

**ESTABA LA PÁJARA PINTA SENTADA EN EL VERDE LIMÓN: PRECISIONES  
NARRATIVAS DESDE LA PERSPECTIVA DEL MONTAJE**

**JULIANA JARAMILLO VESGA**

Trabajo de grado para optar por el título de  
Profesional en Estudios Literarios

Director de Tesis:

Jaime Andrés Báez

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**

**Facultad de Ciencias Sociales**

**Carrera de Estudios Literarios**

**Bogotá, 2021**

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita

DECANO ACADÉMICO

Germán Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Óscar Torres Duque

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

María Piedad Quevedo

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

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

## Tabla de contenido

Introducción.....	1
Lecturas de <i>La pájara pinta</i> .....	6
El caos de la estructura y la totalidad del sentido .....	6
Ambigüedades en la vida de Ana.....	13
La renuncia de Ana .....	17
Análisis narrativo .....	21
La Arenosa: primera parte .....	25
La casa .....	26
Entresueño, infancia y crónica.....	27
Acercamiento a la protesta y la violencia rural.....	30
Apropiación, dictadura y prensa. ....	33
Cementerio.....	38
Llegada al cementerio y muerte de Julieta. ....	39
Malestar físico y desorientación temporal.....	40
Soliloquio y reconocimiento del cadáver .....	42
Epígrafes.....	43
Correlatos .....	44
Las cartas de Lorenzo.....	47
La arenosa: segunda parte .....	51
Coordenadas teóricas .....	54
La legibilidad .....	54
El montaje.....	59
El anacronismo .....	66
Conclusiones.....	71
Bibliografía.....	74

## Introducción

La novela de Albalucía Ángel *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, a la que me voy a referir en adelante como *La pájara pinta*, fue publicada por el Instituto Colombiano de Cultura en 1975 como ganadora del premio de novela de la revista *Vivencias de Cali*. Después, tuvo seis ediciones más con las siguientes editoriales: Plaza y Janés, 1981; Argos Vergara, 1984; Oveja Negra, 1985; Universidad de Antioquia, 2003, y Ediciones B, 2015, con una reimpresión en el 2017. Esta última, es la que tengo en cuenta para el análisis en el presente trabajo.

El Bogotazo es el acontecimiento histórico que abre la narración; este tuvo una fuerte incidencia en el país con consecuencias en todos los campos, al punto de que se estableció como el comienzo de una categoría para la historia y la literatura: La Violencia. Algunas fuentes difieren en la enmarcación de este periodo histórico, pero en general “la historiografía colombiana ha delimitado el periodo histórico de La Violencia específicamente entre 1948 y 1957” (Cartagena, 2016, p.70). Es decir que va desde el Bogotazo hasta la formación del Frente Nacional.

Por otro lado, en la segunda mitad del siglo XX hubo una gran proliferación de novelas que abordaban la Violencia desde diferentes perspectivas. En esta producción literaria, Marino Troncoso (1987) identifica dos momentos: la *literatura en la violencia* y la *literatura de la violencia*. Según el autor, Entre 1951 y 1959 las novelas publicadas recreaban o evocaban el 9 de abril “como origen necesario de un presente” (p.31). Esta producción es literatura en la violencia, pues se basa en descripciones detalladas de los muertos, los métodos de tortura y las prácticas explícitas de violencia política con una distancia temporal muy corta y poca habilidad para ver los hechos en perspectiva, por lo que está lejos de mostrar la dimensión humana de una experiencia traumática y el momento

histórico que la hizo posible. “Era *literatura en la violencia*, literatura de la agonía, para-literatura y no *literatura de la violencia* y [a los narradores inexpertos] se les juzgaba por esto último: por la literatura para no ver la historia. [La cursiva es del original]” (Troncoso, 1987, p.32). A muchas de las novelas que resultan de esta literatura en la violencia, García Márquez (1959) las llama directamente malas, en especial por su tendencia a ocuparse más de los muertos que de los vivos. Para entender esta valoración hay que tener en cuenta que los autores no eran escritores recurrentes ni mucho menos profesionales, y en general estaban comprometidos con la izquierda política, por lo que algunas novelas toman una apariencia panfletaria en beneficio de esta ideología.

Troncoso (1987) propone un punto de quiebre, de la literatura en la violencia a la literatura de la violencia, en 1959 con la publicación de tres cuentos de Gonzalo Arango, Jorge Gaitán Durán y Manuel Mejía Vallejo. Los tres cuentos sitúan personajes que viven en medio de la violencia, en situaciones límite, pero la narración se centra en particularidades como el miedo a la infidelidad, el humor, la ironía o la evocación poética (Troncoso, 1987). Es decir, en la narración se privilegia la experiencia humana que está atravesada por una serie de condiciones, temporalizada en un momento histórico específico, pero no por eso pierde la riqueza de su particularidad en beneficio de una denuncia o una consigna. Este procedimiento se puede ver también en *La mala hora* de García Márquez (1962), *Los ejércitos* de Evelio Rosero (2007) y, por supuesto, *La pájara pinta* (1975) de Albalucía Ángel. Por su parte, Osorio (2003) identifica *La pájara pinta* como una novela que supera por mucho la intención de denuncia o de demostración de una tesis, y también la pretensión de objetividad con privilegio de lo estético sobre los hechos históricos. Para él, la novela “logra construir el equilibrio entre la presentación de la barbarie, la interpretación sociohistórica y la elaboración formal y literaria del fenómeno de la Violencia como

ninguna otra novela lo había logrado” (p.17). Con esto, *La pájara pinta* queda ubicada en un contexto literario e histórico preciso.

Al comienzo, el propósito de esta investigación era hacer un análisis de la manera como *La pájara pinta* representa los procesos de violencia explícita, violencia simbólica y duelo; esto, desde las perspectivas teóricas sobre la representabilidad de la experiencia en los campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial. Para eso, empecé haciendo una lectura cuidadosa del texto, siguiendo la propuesta de Oscar Osorio (2003) en *Historia de una pájara sin alas* respecto a la estructura de la novela y su ideología pues este es uno de los trabajos más reconocidos, tanto en artículos de revistas literarias como en las tesis de mis compañeros del departamento sobre *La pájara pinta*. Sin embargo, en la lectura me di cuenta de que el autor carecía de precisión para referirse a muchas de las voces que aparecen especialmente hacia el final de la novela. Por ejemplo, cuando se refiere al capítulo 22, dice: “la narradora extradiegética cuenta diferentes sucesos: (...) (recrudescimiento de la violencia de los pájaros, violencia de Estado, la muerte del cóndor) (...); (masacre de la plaza de toros); (...); (caída del general)” (p.75). En la lectura, sin embargo, empecé a notar algunos detalles, como que lo que el autor llama recrudescimiento de la violencia y violencia de Estado hace parte de una serie de citas que la novela hace del libro *La violencia en Colombia* (Guzmán Campos y Fals Borda, 1962), mientras que la muerte del cóndor es contada por Ana y no por la narradora extradiegética, y la masacre de la plaza de toros la cuenta la tía Lucrecia y Ana la cita explícitamente. Esto último se hace evidente cuando Ana dice: “La tía Lucrecia, que vino de Bogotá a hacerse operar aquí (...) y no entiendo por qué (...), nos contó cómo fue cuando entró García Peña...” (p.312). Este es solo un ejemplo de la ambigüedad en el trabajo de Osorio (2003). Además, sobre esta lectura me llamó la atención específicamente que el autor describe lo que pasa en cada

capítulo, pero no cómo se relacionan los capítulos entre sí según su ubicación en la estructura de la obra.

Entonces, para continuar con la investigación, me propuse seguir muy de cerca la lectura de Osorio (2003) para ver el soporte textual en *La pájara pinta* respecto a ideas como el desplazamiento de Ana y su familia hacia Bogotá, o que es a través de ella y las tres conversaciones que tiene (con Sabina, con Lorenzo y con un agente del DAS) como se estructura toda la novela. En el proceso, me di cuenta de que algunas de estas propuestas son francamente arbitrarias y contradicen muchas de las voces y los espacios que la novela desarrolla. Con esto en mente, y teniendo en cuenta que el trabajo de Osorio (2003) condiciona aun las lecturas actuales, hice una revisión de todos los textos que me fue posible encontrar sobre *La pájara pinta*, y vi que si bien algunos no tienen las mismas imprecisiones que la lectura de Osorio (2003), sí confunden las voces y los espacios, cosa que sesga sus propuestas.

Una de las lecturas más recurrentes a partir de Osorio (2003) es que Ana representa a una generación de jóvenes que no tenía posibilidades de acción política más que la lucha armada o la inacción. Como me parecía que Ana tiene un papel muy activo respecto a varias cosas, quise hacer entonces una lectura de la agencia de Ana desde una política de los afectos. Sin embargo, para poder desarrollar el tema, primero tenía que hacer algunas precisiones narrativas para que se entendieran claramente las diferencias entre mi propuesta y la de las lecturas que siguen a Osorio (2003). En el proceso, releendo la novela muchas veces, me di cuenta de que las precisiones que quería hacer no eran menores; al contrario, a partir de allí es posible encontrar un orden muy riguroso entre los apartados de *La pájara pinta*, de modo que no hay caos en la estructura ni en el enunciado.

Por el formato y la extensión de esta tesis, no fue posible desarrollar el problema de la representabilidad en la Segunda Guerra ni de la política de los afectos. Sin embargo, se hace una revisión de la estructura de la novela que busca alejarse de la voluntad de síntesis que han tenido otros trabajos al enmarcar el texto en géneros e ideologías; busca alejarse también de adjetivos como desorden, caos e infinitud, para sentar un precedente que deje atrás las ambigüedades narrativas y facilite un mejor entendimiento para lecturas posteriores. Para hacer una lectura de la relación entre los fragmentos y voces de la novela me basé en una teoría del montaje desarrollada a partir de consideraciones de Didi-Huberman y algunos acercamientos a la obra de Benjamin.

El primer capítulo de esta tesis, *Lecturas de La pájara pinta*, es un rastreo de los trabajos que abordan la novela de modo que se pueden ver las características más comunes de sus apreciaciones. El segundo capítulo, *Análisis narrativo*, es mi lectura, que incluye una propuesta de la estructura de la novela como un montaje donde dialogan distintos fragmentos. El tercer capítulo, *Coordenadas teóricas*, es un acercamiento a la teoría del montaje que incluye consideraciones de Didi-Huberman y distintos trabajos sobre Walter Benjamin, y que fue la que me permitió hacer una revisión completa de la novela sin dejar de lado las particularidades que se presentan en el juego entre narradoras, personajes y material de archivo.

## **Lecturas de La pájara pinta**

La recepción de la novela ha pasado por varias etapas que empiezan por la desacreditación de su autora, y avanzan hacia trabajos que han intentado descifrar su estructura o probar tesis muy diversas. En los diferentes textos suele haber una voluntad de síntesis respecto al sentido de la obra, devenida en generalizaciones que no permiten atender las particularidades narrativas y el material con el que esta dialoga, sino que apuntan más bien a encontrar géneros e ideologías que sean aplicables a la narración. En los siguientes apartados, veremos con detenimiento estas características en las lecturas de *La pájara pinta* y la afectación que esto ha tenido en interpretaciones incluso muy recientes.

### **El caos de la estructura y la totalidad del sentido**

Uno de los primeros comentarios que no tienen que ver con la censura ni la desacreditación lo hace López Pulecio en el *Magazín Dominical* de El Espectador en diciembre de 1975. Su propuesta es que “La violencia política en el pasado y estudiantil en el presente se trata en tal variedad de aspectos tiernos, sexuales, descarnados, románticos, infantiles, que es preciso renunciar a comprender de modo claro el tema, tanto como la composición” (citado en Figueroa, 1986, p.36). A pesar de que este comentario es bastante temprano, está muy vigente en las lecturas posteriores y actuales sobre la novela. El primer trabajo que he encontrado en lo que podrían llamarse estudios académicos es “El bildungsroman y la experiencia latinoamericana: La pájara pinta de Albalucía Ángel” de Gabriela Mora (1984). Sobre la estructura, con un poco más de precisión, Mora propone que:

Los recuerdos que aparecen, desaparecen, para volver a reaparecer, dan a la fábula y a las secuencias espacio/temporales una desordenada apariencia que, aparte de

exigir atenta lectura, constituye una especie de estructura alegórica del caótico período de historia colombiana en el que se enmarca” (p.73).

Por su parte, Figueroa (1986) sigue de cerca las ideas de Mora y encuentra algunas líneas narrativas que no ofrecen una visión completa de la novela, por lo que propone que esta tiene “una estructura deliberadamente caótica que convierte en elementos maleables el tiempo y el espacio, suprime la causalidad lógica, y rompe con una visión unilateral o simplista de la realidad” (p. 21). La relación que había hecho Mora (1984) entre un momento caótico de la historia y las secuencias espacio/temporales, Figueroa (1986) la lleva a construcción de la estructura misma. Con estos artículos queda establecido un término que ha sido clave en la recepción posterior de la obra: el caos.

Los trabajos que siguen abordan la novela con enfoques diferentes, pero la mayoría parte de la propuesta de Figueroa y Mora para desarrollar sus análisis y, a partir de allí, elaboran: “A la vez, podríamos sugerir que esta multiplicidad y esta apariencia desordenada puede tener sentido: (...) se podría considerar como una contestación a la imposición de una verdad oficial” (Taylor, 2006, p.85); “A pesar de ese caos, hay centros de significación que sirven como puntos de apoyo al relato, y que están relacionados precisamente con la identidad sexual de Ana” (Osorio, B., 1995, p.378); “Estructura compleja, ambigua y fragmentada que sería la explicación que encuentra la autora a la fragmentación del individuo por la irrupción violenta de la historia colectiva en la historia personal” (Gutiérrez, 2007, p.90). Incluso la edición crítica de la novela, que hace Gómez (2003), se refiere a esta como una “propuesta de vanguardia en su caótica desorganización espaciotemporal” (p.15).

Otra de las inclinaciones de la crítica ha sido la búsqueda de una totalidad o unidad de sentido en la novela. Sobre esto también es ilustrativo el trabajo de Figueroa (1986):

No se trata tanto de que el lector comprenda un mensaje, sino de que aprehenda – por medio de intrincadas redes analógicas– una *unidad superior de sentido* que, con su propia lógica, diferente de la usual, relaciona infinidad de átomos de una realidad múltiple y contradictoria. [La cursiva es mía] (p. 22).

Si bien Figueroa ve una construcción de fragmentos en diálogo al referirse a una infinidad de átomos, la idea de una unidad superior de sentido supone una reconciliación final entre esos fragmentos, una eliminación de las contradicciones o un acomodamiento en beneficio de este sentido único. Además, el autor hace una analogía entre la totalidad y la liberación, y desde allí lee la imagen “*soy un pez en el aire, un pájaro en el agua* [la cursiva es del original]” (Ángel, 2015, p.94) del poema de Valeria, la cual le atribuye a Ana: “A primera instancia, la imagen sugiere imposibilidad, inmovilidad o parálisis. (...) Sin embargo, los diferentes contextos que enmarcan la imagen la hacen derivar hacia una significación más afín con la liberación o la totalidad del ser que con la pasividad.” (Figueroa, 1986, p.30). Por esa misma línea, dice más adelante que la muerte de Valeria parece “afirmar en Ana la necesidad de buscar la totalidad al querer sobrepasar los límites que le impone la familia” (p.31). En el trabajo de Figueroa (1986), la unidad de sentido queda asociada con las aspiraciones de la novela y la totalidad del ser con las aspiraciones de los personajes. Sin embargo, *La pájara pinta* no ofrece unidades de sentido ni realizaciones totales de personajes, entonces rápidamente habría que decir que no cumple con su propósito. Por eso, el autor llega a la conclusión de que la novela “complica gratuitamente la experiencia de lectura o da pie a larguísimas retrospectivas no bien conectadas todas las veces a la estructura de totalidad” (p.35).

Gabriela Mora (1984), por otro lado, al proponer una lectura desde el género de la novela de formación, dice que *La pájara pinta* marca una diferencia pues no ofrece

soluciones a ningún problema en su final abierto, que lo único positivo para la vida de Ana es que “ya estará librada de ilusorias amarras que la reminiscencia y análisis le ayudaron a cortar. Una Ana ya adulta es la que puede decirse al final ‘mirar atrás es vano; ...aquella raíz ya se arrancó de cuajo’” (p.80). Sin embargo, la novela propone una visión cíclica de los procesos de duelo y de memoria: después de la parte citada por Mora, Ana recuerda a Julieta desde el entierro de Valeria y se siente perdida en un espacio intemporal. El procedimiento de citar fragmentos para encontrarle género a la novela también se puede ver en los trabajos de Gerdes (1987), quien argumenta que es una novela testimonial; Gutiérrez (2007), quien la enmarca como una “novela histórica de formación” (p.89) y Correa (2013) como nueva novela histórica.

Para analizar los elementos internos de la novela, otros críticos han asignado significados más o menos arbitrarios que tendrían que corresponder de manera total con sus propuestas: “...porque el morir es liberación, y Lorenzo también logró esa liberación para convertirse en el último mártir retratado por Ángel” (Cortés, 2020, p.23); “... su vida personal y la situación de la nación colombiana constituyen el contratexto del cuento infantil puesto que son las fuerzas del mal las que están triunfando en la nación y en su propia existencia” (Díaz, 2010, p.66); “En cuanto al segundo epígrafe, es evidente que (...) [significa] también un señalamiento de que jamás el hombre colombiano abandona el estado infantil porque la acción violenta de la historia no le permite dejar ese estado de la niñez y pasar a la edad adulta mental” (Gutiérrez, 2007, p.83).

