta época, es común para los críticos literarios que se han dedicado a estudiar las novelas escritas bajo esta temática, incluir en este periodo de La Violencia, la primera mitad del Frente Nacional, o el surgimiento de las guerrillas modernas, es decir, entre 1946 y 1965, aproximadamente, como lo plantea Oscar Osorio, Magister en Literatura Colombiana y Latinoamericana, Licenciado en Literatura en la Universidad del Valle, y autor y compilador de varios trabajos críticos sobre *La pájara pinta*, al principio de su ensayo “Anotaciones para un estudio de la novela de violencia en Colombia” (2003) y como se hace evidente también en su artículo titulado “Siete estudios sobre la novela de la Violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva” (2006), que toma en cuenta los siete estudios, para él, más relevantes sobre el tema y en el que los autores expresan su delimitación temporal de la época. Las novelas de Violencia son, entonces, todas aquellas novelas que

fundamentan su relato, en los acontecimientos ocurridos en este margen de tiempo (1946 a 1965). *La pájara pinta* es, entonces, y sin duda, una de ellas.

Dos décadas antes de la publicación de *La pájara pinta*, ya se habían empezado a escribir novelas sobre la violenta realidad social y política nacional. *El día del odio* (1953) de José Antonio Osorio Lizarazo, *Siervo sin tierra* (1954) de Eduardo Caballero Calderón, *La mala hora* (1962) de García Márquez y *Cóndores no entierran todos los días* (1972) de Gustavo Álvarez Gardeazabal son solo algunas de las muchas otras novelas de esta índole producidas en Colombia. Esto demuestra que Albalucía no era, en ese entonces, ni es, actualmente, la única escritora preocupada por una desoladora realidad nacional.

1.2. Recepción y divulgación de *La pájara pinta*

La estructura de *La pájara pinta* es, probablemente, uno de los elementos más controversiales de la obra y una de las razones para la realización de este trabajo. Como se planteó al principio del capítulo, la novela introduce una forma de narrar diferente a las que ya eran conocidas y valoradas. La manera de contar que había elegido Albalucía, aunque internacionalmente ya se había visto⁴, en Colombia era absolutamente novedosa, pues rompió las costumbres narrativas tradicionales del país y dio paso a nuevos órdenes del lenguaje. La novela pone en juego muchas cosas que antes no se habían planteado; en primer lugar, el arco narrativo clásico se ve reemplazado por una narración interrumpida, intermitente y alejada de lo textualmente cronológico. En segundo lugar, la figura clásica del narrador se difumina, en la novela, y empieza a aparecer de maneras distintas. En tercer lugar, el testimonio, que había sido un elemento propio de lo documental o lo

⁴ Aunque en el siguiente capítulo se profundizará en este sentido, podemos pensar en Proust con su novela *En busca del tiempo perdido*, en la construcción narrativa de Dostoievski en varias de sus novelas y otras a las que haré referencia luego.

periodístico, se abre paso dentro de lo literario y forma una parte crucial e imprescindible del relato de Albalucía.

De manera simplista y errónea, se podría decir que *La pájara pinta* cuenta la historia de la vida de Ana, una niña pereirana de aproximadamente nueve años, desde el 9 de abril de 1948 hasta el 12 de octubre de 1967; lapso temporal en el cual se observa en el personaje un crecimiento personal y político. Digo simplista y erróneamente, porque no se puede decir que eso es lo único que ocurre en la novela, porque, aunque, evidentemente, la vida de Ana es el hilo conductor, la novela cuenta también la historia de una grandísima cantidad de colombianos que, al igual que Ana, enfrentaron y vivieron la época de La Violencia en Colombia entre las fechas ya mencionadas, desde ángulos y lugares de enunciación distintos. Es allí, en la mezcla de voces, en el tejido de discursos literarios, testimoniales y documentales, en donde radica la complejidad y el carácter experimental de la novela, pero es allí también en donde encontramos su gran valor. Esto me permite entrar a la siguiente parte del capítulo, la recepción y divulgación de la novela.

La relación de Albalucía Ángel y su obra con los círculos editoriales, académicos y políticos de Colombia, ha sido compleja y cambiante, pues estos, por posibles motivos que exploraré a continuación, por mucho tiempo la condenaron a ella y a sus palabras al olvido y a la desmemoria. Quiero centrarme ahora en *La pájara pinta*, específicamente. Aunque hasta la fecha, la novela ha sido editada en seis ocasiones por seis editoriales distintas (Instituto colombiano de cultura en 1975, Plaza y Janés en 1981, Argos y Vergara en 1984, Oveja negra en 1985, la edición crítica de la Universidad de Antioquia en el 2004 y Ediciones B en 2015)⁵; las editoriales pocas veces hacen

⁵ Este año (2019) Ediciones B realizó una reimpresión de *La pájara pinta* en vísperas de la visita de la autora a Colombia y a la edición número 32 de la Feria Internacional del Libro de Bogotá. Además, el pasado 5 de octubre la Secretaría de Cultura de Pereira presentó la Colección de Narrativa Completa de la autora.

reediciones o reimpressiones del texto. Si bien esta es una cantidad considerable de ediciones, esta no es coherente con el bajo reconocimiento al trabajo novelístico de la autora.

En párrafos anteriores se mencionó, que la publicación de la novela (1975) estuvo a cargo del Instituto colombiano de cultura, después de haber sido premiada. Sin embargo, la publicación de la novela en Colombia no fue tarea fácil. “Acuérdese muy bien, no me quisieron publicar la novela en Cali y entonces un año después Gloria Zea pregunta y ella con ese poder que está en Colcultura la hace, si no es por Gloria Zea ese destino no se cumple. Gloria Zea y Gloria Valencia de Castaño que no paró de hablar” (Ángel, 2019, 30:05)⁶. Cali, la ciudad organizadora del evento, se niega, en ese entonces, a imprimir la novela luego de haberla premiado. Hubo rumores y habladurías sobre la novela y sobre el premio en general.

Y Álvaro Mutis [jurado de la Bienal] dijo que esa era la novela del premio. Después hubo dudas, hasta dijeron que Gabo había llamado a Álvaro Mutis a que me diera el premio, y que además uno de los jurados dijo: me temo que eso lo escribió García Márquez. Así fue *Vivencias*, yo no vine por el premio nunca (Jaramillo, 2015, 4ta pregunta, párr. 1.).

García Márquez publicó, *El otoño del patriarca* ese mismo año. Esta es otra novela que rompe con las linealidades narrativas; y de esto podemos resaltar dos cosas. 1). Aunque *El otoño* transgrede el lenguaje de manera distinta a *Albalucía*, hay algunas similitudes narrativas allí y esto pudo haber dado paso a las falsas acusaciones. 2). Empieza a crecer, dentro de los escritores colombianos una intención de modernizar las técnicas narrativas anteriores.

⁶ Este año (2019) Ediciones B realizó una reimpression de *La pájara pinta* en vísperas de la visita de la autora a Colombia y a la edición número 32 de la Feria Internacional del Libro de Bogotá. Además, el pasado 5 de octubre la Secretaría de Cultura de Pereira presentó la Colección de Narrativa Completa de la autora.

Debido a problemáticas como esta, el público lector del común colombiano ha estado de espaldas, tal vez por falta de visibilidad, por falta de posibilidades de conocimiento, o por simple falta de interés, a la obra poética de Albalucía Ángel y a la de muchas otras escritoras colombianas y latinoamericanas que han sido víctimas de la desmemoria también. Solo hasta la actualidad, casi 45 años después de la primera publicación de *La pájara pinta*, los jóvenes lectores y estudiantes universitarios de literatura han empezado a conocerla y estudiarla. En un principio, el entorno editorial y el entorno de la crítica nacional, tal vez por su dificultad narrativa y carácter experimental, se mantuvieron al margen de los estudios sobre la novela. La crítica, sin embargo, empezó a hablar y valorar el trabajo de la autora en la década de los 80 y de ahí en adelante se ha empezado a trabajar por devolverle a Albalucía Ángel la voz que se le ha intentado silenciar.

Habiendo dibujado anteriormente un panorama general del caso Ángel en Colombia, quiero pasar a analizar el tema con mayor profundidad. Si bien es cierto que algunos han contribuido al silenciamiento de la novela, la crítica literaria ha venido trabajando en pro de su reconocimiento y han tratado de comprender las causas de censura. Estudios críticos previos sobre la novela, que mencionaré a continuación, parecen indicar que los tres factores principales que han podido intervenir en la circulación de *La pájara pinta* son: su complejidad estructural, el hecho de haber sido escrita por y focalizada desde lo femenino y por último su alto contenido histórico, político y documental que puede no ser bien recibido por muchos.

Uno de estos críticos literarios es Óscar Osorio, quien, en su ensayo titulado, *Albalucía Ángel y la novela de la violencia en Colombia*, presenta a la voz poética femenina en Colombia como una voz que ha sido sometida a una triple marginación que desemboca en el silencio y en el olvido de sus obras, y considera que esta es una situación que han padecido los textos de Albalucía. Según Osorio, la primera es la marginación por el género, pues hay una predominancia evidente en la

cantidad de novelas reconocidas y escritas por autores hombres; la segunda es una marginación estética, pues el canon literario ha impuesto barreras a la voz poética femenina al ser un discurso alterno al tradicional masculino; y la tercera marginación es de orden sociopolítico y se deja ver en la preocupación de los poderes políticos hegemónicos nacionales por desacreditar la historia contada por Ángel al ser esta una historia que navega entre la historia oficial por medio de lo documental y la no oficial, por medio del testimonio y la experiencia humana. Este estudio de Osorio me parece pertinente para analizar y comentar la recepción de Ángel, así que lo tomaré como base.

La primera marginación planteada por Osorio es la del género y en ello estoy completamente de acuerdo, pues Albalucía no es la única escritora mujer que ha sido más reconocida por la crítica que por la lectura de sus obras en sí. El crítico colombiano Raymond L. Williams, para su estudio *Una década de la novela colombiana*, hace una selección de las 40 novelas que a su parecer son las más destacables de la década de los 70 en Colombia; allí, nos encontramos, únicamente, con tres escritoras mujeres: Fanny Buitrago, Flor Romero de Nohra y Albalucía Ángel (con sus tres primeras novelas), escritoras a las que no se menciona mucho, al lado de veintiocho novelistas hombres. El desnivel es evidente y quiero retomar los rumores y dudas posteriores a *Vivencias* con la siguiente pregunta: Si *La pájara pinta* hubiera sido escrita por Gabriel García Márquez, como se rumoró luego de haberle concedido el premio, ¿Habría sido tan silenciada como lo fue?, ¿Habría tenido una recepción tan baja como la que tuvo la que escribió Albalucía? Desde el momento de su victoria, se ha puesto en duda no solo la calidad literaria de la novela, sino también las habilidades narrativas de Albalucía.

“Todas las mujeres de ese momento, Catalina, tuvimos que esperar mucho. Pasamos cosas muy duras. No solamente yo. Nos silenciaron en todas las formas. (...) Es una historia de

resiliencia y de fe, en la vida de la escritura, o sea que póngame en un grupo grande. No soy yo sola” (Ángel, 2019, 34:23).

Como muestra Albalucía tanto en la cita anterior como en su libro de entrevistas a seis escritoras latinoamericanas, ahora reconocidas, (Luisa Valenzuela, Isabel Allende, Cecilia Vicuña, Rosario Ferré, Cristina Peri-Rossi y Nérida Piñón) titulado *De vuelta del silencio*, es posible identificar, además, a otras escritoras contemporáneas de Albalucía que, en su época, tampoco fueron muy reconocidas por el común. Podemos pensar, además, en Marvel Moreno en Colombia con *En diciembre llegaban las brisas* (1987) y en María Mercedes Carranza o en Elena Poniatowska, en México con *La flor de lis*, entre otras, que escribieron antes o después.

Albalucía, entonces, autora de la más compleja y novedosa novela sobre la época de La Violencia en Colombia, es también la autora de la novela de Violencia menos recordada, pues al pensar en novela de violencia en Colombia, sobresalen títulos como los mencionados anteriormente por encima de *La pájara pinta*. (*Cóndores no entierran todos los días*, *La mala hora*, *El día del odio*, etc.)

La segunda marginación que propone Oscar Osorio es a nivel estético, y aunque Osorio enfoca esta marginación de nuevo hacia el género y hacia las limitaciones que le ha puesto el canon literario a la escritura femenina, considero que no se debe únicamente a esto, sino al reto estructural que radica en la estética de la novela, como lo comenté en párrafos anteriores. Si bien el próximo capítulo estará dedicado de lleno al aspecto estructural y estético de la novela, es pertinente hacer referencia a cómo se ha interpretado esta y como su dificultad ha sido y es un condicionante para su lectura.

La pájara pinta rompió con el paralelismo y la linealidad que ocurría tradicionalmente en la literatura y a los que los lectores estaban ya acostumbrados entre la temporalidad histórica de la realidad y la temporalidad narrativa del relato. La novela histórica tradicional, por medio del orden cronológico de los acontecimientos, le daba orden a su vez a los acontecimientos literarios narrados. Ese aparente desorden estructural de *La pájara pinta* fue el blanco de las críticas desde su primera publicación, los primeros comentarios la describieron como un “salpicón” de voces sin orden ni sistema que no valía la pena ser descifrado. Si bien Oscar López Pulecio, uno de los primeros en comentar la novela identifica la línea narrativa principal (La focalización de Ana, el personaje principal, el 11 de octubre de 1967 en Bogotá⁷), renuncia al análisis y la comprensión fina de un posible orden estructural. Más adelante, sin duda, ha habido otros lectores críticos que sí muestran un esfuerzo por entender y en cierta medida, organizar las voces y los acontecimientos tanto históricos como ficcionales de la novela.

Oscar Osorio, en *Historia de una pájara sin alas* (2003), otro de sus estudios dedicados a *La pájara pinta* hace un análisis minucioso de la estructura de la novela por medio de la teoría de la narratología, en el que ahondaremos en el capítulo siguiente, hace un resumen por capítulos, e identifica los tres cronotopos o niveles narrativos principales. (Ana adulta en su cuarto en Bogotá el 11 de octubre de 1967, Ana en La Arenosa acompañada de Lorenzo en la mañana del 12 de octubre de 1967 y Ana durante el reconocimiento del cuerpo de su amiga Valeria en la tarde de ese mismo día).

Cristo Figueroa, en el artículo *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón: la proliferación del enunciado en el discurso narrativo* (1986) se concentra en la *multifocalización*

⁷ Considero, a diferencia de Osorio y otros autores, que este espacio narrativo ocurre en Bogotá, sin embargo, ampliaré la discusión en el siguiente capítulo.

narrativa, en la grandísima cantidad de voces que participan y construyen el relato y plantea como ese caos narrativo es reflejo del caos social y político de la realidad nacional. “El multifacético discurso narrativo hace que el enunciado central de la novela prolifere en muchas ramificaciones para explorar los laberintos de la historia social y los de las historias personales” (Navia, Osorio. 2016, p.51).

Gabriela Mora, en su ensayo *El Bildungsroman y la experiencia Latinoamericana: La pájara pinta de Albalucía Ángel*, identifica en la novela de Ángel características de una novela de formación. Describe la estructura de la novela como un collage de voces “En oposición al predominio absoluto de un narrador en primera persona, *La pájara pinta* presenta una especie de collage de voces en el que predomina la de Ana adulta en imaginario⁸ diálogo con la criada Sabina, pero alternado con otras voces que ocupan a veces muchas páginas”. El análisis de Mora, aunque es general y se enfoca en otros aspectos, identifica elementos clave para la comprensión general de la novela.

Es importante mencionar, que con el paso del tiempo las costumbres y preferencias de los lectores cambian; en 1975, la polifonía y la *multifocalización* narrativas eran conceptos teóricos apenas en desarrollo; actualmente, los lectores están cada vez más acostumbrados y expuestos a estas rupturas y cambios estructurales en la literatura.

La última forma de marginación dentro del proceso de recepción de *La pájara pinta* que plantea Osorio es el de orden sociopolítico, “(...) por el empeño de la sociedad hegemónica en desacreditar la construcción de una historia distinta de la oficial que hace la abundante literatura

⁸ Creo que Mora se equivoca al decir que el diálogo entre Sabina y Ana sea imaginario. Es cierto que la narración de 1967 ocurre entre el sueño y el despertar de Ana, sin embargo, considero que los diálogos son reales dentro del relato y que hay una puesta en escena real.

sobre la violencia en Colombia” (Navia, Osorio. 2016, p.12). Es decir, que su alto contenido político e histórico que puede indisponer a ciertos partidos o perfiles políticos.

Esta cuestión merece un acercamiento, pues estamos frente a una novela que tiene sus bases en el testimonio, en la multiplicidad de voces y variedad de experiencias. Aunque Ana, sin duda, es un personaje que a lo largo de su vida se ve influenciada por amistades, relaciones y experiencias que la llevan a perfilarse como una joven militante de izquierda, esto no quiere decir que en la novela no exista un intento por poner en diálogo y construir un tejido de voces diversas y opuestas. Hay grupos políticos nacionales que pueden sentirse aludidos con muchas de las afirmaciones, documentos o relatos narrados por los personajes, tanto ficcionales como históricos, de Ángel al punto de perjudicar su circulación y lectura.

“Se registra la voz de los conservadores, del gobierno, de la policía; la de los estudiantes, la de los rebeldes y las víctimas de distintas violencias. Boletines oficiales, transmisiones radiales... Igualmente la opinión de las amas de casa y sus ocupaciones insustanciales, (...) Cada una de esas voces contribuye a mostrar el paisaje complejo en el que algunas veces los intereses se contraponen y en otras ocasiones los actores ni siquiera se miran los unos a los otros. Siguiendo la diversidad de voces y puntos de vista, puede encontrarse el caldo de cultivo de la omnipresente violencia en las relaciones que muestra este universo narrativo”. (Navia, Osorio. 2016, p.24).

Albalucía considera que estos cuatro personajes fueron importantes para su construcción como escritora; la chilena Gabriela Mora, quien da a conocer *La pájara pinta* en Estados Unidos, Gloria Zea y Gloria Valencia de Castaño, colaboradoras en la publicación de la novela y Carlos Barral, editor de Albalucía en España.

“Sin esos personajes yo no hubiera podido, porque han pasado cuarenta y pico de años y sigo en Colombia con un solo libro que es *La pájara pinta*. Muy contenta estoy, pero sacaron ¡Oh gloria Inmarcesible! y le cuento, me sacó ediciones B, luego Ediciones B, vendió a Random House, y Random House hace un mes me dijo que habían quemado 600 ejemplares de ¡Oh gloria Inmarcesible! porque no tienen bodegas en donde ponerlos y todavía tienen un contrato por dos años. (...) Y es un tremendo cuento, porque es la segunda vez en 50 años de lapso que mi libro de cuentos es tan peligroso como para que lo manden a sacar” (Ángel, 2019, 31.26).

Además de que la autora ya no viviera en Colombia, y ya hubiera en ella un desencanto a nivel político, actitudes y rechazos como los mencionados anteriormente han fortalecido en ella un distanciamiento emocional y físico de su país, haciendo de ella una exiliada voluntaria.

“Me fui exiliando con cada vez más tensión de un país al que yo no quería regresar. (...) No vengo a hablar de Colombia, pero soy colombiana y no puedo negar mis raíces. Por eso les explico un poco el porqué de ese periplo y de esta diáspora a la que me he unido voluntariamente en el exilio. Si regreso del silencio es porque algo tengo que decir” (Ángel, 1998, p.2).

Las tres marginaciones planteadas por Osorio me parecen acertadas, sin embargo, para conectar con el principio del capítulo, considero que en Ángel es posible visibilizar una cuarta marginalidad que ha servido a los silenciadores como justificación o argumento, pues ayuda a invisibilizar las otras marginalidades. La marginalidad de la locura. “El loco es aquél cuyo discurso no puede circular como el de los otros” (Foucault, 1973, p. 13). Al presentar a Albalucía como *desvirolada*, se les quita importancia a las demás causas de censura; la descalificación de la locura

supera la descalificación de lo femenino, la descalificación de la complejidad estructural y la descalificación de lo político o “subversivo”.

Raymond Williams, en sus textos *Marxismo y literatura* (1977) y *La cultura es algo ordinario* (1958), reconoce y advierte la existencia un grupo de poderes capaz de limitar o determinar el consumo o no consumo cultural; es consciente del poder que tienen algunos para darle cabida a una obra o simplemente retirarla del público para que esta no sea leída o vista. Michel Foucault, en un texto contemporáneo a los de Williams, discute las maneras por las cuales un discurso puede verse validado o invalidado por el poder para así aumentar o disminuir su distribución. El texto al que hago referencia es *El orden del discurso*, publicado en 1973, apenas dos años antes de la publicación de *La pájara pinta*. Williams, al igual que Foucault, es consciente de los poderes ejercidos sobre lo social, sin embargo, Foucault se adentra en estos procedimientos de poder y analiza sus posibilidades de acción, de tal forma que utilizaré algunos argumentos de Foucault para ilustrar los silenciamientos y exclusiones de *La pájara pinta*. Foucault plantea la posibilidad de ver al discurso como un peligro para el poder.

Foucault muestra cómo la sociedad, desde la Edad Media, pone en duda arbitrariamente la palabra del loco porque se supone que el discurso de la locura es un discurso disonante al discurso de la cordura. “(...) llega a suceder que su palabra [la del loco] es considerada como nula y sin valor, no conteniendo ni verdad ni importancia, no pudiendo testimoniar ante la justicia, no pudiendo autenticar una partida o un contrato (...)” (Foucault, 1973, p. 13) Sin embargo, plantea que en Europa se daba una posibilidad de verdad dentro del discurso le da locura. “O bien caía en el olvido o bien era destacada como una ingenua o astuta, una razón más razonable que la de las gentes razonables” (Foucault, 1973, p. 13). Es en esta dicotomía en la que se encuentra Albalucía

y su novela. Algunos, entienden la locura o desorden de la autora como motivo de silenciamiento; otros, lo entienden como algo valioso y revelador de verdades.

En vista de que la estructura de la novela es muy compleja, aparentemente desordenada y de difícil comprensión, es fácil para el poder descalificar cualquier posibilidad de encontrar allí alguna verdad y tildar a la persona que las escribió o las dijo de estar loca o *desvirolada*.

El discurso de Albalucía es un discurso que visibiliza varias verdades alternas a la oficial, verdades que el poder hegemónico conoce, pero no le conviene publicar. El discurso de Albalucía puede representar una amenaza y un peligro para el discurso del poder y por esto fue tanto editorialmente silenciada como discursivamente enloquecida. *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* es una evidencia de que los poderes de censura que reconoció Williams y el procedimiento de control planteado por Foucault podrían llegar a funcionar.

1.3. Proyecto de traducción al formato radiofónico

Este trabajo investigativo se hará en torno a un proyecto culmen que tiene como meta traducir esta novela al formato sonoro; partiendo de la hipótesis de que son tangibles grandes similitudes entre el documental radiofónico y la novela. La estructura, la investigación previa de fuentes documentales, el punto de vista conductor del relato, entre otras similitudes, que se harán visibles a lo largo del trabajo investigativo y se evidenciarán de manera física a lo largo del producto final.

La realizadora radial argentina, Susana Fevrier, define el género documental como el tratamiento a profundidad de un tema mirado desde el mayor número de ángulos posible. Además, añade, “En la realización del documental se echa mano de los diversos formatos cortos como la charla, la entrevista, la noticia y otros. Pero también se pueden incluir dramatizaciones,

testimonios, poemas, fragmentos de canciones, etc.” (Fevrier, 2003, p. 8). Es de allí, de la intención de darle voz a muchas memorias de colombianos testigos de la historia que surge *La pájara pinta*; la pluralidad discursiva es tan propia de lo documental como de esta novela.

“Yo llegué a Bogotá 25 años después de la muerte de Gaitán y estaba escribiendo *La pájara pinta* (...) empecé a salir a las calles porque yo quería esas diferentes voces, pero nadie quería hablar, la gente todavía tenía mucho miedo. Me llevó un amigo a una finca y me dijo “aquí le va a hablar una gente, ya los recolecté”; después Plinio Apuleyo Mendoza que estaba muy joven me empezó a contar su historia personal; después Álvaro Bejarano, un periodista de Cali me empezó a contar y yo dije “estas historias tienen que ser contadas así” (...) Volví con muchos recortes de periódicos y cuando empecé a escribir vi que yo tenía que escribir no en primera persona, yo también decía, ¿cómo cambio este discurso? ¿Cómo voy a poner algo que no sea, realmente, esta misma palabra de este momento? Que eran los muchachos de la época, el campesino. Se me grabó muy rápido el tema de que iba a ser a muchas voces” (Ángel, 2019, 06:10).

La pájara pinta es una novela que, al igual que un documental, pretende contar una historia tomando en cuenta la mayor cantidad de puntos de vista. Es importante resaltar que, como lo he mencionado anteriormente, esta novela no se propone contar únicamente la historia de Ana (una niña de clase media-alta de un pueblo colombiano que crece durante la época de La Violencia), la novela intenta contar la historia de Colombia entre el 9 de abril de 1948 hasta el 12 de octubre de 1967, con un flashback a la colonización del pueblo antioqueño, y para esto, muchos puntos de vista distintos han de ser necesarios. Si bien es cierto que el personaje encargado de tejer los testimonios (Ana), a lo largo de la novela se va formando y va fortaleciendo sus ideas políticas hacia la izquierda, la novela no está escrita únicamente desde el punto de vista de este personaje,

sino que le da la palabra a una gran cantidad de actores y personajes tanto históricos como ficcionales que conforman un tejido plural de experiencias.

El número de ángulos desde donde se puede observar cualquier tema o historia es tan alto como el número de personajes involucrados y al tratarse de la historia de un país, sería imposible incluirlos todos en un solo relato, pero tanto el realizador documental tradicional como Albalucía Ángel, son conscientes de dichas limitaciones. Tanto la dinámica estructural que expone Albalucía en su novela como el proceso investigativo realizado previamente por Ángel, es muy similar a las formas de realización de un documental radiofónico y es de allí de donde surge la idea central de este trabajo: Empezar un trabajo de traducción, al formato radiofónico, de la novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*.

Durante todo este capítulo he hecho referencia a las dificultades que ha tenido la narrativa de Albalucía en Colombia, en sus limitaciones de difusión y recepción y ese es el principal elemento que me impulsa a la realización de este proyecto. ¿Cómo se puede lograr una mayor difusión y reconocimiento de esta novela? Creo que la radio es la respuesta. La novela y la radio comparten un gran elemento, el de la palabra que cuenta una historia. Parte del trabajo realizado por Ángel, consistió en transcribir las experiencias y sentimientos de sus fuentes documentales y formar con ellas el tejido del relato; el trabajo que propone esta tesis es tomar esas transcripciones y volver a darles la sonoridad que alguna vez tuvieron por medio de las herramientas del lenguaje radiofónico. Considero que el formato sonoro puede facilitarle a *La pájara pinta* un nuevo alcance y público; considero que, por medio de lo sonoro, al funcionar dentro del campo digital, se puede lograr una mayor libertad de circulación, pues este es un lugar menos censurado que la edición textual y análoga en la que ha sido presentada la obra de Albalucía; considero que las herramientas narrativas de la radio pueden darle una mayor claridad a la estructura de la novela y contribuir a la

disminución del silenciamiento debido a la complejidad estructural; por último, considero también, que ambos medios pueden llegar a nutrirse mutuamente en caso de converger y trabajar juntos.

La época de La Violencia en Colombia no es algo que se haya dejado atrás, es una historia que repercute todos los días en nuestro presente como nación y como cultura. Es por esto, que, por medio de las estrategias del lenguaje radiofónico y las herramientas del documental radiofónico, el trabajo a continuación, se propone aumentar el volumen a la voz de esa pájara que ha tenido que cantar toda su vida a media voz.

2. “THE MEMORIES OF CHILDHOOD HAVE NO ORDER, AND NO END.”

ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE *LA PÁJARA PINTA*

Como se comentó en el capítulo anterior, ahora nos adentraremos en ese aparente laberinto narrativo de memorias; la estructura de *La pájara pinta*, uno de los elementos más analizados de la novela. Para enfrentarse a un trabajo de traducción de esta u otra novela, a cualquier formato alternativo, un análisis estructural propio del traductor o realizador ha de ser necesario. A eso se dedicarán entonces las páginas siguientes; a analizar la estructura de la novela en sí y ver como esta permitirá, posteriormente, organizar la estructura del producto de la traducción, así como tomar decisiones creativas de las que daré cuenta en el último capítulo de este trabajo.

2.1. Bases teóricas de Albalucía Ángel

En la entrevista que tuve la oportunidad de hacerle a Albalucía, durante la investigación, manifestó que no era común que los escritores latinoamericanos que escribieron en su época estuvieran familiarizados con las escuelas de escritura ni con la crítica literaria; de manera que las estrategias y herramientas narrativas eran un tanto más instintivas o naturales que a las actuales, sin embargo, también asegura que sus lecturas personales de otras literaturas fortalecían las técnicas narrativas de sus contemporáneos.

“En la mitad de la novela yo sabía que tenía que amarrar eso, (...) yo sabía que esa parte [La arenosa] era tan importante que yo había empezado por el final (...)”⁹. De manera que, como que mi vida siempre ha sido una fascinación de ese laberinto que al final uno tiene que llegar

⁹ Albalucía inicia la escritura de la novela con ese momento inicial, pero luego interrumpe la escritura debido a que sufre un accidente y debe regresar a Colombia. En ese viaje a Colombia realiza la investigación y recolección de archivo. Al regresar, continúa la escritura de la novela, pero vuelve a empezar desde el diálogo con Sabina y deja a un lado esa primera escena.

a un punto de partida. Dejé eso allí y como a la mitad de la novela o un poco más dije; cuando ya hablo de los estudiantes, cuando hablo de Valeria, cuando ya aparece el personaje de Lorenzo, del que hablé al principio, que no lo tenía muy claro, digo: “pues es que aquí hay que empatar y esta novela va a terminar con el comienzo” (...). En el camino uno inventa la estructura. Acuérdense, Catalina que nosotros, en mi generación, nunca fuimos a una escuela de escritura, nosotros escribimos porque leímos mucho; entonces nosotros somos unas personas mucho más espontáneas que, sin juzgar y con mucho respeto, las de este momento, que van a la escuela (...) y eso a mí por cartilla, como diría mi abuela, no me ha resultado” (Ángel, 2019, 24:57).

Quiero proponer, algunos autores no latinoamericanos de gran reconocimiento y anteriores a *La pájara pinta*, que, aunque no puedo asegurar hayan sido referencias literarias de Albalucía, comparten o visibilizan técnicas narrativas similares a las de la escritora. El primer autor, es Proust, con su novela *En busca del tiempo perdido* (1ª publicación de 1913 y 2ª publicación de 1927), pues él es pionero en la novela que reconstruye la memoria de un personaje desde un momento de la adultez y que más adelante compararemos con *La pájara pinta*, debido a que Gerard Genette, a quien tomaré como referencia para el análisis, lo toma en cuenta para desarrollar su teoría estructural.

El segundo, es Dostoievski. Bajtín, en su libro *Problemas de la poética de Dostoievski*, propone que “Dostoievski es el padre de la novela polifónica” (Bajtín, 1986 p.15). En las novelas de este autor, nos encontramos con que cada personaje representa un punto de vista ideológico distinto y entre ellos conforman una red de discusión y caracterización de los personajes. “Para el pensamiento crítico, la obra de Dostoievski se ha fragmentado en un conjunto de construcciones filosóficas independientes y mutuamente contradictorias, defendidas por sus héroes” (Bajtín, 1986

p.13). Algo similar a lo que Albalucía se propone, en *La pájara pinta*, al darle visibilidad a una variedad de voces tanto oficiales como no oficiales que son puestas en diálogo con el punto de vista de Ana, quien está en el proceso de formar, para sí misma, una consciencia social y política. La polifonía en Albalucía se construye por medio de la memoria y lo documental, la polifonía de Dostoievski es filosófica y psicológica y se construye por medio de las personalidades de los personajes. “La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski” (Bajtín, 1986 p.15).

Joyce, Virginia Woolf y Faulkner, quienes, con sus obras, dieron a conocer y popularizaron, la técnica narrativa del *stream of consciousness* o flujo de consciencia; técnica que está tan presente, no solo en *La pájara pinta*, sino en *Los girasoles en invierno* y otras de las narraciones de Ángel. La consciencia de Ana es el hilo conductor de la novela.

