

**MEMORIA HISTÓRICA. EL DISCURSO LITERARIO COMO POSIBILIDAD DE
(RE)CONSTRUCCIÓN DEL DISCURSO HISTÓRICO EN *ESTABA LA PÁJARA*
PINTA SENTADA EN EL VERDE LIMÓN, DE ALBALUCÍA ÁNGEL.**

MARIANA RESTREPO SARTA

ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

LICENCIATURA EN FILOSOFÍA Y LETRAS

MEDELLÍN

FEBRERO DEL 2021

**MEMORIA HISTÓRICA. EL DISCURSO LITERARIO COMO POSIBILIDAD DE
(RE)CONSTRUCCIÓN DEL DISCURSO HISTÓRICO EN *ESTABA LA PÁJARA*
PINTA SENTADA EN EL VERDE LIMÓN, DE ALBALUCÍA ÁNGEL.**

MARIANA RESTREPO SARTA

Trabajo de grado para optar al título de Licenciada en Filosofía y Letras

Asesor

MAESTRO JUAN ESTEBAN VILLEGAS RESTREPO

Doctor en Literatura colombiana

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
LICENCIATURA EN FILOSOFÍA Y LETRAS

MEDELLÍN

FEBRERO DEL 2021

AGRADECIMIENTOS

En este pequeño espacio quiero dedicar algunas palabras a las personas que hicieron posible el surgimiento de este trabajo. Ha sido un largo y pedregoso camino, todo lleno de angustia, emoción, amor, alegría y lectura. Me he alimentado de la literatura desde que tengo memoria, y gracias a ella he logrado avanzar por el mundo y comprender (o intentar comprender) los sucesos sociales en los que me encuentro.

Agradezco, entonces, a la literatura, por permitirme la vida y la ilusión de vivirla. Quiero agradecerle a Albalucía Ángel por dejarle al mundo su maravilloso legado literario.

Agradezco también a Tata, Darío y Paulina, quienes padecieron junto a mí la psicosis y el tedio del tesista, y me dieron los elementos para sobrevivir durante mis años de estudio.

Quiero agradecer a mi padre, que me empapó desde la más tierna infancia con su amor por la literatura, y que fue un acompañamiento indispensable en el proceso de escritura. Él estuvo presente desde el inicio y antes de él, y le agradezco infinitamente la herencia que me dejó en el mundo: la abundante sed por la literatura, el amor por la ficción y el rigor por la academia. Le agradezco a mi madre por la calidez maternal y los cuidados que conllevan tanto amor.

Le doy mis agradecimientos a Juan Esteban Villegas, mi asesor, pues sin él no habría sido posible el desarrollo de este trabajo. Su metodología, sus retroalimentaciones, sus recomendaciones, gran vocación pedagógica y sobre todo su paciencia y tolerancia en este

proceso lograron en mí la admiración y respeto que el alumno tiene ante su maestro, relación académica que considero una de las más valiosas.

Le agradezco a Leonor, a su sabiduría, a su acompañamiento y sus estrategias para sobrevivirme a mí misma. Sin ella, no estaría en este momento escribiendo estas palabras y culminando mi desarrollo profesional.

Agradezco a mis amigos Juan Esteban, María Paulina, las dos Julianas y Alejandro por sostenerme cuando yo misma no podía caminar. Por ser los testigos de mis desgracias y oportunidades. Por brindarme tanto amor, por ser, en todo caso, mi familia.

CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS	3
RESUMEN	6
INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I.....	15
LA TEORÍA QUE NOS CONSTITUYE COMO RELATO.....	15
1.1 Terminología.....	15
1.1 La literatura de la posmodernidad.....	20
CAPÍTULO II.....	31
AÑOS DE SANGRE: HISTORIA DE UNA PATRIA SIN RUMBO	31
2.1 “La Violencia” (1948-1958).....	31
2.2 El Frente Nacional (1958-1974).....	44
CAPÍTULO III.....	49
VICISITUDES EN ESPIRAL: LA FORMA DE LA VIDA.....	49
3.1 La novela.....	50
3.2 Primer cronotopo.....	52
3.3 Polifonía y heteroglosia narrativa	59
3.4 Segundo cronotopo	63
CAPÍTULO IV	76
HISTORIA EN PROSA.....	76
4.1 La forma de la historia y la narratología	77
4.2 El ambiente descolonizador del siglo XXI.....	81
4.3 La creación de memoria desde el discurso literario.....	93
CONCLUSIÓN	100
REFERENCIAS.....	104