Por la misma línea de la totalidad del sentido, es importante señalar también que a partir de las ideas del trabajo de Mora se ha hecho una relación muy inmediata entre algunas imágenes de la novela y la situación de los jóvenes de los setenta en Colombia: “Ni mujeres ni hombres jóvenes encontraron más camino en el caos ocasionado por la

brutalidad de las masacres, que tomar las armas o refugiarse en la apatía y el desencanto” (Correa, 2013, p.67); “El efecto de la violencia para muchos jóvenes aún hoy en día es confusión, falta de orientación histórica, en fin, enajenación de la realidad” (Gerdes, 1987, p.26); “El texto nos propone, en lo político, dos salidas para la juventud de los años setenta: la lucha desde la clandestinidad o la renuncia; Lorenzo encarna la primera opción, Ana la segunda” (Osorio, 2003, p.22).

En *Historia de una pájara sin alas*, Osorio (2003) tiene dos pretensiones: por un lado, quiere dar cuenta de la estructura de la novela a partir de los modelos de la narratología, y por otro, develar la posición ideológica del texto para analizar la visión de mundo que propone. Se refiere a la recepción de la novela así:

“...en los últimos años algunos críticos han hecho un gran esfuerzo de comprensión y de interpretación de la novela (...). No obstante, no han logrado dar cuenta de la estructura narrativa y ello ha ocasionado imprecisiones y errores de lectura tanto de la estructura como de la diégesis, lo que ha entorpecido en sumo grado los juicios, interpretaciones y valoraciones de la novela” (p.23).

Para hablar de la visión ideológica del texto, Osorio (2003) separa la novela por partes: el Bogotazo, el periodo del 48 al 53, la dictadura militar y el Frente Nacional, y luego separa por bandos a los personajes. Esto hace que de cada personaje se cite precisamente lo que este tiene en común con lo que representa, y se pierden muchos matices. Sobre el flaco Bejarano, por ejemplo, se cita su paso por el centro en el Bogotazo, pero no cómo encuentra a su amante en el apartamento, y sobre la visión de los soldados en la dictadura militar, se pasa por alto que estos tienen lugares y aspiraciones distintas en el ejército, entre otros matices.

En su análisis de la dictadura militar, Osorio (2003) menciona cuatro fragmentos; uno, es una cita del periódico leído por Bonifacia sobre la celebración del primer año de gobierno de Rojas, los otros tres son citas parafraseadas que hace la novela del libro *La violencia en Colombia* (Guzmán Campos y Fals Borda, 1962); luego, dice: “quedan pues claramente asignadas las responsabilidades (...) el texto sanciona claramente al gobierno de Muñoz Sastoque como el responsable de la barbarie” (p.57)<sup>1</sup>. Para el caso de encontrar una posición ideológica en el texto, es útil ver la manera como la narración dialoga con este material, a pesar de que no se menciona que estos fragmentos no hacen parte de la historia ficcional o que aparecen en capítulos distintos. Sin embargo, para la propuesta de una estructura narrativa en la que todas las historias de la novela pasan por Ana, no se toma en cuenta el hecho de que ella no pudo haber escuchado a Bonifacia leyendo el periódico ni la conversación de los soldados que se cita después. Este es un ejemplo de la eliminación de los matices y contradicciones en beneficio de encontrar un sentido único en la novela, que para este caso tendría que ver con su ideología.

Respecto a la estructura narrativa, Osorio identifica tres diálogos sostenidos por Ana entre el 11 y el 12 de octubre de 1967, uno con Sabina en la casa, otro con Lorenzo en la Arenosa, y otro con un agente del DAS en el reconocimiento del cadáver de Valeria. Según el autor, la novela se estructura desde estos tres cronotopos donde Ana recuerda y cita todas las historias y personajes. En su argumentación, Ana está amodorrada en el primero y “es esa conciencia en duermevela (...) la que define su forma [la del enunciado] que no puede ser otra que caótica” (p.91); Ana está dolorida en la segunda conversación por la muerte de Valeria, así que “de nuevo el caos del enunciado es el resultado lógico del estado de su

---

<sup>1</sup> En la narración, Gabriel Muñoz Sastoque corresponde a Gustavo Rojas Pinilla

debilitada conciencia” (p.91), por último, está desconsolada e impresionada en los calabozos del DAS, entonces “esta confusión (...) deviene necesariamente en un enunciado caótico” (p.92). Osorio (2003), finalmente, le encuentra significado al caos: “El caos del enunciado es el resultado de la modorra de un narrador dormilón y perezoso; representación textual de una juventud que (...) renunció a la lucha y se condenó a la inacción.” (p.92).

Si bien es cierto que estos diálogos ocurren en esas fechas, no toda la novela se estructura desde ahí; primero, porque no todas las historias pasan por la conciencia de Ana, segundo, porque Ana recuerda el reconocimiento del cadáver desde el entierro de Valeria por lo que la conversación con el agente del DAS no ocurre en el presente narrativo.

Además, los enunciados de Ana y la narradora extradiegética (caso contrario a los de Lorenzo) cumplen con un orden cronológico y sintáctico coherente y muchas veces lineal, por lo que no es realmente claro a lo que se refiere Osorio (2003) cuando dice que el caos en el enunciado es una consecuencia lógica del estado mental de Ana. En los esquemas narratológicos del autor para descifrar la estructura de la novela, las crónicas sobre el Bogotazo se cuentan como parte de un diálogo entre Ana y Sabina; la historia de los Araque aparece como un diálogo entre Ana y Jairo, y el capítulo sobre la masacre de los estudiantes como parte de los sueños y evocaciones de Ana. Estos esquemas no permiten la idea de una contraposición de fragmentos, sino que todo debe acomodarse como diálogos directos o evocaciones. En los tres casos citados, esas narraciones no son diálogos entre personajes, sino que la historia de la vida de Ana se relaciona con ellas a los ojos del lector.

El problema con el caos, además de que, como veremos, la novela no es caótica, es que puede ser representación de muchas cosas, y esta apertura de sentido no se ha trabajado en el análisis de sus posibilidades y matices, sino que se le han impuesto significados totales. Esto no solo por el enfoque de los trabajos sino también por su lenguaje: “...*refleja*

el estado actual del pueblo colombiano [la cursiva es mía]” (Gerdes, 1987, p.23); “...*no puede producir otra cosa que la fragmentación del ser* [la cursiva es mía]” (Gutiérrez, 2007, p.80); “los guardias, que son presentados como unos monstruos: seres perversos dedicados a vejar, humillar y destruir (...); los estudiantes y guerrilleros, que son presentados como los luchadores incansables por el bienestar del país, seres llenos de bondad, sacrificio y entrega” (Osorio, 2003, p.64). La novela trabaja ampliamente en la evasión de analogías directas y la presentación de particularidades de modo que las figuras de los héroes y los villanos se desdibujan. Es por eso que una crítica obstinada en nombrar como caótico un orden alterno, y en buscar representaciones absolutas de grupos sociales en los personajes, siempre ha tenido que dejar muchas cosas por fuera.

### **Ambigüedades en la vida de Ana**

En su trabajo, Mora (1984) menciona que una de las diferencias entre *La pájara pinta* y la novela clásica de formación es que Ana no es la columna vertebral del texto. Frente a eso, responde Osorio (2003): “tenemos que decir que Ana sí es la columna vertebral del texto, pues es a través de ella, como actor focalizado y como narradora citada, que conocemos la historia” (p.20). Osorio hace un énfasis importante en este argumento para poder proponer una lectura de la ideología del texto encarnada en un solo personaje modo que este represente a la juventud colombiana de los setenta, así como otros representarían a diferentes grupos sociales. Sin embargo, quedan por fuera los diálogos citados en el capítulo 18 sobre la masacre de los estudiantes, que ocurren en Bogotá, y la historia de la familia de Jairo Araque en los capítulos 14 y 16. Entonces, propone que: “como consecuencia de la violencia que imponía su lógica de sangre y muerte en los campos, la familia de Ana se desplaza a Bogotá.” (p.85). Y con lo de los Araque, dice que la mamá de Jairo le contó la historia a él en medio del regaño, y “es apenas comprensible

que Jairo le haya referido esta historia a Ana” (p.94), aunque no hay ninguna seña textual que lo soporte.

En un intento por sostener la hipótesis de Osorio, podríamos decir que es posible que la familia de Ana se haya ido a Bogotá, y también la de Jairo Araque y la de Valeria y Lorenzo. Sin embargo, la argumentación se desmonta fácilmente con personajes como Las Aparicio y Don Cleto: las vecinas que dejaban que Ana y Valeria niñas se bañaran en la tina son las mismas que le cuentan a la mamá de Ana adulta lo que ella hace (Ángel, 2015, p.18, p.68), las mismas que están en la procesión de la Dolorosa (p.166) y las que llamaron a decir que habían visto la ambulancia donde sacaron al Cóndor (p.310). Don Cleto, que es el señor de la tienda donde va Sabina para comprar las cosas del desayuno en el presente narrativo (p.267), es el mismo que tenía un solar hasta donde corrían las niñas (p.45), y el que busca Martín para localizar al papá de Valeria porque dijeron que un familiar tenía que hacer la identificación del cadáver (p.362). Aun si nos dispusiéramos a creer que todos migraron a Bogotá y que la familia de Ana se fue antes de junio de 1954, que es cuando ella se encuentra con Valeria, no tendría sentido la narración de Ana en primera persona sobre la muerte del Cóndor en Pereira en 1956, “que vino a morir allí detrás del patio, en esa casa que fue de Barbarita” (p.309), y la citación de la historia de la tía Lucrecia, “que vino de Bogotá a hacerse operar aquí” (p.312), sobre la masacre en la plaza de toros Santamaría en el mismo año. Esto último, Osorio (2003) lo pone como parte de la voz extradiegética.

Respecto a los antepasados de Jairo Araque, lo que cuenta la novela es la historia de unos arrieros analfabetos y machistas en situación de pobreza, y la imagen que la mamá de Jairo quiere transmitir con su regaño es la de un origen noble y respetable. Por tanto, la historia que aparece en estos capítulos no puede ser la misma que cuenta la mamá de Jairo al citar su genealogía. Lo que hay es un diálogo entre los imaginarios de la aristocracia y las

historias de los arrieros que fundaron el eje cafetero; este no lo propone la mamá de Jairo, ni Jairo, ni Ana: es entre el lector y la narradora. Aquí, entonces, me uno a las ideas de Mora (1986) sobre que Ana no es la columna vertebral del texto.

Hasta ahí, en el plano de la historia que sucede desde la casa en Pereira, no habría mayor problema con que Osorio (2003) piense que Ana está en Bogotá. Sin embargo, Mora también propone que “El entierro de Valeria cataliza la memoria de la muerte de Julieta, su amiguita de la infancia, que yace en el mismo cementerio.” (p.74); al respecto, Osorio dice:

...la novela no nos habla del entierro de Valeria; de hecho, la última referencia temporal (para la narración y para la diégesis) del texto es la diligencia de reconocimiento del cadáver en los calabozos del DAS el 12 de octubre de 1967; además, Julieta muere y es enterrada en Pereira, y Valeria muere en Bogotá. ¿Qué nos permite afirmar que a Valeria la enterraron en provincia o, lo contrario, que a Julieta la enterraron en Bogotá? (2003, p.20).

Lo que nos permite afirmar que los dos entierros pasan en el mismo cementerio son las siguientes citas del libro: “Cuando ella  *vino*  con Julieta no era así. A lo mejor es un alarde de la imaginación porque en verdad ese día había salido huyendo sin hacer ningún caso [la cursiva es mía]” (Ángel, 2015, p.42). En el entierro de Valeria, Ana camina, piensa, vomita, recuerda el poema, no participa del cortejo: “Oye las voces que vienen del pasillo y sabe que de un momento a otro verá desembocar la gente del cortejo” (p.70); en el entierro de Julieta, va cargando el ataúd: “Con el hombro que le duele y no deja que Irma la reemplace, ya vamos a llegar, quiero ser yo la que la deje de última. El uniforme se le adhiere al cuerpo, la blusa y el corpiño la apretujan” (p.93). El ataúd de Valeria no cabe en el nicho: “A lo lejos las voces. La gente aglomerada delante de la tumba, no cabe, oigo que

dicen, mientras dos hombres te meten con cuidado en uno de los nichos. (...) comprenderás que no me importa” (p.169); el ataúd de Julieta lo bajan para que la mamá la pueda volver a ver: “Yo quiero verla... ¡por favor...!, grita la madre de Julieta (...) sale como de un sueño y se abalanza cual fiera a la que le arrebataran el cachorro, tirando del ataúd que ya está acomodado en aquel nicho” (p.263).

Por su parte, Gómez (2003) en la edición crítica de *La pájara pinta* dice que la novela sí habla del entierro de Valeria, pero fue en otro lugar: “... el cementerio donde entierran a Valeria (...) trae a la historia el otro cementerio donde fue sepultada Julieta” (p.23). Sin embargo, esto anula la propuesta que hace la novela del cementerio como un espacio intemporal, que se introduce en el capítulo 7, y hace que pierda sentido la historia de Tina sobre las princesitas en la ciudad errante. Además, los cipreses que hacen que Ana recuerde a Irma y la Pecososa son los mismos que las niñas habían confundido con abedules varios años antes.

Finalmente, el problema de que Osorio (2003) mande a Ana para Bogotá es que queda invisibilizada la complejidad de la relación con la muerte de la que se ocupan casi la mitad de los capítulos de la novela; quedan asociadas como una sola las voces de Ana niña y Ana adulta en el cementerio, y los recuerdos de la muerte de Julieta solo pueden leerse como “una obsesión sobre la que Ana vuelve una y otra vez” (Osorio, 2003, p.83).

Este tipo de imprecisiones las cometen en mayor o menor medida todos los trabajos. Si bien no todos mencionan que Ana se va para Bogotá, sí confunden las voces de los personajes, los nombres, las inclinaciones políticas, los espacios y los tiempos narrativos: “La protagonista asiste a un colegio de monjas ubicado en pleno corazón del centro de Bogotá, y es allí donde vive los primeros momentos de conmoción después del asesinato a Gaitán” (Cortés, 2020, p.5); “Los diálogos de Ana, durante los dos días de somnolencia en

la cama, tiempo de la narración, buscan ese tercer destinatario” (Correa, 2013, p.60); “Un ejemplo de esto se encuentra en la parte en donde la Pecosá, amiga de la niñez de Ana, escucha por la radio las noticias al lado de sus padres e indaga sobre lo que escucha” (Díaz, 2010, p.65). Ana vive el Bogotazo, y el resto de los acontecimientos, desde Pereira; no pasa dos días en la cama sino una parte de la mañana, y es Ana quien escucha la radio y dice preocupada que el papá de la Pecosá está en un hotel en Bogotá.

En la edición crítica de la novela (2003) se identifica a Ana como la principal narradora, y a la narradora extradiegética como una voz subordinada, sin hacer una distinción entre las historias que cada una cuenta. Entonces, refiriéndose al espacio del relato dice que “...la alcoba de Ana, funciona como cabina de mando a la que son traídos todos los sucesos, sin orden ni final” (p.22). Sin embargo, las historias que cuenta la narradora extradiegética sobre la infancia de Ana y las que cuenta Ana sobre su amistad con Valeria tienen una cronología lineal y un orden claramente distinguible. Cito estos ejemplos para resaltar que no solo la falta de una visión completa de la estructura ha desviado los análisis de la recepción de la novela, como menciona Osorio (2003), sino también la falta de una lectura cuidadosa.

### **La renuncia de Ana**

Se ha dicho muchas veces que el hecho de que Ana se enuncie desde la cama en la mañana del 11 de octubre significa que la novela está enunciada desde la lógica de la inacción, de la renuncia. Argumentando así es como se propone que la juventud colombiana de esos años estaba enajenada de la realidad (Gerdes, 1987), o no tenía ninguna posibilidad de realización individual (Gutiérrez, 2017), ni de acción política (Gutiérrez, 2013). Quien asume esta última posición más firmemente es Osorio (2003):

...tendríamos que decir que el texto nos está diciendo que en su dimensión política a la juventud colombiana de los años ochenta le quedaron dos caminos: la cama, el descreimiento, la modorra, la evasión, la renuncia (el camino de Ana); el monte, la lucha, la reivindicación social por vía de las armas (el camino de Lorenzo). (p.64).

Esto tiene una resonancia importante en trabajos como el de Galeano (2019), quien hace una lectura de Lorenzo como representante de una masculinidad disidente con agencia política frente a los modelos convencionales de masculinidad tóxica. En su argumentación, el autor retoma también las ideas de Osorio, B. (1995), quien plantea que la relación con Lorenzo le permite a Ana superar las dicotomías masculino-femenino. Con estas citas, Galeano (2019) resalta la paradoja evidente de que una novela sobre la que se ha subrayado su discurso antipatriarcal ponga en un hombre las únicas posibilidades de agencia: “De hecho, hilando muy fino, podría sostenerse que el enrolamiento de Ana en el movimiento estudiantil es más una muestra de amor por los hermanos que un verdadero compromiso con la causa” (p.242), y que sea gracias a él como Ana puede acceder a su sexualidad y su conciencia política: “Ana reconoce que tiene agencia sobre su cuerpo gracias, en parte, a la asistencia de un hombre que la pone en contacto con su sexualidad. (...) es a través de Lorenzo que se despierta la sensibilidad social que moviliza a Ana políticamente” (p.241). Sin embargo, continúa, Lorenzo tiene una masculinidad disidente por las dificultades económicas de su familia, la ausencia de su papá, y su afición a discursos como los del Che Guevara y Camilo Torres, quienes promovían el amor al congénere, y todo esto lo convierte en un hombre carente de falo que se aparta de los modelos de masculinidad tóxica; estos modelos estarían representados en los otros novios, los primos y el hermano de Ana.

Galeano (2019) también toma en consideración los comportamientos de Lorenzo que corresponden con lo que él llama “masculinidad tóxica” (p.245), como las relaciones

sexuales en La Arenosa donde Ana opone una clara resistencia que él ignora y la homofobia expresada en las cartas desde la cárcel. Frente a esto, el autor dice:

Es como si la autora necesitara mostrar la humanidad de Lorenzo a partir de los estereotipos que circundan el hecho de ser hombre y heterosexual, situación que no estaría del todo mal si se estuviera hablando de una masculinidad normal, pero que resulta a todas luces cuestionable a la luz de una masculinidad disidente que, adicionalmente, ha sido pensada desde el feminismo (p.250).