Por último, quiero hacer alusión a la clásica novela norteamericana *To kill a mockingbird* (1960), de Harper Lee. Scout, el personaje principal de esta obra, cuenta una parte de su infancia desde su adultez, focalizando la narración en sus años de infancia y se da cuenta de un crecimiento y una ganancia de madurez a lo largo de la novela. En la novela de Lee, el personaje conforma su criterio en cuanto a las problemáticas raciales de Estados Unidos, y en *La pájara pinta*, vemos la formación de Ana en cuanto a las problemáticas de violencia sociopolítica de Colombia.

Ahora, si bien no me es posible asegurar que Albalucía haya leído a estos autores¹⁰, me parece bastante probable que así haya sido y que haya tomado de ellos o de otros autores, consciente o

¹⁰ Únicamente puedo afirmar la influencia de Virginia Woolf en Albalucía, pues ella misma lo ha comentado en varias entrevistas. “(...) empezó un río de consciencia como en la literatura de Virginia Wolf que era mi gran maestra.”, comenta en la misma entrevista de Alejandra Jaramillo que mencioné en el capítulo pasado. “Albalucía había leído toda la obra de la escritora que más habría de influenciarla: Virginia Woolf. Y no solo la había leído,

inconscientemente, algunas bases estructurales o narrativas para la creación de *La pájara pinta*, sin pasar por alto que Albalucía les añade a estas fórmulas narrativas, el aspecto documental que, para mí, es lo que marca la diferencia entre esta novela, las demás novelas sobre La Violencia y en general las producciones literarias latinoamericanas.

Con estas referencias anteriores, no quiero decir que considere que la novela tiene una estructura ordinaria o que esta no sea original, pues evidentemente no es así, sin embargo, considero que, si bien la escritura pudo haber sido impulsiva, sentimental o natural, es posible aterrizarla y entenderla por medio de teorías narrativas y otras referencias literarias. La cita de la entrevista y el proceso creativo de la novela en el que profundizaré más adelante en el capítulo, me ayudan a asegurar que en Albalucía la experimentación narrativa, a nivel internacional, no radica tanto en estas técnicas narrativas modernas, sino en el contenido, en ese encuentro y en esa labor de dar cabida a lo documental, al testimonio y a lo no ficcional dentro de su literatura, pues es esta labor, la que la obliga a romper la linealidad narrativa, para abrirle espacio a lo documental. El contenido obliga la estructura.

Quiero hablar ahora de la teoría literaria que me permitirá hacer el análisis estructural. Como una rama del estructuralismo, surge el estudio específico de la narrativa y de las unidades estructurales, la narratología. Sus principales exponentes son A.J. Greimas, Roland Barthes, Todorov y Gerard Genette. El precursor de esta línea crítica fue el formalista Vladimir Propp, quien en su *Morfología del cuento* (1928) ya había hecho el ejercicio de caracterizar las posibles funciones de los personajes dentro de un relato; funciones que, según él, eran aplicables, sino a

sino que había comprendido todos los mecanismos de novelas como 'Las olas', 'La señora Dalloway' y 'Orlando', así que sabía manejar los flujos de consciencia, el monólogo interior, la polifonía en los narradores, la ruptura de la cronología, todas las técnicas narrativas propias de los grandes escritores latinoamericanos del siglo XX", afirma Yefferson Ospina, periodista de elpaís.com.co, en la entrevista titulada *Albalucía Ángel: la cronista censurada de 'la violencia'*.

todos los cuentos, a todos los cuentos maravillosos. (Propp, 1928). Para 1966, Greimas, como lo menciona Eagleton en su libro *Una introducción a la teoría literaria* (1983), añade a las funciones de Propp, el concepto de *actante*, que no hace referencia los personajes del cuento, sino a las posibles unidades estructurales y su función dentro del mismo. “Los seis actantes de Sujeto y Objeto, Remitente y Receptor, Ayudante y Oponente pueden subsumir las diversas esferas de acción a una de aún más elegante simplicidad” (Eagleton, 1983, p. 129).

Por último, en cuanto a narratología, llegamos a Gerard Genette, quien será realmente importante para nosotros en esta investigación, pero del que hablaré a profundidad en el apartado del análisis estructural. Genette, en su libro, *Figuras III* de 1989, presenta cinco categorías y herramientas narrativas que pueden ayudar a entender el funcionamiento estructural no solo de *La pájara pinta*, sino de la novela en general. Las categorías propuestas por Genette son: orden, duración, frecuencia, modo y voz; el autor expone y ejemplifica esas categorías de la mano de la novela de Proust *En busca del tiempo perdido* y yo lo haré de la mano de *La pájara pinta*.

2.2. Resumen de la novela y estructura general

Antes de pasar al análisis en sí, me parece pertinente hacer un corto resumen y mencionar algunas características generales de la estructura narrativa de la novela, pues considero que es fundamental tenerlas claras para entrar realmente en el análisis. Como se dijo en el primer capítulo, la novela narra el tiempo histórico entre El Bogotazo, en 1948 y el 12 de octubre de 1967 (con un salto en el tiempo a la época de la colonización antioqueña); todos los acontecimientos históricos tienen su punto de partida en un tiempo “presente” que se ubica en los dos últimos días de ese marco temporal mencionado; es decir, 11 y 12 de octubre de 1967; hay además un tercer nivel narrativo que enmarca estos dos, y es la voz de una narradora extradiegética, a la que no

conocemos, que le cuenta, a otra narrataria desconocida, la historia de Ana durante esos dos días de octubre; esta es la narración más amplia y general de la novela. Esta estructura general la vi, superficialmente, durante mi clase de Narrativa Colombiana con Andrea Torres y, luego la profundicé con la lectura de Oscar Osorio en su libro *Historia de una pájara sin alas* (2003).

En ese transcurso de tiempo “presente”, los acontecimientos son los siguientes: Ana, el personaje central de la novela, en la mañana de ese 11 de octubre, está despertándose en su cuarto, en su casa en Pereira¹¹, acompañada de Sabina, la empleada del servicio de la familia, quien está limpiando la casa e intentando que Ana se levante, “porque su mamá dejó dicho que cuando ella vuelva, su cuarto tiene que estar arreglado” (Ángel 1975 p. 66). Esa mañana, sabemos que Ana está esperando una llamada de Valeria, su mejor amiga, pues en la tarde, tienen planes para salir de la ciudad a La Arenosa (una finca a la que van frecuentemente) con Lorenzo y Martín, sus respectivos novios. En la tarde del 11, viaja a la Arenosa con Lorenzo y pasan la noche allí; Martín, les da la noticia de la muerte de Valeria en la mañana del 12. Por último, se nos cuenta el momento de la tarde del 12 de octubre, en que Ana, en las oficinas del DAS, debe reconocer el cuerpo de su amiga.

Es desde este escenario narrativo, que se despliegan los demás pedazos de relato. Ana, en su devenir entre el sueño y la lucidez empieza a recordar episodios de su pasado, episodios que han estado atravesados por la violencia nacional y que demuestran la preocupación de Ana por

¹¹ Quiero anotar aquí, que, de los críticos que revisé, que intentan desentramar la estructura de la novela, indican que Ana, en sus años de temprana adultez vive en Bogotá (Osorio y López). “Esta conversación tiene lugar en la casa de Ana en Bogotá, el 11 de octubre de 1967, entre aproximadamente las 8 a.m. y las 12m.” (Osorio, 2003, p.78). Es decir, que ese espacio narrativo de Ana en su cuarto conversando con Sabina, ocurre en Bogotá. Sin embargo, he concluido que Ana, durante el tiempo de la novela, no sale de Risaralda y que ese diálogo entre las dos mujeres, al igual que los demás momentos de la vida de Ana que conocemos, ocurre en Pereira, en la casa familiar. Hay elementos, aunque pequeños, que dan a entender que permanecen en Pereira, por ejemplo, Sabina menciona lo siguiente: “(...) menos mal que no vivimos en Bogotá, a mí nunca me han gustado las capitales, siempre le tocan los tiroteos y las peloteras (...)” (Ángel, 1975, p. 56-57).

construirse y fortalecerse como organismo político. El punto de vista de Ana, representado por sus pensamientos y la conversación que entabla con Sabina sobre el pasado, se ven interrumpidos y complementados por el contenido histórico - documental y los diferentes testimonios externos a la vida de Ana que nutren la red de voces general.

En la medida que transcurren esos dos días de octubre en la vida de Ana, se cuentan, a su vez, otros episodios de su pasado, y también, algunos acontecimientos de la historia nacional. Estos serían, entonces, los tres planos narrativos principales de la novela; y estos se dividen a su vez en otros núcleos o momentos: el primero, el de la Ana de octubre de 1967, se divide en tres momentos como se dijo anteriormente; Ana en su cuarto durante la mañana del 11 de octubre, Ana acompañada de Lorenzo, durante la noche del 11 en La arenosa y Ana en la tarde del 12, reconociendo el cuerpo de Valeria. El segundo, el de la infancia y juventud de Ana, aunque hace referencia a muchos momentos de su vida, los más presentes son; las manifestaciones del 9 de abril, el entierro de su amiga Julieta luego del Bogotazo y los conflictos campesinos y sociales que presenció en los viajes familiares a la finca. El tercer plano narrativo, el de la historia nacional, se divide en cuatro grandes momentos; El Bogotazo y sus años siguientes (las presidencias de los conservadores Mariano Ospina Pérez y Laureano Gómez), la dictadura del General Gustavo Rojas Pinilla (que en la novela se identifica como el General Gabriel Muñoz Sastoque)¹² en 1954, el surgimiento de las FARC y otros movimientos revolucionarios campesinos y los inicios del Frente Nacional. Recordemos, en este punto, la delimitación temporal de la época de violencia que se realizó en el capítulo anterior (1946 a 1965).

¹² Este es el único personaje histórico de la novela a quien se le identifica con un nombre diferente al real. Los demás presidentes, ministros y hasta algunos personajes de menor renombre histórico, se identifican en la novela con su nombre o alias (cuando se habla de guerrilleros) original.

Esta forma escogida por Ángel para escribir la novela logra, como pude concluir de mi clase de Narrativa, el texto de Osorio y mis propias lecturas de la novela, por medio del tejido de los discursos, poner en un mismo nivel de importancia o de visibilidad la historia oficial o el trabajo de archivo y la historia no oficial o punto de vista de algunos colombianos que también son testigos de esa historia. Es decir, tenemos un personaje principal, Ana, que a lo largo de su vida es partícipe de la historia de su país entre las fechas ya mencionadas. Ana, si bien no es el único personaje testigo de la historia nacional, representa, junto con los testimonios de hombres y mujeres del común, el ámbito privado de la historia. Cada una de las voces del común, representa tan solo una de las muchas perspectivas de la violencia desde lo privado. Tenemos también, de la mano de la historia de Ana, un trabajo de archivo minucioso y profundo de los hechos ocurridos a nivel oficial, que representan el ámbito público de la historia colombiana. Nos encontramos, en este nivel, con fragmentos de entrevistas, transmisiones de radio y un evidente uso del archivo histórico que permite dar cuenta del discurso masivo de los momentos relatados.

Uno de los textos preliminares de la novela es el apartado del libro *El 9 de abril en Palacio* un horario escrito por el ministro de educación de la época, Joaquín Estrada Monsalve. En este apartado, Monsalve se refiere a la historia nacional, y más que todo, al Bogotazo, como “un laberinto de hechos, hombres y juicios” (Estrada, 1948, p.3). Este me parece un puno de partida bastante pertinente para entrar a explorar la estructura de la novela, pues considero que esta funciona de manera muy similar. El laberinto se define actualmente de esta manera: “Lugar formado artificiosamente por calles y encrucijadas, para confundir a quien se adentre en él, de modo que no pueda acertar con la salida”¹³. El todo de la novela, funcionaría entonces como ese lugar artificioso, las calles y encrucijadas se podrían ver representadas por la gran cantidad de

¹³ Real Academia Española de la lengua (2018).

voces y relatos (hechos, hombres y juicios) que se sobreponen y difuminan el camino central de la historia (la salida del laberinto), que, en esta analogía, sería representada por la historia de la vida de Ana y su construcción como individuo político. La novela es circular; desde las primeras páginas, aunque el lector no lo sepa, se están leyendo las últimas. La escena de La Arenosa es entonces la entrada y a la vez la salida del laberinto; la vida y los recuerdos de Ana, son el camino y los demás relatos nacionales son las encrucijadas y calles laberínticas.

Fue a ese tipo de estructura a la que se calificó de collage o salpicón debido a su aparente desorden y complejidad. No comparto la idea simplista que opta por describir la novela como un caos narrativo, prefiero pensar que estamos frente a un tejido, frente a un laberinto en el que debemos encontrar, como en el laberinto de Creta, el hilo que le muestra al Teseo/lector el camino a la salida. Hay, en la historia de Colombia, tantas verdades y realidades como colombianos involucrados, y aunque la autora pudo haberse limitado a contar únicamente la verdad de Ana, ya que es imposible reunir todas las voces en un solo texto, sí es posible elegir algunas de ellas y organizarlas de tal forma que, por medio del tejido, se logre un panorama más amplio y general de la situación social política y emocional de Colombia. Es necesario preguntarse, entonces ¿Cómo se compone esta estructura? ¿Es tan disonante o subversiva como lo dio a entender a crítica inicial de la novela?

2.3. Análisis estructural

Como lo mencioné con anterioridad, realizaré el análisis estructural de la novela usando como referencia la teoría de la narratología, específicamente, los postulados de Gerard Genette expuestos en su libro *Figuras III*. Este es el libro que nos ayudará a desentramar la arquitectura de ese laberinto narrativo. Abordaré cada una de las categorías narrativas que introduce el autor (Orden,

duración, frecuencia, modo y voz) e identificaré de qué manera podemos evidenciarlos en *La pájara pinta*.

En primer lugar, Genette hace referencia a tres conceptos básicos que componen toda obra literaria y que, al relacionarlas, permitirán el análisis del discurso narrativo. La historia, el relato y la narración. La historia, para el autor, es el contenido narrativo, es decir, lo que pasa, la secuencia de hechos que componen la obra; el relato, es definido como lo “propriadamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo”, el contenido textual de la historia; y la narración, se refiere al acto mismo de enunciación, en palabras de Genette, “acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce” (Genette, 1989, p.83). Las relaciones que plantea el autor para generar el análisis del discurso narrativo son: relato e historia, relato y narración e historia y narración.

Empezaré, aunque sea la última categoría que trata Genette, por la Voz, esto, porque la voz, en *La pájara pinta*, es uno de los elementos más significativos y complejos y por razones de claridad personales.

2.3.1. Voz.

¿Quién cuenta? ¿Desde cuál momento? Estas son dos de las preguntas que el lector de *La pájara pinta* debe hacerse a sí mismo una y otra vez, a lo largo de la lectura de la novela y es a lo que se refiere Genette con “instancia narrativa”. ¿Quién está hablando? La respuesta a estas preguntas, en *La pájara pinta*, es absolutamente cambiante. Existe una narradora extradiegética que da paso, por medio de una focalización, a la historia de Ana, y su respectiva narrataria extradiegética; Ana, quien, una vez focalizada por la narradora extradiegética, cuenta su propia

historia y recuerdos y, por último, las voces documentales oficiales y no oficiales que dan su testimonio, todas estas contribuyen, en momentos distintos, a la construcción del tejido narrativo.

El nivel narrativo más evidente y constante, en este sentido, es sin duda, el que he identificado como “relato primero”¹⁴ de la novela; es claro que Ana está en su casa conversando con Sabina y es muy clara la distinción entre este espacio narrativo y los demás, sin embargo, es necesario, para el lector, ubicar, espaciotemporalmente, cada una de las múltiples voces que se despliegan de ese “relato primero”, y este es un ejercicio constante, para el lector de *La pájara pinta*; aun cuando ya conocemos las líneas narrativas, las voces documentales que interrumpen las otras dos líneas obligan al lector a ubicar a la persona que está hablando.

El “relato primero”, se describe, en Genette, como la instancia temporal principal desde donde parten las anacronías. ¿Qué entendemos, entonces, por “relato primero” en esta novela?

Antes de exponer mejor el problema y comentar la decisión tomada, quiero decir que se hizo pensando en bien del producto final de este trabajo; el producto radiofónico.

El mayor número de anacronías de la novela parten desde ese tiempo transcurrido entre la mañana del 11 y la tarde del 12 de octubre de 1967, pues este es el momento “presente” de la historia y es, también, en el tiempo en el que Ana nuestro sujeto novelesco principal y “sujeto intermedio”¹⁵ del relato, dará paso a los saltos temporales. Antes de cualquier cambio temporal dentro de la historia, Ana, el “sujeto intermedio” evocará, aunque no sea de manera puntual o evidente, dicho cambio. Esto indicaría que el “relato primero” de *La pájara pinta*, es ese, el tiempo

¹⁴ “(...) el nivel temporal del relato con relación al cual una anacronía se define como tal” (Genette, 1989, p. 104).

¹⁵ Genette utiliza el término “sujeto intermedio” para referirse a el sujeto narrativo o personaje “cuyos recuerdos dominan la totalidad del relato” (Genette, 1989, p. 101), este, en *La pájara pinta*, es Ana.

entre el 11 y el 12 de octubre. Tenemos entonces el nivel narrativo principal de la narradora extradiegética que hace una focalización y una analepsis a octubre de 1967, analepsis que será entonces el segundo nivel narrativo; este, a su vez, sirve como punto de partida para las demás analepsis de la novela y de la vida de Ana.

Me planteé, entonces la posibilidad de eliminar alguno de los dos primeros niveles del relato con la intención de hacer la traducción más sencilla para mí y clara para el oyente; la respuesta fue casi automática; si había un nivel narrativo que pudiera eliminarse o alterarse sin que la obra se derrumbara, era ese nivel extradiegético. La novela de Ángel no se sostendría como relato de no ser por la línea narrativa de Ana entre los días 11 y 12 de octubre de 1967; si se llegara a eliminar esto, la arquitectura de la novela se derrumbaría completamente, perdería su hilo principal; en cambio, si eliminásemos el plano narrativo de la narradora extradiegética, los cambios, en el fondo, no presentarían mayores problemas, ni a nivel textual, en el caso de la novela escrita, ni a nivel sonoro, en el caso de la traducción.

Es por esto, por su peso e importancia para la arquitectura del relato, que he decidido identificar a la línea narrativa de Ana durante los días 11 y 12 de octubre de 1967 como “relato primero” de *La pájara pinta*, y me referiré a él de esta manera a lo largo de este documento.

Debo anunciar, que, de acuerdo con esta decisión, en el producto sonoro de la traducción de la novela, el plano narrativo general de la narradora y narrataria extradiegéticas fue eliminado.

Para responder a la segunda pregunta, ¿Desde cuál momento? Genette propone el concepto de “tiempo de la narración” y, como será común en las demás categorías, presenta varios tipos: ulterior, anterior, simultánea e intercalada. La narración ulterior, es la “posición clásica del relato en pasado, sin duda, la más frecuente” (Genette, 1989, p. 274) la voz narrativa está en el futuro; la

narración anterior, es la que cuenta los acontecimientos desde un pasado; la simultánea, narra desde un presente, a medida que ocurren los acontecimientos, el narrador interviene en el relato y, por último, la intercalada, que se da entre los momentos de la acción.

“El último tipo es a priori el más complejo, ya que se trata de una narración en varias instancias y la historia y la narración pueden enmarañarse en ella de tal modo, que la segunda reaccione sobre la primera: es lo que sucede en particular en la novela epistolar con varios corresponsales” (Genette, 1989, p. 274).

Podemos ubicar, en el primer tipo de narración (ulterior), la voz de la narradora extradiegética, pues, aunque no sabemos cuanta distancia temporal existe entre ella y el momento en que toma lugar la línea narrativa de Ana “reata primero”, sabemos que es alguien que ya sabe, desde un futuro, todo lo ocurrido en cuanto a la vida de Ana.

Y las demás voces y líneas narrativas le pertenecen al cuarto tipo de narración (intercalada), pues nos encontramos con esta multiplicidad ya mencionada en la que cada narrador cuenta desde su propio lugar de enunciación y recuerdo. La línea narrativa de 1967 (Ana-Sabina) es intercalada, pues, aunque algunas veces cuenta recuerdos y hechos de su pasado (ulterior), también hay momentos de flujo de consciencia en los que se narra “en tiempo real”, los pensamientos de Ana (simultanea).

Otro elemento que considera el autor son las “actitudes narrativas”, o como son comúnmente conocidas, la primera y la tercera persona. En *La pájara pinta* nos encontramos con estas dos “actitudes narrativas”, debido a que no hay un solo narrador, en las que el novelista puede decidirse por “hacer contar la historia por uno de sus «personajes» o por un narrador extraño a dicha historia” (Genette, 1989, p. 298). La narradora extradiegética cuenta la historia de los dos días de octubre

de Ana, en tercera persona; Ana cuenta su propia infancia y sus recuerdos, en primera persona; y los testimonios que pertenecen al plano documental/histórico, cuentan sus propias historias, en primera persona.

Estos personajes encargados de narrar, sea su propia historia o sea la de alguien más, son agrupados por Genette en cuatro categorías que son determinadas por el nivel narrativo en el que se encuentra la participación del personaje y su intervención o presencia dentro de la historia. En cuanto a nivel narrativo, tenemos el narrador *extradieético*, que se encuentra fuera de la *diégesis* y el narrador *intradieético*, que se encuentra dentro de la *diégesis*. Y en cuanto a la relación del personaje con la historia, nos encontramos con el narrador *homodieético*, que se encuentra como personaje dentro de la historia y con el narrador *heterodieético*, que se encuentra ausente de la historia como personaje. Las relaciones entre estas categorías conforman entonces 4 grupos que representan las posibilidades de acción de cada narrador. (*extradieético – heterodieético*, *extradieético – homodieético*, *intradieético – heterodieético*, e *intradieético – homodieético*).

Si tenemos en cuenta estas cuatro categorías, podemos ubicar a los narradores presentes en *La pájara pinta* en varias de ellas. Ya nos hemos referido, a lo largo del texto a la narradora extradieética que además de encontrarse en un nivel narrativo externo, tampoco interviene en la historia como personaje (*extradieético – heterodieético*). Ana como narradora de sus flujos de conciencia y sus recuerdos de infancia, pertenece a un nivel narrativo interno y también interviene como personaje dentro de ellas (*intradieético – homodieético*). Por último, los narradores que componen la línea narrativa de lo histórico documental pertenecen a un nivel narrativo externo a la *diégesis*, pues al ser elementos documentales, salen del ámbito ficcional de la novela, pero

cumplen el rol de personajes dentro de la historia desde que cuentan sus propios recuerdos y vivencias (*extradieético – homodieético*).

Estos fueron los conceptos expuestos por Genette, aplicados a la estructura narrativa de *La pájara pinta* y con esto termino el contenido de este segundo capítulo. Teniendo en cuenta que ya dejé en claro, en términos literarios y teóricos, el funcionamiento estructural de la novela, me preocuparé por relacionar estos conceptos y estas ideas expuestas con las herramientas de la producción documental y radiofónica de tal forma que se hagan más evidentes los puntos de encuentro y diálogo entre estos dos formatos narrativos.

2.3.2. Orden.

Ahora que se evidenciaron las dinámicas de la Voz y su aparición dentro de *La pájara pinta*, podemos pasar al Orden, que es la primera categoría de Genette. Teniendo en cuenta las definiciones anteriores de historia, relato y narración, el orden es la relación entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato, es decir, el lapso en el que ocurre la historia contada y el tiempo durante el cual se nos están contando los hechos; como el orden del tiempo del relato es diferente al tiempo de la historia. Esto, en la novela de Ángel, se vería representado así: Tiempo de la historia = Entre el 11 y 12 de octubre de 1967, los dos últimos días de ese marco temporal histórico. Tiempo del relato = Desde el 9 de abril de 1948 hasta el 12 de octubre de 1967. Tenemos, además, un salto temporal hacia la colonización antioqueña, que, aunque se trata de una diégesis externa y no abarca mucho espacio dentro de la novela, no podemos obviar.

Al observar esta diferencia entre los dos segmentos de tiempo, se nos hace evidente que dentro del relato han de existir momentos en los que se desplace temporalmente al lector a algún punto del marco temporal histórico. “Estudiar el orden temporal de un relato es confrontar el orden de

disposición de los acontecimientos o segmentos temporales en el discurso narrativo con el orden de sucesión de esos mismos acontecimientos o segmentos temporales en la historia” (Genette, 1989, p. 91). A estos saltos temporales que marcan el orden de los acontecimientos, el autor los denomina *anacronías* y propone dos tipos; las analepsis y las prolepsis que comentaremos en un momento.

Habiendo dejado en claro lo anterior, puedo pasar a hablar específicamente de las anacronías y sus tipos. Las analepsis, son los saltos temporales hacia el pasado de la historia, y las prolepsis, son los saltos temporales hacia el futuro. Teniendo en cuenta que en la novela que nos concierne el “relato primero” se encuentra al final del tiempo de la historia, es decir, que es ulterior, y no tenemos acontecimientos futuros que se puedan predecir o a los que nos podamos adelantar, todas las anacronías que encontramos en *La pájara pinta* son analepsis. Ana, desde su presente en 1967 recuerda y evoca momentos históricos del pasado nacional o de su pasado personal.

Genette, propone tres tipos de analepsis; analepsis internas, analepsis externas y analepsis mixtas. Las internas, son aquellas que no salen, en ningún momento, del marco temporal del “relato primero”. En la novela en cuestión, son contadas las apariciones de este tipo de analepsis, pues el “relato primero”, al ser el hilo conductor de la novela, es la línea narrativa de mayor orden cronológico, aunque, hacia el final de la novela, encontramos algunos cambios en este sentido (se intercalan, acrónicamente, las narraciones del reconocimiento del cuerpo de Valeria, último momento histórico del “relato primero”, y la narración de Ana y Lorenzo en La Arenosa). Las analepsis externas ocurren cuando el cambio temporal se da en una línea narrativa distinta a la del “relato primero”, es este el tipo de analepsis que rige la estructura temporal de esta novela. Constantemente, Ana, impulsada por la *memoria involuntaria* que explica Genette, hace referencia

a momentos de su propio pasado que, a su vez, impulsan las intervenciones de personajes externos a la vida de Ana, ya sean oficiales o no oficiales.

Quiero anotar en este punto algo que no toma en cuenta Genette, debido a la ausencia de esto en *En busca del tiempo perdido*, pero que es crucial en *La pájara pinta*. Como mencioné, la novela consta de tres planos narrativos principales: el “relato primero” 11 y 12 de octubre, momentos de la infancia de Ana e historia nacional (recordemos, también, la historia de la colonización antioqueña, aunque esta sea una diégesis y una analepsis externas). Los dos primeros, pueden ser entendidos como líneas narrativas en el sentido que hacen parte de la vida de un solo personaje y es posible visibilizar el cambio o crecimiento de este, sin embargo, la historia nacional se arma por medio de muchas voces fragmentadas que nos dan a conocer puntos de vista personales; allí, no hay una línea de narración propiamente dicha, sino un grupo de testimonios que nos ayudan a dibujar un panorama general de la historia nacional; no hay un “sujeto intermedio” que nos permita centrar la línea narrativa y por esto, en este plano de la historia, no existe tal linealidad; y por ende, ya que son intervenciones aisladas dentro de una misma categoría (lo histórico/documental), no hay espacio para anacronías. Lo que ocurre, es que Ana desde el “relato primero”, impulsa las anacronías hacia su propio pasado y es allí donde nos encontramos con focalizaciones de la narración en sujetos que se evidencian en estos aportes documentales, oficiales y no oficiales que, al pertenecer al mismo plano narrativo, pero no conectarse entre sí, no permiten los saltos temporales marcados o definidos que sí permite una línea argumental dedicada a un solo personaje.

Si el plano narrativo de la historia nacional estuviera representado por una sola voz, sin duda alguna, la fragmentación sería menor, existiría una línea narrativa, existirían anacronías, y se perdería el aparente desorden que tanto se le criticó a la novela, sin embargo y afortunadamente, esto no es así, y es importante entender que la ausencia de línea narrativa y juego de focalizaciones

es lo que complejiza la lectura de la novela, pero es, también, lo que permite la multiplicidad de puntos de vista.

Antes de pasar al siguiente punto quiero profundizar en un último elemento que mencioné, rápidamente, en uno de los párrafos anteriores. La memoria involuntaria que impulsa a los personajes a recortar ciertos acontecimientos de su vida. Como ya lo expliqué, ese es básicamente el elemento que permite la estructura de la novela; los recuerdos de Ana. Genette comenta también, que estos recuerdos permiten modificar o cambiar los significados de las cosas.

“Se trata de evocaciones en estado puro, voluntariamente elegidas o inventadas por su carácter fortuito y trivial, pero al mismo tiempo se esboza en ellas una comparación del presente con el pasado. (...) en *En busca del tiempo perdido*, es la de venir a modificar a posteriori el significado de los acontecimientos pasados, ora cargando de significado que no lo tenía, ora refutando una primera interpretación y substituyéndola por otra nueva” (Genette, 1989, p. 110 - 111).

Esto se evidencia en Ana completamente. La memoria de Ana en 1967 funciona como una instancia de reflexión, comprensión y resignificación del pasado. “Cómo me voy a hacer [la dormida] si ahora mismo estoy tratando de entender. Porque sabemos y no entendemos nunca el por qué de las cosas” (Ángel, 1975, p.28). Nos encontramos con la resignificación de la caída de su primer diente y la pérdida de la inocencia, la resignificación del sexo con Lorenzo, su amante, luego del sexo forzado de una violación del pasado, la resignificación de la muerte al enfrentarse a la pérdida de tres de sus amigas (Julieta, la amiga campesina de la finca y Valeria), la resignificación de momentos de la violencia campesina que en su infancia no entendía completamente, entre otras.

2.3.3. Duración.

Genette define la duración de un relato como anisocronía, y la entiende como una velocidad. “Se entiende por velocidad la relación entre una medida temporal y una medida espacial” (Genette, 1989, p. 145). En este sentido, la velocidad de un relato se determina midiendo la relación entre el tiempo de la historia, que en *La pájara pinta* ya hemos delimitado, y una medida física que ilustre cuanto se demora el relato en contar la historia, esto, sería, como lo plantea Genette, el número de páginas o líneas que conforman la obra, y que en *La pájara pinta* es igual a 374.

“Un relato puede prescindir de anacronías, pero no puede existir sin anisocronías o, si se prefiere, sin efectos de ritmo” (Genette, 1989, p. 146). La relación duración de historia y longitud física del relato nunca es cero o igual, siempre varía, pues es imposible lograr un texto que represente sin cambio alguno la temporalidad de la realidad; siempre existirán momentos de la historia que han sido suprimidos, que han sido contados de manera superficial o que han sido contados con gran detalle; y esto se verá reflejado en la longitud textual de la obra.

Debemos tener en cuenta también, que el tiempo de la historia en *La pájara pinta* son únicamente tres días, y además tenemos un tiempo del relato más extenso aún¹⁶, sabemos, entonces, que no se nos contará todo lo ocurrido en el tiempo de la historia y menos en el tiempo del relato, además de que la narración tendrá cambios de ritmo y algunos acontecimientos serán contados con mayor precisión que otros, hay muchos momentos que serán simplemente suprimidos debido a las limitaciones textuales. Para esto, Genette introduce otro concepto: las elipsis, que son las maneras en las que el autor anuncia o no anuncia el lapso que dejará de contar. Por ejemplo: “dos años después...” o “a la semana siguiente...”; son espacios temporales de la historia que el

¹⁶ El tiempo del relato es igual a diecinueve años con seis meses y tres días.

autor suprime en el relato y que puede anunciar (“elipsis determinada”) o simplemente no hacerlo y dejar que el lector identifique que hay cosas que se dejaron de contar (“elipsis indeterminada”).

Genette hace un ejercicio bastante riguroso en el que divide *En busca del tiempo perdido* en los grandes momentos de la historia, y una aproximación, en años, meses y horas de cada división o momento de la historia; de allí realiza un conteo de páginas para determinar cuántas páginas le dedica Proust a cada momento y así determinar los posibles ritmos narrativos de la novela. La multiplicidad de planos narrativos (3), las líneas y planos narrativos interrumpidos e intercalados, la falta de línea narrativa en los testimonios o inserciones documentales, las anacronías no precisadas, y, por último, las elipsis indeterminadas hacen que este ejercicio implique una rigurosidad y un cuidado mayores.