RESUMEN

A partir de las relaciones existentes entre el discurso literario y el discurso histórico, se da la posibilidad de tomar el texto literario como una fuente, que, a pesar de ser ficcional, nos da elementos claves para la (re)construcción de diferentes tipos de memoria. El texto literario es, entonces, imprescindible a la hora de producir diferentes formas de memoria y de que esta prevalezca en el tiempo, constituyendo un archivo histórico que nos permite reflexionar y forjar conjeturas sobre el pasado, e incluso el presente. En este orden de ideas, la novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* presenta eventos y períodos históricos, tales como el Bogotazo, “La Violencia” (1948-1958), el Frente Nacional (1958-1974), la muerte de Camilo Torres, entre otros, que nos permiten analizar la noción de narratividad histórica desde una propuesta estructural que logra (re)construir el relato de la historia.

Palabras clave: Historia, Literatura, Memorización, Narración.

INTRODUCCIÓN

El archivo histórico se presenta de diversas formas. Desde anales hasta monumentos arquitectónicos, es posible encontrar huellas del pasado que nos permiten interpretarlo, entenderlo y conocerlo. A la par con ello, aparecen diversos relatos literarios que están estrechamente ligados a eventos históricos específicos, y que pueden complementar, refutar, dialogar, o proponer nuevas lecturas históricas. La novela de Albalucía Ángel, *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, (1975) nos da la posibilidad de (re)construir la historia desde una propuesta narrativa que presenta elementos diversos como la polifonía narrativa, referencias radiales, personajes históricos que prestan su voz para encontrar diferentes percepciones del hecho histórico, metáforas que están estrechamente ligadas al desarrollo de la historia de “La Violencia” (1948-1958), el Frente Nacional (1958-1974), entre otros. De esta manera, se parte de la estructura de la novela para analizar de qué manera opera el discurso literario como fuente y archivo histórico.

Podemos encontrar en *Estaba la Pájara pinta sentada en el verde limón* una obra que contiene en sí muchas obras: no es solo la pretensión de crear una ficción novelística para entretenernos con sus páginas, sino que, paradójicamente, de una forma confusa, pero a la vez explícita, nos presenta tanto la vida de la protagonista, Ana, como la vida que una Colombia entera sufrió en ciertos períodos de tiempo, el de “La Violencia” (1948-1958) y el Frente Nacional (1958-1974). Al tratar hechos históricos de forma fiel al “objeto real” (la historia de Colombia), esta novela nos resulta en gran medida fructífera para trabajar el enlace

entre la narratividad literaria e histórica. Con temas controversiales como la censura, la fragmentación del discurso histórico, la memoria colectiva e individual y el olvido, es posible interpretar la construcción histórica específicamente de Colombia. Este es un país que ha tenido (y tiene) una historia fragmentada, contada a pedazos, y que cae en el olvido fácilmente. La memoria histórica se ha visto contrariada en distintos aspectos, un ejemplo de esto es la controversia que el Centro Nacional de Memoria Histórica tuvo al no serle renovada su membresía en la Coalición Internacional de Sitios de Conciencia. Tal como comenta la columna *Arcadia* de la revista *Semana* “Esa decisión se anunció en una carta dirigida desde Nueva York a Darío Acevedo, director del CNMH, quien nunca respondió a una solicitud de la Coalición enviada hacía cuatro meses pidiéndole que reconociera el conflicto armado en Colombia” (*Arcadia*). Este tipo de situaciones nos llevan a reflexionar sobre la forma en la que se construye memoria en el país, los mecanismos de censura, y especialmente nos lleva a preguntarnos quién hace memoria y qué tipo de memoria se hace.

En vista de esta problemática, nos vemos en la necesidad de formular la pregunta que inaugura la investigación: ¿De qué manera los sucesos históricos de Colombia narrados en la novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* sirven para constatar que el discurso literario permite (re)construir el discurso histórico? La manera en la que nos adentramos en los sucesos históricos de la novela nos permite reconsiderar la estructura misma de la historia. Podemos identificar la coherencia entre los sucesos aparecidos en la novela y los de la historia oficial. Sin embargo, y gracias a la estructura fragmentada del objeto de estudio, reestructuramos el discurso narrativo tradicional, y observamos la forma en que la literatura de la posmodernidad y el contexto globalizador del siglo XXI influyen en

las formas tradicionales de las disciplinas del conocimiento. Así, aparece ante nosotros la memoria literaria y la validez del discurso literario en la construcción del conocimiento y la historia, siendo *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* el objeto de estudio ideal para representar estas ideas de reconstrucción.