Al respecto, habría que decir que Ana no se enrola en el movimiento para demostrarle su amor a nadie y esto lo sugiere el montaje de la obra: en el capítulo 12, Ana cuenta cómo tomó la decisión de unirse a la causa de Valeria y Lorenzo; en este mismo capítulo, de manera intercalada, la narradora extradiegética cuenta cómo la violencia se fue involucrando cada vez más en la vida de los niños en la finca, y es destacable el asombro y la compasión de Ana frente a la violencia de la que es víctima don Anselmo y la pobreza que sufre la familia de Fabio. Además, cuando Galeano (2019) dice que la novela usa la descripción de Ana sobre la casa de Valeria y Lorenzo “para mostrar cómo tener limitaciones económicas es equivalente a no poseer el falo” (p.244), pasa por alto que Alirio y Lisandro, los violadores de Ana y Satoria, también son pobres.

En su trabajo, Galeano (2019) no sustenta tanto la argumento en la novela, pues tiene que dejar por fuera cosas muy evidentes, sino que se apoya en una crítica que se ha obstinado en ver a Ana como un personaje inactivo, representante de una juventud que no tenía más opciones que renunciar a la acción política o irse para el monte, y en Osorio, B. (1995), quien ve en Ana una agencia frente a su sexualidad que en realidad no tiene, pues

Ana todo se lo deja hacer, siempre presentando un poco de resistencia.<sup>2</sup> Galeano sigue una línea de interpretación que inicia con la asimilación del caos como una categoría obvia para la novela; continúa aislando personajes para verlos como representaciones de grupos sociales, que es el caso de Lorenzo como representante de un tipo de masculinidad disidente, y después dice que es cuestionable de parte de Albalucía que Lorenzo se comporte de acuerdo con una tradición machista, sin tener en cuenta otras historias como la de la familia Araque o las violaciones de las niñas.

*La pájara pinta* presenta la posibilidad de múltiples interpretaciones por su apertura de voces y temporalidades. Más allá de que las lecturas que he mencionado puedan o no probar que la novela se enmarca en cierto género o corresponde con cierta ideología, sus interpretaciones están sesgadas por muchos errores que se han cometido desde el comienzo; algunos tienen que ver con la lectura, como la confusión entre personajes y narradoras, y otros con la interpretación, como la asimilación del caos para la estructura (Figuerola, 1986) o para el enunciado (Osorio, 2003). En el siguiente capítulo me propongo atender la particularidad del texto, para develar finalmente su estructura y aclarar detalles que me parecen necesarios para que las futuras interpretaciones cuenten con un poco más de precisión.

---

<sup>2</sup> Para una reflexión más actual sobre las experiencias sexuales de Ana ver “La pájara pinta: la historia olvidada de un país, de una mujer”, de Valdivieso (2019).

### Análisis narrativo

*Ahora que todo viene y va como una rueda de molino, se deshace en partículas, gira, se agranda y se achiquita, es ahora el momento de saberlo. De mirar para atrás. Terminar de una vez con este cosmos inflamado de imágenes sin lógica. (p.12)*

*La pájara pinta* tiene tres partes que se distinguen por el espacio donde está Ana, la protagonista, y donde se desarrolla el presente narrativo: la primera sucede en la Arenosa, la segunda en la casa paterna y la tercera en el cementerio; en este orden es como el lector se encuentra con los primeros tres capítulos. En estos escenarios, Ana se ve enfrentada a circunstancias que hacen que su cuerpo y su conciencia se dispongan de maneras distintas. En la Arenosa, se entera del asesinato de su mejor amiga junto con su novio herido; en la mañana de ese mismo día está fastidiada de la casa y sus costumbres, pero expectante ante la posibilidad de irse, y en el cementerio, está dolorida y desesperanzada por el entierro de su amiga.

Ana elabora un soliloquio interior en cada una de las partes, con un receptor distinto cada vez: en los capítulos sobre la Arenosa este receptor es Lorenzo, en la casa es Sabina y en el cementerio son Julieta y Valeria<sup>3</sup>. Estos soliloquios aportan señales sobre el estado de

---

<sup>3</sup> En el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (Marchese y Forradellas, 2013), se explica que tanto el monólogo como el soliloquio constituyen un diálogo, ya sea entre un “yo locutor” y un “yo receptor”, o entre el personaje y un receptor externo, aunque este sea imaginario. La diferencia estaría en “la mayor o menor presencia del dialogismo formal” (p.273). Para el caso de Ana, podemos ver que su discurso está mediado por tres receptores imaginarios. Sabemos que son imaginarios porque en La Arenosa, cuando se dirige a Lorenzo, Ana usa el tiempo verbal pasado aunque ellos perdieron contacto esa noche; en la casa, el discurso de Ana no suscita reacciones en Sabina y continúa aun cuando Ana está en la ducha y Sabina escucha la radionovela, y en el cementerio, se dirige a Julieta y Valeria que ya están muertas. A pesar del carácter imaginario de estos discursos, hay un uso explícito de la segunda persona; por eso, están más del lado del soliloquio que del monólogo.

conciencia de Ana, y son enunciados que, como veremos, se organizan de una manera rigurosa respecto a los capítulos y al montaje de la obra.

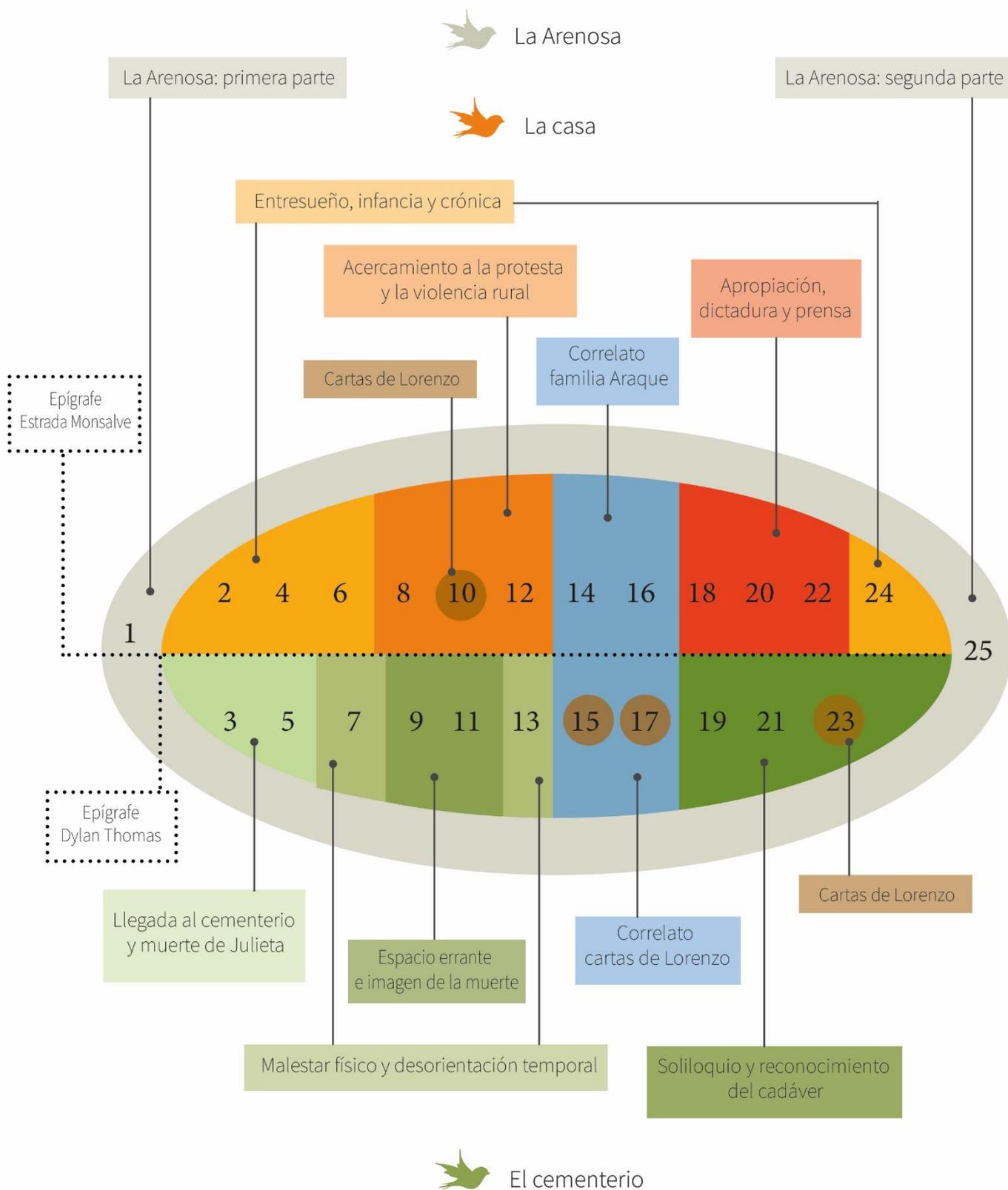
En todas las partes, también se presenta una narradora extradiegética que tiene funciones distintas y se relaciona significativamente con el discurso de Ana. Si bien estas narraciones se ubican en lugares y tiempos diferentes, la relación entre ellas también indica un orden. Por otro lado, los únicos capítulos en los que no aparecen ninguna de estas dos narradoras es en las cartas de Lorenzo, que también se ubican en un espacio temporal distinto. Entonces, tenemos que los principales narradores de la historia son Ana, la narradora extradiegética y Lorenzo en sus cartas. Entre los tres, cubren todos los capítulos de la novela (exceptuando algunas partes del material de archivo como las crónicas sobre el Bogotazo) y citan a las demás voces que se presentan: Ana cita a la tía Lucrecia con su historia sobre la masacre en la plaza de toros, la narradora extradiegética cita la historia de Anselmo con la violencia en Rovira, Lorenzo cita la declaración del Chispas, etc. A pesar de que en el texto no hay nada que le aporte un género sexual a la narradora extradiegética, por lo que bien podría ser un narrador, he decidido nombrarla como femenina por el protagonismo que se les da a las mujeres en la novela y por tener un punto de encuentro con algunos trabajos anteriores sobre *La pájara pinta*.

En las ediciones de la novela que son más fieles al manuscrito original según Gómez (2003), los capítulos no están numerados; sin embargo, para una mejor comprensión de la estructura, numeré los apartados del 1 al 25 sin tomar en cuenta los epígrafes de Estrada Monsalve y Dylan Thomas. En la siguiente ilustración, aparecen los capítulos numerados con una diferenciación por colores en cada una de las partes. Los capítulos pares corresponden a la parte de la casa, con excepción del capítulo 10 que son cartas de Lorenzo y los capítulos 14 y 16 donde está la historia de los Araque. Los capítulos

1 y 25 corresponden a la historia en La Arenosa; y los capítulos impares, con excepción de las cartas de Lorenzo en el 15, 17 y 23, se ubican en el cementerio. Además, estas partes están separadas por matices en los colores, que corresponden a los segmentos que analizaremos para mostrar las progresiones y contraposiciones de los capítulos respecto a la estructura.

Cabe aclarar que la revisión de la estructura que me propongo hacer en este análisis no tiene que ver con una mirada a la novela desde la teoría del estructuralismo, sino que se trata de mostrar que en este caso la interrupción de la linealidad narrativa o temporal no implica caos o desorden en ningún sentido, sino que supone una nueva organización que establece distintas relaciones entre la historia de la Violencia y la de Ana como personaje con una experiencia particular de los acontecimientos históricos en el terreno de la ficción.

Representación gráfica del montaje en *La pájara pinta*



### **La Arenosa: primera parte**

En el capítulo 1, la narración empieza desde la voz de Ana, que se dirige en su soliloquio hacia Lorenzo y presenta un momento de ruptura para ella usando el pasado como tiempo verbal: "...y me deshice entonces, sin violencias. Me desgarré mil veces, pero esta vez no había señales (...). Ningún signo auguró que esta vez sí era el salto" (p.13). Además, dice: "trataré de explicarte, no puede ser difícil" (p.12). Desde aquí, vemos un interés explícito del personaje por entender y explicar su propio proceso. El comienzo es confuso y quedan varias preguntas abiertas: ¿Cuál es y por qué sucede esta ruptura en la conciencia de Ana? ¿Cuándo se desgarró con señales? ¿A quién se dirige su discurso?

En el capítulo 25 se narran los mismos acontecimientos, pero esta vez desde la perspectiva de la narradora extradiegética en tiempo verbal presente, con detalles que aclaran el primer soliloquio de Ana, y con la presencia de personajes que aparecen en las otras dos partes de la novela. Un ejemplo claro de esto se encuentra aquí: "Un ligero calambre caminándome por la palma de la mano, moví los dedos: ¿tienes calambre?, sí: siempre me da en el lado izquierdo, y entonces tu cabeza se levantó algunos centímetros, ¿así? Todo armonioso, en calma" (p.11, capítulo 1). "Un ligero calambre le camina por la palma de la mano, mueve los dedos: ¿tienes calambre?, sí: siempre me da en el lado izquierdo, y entonces él levanta un poco la cabeza ¿así?, todo armonioso, perfecto, todo en orden" (p.361, capítulo 25). Por otro lado, en el último capítulo (25) Lorenzo habla en primera persona sobre las torturas en la cárcel de la que se acaba de fugar, de modo que ese capítulo funciona también como un punto de encuentro entre los tres narradores.

Respecto al resto de la obra, es significativo el hecho de que Ana y la narradora extradiegética cuenten los mismos acontecimientos en los capítulos 1 y 25, y que esto sea lo que abre y cierra el montaje narrativo. Sin embargo, para entenderlo es necesario el análisis

de lo demás, de modo que al final volveremos sobre lo que pasa en estos capítulos y su relación con la estructura.

### **La casa**

El presente narrativo de estos capítulos es la mañana del 11 de octubre de 1967, aproximadamente entre las 9am y el mediodía. En esta parte se presenta la mayor cantidad de voces tanto históricas como ficcionales; las más constantes y abarcadoras son las de Ana y la narradora extradiegética. Ana empieza quejándose desde la cama por el ruido que Sabina hace con el aseo de la casa, y elabora reflexiones progresivamente. En el presente narrativo, ella es quien tiene la voz principal. Al contrario, en las historias sobre la infancia, la narradora extradiegética es la única que tiene la voz, desde la cual cita diálogos o narraciones de otros personajes.<sup>4</sup>

Los discursos de Ana y de la narradora extradiegética se distinguen principalmente por el tiempo de la historia: los hechos a los que se refiere la narradora van desde 1945, el nacimiento de Juan José, a comienzos de 1954, el encuentro con el tío Andrés. El soliloquio de Ana va de junio de 1954, cuando se encuentra con Valeria, a 1956 cuando cita la historia de la tía Lucrecia en la masacre de la plaza de toros, y de allí hay una elipsis al presente narrativo en 1967. En la dinámica de la novela, las reflexiones que hace Ana se nutren de significado con las historias de la narradora extradiegética; pero la distinción temporal y espacial de las dos voces es constante y precisa. Además, solo en estos capítulos se incluye un amplio material de archivo, que se presenta primero como crónicas de personajes

---

<sup>4</sup> Un ejemplo de este procedimiento está en las historias del flaco Bejarano en los capítulos 4 y 6, y de don Anselmo en el capítulo 12. Sabemos que lo hace la narradora extradiegética porque son diálogos que se enmarcan en la infancia y adolescencia de Ana, y porque las reacciones de ella se cuentan siempre en tercera persona; al contrario, cuando es Ana quien cita diálogos, por ejemplo, con Valeria, lo hace desde la primera o segunda persona.

históricos, y después como noticias de medios de comunicación masiva y discursos del presidente.

### **Entresueño, infancia y crónica.**

En los capítulos 2, 4 y 6, Ana adulta está entre dormida y despierta, se queja sobre el ruido que hace Sabina con la limpieza y sobre las vecinas que le cuentan a su mamá qué hace y con quién anda, anuncia su ida para la Arenosa, y respecto a su crianza se pregunta por qué “tener que resistir todo de un golpe, desde tan tierna edad” (p.19). El reconocimiento de Ana hacia lo que era su vida hasta ese momento queda planteado desde del capítulo 2, donde solamente se queja: quiere alzar la voz, pero prefiere quedarse callada para poder seguir soñando.

En el capítulo 4 se desespera con Sabina; intenta dormir, pero dice “...y te voy a decir por qué es que te tienen tan prohibido pasarme las llamadas” (p.62), con lo que anuncia su intención de entender y explicar lo que está pasando. En el capítulo 6, Ana adulta hace pequeños comentarios como “Pero no nos salgamos del asunto y dejemos que el ministro nos siga con su crónica” o “Como nos cuenta doña Bertha” (p.86). Además, cuando finalizan las crónicas de los personajes históricos, Ana le dice a Sabina desde su soliloquio: “Tú qué opinas. Espero que ahora entiendas por qué hoy precisamente no es el día. Ni jamás lo será” (p.89). Con esto, se pone a ella y a Sabina como espectadoras de lo que aparece en las crónicas, y establece una relación de recepción del material de archivo desde el presente narrativo sin que este haga parte de un diálogo directo.

En los mismos tres capítulos, la narradora extradiegética cuenta cómo vivió Ana niña el Bogotazo en Pereira desde que llegó al colegio por la tarde hasta que la acostaron esa noche a dormir. Su experiencia se caracteriza por la incomprensión: no entiende por

qué la plaza estaba diferente esa tarde, el caos del centro, la preocupación de sus papás o lo que decían los locutores. En el capítulo 6, Ana niña se asoma por la ventana y ve a un policía matar un civil en la calle. Las noticias de la radio, que eran información abstracta hasta ahora, se materializan frente a ella como espectadora.