Existen, en Genette, tres tipos de elipsis: elipsis explícita, elipsis implícita y elipsis hipotética. Las elipsis explícitas, “son uno de los recursos de la narración novelesca” (Genette, 1989, p.162), y son las elipsis que el autor precisa. Esto, en *La pájara pinta* no ocurre. Tenemos dos voces que van marcadas por horas (Joaquín Estrada Monsalve y la crónica horaria de la revista Cromos, ambas fuentes documentales extraídas de otras publicaciones), sin embargo, estas no marcan momentos elididos de la historia, sino momentos de la reconstrucción histórica. Las elipsis implícitas, son aquellas que no han sido precisadas por el autor, pero que el lector puede inferir por medio de la narración. Por último, las elipsis hipotéticas, que son aún más difíciles de precisar temporalmente.

Las elipsis que encontramos en *La pájara pinta* están entre estos dos últimos tipos. Hay algunas que podemos determinar por ciertas señales narrativas, como, por ejemplo, la descripción del 9 de abril desde el punto de vista de Ana; nos dan claves para entender, aunque no se nos cuente

todo, que se trata del mismo día. Sabemos que ese día, en la mañana, se le cae el primer diente, que va con sus amigas al colegio y en la plaza central se entera de la muerte de Gaitán, luego se nos muestra jugando basket en el colegio, luego corriendo a su casa, y, por último, las escenas de la radio en la sala. No se nos cuenta todo, hay elipsis que no se nos anuncian, pero se puede conformar, con facilidad, un orden eventual del día. Hay otras, que son mucho más difíciles de ubicar, porque se nos dan menos pistas en cuanto a los momentos que han sido elididos; cuando nos cuentan su reencuentro con Valeria, por ejemplo, no sabemos la edad exacta de Ana, ni se menciona cuanto tiempo pasó desde la última vez que se vieron, pero sabemos que es adolescente porque hablan de sus planes universitarios y son evidentes rasgos de madurez en el personaje.

2.3.4. Frecuencia.

Los acontecimientos que componen la diégesis de la historia pueden ser narrados una sola vez, o pueden reaparecer varias veces dentro del relato. A esto es a lo que se refiere Genette con la frecuencia, y la llama, teóricamente singulativoliterativo. Esto consiste en identificar, dentro de un relato, cuantas veces se cuentan los acontecimientos que han ocurrido, y presenta cuatro opciones. Contar una vez, lo que ha ocurrido una vez, contar n veces lo que ha ocurrido n veces, contar n veces lo que ha ocurrido una vez y contar una sola vez lo que ha ocurrido n veces. La estructura de *La pájara pinta* obedece a la tercera frecuencia (contar n veces lo que ha ocurrido una sola vez), principalmente, aunque haya acontecimientos que obedezcan a la primera frecuencia.

La memoria involuntaria de Ana, y lo que mencionaba anteriormente respecto a la memoria como manera de resignificar los acontecimientos, son lo que permiten que la tercera frecuencia se haga visible en la línea narrativa de la infancia y juventud de Ana. El personaje, involuntariamente,

recuerda los mismos momentos de su vida, pero no siempre los recuerda igual, así que podemos encontrar con varios relatos distintos del mismo acontecimiento. Aquí, podemos pensar en la escena de su violación; nos la cuentan la primera vez en una focalización de Ana niña y nos volvemos a encontrar con ella después, intercalada con la escena en que se describe la relación sexual, amorosa y consensuada, entre Ana y Lorenzo. Aparece la resignificación y también la repetición.

La cuestión de la polifonía en el nivel narrativo de lo histórico/documental es otro elemento que da paso o que propicia estas repeticiones; pues tenemos un grandísimo número de versiones y referencias del mismo acontecimiento (El Bogotazo, las marchas y masacres estudiantiles, las problemáticas campesinas, etc.).

Las repeticiones, en *La pájara pinta*, como lo planteé anteriormente, son más enfocadas hacia los acontecimientos; tanto de la vida de Ana como de la historia nacional, sin embargo, hay enunciados narrativos que pueden aparecer varias veces, de la misma manera, a lo largo del texto y aunque en la novela no suelen repetirse de la misma forma textual los enunciados narrativos, puedo pensar en la frase “Soy un pez en el aire, un pájaro en el agua” (Ángel, 1975, p. 94), pues a lo largo de la novela nos encontramos con ella varias veces. Aquí es importante resaltar, pues en el capítulo siguiente se continuará exponiendo, y es la cuestión de que varias de las repeticiones de escenas personales de Ana, son elementos que le dan a la estructura de la novela una clave de memoria. El hecho de que Ana vuelva en su memoria a los mismos acontecimientos y los recuerde de maneras distintas, dibuja un funcionamiento natural de la memoria y a la vez esta estructura narrativa de *La pájara pinta*.

Hay un último concepto del que me gustaría hablar, porque presenta otra característica común en la tradición novelesca, pero que en *La pájara pinta* no es muy visible; me refiero a lo que Genette presenta como “ley de recurrencia”. Son esa suerte de “rutinas temporales” que evidencian ciertos acontecimientos repetitivos dentro del relato “una vez por semana, cada dos días, cuando hacía tal tiempo” (Genette, 1989, p. 183), sin embargo, para que esto sea posible en un relato, es necesaria esa linealidad clara que *La pájara pinta* no presenta. La ley de recurrencia va muy ligada a lo rutinario y a la cotidianidad de la vida de los personajes, y esto en esta novela no está; las prioridades de la autora están en otro lugar, en la reconstrucción histórica y en la memoria de Ana.

2.3.5. Modo.

¿Cómo se cuenta? El análisis del modo en una obra literaria ayuda a responder a esta pregunta. Genette toma la definición del lexicógrafo francés Émile Littré quien define el concepto así: “Las diferentes formas del verbo empleadas para afirmar más o menos las cosas de que se habla y para expresar los diferentes puntos de vista desde los que se considera la existencia o la acción” (Genette, 1989, p. 219).

En este punto me gustaría introducir un concepto que menciona el autor, pero que también es de gran importancia a la hora de hablar del género documental radiofónico y del que voy a hablar más adelante en el trabajo. La visión o punto de vista, que, para Genette, es ese aporte o ángulo desde el cual cada personaje interviene dentro del relato. Esto en el género documental radiofónico es uno de los elementos primordiales, pues, como lo comenté en el primer capítulo, el documental se caracteriza por el tratamiento de un tema a profundidad y presentando el mayor número de ángulos o puntos de vista posibles, sin embargo, esto lo retomaremos en el siguiente capítulo del trabajo.

Aunque para el estructuralismo no era común que se pensara en la figura del autor, Genette se remite a Platón para hablar de la distancia entre el poeta y el relato, en el Libro III de La República, pues allí se plantea que el poeta puede hablar bajo su propio nombre, a lo que denomina Relato puro, o puede recurrir a la mimesis y cederles la palabra a otros personajes (Genette, 1989). Debe anotarse aquí, que la novela, aunque Albalucía da a entender en varios momentos de la entrevista que le hice, que tiene algunos elementos autobiográficos, ella no es Ana, entonces, aunque la autora pudo haber tomado aspectos de su vida personal, opta por cederle la palabra a uno de sus personajes y además a todas las otras voces que participan dentro del relato y que, evidentemente, no son la suya propia.

Es aquí donde Genette introduce la figura del narrador y el narratorio, figuras que en Albalucía tienen características bastante particulares. Teniendo en cuenta que en esta novela tenemos tres niveles narrativos, es necesario advertir, que la novela no tiene un solo narrador y que las focalizaciones, así como los puntos de vista, están en constante cambio.

Volvamos a hablar, ahora con mayor profundidad y con la intención de explicar otro concepto de Genette que nos concierne, de esta narradora, que le cuenta a otro personaje, también desconocido para nosotros, en tercera persona, la historia de Ana durante el “relato primero”. Esa es la voz más general de toda la novela, y de ese nivel narrativo de donde se desplegarán los demás.

Oscar Osorio, en su libro *Historia de una pájara sin alas*, explica esta voz general así:

“Una narradora extra-heterodiegética anónima le cuenta a una narrataria extra-heterodiegética anónima la historia de Ana en los días 11 y 12 de octubre de 1967, días en los cuales Ana sostiene tres conversaciones fundamentales (con Sabina, con Lorenzo, con un agente del DAS), que la narradora extradiegética cita” (Osorio, 2003, p. 77).

Eso a lo que Osorio se refiere como “cita”, es a lo que Genette se refiere cuando dice “focalización” y ocurre cuando un narrador hetero u extradiegético le cede la palabra a otro u otros sujetos narrativos; cuando la historia empieza a ser contada por un narrador homodiegético.

Entonces, tenemos un espacio narrativo superior al del “relato primero”, sin embargo, de este espacio conocemos muy poco, pues, como lo menciona Osorio, la narradora extradiegética cita, o en términos de Genette, focaliza a Ana en los días que componen el “relato primero”. La narradora extradiegética, le cede la palabra a Ana, quien se convierte, en ese momento, en narradora intradiegética del “relato primero”; pero la cosa no termina ahí, pues esto indicaría que solo tenemos estas dos narradoras; tenemos también todas las demás voces a las que Ana, como personaje, y Albalucía, como autora, citan, como diría Osorio o focalizan, como diría Genette, por medio de los recuerdos o pensamientos de la primera y los insertos documentales de la segunda.

“Ana, asumiendo su rol de narradora intradiegética, cita otros narradores y estos, a su vez, citan otros narradores” (Osorio, 2003, p. 77). Las intervenciones documentales, debido a que se muestran como testimonios o relatos de las experiencias personales de cada personaje, son esos otros narradores que menciona Osorio, y son, al mismo tiempo, focalizaciones configuradas por Albalucía como autora, y llevadas a cabo por Ana, como narradora intradiegética; y, además, representan los múltiples puntos de vista desde donde se construye la novela.

Hay algo que me parece clave mencionar, y es el hecho de que, en *La pájara pinta*, con excepción de la narradora extradiegética, los narradores suelen ser los personajes mismos, pues cuentan sus propias experiencias. En el siguiente capítulo haré un análisis más profundo de esto, pues está muy relacionado a la figura del testimonio en el documental sonoro. Al ser el personaje mismo quien cuenta, a un narratario desconocido, su propia historia, es él mismo quien cumple

ambas funciones. Ana, en ningún momento habla por los demás, la focalización del texto en los otros personajes hace que cada una de las voces sea tanto personaje como narrador.

3. “¿TE ACUERDAS QUE EL DÍA QUE MATARON A GAITÁN SE ME CAYÓ EL PRIMER DIENTE? (...) YO CREO QUE ESE DÍA PERDÍ LA INOCENCIA PARA SIEMPRE”. CONVERGENCIA Y NUTRICIÓN MUTUA DE LOS MEDIOS (RADIO Y LITERATURA)

La novela de Albalucía que nos concierne, como ya lo he mencionado, encuentra un punto medio entre el contenido literario y ficcional y el contenido de archivo documental por medio del tejido de las voces testimoniales, los apartados documentales y la construcción ficcional del personaje de Ana y su entorno social. Albalucía, aunque pudo haber sido de manera inconsciente, puso en práctica, conjuntamente, las técnicas de producción y de creación periodísticas y las técnicas de producción literaria que son, claramente, debido a su oficio de escritora, su lugar común y su campo de acción principal; para llevar a cabo la construcción del laberinto, debió valerse de varias de las herramientas investigativas propias del periodismo y de la producción documental.

La realización documental suele entenderse más como una práctica cinematográfica que como una periodística debido a que estos dos primeros se gestaron muy paralelamente y la historia del cine se vio permeada, desde muy temprano, por la historia del documental. *Nanook del Norte*, la primera película denominada como documental, aparece en 1922 con la dirección del estadounidense Robert Flaherty, 25 años después de la proyección de los primeros rodajes cinematográficos (realizados por los hermanos Lumière en 1895); en 1929, le siguen Dziga Vertov con *El hombre con la cámara* y John Grierson con *Drifters*; luego de estos tres pioneros documentalistas, aún empíricos, el género del documental continuó definiéndose y caracterizándose hasta llegar a lo que conocemos, hoy en día, como documental cinematográfico.

Es fundamental, antes de continuar, precisar el concepto del documental radiofónico, pues no lo he tratado a profundidad y para este trabajo, se ha pensado en este como un género periodístico; aunque no es muy común que se considere al documental cinematográfico como tal, considero que el documental sonoro puede tener mayor cabida dentro del periodismo, más aún en nuestro presente digital. Me gustaría, para esto, traer a colación una cita de la productora radial Gladys Pérez,

El documental es una obra monotemática profundamente tratada: es una pieza radiofónica con toda la vestimenta sonora necesaria. Es un género que se pasea entre la comunicación objetiva y la subjetiva. Entre lo periodístico y lo artístico. Es la recreación de un tema relevante que tiene connotación para la mayoría; es un propósito social que deja un conocimiento, una enseñanza. Que atrapa al oyente haciéndolo disfrutar. Emocionar y reflexionar (Pérez, 1992, p. 11).

En ella podemos ver que se refiere al documental sonoro como una práctica periodística, entre otras cosas, además, más adelante, menciona, que el documental exige una mayor dedicación por parte del periodista. Teniendo en cuenta que la radio análoga se caracteriza por su trabajo en caliente y veloz, debido a la necesidad de profundización investigativa que el documental requiere, las grandes emisoras y los periodistas que trabajan en ellas prefieran dedicarse a otros géneros menos exigentes, como crónicas, reportajes o notas periodísticas de una profundidad y duración menor.

El documental es un formato de paciencia, que reclama mucho tiempo para la investigación y la búsqueda de las fuentes y, sobre todas las cosas, necesita de la motivación personal del periodista. (...) Esta puede ser una de las razones de la escasa realización de documentales en

nuestras emisoras de América Latina; precisamente el tiempo requerido para su realización conspira para que casi siempre los jefes no lo tengan en cuenta y los periodistas le cojan un poco de miedo a la entrega que exige (Pérez, 1992, p. 11).

El desarrollo del documental sonoro es bastante diferente y tardío; aunque la radio, para la fecha de aparición del cine, también estaba en principios de su desarrollo (en 1896, Guillermo Marconi obtiene la patente) y no hay mucha distancia temporal entre ambas invenciones, sí hay muchas diferencias técnicas que harían al cine, en un principio, un medio más apropiado para la producción y reproducción de documentales. La radio tradicional, a diferencia del cine, es, fundamentalmente, de transmisión en vivo e instantánea y se usó, durante sus primeros años como elemento de transmisión de voz, exclusivamente, y su primer uso fue militar, fue implementado para la comunicación interna de los ejércitos durante la Primera Guerra Mundial y luego, durante la década del 20, empezó a popularizarse como medio público de comunicación masiva, empiezan las transmisiones radiales de información y entretenimiento, similar a la radio análoga de nuestros días. Teniendo en cuenta que todavía no existía la televisión y el cine apenas empezaba a masificarse, la radio era de gran utilidad para la gente, pues era una fuente de información, entretenimiento musical y dramático gratuito y constante; bastaba con tener un receptor de señal en casa para acceder a la programación.

La radio, empezó, entonces, a acercarse a la literatura y a la narración de historias de ficción y no ficción, cosa que, continuaría haciendo la televisión luego de su llegada y hasta nuestros días. El mayor exponente de esta práctica es sin duda, Orson Welles y su grupo de realizadores radiofónicos, quienes producían el programa de radio dramática *The Mercury Theatre on the Air* para la cadena radial Columbia Broadcasting System (CBS); aunque realizaron adaptaciones de grandes obras literarias como *Drácula*, *La isla del tesoro*, *Historia de dos ciudades* (todas en el

año 1938), sin duda la más reconocida fue la de la novela de H. G. Wells, *La guerra de los mundos*, el 30 de octubre de 1938, adaptación que causó alarma en la población estadounidense cuando, algunos oyentes, creyeron que la interpretación de la novela, que simulaba un estilo de locución noticiosa, anunciaba una invasión alienígena en un pequeño pueblo de Nueva Jersey.

Aprovecharé el ejemplo de *La guerra de los mundos* para explicar algunos otros elementos que hacían, en ese entonces, que la radio no fuera el medio más apropiado para la transmisión de documentales u obras de gran extensión. En primer lugar, aunque en la radio análoga, aún en la actualidad, se tienen horarios establecidos para el inicio y final de los programas, los oyentes pueden conectarse y desconectarse en el momento que lo deseen y escuchar mientras realizan las actividades alternas que deseen, y es por esto que el locutor, constantemente, debe estar repitiendo ciertas piezas informativas (la hora, el nombre de la emisora, los temas de los que se han hablado y de los que se hablarán así como las canciones que se van a escuchar) de tal forma que el oyente se ubique y se conecte con el contenido, sin importar si el programa ya inició hace algún tiempo; no es necesario, en el formato de la radio análoga, que el oyente escuche el programa desde el principio para entenderlo; sin embargo, al ser el documental un contenido más extenso y al ser una obra narrativa en sí, le exige al oyente una presencia completa (de principio a fin) y además, una disposición de escucha constante.

La repetición constante de ideas y detalles es entonces algo propio de la radio análoga y esta necesidad se ve aumentada cuando se trata de transmisiones muy extensas, sin embargo, el anuncio de estos elementos haría que, cuando se tratara de una obra dramática o literaria, se entrecortara la narración; ya veremos, más adelante, que las transmisiones dramáticas empezarían a ser más cortas.

“You are listening to a CBS presentation of Orson Welles and the Mercury Theatre on the Air in an original dramatization of *The War of the Worlds* by H. G. Wells” (Welles, 1938, p. 22). La adaptación de Welles tuvo un tiempo de transmisión de 59 minutos y 17 segundos, y aunque en ese tiempo se anunció en tres ocasiones que se trataba de una ficción literaria, nada podía asegurarle a la emisora que el oyente hubiese escuchado alguno de los tres anuncios y, por lo tanto, al no haberlo hecho, hubiese creído que los hechos narrados estuvieran ocurriendo en realidad.

Hay, además, debido a su velocidad de reproducción, una relación muy fuerte entre la radio análoga y la actualidad inmediata, de allí su poder para transmitir las noticias de último momento. Aunque hoy ocurre todavía, en aquél entonces, era la radio la que comunicaba los acontecimientos de la manera más rápida, lo cual indica que, si realmente estuviera ocurriendo un ataque alienígena, la radio sería, sin duda, el primer medio con la capacidad de reportarlo, pues el periódico debía esperar a la mañana siguiente y los medios visuales aún no tenían la capacidad de transmitir en vivo y en directo.

Ya mencioné un ejemplo de la unión entre radio, literatura y narrativa en Estados Unidos, pero no puedo dejar de mencionar, la gran importancia que tuvo la radio dramática para Latinoamérica y para Colombia durante los años 40, pues las radionovelas fueron el primer paso en la construcción de esa marca cultural latina que serían, más adelante, las telenovelas latinoamericanas de reconocimiento internacional. Felix B. Caignet, fue el escritor y músico cubano que escribió, según la filósofa y locutora colombiana Diana Uribe, la primera radionovela latinoamericana, *Chan Li Po* (1933 - 1937) que tenía una temática de acción y aventuras cuyo personaje principal es un chino migrante en Cuba, “(...) pero la que marca el antes y el después en la historia de la radionovela en América Latina, que es también de su autoría [Caignet], se llama *El derecho de nacer* (1948) y *El derecho de nacer*, va a ser un hito” (Uribe, 2019, 6:03). De esta controversial

novela que tenía como tema central el aborto de un hijo bastardo, se transmitieron 314 episodios de 20 minutos cada uno, y luego de transmitirse por primera vez en Cuba, como lo expresa Uribe, se adapta a la televisión cubana en 1952 y se expande, a lo largo de América Latina, por medio de adaptaciones para cada región. Con esto podemos ver que, en el país en donde se transmitía, se sintonizaba todos los días, a la misma hora, la radionovela de moda, y se construyó una rutina de escucha, cosa que no ocurrió con el caso de Orson Welles; la escucha de radionovelas se convirtió en una tradición familiar y social en Latinoamérica que se continuaría luego con las telenovelas, además, podemos notar un cambio en la longitud de los episodios, para comodidad del formato de radio y también para la comodidad del oyente.

Dentro de las radionovelas más importantes para Colombia, aparece *Kalimán* (1963), otra radionovela de aventuras cuyo personaje principal es un superhéroe de la India que se dedica a combatir el mal; esta, aunque es originalmente, una producción mexicana, Colombia realizó su propia versión. “(...) resulta que, en Colombia no se podía pasar tal cual la radionovela mexicana, porque la editorial Novaro¹⁷ había comprado los derechos, entonces por eso hubo que adaptarla y crearla aquí (...) entonces Todelar la va a adaptar acá” (Uribe, 2019, 14:53).

Por último, quiero mencionar que, aunque se escribieron, en Colombia, una gran cantidad de historias para radio, actualmente, solo se tiene registro, en radio colombiana, de una adaptación literaria a radio; hago referencia a la novela costumbrista de José Eugenio Díaz Castro, *Manuela* (1956), que fue adaptada por el grupo Acción Cultural Popular (Colombia) aproximadamente en 1970 y se transmitieron, por Radio Sutatenza, 40 episodios de, aproximadamente, 20 minutos.

¹⁷ Editorial mexicana reconocida por su trabajo de edición de comics, historietas y revistas infantiles. Realizaron una versión impresa de las aventuras de *Kaliman* y por ello obtuvieron los derechos.

Estas limitantes y formas de escucha empiezan a cambiar cuando la radio empieza a desplazarse, como la gran mayoría de contenidos culturales actuales, a lo digital; aunque el primer paso fue la duplicación de la señal análoga, de tal forma que se escuchara lo mismo en el receptor de señal análogo (radio tradicional) que en un computador conectado a internet, empezaron a crearse contenidos sonoros alternos a la señal 24/7 de la radio tradicional, y esto abrió la posibilidad de expandir la oferta de contenidos bajo la demanda del oyente, con esto, me refiero al *podcasting*.

Podcast es audio o video distribuido en archivos digitales de descarga automática y periódica por suscripción, con pleno control del usuario final para elegir los detalles de la escucha o visualización. (...) El *podcast* permite que cada usuario obtenga contenidos para elaborar su propia parrilla de programación personalizada. El cuándo, el cómo y el dónde oír dependen del receptor y no del emisor (Riaño, 2018, p. 20)¹⁸.

Esta manera de compartir contenidos sonoros, le puso fin a los problemas que tenía la radio análoga para la transmisión de documentales u obras de gran extensión a las que hice referencia con anterioridad. Con el *podcast*, el oyente, antes de escuchar, puede saber, de manera superficial, de que trata el contenido que escuchará, su longitud y tomar la decisión de acceder o no a este; al iniciar la reproducción del audio, empezará a escucharlo desde el principio y no correrá el riesgo de perderse algo anterior a su conexión, podrá hacer pausas, devolverse, volver a empezar o adelantar a su gusto, cosa que la radio análoga, por su naturaleza, no podrá permitirnos nunca.

¹⁸ El autor considera que el *podcast* puede ser contenido en audio y en video, sin embargo, no comparto esta afirmación y, para este trabajo, limité esta definición únicamente a los contenidos sonoros.

“En un podcast se pueden reproducir los formatos radiofónicos y abordar los mismos temas que en la radio, pero hay más posibilidades. Por ejemplo, tratar temas que jamás tendrían cabida en la radio, o que estarían limitados a tiempos mínimos al aire” (Riaño, 2018, p. 26).

Así como el podcast le aumentó las posibilidades de escucha a los oyentes, le aumentó también las posibilidades de creación a los productores radiofónicos, dándoles la libertad de lanzarse a crear sonidos y hablar de temas que no sean los más adecuados para las formas de hacer radio que ya están instituidas; el *podcast* le apunta al oyente exclusivo y personal que se identifica con lo que el realizador tiene para decir, sin los intermediarios de las emisoras que limitan la variedad de contenidos, los horarios, los tiempos y que además, pueden, deshonestamente, estar ligados a ciertos organismos de poder y filtrar ciertos contenidos no deseados. Pensemos aquí en la experiencia de silenciamiento de *La pájara pinta* que dibujé en el primer capítulo; es allí, en esa libertad adquirida, que el periodista puede poner en práctica su profesión y lanzarse a hacer documentales radiofónicos de la manera que este prefiera, sin los límites que la radio tradicional impone, natural y mediáticamente.

Quiero ampliar un poco este punto. En el primer capítulo del trabajo, hice una exposición de los distintos niveles de censura a los que ha estado sometida Albalucía y *La pájara pinta*; el silenciamiento de la voz femenina (género), el silenciamiento de la complejidad narrativa (estético) y el silenciamiento de los discursos disidentes (sociopolítico) y por último la categorización de la locura como excusa para esos mismos silenciamientos y mencioné que, entonces, la radio digital (*podcast*), le daría una mayor libertad a *La pájara pinta*.

Lo que quiero resaltar es, que las cadenas o grupos económicos radiales en la comunicación son el equivalente de las editoriales en la literatura. Son empresas u organismos que administran

la producción y distribución de ciertos contenidos de autor. Las emisoras trabajan con música, noticias, transmisiones deportivas y demás, mientras que las editoriales trabajan con textos escritos (novelas, cuentos, poemas, revistas, entre otros). Tanto las editoriales como las emisoras tienen políticas de publicación y realizan filtros y selecciones a sus contenidos, conocen a sus oyentes y a sus lectores, y tienen claras, aunque, algunas emisoras no lo hagan público y se proclamen imparciales, ciertas ideologías, tendencias, o simples lineamientos editoriales que determinan cuáles contenidos son o no apropiados para su programación o imprenta.

Si bien es cierto que para esta traducción estoy utilizando técnicas narrativas y radiofónicas tradicionales, no considero que la radio análoga y su funcionamiento selectivo de contenidos sean los más apropiados para mi producto final. Si lo que estoy buscando es darle a *La pájara pinta*, una mayor libertad, no considero apropiado, ligar el producto a un organismo superior que tenga el mismo poder que tuvieron las editoriales, hace años, para silenciar a Albalucía, aunque sé que existen algunas emisoras análogas, estatales y permisivas. Es por esto, y por las dinámicas de consumo y escucha que mencioné con anterioridad que el *podcast* es el medio más apropiado para este producto.

Aunque en unos párrafos anteriores hice una breve caracterización de lo que es un *podcast*, quiero ahora ampliar un poco más dicha cuestión, pues quiero hacer más evidente las grandes posibilidades de difusión que podría tener la novela por este medio. El locutor y *podcaster* colombiano Félix Riaño, en su libro *Todo sobre podcast*, menciona tres plataformas o herramientas principales por las cuales puede lograrse la difusión de un *podcast* o cualquier tipo de producto sonoro. Los directorios, las comunidades, los *podcatchers* avanzados y otros. Los directorios son bibliotecas de podcasts que funcionan a través de una aplicación (Apple Podcast, Stitcher, Spotify, entre otros); las comunidades, son el tipo de servicio que permite, la subida y escucha de

contenidos de sus usuarios, funcionan como lugar de encuentro y diálogo de los realizadores y oyentes, en palabras de Riaño, algo así como una red social de audio (SoundCloud, iVoox, MixCloud, entre otros); los *podcatchers* avanzados, o, en español, capturadores de *podcasts*, son plataformas que permiten la reproducción de podcasts bajo suscripción (*premium* – por un costo o *freemium* – servicio gratuito pero con publicidad y ciertas limitaciones), le permiten al usuario hacer listas de reproducción, guardar y descargar sus productos preferidos, administrar niveles de sonido y ecualizaciones para su mayor comodidad (Overcast, Downcast, Pocket Cast, entre otros), este es el servicio más completo; en la herramienta de “otros”, estarían incluidas las páginas web propias de cada producción, los archivos sonoros compartidos por e-mail¹⁹, y los dispositivos de almacenamiento tradicionales, CD, casetes, USB y otros soportes en donde no es necesaria una conexión a internet. Siendo así, y teniendo en cuenta que esta traducción de *La pájara pinta* puede distribuirse por medio de cualquiera, de estas herramientas; pueden ser solo algunas, o pueden ser todas. *La pájara pinta* podría volar con total libertad digital y estar disponible para cualquier usuario (en internet o fuera de ella) sin las ataduras de un organismo superior que tenga el poder de limitar o silenciar.

Albalucía, según me lo dio a entender en la entrevista, le tiene un gran respeto al soporte análogo de los libros, no le emociona la idea de trasladar su texto a un formato de lectura digital,

¹⁹ No estoy del todo de acuerdo con esta última categoría, me parece que debe pensarse con más cuidado la cuestión de los *e-mails* y los archivos sonoros compartidos por redes personales (WhatsApp, Google Drive y otras redes de mensajería); creo que, en estos casos, habría que entrar a considerarse, con mayor profundidad, el contenido, el público (generalmente limitado y privado), y los procesos creativos de estos audios. Esto podría dar a entender que todo archivo de audio disponible para reproducción es un podcast y no estoy de acuerdo, creo que hay ciertas características creativas y mediáticas que limitarían esta amplia categorización que hace Riaño; sin embargo, estoy de acuerdo con los formatos tradicionales que menciona en este punto también (CD, casete y USB) pues implican un uso menos coloquial y representan el soporte de un producto o creación sonora como lo es el *podcast*.

sin embargo, el formato sonoro le parece una buena opción. Esto me emociona bastante en la medida que la opinión de la autora es importante para mí.

“Sí, a mi *e-book* no me gusta, yo tengo un contrato desgraciadamente que decía “para internet, para no sé qué” y cuando vi que esta gente que me quemó mi libro de *Oh gloria inmarcesible* me estaba presionando “hágame el favor, nosotros compramos Ediciones B, firmenos este contrato con *e-book*”, (...) y dije “pues no, no quiero *e-book*, yo no voy a estar leída en un Tablet, yo no voy a estar leída en una cosa así de rápida y de confusa y de luminosa, pero la radio me fascina, es decir, estoy viendo esos episodios con la voz y el sonido (...) ¿pues como no me va a encantar? Me parece fascinante” (Ángel, 2019, 39:37).

Para terminar con este apartado sobre la radio dramática y el documental como género periodístico, me gustaría poner dos ejemplos de *podcasts* actuales que demuestran estas barreras difusas entre los medios y sus respectivos géneros. El primero es *Serial* (2014) “It’s Serial. One story told week by week.” (This American life, 2014, 0:49), un podcast periodístico e investigativo en el que Sarah Koenig, la narradora e investigadora principal, cuenta la historia real y trata de resolver el crimen de la desaparición y asesinato de una estudiante de bachillerato en Maryland, Estados Unidos el 13 de enero de 1999. Una historia y una investigación periodística narrada en 12 episodios de aproximadamente 40 minutos cada uno. Esta historia conforma la primera temporada del *podcast* que actualmente tiene 3. Es un *podcast*, sí, pero también es un documental y una narración.

El segundo, es un ejemplo latinoamericano. “*Radio Ambulante* es un podcast narrativo que cuenta las historias de Latinoamérica en español” (Radio Ambulante, 2019). A diferencia de *Serial*, *Radio Ambulante* cuenta una historia por episodio y la longitud de cada episodio puede variar entre los

20 y los 30 minutos. En el año 2017 ganaron el premio Third Coast/Richard H. Driehaus en la categoría Best Foreign Language Documentary Award.

3.1. Carácter documental de la novela y su relación con la estructura de *La pájara pinta*

Como lo he venido mencionando en los capítulos anteriores he identificado, a lo largo de la novela, tanto en el nivel narrativo como en el nivel estructural, una gran cantidad de elementos que también son característicos del género documental radiofónico; fueron estas similitudes, que se observaron desde la primera lectura de la novela, las que impulsaron y fortalecieron la idea de este proyecto y las que me sirvieron para darle forma a la traducción final. Quiero poner ahora en conversación ambos lenguajes para evidenciar de qué manera, dentro del producto sonoro, estos dos medios pueden llegar a fortalecerse mutuamente.

La pájara pinta, debido a su estructura documental logra convertirse en una herramienta, para narrar la guerra omnipresente y permanente a la que estuvo sometida Colombia a lo largo de los años de La Violencia y a la que ha estado sometida hasta nuestros días. Para contar la historia de un país, una sola voz nunca será suficiente, de manera que la polifonía presente en la novela converge con las características de un documental radiofónico. Siendo así, al traducir *La pájara pinta* al formato sonoro, como propone este trabajo, obtenemos un sin número de posibilidades para aclarar la estructura y comprensión del relato de Ángel.

Ha existido, tradicionalmente, una barrera no mencionada o invisible entre el oficio del periodista y el del escritor literario y, aunque ya se ha vuelto común el género mediático del periodismo literario, aún existen muchas barreras dogmáticas o prácticas que logran mantenerlas separadas. Los estudios literarios, aunque son un poco más permisivos que la comunicación en cuanto a la aparición de nuevas maneras de contar, también son un campo que se preocupa por

mantener ciertas posiciones académicas y artísticas propias que la distinguen frente a las demás modalidades narrativas, entre ellas, las narrativas periodísticas; la escuela periodística, por su parte, también ha desarrollado mecanismos y prácticas específicas que, por mucho tiempo no le daban cabida a la literatura. El periodismo y la literatura pueden, en cierto punto, tener las mismas preocupaciones y el mismo deseo de contar, la diferencia radica en el cómo. El tema o evento central puede ser el mismo, pero el abordaje es lo que será distinto²⁰.

Como ejemplo de estas uniones entre periodismo y literatura, podemos pensar en Gabriel García Márquez con sus crónicas periodísticas que pueden, fácilmente, ser leídas y entendidas como cuentos o en Truman Capote con su novela principal, *A sangre fría*. En el primero, encontramos la relación en el uso de un lenguaje poético para dar a conocer acontecimientos o noticias; en el segundo, la relación se evidencia mejor en el proceso creativo, Capote, por medio de la escritura, da cuenta de su investigación y seguimiento periodístico del caso del asesinato de la familia Clutter y describe los hechos de una manera bastante cercana a la realidad.

La pájara pinta, logra, de una forma muy particular, por medio de su lenguaje y estructura, una mezcla de estilos como los de las referencias sonoras que presenté anteriormente (Serial y Radio Ambulante) y las referencias literarias que acabo de mencionar (García Márquez y Capote), aunque no sean las únicas. Además, quiero mencionar, que la intención final de cada una de estas

²⁰ Quiero hacer alusión rápida a un caso que me parece interesante para justificar lo comentado. Frente al tema de los cadáveres n.n. encontrados en el río Magdalena a la altura del municipio de Puerto Berrio, se han realizado 3 obras; un documental cinematográfico, *Réquiem NN* de Juan Manuel Echavarría; un documental radiofónico, N.N (ningún nombre) de *Radio Ambulante* y una publicación escrita, *Los escogidos*, de Patricia Nieto, digo publicación escrita, porque se trata de un compilado de relatos que algunos entienden como crónicas, algunos como testimonios, y que pueden ser leídos desde la literatura (en estos vemos la difusión de los límites entre géneros). Son acercamientos distintos al mismo tema con la intención de visibilizar y narrar lo que ocurre.

cuatro referencias y la de Albalucía, es la misma, la de contar una historia; la manera en que se cuenta es la principal diferencia.

En el trabajo de Albalucía, ponemos ver similitudes con las dos referencias literarias que mencioné. En cuanto a la de García Márquez, podemos ver, en Albalucía, el uso del lenguaje literario, la parte ficcional de la novela y los pensamientos de Ana le dan a la autora total libertad de jugar con un lenguaje poético o literario muy especial; es allí donde se toma la libertad de utilizar figuras retóricas, ideas complejas, abstractas y ficcionales muy propias de la literatura. En cuanto a Truman Capote, sin duda, podemos ver que el proceso creativo es muy similar, aunque la estructura de ambas novelas sea bastante diferente; el trabajo de revisión de archivo, entrevistas con los involucrados y demás herramientas de la investigación periodística. Los tres autores, (García Márquez, Capote y Ángel) trabajan con lo real; los tres buscan la forma de comunicar, las verdades de la realidad y de la historia haciendo uso tanto del periodismo como de la literatura.

Ahora, en cuanto a las referencias sonoras, podemos ver que ayudan a esclarecer, aunque Albalucía no se lo hubiese planteado así, el orden estructural de *La pájara pinta*, ya que funcionan de forma muy similar. En *La pájara pinta*, al igual que en las dos referencias de documental sonoro, tenemos una voz narrativa conductora que se encarga de tejer todas las intervenciones; también, en ambos tipos de narración (sonora y literaria), vemos que se construye una narrativa conjunta por medio de los diferentes puntos de vista y testimonios de la historia que se desea contar, este punto se observa mucho mejor en *Serial*, pues Koenig, se encarga de hilar y visibilizar los puntos de vista del mayor número de personas involucradas en el caso de desaparición de Hae min Lee. Por último, la inserción de archivos documentales externos a los elementos adquiridos por el investigador, en las historias de *Radio Ambulante* y también en *Serial*, vemos como los realizadores insertan, dentro de su narrativa documentos históricos y oficiales valiosos para la

historia. En *Serial*, tenemos audios de los interrogatorios policiales o audiencias, lecturas de cartas y documentos legales, en *Radio Ambulante*, dependiendo de la historia, nos encontramos con audios de discursos o registro sonoro de ciertos acontecimientos y en *La pájara pinta*, no es diferente; Albalucía toma documentos de prensa, radio, publicaciones de revistas y sus propias entrevistas y las entreteje con la narración ficcional de la vida de Ana.

Podemos ver, entonces, que el elemento que marca la mayor diferencia entre las referencias que expuse y la novela de Albalucía es el contenido ficcional que le da sustento a la novela, es decir, este personaje inventado por la autora, pero que estará en el centro de todos los acontecimientos narrados. Pasaré ahora a analizar la relación entre la memoria y la historia, entre la literatura y lo documental.

3.2. Historia oficial e historia no oficial, la memoria y el documento. ¿Enfrentamiento o tejido?

Si hablamos del proceso de creación de la novela, como ya lo he mencionado, Albalucía bien pudo haberse limitado, a contar la historia únicamente desde el punto de vista de Ana y su vida personal, sin embargo, con la intención de ampliar la cantidad de voces y puntos de vista, Albalucía logra recopilar las memorias y recuerdos de cada una de sus propias fuentes no oficiales, y contraponerlas con los documentos o archivos oficiales de su investigación.

En el primer capítulo hago referencia a una cita de mi entrevista con Albalucía en la que me cuenta su proceso investigativo para la escritura de *La pájara pinta*. Cuenta que llega a Colombia después de que se cumplen 25 años del Bogotazo y empieza la investigación. Por un lado, consigue entrada al archivo del periódico *El tiempo* y de la *Revista Cromos*, de dónde saca la mayoría de contenido oficial. Además de esto, se reúne con amigos y personas del común que le ayudan, por

medio de sus recuerdos, a dar testimonio de los hechos ocurridos y así ampliar sus propios recuerdos y su punto de vista personal, les pregunta qué recuerdan, cómo vivieron ellos los acontecimientos, no solo del Bogotazo, sino también de los otros hechos históricos que trata la novela (asesinato de estudiantes, masacre de la plaza de toros, problemáticas campesinas, entre otros). Debo anotar, que la primera parte de la novela, la parte dedicada al Bogotazo es la más rica en contenidos de archivo oficial. Esto que acabo de anotar será muy evidente en el audio del primer capítulo de la traducción, pues en él tienen mucha participación las voces oficiales de este momento (Joaquín Estrada Monsalve, Doña Bertha de Ospina, Carlos Lleras Restrepo, Plinio Apuleyo Mendoza); sin embargo, más adelante, en la novela, las voces testimoniales sacadas de las entrevistas propias de Albalucía y archivos no oficiales tendrán una importancia mucho mayor (Flaco Bejarano, mujeres de la élite conservadora de Bogotá, Chispas, campesinos, entre otros).

Ana, durante los tres días de octubre, hace memoria sobre su vida y sobre la historia de su país y ese acto de memoria de Ana, se nutre de fragmentos de la historia oficial y no oficial. Los testimonios no oficiales, sin embargo, son también parte de ese proceso de memoria personal de los colombianos. Es entonces, por medio del acto de memoria de Ana y por medio de esos contenidos aportados por la gente del común o personajes no oficiales que la novela realmente hace memoria, es allí donde la voz de los colombianos toma la palabra para luego ser contradicha o apoyada por las demás voces oficiales obtenidas de la prensa, personas políticas o figuras públicas; el archivo, se compone de discursos que los colombianos, en algún momento, ya habían escuchado; mientras que los testimonios visibilizan los recuerdos y discursos que no habían sido escuchados antes.

Quiero hablar un poco sobre la memoria humana y como el funcionamiento de esta puede verse reflejado tanto en la estructura de *La pájara pinta* como en mi traducción. Elizabeth Jelin,

en su ensayo ¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias? identifica dos tipos de memoria, la memoria individual y la colectiva, y creo que ambas se evidencian dentro de la novela de Ángel. En cuanto a la memoria individual, Jelin expresa que “El pasado que se rememora y se olvida es activado en un presente y en función de expectativas futuras” (Jelin, 2001, p. 18) y esto es lo que hace Ana en la novela; desde un presente, cuestionar y buscar en su pasado para plantearse un posible futuro.

En cuanto a la memoria colectiva, la socióloga argentina plantea que, aunque este puede ser un concepto problemático, puede definirse como un entretejido de recuerdos.

Sin embargo, se la puede interpretar también en el sentido de memorias compartidas, superpuestas, producto de interacciones múltiples, encuadradas en marcos sociales y en relaciones de poder. Lo colectivo de las memorias es el entretejido de tradiciones y memorias individuales, en diálogo con otros, en estado de flujo constante, con alguna organización social —algunas voces son más potentes que otras porque cuentan con mayor acceso a recursos y escenarios— y con alguna estructura, dada por códigos culturales compartidos (Jelin, 2001, p. 18).

La línea narrativa de Ana durante los días de octubre evidencia el acto mismo de hacer memoria individual, el proceso de recordar; mientras que los testimonios externos al personaje contribuyen a la construcción de ese panorama general de memoria colectiva, podemos ver, en la cita y un poco más adelante en su texto, que Jelin no separa, en la definición de memoria colectiva, las historias oficiales y las no oficiales, y las deja en la misma categoría, sin embargo hace referencia a que algunas de estas logran tener una mayor visibilidad y, por lo tanto, una mayor permanencia temporal.

En la traducción, entonces, debido a que no hice cambios drásticos en la estructura de la novela, capté, en el primer capítulo y planeo continuar captando en los siguientes, esas dos representaciones de la memoria presentes en el texto de Ángel, con sus olvidos, resignificaciones, y recuerdos, tanto de Ana en su individualidad como de los demás testimonios en su colectividad.

Quiero hacer referencia a otra obra en torno al Bogotazo que hace uso del archivo documental para comparar el uso que le da este autor al archivo y el uso que le da Albalucía. *El Bogotazo. Memorias del olvido*, de Arturo Alape, en esta, el autor hace una recopilación de testimonios bastante amplia y general de las voces del Bogotazo; al igual que en Albalucía vemos un encuentro de voces oficiales y no oficiales y un deseo por dibujar, además de la versión conocida del Palacio Presidencial y del poder, la versión de los ciudadanos mismos,

Me metí a la indagación que lo abarcara todo, desde las opciones políticas que se discutieron y que llegaron a los resultados conocidos; a la interminable investigación del asesinato, y a palpar con angustia la identidad del rostro de la multitud en sus gestos, en ese duro camino entre la agonía y la muerte; su comportamiento y sus acciones dirigidas a la expansión de su furia, y a desentrañar ese profundo dolor de quienes perdieron la esperanza de ver realizados sus sueños en ese momento histórico, para tener que llevar por siempre sobre sus espaldas una terrible frustración (Alape, 1983, p.24).

y, aunque el trabajo de Alape es absolutamente investigativo, periodístico y mucho más amplio, en este sentido, que el de Albalucía, y además carece del tejido literario y narración general de *La pájara pinta*, coinciden en muchos elementos a nivel de impresiones investigativas y apartados oficiales.

En cuanto a las impresiones como investigadores, hubo un elemento que me llamo mucho la atención y es el del miedo de la gente para hablar del Bogotazo, el miedo a hacer memoria. En la misma parte de la entrevista en la que habla de su visita a Bogotá a los 25 años del asesinato de Gaitán, Albalucía dice lo siguiente,

“campesino que yo viera en Bogotá, genticita de cierta edad, me le acercaba y decía “señor...” porque yo quería esas diferentes voces, “¿usted donde estaba?” y la respuesta fue tremenda, me decían, “¿usted es policía?”. O sea que a los 25 años la gente tenía mucho miedo” (Ángel, 2019, 6:21).

Alape, quien empieza la investigación para su libro el mismo año de publicación de *La pájara pinta* (1975), es consciente también de ese miedo al recuerdo que tenían los colombianos y es testigo del cambio luego de que una decisión judicial permita que se vuelva a pensar y hablar de la situación, que se le dé paso al duelo.

En otros se había aposentado el miedo a referir su propia historia individual, olvidando que esta es expresión de la historia colectiva de un país. Muchos de ellos cargaban con un miedo histórico, no querían hablar del 9 de abril. (...) Y en 1978 prescribe la acción investigativa sobre el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán y, por encanto de la ley, ellos hablaron. Entonces quedó atrás el miedo y la muerte, y se comenzó a bucear en las intimidades más dramáticas que viven en la voz de la memoria (Alape, 1983, p. 25).

Quiero hablar ahora de ese hilo encargado de tejer las memorias del país tan importante para la estructura de *La pájara pinta*, pues es ese hilo el que la hace ser una novela documental, más que una recopilación de testimonios y versiones. Me gustaría proponer, que además de que las voces testimoniales son una forma, de la novela, para mostrar el hacer memoria de los

colombianos, la estructura de la novela se centra en el hacer memoria mismo del personaje principal y es su memoria la que se presenta como hilo principal del tejido. La estructura de la novela obedece entonces, tanto a la estructura del documental sonoro como a la estructura de la memoria humana, que vuelve, cíclicamente, sobre los mismos momentos, aunque los recuerdos cambien con el tiempo, recuerdos que le ayudan a Ana a comprender su propio pasado, a resignificar momentos, a construir criterio; y esa estructura, tan mental y a la vez tan documental, se condensa en el tejido y en la narración.

Considero importante la cuestión de la memoria de Ana como camino central del laberinto, porque, en términos de realización documental, aparece el concepto de Punto de vista del realizador o punto de vista principal, y, aunque, como hemos dicho, la novela logra tejer, uniformemente, una gran variedad de voces y discursos, el punto de vista principal es el de Ana; vemos la historia colombiana, primero desde sus ojos o sus recuerdos y luego desde los ojos de otros.

Ahora bien, cuando decimos que la novela no se deja constreñir por una tesis o una interpretación sociológica al presentar diversas versiones de los hechos, no olvidamos que la novela hace una lectura particular de la realidad. Este punto de vista es ocultado, pero no diluido, por esa heteroglosia y por la compleja red intertextual que le da una apariencia de objetividad (Navia, Osorio, 2016, p. 17).

3.3. La oralidad en *La pájara pinta* y la oralidad en la radio

Cuando se produce un documental sonoro, luego de haber realizado una investigación previa, se pasa a la parte de grabación de las voces, a manera de entrevista, de cada una de las fuentes o testimonios y luego estas se editan en el orden deseado por el realizador; el ejercicio realizado por

Albalucía, aunque a nivel investigativo es muy similar, a nivel creativo es diferente. En primer lugar, en la entrevista, la autora comentó que, no hizo ningún registro sonoro ni audiovisual de las conversaciones que entabló con sus fuentes. Lo que hizo, entonces, fue escuchar las narraciones; luego, recordar las cosas que cada uno le había dicho y la manera como se las había dicho, y, por último, acoplar esa oralidad al texto escrito.

Albalucía, como bien se percibe en la novela, se propone conservar las marcas verbales que le dan personalidad a cada una de las fuentes y también de sus propios personajes; la manera de hablar del Flaco Bejarano es muy distinta a la de Lorenzo, y la de las señoras de la élite bogotana son muy distintas a la de Sabina. A través de estas marcas orales, la novela alcanza esa sonoridad particular que es natural en el documental radiofónico.

Mi ejercicio, entonces, fue, desde el texto, trazar el camino de vuelta a la voz, devolverle a ese texto que Albalucía escribió, basándose en la palabra de las fuentes, por medio de la radio, la sonoridad que alguna vez tuvo. Debo anotar, que los únicos recursos sonoros existentes que me sirvieron para el audio de la traducción son los audios que se conservan de las emisoras durante el Bogotazo; las demás intervenciones de los personajes oficiales, políticos, no oficiales o literarios debieron ser representados, o como se le llama en el lenguaje radiofónico, dramatizados.

En un principio, se tuvo la intención, de indagar dentro de la fonoteca nacional y demás bibliotecas sonoras de Colombia, las intervenciones radiales que Albalucía describe dentro de la novela, sin embargo, esto no se realizó por dos grandes razones. En primer lugar, la autora me expresó, en la entrevista, que, en la década del 70, la tecnología aun no permitía el almacenamiento digital como lo conocemos actualmente, es decir que, aunque la información de prensa sí se recolectó de manera física, los fragmentos de transmisiones radiofónicas solo podían reconstruirse

por medio de la memoria personal de Albalucía y la memoria colectiva de sus colaboradores en la investigación. En segundo lugar, que va muy de la mano de lo anterior, es muy poco probable que las transcripciones de las locuciones hayan sido recordadas por Albalucía de manera exacta, y aunque realizando una búsqueda de archivo profunda, pueda ser probable que se encuentren intervenciones similares, es bastante difícil lograr que el archivo responda, de manera muy cercana a la memoria de Ángel.

Se tiene registro histórico de la intervención de Jorge Zalamea, Pedro Gómez Valderrama, los estudiantes que se tomaron la estación de la radiodifusora nacional y de los instigadores, sin embargo, habría que revisar, con sumo cuidado, todo el registro sonoro del Bogotazo y esto implicaría un trabajo mucho mayor.

Debido a estas dificultades tecnológicas y prácticas, en la traducción, se optó por la dramatización y la representación de las intervenciones basándose, tanto en la riqueza expresiva de la novela que dibuja muy bien las expresiones cotidianas y marcas de habla tradicionales, como en las referencias sonoras de las voces reconocidas (Gaitán, Lleras Restrepo, Jorge Zalamea, Bertha de Ospina), pues es posible encontrar audios o videos que le dieron pistas a los actores para recrear las voces.

4. “SU PAPÁ OÍA LAS NOTICIAS AL LADO DE LA RADIO”. EL PROCESO DE TRADUCCIÓN Y CREACIÓN DEL PRODUCTO

El lector pudo haberse dado cuenta, de que me he referido a este proyecto como una traducción y no como una adaptación, y debo explicar ahora, el porqué de esta decisión, pues es el segundo término el que se utiliza con mayor frecuencia para referirse al traslado de una historia a un formato diferente al original; mientras que el primero hace mayor referencia a un traslado a nivel lingüístico, el cambio radica en el idioma y no en la forma. Es importante, delimitar mi posición como traductora de *La pájara pinta*, de tal forma que, desde allí pueda justificar las decisiones que tomé tanto como traductora de la obra como productora radial; para esto quiero hacer referencia al teórico de la traducción Lawrence Venuti, específicamente, a su texto *The translator's invisibility*, en él, el autor define el éxito de una traducción de esta manera:

A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text – the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the “original.” (Venuti, 1995, p.1).

Esta definición de traducción se acerca mucho a las intenciones que le dieron punto de partida al proyecto. Desde que se planteó la primera idea de este trabajo, y aún desde antes de llamarlo traducción, existía, y existe aún, un deseo, por mi parte, de respetar, en la medida de lo posible, la estructura de la novela; ya había identificado las similitudes con el documental radiofónico que he mencionado y consideré que no sería correcto ni funcional alterar este aspecto, pues es uno de los

grandes atributos de la novela y hace que el cambio de formato ocurra limpiamente, sería un desperdicio ignorar una de las características definitivas de *La pájara pinta*. También, desde el primer momento, se identificó, en la novela, la gran representación de las marcas discursivas y orales de cada uno de los personajes, y, esto, al permitir que la novela emita cierta sonoridad, aunque sea de tipo textual, permite también que, al encontrar los actores o intérpretes adecuados, se logre reproducir esa textura sonora que, aunque es evidente en el texto, se ve limitada por la evidente falta de sonido.

Aunque el paso que se está dando en este trabajo pretende darle a la novela un cambio de formato; como lo haría, naturalmente, una adaptación, el deseo central del trabajo radica en trasladar, de la manera más precisa posible, en términos narrativos, el texto y la estructura de *La pájara pinta*, pues se aprovechan, como ya se ha explicado con anterioridad, las características documentales y sonoras de la obra de Ángel para reflejarlas en el audio.

En una adaptación, el realizador se permite a sí mismo una mayor libertad de modificar, suprimir o añadir elementos a la historia, mientras que la traducción, implica una fidelidad mucho mayor; teniendo en cuenta que yo, como realizadora, opté por no permitirme libertades creativas y apuntarle a una alta fidelidad, no considero que mi trabajo sea entonces el de una adaptadora. Además, aunque mi mayor prioridad es la fidelidad al trabajo de Ángel, estoy presentando el producto como un original, según la definición de original que leemos en la cita de Venuti, original en el sentido que, aunque se trata de una misma historia, son dos obras distintas, y aunque me propuse ser fiel al texto, no puedo ser invisible.

Mi labor como traductora es, entonces, la de hacer caber, dentro del lenguaje radiofónico narrativo, la pluralidad verbal y el tejido estructural y documental tan presentes en *La pájara pinta*;

pues fueron estos los elementos que me ayudaron a tratar de alcanzar esa transparencia que plantea Venuti en la definición expresada en la cita anterior. Quiero anotar, que, aunque la fidelidad es mi más grande propósito, desde que no considero que la novela necesite cambios o mejoras en su construcción, el propósito no es la producción de un audiolibro en el que un locutor haga una lectura en voz alta de la novela. ¿Cuál es la diferencia entre un audiolibro y mi producto?

“Un audiolibro es una grabación de los contenidos de un ejemplar editado en tinta leído en voz alta de manera textual. Es un medio de comunicación utilizado cuando la lectura directa no es posible” (Biblioteca parlante, 2013 p.1).

Si yo optara por lo anterior, y presentara una versión leída de la novela, no estaría únicamente, convirtiéndome en una traductora invisible, sino que estaría prescindiendo de las posibilidades narrativas que la radio permite y, además, al ignorar las cualidades narrativas del sonido, estaría ignorando la posibilidad de darle claridad estructural a la novela y permitir una comprensión menos forzosa, como lo mencioné al final del primer capítulo dentro de mis argumentos para realizar la traducción al formato radiofónico antes que a cualquier otro.

Pasaré ahora a describir y comentar, paso a paso, el proceso creativo del producto, la justificación de las decisiones creativas que se tomaron, la puesta en diálogo de la socialización del producto final (el primer capítulo del *podcast*, proyecto de traducción) y, por último, algunas conclusiones y consideraciones finales del proceso y las posibilidades de continuación.

4.1. Preproducción

Desde mi primera lectura de la novela, realizada para la clase de Narrativa Colombiana dictada por la profesora Andrea Torres en la Universidad Javeriana durante el primer semestre de 2018, se

instaló en mi mente, casi instantáneamente, la idea de una posible traducción al formato radiofónico, aunque en ese entonces le llamara adaptación; desde la primera lectura encontré elementos que me permitían imaginar cómo podría sonar esta novela, elementos que me permitían imaginar el paisaje sonoro del cuarto de Ana en la Pereira de 1967, podía imaginar los sonidos que le darían paso a las intervenciones testimoniales de la manera en que es común en una pieza documental radiofónica, podía imaginar el archivo sonoro del Bogotazo reproduciéndose en el fondo. Aunque tenía muchas ideas y me había planteado muchas posibilidades sonoras y argumentos para justificar la similitud de la novela con un documental sonoro, también tenía muchas dudas; dudas estructurales y narrativas que debían ser aclaradas para llevar a cabo el proyecto. ¿Ana está en Pereira o en Bogotá? ¿Quién es la narradora general? ¿A quién le habla? ¿Quién habla en cada uno de los testimonios? aunque algunos testimonios son claros, la mayoría no lo son y merecían una atención especial (Flaco Bejarano, los ministros, Chispas, las cartas de Lorenzo).

Fue necesaria, entonces, una segunda lectura atenta y cuidadosa que me ayudara a ganar claridad estructural y que me permitiera identificar las voces y las intervenciones de cada una; de esta manera podría saber con mayor seguridad la cantidad de voces presentes en el apartado del Bogotazo, principalmente, pues, para ese momento, ya había determinado que ese era el apartado en el que se concentraría mi trabajo. Durante esta segunda lectura, trabajé en un cuadro de voces, ambientes sonoros y posibles efectos que podían llegar a ser necesarios a la hora de la grabación y montaje del producto. Esta segunda lectura, un poco multipropósito, se hizo a la luz de varias consideraciones: las discusiones grupales de mi clase de Narrativa Colombiana y de otra a la que asistí el semestre siguiente que fue dictada por Liliana Ramírez durante el segundo semestre de 2018, el análisis estructural de Oscar Osorio en su libro Historia de una pájara sin alas y, por

último, la teoría narratológica de Genette de la que ya hemos hablado. Estas fuentes me ayudaron a esclarecer las dudas estructurales y a fortalecer mi hipótesis en torno a las similitudes estructurales e investigativas de la novela con el documental radiofónico.

Como lo mencioné en los primeros dos capítulos, los diferentes análisis que se han hecho de la novela no siempre coinciden, así que realicé un contraste de las fuentes y determiné con cuál posibilidad me sentía más segura o consideraba la más acertada según mi propia lectura. Un ejemplo de esto es la posibilidad que plantean Oscar Osorio y Oscar López de que la conversación entre Ana y Sabina ocurre en Bogotá (Capítulo 1. Nota al pie N°7), dentro de mis lecturas, pude corroborar que esto no es cierto, que prefiero creer, basándome en mis propias conclusiones y evidencias textuales, que esa conversación ocurre en Pereira, al igual que la experiencia de Ana durante el Bogotazo, y que esa conclusión debía ser evidenciada en el capítulo del podcast.

Cuando digo que la segunda lectura de la novela fue multipropósito, lo digo porque esa segunda lectura me permitió, además, anotar, por adelantado, muchos detalles y elementos que iban a ser necesarios a la hora de la escritura del guion. Para el final de la segunda lectura, no solo tenía más claridad respecto a la estructura narrativa, sino también respecto a las voces, intervenciones, ambientes y efectos. La segunda lectura se hizo desde las posibilidades de escucha de la novela, si antes me había planteado la posibilidad de convertir la novela en un producto sonoro, ahora estaba leyendo con la intención de hacerlo funcionar, preguntándome, en cada párrafo, ¿Cómo podría representar esto de manera sonora?, y anotando al margen, todas las respuestas que considerara posibles, y aunque no todas estas hayan sido respuestas definitivas, fueron un acercamiento al cambio de formato.

Estas respuestas recopiladas en las notas al margen y en mi cuaderno de trabajo me llevan, entonces, al siguiente paso; la escritura del guion, y, de alguna manera, a una tercera lectura de la primera parte de la novela. Para este punto ya se tenía una comprensión estructural de la novela, una claridad palpable de las voces que me serían necesarias, y la seguridad, inequívoca, de mis intenciones. Era hora de tomar el tejido literario de Albalucía y empezar a intervenirlo, respetuosamente.

Sabía, desde el principio, como lo mencioné, que me interesaba conservar los diálogos e intervenciones de la manera más fiel, así que identifiqué, dentro de esta mezcla de alocuciones, descripciones, pensamientos y las evocaciones de otras voces dentro de los mismos pensamientos (Ana recordando algo que le decía su tía, o sus imitaciones de Sabina), todas las que podían ser dichas por un actor o actriz.

También, párrafo a párrafo, identifiqué marcas sonoras diferentes a los diálogos o intervenciones: la forma de cantar de Sabina en el fondo de la escena, los ruidos que Ana escucha de Sabina organizando su cuarto, el teléfono de la casa, el ambiente sonoro de La Arenosa (el río, el árbol golpeando el tanque de agua y las tejas de la finca), las pelotas de basquetbol en la cancha del colegio de Ana, los disparos que le causarían la muerte a Gaitán, las arengas, insultos y frases que el pueblo gritaría luego conocer la noticia del asesinato.

Desde este punto del trabajo, considero importante, si no lo ha hecho, que el lector se remita a los audios del producto (la carta a los oyentes, la cita de Joaquín Estrada Monsalve en El 9 de abril en Palacio, y el primer capítulo del podcast), pues estaré refiriéndome tanto a elementos de la novela como a elementos del producto y es importante que se tengan en mente ambos contenidos para comprender, sin mayores complicaciones, lo que aquí quiero expresar.

Aunque, idealmente, este trabajo no propone que se lea la novela y se escuche la traducción de manera conjunta, como si lo podría proponer un audiolibro, sino que cualquier receptor pueda acceder a cualquiera de las dos obras de manera independiente, me parece correcto, en pro del objetivo de mi traducción, invitar al lector de este trabajo a que evidencie, comparando el audio y el texto original, que los cambios estructurales, tanto en cuanto a orden como a contenido, son mínimos y que no es difícil hacer un seguimiento conjunto de ambas narraciones.

Quiero hablar, de manera puntual, de los cambios más evidentes que el oyente y lector pudo haber notado y que definí durante las lecturas de la novela y durante la escritura del guion. Tenemos, para empezar, la voz indicadora del espacio y el tiempo de ciertas escenas y, también, el nombre de las personas que dan su testimonio y una explicación corta de quiénes son; esta es una voz que no existe en la novela, sin embargo, la incluí en el audio por una razón específica: Le da claridad y pistas al oyente para ubicarse temporal, espacial e históricamente. Esta voz responde a los saltos inadvertidos de los que hablábamos en los dos primeros capítulos; había mencionado, que esta falta de anuncio de las analepsis y la falta de identificación de las voces hacen que la comprensión de la novela sea un poco más lenta o difícil. Es importante mencionar que Albalucía es consciente del reto de lectura que representan sus novelas, sabe que su forma de escribir le apuesta a un lector más activo.

“(…) fijese que hoy es mucho más claro todo eso y que esa famosa polifonía ya no es un enredo, sino un laberinto donde a gente tiene que navegar con juicio porque yo no he escrito novelas para aeropuertos, sino para pensar y para leer despacio” (Ángel, 2019, 21:57).

Aunque literariamente esta falta de anuncios no representa un mayor problema, pues el lector activo puede, fácilmente, releer ciertas partes, en la radio, digital o análoga, esto, aunque es posible

digitalmente, no es muy útil; si bien es una ventaja que lo digital permita al oyente retroceder en la narración, el realizador radiofónico se preocupa por la agilidad del relato, se preocupa porque el mensaje se entienda sin mayores complicaciones. Tanto en los ejemplos de podcasts narrativos y periodísticos que puse en el capítulo anterior (Serial y Radio Ambulante) como en cualquier otro que el lector pueda considerar, se encontrará una voz, sea la del narrador, del personaje mismo o una voz distinta, que identifica quien es la persona que hablará. Esta voz, que, en la traducción, es la misma voz de la crónica horaria del Bogotazo de Cromos, cumple con anunciarle al oyente, como en un documental radiofónico, quién habla, cuándo lo hace y también, dónde está ocurriendo la escena que el oyente escuchará.

El segundo cambio que puede ser evidente es el reemplazo de ciertas palabras y la supresión de algunos apartados de cierta complejidad lingüística. La razón principal para cambiar algunas de las palabras está muy relacionada con la razón de incluir la voz identificadora de los espacios y tiempos, y es la de brindarle a la narración una mayor agilidad de escucha y un incremento de la comprensión del oyente. Podría pensarse que el cambiar las palabras de cierta complejidad significaría disminuir la cualidad literaria de la novela, y, en cierta medida, estoy de acuerdo, sin embargo, esto lo hice con palabras que podían entrecortar la atención del oyente al este no conocer su significado.