En estos tres capítulos también vemos la primera aparición del material de archivo: se presentan las voces de Bertha de Ospina, Estrada Monsalve, Lleras Restrepo, Elvira Plinio, algunas emisiones de radio y un recuento cronológico de los hechos. Todas estas son crónicas sobre el Bogotazo, interpretaciones que escribieron los personajes históricos a partir de su experiencia. Estas voces están unidas por una coincidencia temática: la perspectiva personal de lo que sucedió desde el asesinato de Gaitán hasta la mañana del día siguiente. No hay una coincidencia temporal exacta: la hora que indica la cronología en Bogotá no es la misma que la de las crónicas ni la de Ana en la plaza de Pereira. Sin embargo, por separado, cada una de las voces tiene una progresión temporal convencional, de modo que no avanzan todas al mismo ritmo, pero avanzan todas juntas.

En medio de estas voces, aparecen dos diálogos reales (no soliloquios internos) de Ana sobre el Bogotazo, con Sabina y con el flaco Bejarano, cuya relación ha pasado desapercibida para todas las lecturas citadas en este trabajo. El diálogo con Sabina comienza en el capítulo 2 con la pregunta de Ana “¿te acuerdas que el día que mataron a Gaitán se me cayó el primer diente?” (p.33); Sabina no quiere hablar del tema y Ana le insiste, cosa que se va intercalando con las demás voces. En el capítulo 4, Sabina dice “Toda esa montonera armando pelotera en la plaza, había que ver, santabárbarabendita. Y ese aguacero” (p.57). Inmediatamente después, el flaco Bejarano dice: “De eso sí no me acuerdo. Cómo quieres que le parara bolas a un aguacero en Bogotá cuando me tocó ver tanta vaina” (p.57). Después le cuenta a Ana cómo vivió ese día.

Sobre esto hay que resaltar, primero, el interés de Ana por investigar con sus personas cercanas lo que pasó en el Bogotazo, lo que da cuenta de su crecimiento. Segundo, Ana le tuvo que haber preguntado al flaco Bejarano por el aguacero después de hablar con Sabina; por tanto, el diálogo con Sabina no ocurre en el presente narrativo cuando Ana está en la cama fastidiada. Esto es importante porque indica que Ana no se levanta de repente con ganas de hablar sobre el Bogotazo e insistir para entender su pasado, como lo sugieren trabajos importantes para las lecturas actuales como el de Osorio (2003) y el de Gómez (2003), que es la edición crítica de la novela; al contrario, el pasado se le presenta a Ana y esto supone una incomodidad física que inicialmente quiere evitar: "...qué vamos a hacer con (...) este dolor de cabeza que tengo desde ayer y que me está empezando otra vez, maldita sea" (p.17); quiere se Sabina se calle, intenta dormir, "trata de no escuchar pero la voz regresa como si alguien le hubiera conectado al cerebro una grabadora con las historias del flaco Bejarano" (p.59). Si no se tiene en cuenta la distinción temporal entre el diálogo real con Sabina en el pasado y el soliloquio interior en el presente narrativo, la actitud de Ana, entre la curiosidad y el fastidio, sería contradictoria y contribuiría a la idea de una narración caótica.

En el capítulo 24 solo aparece la voz de la narradora extradiegética. Hace referencia a 1948 y la vida de Ana, pero en los aspectos que no había tocado antes: lo que pasó ese año que no tuvo que ver con el Bogotazo, como la muerte del abuelo y la primera comunión. En este capítulo se lee una relación de la infancia con la violencia en el ámbito familiar privado, pues esta no aparece en espacios de socialización como la finca o en instituciones como el colegio, sino que tiene que ver propiamente con aspectos de la crianza: Ana vive la censura cuando le quitan *Las mil y una noches* (p.345), la incompreensión cuando escucha sobre la guerra de Europa (p.347), la violencia física

cuando su abuelo le pega (p.338) y la culpa como una necesidad de la creencia religiosa en su primera comunión (p.353).

### **Acercamiento a la protesta y la violencia rural.**

En el capítulo 8, Ana cumple con lo que anunció y comienza a contar por qué está tan prohibido pasarle las llamadas. Recuerda cómo fue el reencuentro con Valeria y las primeras impresiones que tuvo de ella, de Lorenzo y la casa donde vivían. En este encuentro se siente interpelada por el contraste entre sus privilegios y las necesidades de ellos, lo que la lleva a querer comprometerse, pero aún desde una posición lejana: "...yo prometí que sí aquel día. Que yo me unía a ellos porque la dictadura era terrible. Eso le había oído decir a mi papá, y otra vez repetí, como una guacamaya, sin entender siquiera de la misa la media" (p.103). En la conversación, Valeria comenta la muerte de Uriel y la manifestación del día siguiente: "la novatada la habían pagado muy caro con la muerte de Uriel: mañana ya veremos, y entonces fue cuando propuso: si quieres ayudarnos también puedes" (p.103). Por eso, es posible deducir que este encuentro ocurre el 8 de junio de 1954.<sup>5</sup> Intercalado con esto, la narradora extradiegética cuenta ahora los episodios en la finca donde Ana, su hermano y sus primos comienzan a ver la violencia de cerca: Juan José espía a los bandidos (p.113), ven la violación de Saturia (p.110), y al papá de Ana le quitan la finca (p.109). Los niños no entienden todo lo que ven, pero esta incomprensión es muy

---

<sup>5</sup> El comentario de Valeria podría indicar que están en Bogotá. Sin embargo, Valeria está hablando por todo el movimiento estudiantil, cosa que se puede ver después en el capítulo 20: "vamos a organizarnos, fue la orden, y ellos (...) decidieron que lo importante era ponerse de acuerdo y organizar los comités estudiantiles. Las noticias eran que en Bogotá los tanques y los carros blindados del ejército seguían invadiendo las calles principales" (p.275).

distinta a la de Ana niña al escuchar las noticias sobre el Bogotazo. En este caso, ellos ven de frente a los victimarios y las víctimas y son conscientes de que todo es grave.

En el capítulo 12 Ana continúa con su soliloquio interior, contando cómo se involucró cada vez más en la vida de los hermanos y la protesta social: “Hacíamos reuniones por las tardes y yo me traje un día un cerro de manifiestos metidos en la funda de la Olivetti y un hombre me siguió y yo estaba segura de que era detective, pero Valeria dijo que no importa: que el día de pelear se peleaba” (p.154). Inicialmente, parece que su única motivación para decidir es la impresión que le causa Valeria: “Cuando la vi tan decidida y yo tan tiquismiquis, tan niñita educada, tan salida de un cuadro de Renoir (...) resolví que andaría con esa miel aunque me enmelotara” (p.154).

Sin embargo, en el mismo capítulo la narradora extradiegética muestra que Ana no es tan inocente como ella misma cree, pues en su infancia convivió con la violencia, no solo atestiguando las cosas como se muestra el capítulo 8, sino que ahora los niños también ejercen la violencia cuando el primo de Ana daña una heladería porque no tenían vainilla y cuando le dan culebra picada a la tía Lucrecia, y se establece también una relación de naturalidad: “Un día en el cafetal, cuando se estaban columpiando en los bejucos, pasaron las mujeres. Que se murió el hijo de Tano, le contó una, que mientras le explicaba no había parado de restregarse las manos contra el delantal...” (p.160). El hijo de Tano era un amigo de los niños y, ante la noticia de su muerte, Ana se quedó impasible, viendo el delantal, pensando que “pobres, ni para combinar colores tienen gusto” (p.160); les preguntó de qué murió, se columpió un poco más en los bejucos, y solo cuando le gritó la noticia a su hermano “se dio cuenta en realidad de lo que le gritaba” (p.161). En el lenguaje de las conversaciones cotidianas, la mención de la muerte estaba naturalizada al punto de no

suscitar ninguna reacción inmediata en Ana, quien tenía entre 9 y 12 años<sup>6</sup>; solo en el grito, la alteración, cobraron significado.

La aparente insensibilidad de Ana no es gratuita. A pesar de las prohibiciones sobre el periódico para que no se enteraran de las noticias, los niños se encontraron con don Anselmo quien estaba herido y les contó con detalle sobre las masacres y el terror del que había escapado en Rovira, Tolima. Después, el miedo y las pesadillas no dejan dormir a los niños: “se me aparece a cada rato esa señora que don Anselmo dijo que habían despellejado viva (...). ¿Y si de pronto nos atacan los bandidos? (p.159). Luego de las pesadillas y la muerte de Fabio, a Juan José, el hermano de Ana, le da fiebre. Es decir que la aparente insensibilidad de Ana frente a la muerte pasa primero por una asimilación de las abundantes noticias sobre la violencia a las que estuvo expuesta desde antes.

En estos dos capítulos, 8 y 12, no aparece citado el material de archivo. Las únicas voces que vemos son las de Ana y la narradora extradiegética. Sus narraciones tienen una temporalidad lineal y se relacionan entre sí porque son dos asimilaciones distintas de la violencia que van escalando: la primera va desde la observación y los rumores en el capítulo 8, a la naturalización y la enfermedad en el capítulo 12; la segunda va de repetir como una guacamaya que la dictadura era terrible en el capítulo 8, a llevar manifiestos en la funda de una máquina de escribir en el 12.

---

<sup>6</sup> Las historias sobre la finca avanzan cronológicamente y solo aparecen en los capítulos 8, 12 y 22: cuando descubren a Ana y Satoria manoseándose, en el capítulo 8, la amenazan con no poder hacer la primera comunión, y luego nos enteramos de que la hizo en 1948. En el capítulo 12, lo que se cuenta en la finca empieza después de la posesión de Laureano Gómez en 1950 y Ana tenía 9 años. En el capítulo 22 se cuenta la violación de Ana, cuando ella tenía 13 años. Por eso, se puede deducir que lo que ocurre en el capítulo 8 se enmarca aproximadamente entre 1948 y 1950, antes de la posesión de Laureano Gómez; lo del capítulo 12, entre 1950 y 1953, antes de la posesión de Rojas Pinilla, y lo del capítulo 22, en 1954.

### **Apropiación, dictadura y prensa.**

En el capítulo 18, la narradora extradiegética se desplaza a un espacio ficcional exterior a la vida de Ana: la masacre de los estudiantes que ocurrió en el centro de Bogotá el 8 y 9 de junio de 1954. Los hechos aparecen contados desde la perspectiva de seis personajes que aportan una visión distinta: doña Chepa y Bonifacia son dos señoras de la aristocracia; el estudiante de medicina y Santos Barbarena aportan la mirada de los estudiantes, y el cabo Gamarra y el sargento Cárdenas la de los militares.

Las perspectivas de estos personajes muestran indiferencia en la aristocracia, ligereza en cómo los militares asumen su posición y una suerte de ingenuidad en los estudiantes. A pesar de que estas actitudes tienen parte de la responsabilidad en que la masacre fuera posible, aquí no hay victimarios: doña Chepa ve morir a su sobrino desde el balcón de la casa, el estudiante de medicina muere, y el cabo y el sargento mueren también.

En este capítulo se retoma el uso del material de archivo, pero ya no se trata de individuos contando la crónica de un día como lo vimos en los capítulos 2, 4 y 6, sino que son comunicados del periódico, discursos del presidente, noticias de radio, etc. El material por sí solo aparece despersonalizado, ya no hay uso de la primera persona ni son las perspectivas individuales de los personajes históricos. Sin embargo, límites entre la historia y la ficción se empiezan a desdibujar: los comunicados del periódico sobre la celebración del primer año de gobierno de Rojas Pinilla (p.239-240) y sobre la muerte de Uriel (p.246-247) aparecen filtrados por la lectura de Bonifacia; las noticias de la radio sobre el 9 de junio de 1954 aparecen desde la escucha del sargento Cárdenas, a punto de morir, y el estudiante Santos tira el radio por la rabia y la impotencia de oír noticias contradictorias

con lo que vivió. Es decir, se pasa a otro tipo de relación en la que la historia oficial es filtrada y contrarrestada directamente por los personajes de la historia ficcional.

El capítulo 18 sirve para varias cosas: primero, muestra la personalización, y por tanto la humanización, de las noticias que circularon esos días en los medios de comunicación masiva, a través de la apropiación que los personajes hacen de ellas en el terreno de lo ficcional. Segundo, muestra la perspectiva de Bogotá, en dos días que ya se había contado cómo fueron para Ana. La importancia de estos días en la vida de Ana es capital pues es cuando se reencuentra con Valeria.

En el capítulo 20, Ana cuenta cómo fueron sus primeras participaciones en las manifestaciones. Estaba asustada y escondida, y allí comienza a entender el valor que tiene la movilización y la protesta social: "... y entonces sí entendí por qué las llaman heroínas a las que dan el pecho, como la Policarpa" (p.276). Inicialmente, Ana no es capaz de pararse como Valeria; sin embargo, se entiende que hay una progresión en la actitud que tiene cuando dice: "claro que con el tiempo se aprende, se dilucidan esas cosas" (p.276). Más allá de la ideología política y la movilización estudiantil, Ana cuenta también cómo eran las tardes en la Arenosa y el duelo que le hace a su violación en la primera vez con Lorenzo.

En este mismo capítulo, la narradora extradiegética detiene las historias en la finca y cuenta la visita de Rojas Pinilla a Pereira, 8 meses después de su posesión como presidente; es decir, a comienzos de 1954, poco antes del encuentro con Valeria. En esta visita, Ana tuvo que estar muy cerca del mandatario con unas flores que eran para él y que no consiguió entregarle. Esto se relaciona con su soliloquio interior, que habla precisamente de la cercanía e intimidad que estableció con Lorenzo y Valeria. Respecto al material de archivo, en este capítulo aparece una contraposición entre el discurso de Rojas y el comunicado de El Tiempo donde se muestra una clara contradicción entre las palabras y los

mandatos del presidente, que dijo que no iba a censurar a nadie y luego censuró al periódico. La frase “para la muestra un botón” (p.269) devela una intención directa por desenmascarar el discurso del mandatario. Por tanto, el material de archivo se relaciona con la historia ficcional de una manera mucho más directa.

En el capítulo 20 Ana se plantea las posibilidades reales de que Sabina entienda lo que ella sabe: “...si tú entendieras de una vez que la historia no la hacen los héroes anónimos (...), si hicieras un esfuerzo por entender que tu miedo a los patrones (...) suspenderías ipso facto este alegato. Pero no es fácil, ya lo sé. Yo misma estoy perdida en esta selva donde las fieras se comen los animales indefensos...” (p.267). Con esto, demuestra ser consciente respecto a su propio proceso, su posición y los matices que eso supone. Más adelante dice: “Y no es que ya lo tenga aprendido, por supuesto (...). Pero yo sé que va a llegar, tarde o temprano. Como la muerte, o el amor, todo nos llega” (p.279). Esto nos muestra un desarrollo importante frente a la conciencia de Ana en el capítulo 6, que esperaba que Sabina entendiera por qué ese no era el día para molestar.

En el capítulo 22, Ana cuenta en primera persona cómo vivieron ella y su familia la muerte del Cóndor en Pereira (pp.309-311) y cita directamente la narración de la tía Lucrecia sobre la masacre de la plaza de toros Santamaría (pp.312-314). El vínculo de estos hechos con su historia personal ya no pasa por la relación con Valeria y Lorenzo, sino que ocupa el espacio del círculo familiar, donde su mirada ya no es inocente ni está confundida. Además, para esto Ana ya no usa a Sabina como destinataria de su soliloquio, sino que se apropia de su discurso y su memoria para hablar en primera persona. En este capítulo, Ana se distancia de Sabina como intermediaria de su discurso y de Valeria como protagonista de su evocación.

La narradora extradiegética cuenta la violación de Ana, que clarifica de lo que se trata el duelo al que ella hacía referencia en el capítulo 20 y cierra las historias en la finca al mencionar que la tuvieron que vender por la violencia rural. Esta narradora también cuenta el encuentro con el tío Andrés y la revista que Ana le pide, lo que vincula las noticias citadas explícitamente sobre la violencia en la dictadura militar con una lectura directa de Ana que “hacía tres días que no podía de tantas pesadillas” (p.306). Cronológicamente, este encuentro es lo último que cuenta la narradora extradiegética sobre la infancia y adolescencia de Ana. Poco después, Ana se encuentra con Valeria, cosa que ella misma viene contando desde el capítulo 8.

En el capítulo 22, también se cuenta sobre el acuerdo del gobierno con la guerrilla de los llanos, y las posteriores masacres en los pueblos donde se habían asentado los exguerrilleros. También aparecen las leyendas que se estaban formando alrededor de los grupos armados: “se empezó a hablar de un niño de trece años, que parecía un lince de lo sabido que era, y comandaba un grupo de veinte hombres” (p.303), “se habló también de Jaime Urrego, que hacía de enlace, a los once años (...). De una niña de doce que raptó una pandilla de guerrilleros...” (p.304). La información de estas citas sale del libro *La violencia en Colombia* (Guzmán Campos y Fals Borda, 1962). El texto sociológico está parafraseado e intervenido con palabras coloquiales, con lo que se adapta al tono narrativo que tiene el resto de la novela; con esto, el material de archivo aparece apropiado por la narración, sin ninguna distinción tipográfica o de estilo; este es un uso muy distinto al de las crónicas de los personajes históricos en los capítulos sobre el Bogotazo, los discursos del presidente o las noticias de la prensa cuya relación se establecía por contraste. En el capítulo 22, se llega al fin cronológico de las dos voces principales: la mañana del 11 de octubre termina con la llamada que Ana había estado esperando, y el encuentro con el tío Andrés marca el final

cronológico de la historia que cuenta la narradora extradiegética, pues recordemos que en el capítulo 24 vuelve a retomar la infancia. Por último, el material de archivo se une con la historia ficcional al estar incorporado en el discurso de Ana y de la narradora extradiegética.

Esta parte se enmarca temporalmente en el gobierno militar de Gustavo Rojas Pinilla, al que la novela se refiere como Gabriel Muñoz Sastoque. Es el único personaje histórico al que se le cambia el nombre; al respecto, Osorio (2003) propone que “este cambio de nombre implica la imposibilidad de nombrar a Gustavo Rojas Pinilla; (...) este fue tan perverso que es imposible nombrarlo: Rojas Pinilla, en la conciencia de Ana, es una especie de demonio terrible, innombrable” (p.69). Sin embargo, vemos que la narración no tiene ningún reparo en nombrar personajes que representan cosas más graves que la violencia política en la conciencia de Ana, como Alirio, su violador. Si consideramos el hecho de que no todas las historias de la novela pasan por Ana, este cambio de nombre puede leerse como una propuesta del montaje de la obra más que de su protagonista. Esta propuesta tendría que ver con la censura que la novela denuncia por medio del contraste del material de archivo en el capítulo 20; una censura que la misma narración acoge, con lo que se sitúa históricamente en la situación política que el país vivía en ese momento.

Estos capítulos, que se caracterizan por ser la mayoría de capítulos pares, tienen varias linealidades: por un lado, está la linealidad temporal convencional con la que cuentan tanto el soliloquio de Ana como las historias de la narradora extradiegética; por otro lado, se puede ver una progresión en el uso del material de archivo, en tanto su primera aparición en los capítulos 2, 4 y 6 mostraba una contraposición frente a la cual Ana se posiciona como espectadora pasiva, y su segunda aparición en los capítulos 18, 20 y 22, supone una recepción de este material por parte de los personajes ficcionales que leen, escuchan y

cuestionan directamente las noticias que circulan. Lo que muchos críticos han llamado una apariencia desordenada o caótica, tiene que ver en estos capítulos con la convivencia intercalada entre las voces de Ana, la narradora extradiegética y el material de archivo. También, se relaciona con la confusión que ha habido entre los diálogos reales que Ana sostiene con Sabina y el flaco Bejarano para aclarar su pasado, y el soliloquio interior que elabora en el presente narrativo y del que Sabina no se entera.

### **Cementerio**

La fecha del presente narrativo en el cementerio no la conocemos. La mayoría de los trabajos sobre la novela sugieren que es el 12 de octubre de 1967, porque el agente con quien Ana hace la gestión del reconocimiento del cadáver dice "...a las seis de la tarde del día doce de octubre" (p.291). Sin embargo, en el cementerio se dice varias veces que el cielo tenía color sandía, con lo que el entierro tuvo que ser en el atardecer. Si tenemos en cuenta que el desplazamiento de un cuerpo desde una morgue hasta un cementerio es un proceso que lleva al menos varias horas, habría que deducir que el entierro de Valeria no pudo ser el mismo día del reconocimiento de su cadáver.

En la parte anterior, la linealidad de la narración se rompía por la intervención de otras voces con otras historias; en el cementerio, en cambio, la narradora extradiegética es quien cuenta la mayor parte, y es ella misma quien rompe la linealidad al utilizar dos tiempos verbales, presente y pasado, que no se distinguen por el orden cronológico de los hechos. Hay dos historias en tiempo verbal presente: el entierro de Valeria, y la muerte y entierro de Julieta; estas comparten elementos comunes como el malestar en el cuerpo, el sofoco y el olor a podrido. Durante estos entierros, Ana tiene algunos disparadores de memoria involuntaria que están contados en tiempo verbal pasado, pero la distinción no pasa por que estas cosas hayan ocurrido antes que los entierros, sino por el acto de memoria

en la conciencia de Ana. Esto es lo que permite que algunos episodios del entierro de Julieta estén contados en ambos tiempos.

Julieta muere en 1948, en algún momento entre el Bogotazo y la primera comunión de Ana<sup>7</sup>; es decir que todos los recuerdos sobre Tina, Julieta y la Pecososa que se mencionan en estos capítulos son previos al 9 de abril, que es cuando empieza la historia de su infancia en la parte anterior. Además, el reconocimiento del cadáver de Valeria que Ana recuerda desde su entierro ocurrió después de la llamada de Martín, que es cuando termina la mañana en la casa. Es decir que la temporalidad de estos capítulos abarca o rodea a la de los capítulos pares. En el paso de Ana por el cementerio, se pueden ver tres momentos que se distinguen por el estado mental y físico de Ana y por sus evocaciones.

#### **Llegada al cementerio y muerte de Julieta.**

En el capítulo 3, Ana llega al cementerio. Por el momento, parece haber un solo tiempo y espacio, un cronotopo. Ana tiene ganas de salir corriendo, y luego ve los árboles que son un disparador de memoria involuntaria hacia Irma y la Pecososa en el entierro de Julieta, y hacia su abuela en el cementerio. En esta parte, el entierro de Julieta está contado en tiempo pasado; sin embargo, mientras Ana está pensando en el Samsara, “...también oye la risa de Julieta. ¡Que me sueltes las trenzas...! El moño azul se le queda en las manos y es la señal para salir desaforadas [la cursiva es mía]” (p.44-45). Es la primera vez que aparece este tiempo verbal presente para Julieta, y se va a ir intercalando y avanzando con el de Valeria de manera paralela.

---

<sup>7</sup> El día del Bogotazo, Ana y Julieta salieron juntas del colegio; el día de la primera comunión, también en 1948, Julieta ya no está y Ana solo la recuerda.

Los dos presentes avanzan de modo lineal en el capítulo 5: Respecto a Julieta, todavía no se ha muerto pero ya está accidentada y las niñas rezan por ella en el patio del hospital. En el entierro de Valeria, Ana ve pasar y reconoce al papá de ella; piensa que debe decirle la verdad sobre su muerte pero se queda paralizada y solo le indica la salida del cementerio. También en este capítulo vemos por primera vez el poema de Valeria, al que Ana reacciona constantemente<sup>8</sup>. En tiempo pasado, cuyo uso corresponde a la mayoría de las evocaciones directas de Ana, está lo que Valeria le contaba sobre su papá.

### **Malestar físico y desorientación temporal.**

En el capítulo 7, durante el entierro de Valeria, Ana intuye que ya ha estado enterrada ahí y empieza a sentir la incomodidad en el cuerpo: tiene sed, le molestan el calor y el olor a podrido, se siente perdida en el tiempo y no hay “ni una gota de brisa que amortigüe siquiera la sensación ilógica de *espacio intemporal*, de vacío (...) y es como si hubiera cumplido más de una vez el rito. Como si en un espacio sin recuerdo fijo hubieran celebrado esa gran ceremonia con coronas y música. [La cursiva es mía]” (p.92). También continúa leyendo el poema de Valeria. La narradora nos cuenta finalmente el entierro de Julieta, donde Ana lleva el ataúd y le arde el hombro, también tiene calor y la fastidia el mismo olor a podrido. Además, se introduce el personaje de Tina contando cosas sobre sus hermanos en el circo. Los capítulos 9 y 11 desarrollan su imagen con más profundidad.

---

<sup>8</sup> Es un poema que Valeria escribió cuando se fue para Grecia “Porque aquel viaje a Grecia era la cumbre de sus sueños (...) y se fue más de un año, a caminar: a mirar cosas (...) y desde allí lanzó aquel grito: *¿eres capaz de oírme desde aquí?* (...) *Ahora solo queda el único punto vital, el de estar solos* (...) *Esta vez puede decirse de verdad que algún océano nos separa* [la cursiva es del original]” (p.365). En el capítulo 5, se repiten estas frases que están “en un papel donde desde la ausencia garrapateó con tinta verde...” (p.74). Como parte de este poema, que es lo único que está señalado con cursiva en los capítulos sobre el cementerio, aparece la frase “*soy un pez en el aire, un pájaro en el agua*” (p.94) que ha sido atribuida a Ana por trabajos como el de Figueroa (1986) y Osorio (2003).

En el capítulo 13 toda esta incomodidad progresa en los dos entierros: en el entierro de Valeria, “El olor. Aquellas cruces en hilera. Siente un dolor agudo en el estómago que la hace tiritar como un enfermo” (p.169); en el de Julieta, el hombro le arde mucho, “hace un sofoco de mierda (...). No sé por qué tenemos que aguantar este olor a cagajón de chivo y traerte estas flores y rezar letanías” (p.168). Piensa en las tareas, decide que es mejor no ir ese domingo al circo a ver a Tina y los payasos y con esto se cierra la historia sobre Tina. Al final de este capítulo, la supervivencia de esa otra temporalidad, del entierro en la infancia, sirve de estímulo para que Ana vomite en el entierro de Valeria:

...comprenderás que no me importa, pues solo queda el paso de un pájaro que vuela y unas columnas dóricas (...). Solo este gusto a bilis que comienza a subir por el esófago, y se atora en la garganta, y alguien me dice que no llore, y ya no estoy llorando, cálmate, ya... sí, madre, sí, pero eso le arde mucho y ahora la tierra le da vueltas, y el color de aquel hábito (...) y después abundante, benéfico, como un chorro a presión, descontrolado, el vómito. (p.170).<sup>9</sup>

***Espacio errante e imagen de la muerte.***

En los capítulos 9 y 11, los tiempos verbales que hemos mencionado se desplazan hacia la historia de Ana, Tina y Julieta en el circo. Esto solo ocurre después de que se ha introducido la idea del espacio intemporal. En el capítulo 9, en tiempo verbal presente, están las niñas viendo fotos de los viajes de Tina en la carpa del circo; en pasado, Tina les cuenta la historia de tres princesitas que desaparecieron. El palacio se consumió y el reino se fue secando “por la furia del sol, que también reclamaba las princesitas” (p.124). Nadie

---

<sup>9</sup> A pesar de que el malestar corporal ocurre en los dos espacios, Ana no podría haber vomitado así en el entierro de Julieta mientras llevaba el ataúd, por lo que su malestar en el entierro de Julieta se manifiesta como vómito solo en el entierro de Valeria.

se atrevió a decirle al rey que los pájaros cantaron una noche “...*las princesitas habitarán en la ciudad errante* [la cursiva es del original]” (p.123). Esta narración remite a la idea de Julieta, Ana y Valeria habitando en el mismo cementerio donde Ana siente que el tiempo se repite, y donde intuye que su cuerpo ha estado enterrado desde antes, cumpliendo el ciclo del Samsara. Un espacio errante en el tiempo.

En el capítulo 11, las niñas en la carpa pasan a ser la historia en tiempo verbal pasado. Así mismo se presentan las pesadillas de Ana con los gusanos de los muertos y las visiones de los esqueletos bailando en su habitación. En este capítulo, lo único que queda en tiempo presente es la mirada de Ana hacia su bisabuela, que es la primera imagen que la hace cuestionarse sobre el proceso de la vida y la muerte.

#### **Soliloquio y reconocimiento del cadáver.**

En el capítulo 19, solo después de vomitar y calmar un poco el malestar en el cuerpo, Ana adulta empieza a elaborar un soliloquio interior dirigido a veces a Julieta o a Valeria, cuyos entierros siguen contados en tiempo presente. Refiriéndose a Julieta, recuerda cuando esta buscaba la caja del tesoro “...y por más que buscabas jamás dabas con ella, y te importaba un cuesco, claro, porque eras siempre así” (p.258); y continúa, refiriéndose a Valeria: “ahora que trato, no puedo ni enfocarlo, porque se me convierte todo en tu sonrisa.” (p.258). Desde el soliloquio dirigido hacia Valeria, Ana adulta cuenta en tiempo pasado el reconocimiento del cadáver. Antes de que ella puede hablar de eso, Ana niña puede por fin soltar el ataúd y descansar del dolor en el hombro.

En el capítulo 21, las historias de los entierros llegan al final de su temporalidad: el de Julieta termina cuando Ana ve el cadáver con la medalla y sale corriendo; el de Valeria termina con Ana observando el sepelio desde la cruz que le sirvió de apoyo para vomitar,

cuenta en segunda persona la mayor parte del reconocimiento del cadáver en este capítulo, y cita directamente algunas palabras de Valeria. Por supuesto, esto dialoga con los capítulos en la casa: justo después, en el capítulo 22, es cuando Ana se apropia del discurso al distanciarse de Sabina como interlocutora y la historia ficcional incluye al material de archivo sin ninguna distinción.

El paso de Ana por el cementerio, entonces, cumple con otras linealidades: las historias que se cuentan en tiempo presente avanzan con una cronología convencional intercalada desde que Julieta se accidenta hasta que destapan el ataúd y Ana la ve, y desde que llega al cementerio por el entierro de Valeria hasta que recuerda haberla visto en el reconocimiento del cadáver. Estas linealidades solo se rompen por la irrupción de la historia de Tina y la imagen que Ana tiene de la muerte en los capítulos 9 y 11. Por otro lado, lo que se cuenta en tiempo pasado no corresponde con una linealidad cronológica, sino que tiene que ver con los estímulos que hacen que Ana evoque determinados recuerdos.

### **Epígrafes**

El texto presenta dos epígrafes que se ubican antes y después del capítulo 1. El primero es una suerte de introducción que Estrada Monsalve hace a su crónica sobre el Bogotazo y el segundo es una cita de Dylan Thomas: “*The memories of childhood have no order, and no end*” (p.15). Como ya vimos, los capítulos de Ana en la casa ocupan la mayoría de los capítulos pares, y los del cementerio, la mayoría de los impares. Por tanto, estos dos escenarios aparecen intercalados en la novela de manera constante, de modo que no hay dos capítulos seguidos que ocurran en el mismo espacio. El hecho de que los epígrafes se ubiquen antes y después del capítulo 1, sugiere que la cita de Estrada Monsalve es el epígrafe de los capítulos pares, que hablan especialmente de la historia de Ana frente a

las autoridades institucionales y familiares. En esta cita, el autor pretende asegurarle a la memoria “puntos fijos de reconstrucción” (p.9); al respecto, la novela muestra que estos puntos no siempre son claramente identificables y a lo mejor no existen.<sup>10</sup>

Sobre la cita de Dylan Thomas, que sería el epígrafe de los capítulos en el cementerio, podríamos decir que funciona como un anuncio de la ruptura de la temporalidad lineal en estos capítulos que, como vimos, tiene una naturaleza muy distinta a la de los capítulos pares. Así como lo que cuestiona el epígrafe de Estrada Monsalve es la confluencia de muchas voces con historias que muestran la arbitrariedad de querer encontrar puntos fijos en la memoria, lo que dialoga con el epígrafe de Dylan Thomas es precisamente la confluencia de tiempos, la vigencia de las experiencias de la niñez como un pasado que tiene una agencia definitiva en el presente.

### **Correlatos**

En los capítulos 14 y 16, la narradora extradiegética cuenta la historia de la familia Araque. El capítulo 14 empieza con la celebración de los quince años de Ana que incluye el tema de los novios y, en la fiesta, Jairo Araque la manosea. Además, la sensación de Ana evoca la historia de Flora, una empleada que la manoseaba también, “...y ella petrificada, dejándola que hiciera, sintiendo cómo la mano ardía debajo de la blusa” (p.172). Solo después de la historia de los Araque, es cuando Ana se refiere ampliamente a Lorenzo en su soliloquio, y por tanto a su sexualidad. Por estas relaciones con los temas que se tocan antes

---

<sup>10</sup> En el trabajo de Claire Taylor: “Saliéndose del asunto: la revisión del discurso histórico en *Estaba la pájara pinta*, de Albalucía Ángel” (2006), se analiza la relación de la historia en la novela con este epígrafe, y concluye que la narración busca precisamente cuestionar la idea de unos puntos fijos de reconstrucción en la memoria.

y después de la historia sobre los Araque, se puede proponer una lectura de estos capítulos como un correlato de las experiencias de Ana en su vida sexual y amorosa.

Gregorio Araque y Cecinda Arango, bisabuelos de Jairo Araque, fueron dos arrieros que llegaron a Pereira caminando por la cordillera, y sus hijos hicieron parte de la fundación de la ciudad. En esta historia la sexualidad de las mujeres y su lugar en la familia está determinado por la voluntad de los hombres; se puede ver en el episodio de la mujer araña, cuando don Gregorio le pregunta a doña Cecinda “...quién le ha dado permiso de venirse de Rionegro” (p.179); también cuando Valeriano y Jacinto apuestan y ganan a sus esposas: “pues yo le apuesto a Doloritas... ¿Ah, sí...?, a Doloritas, ¿contra qué...? Y Valeriano: contra el apero que compré en Toro la semana pasada” (p.207); también está en la crianza que les dan a sus hijas:

Don Juancho Araque fue siempre hombre de una pieza. Mandó a las ocho hijas a que estudiaran hasta tercero primaria donde las señoritas Torres, porque para poder poner el punto en las íes basta y sobra. A aprender a hacer frivolidé y bolillo, que es lo que más les luce, resolvió; y cuando estuvieron en edad de merecer clavó postigos, para que no anden ventaniando y vayan a creer los demás que son unas descocadas, que se revientan por los hombres. (p.219).

Sobre los episodios de la vida de Ana que involucran su sexualidad, es repetitivo el hecho de que ella nunca toma la iniciativa. En el manoseo con Saturia siente nervios y placer, pero al comienzo se resiste y al final se niega: “...ven que te muestro, ¡qué...! ¡no quiero!, pero Saturia le insistió que es una cosa que Alirio me enseñó y que es muy rica (...) [Ana] dijo de pronto, ¡no!, y se voltió hacia la pared” (p.105); después del correlato, en el capítulo 20, Ana cuenta la relación sexual con Lorenzo: “...oye, ¿por qué no hacemos el amor...?, y no alcancé a responderle porque me estaba acariciando (...)” (p.280), y en el

capítulo 25: “...él le quitó las cartas y comenzó a besarla, a desvestirla lentamente, pero ella estaba arisca, retrechera, y cuando él le preguntó que qué te pasa ya estaba dentro de ella” (p.362). Además, Ana asume las relaciones de ambos como una búsqueda y una decisión de él: “como si en realidad lo que tuvieras en la mano fuera otra vez mi sexo descubierto y penetraras en él, como buscando. ¿Qué buscabas? (...) ¿Por qué decidiste abatir el gran secreto?” (p.12).