La novela implica un lector activo, y aunque hay un cambio de oyente en la medida que se busca aumentar el público de la novela, al mismo tiempo se quieren conservar elementos cruciales y complejos de la novela, por eso, el oyente también debe ser atento y activo. Aunque hay un cambio en el público y estaba buscando una mayor caridad y facilidad de comprensión, no quería simplificar la novela al punto que fuera absolutamente digerible, fácil, mediática y masiva, quise conservar muchas de sus detalles y complejidades. Un ejemplo de esto es “enchambrado”, se

sustituyó por “balcón” en el minuto 7:17 y también en el minuto 8:53 del tercer audio o “escaño”, se sustituyó por “murito” en el minuto 14:37, también, del tercer audio. La radio dramática tradicional, solía limitar en lenguaje poético debido a que se transmitía en tiempo real y el oyente no tendría el tiempo de detenerse para buscar significados, también, estaba diseñada para alcanzar un público masivo y debían lograr una comprensión general; para este trabajo, el público será, probablemente, más reducido (todavía la escucha de podcast es muy específica) y aunque no estoy limitando un tipo de oyente específico, considero que no será un público masivo, considero que será un oyente interesado por la historia y por la literatura, un oyente también activo.

Teniendo en cuenta esta idea de oyente, la supresión de algunos apartados complejos se hizo pensando, más que cualquier cosa, en la extensión del producto y fueron elegidas puntualmente. Los elementos suprimidos corresponden a los momentos de memoria involuntaria de Ana o a diálogos dentro de la conversación con Sabina en los que no es muy claro a que se está refiriendo el personaje. Como ejemplo de esto, propongo revisar el siguiente apartado, debido a que se trata de un apartado extenso, indicaré únicamente el inicio de este: “Interrumpirla. No dejar que manipule a su antojo la compuerta y que definitivamente, sin remedio, a letanía de nuestra muerte amén y sin pecado concebida la deje de nuevo sin resuello (...)” (Ángel, 1975, p. 29), el apartado continúa a lo largo de una página y, para el lector inicial, puede no ser muy claro el rol de este dentro de la línea narrativa de Ana y Sabina ni tampoco su rol dentro del relato; con esto no quiero decir que el apartado sea prescindible, sin embargo, su aparición dentro de la traducción podría frenar el flujo narrativo que, aunque ya es entrecortado en el texto, es algo que trato de esclarecer, dejarlo, debida la velocidad de la radio, podría interferir con la claridad estructural que me propuse aumentar por medio del proyecto.

El tercero y último, es la eliminación de la narradora extradiegética. Decisión de la que ya hablé en el segundo capítulo.

A la par con el trabajo de escritura del guion se empezó el proceso de audición para las voces principales, pues ya las tenía claras (Ana Adulta y Ana Niña, Sabina, Lorenzo y el Flaco Bejarano)²¹. Para esto, realicé una caracterización de los personajes (psicológica y con la información que Albalucía proporciona) y organicé una convocatoria abierta de actores y locutores. Recibí un total de 39 postulados con sus respectivas muestras actorales; para Ana recibí 16 propuestas; para Lorenzo, 17 y para Sabina, 6. En la convocatoria abierta no pensé en incluir al Flaco Bejarano, sin embargo, durante los filtros de selección para Lorenzo, encontré voces que se acoplaban muy bien a la que me imaginé que debería ser su voz y de allí hice esta selección.

Hice, dos filtros de selección. El primero fue por internet; a cada uno de los actores que se mostró interesado en el proyecto, le envié la caracterización del personaje de su interés y dos fragmentos de la novela de los cuales debía elegir uno, prepararlo y enviarme una grabación en audio.

El segundo filtro fue presencial; cité a los preseleccionados, una mañana, en una de las salas de edición del Centro Ático de la Universidad Javeriana y allí les pedí que hicieran una segunda interpretación de un fragmento distinto. En este segundo filtro, les comenté a los postulados de Lorenzo la posibilidad de grabar una prueba para el personaje del Flaco Bejarano, les di una rápida

²¹ Aunque el Flaco Bejarano y Lorenzo no tienen mucha participación en el primer capítulo (de hecho, el Flaco Bejarano aparece luego), este trabajo se está presentando como una propuesta de proyecto de traducción y con la posibilidad, en mente, de continuar la traducción, y por esta razón, se escribió el guion y se hizo la grabación completa de las voces para los dos primeros capítulos de la traducción completa, en donde estos dos personajes tienen una mayor participación. En el caso de Lorenzo, se grabaron las cartas desde la cárcel.

caracterización de este personaje y ellos, basándose en el mismo fragmento que habíamos utilizado anteriormente, interpretaron su versión del Flaco.

El proceso de selección de Ana Niña fue, definitivamente, el más difícil. Si en principio es complicado encontrar niños actores, fue más difícil aún encontrar, en Bogotá, una niña que tuviera la habilidad de imitar el acento paisa característico del personaje. Tuve una opción tentativa, pero no estaba convencida del posible resultado, sin embargo, las grabaciones ya estaban cerca y era importante definir alguna actriz. Durante la jornada de grabación de Ana Castillo, la actriz que interpretó a Ana, viendo mi preocupación, me comentó que podía intentar, aunque nunca lo hubiera hecho, imitar su voz para hacerla sonar más infantil. Hicimos un intento y me pareció la mejor opción, me pareció que le daba verosimilitud al personaje y que, de esta forma, el oyente puede darse cuenta, con mayor facilidad, que se trata del mismo personaje. Si hubiera elegido una persona distinta, se corría un gran riesgo de que el tono, el acento, la intención y la interpretación del personaje no fueran compatibles.

Quiero hablar un momento del proceso de selección de Sabina, pues considero, ahora, que pudo haber sido un error. Dentro de la socialización, de la que hablaremos más adelante, algunos de los que habían leído la novela anteriormente, comentaron que les parecía extraño el hecho de que Sabina fuera interpretada como una mujer costeña, y, aunque fue una decisión de la que no estuve muy segura, debo admitir que fue premeditada. Venuti, en su libro, cita una entrevista al traductor y poeta norteamericano Norman R. Shapiro. En esta, el escritor comenta: “Certainly my ego and personality are involved in translating, and yet I have to try to stay faithful to the basic text in such a way that my own personality doesn’t show” (Kratz 1986: 27).

Si pudiera explicar aquello que me impulsó a hacer de Sabina una mujer costeña, diría que, inconscientemente, permití que mi personalidad y mi ego se inmiscuyeran de manera equivocada. Permití que mis experiencias de vida y mis tradiciones familiares influyeran en una decisión aislada. En mi infancia, tengo recuerdos latentes de empleadas del servicio doméstico, internas (que viven en la casa de la familia en la que trabajan) y costeñas. Sé que no es un argumento fuerte y no es tampoco una justificación, reconozco, ahora, que el personaje, en la novela, es de Risaralda y que cambiar este elemento rompe, fuertemente, con mi intención de fidelidad. Debo anotar, entonces, que, en caso de una continuación del proyecto, este sería un elemento que, sin duda, cambiaría, debería hacerse una nueva selección del personaje de Sabina.

Por último, quiero mencionar la búsqueda de voces secundarias y mi criterio de selección. Para algunas, conté con la ayuda de mis profesores, compañeros de carrera y familia²² que estuvieron dispuestos a colaborar y, para algunas otras, me comuniqué con algunos de los postulados para las voces principales (Bertha de Ospina, quien se presentó para Sabina). Para las voces que requerían una mayor edad pedí la ayuda a dos profesores (Oskar Corredor y Fernando Gutiérrez), las demás fueron interpretadas por mis amigos de énfasis; amigos con los que ya había trabajado antes, y a quienes ya les conocía el tono de voz y pude así determinar quiénes podían ser más apropiados para cada voz.

4.2. Producción

Luego de la finalización del guion y de la selección de los personajes, se organizó una reunión con los actores principales; era importante que se conocieran entre ellos y también, que conocieran

²² Profesores: Fernando Gutiérrez y Oskar Corredor. Estudiantes y amigos: Laura Sofía Romero, Jaime Cabrera, Laura Romero Q., Álvaro Urrea, Camilo Arbeláez, María Lucía Silva, María Camila Galvis, Henry Yesid Ortega y Santiago Álvarez. Familia: Gloria M. Vélez, Héctor E. Hoyos e Isabela Hoyos Vélez.

con mayor profundidad, el proyecto y la novela. Hablamos de presupuesto y llegamos a ciertos acuerdos. Les pedí que leyeran la novela, aunque fuera el principio, para que conocieran la obra original, identificaran a sus personajes y, por medio de la lectura, pudieran fortalecer sus interpretaciones.

Consideré importante organizar una segunda reunión en la que resolví las dudas que tuvieran los actores en cuanto a la comprensión de la novela. Fue una forma de taller de lectura y se aclararon todas las preguntas que tuvieron. Luego se les envió digitalmente una copia del contrato de licencia de uso de sus interpretaciones, se organizaron las fechas y horas de grabación de cada uno de los actores, pues ya en el Centro Ático de la Universidad Javeriana se había tramitado la reserva de las instalaciones y los equipos. Las grabaciones de las voces principales tomaron 4 días hábiles; entre el 19 de junio y el 25 de junio, que se dividieron en dos sesiones de grabación cada uno, de 8 a.m. a 12m y de 1 p.m. a 4 p.m. Las voces secundarias se grabaron los días hábiles entre el 25 de junio y el 3 de julio a diferentes horas.

Ana, interpretada por Ana Castillo y Sabina, interpretada por Danna Cruz, grabaron sus intervenciones el mismo día, pues en la mayoría de sus escenas aparecen juntas; Lorenzo, interpretado por Sebastián Henao y el Flaco Bejarano, interpretado por Daniel Vargas, grabaron sus intervenciones por separado, pues sus diálogos son monólogos y cartas a una sola voz.

La cercanía de los actores a la hora de grabar es primordial, pues en el montaje o edición, al acoplar una conversación que fue grabada por separado, las intenciones de los personajes muchas veces no son las mismas y hace que se pierda mucha verosimilitud. Esto lo menciono porque ocurrió con la grabación de la primera escena (Ana y Lorenzo en La Arenosa). En el primer cronograma de grabación, se estipuló que Sebastián (Lorenzo) sería el primero en grabar sus

diálogos en la sesión de la mañana del primer día de grabación y que en la sesión de la tarde grabarían Ana (Ana) y Danna (Sabina); ese momento entre las sesiones de la mañana y de la tarde, podía aprovecharse para que Ana y Lorenzo grabaran su escena compartida. Sin embargo, Sebastián tuvo que cancelar la grabación la noche anterior así que tuvimos que grabar esa primera escena con Ana sola y reprogramar una grabación con Sebastián en la que este grabó las cartas y, también, sus diálogos de la escena compartida. Después de haber terminado la grabación de todas las voces e iniciar el proceso de edición y montaje, me di cuenta de que, efectivamente, las voces de los personajes se escuchaban como si estuvieran a kilómetros de distancia, como si fueran dos desconocidos y no dos amantes, como si estuvieran hablando por separado. Fue necesario reprogramar una sesión de estudio con los dos actores para regrabar la escena y obtener el resultado que pudieron escuchar.

4.3. Postproducción y finalización

Una vez finalizada la grabación de todas las voces, principales y secundarias, empecé el trabajo de edición y montaje del producto. Este se hizo en una de las salas de finalización del Centro Ático, en el programa de edición de audio Adobe Audition durante, aproximadamente, tres semanas (los días hábiles entre el 4 de julio y el 26 de julio).

El primer paso fue hacer una limpieza y selección de las mejores tomas que se hicieron durante la grabación. Los archivos de cada locutor/personaje quedaron con cada uno de sus respectivos diálogos, numerados según su casilla en el guion. Para entender esto, el lector puede remitirse al ANEXO 1, en donde encontrará el guion y podrá identificar que la primera columna corresponde a la numeración de la casilla y que cada una de las partes sonoras de los capítulos está numerada. Esta numeración se hace para facilitar el proceso, tanto de grabación (para la ubicación, en el texto,

de los actores y, en este caso, la directora) como para la edición (para identificar cada uno de los diálogos y darles a los archivos un orden con mayor agilidad). Gracias a esta numeración, fue posible consolidar en la multipista de mezcla²³, todas las voces del episodio. Este fue el primer paso, organizar cada una de las líneas de cada uno de los actores/locutores hasta que podía leerse el guion, de corrido, pero sin efectos.

4.3.1. Riqueza sonora (el paisaje y el archivo sonoros)

Ya se tenían las voces organizadas; faltaba nutrir el documento sonoro con sus respectivos efectos (música, paisajes sonoros y los sonidos de los objetos o foley). En este punto debo anotar, que la intención inicial era la de grabar cada uno de los efectos sonoros necesarios para nutrir el discurso verbal, sin embargo, debe mencionarse que esto implica un trabajo más profundo y complejo. Me habría tomado bastante tiempo grabar, en una buena calidad sonora, cada uno de los efectos que el lector/oyente pudo identificar; por esta razón, se optó por hacer una búsqueda en bancos de efectos digitales para encontrar cada uno de los sonidos, asegurándome, que todos estuvieran completamente libres de derechos, o libres con atribución al autor. Si bien se tomó esta precaución, es importante recordar que, al ser este un trabajo académico, no sería necesario hacerlo; igualmente, de continuarse con el proyecto, sin duda, la búsqueda y grabación de efectos se haría con una mayor rigurosidad legal. En este punto, debí entonces, remitirme a la lista de efectos que ya había tenido en cuenta para la escritura del guion y empezar a nutrir las escenas. Debo anotar que la construcción de paisaje sonoro es muy empírica en el sentido en que, a medida que el productor va editando, va dándose cuenta de elementos que puede añadir o suprimir de

²³ La multipista de mezcla es el espacio de edición, en *Adobe Audition*, que permite organizar y agrupar en una nueva línea de audio, todos los archivos de audio que se tienen guardados por separado (las voces de cada personaje, la música y los efectos); es el espacio en el que ocurre la mezcla de los sonidos y en donde empezaran a juntarse las voces con los efectos y la música.

acuerdo con su propia estética sonora y la claridad narrativa del audio. Hay una gran parte de trabajo creativo allí y es por esto por lo que, si se comparan las casillas de CONTROL con los efectos que se añadieron a la mezcla, puede haber algunos cambios. Aunque esto es así, quiero recordar algo que mencioné anteriormente y es que, la gran mayoría de efectos presentes en el audio, son elementos sonoros que Albalucía mencionó dentro de los ambientes narrados en la novela. El texto mismo me dio las características sonoras de la historia y lo que se hizo fue materializarlas. ¿Cuáles de los ambientes y de las descripciones que, al pertenecer a una novela, se ven representadas en palabras, pueden convertirse en elementos sonoros no verbales?

Eso fue todo en cuanto a efectos de sonido, ahora hablaremos en cuanto al archivo histórico sonoro. En el capítulo anterior, cuando hago referencia al proceso creativo de Ángel, menciono que los apartados de la novela que Albalucía presenta como transcripciones de las locuciones de radio no podían ser transcritas de manera literal, pues la tecnología de la época todavía no estaba muy avanzada y el archivo sonoro nacional no estaba muy organizado. Albalucía las redactó de la manera en que las recordaba. Aunque se tiene registro y puede confirmarse la veracidad de algunas de las transmisiones expuestas por la autora, la búsqueda de los apartados precisos implica una investigación de gran profundidad. Como lo registra también, Arturo Alape, podemos tener certeza de la participación radial del poeta Jorge Zalamea y la de los estudiantes y manifestantes que se tomaron la emisora de la radiodifusora nacional. En cuanto a la participación de Jorge Zalamea no tenemos un registro de la Oda a Neruda que transcribe Albalucía en la novela, pero sí tenemos conocimiento de su presencia en la cabina de transmisión:

“Con ustedes Jorge Zalamea Borda, para comunicarles que se acaba de recibir un radio de Nueva York avisando que el doctor Eduardo Santos salió ya en avión expreso hacia Bogotá, a

tomar el poder y restablecer el orden constitucional en su calidad de Primer Designado” (Alape, 1983, p. 506).

En cuanto al registro de la voz desconocida que hace un llamado a los colombianos en el exterior, a las fuerzas revolucionarias izquierdistas de Colombia y a la policía liberal del Tolima, tenemos constancia tanto en el texto de Alape como en registro de archivo sonoro nacional que utilicé en los últimos minutos del episodio.

Esto es algo que Albalucía no menciona en la novela, sin embargo, son elementos documentales que tienen total cabida dentro de esta y dentro de la traducción. En vista de que no pude conseguir los apartados precisos a los que hace referencia Albalucía, supe que, haciendo uso del archivo radiofónico real que tenía a mi alcance, podía nutrir y representar esa esencia radial y ese eco sonoro que tiene la novela. Esto se evidencia en los últimos minutos del episodio, en donde logro hacer una mezcla de los sonidos documentales reales y las reinterpretaciones de las transmisiones descritas por Albalucía en *La pájara pinta*, para simular un posible panorama radial. Procuré darle visibilidad tanto a las transmisiones del recuerdo de Ángel, en pro de la fidelidad de la traducción y del valor de la memoria de la autora, como a el archivo sonoro real de la situación. El archivo radiofónico que introduje en la traducción es archivo sonoro que realmente ocupó las salas, las oficinas y las habitaciones de Colombia esa tarde de abril de 1948. Esta fue una libertad que me tomé como realizadora, sin embargo, considero que complementa y está de acuerdo con el trabajo documental que ya había realizado Albalucía en el resto de la novela. Teniendo en cuenta las dificultades técnicas que tuvo la autora para recolectar el archivo sonoro, dificultades que la impulsaron a narrar, basándose en su propia memoria, ese ambiente radial característico del Bogotazo me hace pensar en la remota posibilidad de que, de Albalucía haber tenido la posibilidad

de obtener los archivos que pude obtener yo para este trabajo, esta pudo haberlos transcrito, para su novela, de una forma similar a la que lo hice yo en este episodio.

4.3.2. Socialización

Como último punto de este trabajo, haré una recopilación de los comentarios generales que se obtuvieron de los primeros oyentes con los que se puso a prueba el trabajo. Para esto se escogió un grupo de personas con conocimientos diversos para asegurar que los comentarios me dieran un resultado amplio. En primer lugar, se eligió un grupo de 4 estudiantes de literatura que ya conocían la novela pero que son ajenos a los contenidos narrativos sonoros; en segundo lugar, se tuvo la opinión de tres realizadores y actores radiofónicos que no habían estado en contacto con la novela; en tercero, tres personas que no son oyentes de audios narrativos ni tampoco muy lectores de literatura y, por lo tanto, no conocían la novela; por último, se puso a prueba el audio con los estudiantes de la clase de Narrativa Colombiana, dictada por Liliana Ramírez en el segundo semestre de 2019.

Organizaré los comentarios en cuatro categorías: estructura, selección de voces, edición y montaje y proyecto de adaptación. La primera categoría era para mí la más importante. Me preocupé, durante la realización, de que la estructura fuera más clara y quería saber si lo oyentes, tanto los que conocían la novela como los que no, podían seguir la línea narrativa sin problemas, y en general así fue.

En cuanto a las transiciones narrativas quedé muy admirado de lo claras que son: en ningún momento tuve dificultad para entender en qué tiempo se encontraba la narración o quién estaba hablando, todo queda súper claro y aunque es obvio que la construcción narrativa y auditiva es compleja todo se entiende y fluye sin problema (Álvaro Urrea, 2019).

No tuve mayores comentarios negativos en este sentido y comentaron que los paisajes sonoros y la voz identificadora ayudan a lograr esa ubicación espaciotemporal que es la clave para entender la estructura general. Juan Manuel Aponte, uno de los oyentes que no conoce la novela y que, aunque escucha radio análoga, no es muy oyente de *podcasts*, comentó que, si bien la historia es clara, algunos apartados o diálogos le parecían algo reforzados, sin embargo, anotó que podía ser debido a que no está muy acostumbrado a leer una literatura que maneje estas expresiones o diálogos mentales extensos.

En cuanto a la selección de los personajes, de la que ya he hablado un poco en este capítulo, los comentarios generales también fueron positivos, aunque hubo también preguntas. Los realizadores radiales notaron que varias de las voces secundarias no fueron interpretadas por actores profesionales y comentaron que podían mejorar, sin embargo, comentaron que las voces principales funcionan. Oskar Corredor, narrador y productor radial comentó lo siguiente en cuanto a las actuaciones:

Las protagonistas (y sobre todo la que hace de niña) son muy buenas. La niña es magnífica. A nivel de *casting*, solamente me parecieron un poco flojos la Nana y Plinio Apuleyo (y no es que lo hagan mal. La nana hace una cuidadosa interpretación del acento, me suena a costeña de Córdoba, lo que no le pudo poner fue el sabor musical, ¿sabes? (...) Plinio Apuleyo también hace una interpretación esforzada, el asunto es que su timbre me resulta muy joven, pero no es que esté fatal tampoco). Me encantó la voz de Bertha de Ospina. En general todas las interpretaciones (hasta la mía) me parecieron muy decentes (Oskar Corredor, 2019).

De este comentario me gustaría resaltar dos cosas, en primer lugar, lo que mencioné anteriormente respecto a la interpretación de Sabina. Además de que se me criticó la idea de

hacerla costeña, este oyente me hizo ver que tal vez la interpretación tampoco haya sido la mejor, aunque los asistentes a la clase de narrativa no lo vieron como un problema mayor. En segundo lugar, está la cuestión de las interpretaciones de los personajes históricos como Plinio Apuleyo y Bertha. La elección de presentar a Plinio Apuleyo Mendoza como joven fue consciente, pues no quería que se confundiera con Plinio Mendoza Neira, su padre; además, en efecto, Plinio Apuleyo era aún joven durante el Bogotazo.

Quiero hablar, antes de continuar, de las ideas que se hace cada lector de la novela de las voces que tienen los personajes, pues estas discusiones se presentan constantemente cuando se trata de adaptaciones y en este caso traducción literarias a cualquier formato; sin embargo, los comentarios respecto a estos fueron variados, algunos mencionaron que se habían imaginado a los personajes de la manera en que logré captarlos; otros, no tanto, y otros me preguntaron por ese proceso de caracterización y mis criterios de selección. Este criterio, aunque se trató de identificar ciertas características psicológicas y de personalidad de los personajes, es un criterio bastante subjetivo debido a que es un criterio mediado por una interpretación propia.

La edición y el montaje están muy relacionados con la claridad estructural que ya mencioné, sin embargo, podemos entrar a pensar en otros detalles que me fueron mencionados. Está la diferenciación entre las voces internas y las externas, “Voz de Ana (introspectiva, eco) vs. Ana en diálogos. El efecto del eco marca la separación entre lo que son pensamientos y lo que son diálogos” (Isabela Sandoval, 2019). Varios de los oyentes que ya habían leído la novela notaron esta diferencia sonora, mientras que, de los oyentes no lectores, ninguno hizo ningún comentario al respecto. No sabría decir una razón por la cual esto haya sido así, sin embargo, puedo considerar que, al ser esta diferencia de voces, una de las mayores complejidades narrativas de la novela, el oyente lector se hace más consciente del cambio; no puedo asegurar si los oyentes no lectores,

sintieron el cambio, pero me gustaría suponer que así fue y que, mejor aún, fue lo suficientemente claro como para que no hubiera preguntas o confusiones al respecto.

Los ambientes sonoros, de los que hablamos con anterioridad, también fueron mencionados como elementos que le suman claridad a la narración y que están mezclados de una forma que no impide la escucha de los diálogos y demás componentes.

Además, me gustaron mucho los sonidos ambientales. En especial me llamó la atención cómo los ladridos de los perros o el canto de los pájaros creaban la atmósfera necesaria de una, de manera natural. Y ni hablar del sonido de fondo durante el Bogotazo, fue increíble. Los sonidos de los carros pitando, la bulla de la gente, los insultos, el sonido de los pasos corriendo, en fin, todo me pareció muy bien orquestado, hasta me dio angustia (Álvaro Urrea, 2019).

Este último comentario, respecto a la cualidad emocional de los efectos es algo de lo que me gustaría hablar porque varios de los asistentes a la clase de Narrativa lo mencionaron también y me alegra que haya sido así. Debo aceptar que no fue algo que pensé profundamente, a la hora de la redacción; sabía, por el ritmo de la novela, que estas partes en las que el lector se acerca a la muerte de Gaitán y los momentos posteriores son mucho más rápidos que las partes anteriores al hecho, sin embargo, no planeé que ese crecimiento emocional se viera reflejado en los efectos sonoros. Quería comunicar angustia y caos, sin duda, pero esta angustia y caos sonoro se vieron potenciados por el ritmo de las intervenciones que ya había planteado Albalucía.

Para terminar con el capítulo y pasar a las conclusiones del trabajo, quiero hablar del posible futuro del proyecto, pues varios oyentes me hicieron comentarios y preguntas al respecto. Algunos, dentro de sus comentarios me manifestaron su deseo de continuar escuchando el trabajo, lo cual me parece muy positivo, sin embargo, durante la clase de narrativa se tuvo una discusión muy

interesante y que estuvo muy de acuerdo con el tema de la difusión digital de la que hablé en el capítulo anterior.

Muchos mostraron inquietudes sobre la posible transmisión de la novela en la radio análoga y se habló de las posibilidades de censura que esto podría representar, de cómo esto iría en contra con uno de los objetivos principales del trabajo y de cómo los espacios digitales eliminan esa barrera ideológica que pueden representar las emisoras comerciales.

Una de mis preocupaciones era la extensión del producto, pues los productos de audio extensos exigen una mayor atención, sin embargo, con excepción de una estudiante que mencionó no ser consumidora de productos sonoros debido a que no son sus favoritos, no obtuve ningún comentario negativo con respecto al tiempo. De hecho, recibí comentarios en los que decían que era digerible y que la extensión no lo hacía un producto tedioso de escuchar.

En general la recepción fue muy buena y no puedo sentirme más a gusto con el resultado y con las impresiones que este generó en estos primeros oyentes. A continuación, presentaré mis últimas consideraciones respecto a este proyecto que apenas empieza.

CONCLUSIONES

El trabajo que llega aquí a su final es una forma de responder a muchos de los interrogantes que se instalan en la mente durante una lectura de *La pájara pinta*, es la presentación de una propuesta de lectura de la novela, pero es sobre todas las cosas, una posibilidad de darle a la literatura en general, pero principalmente a *La pájara pinta*, un nuevo alcance. Desde el principio, se tuvo la intención de observar cómo la literatura tiene la capacidad de permear otros espacios y cómo, a su vez, esta misma puede verse nutrida por estos nuevos terrenos. De no haber sido porque estudié literatura y porque inscribí la clase de Narrativa Colombiana, nunca me habría enterado de la existencia de Albalucía y de su gran novela, y al leerla por primera vez, no hice sino preguntarme cómo era posible que tan poca gente supiera de ella, cómo era posible que en los colegios no se hablara de ella, ¿Por qué nadie ha leído *La pájara pinta*? ¿Por qué nadie sabe quién es Albalucía Ángel? Y fue entonces esa mi primera misión, encontrar la manera de que muchos latinoamericanos, pero, principalmente, colombianos, conozcan su nombre y sepan que escribió, no solo está ejemplar novela, sino también otras novelas y otros libros de cuentos de los que tampoco se habla.

Esas preguntas desconcertantes continuaron resonando en la medida que me adentraba en la lectura de la novela; y al mismo tiempo que pensaba en sus respuestas, me preguntaba cómo lograr que la situación fuera distinta, y una posible respuesta fue dibujándose página a página. La novela está llena de elementos radiofónicos, elemento radiofónicos que, debido a mi formación radiofónica, suelo identificar, inconscientemente, en todas mis lecturas. Cuando leo las novelas, también las escucho y esto, me permitió ver que *La pájara pinta* podía ser escuchada. Ese semestre, tal vez por coincidencia o destino, estaba tomando la clase de Producción de Documentales de radio, con el profesor Oskar Corredor, y pensaba constantemente en la figura del testimonio, en la

dramatización de escenas en un documental, estuve realizando entrevistas y escribiendo guiones de documentales y veía que las similitudes, simplemente, estaban allí y sentía que podían materializarse. Podían materializarse por medio de la radio, por medio de la palabra misma, pero con una textura distinta.

La comunicación, como lo había entendido durante la carrera y cosa que me intimidaba bastantes, se mantenía muy hermética frente a la literatura, frente a la ficción. No se trataba, entonces, de poner alguna por encima de la otra, se trataba de ponerlas en juego, de demostrar que, así como Albalucía pudo unificarlas en esta novela, yo podía hacerlo también. Podía cuestionar ciertas formas de hacer radio documental por medio de la literatura, y al mismo tiempo, aprovechar los alcances mediáticos de lo digital para tratar de resolver mis preocupaciones iniciales de recepción y reconocimiento de la autora.

Para lograr esto, fue necesario entonces entrar a examinar los funcionamientos individuales de cada uno de mis objetos de estudio principales, *La pájara pinta* y el documental radiofónico, había que entenderlos por separado para así encontrar las posibles conexiones, encontrar las posibles compatibilidades y los puntos de choque que debían ser resueltos en la traducción. Esto me permitió encontrar el punto medio entre literatura y radio, lograr que la novela, al ser escuchada, no perdiera sus cualidades literarias, y que el producto sonoro, no fuera, simplemente, una novela leída en voz alta.

Uno de los ejercicios del proceso que mereció una mayor atención, fue el de identificar, cuáles partes de *La pájara pinta* habían sido redactados por Albalucía como elementos ficcionales, cuáles testimonios eran trabajo escritural de Ángel y cuáles pertenecían a archivos documentales ya existentes. Entonces, durante esta búsqueda de archivo y este trabajo de traducción, me encontré

realizando de nuevo la investigación de las fuentes periodísticas y oficiales de la misma manera que Albalucía tuvo que hacerlo antes de empezar en forma la escritura de la novela. El proceso es entonces un círculo, Albalucía hizo literatura por medio de la investigación periodística y yo, hago radio por medio de estas dos doctrinas.

El aporte de la comunicación puede resaltarse no solo en términos de los procesos investigativos y la presentación de los productos, sino también en las posibilidades de distribución que pueden facilitar la llegada de la novela a nuevos públicos y lectores; la comunicación, en este trabajo, me permitió pensar en la novela como un objeto masivo y así, pensar en las posibilidades de difusión, cosa que se le había sido negada a Albalucía durante muchos años.

Este es, probablemente el inicio de un trabajo a futuro. Desde el principio se tuvo la intención de realizar la traducción de la novela completa, y aunque esa es una meta, sin duda, desproporcionada para un trabajo de grado, es una meta que aún sigue en el horizonte, y este trabajo fortaleció esa intención, ese deseo. La investigación teórica, el proceso creativo y la puesta en socialización del producto sirvieron para evidenciar que este es un proyecto viable, que funciona tanto como producto sonoro y comercial como documento literario. El poner a prueba el primer capítulo del *podcast* con un grupo diverso de oyentes no siempre interesado por la literatura y el que este haya generado, en general, buenas impresiones, me da a entender que las posibilidades están allí; y, que como lo creí en un principio, los sonidos pueden aumentar la claridad de la novela, la radio puede expandir el público de la novela sin convertirla en una narrativa comercial, vacía y carente de literatura.

Para terminar, quiero decir que me consta que el poder de la literatura puede verse magnificado si se mezcla con el poder de los medios, que la preocupación por vender y mentir puede ser reemplazada por la preocupación de educar, de entretener sustancialmente.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

FUENTES PRIMARIAS

Ángel, A. (1975). *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Bogotá, Colombia: Ediciones B

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alape, A. (1983). *El Bogotazo. Memorias del olvido*. Biblioteca básica de cultura colombiana.

Recuperado de

http://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/180481/1

Ángel, A. (1998). *De vuelta del silencio. Conferencia de Albalucía Ángel*. Centro cultural del Banco Iberoamericano de Desarrollo. Washington D.C.

Bajtín, M. (1979). “Problemas de la poética de Dostoievski” Recuperado de

<https://ayciiunr.files.wordpress.com/2014/08/bajtin-mijail-problemas-de-la-poetica-de-dostoievski-pdf.pdf>

Biblioteca parlante ISER (2019). Argentina.gob.ar. Argentina: Estado argentino. Recuperado de

<http://www.iser.gob.ar/wp-content/uploads/2016/03/Preguntas-Frecuentes.pdf>

Bushnell, D. (1994). *Colombia. Una nación a pesar de sí misma*. Editorial Planeta Colombiana.