El correlato muestra que hay una tradición detrás de la relación entre Ana y Lorenzo. La predominancia de los deseos de él sobre los de ella, y que Ana mencione las relaciones sexuales como una búsqueda suya, no plantea una contradicción con las masculinidades disidentes de la izquierda, como lo menciona el trabajo de Galeano (2019). Al contrario, al conocer esta tradición, no solo hay coherencia sino que se llena de significado el hecho de que Ana encuentre allí un espacio para el duelo y el placer.

Los capítulos 14 y 16 también funcionan como un correlato de la actitud que tiene la familia de Ana hacia su cuerpo, del que siempre parece haber algo que corregir: “...igual de lombricienta como decía Sabina que le alegaba todo el día que si sigues andando así toda despelucada y con esos bluyines día y noche no vas a tener éxito cuando seas señorita porque los hombres no se fijan en esas marimachos” (p.334). “y ella no tenía ligas como las otras niñas que mantenían las medias de hilo (...) pues eso atrofia las piernas (...) y me parece que eso va a ser lo único bonito si es que no se le dañan de tanto jugar fútbol” (p.335) “y tú cuando estés grande nadie se va a ennoviar contigo pues a los hombres les gustan las mujeres que van bien arregladas” (p.336). La valoración del físico de Ana es una constante en la familia durante su crianza, relacionada con la proyección de su vida amorosa, de un modo similar a la educación que recibían las hijas de Juancho Araque.

Respecto a los capítulos impares en el cementerio, el correlato son las cartas de Lorenzo que aparecen en los capítulos 15 y 17. Están justo después de que Ana vomita en el entierro de Valeria y calma la desorientación y el malestar corporal, y antes de que se presente el recuerdo del reconocimiento del cadáver. El testimonio del Chispas aparece en el capítulo 15 y es otro de los fragmentos que la novela cita del libro *La violencia en Colombia* (Guzmán Campos y Fals Borda, 1962); este habla principalmente de la violencia política, la desconfianza justificada de las guerrillas y campesinos hacia el gobierno militar, sus acuerdos e instituciones. Por su parte, las cartas de Lorenzo en el capítulo 17 hablan sobre las injusticias del sistema legal de las que es víctima.

Para cuando Ana está en el cementerio, su percepción de la muerte pasa por la violencia política que sufren los dos hermanos: Lorenzo se fue para la guerrilla luego de escapar de una cárcel donde estaba recluso extrajudicialmente y lo estaban torturando; a Valeria, un policía la obliga a tirarse de un balcón. Esta violencia se relaciona con el relato del Chispas sobre la persecución a las guerrillas, que tuvo su origen en el acuerdo incumplido por el gobierno de Rojas Pinilla. El correlato, entonces, plantea la imagen que tiene Ana sobre la institución donde va a hacer el reconocimiento. El testimonio del Chispas y los maltratos contados por Lorenzo le aportan significado al hecho de que Ana no llore y controle un posible ataque de ansiedad en medio de la gestión del reconocimiento del cadáver que aparece justo después, en los capítulos 19 y 21.

### **Las cartas de Lorenzo**

Lorenzo es el único personaje, además de Ana, que está en todas las partes de la novela: está en la Arenosa con Ana y Martín; en los capítulos pares, sus cartas ocupan el 10; en los impares, están en el capítulo 23, y aparece también como correlato en los capítulos 15 y 17. Lorenzo estuvo recluso en la cárcel en dos ocasiones: en 1965, cuando

escribió las cartas que aparecen en los capítulos 10, 15 y 17, y en 1967, cuando escribió las del 23. Además, los comentarios que hace sobre la situación política del país se ubican en un tiempo entre 1956 y 1967 del que Ana y la narradora no nos cuentan.

En el capítulo 10, nos enteramos de que Lorenzo trabajaba para un periódico como cronista deportivo, y que lo meten a la cárcel por enviar un cheque con sobregiro. En la primera reclusión está esperanzado: escribe poemas, empieza un diario, pide que le manden cosas para leer e intenta hacer ejercicio. En el capítulo 15, cita la declaración del Chispas y hace una descripción de la situación en la que se encuentra el barrio de al lado. A estas alturas, Lorenzo empieza a cuestionar las cosas que sabe con lo que ve:

Debray habla de que solo el pueblo puede crear un ejército para el pueblo. Que hay que *transformar la estructura social, salvar los intereses de clase*, pero de dónde, con cuál ropa, cómo va a saber toda esa jeringonza el pobre negro: cómo saber si ese *suicidio colectivo* del que habla Debray puede dar resultado, qué vaina, ya me salió un discurso, dímelo tú, explícame: ¿por qué estaremos tan jodidos? (al menos *Chispas* ya descansó en paz) [la cursiva es del original] (pp.204-205).

En el capítulo 17, vemos que Lorenzo quería entrar a hacer cursos nocturnos en la universidad, escribir un libro y renunciar a su ocupación de cronista deportivo. A la vez, él ve el movimiento estudiantil desde afuera, sin pertenecer, y siente admiración por quienes llama “Estos muchachos” (p.231), refiriéndose al grupo de estudiantes que también están presos. En el capítulo 23, donde escribe desde su segunda reclusión, las cosas han cambiado:

No sé qué va a pasar, muchacha. Si la muerte de Camilo nos puso en la estacada y nos dejó viendo un chispero, no hay que olvidar al Che. Él mismo dice que la guerrilla no es una aventura bella. ¡Y no...! Pero es la única. Para mí, en todo caso.

Cuando Camilo lanzó su plataforma en el sesenta y cinco, yo había salido de la cárcel por lo del cheque de marras, y entonces sí, pensé cuando lo oí: ahí sí hay candela, ¡qué verraco! Y me alisté, como él decía. Me organicé con todo el grupo para pelear de frente y con las armas iguales, que era lo que él pensaba que podíamos. Y hoy me pregunto: ¿y si Camilo resucita...? Lo vuelven a tostar... claro que sí. (p.321).

En 1967 Lorenzo ya está en el movimiento, aunque todavía no se ha ido para el monte. Esta vez está cumpliendo un papel activo, cosa que se evidencia cuando dice "...nos incomunicaron ocho días. Sin agua y sin comida. Pero no aflojamos. No descubrieron nada, creo, y eso fue un sapo de mierda, hay que pajarearlo y pasarlo al papayo, porque si no nos pavean también un día de estos" (p.326). Por su situación de preso político, esta vez no puede mandar las cartas sin que pasen censura. La única carta que manda es la de Valeria para el entierro de la mamá, donde se nota la formalidad respecto a las otras.

En este capítulo también vemos la única reflexión sobre el frente nacional, pues ni Ana ni la narradora extradiegética cubren esta época. Aquí mismo, aparece la repetición de una parte del discurso de Lleras Restrepo frente a la muerte de Gaitán, pero resignificado:

El *Jocker* Lleras, que tuvo el primer turno y nos doró la píldora (experto en mutis por el foro). El *Pacificador* Valencia, aficionado a cazar patos y el resto *a sangre y fuego*, consigna ya heredada que se mostró eficaz en la escalada de Marquetalia (...).

El *invasor*, Lleras Restrepo, aquel que según él, recogió la bandera de Gaitán cuando lo asesinaron pronunciando el discurso ante la multitud que habría de desfilar, *oh hondo dolor inmenso, sin oír de sus labios las consignas que tantas veces se esparcieron a los vientos como simientes de esperanza...* ese, no nos perdona que lo dejáramos como una salsa Ketchup, (...) y todavía nos está haciendo

pagar esos tomates; a precio de carne de estudiante. [La cursiva es del original]

(p.323-324)

En las cartas no hay una continuidad temática, empieza y termina los párrafos en medio de las frases sin concretar mucho las ideas, el conteo del tiempo varía entre el día del mes o de la semana y hay algunos espacios en la caja tipográfica que se salen de las convenciones habituales, además de un uso caprichoso de la cursiva. En el capítulo 25, Lorenzo delira esta vez en un discurso oral. Para este momento, se le suman al dolor de la herida y las torturas la muerte de su madre y de su hermana. Esto causa una fusión entre los temas: la imposibilidad de asistir al entierro de la madre es una forma de tortura, y la muerte de Valeria está ligada con la violencia política de la que él mismo es víctima. En su delirio, Lorenzo habla sobre las torturas en los tres tiempos verbales: “...no fui al entierro porque esos hijueputas me dijeron que si quería asistir iría con esposas a sepultar a la vieja” (p.366), “...hasta el domingo, cuando me llevan otra vez, y veo al tipo que insiste que me tienen sindicado como un agitador” (p.366) “...me quemarán la pinga metiéndome un alambre, me obligarán a abrir la propia fosa (...) me colgarán después” (p.369).

Lorenzo es el único personaje que sufre la violencia política física y psicológicamente en tiempo real; primero por las condiciones de la vida en la cárcel, y después por las torturas que les hacen a él y a sus compañeros. Si bien el acto de escribir implica un proceso interpretativo, él continúa sufriendo los abusos antes y después de la escritura. La afectación que la violencia tiene en el lenguaje se presenta en varios momentos de la novela, como en la reflexión del flaco Bejarano: “Cómo decir lo que no tiene nombre. Cómo narrar una historia que el viento se llevó...” (p.87) y en la normalización que hace Ana de la muerte de Fabio, el hijo de Tano, pues solo cuando gritó “se dio cuenta en realidad de lo que gritaba” (p.160). Sin embargo, estas son observaciones

posteriores, desde la memoria de los personajes o desde la distancia de la narradora extradiegética. En el caso de Lorenzo, no hay tiempo para reflexionar y verbalizar los hechos con coherencia. Es significativo el hecho de que el único personaje que tiene este uso del lenguaje en su discurso escrito y oral sea quien está sufriendo la violencia política. Todo esto, nos remite a la idea de Osorio (2003) sobre el enunciado caótico pues, en efecto, Lorenzo se enuncia caóticamente. Sin embargo, es importante hacer la distinción entre estas enunciaciones y las que hacen Ana, la narradora extradiegética y el resto de los personajes, pues en estas otras sí se puede ver una coherencia en el orden de la sintaxis.

### **La arenosa: segunda parte**

Finalmente, el capítulo 25 funciona como una extensión de lo que se presentaba de manera confusa en el capítulo 1: aparecen los elementos que llenan de significado la ruptura a la que Ana se refería y el espacio que están ocupando los personajes, y ya ha quedado claro que se desgarró mil veces con señales cuando la violaron y que su soliloquio interior se dirige a Lorenzo. Es importante destacar que la parte sobre la Arenosa recoge las características de los procedimientos narrativos de las otras dos partes: en la casa, la interrupción en la linealidad se da por la convivencia de voces cuyas narraciones se distinguen por el tiempo de las historias; en el cementerio, la interrupción está en el tiempo verbal que usa la narradora extradiegética, y en la Arenosa, los elementos se distinguen por la voz narradora y también por el tiempo verbal, pues recordemos que Lorenzo usa los tres tiempos en su delirio.

En este capítulo hay un encuentro entre los personajes de las tres partes; por un lado, están Irma y la Pecosita que son personajes del entierro de Julieta y se presentan en el sueño de Ana; por otro lado, están Martín y Lorenzo, a los que Ana se había referido en su casa desde el soliloquio interior. También hay un encuentro entre los narradores: Ana, la

narradora extradiegética y Lorenzo se turnan la voz en el presente narrativo. Finalmente, hay un encuentro entre los mecanismos que la narración había usado en las dos partes anteriores para romper con la linealidad narrativa.

En este capítulo, Ana y Lorenzo se enteran de la muerte de Valeria. Ana está haciendo remedios para las heridas de Lorenzo, que acaba de escaparse de la cárcel y se va a ir al monte con Martín para unirse a la guerrilla. El presente narrativo es la noche del 11 y la madrugada del 12 de octubre de 1967, con lo que se ubica en medio de lo que ocurre en la casa y el cementerio, y representa la pérdida de la presencia de los hermanos en la vida de Ana. Esto marca una diferencia importante en su conciencia entre los capítulos pares e impares: si bien es cierto que Ana está en shock, solo lo está en la mitad del libro. La inacción que el trabajo Osorio (2003) ve en Ana (y después de él muchos otros) no se deriva de la metáfora de cama, donde ella construye una voz y un papel activo respecto a su memoria; está, por el contrario, en el cementerio, donde ella quiere correr pero no corre, quiere hablar con el papá de Valeria pero tampoco lo hace, y esto no tiene que ver con que la juventud no tuviera ningún horizonte de acción política, sino con que Ana está pasando por un proceso de duelo y una ruptura en su conciencia.

A pesar de que las historias que la novela cuenta o cita cumplen independientemente con una linealidad temporal convencional, el texto no empieza por el comienzo ni termina por el final de esta temporalidad sino por el momento de ruptura. Para finalizar el análisis quiero proponer que *La pájara pinta* es la historia de una ruptura: lo que Ana había construido en los capítulos pares, el proceso que la llevó desde tener que entregarle unas flores a Rojas Pinilla, hasta querer irse para la Arenosa a hacer manifiestos y apropiarse de su memoria, se quiebra con la ruptura que abre la novela, de modo que cuando llega al cementerio Ana no tiene voz; es necesario que la narradora extradiegética se ocupe de la

narración, y progresivamente Ana vuelve a usar el soliloquio dirigiéndolo hacia Valeria y hacia Julieta, pero sin dejar de necesitarlas como receptoras.

## Coordenadas teóricas

### La legibilidad

La legibilidad de las imágenes, que para este caso pueden ser visuales o escritas, tiene que ver con su cognoscibilidad. Se distingue de la visibilidad, especialmente en un contexto donde hay una saturación en la circulación de información estandarizada sobre un mismo tema. Didi-Huberman (2015) explica este concepto tomando como referente la abundante circulación de todo tipo de material sobre el genocidio del pueblo judío en la Segunda Guerra Mundial. Citando a Annette Wiewiorka, explica que luego de que se publicaran los archivos probatorios sobre las prácticas en los campos de concentración, hubo una creciente circulación de imágenes, reportes y descripciones que causaron que el acontecimiento se saturara y se erigiera como concepto: la Shoah, una categoría que aparentemente reúne de manera conciliadora las experiencias derivadas del aniquilamiento masivo del pueblo judío.

Con esta abstracción, el acontecimiento se desconecta de la historia que lo produjo, al estar saturado de moral y cargado de muy poco saber histórico (Didi-Huberman, 2015). Una de las consecuencias es que el hecho se vea como inadmisibile, inimaginable; es decir, una unidad de sentido con asignaciones morales que deja muy pocas posibilidades en el campo de la representación y la cognoscibilidad. Otra de las consecuencias es lo que Didi-Huberman llama la “sobreexposición de los pueblos” en *Pueblos expuestos pueblos figurantes* (2014), recurriendo a términos de la fotografía:

Los pueblos están expuestos a desaparecer porque están (...) subexpuestos a la sombra de sus puestas bajo la censura o, a lo mejor, pero con un resultado equivalente, sobreexpuestos a la luz de sus puestas en espectáculo. La subexposición nos priva sencillamente de los medios para ver aquello de lo que

podría tratarse (...). Pero la sobreexposición no es mucho mejor: demasiada luz ciega. Los pueblos expuestos a la reiteración estereotipada de las imágenes son también pueblos expuestos a desaparecer. (p.14).

La invisibilización de los pueblos como consecuencia de la saturación radica en que la subjetividad de la experiencia queda borrada de las posibilidades en el escenario de lo comunicable, a menos que se resignifiquen los puntos de legibilidad. Sin embargo, esta resignificación tiene que evolucionar constantemente, puesto que la estandarización no tiene que ver tanto con el formato sino con los discursos a los que se asocian las imágenes y los usos que se les dan en cada momento.

Si bien la saturación es una de las causas que permiten la abstracción y la sobreexposición, no es la única; el problema no se limita simplemente a que la circulación sea abundante, sino que esta supone una serie de discursos que apelan mucho más a la emoción y los prejuicios morales que a la responsabilidad política y la legibilidad de la experiencia. El peligro se fermenta en la palabra (Didi-Huberman, 2015); es decir que todo esto va acompañado de unas lecturas impuestas “para que podamos aún creer que todo nos sigue siendo accesible, todo permanece visible y, como suele decirse, bajo control” (Didi-Huberman, 2014, p.16). Ante la circulación masiva de imágenes sobre estos hechos históricos que devienen en conceptos como la Shoah, o para el caso, la Violencia, nos encontramos con que no podemos dialectizar las imágenes, es decir temporalizarlas, de ninguna manera que no sea con discursos ya anticipados. Cuando se naturaliza la relación entre un tipo de imagen y un tipo de discurso que anticipa la cognoscibilidad, se pierden las posibilidades de legibilidad.

Esta lectura deriva en una estandarización de las imágenes de las víctimas con una reproducción de discursos binarios con actores malos y buenos capaces de despertar

reacciones ya anticipadas. Este es el caso de la legibilidad de la experiencia del Chispas a partir de una noticia que Ana recuerda haber visto en El Tiempo: "...que el antisocial de veintiún años, Teófilo Rojas, jefe de una cuadrilla de bandidos y conocido con el apodo de *Chispas*, había asaltado un bus de línea entre Circasia y Calarcá y había dejado un reguero en plena carretera, y se alcanzaba a ver los campesinos, puestos en fila en un potrero, con las cabezas colocadas en un agujero que les hacían en el vientre [la cursiva es del original]" (Ángel, 2015, p.307). A partir de esta noticia, no es posible reaccionar de otra manera que escandalizándose como la mamá de Ana. Tampoco es posible acceder a la singularidad de la experiencia del Chispas que conocemos unos capítulos antes en su testimonio, ni a la de las víctimas de las masacres, que también vemos desde antes en personajes como don Anselmo cuyas lágrimas y temblor en las manos singularizan su experiencia y su relato.