Bogotá

Capote, T. (1966). *A sangre fría*. Editorial Debolsillo. Bogotá, Colombia

Eagleton, T. (1983). *Una introducción a la teoría literaria*. México, D. F.: Fondo de cultura económica de México

Fevrier, S. (2003) *El documental radiofónico*. México. Recuperado de:

https://www.academia.edu/11903804/El_documental_radiof%C3%B3nico_-

[Susana Fevrier](#)

Figuroa, C. (1986). Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón: la proliferación del enunciado en el discurso narrativo. UNIV. HUM. 15(25), 21-37. Recuperado de

<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/10206/8377>

Foucault, M. (1970). *El orden del discurso*. Barcelona, España: Tusquets Editores

Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona, España: Editorial Lumen. S.A.

Hernández, M [La Máquina del Tiempo - Bogotá]- (2015, agosto 31). La Máquina del Tiempo - Capítulo 83 (AlbaLucia Ángel) Part 1. [Archivo de video]. Recuperado de

https://www.youtube.com/watch?v=z48pD_nTSWo

Jaramillo, A. (2015, abril 25). Albalucía Ángel, la pájara en vuelo. *El Espectador*. Recuperado de:

<https://www.elespectador.com/noticias/cultura/albalucia-angel-pajara-vuelo-articulo-557068>

Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. Madrid, España: Siglo veintiuno de España editores, S.A. Recuperado de

<http://www.centroprodh.org.mx/impunidadayerhoy/DiplomadoJT2015/Mod2/Los%20trabajos%20de%20la%20memoria%20Elizabeth%20Jelin.pdf>

Lee, H. (1988). *To kill a mockingbird*. Grand Central Publishing. Estados Unidos.

Lechuga, K. (2015). *El documental sonoro. Una mirada desde América Latina*. Recuperado de:

https://issuu.com/jineteinsomne/docs/libro_documental_sonoro_web

- Mora, G. (1984). “El bildungsroman y la experiencia latinoamericana: La pájara pinta de Albalucía Ángel”. En: Gonzales E. y Ortega E. *La sartén por el mango*. (PP.71-81). Puerto Rico: Huracán.
- Navia, C. y Osorio, O. (Comps.). (2016). *Notas en clave de pájara*. Cali, Colombia: Programa editorial de la Universidad del Valle
- Osorio, O. (2003). Anotaciones para un estudio de la novela de violencia en Colombia. *Revista Poligramas* (19), (127 - 142). Recuperado de [https://www.academia.edu/4349882/Anotaciones para un estudio de la novela de la violencia en Colombia](https://www.academia.edu/4349882/Anotaciones_para_un_estudio_de_la_novela_de_la_violencia_en_Colombia)
- Osorio, O. (2003). *Historia de una pájara sin alas*. Cali, Colombia: Universidad del Valle Programa Editorial
- Pérez, G. (1992). *El documental radial*. Quito, Ecuador: Ediciones CIESPAL
- Scarborough, K. (2019). *The Mercury Theatre on the Air*. Estados Unidos: Kim Scarbrought. Recuperado de <https://www.mercurytheatre.info/>
- Venuti, L. (1995). *The translator’s invisibility*. United States: Routledge Recuperado de: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.475.4973&rep=rep1&type=pdf>
- Williams, R. (1958). “La cultura es algo ordinario”. Recuperado de <http://www.ramwan.net/restrepo/cultura/williams-cultura%20es%20algo%20ordinario.pdf>

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Ángel, A. (1970). Los girasoles en invierno. Bogotá, Colombia: Panamericana Editorial, Universidad EAFIT, Universidad Nacional de Colombia y Ediciones Uniandes

Ángel, A. (1971). Dos veces Alicia. Barcelona, España: Círculo de lectores, S.A.

Ángel, A. (1979). ¡Oh gloria inmarcesible! Bogotá, Colombia: Instituto Colombiano de Cultura

Barthes, R. (1994). El susurro de la lengua (ed. Original 1984). Barcelona, España: Ediciones Paidós

Bello, A. (s.f). Modo de escribir la historia. Recuperado de

<https://www.biblioteca.org.ar/libros/1906.pdf>

Benjamin, W. (s.f). El narrador. Recuperado de

http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/benjamin_narrador.PDF

Candau, J. (2002). Antropología de la memoria. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión

Correa, M. (2013). La reescritura de la violencia en Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón (Tesis de maestría). Universidad de Montreal, Canadá

Domínguez, J. (2011). Teorías literarias del siglo XX. España: Editorial Universitaria Ramón

Areces. Recuperado de: <https://www.cerasa.es/media/areces/files/book-attachment-2828.pdf>

Estrada, J. (1948). El 9 de abril en Palacio. Horario de un Golpe de Estado. Bogotá, Colombia: Editorial Cahur

Foucault, M. (1988). *La arqueología del saber* (ed. Original 1967). México D.F: Siglo veintiuno editores

López, J. (2000). *Manual urgente para radialistas apasionados*. Recuperado de https://radioteca.net/media/uploads/manuales/2013_10/ManualUrgenteRadialistas.pdf

López, O. (1975). *La pájara pinta. Un libro de violencia*. En: Magazín Dominical. *El espectador*. Bogotá. (p.9)

Osorio, O. (2006). Siete estudios sobre la novela de la Violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva. *Revista Poligramas*. (25), (85 - 108). Recuperado de <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/retrieve/11321/license.txt>

Osorio, Y. (2017, abril 16). Albalucía Ángel: la cronista censurada de la violencia. *Elpais.com.co*. Recuperado de: <https://www.elpais.com.co/entretenimiento/albalucia-angel-la-cronista-censurada-de-la-violencia.html>

Palacio, M. (2003). *Entre la legitimidad y la violencia*. Bogotá, Colombia: Editorial Norma

Propp, V. (1928). *Morfología del cuento*. Recuperado de: https://monoskop.org/images/9/9d/Propp_Vladimir_Morfologia_del_cuento_2a_ed.pdf

Real Academia Española. (2019). *Diccionario de la lengua española* (23.^aed.). Consultado en <https://dle.rae.es/?id=MihipGi>

Williams, R. (1980). *Una década de la novela colombiana*. Bogotá, Colombia: Plaza & Janés Editores

Williams, R. (2000). “Marxismo y literatura”. Recuperado de

<http://www.felsemiotica.org/site/wp-content/uploads/2014/10/Williams-Raymond-Marxismo-y-literatura.pdf>

REFERENCIAS LITERARIAS

Borges, J. (2011). Ficciones (ed. Original 1944). Bogotá, Colombia: Penguin Random House Grupo Editorial

Woolf, V. (2006). La señora Dalloway (ed. Original 1925). Madrid, España: Alianza Editorial

PODCASTS Y REFERENCIAS SONORAS

Alarcón, D. (Productor ejecutivo) (2011 - 2019). *Radio Ambulante* [Audio podcast]. Recuperado de <https://radioambulante.org/>

This American Life (Productora) (2014 - 2018). *Serial* [Audio podcast]. Recuperado de <https://serialpodcast.org/season-one>

Centro de producciones radiofónicas CPR (Productor) (08, 09, 2013) *Mil sonidos de un golpe* [Audio podcast]. Recuperado de <https://radioteca.net/audio/mil-sonidos-en-un-golpe/>

REFERENCIAS CINEMATOGRAFICAS

Vives, C., Reneses, L., Mendoza, M., & Cardona, A. (Productores) & Osorio, J. (Director). (1990). *Confesión a Laura* [Cinta Cinematográfica]. Colombia: Méliès Producciones, Icaic, Focine y TVE.

ARCHIVO CONSULTADO

Archivo Biblioteca Nacional, hemeroteca, Bogotá.

REVISTAS

Ospina Hernández, Bertha de, Cromos (Bogotá), 140 (2881): 11- 17, abril, 1973.

ANEXOS

Anexo 1

GUIÓN CAPÍTULO 1

FORMATO: Podcast – Documental radiofónico literario.

DURACIÓN: 0:25'00" - 0:30'00".

| # | PERSONAJE | CONTENIDO |
|-----|--------------------------|---|
| 001 | CATALINA HOYOS | Como producto final de mi trabajo de grado, yo, Catalina Hoyos, presento a continuación la primera parte de mi traducción al formato radiofónico de la novela colombiana <i>Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón</i> de Albalucía Ángel. Capítulo 1. |
| 002 | CONTROL | CANCIÓN EN GUITARRA DE LA RONDA INFANTIL – FADE OUT |
| 003 | CONTROL | VOZ EN OFF DE ESTRADA MONSALVE (ROOMIE O MODULACIÓN ESPECIAL) |
| 004 | Joaquín Estrada Monsalve | <p>Joven colombiano: Si quieres ver por mis propios ojos las grandezas y miserias de la más oscura noche de tu patria, escucha este horario, vivido más que escrito. En él recojo los hechos en que intervine, que presencié o de los cuales tuve una información autorizada e inmediata durante el desarrollo de los sucesos. Incluyo algunos detalles ambientales, porque sé, por experiencia propia, su utilidad para quienes vuelvan mañana sobre ellos. Lo escribí sobre notas que tuve el cuidado de tomar en las propias pausas de los acontecimientos, para asegurarme a la memoria puntos fijos de reconstrucción y para que, en caso de subsistir, no todo quede sepultado bajo el silencio de las ruinas morales y físicas.</p> <p>Si de paso te encuentras alguna flecha, debes saber que no voló de mi carcaj: ella es apenas señal de tránsito en este laberinto de hechos, hombres y juicios. No sigas apretándote el corazón únicamente ante el hacinamiento de los escombros materiales. Y levántate sobre las ruinas, ¡así no más eres hombre!</p> <p>Joaquín Estrada Monsalve, El 9 de abril en Palacio.</p> |
| 005 | CONTROL | SILENCIO – AMBIENTE SONORO ARENOSA - CHICHARRAS |

| | | |
|------------|----------------------|--|
| 006 | IDENTIFICADOR | La arenosa – Risaralda (Tarde del 12 de octubre de 1967). |
| 007 | Lorenzo | Seguramente vienen de Tailandia. |
| 008 | CONTROL | SONIDO DE ENCENDEDOR Y CIGARRILLO |
| 009 | Ana (1967) | Imposible. |
| 010 | Lorenzo | Se ve por el plumaje. |
| 011 | CONTROL | EFECTO DE PENSAMIENTO. MODULACIÓN. |
| 012 | ANA (1967) | La silla roja, tu chaqueta colgando, la camisa. Todo impecable, perfecto, todo en orden. Las líneas rectas delimitando la ventana, las curvas de humo enredándose en la chimenea, dando una vuelta por el atizador; desenroscándose en la lámpara que colgaba del cielorraso y difundía apenas un resplandor descolorido. La pared blanca, blanquísima. Un ligero calambre caminándome por la palma de la mano. Moví los dedos. |
| 013 | Lorenzo | ¿Tienes calambre, Ana? |
| 014 | Ana (1967) | Sí. Siempre me da en el lado izquierdo. |
| 015 | CONTROL | EFECTO DE PENSAMIENTO. MODULACIÓN. |
| 016 | Ana (1967) | Entonces tu cabeza se levantó algunos centímetros. Todo armonioso, en calma. Todo pintado de felicidad y camuflado por ese aroma a ruda que penetraba a rachas desde el río, el sonido de las chicharras, como si no supiéramos de toda la farsa, el juego, la trampa. |
| 017 | Lorenzo | Yo no me creo la historia que ellos cuentan, que se la traguen los pendejos, fueron ellos. No te la creas nunca. |
| 018 | Ana (1967) | Claro que no. |
| 019 | CONTROL | EFECTO DE PENSAMIENTO. MODULACIÓN. |
| 020 | Ana (1967) | Te aseguré mientras oía el ruido del arrayán que el viento hacia golpear contra los tanques de agua. Y te miré los ojos de ese color extraño, brillantes por la fiebre, mientras seguías diciendo cosas y disponiendo de mi miedo como si en realidad lo que tuvieras en la mano fuera otra vez mi sexo descubierto y entraras en él, como buscando. ¿Qué buscabas? ¿Cuál era el hilo que te sacó del laberinto con paso tan seguro? Dime. Ahora que todo viene y va como una rueda de molino, se deshace en partículas, |

| | | |
|------------|----------------|---|
| | | es ahora el momento de saberlo. De mirar para atrás. Terminar de una vez con este cosmos inflamado de imágenes sin lógica. |
| 021 | Lorenzo | Esta es la felicidad. |
| 022 | Ana (1967) | ¿Tú te acuerdas? De ese sabor de cuando nos quedábamos tardes enteras en las ramas del árbol de guayabas. |
| 023 | CONTROL | EFEECTO DE PENSAMIENTO. MODULACIÓN. |
| 024 | Ana (1967) | Mañana lloverá, entonces, por consecuencia ilógica va a ser el fin del mundo, sin remedio. Porque todo tendrá que liberarse de una vez por todas de esta burbuja incandescente. ¿Podrá decirse burbuja incandescente? ¿Podré olvidarme un día de que nací de un vientre, de un orgasmo, de un acto como todos los actos de otros días, de un espermatozoide unido con un ovulo, de algo que hizo que hoy yo esté presente, aquí, muy quieta, sintiendo como tu piel respira, cómo todo por dentro se revela, se queda en vilo y nos asombra? |
| 025 | CONTROL | SONIDO DE LA CAMA Y SÁBANAS |
| 026 | Ana (1967) | ¿Podrá decirse burbuja incandescente?... ¿Lorenzo? |
| 027 | CONTROL | EFEECTO DE PENSAMIENTO. MODULACIÓN. |
| 028 | Ana (1967) | Te pregunté mientras que tú, ya en el delirio por la fiebre, hacías el gesto de quien sobreagua en remolino. |
| 029 | Lorenzo | ¿Podemos esperar a que pase la noche, y el alba y después otro día? |
| 030 | CONTROL | EFEECTO DE PENSAMIENTO. MODULACIÓN. |
| 031 | Ana (1967) | Contestaste como si ya no confiaras ni en ti mismo y cerraste los ojos. Te dormiste. |
| 032 | Ana (1967) | No sé... |
| 033 | CONTROL | EFEECTO DE PENSAMIENTO. MODULACIÓN. |
| 034 | Ana (1967) | Le respondí al vacío, no sé si podremos, porque a lo mejor esto es un sueño y mañana... Mañana... |
| 035 | CONTROL | VIENTO CONTRA LOS ARBOLES – DEJAN DE SONAR LAS CHICHARRAS. |

| | | |
|-----|----------------|---|
| 036 | Ana (1967) | <p>Y me deshice entonces, sin violencias. El cosmos daba sus vueltas de costumbre, se ordenaba tenaz, riguroso. La silla con tu camisa seguía en el mismo sitio y nada indicó el terror; el sudor frío que desató el comienzo de otra visión definitiva. Ningún signo auguró que esta vez sí era el salto. El derrumbe de cosas cotidianas como ir por el pan o el caminar por el parque, y mientras que tu duermes, yo identifico esta dulzura dolorosa que llegó así, de pronto, igual que las catástrofes o los milagros, desalojándonos del cosmos. Condenándonos.</p> <p>Ya son casi las cuatro, ya es muy tarde, ya es hora del regreso. Tienes que despertar, aunque la fiebre y el delirio te hayan agotado el cuerpo y te estremezcas todo el tiempo vencido por la sed.</p> |
| 037 | Ana (1967) | Tienes que despertar. |
| 038 | Lorenzo | <i>(VOZ TEMBLOROZA Y CON RABIA)</i> Me quemarán la pinga metiéndome un alambre, me obligarán a abrir mi propia fosa y me colgarán entonces de los pies y las manos como un mico y así hasta que me muera. Como le hicieron a los otros. |
| 039 | CONTROL | AMBIENTE SONORO CAMPESTRE – CHICHARRAS – FADE OUT LARGO |
| 040 | IDENTIFICADOR | “Las memorias de la infancia no tienen orden ni final”. Dylan Thomas. |
| 041 | CONTROL | SONIDO INDICADOR CAMBIO DE AMBIENTE. CASA DE ANA. SABINA LIMPIANDO Y SACUDIENDO LAS COSAS. |
| 042 | IDENTIFICADOR | Mañana del 11 de octubre de 1967. Casa de Ana. Pereira. |
| 043 | Mamá Ana | Que quede como una taza de plata, Sabina |
| 044 | CONTROL | EFEECTO DE PENSAMIENTO. MODULACIÓN. |
| 045 | Sabina | <p>A la señora no le gusta que el bidé esté sucio, ni que el wáter esté sucio, ni que haya pelos en el piso ni mugre en los rincones ni debajo del calentador, tampoco le gusta el polvo en el zócalo de las ventanas. Acuérdate que detesta que dejes tus huellas en las chapas de las puertas, hay que usar guantes para hacer esas cosas... ¿Ya fregaste con Ajax? El que desinfecta, desengrasa y deja olor a limpio...</p> |
| 046 | Sabina | VOZ ALTA |

Dos gardenias para ti... (CONTINÚA TARAREANDO LA CANCIÓN Y LUEGO INTERRUMPE PARA HABLAR)

¡Ana! Las Aparicio me contaron que el sábado la vieron a las ocho de la noche por allá por El Lago, y yo te había dicho que después de las siete ni se te ocurriera. Y además con esa muchacha Valeria por ahí.

047 CONTROL

EFFECTO DE PENSAMIENTO. MODULACIÓN.

048 Ana (1967)

Las malas lenguas le vinieron a contar con quien ando, cuantos paquetes de papas fritas me comí, si tenía cara de aburrida o de contenta... Pero si esas señoras tienen 193 años cada una, no nos pueden haber visto a las ocho. Deben tener un telescopio instalado en el balcón y un oráculo falso también. Que iba a estar yo en El Lago si por donde yo anduve ese día fue por Cerritos... Pero así son las cosas, que piense lo que quiera... Yo me largo esta tarde para La Arenosa así se hunda el mundo y cuando las Aparicio le cuenten a Sabina cómo son las cosas, las cosas ya serán como son y no como ellas las están contando.

María Gertrudis Aparicio, la más flaca, ojerosa, piernicorta y coqueta de las cinco hermanas se indignaría como siempre porque soy amiga de Valeria, la hija de Ignacia, la que le planchaba la ropa a Doña Domitilda.

Pero lo que ellas no saben es que desde chiquitas nos dejaban chapucear en la bañera de latón instalada en el patio, a pleno sol, toda la mañana. Me veo siempre jugando en esa tina azul al lado del guayabo con Valeria y Lorenzo, es la visión que siempre se me repite. Mi abuela vigilando desde el enchambrado y yo haciendo ranitas con el agua, pero eso entre nosotras es como si no hubiera pasado. Jamás hemos hablado de esas cosas, tendríamos entre 4 y 7 años.

049 Sabina

Yo creo que, si uno se empeña tanto en barrer muy bien la casa, y en dejar los biseles del bidet como un espejo nos agarra la menguante.

050 CONTROL

EFFECTO DE PENSAMIENTO. MODULACIÓN.

051 Ana (1967)

Jamás supe por qué a uno lo agarra la menguante ni quien era esa señora. Debió ser pariente de la Patasola o de la Madremonte, figuras terroríficas que no me dejaron dormir tranquila por lo menos hasta los 12.

| | | |
|------------|----------------|--|
| 052 | CONTROL | RUIDO EN LA LOCUCIÓN - CAMBIO DE ESPACIO NARRATIVO |
| 053 | IDENTIFICADOR | 9 de abril de 1948, Bogotá. 8:30 a.m. Llega Jorge Eliecer Gaitán al edificio Agustín Nieto. El portero le abre la reja y lo felicita por la audiencia de la noche anterior. |
| 054 | Portero | Me trasnoché por oírlo, doctor. |
| 055 | IDENTIFICADOR | De una modesta casa en el barrio Ricaurte sale el embaldosinador Juan Roa Sierra; pasa a la residencia de su amante María Forero, esposa separada de un empleado de telégrafos, le da tres pesos para el diario y se marcha. |
| 056 | CONTROL | REGRESA EL AMBIENTE DE CASA DE ANA AL FONDO, SABINA CANTA DOS GARDENIAS Y CAMPANAS DE IGLESIA – PENSAMIENTO |
| 057 | Ana (1967) | <p>Un día me dijeron que si no me tomaba la sopa venía el Sietecueros y con eso tuve. Jamás me pude volver a tomar una sopa sin sentir al Sietecueros observándome con sus ojos de color de azufre y cola escamada.</p> <p>No demora en venir Sabina a despertarme. Va a jalar la cortina y subir la persiana para que el ruido sea insoportable y la luz desbarate la penumbra vaga de la alcoba.</p> <p>La última imagen que me queda de la finca es desde el maizal, el enchambrado de macana rojo y el techo entreverado como los de las casas de los americanos, el corredor de atrás. El resto está tapado por los pinos. El diseño de la casa lo sacó mi mamá de la revista House & Garden y después Elías, el maestro de obra a fue construyendo y por fin un día llegamos en el Ford de mi papá. Íbamos todas las vacaciones de Navidad, Semana Santa y muchos fines de semana.</p> |
| 058 | Ana (1967) | Juan José nació allá. Una mañana me mandaron con Enriqueta a verla ordeñar las vacas en la pesebrera. |
| 059 | CONTROL | SONIDO FLASHBACK |
| | | AMBIENTE CAMPESTRE – PERROS Y VACAS EN PRIMER Y TERCER PLANO SONIDO DE LA LECHE. |
| 060 | Ana niña | VOZ INTERNA |

Pacho y Emilia y las otras muchachas. Chisss Chasss, ordeñando a la Normanda y a la Mariposa. Y me dan ganas, pero no me dejan que porque yo no sé y se les va la leche. Me mostraron como desamarrar las vacas, tiraban de una punta de la soga y las patas les quedaban libres, pero era peligroso y había que fijarse en no pisar la boñiga que había regada por todo el establo. Después lavaron todo con la manguera y Emilia me dijo que ahora para la casa porque acababa de tener un hermanito.

Y yo disque, sí, ¿cómo no? Pero cuando llegué vi a mi mamá en la cama y me explicó que le dolía mucho porque el doctor Isaza le había hecho como una operación. Y la cuna de Juan José estaba ahí, con borlas y campanas azules y cubierta con un toldillo rosa.

061 IDENTIFICADOR 9 de abril de 1948, Bogotá. 9:30 a.m. El presidente Ospina Pérez, acompañado de su esposa doña Bertha y un edecán aéreo, sale de Palacio hacia el coliseo de Ferias para visitar la exposición equina.

062 Ana niña

Me quedé muda. Esa noche no pude pegar el ojo.

Toda la noche pensé en cómo le iba a quedar la cara a la idiota de Camila que no hacía sino carearle porque mi hermano tal y cual. Y se creía la vaca que más pasto tragaba porque era la única con hermano a la vista, pero (EMPIEZA A HABLARLE A CAMILA) va a cambiar mucho la historia, Camilita, porque mi hermano Juan José es el que más bien se clava desde las peñas de Termales, hace el salto del ángel como nadie, es campeón olímpico. ¡Claro que juega golf!, es el mejor de su categoría.

Me lleva a cine, no como el tuyo que hay que pagarle mínimo 10 centavos para que te acompañe al *matiné*. Además, no dirás que no es muy buen mozo, todas las de la barra están que se les caen las medias por él y baila tan bien... y había que ver como hacía una cosa tan chiquita para berrear así... lloraba como nadie.

063 IDENTIFICADOR 9 de abril de 1948, Bogotá. 10:12 a.m. El policía Efraín Silva tomas su segundo pocillo de tinto en el café Windsor, después de pasar revista al banco de la Republica.

064 Ana niña

Siempre fue un niño llorón, Juan José. Conflictivo. Cuando nació, a mí me faltaban como 4 meses para cumplir los 5 y no volví a tener vida porque “hay que caminar en puntillas, el niño está durmiendo” o “no prendas la luz porque se despierta” o “levántate a ver si el tetero está listo” y yo sola, resola, sin poder

confiar ni al gato que esta mañana se me cayó el primer diente, a quien iba a importarle si hoy al niño precisamente le comenzó a salir la primera muela. Al final Sabina me dio el secreto.

065 CONTROL AMBIENTE CASERO TRANQUILO (COCINA)

066 IDENTIFICADOR 9 de abril de 1948, Pereira.

067 Ana Niña ¿Quién es el ratón Pérez?

068 Sabina El que se encarga de traerle plata a los niños cuando se les cae un diente.

069 Ana niña ¿Y cómo hace él para encontrar el diente?

070 Sabina Pues uno lo pone debajo de la almohada y entonces él viene por la noche y deja los 50 centavos.

071 Ana niña ¿Dónde los deja? ¿Debajo de la almohada?

072 Sabina Claro. Donde uno puso el diente.

073 Ana niña ¿Y cómo hace el ratón Pérez para poner, debajo de la almohada los 50 centavos si es muy chiquito y no tiene manos?

VOZ INTERNA

Pero Sabina no me quiso explicar más. Dijo que si no me manejaba bien no me traía nada el ratón Pérez y entonces me metí el diente en el bolsillo y me fui para el colegio.

074 IDENTIFICADOR 9 de abril de 1948, Bogotá. 1:00 P.M. En el batallón Guardia Presidencial, el teniente Silvio Carvajal se retira a reposar, mientras la tropa come el almuerzo. El capitán León, comandante de la unidad, sale a almorzar en su casa en Fontibón. Gaitán, acompañado de Plinio Mendoza Neira, Cruz, Padilla y Vallejo, sale de su oficina a almorzar en el hotel Continental. Su secretaria le dice “Cuídese, doctor”. Y él le responde “¡Déjese de pendejadas!”. Un hombre pequeño, de muy pobre apariencia está recostado contra la pared, a la entrada del edificio Agustín Nieto, acera occidental de la carrera séptima.

075 Secretaria Cuídese, doctor

076 Gaitán ¡Déjese de pendejadas!

077 CONTROL AMBIENTE PLAZA CENTRAL DE PEREIRA

| | | |
|------------|----------|--|
| 078 | Ana Niña | En la Plaza de Bolívar me encontré con Irma y la Pecosa Velázquez. Porque me invitaron a comer guayaba con sal y después nos sentamos en un escaño a ver a los muchachos jugar trompo. |
| 079 | Pecosa | Ya casi es hora de entrar a clase |
| 080 | Ana niña | Las tres nos dimos cuenta de que la plaza estaba llena de hombres. Parece como si vinieran de las fincas de tierra fría. Todos engominados, con ruana blanca, carriel y sombrero de fieltro. |
| 081 | Pecosa | Que cosa más rara. |
| 082 | Ana niña | ¿Raro qué? |
| 083 | Pecosa | Mire que están como en grupos y están como discutiendo. De pronto va a haber manifestación. Mejor entremos al colegio. |
| 084 | Irma | ¿A que no eres capaz de preguntarles?, ¿Te da miedo? |
| 085 | Ana niña | ¿Cuál miedo? ¡Claro que no! Vas a ver... (<i>SEGUNDO PLANO - SE VA ACERCANDO</i>) ¡Señor! ¿puede decirnos por qué es que hay tanta gente en la plaza, es que va a haber algo? |
| | | VOZ INTERNA |
| | | Aunque había dicho que no tenía miedo, le dio un escalofrío cuando él la miró con esos ojos de animal... Todo pálido. |
| 086 | Señor | ¿Todavía no saben? |
| 087 | Ana niña | No señor, ni idea. |
| 088 | Señor | ¿Usted estudia donde las monjas? |
| 089 | Ana niña | Sí señor. Estoy en tercero de primaria. |
| 090 | Señor | ¿Y ya sabe leer? |
| 091 | Ana niña | Sí, y ya sé sumar también. |
| | | VOZ INTERNA |
| | | Seguía mirándome de lejos y parecía pensando en otra cosa. |

| | | |
|------------|----------------|---|
| 092 | Señor | Hace una hora cayó asesinado en Bogotá el caudillo del pueblo. El doctor Jorge Eliécer Gaitán, jefe del Gran Partido Liberal... Son unos verriondos, malparidos. ¡Váyanse pa' la escuela, muchachitas! |
| 093 | CONTROL | PASOS DE LAS NIÑAS CORRIENDO |
| 094 | Ana niña | ¿Le vieron los colmillos? ¡Eran de oro! |
| 095 | IDENTIFICADOR | 9 de abril de 1948, Bogotá. Una de la tarde con 5 minutos y 15 segundos. Al salir Gaitán a la calle, se oye una detonación. |
| 096 | CONTROL | SONIDO DE DISPARO |
| 097 | IDENTIFICADOR | 9 de abril de 1948, Bogotá. Una de la tarde con 5 minutos y 20 segundos. Rápidamente se oyen dos detonaciones más. El hombrecillo vestido pobremente, en posición de experto tirador, dispara su revolver. Gaitán gira sobre sí mismo, trata de mantenerse en pie... |
| 098 | CONTROL | DOS DISPAROS MÁS Y TRANSITO A PATIO DEL COLEGIO – CANCHA DE BASKET |
| 099 | Pecosa | ¿Tú crees que habrá guerra? |
| 100 | Ana niña | Irma dijo que no, que porque su papá, que era coronel del ejército no les había dicho nada a la hora del almuerzo. |
| 101 | Irma | No va a haber guerra solo porque mataron a Gaitán. |
| 102 | Ana niña | VOZ INTERNA Respondió como si ella entendiera de esas cosas. ¿Tu papá es liberal? Pregunté pensando que mi papá sí era... La prueba de que no había guerra ni pasaba nada era que ellas estaban jugando basket en el patio y que las monjas daban clase tranquilas. |
| 103 | IDENTIFICADOR | 9 de abril de 1948, Bogotá. Una de la tarde con 5 minutos y 22 segundos. El líder cae sobre el pavimento, boca arriba, sangrando profusamente. |

| | | |
|------------|-----------------|--|
| 104 | CONTROL | ALBOROTO DE LAS CAMPANAS DEL COLEGIO – CINTINUA EL SONIDO DEL BASKET |
| 105 | Madre Marcelina | ¡Todo el mundo a los salones a recoger sus útiles! (<i>DESDE UN BALCÓN SEGUNDO PLANO</i>) |
| 106 | CONTROL | ALBOROTO DE LAS CAMPANAS DEL COLEGIO – CINTINUA EL SONIDO DEL BASKET |
| 107 | Madre Marcelina | ¡A recoger sus útiles todas! |
| 108 | Ana niña | Estaba histérica. Al primer “a recoger” puso en peligro la caja de dientes y se la tuvo que volver a encajar. |
| 109 | IDENTIFICADOR | 9 de abril de 1948, Bogotá. 1:18 p.m. El policía Efraín Silva intima a rendición a un hombre caído que es arrastrado brutalmente por la muchedumbre. Lo despoja del revolver cuando ya casi entra en la Droguería Granada. “¿Por qué lo mató?”, le preguntan. Y el infeliz responde: “Hay cosas que no se pueden decir”. Luego exclama: “Virgen del Carmen, ¡auxíliame!” Un embolador lo deja inconsciente al golpearlo con su caja. Una libreta militar expedida a nombre de Juan Roa Sierra. |
| 110 | CONTROL | SONIDO INDICADOR CAMBIO DE AMBIENTE. CASA DE ANA. SONIDO CORTINA Y PERSIANA |
| 111 | Sabina | ¡Ya son las nueve! (MEDIO REGAÑANDO A ANA) ... Dos gardenias para ti... (CAMBIO EN LA ARMINÍA) |
| 112 | CONTROL | EFECTO DE PENSAMIENTO. MODULACIÓN. |
| 113 | Ana (1967) | <p>¡O te entonás, o te callás, o te pico!... Algún día voy a gritarle...</p> <p>Ya son las nueve. (<i>IMITANDO Y BURLANDOSE DE SABINA</i>) ¿Y qué? ¿Quién decretó que esa es la hora universal para levantarse? ¿Dónde carajo lo escribieron? ¿o es que te lo dijo un pajarito? Voy a contarte un cuento: Los esquimales sólo duermen cuando les da sueño y comen a la hora del hambre.</p> <p>Pero es que esos pobres desgraciados son pueblos bárbaros. Eso le había contestado una vez su tía Lucrecia con aire de saber lo que está diciendo; pero si lo único que sabe es ir y volver de donde la modista la querida señora.</p> |
| 114 | Sabina | Aquí está el desayuno y no se me haga la dormida que yo sé que está despierta. |

| | | |
|------------|----------------------|--|
| 115 | CONTROL | SABINA MOVIENDO COSAS EN LA MESA DE NOCHE DE ANA |
| | | EFEECTO DE PENSAMIENTO. |
| 116 | Ana (1967) | Si esto fuera un delicioso iglú forrado en piel de foca, a prueba de ruidos... Aunque a lo mejor mamá esquimal también madrugaría con la cantaleta de “tienes que levantarte, son las nueve”. Las mamás son así. No me hago la dormida, cotorra lenguilarga. ¿Cómo me voy a hacer la dormida si ahora mismo estoy tratando de entender? Porque sabemos y no entendemos nunca el porqué de las cosas. |
| 117 | IDENTIFICADOR | 1:20 p.m. Un taxi “Roxi” negro pita desesperadamente y vuela hacia la clínica Bogotá con el ilustre herido. En el carro, el médico Pedro Elíseo Cruz dice a Vallejo: “No hay nada que hacer, ¡nos lo mataron!” |
| 118 | Ana (1967) | Cierro otra vez lo ojos. Me relajo y trato de concentrarme en las sabanas tibias, en mi cuerpo que se acomoda a la horma que ya tiene el colchón, como un nido...Que bien, que caliente, que rico. |
| 119 | CONTROL | RUIDO DE SILLA CORRIENDOSE, SABINA CANTANDO DOS GARDENIAS, BARRE UN TAPETE, LO LEVANTA, SALE AL CORREDOR, LO SACUDE, VUELVE A ENTRAR. |
| 120 | Sabina | Ruidos de esfuerzo y canción. |
| 121 | CONTROL | POR PRIMERA VEZ SE ESCUCHA A ANA HABLAR EN VOZ ALTA |
| 122 | Ana (1967) | ¿Por qué no te estás quieta?, ¡maldita sea, carajo!, ¿Por qué no te callas de una vez? |
| 123 | Sabina | ¿Que son esas palabras, ¡eavemaría! Si la oye su mamá la castiga. Una señorita no dice esas cosas. |
| 124 | Ana (1967) | ¿Ah, no...? |
| 125 | Sabina | Pues no. La gente boquisucia es la que no tiene educación, los arrieros, yo no digo nada, pero usted... |
| 126 | CONTROL | AMBIENTE BOGOTÁ 9 DE ABRIL |
| 127 | IDENTIFICADOR | Joaquín Estrada Monsalve. Ministro de educación de Colombia durante el gobierno de Mariano Ospina Pérez. |

128 Estrada Monsalve Una de la tarde. A la una y diez minutos, en la puerta, el doctor Alberto Durán nos dice: “acaban de asesinar al doctor Gaitán en la puerta del edificio de su oficina y estoy llamando a palacio”.