La abstracción y la sobreexposición se dieron en Colombia con ciertas especificidades del contexto. Respecto a la abstracción, las categorías aún vigentes como *la época de la Violencia* no se hicieron esperar. La historiografía colombiana delimita este periodo específicamente entre 1948 y 1957, es decir entre la muerte de Gaitán y la alianza política del Frente Nacional que fue un acuerdo para intentar solucionar el conflicto bipartidista (Cartagena, 2016). Sin embargo, como lo muestra la novela, esta violencia presenta matices entre los periodos de gobierno como la aparición del movimiento estudiantil en el gobierno de Rojas Pinilla, y se extiende más allá del Frente Nacional conservando la barbarie y la legitimación estatal, cosa que se puede ver en las cartas de Lorenzo.

Respecto a la sobreexposición, la abundante circulación de noticias con imágenes y reportajes explícitos de las prácticas violentas por parte de diferentes grupos armados se puede ver narrativamente en la prohibición que tienen los niños de leer más que las tiras

cómicas de los periódicos. Sin embargo, tiene que ver también con un antecedente para la escritura de la novela que es la producción literaria llamada por Troncoso (1987) literatura en la violencia, donde primaban las descripciones explícitas de los asesinatos y las torturas que se derivaron del Bogotazo, sobre la singularización de la experiencia en el terreno de lo ficcional.

¿Cómo des-saturar, entonces, la memoria? ¿Cómo volver cognoscible el pasado en un contexto donde este se ha estandarizado en el campo de la representación? Siguiendo a Benjamin, Didi-Huberman explica que se trata de poner a las imágenes y palabras “en una relación de perturbación recíproca, de cuestionamiento por medio de un vaivén siempre reactivado. Una relación crítica, para decirlo todo” (2014, p.16). En la novela, esto se puede ver en la relación entre el material de archivo y la historia ficcional, que cambia según su ubicación en los distintos capítulos y el tipo de material. Las crónicas sobre el Bogotazo exponen esta relación por contraste, sin que esté señalada directamente; en el capítulo 18, los personajes reciben y reaccionan a este material según su experiencia, y en las cartas de Lorenzo, es él mismo quien cuestiona y caricaturiza a los presidentes del Frente Nacional, lo que supone una incorporación e interpretación de los hechos y noticias por parte del personaje.

Citando a Hannah Arendt, Didi-Huberman propone cuatro paradigmas para abordar el problema de la representación: rostros, multiplicidades, diferencias e intervalos. En *La pájara pinta*, estos se pueden ver con especial claridad en el capítulo 18, donde la masacre de los estudiantes en Bogotá aparece focalizada por la narradora extradiegética en tres diálogos que se desarrollan en el espacio de la aristocracia, el movimiento estudiantil y el ejército. Estos mismos personajes presentan matices que los distinguen: doña Chepa nació en la aristocracia; Bonifacia, aunque tiene los recursos, no pertenece a esa clase social, por

lo que doña Chepa la juzga constantemente. El estudiante de medicina es inexperto en la movilización si se compara con Santos Barbarena, quien le da consejos y lo ve morir. Por su parte, los militares se diferencian en las aspiraciones que cada uno tiene: el cabo Gamarra quiere terminar pronto el servicio para devolverse a la costa, y el sargento Cárdenas quiere completar la carrera en el ejército.

El paradigma de los rostros sugiere que “los pueblos no son abstracciones, están hechos de cuerpos que hablan y actúan” (2015 p.22). En efecto, la descripción de la corporalidad de los personajes está presente en todo el capítulo; por ejemplo, está en el gesto con el que el sobrino de doña Chepa le responde antes de morir: “una mueca con el pulgar en la nariz, la mano abierta en abanico...” (Ángel, 2015, p.248), y en la reacción de Santos Barbarena de romper el radio porque no podía soportar las noticias luego de la masacre.

El segundo paradigma de Arendt son las multiplicidades: “desde luego: todo esto constituye una multitud sin número de singularidades (...) cuya síntesis no podría hacer ningún concepto” (Didi-Huberman, 2015, p.22). En la narración, las particularidades de los personajes hacen que ninguno pueda tomarse como la representación ejemplar de un grupo social, sino que esta representación se da en el espacio de encuentro entre sus singularidades mediante cada uno de los diálogos. El tercer paradigma, las diferencias, se puede ver en la manera como los personajes perciben a su interlocutor: doña Chepa piensa que Bonifacia no es tan merecedora de ostentar los privilegios de la aristocracia; Santos Barbarena se siente “como si fuera el papá de ese muchacho con cara de seminarista” (Ángel, 2015, p.250), y el sargento Cárdenas piensa cuando oye al cabo: “¡Pobre pendejo! Con que le den un bollo de yuca y un trago de Ron Caldas (...), con eso tiene” (p.243).

Finalmente, el paradigma de los intervalos está en que la agencia de estos personajes pasa por su encuentro con los otros. Si bien la narración da a conocer brevemente los pensamientos de algunos (uno en cada diálogo), estos nunca actúan solos sino que se contrastan constantemente con el interlocutor y es esto lo que dirige sus acciones y pensamientos. En la masacre de los estudiantes, entonces, tal como está retratada en el capítulo 18 de *La pájara pinta*, el espacio político aparece “como la red de intervalos que empalman las diferencias unas con otras” (Didi-Huberman, 2015, p.22).

### **El montaje**

Para desarrollar la noción de montaje es importante señalar sus diferencias con la alegoría; me remito por eso al trabajo de Luis Ignacio García “Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin” (2010), que recoge la trayectoria de estos conceptos en los textos del filósofo. La alegoría y el montaje son dos respuestas distintas al problema de la representación de una realidad que ya no ofrece totalidades. La alegoría tiene dos momentos: El primero es el barroco, cuando el individuo ve disolverse la aparente totalidad, entonces estéticamente recurre a lo que va más allá de lo bello, es decir de ideal de lo vivo, y por ende hay una vuelta hacia lo cadavérico y lo primitivo: “Cuando se rompe la relación entre significante y significado, el significado se remite a la materialidad misma (...), de allí la relación que plantea Benjamin entre la alegoría y el jeroglífico” (2010, p.168). El segundo momento es el de la alegoría moderna. Así como antes se representaba a la vida convertida en ruina y banalidad por medio de la calavera, con la alegoría moderna esta representación encuentra su medio en la mercancía. Aunque la alegoría trabaja con la fragmentación en ambos momentos, este procedimiento no deja de responder a la ruptura de una totalidad orgánica, por lo que opera en un terreno donde no puede prescindir de esta totalidad, aunque sea para expresar su pérdida.

Por el contrario, el procedimiento por montaje surge del mundo de la técnica, de la modernidad industrial, que se caracteriza por ofrecer una forma de experiencia fragmentaria. En las vanguardias, montaje y alegoría tuvieron manifestaciones importantes que daban cuenta de esa fragmentación, con lo que hubo una convivencia entre el montaje como cadena de producción y como forma de representación estética. En ninguna de las dos construcciones, montaje y alegoría, hay una mediación natural entre los fragmentos; son procedimientos que no tienen detrás ningún precepto moral, ninguna lejanía (García, 2010). Por su parte, López (2013) en “El principio del montaje en Walter Benjamin” cita la descripción que hace Bürger sobre la alegoría, cuyas características pueden ser aplicadas al montaje sin perder de vista el matiz de que ambos procedimientos surgen de contextos y problemáticas distintas. Según el autor, la construcción alegórica toma los elementos desde su materialidad, despojándolos de una “totalidad dadora de sentido” (p.3). Además, “reúne los fragmentos aislados de la realidad y les otorga un sentido. Este es un sentido dado, que no surge del contexto original de los fragmentos. (p.3). El ensamblaje de los fragmentos en el montaje, entonces, no viene de una relación orgánica previamente instituida entre las partes y el todo (que es a lo que se refiere García (2010) con “mediación natural”), sino que la relación entre las partes y el sentido que se deriva de ello hacen parte del trabajo del montador (López, 2013).

En la construcción de la novela, esta ausencia de mediación natural o relación orgánica se puede ver en la historia de los Araque, correlato de los capítulos pares, y en el capítulo 18 que cuenta la masacre de los estudiantes. Si la novela estuviera construida como una unidad, entonces, como lo plantea Osorio (2003), toda la historia tendría que pasar por la vida de Ana como protagonista. Sin embargo, estas dos historias están ubicadas en un plano exterior a su vida y su conciencia. Al no haber una correlación lógica más allá de su

ubicación en el texto, la convivencia de estos fragmentos en el montaje de la obra sugiere una relación que la narradora propone y el lector debe completar.

García (2010) explica que la alegoría supone una fijación en la pérdida, que deriva en una reducción del yo y una incapacidad para decidir, mientras que en el montaje hay un trabajo que parte de la pérdida para construir nuevas relaciones y conexiones de sentido que dirigen al individuo hacia la acción. El melancólico procede por alegoría, el ingeniero por montaje: “La alegoría es al montaje lo que el jeroglífico al cartel publicitario”. (García, 2010, p.176). Por otro lado, Ureña Calderón (2015) cita a Max Pensky, quien hace una distinción entre

...la imagen alegórica, que es melancólica, y la imagen dialéctica –construida por medio de un montaje– que no puede serlo: La primera consiste en la asignación arbitraria de significado. Especialmente en el contexto de un trasfondo cultural mercantilizado, tal práctica perderá invariablemente el momento de aguda reflexión crítico mesiánica que le es propia, decayendo entonces en un cavilar hipersubjetivo, en automercantilización, asedia, pasividad política. La segunda, la imagen dialéctica, deberá ser definida de forma explícita contrastándola con esta. (Citado en Ureña Calderón, 2015, p.34).

En la novela, las relaciones entre alegoría y montaje se pueden ver en el plano general de la construcción de la obra, pero también en el proceso que vive Ana en las tres partes. Desde antes de enterarse de la muerte de Valeria, Ana percibe con malestar su relación con la historia y asume un papel especialmente activo respecto a su memoria cuando deja de necesitar a Sabina como interlocutora de su soliloquio y cuenta la muerte del Cóndor en primera persona; además, tiene la voluntad de tomar acción, irse de la casa paterna y hacer un escándalo si se lo impiden. Por otro lado, en el primer capítulo, en medio

de la ruptura que representan para ella la muerte de Valeria y la ida de Lorenzo, percibe un derrumbe definitivo de las cosas cotidianas, un salto que tendrá que dar hacia otra cosa, y en medio de esto, tiene la intención de construir nuevas relaciones de sentido entre las imágenes de su pasado.<sup>11</sup> Sin embargo, en los capítulos sobre el cementerio, es posible ver en Ana este “cavilar hipersubjetivo” del que habla Max Pensky en la imagen alegórica. En efecto, la ruptura en su conciencia, derivada de la muerte de Valeria, la lleva a inacción, a la incapacidad de construir un relato –una interpretación de lo sucedido– y una voz independiente como lo había hecho en su casa. Lo que vemos de Ana en el cementerio es la fijación en la pérdida, que la dirige hacia un estado melancólico. La intención constructiva que anuncia en el capítulo 1 se ve imposibilitada por el proceso de duelo en los capítulos sobre el cementerio.

Ana no es consciente de su lugar en el montaje de la obra, cosa que se puede ver en que no conoce la historia de los Araque ni los diálogos del capítulo 18. La asimilación de la historia y la violencia que la acompaña se presenta primero como síntoma, luego como ruptura y finalmente la vemos con una actitud de pasividad y melancolía en los capítulos sobre el cementerio. ¿Cuál es entonces la nueva construcción que Ana se propone hacer? La novela no nos muestra esta reconstrucción de la memoria de Ana a partir de la ausencia de su novio y su mejor amiga. Sin embargo, muestra la intención y las condiciones de posibilidad con las que cuenta para elaborarlo desde su conciencia, para lo que necesitaría una distancia temporal relativa respecto a la muerte de Valeria.

---

<sup>11</sup> “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. (...) trataré de explicarte, no puede ser difícil. Son figuras ya viejas, imágenes borrosas...” (p.12)

Ureña Calderón (2015) hace una lectura de las relaciones entre lo general y lo particular en los textos de Benjamin, en su trabajo *El montaje en Aby Warburg y Walter Benjamin. Un método alternativo para la representación de la violencia*. El autor explica que Benjamin destaca una distinción esencial entre el concepto y la idea, que corresponden a la generalidad y la particularidad respectivamente: “las ideas no se agrupan buscando determinaciones comunes entre particulares, sino que buscan aquello que las aísla en cuanto ‘extremos’ o ‘contrarios’. De esta manera la idea permite pensar una universalidad más abarcadora que la conceptual” (Citado en Ureña, p.30). En otras palabras, la “contemplación de las ideas” que Benjamin quería rescatar para el quehacer filosófico se basa en la atención a la convivencia de sus diferencias, sus singularidades y tensiones; por el contrario, la conceptualización supondría una conciliación de esas diferencias en beneficio de la generalidad.

La particularidad, por tanto, necesita un plano de construcción que le permita entrar en una relación de coexistencia con otros elementos que la resignifiquen o la cuestionen. El trabajo está en el encuentro, en ver las posibles tensiones que se derivan de la convivencia de estos elementos singulares. Esta construcción, para Benjamin, es el procedimiento por montaje: a través del montaje las particularidades se resignifican; no se adaptan a la totalidad, adquieren legibilidad en su relación dialéctica con el ahora y con su propia coexistencia. Es un procedimiento que permite alejarse de la voluntad de síntesis sin que por eso se pierda de vista la multiplicidad que articula a las singularidades. “...se trata, en efecto, en el montaje, de levantar las grandes construcciones con los elementos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular el cristal del acontecer total” (Benjamin citado en Didi-Huberman, 2015, p.18).

La diferencia entre lenguaje de la generalización y el lenguaje de la particularidad se puede ver en las noticias de la revista del tío Andrés y la declaración del Chispas, que corresponden a dos fuentes distintas del material de archivo. La revista dice: “No me quiero detener en el asalto de Miraflores, donde una paralítica de dieciocho años de nombre Eugenia Barreto, fue atropellada por quince de los bandidos; como no se podía mantener en pie fue amarrada a la columna de la casa y luego quemada viva” (Ángel, 2015, p.307). Por su parte, el Chispas dice en su testimonio: “...me acuerdo especialmente todo lo que hicieron con una prima mía llamada Joba Rojas a quien cogieron en presencia de los padres que se llamaban José Sánchez y Obdulia Rojas, y le hicieron cosas que más bien no quisiera recordar, sin tener en cuenta las súplicas que les hacían” (p.196). Aunque ambas citas se refieren a casos singulares, el lenguaje de la generalización se detiene explícitamente en los detalles más violentos, con una aparente intención informativa, antecediendo una impresión de horror y posible compasión en quien lo lee. Al contrario, la particularidad aparece en la mención de la súplica y el deseo que tiene el Chispas de no acordarse, cosa que habla del impacto particular de los hechos en la psicología de un individuo, más allá de la información explícita.

Benjamin lleva las implicaciones cognitivas del montaje a la filosofía. Y no solo él, García (2010) destaca a otros autores como Georg Simmel, Aby Warburg y Marc Bloch, que han decidido mostrar por montaje, es decir por dislocaciones y recomposiciones de todo. El montaje es un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la guerra, que “toma acta del desorden del mundo” (Didi-Huberman, 2008). Benjamin habla del montaje como la posibilidad de superar la visión teleológica de la historia, la ideología del progreso, rompiendo la continuidad y trabajando sobre un desorden de tiempos. En el montaje se desconecta el acontecimiento del sentido histórico trascendente, se les da una

mirada a las singularidades del caso más allá de las categorías a las que este debería corresponder (García, 2010).

En el análisis que hace Benjamin de *Berlin Alexanderplatz*, citado en el trabajo de García (2010), resalta el carácter de montaje que este tiene por hacer uso de los documentos de la vida cotidiana como folletines, canciones populares, anuncios, etc.; la elección y organización de este material no es azaroso, sino que para este caso “el verdadero montaje está basado en el documento” (citado en García, 2010). Este es un elemento que también comparte *La pájara pinta* sobre el que hemos destacado la relación que se da entre el plano ficcional y los documentos que constituyen el material de archivo.<sup>12</sup> Sin embargo, también se puede ver una fuerte presencia de elementos populares como canciones y refranes<sup>13</sup> y de anuncios como la propaganda de jabón Palmolive que aparece en la radionovela que escucha Sabina.

El montaje y la escritura, según la propuesta de Didi-Huberman (2015), permiten darle legibilidad a las imágenes a partir de una actitud dialéctica entre la mirada inocente que se asombra, acepta la prueba, el no saber, la falta de lenguaje, y la actitud constructiva de formar un punto de vista, una interpretación, un acto de escritura que implica una reflexión ética. Al dialectizar las imágenes, se les devuelve la mirada a las singularidades pensadas en sus relaciones, sus movimientos e intervalos.

---

<sup>12</sup> Esta relación entre la ficción y el documento tiene generalidades que ya hemos visto; sin embargo, también se puede ver en muchas ocasiones de manera sutil, como cuando don Anselmo dice que “allá acabaron con la familia de los Rojas, solo quedó el muchacho, Teófilo” (p.157), en lo que para Ana representa la cotidianidad de una tarde en la finca; esto dialoga con el documento oficial de la declaración del Chispas (Teófilo Rojas) que aparece en el capítulo 15.

<sup>13</sup> Para una descripción detallada de estos elementos en la novela ver el trabajo de Gómez (1997) “Oralidad e intertextualidad en Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón de Albalucía Ángel”.

*La pájara pinta* funciona como una constelación de sentido donde se ponen en relación diversas particularidades que dialogan, se entrecruzan y se superponen. Por medio de la narración de situaciones particulares, se establece una relación entre el presente y el pasado, la historia oficial y los hechos, el documento histórico y el testimonio, las declaraciones y los sueños. Es un montaje porque se sirve de los fragmentos, de la imposibilidad de acceder un sentido total y orgánico, para construir una constelación (como opuesto a unidad) de sentido en la que cada fragmento se significa por su coexistencia, contradictoria o no, con los otros pedazos. Los fragmentos con los que trabaja la novela tampoco funcionan como unidades de sentido autónomas y fácilmente diferenciables que establecen relaciones conciliadoras entre sí. Al contrario, el mismo fragmento se resignifica en su convivencia con los demás, al tiempo que altera el significado de la obra entera. Por ejemplo, la historia sexual y sentimental de Ana se ve resignificada después de que se conoce la historia de los Araque, y esta significación se da en el punto de encuentro: a pesar de que Ana no conoce esta historia, quien le toca los senos en la fiesta de quince es el último hijo de esta familia, el heredero de la tradición.

### **El anacronismo**

Benjamin se refiere al pasado no como lo que fue, sino como lo que *Ha sido* (Didi-Huberman, 2015). Ese presente perfecto le otorga un carácter no solo de continua transformación, sino también de continua afectación –agencia– en el presente. La relación con el pasado solo es posible a partir del ahora, por lo que hacer memoria siempre es establecer un diálogo donde el pasado, lo que Ha sido, condiciona los intereses y la selectividad de quien recuerda, y estos intereses determinan cuáles son y cómo aparecen los momentos del pasado que va a utilizar. “La misma elección de un objeto de estudio (...) ¿no es un indicio del universo mental al cual pertenece el historiador?” (Didi-Huberman,

2011, p.53). La relación, entonces, es de constante reciprocidad y es esencialmente singular.

“No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen [del pasado] es aquello en donde lo que Ha sido se une como un *relámpago* al Ahora en una *constelación*. [la cursiva es mía]” (Benjamin citado en Didi-Huberman, 2015, p.18). La imagen de *relámpago* suscita al mismo tiempo iluminación y fugacidad: “la verdadera imagen del pasado pasa de largo velozmente” (p.18). Esto aleja al pasado de las categorías absolutas al remitirse a lo particular de la comunicación dialéctica con el presente en cada caso, es decir cada instante, como un relámpago. Por su parte, esta fugacidad no aparece aislada, sino que se une con el presente en una *constelación*, que no es una totalidad orgánica sino una construcción con un sentido dado por el montador.

En *Ante el tiempo* (2011), Didi-Huberman apunta al hecho de que el pasado no es un objeto con significados definidos y estáticos al que el historiador acude con objetividad para encontrar resultados puros:

“En realidad, Bloch señalaba hacia dos direcciones de pensamiento: no es necesario decir que la historia es la ciencia del pasado, primero porque *no es exactamente el pasado* el que se constituye en el objeto de las disciplinas históricas, luego porque *no es exactamente una ciencia* lo que practica el historiador. El primer punto (...) depende de una *memoria*, de un montaje –no histórico– del tiempo. El segundo punto (...) depende de una *poética*, de un montaje –no científico– del saber. [la cursiva es del original]” (Didi-Huberman, 2011, p.59).

En otras palabras, hacer historia siempre es hacer un montaje; es hacer una construcción artificial del pasado. Sin embargo, frente a esta propuesta, la historia como disciplina se enfrenta con el miedo al anacronismo: la prohibición contundente de ir al

pasado con categorías del presente que sesguen la mirada hacia el periodo histórico que se está revisando. Esta prohibición parte de la noción de una historia dividida en épocas, en tiempos delimitados que se abordan como totalidades coherentes, y que suponen una correspondencia directa entre la experiencia subjetiva y el espacio-tiempo que esta ocupa.

El problema de la categoría *época* está en que “La realidad pasada está ausente y es irrepetible; no puede ser visitada como un país extranjero. Un profundo abismo separa la historia, como experiencia, de su representación.” (Kaes citado en García, 2006, p.11). Por eso, este tipo de acercamiento hacia el pasado por épocas divididas con una voluntad de conciliación y síntesis invisibiliza las contradicciones que se dan en los casos particulares, con el peligro de abstracción que vimos anteriormente. Lipcen (2018) en “Crisis de la transmisión y montaje de citas en Walter Benjamin” hace una revisión del manejo de la cita en el trabajo de este autor; desde su lectura, las citas permiten intervenir en la historia como continuum de causas y efectos y, en cambio, configurarla como un montaje caracterizado por la discontinuidad. (p.8).

(...) ningún hecho es histórico meramente por una causa. Habrá de serlo, póstumamente, en virtud de acaecimientos que pueden estar separados de él por milenios. El historiador que toma de aquí su punto de partida ya no deja más que la sucesión de acaecimientos le corra entre los dedos como un rosario. Coge la constelación en que su propia época ha entrado con una (época) anterior enteramente determinada (Benjamin citado en Lipcen, p.8).

Por el contrario, la discontinuidad que supone el trabajo de la cita en el montaje permite una nueva construcción por medio de la convivencia de elementos disímiles. *La pájara pinta*, en su manejo del material de archivo, crea un terreno ficcional donde las citas son cuestionadas continuamente en una relación de contraste con la ficción y con su propio

lugar en el montaje narrativo. Para Didi-Huberman, el anacronismo le permite a la ficción todas las rupturas posibles en el orden temporal, y pone como ejemplo la obra de Marcel Proust y James Joyce. En el anacronismo, la ficción encuentra la posibilidad de dialogar desde la singularidad. Así, se aleja del acontecimiento histórico vuelto concepto; se aleja del *hacer historia*, en el sentido de ir a una época previamente definida, y se acerca a *hacer memoria*, en el sentido de traer al presente los fragmentos resignificados tanto por el ahora de la interpretación y la construcción como por su propia coexistencia.

*La pájara pinta* funciona de acuerdo con estas concepciones sobre la memoria y la historia en dos sentidos. Por un lado, se aplica la idea del pasado como lo que Ha sido, pues este tiene una agencia constante en el presente que se puede ver explícitamente en la violencia de género que aparece en la novela, como trauma y como tradición. Como trauma, está en el caso de la violación de Ana, cuyo recuerdo hace que no se sienta capaz de tener sexo con Lorenzo después. Como tradición, está en el hecho de que Jairo Araque le toca los senos a Ana acompañado de varias generaciones de hombres y mujeres que han perpetrado el machismo en su familia. Por otro lado, está la supervivencia del pasado; la presencia irremediable de imágenes que causan un malestar en el cuerpo. En el cementerio, las imágenes y sensaciones del entierro de Julieta en la infancia sirven como estímulo para que Ana vomite muchos años después en el entierro de Valeria. Y en la casa, Ana oye las historias del flaco Bejarano “como si alguien le hubiera conectado una grabadora al cerebro” (p.59). Para Didi-Huberman “El anacronismo es necesario, el anacronismo es fecundo, cuando el pasado se muestra insuficiente, y constituye incluso un obstáculo para la comprensión de sí mismo” (2011, p.42). Este es el caso de Ana, que frente a esta insuficiencia se propone hacer una nueva construcción de su pasado.

Finalmente, la novela muestra una constante reciprocidad de Ana con su historia. Ella va al pasado desde el presente; eso condiciona lo que recuerda, y estos recuerdos a su vez la disponen de maneras distintas en los tres espacios. Por eso, los recuerdos de Valeria que Ana menciona en el soliloquio no son los mismos cuando está en su casa esperando su llamada que cuando está enterrándola en el cementerio.

## Conclusiones

El proceso de Ana en los capítulos pares, que es donde se narra la mañana del 11 de octubre cuando ella está en la casa, va de la abstracción de la situación política del país a su legibilidad. Didi-Huberman (2015) dice que “el pensamiento carece de precisión al querer formarse de concepciones tan abstractas, y por consiguiente tan vastas, que daría cabida a todo lo posible (...) al lado de lo real mientras que una verdadera legibilidad de las cosas sugiere que la noción bien pensada es aquella que se adhiere a su objeto, es decir a su singularidad y a su complejidad” (p.17) Al respecto, podemos ver que la situación de escasez en el Bogotazo aparece para Ana niña como una abstracción:

¿usted cree que con esto nos va a alcanzar?, y Ana pensó que a lo mejor no. Que al final tendrían que comerse los ratones y hasta las suelas de los zapatos como en el sitio de Cartagena (...). Hasta los niños tendrán que luchar como en el tiempo de las cruzadas. Envuelta en la bandera tricolor, al pie de la muralla. Haciendo frente a las ametralladoras” (Ángel, 2015, p.54).

Refiriéndose a una escena de una película de Fuller, Didi-Huberman (2015) comenta: “Una relación fundamental entre infancia e historia: porque experiencia e imaginación son indisolubles, porque los niños toman seriamente la capacidad obsesiva, es decir la naturaleza fantasmal, de las imágenes” (p.57-58). La imaginación de Ana no implica, en ningún momento, una falta de seriedad frente a las noticias que escucha de la radio y de su familia; al contrario, su imaginación llega a ese tipo de límites por la abstracción que el acontecimiento representa para ella, la falta de concreción en el pensamiento. Muchos años después, la legibilidad que la historia tiene para Ana se ve en el capítulo 20, cuando ella es consciente de su singularidad y la de Sabina, y entiende la dificultad que Sabina tendría de saber lo que ella sabe. La legibilidad en este caso pasa por

la revisión de las particularidades que ha tenido su toma de conciencia, como haberse encontrado con Valeria y Lorenzo; una revisión que ella ha dejado expuesta en su soliloquio interior.

Por otro lado, el hecho de que Ana elabore su historia desde un soliloquio puede leerse de dos maneras: Respecto a la conciencia de Ana, podríamos decir que necesita un receptor exterior a ella como intermediario para explicar las cosas; en este sentido, el soliloquio funciona como una herramienta que muestra la progresión que la lleva a independizarse de este intermediario y construir una voz independiente en los capítulos pares, y muestra también las dimensiones de una ruptura que impide esta independencia en los capítulos sobre el cementerio. Sin embargo, respecto a la estructura de montaje, el soliloquio también es una manera de poner en diálogo las singularidades de Ana y Sabina. Aunque Sabina no toma la voz en el presente narrativo, a partir del soliloquio conocemos aspectos de su físico, su carácter y la manera como se relaciona con la familia de Ana en su posición de empleada doméstica. De este modo la narración no se pierde en la mirada de una sola subjetividad, sino que trabaja en el punto de encuentro, en la manera como estas subjetividades se definen en una relación de reciprocidad.

En el montaje de la obra, la relación en el manejo del tiempo y el espacio tiene un papel clave: la distinción principal entre el soliloquio de Ana y la narradora extradiegética en los capítulos pares es el tiempo de la historia de cada una; en el cementerio, hay dos espacios que conviven en un solo tiempo presente, y en la Arenosa, la misma temporalidad está narrada desde dos perspectivas distintas. Además, la novela se estructura intercalándose a partir de lo que pasa antes y después de un momento de intervalo. Es la dialéctica entre dos momentos en el tiempo que se distinguen por que algo se rompió. Por otro lado, los correlatos, que se constituyen como narraciones anacrónicas respecto al resto

de la narración, están ubicados hacia la tercera parte de la novela, lo que remite a la técnica de composición por tercios de la fotografía.

En el libro, los capítulos del cementerio (3 – 21) se ubican dentro de los capítulos en la casa (2 – 22), y estos últimos están dentro de los de la Arenosa (1 – 25); sin embargo, la temporalidad en el cementerio excede a la de la casa, y lo de la Arenosa ocurre justo en medio. Esto indica un énfasis importante de la novela en el momento de ruptura y por tanto en la voluntad de reconstrucción del pasado que tiene Ana, al ser lo que empieza y termina el texto. En este momento de ruptura no hay renuncia ni inacción; al contrario, lo que hay es una voluntad de Ana por encontrar nuevas rutas de sentido respecto a su propia historia. Por tanto, si se tratara de hacer analogías entre Ana y la juventud de los setenta, habría que decir que la novela propone un camino de reconstrucción de la historia política del país desde la singularidad de cada caso.

Si tenemos en cuenta que la reconstrucción que Ana quiere hacer surge de que el pasado se le presenta como insuficiente, siguiendo a Didi-Huberman, esta tendría que ser una construcción anacrónica, un montaje. Tenemos, entonces, que el procedimiento por montaje es la principal herramienta con la que el texto da a conocer una experiencia humana particular, desde la ficción, ubicada en distintos momentos de la historia de Colombia que se enmarcan en lo que la historiografía ha denominado época de la Violencia. El montaje, sin embargo, también puede leerse como el procedimiento que Ana tendría que emplear para llevar a cabo el propósito de “terminar de una vez con este caos inflamado de imágenes sin lógica” (Ángel, 2015, p.12) que es su pasado.

## Bibliografía

- Ángel, A. (2015). *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Bogotá: Ediciones B
- Benjamin, W. (1994). Pequena história da fotografia. *Discursos interrompidos I*, 61-83.
- Benjamin, W. (2009). El autor como productor [1934]. *Obras. Libro II*, 2, 297-315.
- Cartagena, C. (2016). Los estudios de la violencia en Colombia antes de la violentología. *Diálogos Revista Electrónica de Historia*. 17(1), 63-88.
- Correa, M. (2013). *La re-escritura de la violencia en Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón de Albalucía Ángel* (tesis de maestría). Université de Montréal, Montreal, Francia.
- Cortés, D. (2020). Los mártires como construcciones narrativas y políticas en Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón de Alba Lucía Ángel. *SUNY Buffalo Romance Studies Journal*, 5(1).
- Díaz, B. (2010). Juegos peligrosos: infancia y nación en Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón, de Albalucía Ángel. *Taller de letras* (47), 61-68.
- Didi-Huberman, George. (2008). *Cuando las imágenes toman posición, el ojo de la historia I*. Madrid: Machado Libros.
- (2011). *Ante el tiempo, historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- (2015). *Remontajes del tiempo padecido, el ojo de la historia 2*. Buenos Aires: Editorial Biblos
- Ennis, Juan Antonio. (2011) Medios de la memoria y legibilidad de la historia. *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*. 12(16) 19-50

- Fernández, José Antonio. (2006) En los límites de lo indecible. Representación artística y catástrofe. *A Parte Rei: revista de filosofía* (48).
- Figuroa, C. (2006). Ecos y resonancias del canto de la pájara: historia de una recepción/relocalizaciones en la historia literaria nacional. *III encuentro de escritoras colombianas: homenaje a Albalucía Ángel: memorias*, edited by Gilma Pinzón Olaya, 40-55.
- Figuroa, Cristo (1986). Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón: La proliferación del enunciado en el discurso narrativo. *Universitas Humanística*, 25 (25).
- Figuroa, Cristo. (2004). Gramática-violencia: una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad del siglo XX. *Tabla rasa*. (2), 93-110.
- Galeano, J. (2019). La masculinidad de Lorenzo: disidencia personal y política en Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón de Albalucía Ángel. *Chasqui*, 48(2), 238-252.
- García Márquez. (1959). Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia. *La calle*. (2)
- García, Luis Ignacio. (2010). Alegoría y montaje, el trabajo del fragmento en Walter Benjamin. *Centro nacional de investigaciones científicas y técnicas*. (2)
- Gerdes, D. C. (1987). Estaba la pájara pinta sentada en un verde limón: novela testimonial documental de la violencia en Colombia. *University of New Mexico*
- Gómez, M. (1997). Oralidad e intertextualidad en Estaba esperando a la pájara pinta sentada en el verde limón de Alba Lucía Ángel. *Estudios de literatura colombiana*, (1), 89-97.
- (2003) *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón. Edición crítica*. Medellín: Universidad de Antioquia
- Guerra-Cunningham, L. (1999). De Babel al apocalipsis: los espacios contestatarios de la nación en la narrativa de Albalucía Ángel. *Letras Femeninas*, 25(2), 9-26.

- Gutiérrez, A. (2007). Propuesta narrativa de Albalucía Ángel en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. *Estudios de Literatura Colombiana*, (21), 73-91.
- Lipcen, E. (2018). Crisis de la transmisión y montaje de citas en Walter Benjamin. *Revista Pilquen. Sección Ciencias Sociales*, 21(4), 1-9.
- López, A. (2016). *Dejar la celda, emprender el vuelo tejiendo memoria en estaba la pájara pinta sentada en el verde limón, de Albalucía Ángel, y una sola muerte numerosa, de Nora Strejilevich* (tesis de pregrado). Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
- López, N. (2013). El principio de montaje en Walter Benjamin. *Revista Lindes. Estudios Sociales del Arte y la Cultura* 6, 1-13.
- Mora, G. (1985). El bildungsroman y la experiencia latinoamericana: La pájara pinta de Albalucía Ángel. *La sartén por el mango*, 71-81.
- Osorio, B. (1993). La narrativa de Alba Lucía Ángel, o la creación de una identidad femenina. Uniandes.
- Osorio, Óscar. (2003). *Historia de una pájara sin alas*. Cali: Universidad del Valle.
- Restrepo, N. (2017). *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón, una visión desde el lector y sus posibilidades afectivas* (tesis de pregrado). Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
- Rodríguez, A. G. (2008). Estaba Alba Lucía sentada en el verde limón La novela como experiencia íntima y revuelta. *Revista Grafía-Cuaderno de trabajo de los profesores de la Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Autónoma de Colombia*, (6), 79-90.
- Suárez, M. (2015). *Deshilando caminos cuerpos, duelo y memoria en estaba la pájara pinta sentada en su verde limón de Albalucía Ángel* (tesis de pregrado). Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.

Taylor, C. (2006). Saliéndose del asunto: la revisión del discurso histórico en Estaba la pájara pinta de Albalucía Ángel. *III encuentro de escritoras colombianas: homenaje a Albalucía Ángel: memorias*, 79-85.

Troncoso, Marino. De la novela en la violencia a la novela de la violencia: 1959-1960. *Universitas humanística*. (28)

Urueña Calderón, J. (2017). *El montaje en Aby Warburg y en Walter Benjamin*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

Valdivieso, E. (2019). La pájara Pinta: La historia olvidada de un país, de una mujer. *Poligramas*, (48), 103-128.