Me resisto a creerlo. ¿Hace poco no corrió también la noticia de la muerte en Santa María de Laureano Gómez? Sin embargo, sigo para el Ministerio de Educación. Al cruzar la carrera 7ma no veo movimientos irregulares. Todo está tranquilo aún, la calle soleada, las gentes en actitud normal.

En la puerta del Ministerio el periodista Jaime Soto, demacrado, lívido, me confirma la cruel noticia. “Que vergonzosa infamia”, le contesto. Subo aprisa al Ministerio y busco el teléfono directo a Palacio, pero la puerta está cerrada y el ascensor no funciona. Salgo al andén. En ese instante, las gentes, en grupos presurosos, comienzan a desprenderse sobre el sitio del asesinato, pues las radios ya difundieron el hecho.

El ambiente se caldea por segundos. Un transeúnte grita, “a matar godos”. Salgo acompañado del doctor Jorge Luis Aragón para la casa, a pie. Los grupos que bajan van en actitud colérica, corren pidiendo a gritos las cabezas de Laureano Gómez, Montalvo y la mía. Pero la angustia con que corrían no les dejaba observar al transeúnte que iba en dirección opuesta.

Llego a mi casa, me armo, ordeno a mi familia que cambie de residencia y parto para Palacio. Pasa un jeep de la policía y ordeno: “Estrada Monsalve, ministro de Educación, lléveme a Palacio”. Los dos agentes van llorando de cólera y angustia.

129 IDENTIFICADOR 9 de abril de 1948, Pereira.

130 CONTROL **AMBIENTE COLEGIO – DE NUEVO LA CAMPANA**

131 Madre Marcelina ¡Todas a Formación! Las que viven de la 18 para abajo, formen a la izquierda, las de la 20 hacia el Lago, a la derecha.

¡Las mayores encárguense de las más pequeñas y apenas salgan a la puerta de la plaza, corran lo que más puedan!

132 Ana niña La Pecosá se agarró de mi mano llorando porque su papá estaba en Bogotá y diciendo que lo iban a matar. Le dije que si seguía llorando iba a dejar que se fuera sola.

Irma se tuvo que formar con las del Lago y Julieta me cogió la otra mano, me dijo que su papá era liberal y me preguntó si el mío también lo era. Le respondí que sí.

| | | |
|------------|------------------|--|
| 133 | Julieta | ¿Y tú crees que pueden volar a todos los liberales con dinamita? |
| 134 | Ana niña | No, ni hablar, deja de pensar en eso. |
| 135 | Julieta | <p>Estoy pensando en el buey de ese señor al que le pusieron dinamita. Escuché que mi mamá le contaba a mi papá que fue cosa tan espantosa, que los conservadores eran capaces de cualquier barbarie.</p> <p>Yo no sé qué significa una barbarie, pero debe ser algo horrible porque para ponerle dinamita a un buey solo porque era liberal...</p> |
| 136 | Ana niña | Los bueyes no son liberales ni son nada, zorombática. Agárrese bien el maletín, por si acaso. |
| 137 | CONTROL | AMBIENTE BOGOTÁ 9 DE ABRIL |
| 138 | IDENTIFICADOR | Joaquín Estrada Monsalve. Bogotá, 9 de abril. |
| 139 | Estrada Monsalve | <p>Dos de la tarde. Ni un vidrio sano en los ventanales de Palacio, ni una bomba eléctrica ilesa. En medio del esparcimiento de piedras, ladrillos, garrotes y cristales, al pie de la entrada principal, al cadáver del asesino, desnudo, bocarriba, los brazos y las piernas en cruz, con un ojo fuera y el otro convertido en un coágulo de sangre.</p> <p>La plaza estaba llena de hombres y soldados, de gente con banderas rojas, muchachos subidos en los mangos. ¡VIVA EL PARTIDO LIBERAL! ¡ABAJO EL GOBIERNO!, ¡VIVA EL GRÁN PARIDO LIBERAL! Voces enardecidas, miles de brazos levantando machetes picos, palos, armas de todas las clases.</p> <p>Alcancé a ver las bayonetas de los soldados que, en posición de firmes, desaparecían prácticamente tragados por la muchedumbre, y entonces oí la voz de alguien que lanzaba una orden y vio cómo los uniformes verdes se movieron dos pasos adelante y apuntaron las bayonetas.</p> <p>¡ATENCIÓN!</p> <p>Pero nadie retrocedió ante la amenaza.</p> |
| 140 | IDENTIFICADOR | 9 de abril de 1948, Pereira. |
| 141 | CONTROL | AMBIENTE DEL PUEBLO |

| | | |
|------------|-----------------|--|
| 142 | Ana niña | <p>Había que llegar como fuera a la esquina, y sin soltar las manos de Julieta y la Pecosá, salió empujando gente. Nos quedamos un rato pegadas a la pared. El corazón a veces latía muy fuerte y otras se apagaba, batía tan pasito que parecía que se había parado.</p> <p>Hasta que al fin un brazo de hombre nos abrió una trocha. Era el señor Rangel. Corran, métanse en la droguería, dijo, pero yo no paré de correr calle abajo.</p> |
| 143 | CONTROL | AMBIENTE CASA DE ANA |
| 144 | IDENTIFICADOR | Mañana del 11 de octubre de 1967. Casa de Ana. Pereira |
| 145 | Ana (1967) | ¿Te acuerdas que el día que mataron a Gaitán se me cayó el primer diente? |
| 146 | Sabina | ¡Virgensanta! De las cosas que se acuerda a estas horas de la vida. ¿Yo que me voy a acordar de eso? |
| 147 | IDENTIFICADOR | Carlos Lleras Restrepo. Senador de la república durante la presidencia de Mariano Ospina Pérez. |
| 148 | Lleras Restrepo | <p>Yo estaba almorzando en mi casa cuando alguien de la familia llamó para avisar que la radio estaba dando la noticia de que Jorge Eliecer Gaitán había sido asesinado.</p> <p>Inmediatamente me di cuenta de la gravedad del suceso y de las consecuencias de perturbación que iba a provocar en el país. Cuando me preparaba para trasladarme al centro de Bogotá, porque iba a ser necesario intervenir para que el país no se precipitara al caos, recibí la llamada del doctor Pedro Gómez Valderrama. “Doctor Lleras, la situación está muy grave” me anunció.</p> <p>Le dije que lo recogería en la esquina de su casa. Juntos llegamos hasta la iglesia de San Francisco donde la turba rodeó mi automóvil. En ese momento estaba ardiendo la Gobernación de Cundinamarca y mucha gente en estado de desesperación.</p> |
| 149 | CONTROL | AMBIENTE CASA DE ANA |
| 150 | Ana (1967) | Yo si me acuerdo. Dijiste que lo pusiera debajo de la almohada, que el ratón Pérez me iba a traer 50centavos. |
| 151 | Sabina | ¡Pues claro! Y le trajo cincuenta, ¿no? |
| 152 | Ana (1967) | ¡Qué va! |

| | | |
|-----|-----------------|--|
| 153 | Lleras Restrepo | Alguien abrió la puerta de mi automóvil y alcanzó a tender un revolver contra mí, pero me reconoció y no disparó. En vista de que no podíamos avanzar, nos bajamos y le di la orden al chofer de devolverse a Chapinero porque sabía que los vehículos que permanecieran en las calles iban a ser destruidos por la multitud. |
| 154 | IDENTIFICADOR | 1:30 p.m. El carro del presidente Ospina es alcanzado, de regreso a Palacio, por un grupo de revoltosos que gritan “¡Mueran los asesinos de Gaitán!”. El chofer acelera, pero en frente de la casa presidencial, el auto es cercado de nuevo. En una peligrosa maniobra, el conductor entra el carro en el garaje, en un solo tiempo. El sargento Héctor Orejuela logra cerrar la puerta y salvar por segundos la vida de Ospina y doña Bertha. |
| 155 | CONTROL | AMBIENTE CASA DE ANA |
| 156 | Ana (1967) | Yo creo que ese día perdí la inocencia para siempre. |
| 157 | Sabina | ¿Cómo así? ¿Qué día...? ¿Por qué perdió la inocencia...? |
| 158 | Ana (1967) | El día en que me di cuenta de que lo del ratón Pérez era un puro cuento de viejas: así se lo dije a Irma y a la Pecososa para que no se dejaran engatusar ellas tampoco. |
| 159 | Sabina | A lo mejor sí le trajo y usted no se dio cuenta con todo lo que pasó, Jesúsmariayjosé, mi Dios nos ampare y nos favorezca... yo no sé por qué es que le dio por acordarse de tanta cosa maluca. |
| 160 | Ana (1967) | <p>¿Qué no me iba a dar cuenta...? Pero dónde crees tú que uno está cuando se le cae el primer diente y le dicen que el ratón Pérez le va a traer cincuenta, que lo deje debajo de la almohada, que mañana verá, y uno tragándose todo, creyéndose la más rica del pueblo porque al otro día se va a comprar una tonelada de mecató en el recreo y todo el colegio verde y uno dándoselas de a mucho y al fin la idiota de Camila y toda la barra de aplanchadas sin poder decir ni mu porque si se alebrestan no les doy ni pite de coco ni de caramelo, y hasta Irma y la Pecososa mansíticas sin chistar porque si no tampoco les doy a ellas ni cinco y todo el mundo achantado y yo como si me hubiera agarrado una piñata para mí sola. ¡Que dicha! Por lo menos tres días me iba a durar el botín, pero...</p> <p>Que pendejadas estas diciendo. Cómo se te ocurre: ¿crees que yo iba a estar pendiente de otra cosa?</p> |

| | | |
|------------|---------------|--|
| 161 | IDENTIFICADOR | Bertha Hernández de Ospina. Primera dama de Colombia durante la presidencia de Mariano Ospina Pérez. |
|------------|---------------|--|

| | | |
|------------|------------------|---|
| 162 | Bertha Hernández | <p>Llegábamos a la puerta del Palacio Presidencial después de haber asistido a la inauguración de la exposición agropecuaria con mi marido, el presidente de Colombia, el jefe de la casa militar, y el teniente de aviación.</p> <p>Veníamos en un carro largo y lujoso marca Packard, de ocho puestos, manejado por el segundo chofer de Palacio, el señor Marco T. Álvarez.</p> <p>Subimos por la calle octava y doblamos sobre la carrera séptima. Como la carrocería era larga y la calle estrecha era necesario hacer una curva forzada para que pudiera entrar fácilmente por la puerta.</p> <p>Mientras se hacía la maniobra, pasaron tres taxis llenos de gente que gritaba vivas al Partido Liberal y empezaron a aglomerarse las muchedumbres exaltadas y fuera de tono. En ese momento salían a nuestro encuentro los soldados del Batallón Guardia Presidencial, al mando del teniente Héctor Orejuela.</p> <p>Tan pronto bajamos del carro, se dirigió a hablarle al presidente, el general Sánchez Amaya, quien estaba esperándolo. Yo lo saludé y seguí hacia nuestros apartamentos o lo que se llama la casa privada.</p> <p>En camino a esta, me encontré con Gustavo Torres, el Intendente de Palacio y me dijo...</p> |
|------------|------------------|---|

| | | |
|------------|----------------|----------------------------|
| 163 | Gustavo Torres | Señora, ¡mataron a Gaitán! |
|------------|----------------|----------------------------|

| | | |
|------------|------------------|---|
| 164 | Bertha Hernández | Desagradablemente sorprendida por esa noticia que me pareció muy grave, no contesté nada, pero pensé “¡Esto se prende!” |
|------------|------------------|---|

| | | |
|------------|---------------|--------------------------|
| 166 | IDENTIFICADOR | Joaquín Estrada Monsalve |
|------------|---------------|--------------------------|

| | | |
|------------|------------------|---|
| 167 | Estrada Monsalve | Por la carrera séptima venía una montonera con banderas y palos. Muchos tenían pañuelos rojos amarrados al cuello y casi todos eran estudiantes. Y mientras muchos gritaban lo mismo que la muchedumbre en la plaza, los otros agitaban banderas rojas y banderas tricolores, y cantaban el himno. Las mujeres los miraban pasar desde la acera y lloraban como si fuera un entierro. |
|------------|------------------|---|

| | | |
|------------|---------------|------------------------------|
| 168 | IDENTIFICADOR | 9 de abril de 1948, Pereira. |
|------------|---------------|------------------------------|

| | | |
|------------|----------------|--|
| 169 | Ana niña | <p>Seguí corriendo a pesar de que una amiga de mi mamá nos hizo señas de que nos refugiáramos en su casa. No paré. Corrí a todo lo que daba, si fuera Peter Pan, Julieta y la Pecosá volaban conmigo. Las sentía agarradas a mis manos como grapas.</p> <p>VOZ ALTA</p> <p>Ya vamos a llegar, ya vamos (sin aire)</p> <p>Con unas ganas horribles de llorar sin saber por qué. Parecía que la carrera 5ta estuviera a dos kilómetros. El maletín de la Pecosá se cayó en plena calle.</p> <p>VOZ ALTA</p> <p>¡Recógelo tú!</p> <p>Seguí disparada con Julieta hasta que por fin llegamos a la carrera 5ta.</p> |
| <hr/> | | |
| 170 | IDENTIFICADOR | 9 de abril de 1948, Bogotá. 1:50 p.m. Incontenible, baja la multitud de los barrios Egipto, Santa Barbara y El Guavio, dispuesta a vengar la muerte del caudillo. |
| <hr/> | | |
| 171 | CONTROL | GOLPES FUERTES EN LA PUERTA DE LA CASA DE ANA – SE ABRE – ENTRAN – SE CIERRA (TODO DESDE ADENTRO) |
| <hr/> | | |
| 172 | Sabina | ¿No le han enseñado que para eso es el timbre? Que es eso de tocar a las patadas, valiente educación. Siga que su mamá está en el patio rezando. |
| <hr/> | | |
| 173 | IDENTIFICADOR | Plinio Apuleyo Mendoza. Hijo de Plinio Mendoza Neira, quien era miembro de la junta de asesores de Jorge Eliecer Gaitán. |
| <hr/> | | |
| 174 | Plinio Apuleyo | Yo estaba con mi papá en la esquina de la Jiménez y eran casi las doce. |
| <hr/> | | |
| 175 | Plinio Mendoza | Yo me voy a almorzar, tengo una cita. |
| <hr/> | | |
| 176 | Plinio Apuleyo | Entonces me tomé un batido de tamarindo y fui al restaurante Monteblanco a encontrarme con mis hermanas. Estando allí escuchamos tres disparos. Después otro. Creímos que eran petardos de esos que tiran los muchachos. Me asomé por la ventana y entonces vi a un tipo que corría por la séptima atropellando gente y a mi papá tratando de sostener a alguien |

| | | |
|------------|----------------|--|
| | | que, vestido de negro, se desplomaba en el andén en ese mismo instante. Era Gaitán. |
| | | Bajamos a mil las escaleras y ya la gente corría detrás del hombre que había disparado y el doctor Cruz le decía a mi papá que todavía estaba vivo, que se fueran para la clínica. Mis hermanas se pusieron a llorar y yo no sé qué sentía porque ni tiempo tuve. Mi papá tenía las manos llenas de sangre y se las miraba como si no creyera. Nadie atinaba a decir nada hasta que una mujercita empezó a lamentarse. |
| 177 | Mujercita | ¡Mataron a Jorgeliecer! ¡Nos mataron al negro! ¡máteme a mí también! |
| 178 | Plinio Apuleyo | Le gritó a un policía que venía hacia el tumulto. Lograron meter el cuerpo de Gaitán en el taxi rodeado de gente y arrancaron pitando a todo taco. El policía trataba de que nadie se acercara, pero la gente se arremolinaba a ver el reguero de sangre. Mejor nos largamos, le dije a mis hermanas y nos fuimos a la esquina de la Jiménez a esperar un tranvía. |
| 179 | Conductor | ¿Qué es lo que pasa? |
| 180 | Plinio Apuleyo | Preguntó el conductor. Que mataron a Gaitán, le respondí. Frenó en seco el tranvía. |
| 181 | Conductor | ¡Bájese todo el mundo porque este tranvía no sigue andando ni una cuadra! |
| 182 | IDENTIFICADOR | 9 de abril de 1948, Bogotá. 2:00 p.m. El corazón de Jorge Eliécer Gaitán dejó de latir. |
| 183 | CONTROL | SILENCIO LARGO Y SIMBÓLICO, SE APAGA EL AMBIENTE DE BOGOTÁ. |
| 184 | IDENTIFICADOR | 9 de abril de 1948, Pereira. |
| 185 | CONTROL | AMBIENTE CASA DE ANA – RADIO AL FONDO TODO EL TIEMPO – MAMÁ Y SABINA REZANDO AL FONDO TAMBIÉN. |
| 186 | Ana niña | Nadie me hacía caso. Mi papá oía las noticias al lado de la radio y Sabina y mi mamá rezaban todo el tiempo. VOZ ALTA El papá de la Pecosita está en Bogotá, en el hotel San Francisco... |

| | | |
|------------|-------------------------|--|
| 187 | Pedro Acosta (radio) | Aquí la Nueva Granada de Bogotá, habla Pedro Acosta Borrero: anunciamos a la ciudadanía que hemos ocupado esta emisora en nombre del pueblo y de la libertad. |
| 188 | Mamá de Ana | Dios mío bendito |
| 189 | Papá de Ana | Para qué se meterán esos muchachos en esas cosas, lo único que consiguen es que la situación se vuelve más caótica. |
| 190 | Locutor 2 | El hotel San Francisco en el momento es presa de las llamas. De las farolas de la Plaza de Bolívar cuelgan las cabezas de Laureano Gómez, Ospina Pérez Urdaneta y Pabón Núñez. |
| 191 | Ana niña | ¿Quiénes son esos? Pobre la Pecosá y su papá... |
| 192 | CONTROL | RADIO – ORACIONES – AMBIENTE CASA |
| 193 | Ana niña | ¿Quiénes son esos? |
| 194 | Mamá y papá | ¡Godos! |
| 195 | Ana niña | Los godos son muy malos, ¿cierto? ... |
| 196 | Locutor 2 | Miles de hombres y mujeres por la carrera 7ma rompen con martillos las vitrinas de los almacenes de licores, las puertas de los cafés y restaurantes. Al periodista Parmenio Rodríguez, que estaba tomando fotos en la calle le pegaron un balazo que atravesó su cámara y cabeza al mismo tiempo. |
| 197 | Ana niña | De imaginarme las cabezas colgando y lo del fotógrafo se me revolvió el estómago y quería gritar que apagaran ese radio cuando mi mamá tuvo casi la misma idea. |
| 198 | Mamá Ana | ¿Por qué no cambias de estación? |
| 199 | CONTROL | INTERFERENCIA Y SONIRO DE RADIO ANTIGUA |
| 200 | Jorge Zalamea | Les habla Jorge Zalamea, desde la Radio Nacional de Colombia. Transmitimos un mensaje de Libertas, de dolor y esperanza al pueblo colombiano que hoy llora la muerte de su líder. |
| 201 | Papá Ana | ¡Asqueroso comunista! |
| 202 | Ana niña | Por una vez que alguien recitaba poemas en el radio en vez de gritar desenfadados, mi papá interrumpía. Fue inútil porque volvió a cambiar la estación y solo quedó el eco de aquella voz tan grave y dulce repitiendo... |

203 Jorge Zalamea Si pudiera llorar de miedo en una casa sola
Si pudiera arrancar los ojos y comérmelos
Lo haría por tu voz de naranjo enlutado...

204 **CATALINA
HOYOS** Este fue el primer capítulo de la traducción al formato
radiofónico de la novela *Estaba la pájara pinta sentada en el
verde limón* de Albalucía Ángel.

Con las voces actorales, en orden de aparición, de:

Identificador – Camilo Arbeláez

Estrada Monsalve – Juan Pablo Herrera Montoya

Lorenzo – Sebastián Restrepo

Ana (1967) – Ana Castillo

Mamá Ana – Gloria Vélez

Sabina – Danna Cruz

Ana niña – Ana Castillo

Secretaria – Laura Romero

Madre Marcelina – María Camila Galvis

Lleras Restrepo – Oskar Corredor

Bertha Hernández – Liliana Tavera

Plinio Apuleyo (hijo) – Henry Yesid Ortega

Pedro Acosta – Jaime Cabrera

Papá de Ana – Héctor Hoyos

Locutor 2 – Fernando Gutiérrez

Jorge Zalamea – Santiago Ardila

Pecosa – Isabela Hoyos Vélez

Portero – Álvaro Urrea

Gaitán – Daniel Vargas

Señor Gaitán – Pablo Jaramillo Jaramillo

Julieta – María Lucía Silva

Asistencia técnica realizada por Laura Sofía Romero

Agradecimientos especiales a Liliana Ramírez, asesora del trabajo de grado, Oskar Corredor y Fernando Gutiérrez, profesores, colegas y amigos. Todos aportaron su conocimiento y apoyo para hacer posible este proyecto.

Grabado en los estudios del Centro Ático de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Julio de 2019.

Anexo 2

CAPÍTULO 2

FORMATO: Podcast – Documental radiofónico literario.

DURACIÓN: 0:25'00” - 0:30'00”.

| # | PERSONAJE | CONTENIDO |
|-----|----------------|---|
| 001 | CATALINA HOYOS | Como producto final de mi trabajo de grado, yo, Catalina Hoyos, presento a continuación la primera parte de mi traducción al formato radiofónico de la novela colombiana <i>Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón</i> de Albalucía Ángel. Capítulo 2. |
| 002 | CONTROL | CANCIÓN EN GUITARRA DE LA RONDA INFANTIL – FADE OUT |
| 003 | CONTROL | AMBIENTE SEMENTERIO – PASOS DENTRO DE UNA IGLESIA (REVERB) HASTA “PERO NADA” |
| 004 | IDENTIFICADOR | Uno de los días siguientes al Bogotazo. Pereira. |
| 005 | CONTROL | VOZ INTERNA DE ANA |
| 006 | Ana niña | <p>Es un pasillo húmedo que parece infinito. Sin embargo, presiente que, al irlo desandando, al alcanzar aquella luz del fondo todo será distinto. Que el blanco será negro como en los negativos, que el cielo cubierto de nubes pequeñas y aquel olor a agua podrida, de flores podridas, de algo descuidado y putrefacto yaciendo detrás de aquellas piedras. Pero nada desaparece, todo queda inmutable. El aire contagiado de cosas hinchadas, el blanco terroso de los muros, los nombres puestos en hilera, la galería con arcos disperejos, los senderos de tierra cubiertos de basura y de maleza. Pero sobre todo el miedo. Un miedo extraño a los colores, al olor, a los abedules.</p> <p>Irma me había dicho que así se llamaban los árboles y lo anoté después en la libreta de palabras lindas. “abe-dul”.</p> <p>Siento unas ganas inmensas de vaciarme por dentro. De correr a esconderme detrás de cualquier cosa y dejar que aquella sensación de grito trunco saliera de mis entrañas, o del cerebro o simplemente se me relajen los brazos y se me calme el picor de los ojos, que salga ese dolor profundo que se instala en no sé cuál parte del cuerpo y que golpea sin parar. Aquí es el purgatorio.</p> |

En medio de estos pinos y estas losas desechas. Hay que salir de esta emboscada. Pero me quedo inmóvil en el pasillo que no termina nunca.

Julieta y yo éramos uña y mugre. Todo el colegio lo sabía.

007 CONTROL SALE AMBIENTE SEMENTERIO – TRANSICIÓN

008 IDENTIFICADOR Bertha Hernández de Ospina.

009 CONTROL OFF-TESTIMONIO

010 Bertha Hernández Llegué a mi alcoba donde me encontré con Lalita Guzmán una de mis mejores amigas que estaba con Ángela mi hermana mayor y quien había venido para asistir a algunos eventos de la Conferencia Panamericana.

Dicen que mataron a Gaitán y me parece gravísimo, les dije. Entré, me quité el sombrero y lo puse en un asiento junto a los guantes y la cartera. Abrí el closet y saqué dos revólveres que siempre llevo conmigo cuando salgo de viaje. Uno se lo di a mi hermana y el otro me lo colgué y no lo dejé durante 15 días.

Seguidamente llamé al colegio de los padres Jesuitas donde estudiaba Gonzalo, el menor de mis hijos. “Padre, tenga la bondad de llevar a mi hijo a la Embajada Americana lo más pronto posible”. Le pedí.

Después llamé a la Embajada y les dije: “les entrego a mi hijo Gonzalo, no a la Embajada sino a su gobierno, para que me respondan por él. Y si los hechos se agravan, les ruego sacarlo del país para que se reúna con sus hermanos en Nueva York”.

011 IDENTIFICADOR 4:32 p.m. Cae la torre de Santa Bárbara con sus francotiradores. Laureano Gómez aconseja telefónicamente a Ospina que renuncie para dar paso a una Junta Militar.

012 IDENTIFICADOR Carlos Lleras Restrepo.

013 Lleras Restrepo Nos dirigimos a la calle 12, donde estaba la Clínica Central en medio de multitudes en las cuales ya era visible la exasperación y el efecto de las bebidas alcohólicas que se habían robado de almacenes y cigarrerías. Difícilmente pude entrar a la clínica y allí, el doctor Echandía, el doctor Alfonso Araújo y Plinio Mendoza, empezamos a cambiar ideas sobre la situación nacional.

| | | |
|------------|------------------|--|
| | | Algún tiempo después, el doctor Araújo nos llamó y nos dijo que de Palacio nos mandaban llamar. |
| 014 | IDENTIFICADOR | 4:45 p.m. Las turbas llegan al capitolio donde están reunidos los diplomáticos en la Conferencia Panamericana. La periodista Eva Dane, del Miami Times, cuenta cincuenta y dos cadáveres en la plaza de Bolívar. |
| 015 | CONTROL | CAMBIO DE AMBIENTE – CASA DE ANA 9 DE ABRIL. SABINA Y MAMÁ DE ANA REZANDO AL FONDO. |
| 016 | IDENTIFICADOR | 9 de abril de 1948. Casa de Ana. Pereira. |
| 017 | Mamá de Ana | Sabina, es mejor que vaya a la tienda a comprar lo que haga falta. Azúcar, sobre todo y arroz... Una arroba de res, manteca y chocolate. |
| 018 | Sabina | Sí señora. Vamos a tener que ganarnos la lotería de Manizales porque si la libra de chocolate vale setenta centavos, que cosa tan horrible. |
| 019 | Locutor 2 | La capital sufre saqueos en todas las esquinas y la multitud marcha enardecida hacia Palacio. |
| 020 | Papá de Ana | Seguro que lo van a quemar también. ¡Godo asqueroso! Mija, vaya a cambiarse el uniforme. |
| 021 | Ana niña | Me quedé al lado del radio escuchando lo que pasaba en Bogotá. |
| 022 | Locutor 2 | La chusma invadió los almacenes Ley y el Tía de la carrera séptima, los cacos andan por la calle con el botín. Hombres y mujeres con pieles saqueadas de la peletería Ramírez de Chapinero. Arrastran máquinas de escribir, lavadoras y neveras; no quedó ninguna en la Westinghouse de la trece y cuando no pueden con ellas, las dejan en plena vía hechas astillas. |
| 023 | IDENTIFICADOR | Carlos Lleras Restrepo. |
| 024 | CONTROL | OFF-TESTIMONIO |
| 025 | Estrada Monsalve | El presidente y yo nos dirigimos al comedor grande que da sobre el primer patio, con vista a la puerta de entrada del Palacio. Subamos a su oficina, de dije. |
| 026 | Ospina Pérez | No. Yo no me voy a esconder. |

| | | |
|-----|------------------|--|
| 027 | Estrada Monsalve | No es a esconderse. Usted es el presidente y el presidente debe estar en su despacho. Logré que subiera de mal humor, pues él quería estar al frente del peligro. Allí permanecimos unos cuantos minutos perfectamente solos. |
| 028 | Ospina Pérez | ¿Qué opina usted? |
| 029 | Estrada Monsalve | Aquí tendremos que esperar lo que suceda; no nos preocupemos por los hijos que son hombres y sabrán defenderse. Pedí al comedor un poro de whisky para Mariano y yo me tomé otro, pues pensé que en teles circunstancias, ¿Quién iba a almorzar? |
| 030 | IDENTIFICADOR | 5:00p.m. Don Luis Cano propone abiertamente la posibilidad de que Ospina Pérez renuncie a la presidencia. |
| 031 | CONTROL | AMBIENTE CASA DE ANA 9 DE ABRIL |
| 032 | IDENTIFICADOR | 9 de abril de 1948. Casa de Ana. Pereira. |
| 033 | Ana niña | VOZ INTERNA Sabina caminaba de aquí para allá como una gallina clueca y se persignada cada dos por tres. Mi papá estaba cada vez más pálido y callado oyendo las noticias. VOZ ALTA Mami, ¿tú crees que el papá de la Pecosita se murió? |
| 034 | Mamá Ana | No, mucha gente se salva de los incendios. |
| 035 | Locutor 2 | Los bomberos no dan abasto. Hay francotiradores en las iglesias de San Diego y de las Nieves, La avenida Jiménez de Quesada está completamente bloqueada por un grupo de hombres armados que amenaza con romper las puertas de El Tiempo. ¡Atención! Dentro de breves instantes el doctor Ospina Pérez se dirigirá al país. |
| 036 | Ana niña | ¿Qué son francotiradores? |
| 037 | Mamá Ana | Deja oír. ¿será que va a anunciar que se retira? |

| | | |
|------------|------------------|--|
| 038 | Papá Ana | ¡Que va! A ese hombre no lo sacan de ahí si no es con los pies para adelante. La única solución es Echandía. |
| 039 | Mamá de Ana | O el doctor Santos... Lástima que esté en Nueva York. |
| 040 | CONTROL | CAMBIO DE AMBIENTE A PALACIO |
| 041 | IDENTIFICADOR | Joaquín Estrada Monsalve. Ministro de educación. |
| 042 | Estrada Monsalve | Subo al salón presidencial. Donde creo que encontraré un hormigueo de militares y civiles, solo encuentro la soledad casi completa. El presidente al pie del escritorio, doña Bertha de Ospina, el doctor Azula Barrera y doña Cecilia Piñero Corpas. Los militares no están porque han volado a sus puestos. En el rostro del presidente encuentro lo que esperaba, un semblante de irritada colera por el asesinato y de firme expectativa ante los sucesos del tumulto. |
| 043 | Ospina Pérez | Ministro, ¿cuál es su noticia? |
| 044 | Estrada Monsalve | La multitud regresa por la séptima sobre Palacio armada ya con el saqueo de las ferreterías y están débiles las líneas de defensa. Vuelo sobre las portadas de la séptima y la octava a inspeccionar. Pido que se levante el cadáver del asesino y se guarde en una de las casas de enfrente para que su visión no enardezca los ánimos. Abrimos los radios y escuchamos, en el lenguaje más violento e irresponsable, a los incitadores. |
| 045 | CONTROL | RADIO ANTIGUA |
| 046 | Locutor 3 | ¡A armarse cada uno! Nombren juntas revolucionarias de gobierno en todos los municipios. La revolución está triunfante y se ha creado en Bogotá la Junta Revolucionaria que ha asumido el gobierno. |
| 047 | Locutor 4 | Cada cual debe proporcionarse un cocktail Molotov: tome una botella de gasolina, clávele en el corcho un alambre, en la punta de este, colóquele una mota entrapada de combustible, enciéndala y láncela. |
| 048 | Locutor 3 | ¡Preséntense todos los partidarios de la revolución a pedir armas a las divisiones de la policía, el ejército ya está con la revolución! |
| 049 | IDENTIFICADOR | Carlos Lleras Restrepo |
| 050 | CONTROL | OFF-TESTIMONIO |

| | | |
|------------|------------------|---|
| 051 | Lleras Restrepo | Tratamos de dirigirnos a Palacio por la carrera 7ma, pero la multitud fue rodeándonos. |
| 052 | Echandía | Hay que apaciguar a la gente, doctor Lleras. |
| 053 | Lleras Restrepo | Entonces él, desde la puerta de la antigua iglesia de Santo Domingo, y yo, desde un balcón casi en la esquina de la calle 12 con carrera 7ma, intentamos arengar a las multitudes para que permanecieran tranquilas y nos permitieran ir a Palacio a discutir la situación nacional, pero era imposible, absolutamente hacerse oír en medio de la confusión que reinaba. Mientras tanto, el doctor Araujo, el doctor Gómez Valderrama y otras personas habían avanzado por la carrera 7ma. Cuando iban acercándose a la calle 11, la tropa que se encontraba en la plaza de Bolívar disparó. Una señora que iba colgada del brazo del doctor Araujo cayó muerta. |
| 054 | CONTROL | AMBIENTE CASA DE ANA 9 DE ABRIL |
| 055 | IDENTIFICADOR | 9 de abril de 1948. Casa de Ana. Pereira. |
| 056 | Ana niña | VOZ INTERNA ¿Qué estaba haciendo ahí parada? No me había ido a cambiar el uniforme. Sentí un hueco en el estómago porque no me habían dado el chocolate con parva todavía. Fui a buscarlo a la cocina, pero Sabina me contestó muy malgeniada que no era el momento de tomar meriendas. Ospina es el presidente, ¿verdad? Pero tampoco era hora de preguntar esas cosas. |
| 057 | Sabina | Esta muchachita es atea, váyase pa' dentro. ¿por qué no reza un Credo en vez de andar porai bobiando? |
| 058 | Ana niña | Volví al salón y me quedé acurrucada al lado de la mecedora. |
| 059 | IDENTIFICADOR | Joaquín Estrada Monsalve |
| 060 | CONTROL | OFF-TESTIMONIO – ELEMENTOS ESCENOGRÁFICOS. |
| 061 | Estrada Monsalve | La turba viene armada de fusiles, pistolas, machetes y garrotes. Como han saqueado también las ventas de licor, la mayor parte de los agitantes están ya ebrios. A la amenaza se suma la vergonzosa noticia: la policía ha defecionado; sus armas están en poder del pueblo y muchos agentes van vestidos de civiles y |

| | | |
|------------|--------------------|--|
| | | <p>encabezan la chusma. No son menos de 10mil hombres. El fuego de los revolucionarios es intenso por todas partes. Disparan de la calle y de los edificios circunstantes de cuyos tejados y balcones se han adueñado.</p> <p>El mayor Iván Berrío, desafiando la muerte, desde el balcón de Palacio, por la entrada de la 7ma, dirige la defensa y ordena el fuego.</p> |
| 062 | IDENTIFICADOR | Señora de identidad conservadora. Habitante de la capital. |
| 063 | Mujer Conservadora | <p>¿Qué habrá de la pobre Lucrecia? Menos mal que en Chapinero no puede pasar nada porque queda muy lejos del centro, o usted que cree, ¿Quién va a atajar a unos desharrapados enloquecidos por tanta chicha y tanto guarapo? Y eso que hasta champaña están tomando, peor, ¿Cuándo se ha visto?</p> <p>Hasta se envenenarán de la perra porque un chiroso de esos emborracharse con Armagnac. En su vida, jamás se lo había soñado. Y claro, envalentonados que están, ahora sí, a robarle a la gente bien, al hombre acomodado, es lo primero que piensan porque como ellos no trabajan.</p> <p>Y pensar que esta noche cantaba Carlos Julio Ramírez en el Colón y Lucrecia me dijo que iba a ir con una de las Restrepo. Ya habrán quemado también el Colón, seguro, Dios santo bendito.</p> |
| 064 | IDENTIFICADOR | Joaquín Estrada Monsalve |
| 065 | Estrada Monsalve | <p>Dotada de armas de fuego de largo alcance, la turba concentra su asedio con una furia casi incontrolable. La defensa hace fuego vigorosamente. Me asomo a la ventana de Palacio.</p> <p>Es tal la intrepidez de los atacantes, que los que vienen de atrás, arrojan de los cabellos y de los brazos a los caídos para abrirse paso entre los cadáveres hacia las ametralladoras. Escenas de espanto, de valor, de suicidio.</p> <p>El presidente dice:</p> |
| 066 | Ospina Pérez | Señores ministros de gobierno y correos, ¿por qué aún siguen las emisoras en poder de los revolucionarios? Que envíen patrullas a tomarlas a toda costa. |
| 067 | Estrada Monsalve | Al pie suyo, con tanto valor como él, está su esposa, alerta sobre el peligro con una pistola al cinto bajo una especie de tela |

floreada. Firme en su deber como el mejor de los varones posibles.

Si no fuera porque usted es una dama, la llamaría doña Manuelita por su valor y su serenidad, le digo y ella me sonrío y se acomoda su pistola.

068 CONTROL AMBIENTE CASA DE ANA 9 DE ABRIL

069 IDENTIFICADOR 9 de abril de 1948. Casa de Ana. Pereira.

070 Sabina y
Mamá Ana Alma de Cristo, Santifícame; cuerpo de Cristo, sálvame; agua del costado de Cristo, lávame; pasión de Cristo, confórtame; oh mi buen Jesús, óyeme; dentro de tus llagas, escóndeme; no permitas que me aparte de ti; del enemigo malo, defiéndeme; en la hora de mi muerte, llámame, mándame a ir a ti para que con tu santos te alabe por los siglos de los siglos amén.

071 Mamá de Ana Sabina, tráigase unas velitas para ponerle a la Virgen y dos o tres veladoras, que estas no van a alcanzar.

072 Sabina Sí señora, ahorita mismo salgo para donde don Tobías.

073 Ana niña Después de un rato volvió con la veladoras y el arroz, y la carne y los sacos de harina. Aceite, y cuatro paquetes de sal y un kilo de frijoles. Dos racimos de plátanos, el chocolate Luker, naranjas ombligonas y una lata de manteca La fina.

Desempacaban todo y lo metían a la nevera y a los cajones de la despensa.

074 CONTROL OFF-TESTIMONIO – ELEMENTOS ESCENOGRÁFICOS.

075 IDENTIFICADOR Joaquín Estrada Monsalve

076 Estrada Monsalve Simultáneamente al ataque a Palacio se está librando otro no menos encarnizado: el ataque a Bogotá. Turbas enardecidas caen sobre almacenes y edificios como una tempestad. A machete rompen las puertas o las vuelan con tacos de dinamita. En un instante desocupan. Desde chicos de 8 años hasta ancianos, salen cargados de mercadería y elementos domésticos. Luego, un tarro de gasolina, un fosforo, y entregan el local a las llamas.

Por teléfono las noticias se suman, Incendio en la cancillería, de los Ministerios de Gobierno, de Justicia, de Comunicaciones, de

| | | |
|------------|-----------------|---|
| | | San Victorino. Las columnas de humo y ceniza indican la destrucción de la ciudad. |
| 077 | CONTROL | LOCUCIÓN RADIAL QUE UNE A BOGOTÁ Y A PEREIRA |
| 078 | Locutor 2 | Las oficinas del siglo están en llamas. El gobierno se ha reunido en pleno y un grupo de parlamentarios encabezados por los doctores Carlos Lleras Restrepo y Darío Echandía se dirigen a Palacio con el fin de conferencias con el señor presidente. Se anuncia una posible coalición. |
| 079 | CONTROL | AMBIENTE CASA DE ANA 9 DE ABRIL |
| 080 | Ana niña | No entendía ni la mitad de las palabras que los locutores transmitían. |
| 081 | Mamá Ana | ¿Qué pasa si el ejército no puede con la chusma? |
| 082 | Papá Ana | ¿Estás loca? El ejército puede con lo que le echen. |
| 083 | Mamá Ana | Me voy a tomar dos mejorales. Se me está reventando la cabeza. |
| 084 | CONTROL | OFF-TESTIMONIO – ELEMENTOS ESCENOGRÁFICOS. |
| 085 | IDENTIFICADOR | Carlos Lleras Restrepo |
| 086 | Lleras Restrepo | <p>En vista de que cualquier intento nuestro para seguir avanzando por la 7ma habría desembocado en nuevos disparos, y en una nueva matanza, resolvimos refugiarnos en un teatro cuyo nombre no recuerdo en el momento y allí se decidió de nuevo continuar hacia Palacio.</p> <p>Recuerdo que pasamos por delante del Palacio de justicia que expedía un tremendo calor porque ya estaba ardiendo por los cuatro costados. Llegamos a la calle novena para bajar a la carrera, pero en la esquina de la carrera 7ma con calle 9na se habían situado soldados con ametralladoras y fusiles que estaban disparando para evitar que cualquiera se acercara a Palacio.</p> <p>Pudimos hacer señas a un oficial, o no recuerdo si alguien llamó por teléfono de una tienda y pidió que algún oficial saliera a encontrarnos, no lo tengo muy claro. Llegamos a Palacio, A la puerta de este estaba tirado un cadáver, que no sé si era de Roa Sierra.</p> |
| 087 | CONTROL | CAMBIO DE AMBIENTE – CASA ANA 1967 |

| | | |
|------------|----------------------|--|
| 088 | IDENTIFICADOR | Mañana del 11 de octubre de 1967. Casa de Ana. Pereira. |
| 089 | Ana (1967) | Tú estabas muerta de miedo y te persignabas a cada rato. |
| 090 | Sabina | ¿Quién, yo? |
| 091 | Ana (1967) | Sí, me acuerdo. |
| 092 | Sabina | <p>A quien no le iba a dar. El radio decía un mundo de cosas. Decía que las mujeres de mala vida andaban borrachas por la calle vestidas con las pieles robadas y que había incendios por tuiticas partes, avemaría qué miedo, menos mal que no vivimos en Bogotá, a mí nunca me han gustado las capitales, siempre le tocan los tiroteos y peloterías, jamás se supo cuántos muertos hubo. Los enterraron en una fosa común como si fueran puras bestias, pobres, ni una cruz ni nada. Dijeron que había habido más de tres mil, quien sabe, la gente siempre es muy exagerada, pero que hubo un poco de muertos, eso sí, por cantidades, aquí hubo dos o tres, ¿No se acuerda de ése de la esquina?</p> <p>Y siempre hubo robos. La chusma en Bogotá como que arrió con todo. El alcalde de aquí, alma bendita que Dios la tenga en su Gloria. Puso a sonar la sirena de bomberos, el toque de queda que le dicen, a las siete de la noche y tuito el mundo pa' su casa, así tenía que ser.</p> <p>Toda esa montonera de pájaros armando pelotera en la plaza, había que ver, santabarbarabendíta. Y ese aguacero.</p> |
| 093 | CONTROL | OFF-TESTIMONIO – ELEMENTOS ESCENOGRÁFICOS. |
| 094 | IDENTIFICADOR | Flaco Bejarano. Joven bogotano. 9 de abril 1948. |
| 095 | Flaco Bejarano | <p>De eso sí no me acuerdo. Cómo quieres que le parara bolas a un aguacero en Bogotá cuándo me tocó ver tanta vaina. ¿Por dónde quieres que empiece?</p> <p>Yo iba a tomar el bus de la séptima con veintidós, ahora me acuerdo que me estaba escampando en una pastelería, cuando oí que un tipo le iba diciendo a otro: de esta si no se salvan, godos malparidos, hay que armarla esta vez y bien grande, ¡coño!... y me di cuenta de que iba llorando a moco tendido, como un niño chiquito, te lo juro, me quedé impresionado.</p> <p>Oiga, ¿qué es lo que pasa?, le pregunté al otro, que estaba demacrado, más blanco que un papel y tembloroso. Pues que mataron al jefe, compañero. Me dijo: Lo acaban de asesinar en la</p> |

esquina de la Jiménez y ahora sí la armamos. ¡vaya! ¡ármese! La policía está repartiendo fusiles al que quiera. Y si te digo que el corazón me dejó de latir en ese momento no te miento. Fue como si me hubieran dado una patada en los cojones, ¡mierda! Fue lo único que atiné a contestar.

Los seguí al trote por la séptima hasta la 26 con 5ta donde nos entregaron unos máuseres que pesaban como una tonelada y no tuve tiempo ni de ver como se manejaba.

Cuando vi que el Palacio de Justicia parecía un rancho de paja ardiendo. Las llamas eran como lenguaradas de dos y tres metros, un calorón tremendo y seguir arrastrando el máuser porque mataron a Gaitán. Hijueputas, que se mueran todos, que cuelguen a Laureano, ¡VIVA

¡VIVA EL PARTIDO LIBERAL!, comencé a gritar enardecido, como todo el mundo.

¡Que lo cuelguen del pito, gran verraco!, y me emperré a llorar a lágrima viva, por mi Dios. Era como si hubieran matado a mi mamá y a mi papá y a toda la familia junta. Que rabia, que impotencia, hermano.

Llegamos a la esquina de la calle décima y ya el tiroteo era cerrado porque los del ejército abrieron fuego contra la muchedumbre, te lo juro. ¡Al suelo! Así fue como un cuarto de hora. Bala que daba miedo y yo pegado al cemento sofocado por el cuerpo de un tipo que cayó encima de mí y que daba manotazos como cuando uno se está asfixiando.

096 CONTROL CAMBIO DE AMBIENTE – CASA ANA 1967

097 IDENTIFICADOR Mañana del 11 de octubre de 1967. Casa de Ana. Pereira.

098 Ana (1967) VOZ INTERNA

Sabina sigue hurgando en los cajones, cambiando de sitio las cremas, al cenicero, los libros que dejé en el suelo. Ya está haciendo calor y hay que levantarse.

099 Sabina Ya son las 9 y cuarto, Ana.

100 VOZ INTERNA

Trato de no escuchar, pero es como si alguien me hubiera conectado al cerebro una grabadora con las historias del Flaco Bejarano.

| | | |
|------------|----------------------|--|
| 101 | IDENTIFICADOR | Flaco Bejarano. 9 de abril de 1948. Bogotá. |
| 102 | Flaco Bejarano | <p>Vi como un cabo de la policía, luego de pedirle permiso a su teniente, atacó a la muchedumbre con su bayoneta. Bayoneta contra la multitud que esperó quieta, impávida como si fuera un rebaño de ovejas que van al matadero. No me preguntes, que sé yo por qué nadie entendió que esa vaina era seria, que estaba tratando de ensartarlos y que no era cuento.</p> <p>Me acuerdo como si lo estuviera viendo. Un muchacho trató de parar el envión del cabo con su bandera roja. “ooolee”, gritó mientras se daba la vuelta, pero el de atrás no falló. Lo ensartó por el cuello como a cualquier chorizo. Lo levantó hasta que el cuerpo dejó de moverse como un pescado. Lo arrastró hasta el muro que daba al parqueadero y allí lo recostó. Hizo palanca apoyando la pierna en el estómago del que ya era un cadáver y entonces a mí se me fue el mundo, vi todo borroso y empecé a vomitar.</p> <p>Cuando menos me di cuenta estábamos en la Jiménez y vi la gente que corría, tranvías bloqueados, incendiados, mujeres en pañolones negros que ponían banderas en la acera, al lado del charco que dejó Gaitán. Otras traían pañuelos para empaparlos de sangre. Otras dejaban flores. Otras montaban guardia al lado de los hombres, que serios, muy callados, permanecían firmes. Que ganas de que se abriera la tierra y me tragara. Ya no podía más.</p> |
| 103 | CONTROL | CAMBIO DE AMBIENTE – CASA ANA 1967 |
| 104 | IDENTIFICADOR | Mañana del 11 de octubre de 1967. Casa de Ana. Pereira. |
| 105 | Sabina | Ese café se le va a volver sebo. |
| 106 | Ana (1967) | VOZ INTERNA <p>Y la paciencia se me va a acabar, no creas. Eres peor que las viejas que me asustaban con sus cuentos, al menos ellas eran viejas sádicas dedicadas a eso, a no dejar dormir a los niños, pero tú eres peor. Tú lo haces porque te lo mandan.</p> |
| 107 | Sabina | Su mamá dijo que cuando ella vuelva de la peluquería quiere que usted ya esté arreglada. |
| 108 | CONTROL | PREPARACIÓN DE CAFÉ. LECHE – CAFÉ – CUCHARA REVOLVIENDO – GOLPESITOS EN EL POSILLO. |
| 109 | Ana (1967) | VOZ INTERNA |

¿Sí ves? Que mi mamá no sé qué. Lambona. ¿Te dijo que no me dieras razones cuando Valeria llamara por teléfono? Apuesto a que sí.

Tres cucharadas de azúcar, no le vayas a echar dos y media.
(*QUEJANDOSE*)

110 CONTROL SALE AMBIENTE CASA – TRANSICIÓN

111 IDENTIFICADOR Bertha Hernández de Ospina. Palacio. 9 de abril de 1948.

112 CONTROL OFF-TESTIMONIO

113 Bertha Hernández Quiero llamar la atención sobre la tranquilidad que se notaba entre las mujeres. Ninguna de las 6 que estábamos derramó una lágrima, ni a ninguna le dio vértigo. Esto es de admirar, pues el valor de nuestro sexo está muy desprestigiado. Yo siempre he creído que somos igual o más valientes que los hombres. Y que no digan que es tal vez porque no nos dábamos cuenta. Vimos hombres que temblaban y supimos de otros que estaban escondidos.

Todo el personal de Palacio, hasta el más humilde, se portó admirablemente. No faltaron escenas tristes que no debería repetirse y que aún repetirlas es doloroso. Como a las 3:30 de la tarde llegó un general tembloroso y nos dijo que era imposible, que no podían contener a la multitud. Yo ordené medio vaso de Whisky para que pudiera tener el valor de retirarse a cumplir la orden del presidente de ocupar su puesto.

114 CONTROL CAMBIO DE AMBIENTE – CASA ANA 1967

115 IDENTIFICADOR Mañana del 11 de octubre de 1967. Casa de Ana. Pereira.

116 Sabina Este Nescafé si es de primera, bien aromático. Dos y media de azúcar, ¿No?

117 Ana (1967) ¡TRES! ¿No llamó nadie a preguntar por mí?

VOZ INTERNA

Pero ella se hace la zonga, la que está desempolvando la virgen holandesa que me regaló mi abuela.

118 Sabina El niño parece un marinero con esa bata... y esas alpargatas tan charras.

| | | |
|------------|------------------|--|
| 119 | Ana (1967) | Son zuecos. ¡Dejá quieta esa virgen! |
| 120 | CONTROL | SALE AMBIENTE CASA – TRANSICIÓN |
| 121 | IDENTIFICADOR | Bertha Hernández de Ospina. Palacio. 9 de abril de 1948. |
| 122 | CONTROL | OFF-TESTIMONIO |
| 123 | Bertha Hernández | <p>Como a las 7:30 de la noche entraron a Palacio los siguientes señores liberales. Doctor Darío Echandía, Carlos Lleras Restrepo, Alfonso Araujo, Plinio Mendoza Neira, Luis Cano, Jorge Padilla, Roberto Salazar Ferro, Alfonso Aragón Quintero y Alberto Arango Tavera.</p> <p>A duras penas saludé a esos señores. Estaba profundamente indignada por el motivo que el presidente los había traído a Palacio.</p> <p>Solo a Luis Cano yo misma le ofrecí una taza de café con leche, en atención a que había ayudado al presidente por medio de su periódico El Espectador. Además, por su salud, que era delicada. A los demás, no permití que les ofrecieran nada.</p> |
| 124 | CONTROL | CAMBIO DE AMBIENTE – CASA ANA 1967 |
| 125 | IDENTIFICADOR | Mañana del 11 de octubre de 1967. Casa de Ana. Pereira. |
| 126 | Ana (1967) | <p>¿Llamó o no llamó nadie?</p> <p>VOZ INTERNA</p> <p>Sabina e quedó mirando, como todos los días, la casita suiza musical.</p> <p>¿Se te atascaron los oídos, o qué...?</p> |
| 127 | Sabina | ¿Ah...? No. No ha llamado nadie... Esto parece un milagro, tan chiquito y con toda esa música ahí metida. |
| 128 | CONTROL | <p>SONIDO DE LA CAJA MUSICAL</p> <p>https://www.youtube.com/watch?v=x1fYITUsjmg (pedir permisos)</p> |
| 129 | Ana (1967) | VOZ INTERNA |

| | | |
|------------|----------------------|--|
| | | Mañana, cuando mi mamá se entere de que ya me fui para La Arenosa, va a querer armar un escándalo, pero se va a quedar petrificada. |
| 130 | CONTROL | OFF-TESTIMONIO – ELEMENTOS ESCENOGRÁFICOS. |
| 131 | IDENTIFICADOR | Carlos Lleras Restrepo. |
| 132 | Lleras Restrepo | <p>Aun cuando yo había expuesto con cierta energía algunas ideas respecto a los antecedentes del asesinato de Gaitán y de la violencia, que ya se sentía desde antes en el país, y que había provocado la manifestación del Silencio del 7 de febrero, no es cierto que yo hubiera tenido un choque personal con Ospina. Simplemente había expresado cómo era necesario que el partido Liberal recibiera muy efectivas garantías con respecto al ejercicio de sus derechos, y que no se le persiguiera, ni se ejerciera violencia sobre él.</p> <p>Yo tuve la impresión, en el momento que el doctor Araujo nos comunicó ese llamado, que se trataba de algo hecho directamente por el señor presidente de la Republica, doctor Ospina Pérez. Después, ya cuando llegamos a Palacio, y por la forma como se nos recibió, empecé a sospechar que no había existido intervención directa de Ospina. Este, según entiendo, ha afirmado que nunca dio orden de que se nos llamara.</p> |
| 133 | CONTROL | CAMBIO DE AMBIENTE – CASA ANA 1967 |
| 134 | IDENTIFICADOR | Mañana del 11 de octubre de 1967. Casa de Ana. Pereira. |
| 135 | Ana (1967) | ¿Estás oyendo lo que te digo, Sabina? |
| 136 | Sabina | ¿Ah...? |
| 137 | Ana (1967) | Te pregunto que qué dejó dicho mi mamá. Porque si ordenó que cuando llamara Valeria te hicieras la de la oreja Mocha, te va a pasar un día de estos. |
| 138 | Sabina | ¿De cuál oreja mocha? Yo que voy a saber. Ese teléfono no para en todo el día, y me tiene hasta el bozo... Valiente gracia un aparato haciéndolo subir y bajar a uno todo el día. |
| 139 | CONTROL | SONIDO DE LA ASPIRADORA QUE PRENDE SABINA. |
| 140 | IDENTIFICADOR | Carlos Lleras Restrepo |

| | | |
|-----|------------------|---|
| 141 | Lleras Restrepo | Desde luego, fui partidario de que concurriéramos a Palacio para tratar de buscar solución pacífica a la situación, porque desde el primer momento tuve la impresión de que un choque entre las gentes exacerbadas y las fuerzas de la policía y del ejército conduciría, casi inevitablemente, al país a una guerra civil. |
| | | Se discutió claramente la posibilidad de que el doctor Ospina se separara de la presidencia. En ese caso habría quedado encargado, mientras se convocaba a elecciones, el doctor Eduardo Santos, que en ese momento estaba ausente del país. |
| | | El doctor Ospina no fue partidario de esa fórmula. |
| 142 | IDENTIFICADOR | Bertha Hernández de Ospina. Palacio. 9 de abril de 1948. |
| 143 | Bertha Hernández | Esos señores liberales no vinieron a Palacio llamados por el presidente, como después se le ocurrió decir a uno de los periódicos, afirmando que habían sido llamados por Camilo de Brigard en nombre del presidente. |
| | | Desde ese momento pensé y así les dije: Esos señores están desempeñando un papel muy ruin y muy bajo. En vez de venir a ofrecer apoyo al gobierno, para normalizar la situación, vienen a pedir el poder para ellos. Pero no creo que Luis Cano, aunque venga con ellos, pida el poder para él. |
| | | Le dije al doctor Araujo que le dijera a Lleras Restrepo y a su grupo, que el presidente no renuncia, y que yo, su señora, le advierto que de aquí no saldrá sino muerto. Que sepan también que tenemos cuatro hijos hombres que en el momento oportuno no están a su alcance y que ellos sabrán vengar la muerte de su padre, pues así se los he enseñado desde niños. |
| 144 | CONTROL | CAMBIO DE AMBIENTE – CASA ANA 1967 |
| 145 | IDENTIFICADOR | Mañana del 11 de octubre de 1967. Casa de Ana. Pereira. |
| 146 | CONTROL | SONIDO DE LA ASPIRADORA DE SABINA. |
| 147 | Ana (1967) | La aspiradora arma un estruendo que de seguir así me va a romper los nervios y los tímpanos. Le grito que la apague, pero la vibración y el ruido no deja oír lo que estaba pasando. |
| 148 | CONTROL | SE APAGA LA ASPIRADORA DE SABINA – AMBIENTE NORMAL |

| | | |
|-----|------------------|---|
| 149 | Sabina | Su mamá dejó dicho que cuando ella vuelva, su cuarto tiene que estar arreglado... (<i>SOPLA LAS ASPAS DE LA ASPIRADORA</i>) |
| 150 | Ana (1967) | ¡La vas a dañar! Déjala quieta que, ¿quién va a ir a Grecia a comprar otra? |
| 151 | Sabina | ¿Es de la pura Grecia? ¿De verdad viene de allá? ¿Y dónde queda eso? Muy lejos, ¿no? |
| 152 | Ana (1967) | En el carajo, queda. En los quintos infiernos. |
| 153 | Sabina | Y usted no ha ido, ¿no? |
| 154 | Ana (1967) | Que voy a haber ido si ni siquiera me dejan ir más lejos que Cerritos. Soy un Sabú sin alfombra voladora, el gato sin sus botas, Aladino sin lámpara, Alicia sin espejo, soy una imbécil sin alas como cualquier mortal. |
| 155 | IDENTIFICADOR | Bertha Hernández de Ospina. Palacio. 9 de abril de 1948. |
| 156 | Bertha Hernández | A los liberales les causó una gran contrariedad la propuesta de los generales y el doctor Echandía tuvo el cinismo de decirles que eso estaba fuera de la constitución. Y yo pregunto: Y los señores liberales ¿Qué estaban haciendo en Palacio? Pidiendo el mismo poder, pero para ellos. ¿Y eso si no era inconstitucional? |
| 157 | CONTROL | CAMBIO DE AMBIENTE – CASA ANA 1967 |
| 158 | Ana (1967) | <p>Aparte de que no me dejan ir a ningún lado, Viven preguntándole a uno un mundo de cosas. ¿Todo este rato te demoraste en venir desde el Teatro Karká?, Entonces, ¿Qué es lo que hacen...? Y yo les digo que nada, que conversar en la esquina.</p> <p>Comentar lo increíble que estaba Humphrey Bogart con su paraguas y su sombrero, o lo divina que sale Audrey Hepburn cuando él la ve con su perro, la maravilla de vestido que ella se pone el día del coctel, todo escotado con una cola atrás...</p> <p>Hasta que son las 8 y cuarto y mi mamá me va a matar. Me toca salir corriendo antes de que sean las ocho y media.</p> <p>No hacemos nada, conversar en la sexta sabiendo que las Aparicio están con el catalejo puesto. Lástima que no tengan también un micrófono oculto. Como sería la gozadera de esas viejas si pudieran oír lo que decimos, e avermaría, que cosa tan horrible, menos mal que no pueden. Al día siguiente se entera todo el pueblo porque ellas son como el radio periódico.</p> |

| | | |
|------------|-----------------------|--|
| | | No pueden pretender que las cosas se queden donde estuvieron hace 50 años, que yo no me vaya para la Arenosa, que me pliegue, que ceda, que borre todo de una vez. |
| 159 | CONTROL | SABINA SIGUE LIMPIANDO COSAS |
| 160 | Sabina | VOZ INTERNA Hay que desempolvar también la librería, no te olvides de asolear el tapete, de regar las siemprevivas, de limpiar el espejo con bonbrill... |
| 161 | CONTROL | CAMBIO DE AMBIENTE – CASA ANA 1948 |
| 162 | Locutor 2 | El señor comandante de las Fuerzas Armadas y el señor ministro de gobierno, han declarado que las perturbaciones de orden público se resolverán en el término de 24 horas. |
| 163 | Papá Ana | ¿No te dije? |
| 164 | Mamá Ana | Se me va a reventar la cabeza del dolor. Esos dos mejorales no me hicieron nada. |
| 166 | Ana niña | ¿Qué es la chusma? |
| 167 | Papá Ana | Esta muchachita, ¿hace cuantas horas te mandé a que te cambiaras el uniforme? |
| 168 | Ana niña | Desde mi cuarto escuché que mi papá decir que eso eran puras bolas, que quien sabía cuál de las noticias era la verdadera, que no había que alarmarse tanto. Sabina dijo que menos mal había empezado a llover. Que así la chusma se iba a dispersar y se iban a ir para sus casas. |
| 169 | CONTROL | SEGUNDO PLANO (ANA ESCUCHA DESDE EL CUARTO) |
| 170 | Sabina | Qué van a hacer en la calle con ese aguacero, no le ponga tanta atención. Mañana se habrán cansado de hacer guerra, ya verá, señora- Tómese esta agüita aromática. |
| 171 | CATALINA HOYOS | Este fue el segundo capítulo de la traducción al formato radiofónico de la novela Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón de Albalucía Ángel. Con las voces actorales, en orden de aparición, de: |

Identificador – Camilo Arbeláez
Ana niña – Ana Castillo
Bertha Hernández – Liliana Tavera
Lleras Restrepo – Oskar Corredor
Mamá Ana – Gloria Vélez
Sabina – Danna Cruz
Locutor 2 – Fernando Gutiérrez
Papá de Ana – Héctor Hoyos
Estrada Monsalve – Andrés Macías
Mariano Ospina Pérez – Falta por grabar.
Locutor 3 – Daniel Valero
Locutor 4 – Juan Camilo Ramírez Motta
Echandía – Falta por grabar
Mujer conservadora – Falta por grabar
Flaco Bejarano – Daniel Vargas
Ana (1967) – Ana Castillo

Asistencia técnica realizada por Laura Sofía Romero

Agradecimientos especiales a Liliana Ramírez, asesora del trabajo de grado, Oskar Corredor y Fernando Gutiérrez, profesores, colegas y amigos. Todos aportaron su conocimiento y apoyo para hacer posible este proyecto.

Grabado en los estudios del Centro Ático de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Julio de 2019.