Para adentrarnos en la forma en la que se ha trabajado académicamente la novela que nos convoca, comenzaremos referenciando a Betty Osorio de Negret, que publica en 1995 “La narrativa literaria de Albalucía Ángel, o la creación de una identidad femenina”, proponiendo una lectura de la obra de la autora desde un enfoque feminista. Para el caso de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, Osorio plantea la lectura de la historia desde una perspectiva de la mujer: “El problema central es entonces la búsqueda de una identidad femenina en un acontecer histórico dirigido por hombres” (Osorio 379). ¿Qué papel cumple la mujer a la hora de narrar la historia? Y más importante, a la hora de vivirla y hacer parte de ella. Más adelante, Aleyda Gutiérrez publica “Propuesta narrativa de Albalucía Ángel en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*”, un artículo que pretende dilucidar la estructura de la obra desde un análisis sociológico, abordándola como una novela histórica de formación. Se establecen relaciones extratextuales con la novela, tales como la influencia de las obras de Lewis Carroll, con Gabriel García Márquez, William Faulkner, entre otros. La estructura fragmentada de la novela es analizada desde la experimentación con el lenguaje, la relación entre memoria individual y colectiva con respecto a la experiencia de Ana y la narración histórica de Colombia. “Albalucía Ángel se vale de la heteroglosia como un mosaico de puntos de vista, cuya referencia es la memoria colectiva frente a la individual” (Gutiérrez 12). Ahora bien, Óscar Osorio escribió en el 2013 *Historia de una*

pájara sin alas, libro en donde nos presenta un completo análisis que toma como centro de interpretación la violencia como ideología de la novela. Se hace entonces un recorrido por la estructura de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* construyendo o reconstruyendo el objeto de violencia, desde la forma caótica y fragmentada de la obra hasta el contenido que nos presenta Ángel, siendo la violencia el eje central de análisis y búsqueda narrativa. En el año 2013, Margarita Correa escribió su tesis de maestría llamada *La reescritura de la violencia en Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* con la intención de pensar esta obra como una nueva novela histórica, además de analizar la obra desde una mirada de género, siendo esto último una característica de la nueva novela histórica. Correa se centra en la narración de la violencia y de la historia desde la voz de una mujer, lo que permite poner en crisis la forma tradicional histórica de una Colombia narrada por hombres. Se propone la reescritura de la historia desde una perspectiva femenina, siendo la mujer un “otro” que permite aportar otra mirada crítica a la hora de narrar la historia.

Cabe señalar que el último número de la revista *Latin American Literature today*, el No. 17, fue dedicado a Albalucía Ángel, incluida como autora estacada. En este volumen nos encontramos con diferentes artículos sobre la obra de Ángel desde diferentes perspectivas: *El terrible encanto de la dificultad*, por ejemplo, escrito por Jineth Ardila Ariza, analiza la novela que nos convoca, entre otras cosas, desde el eje del Samsara. Desde esta perspectiva, Ardila reflexiona sobre la estructura narrativa de Ángel y el contenido de la novela. También se publicó el artículo *Albalucía Ángel en sus propias palabras*, una entrevista hecha a la autora sobre su propio camino literario, como escritora, como mujer y como receptora del mundo. Alejandra Jaramillo Morales publica a su vez *Albalucía Ángel, el regreso de la sabia*,

un artículo donde revisa la vida literaria de la autora, los contextos en los que se desarrollaron sus letras y el camino que hoy en día toma su obra.

Gracias a estos antecedentes, podemos afirmar que la novela ha sido analizada especialmente desde su estructura, los conceptos de género y el tema de la violencia. Este trabajo de investigación pretende aportar al análisis de la novela una perspectiva desde la creación de memoria y su contribución al desarrollo del discurso histórico. También, ampliar los focos desde los cuales es vista la novela, y plantearla como un texto que posee las características de la novela de la posmodernidad literaria. A diferencia de *La reescritura de la violencia en Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, que analiza la reescritura de la historia desde la mirada de la mujer en una historia escrita por el hombre y los parámetros de la nueva novela histórica, esta investigación lo hará con vistas a la validez del relato literario como productor de conocimiento, la polifonía narrativa, la heteroglosia y la fragmentación estructural de la novela, que definimos como una forma de espiral, con miras en la problematización del relato histórico como tal.

El objetivo general que planteamos para la elaboración de este trabajo de investigación consiste en comprender de qué manera los sucesos históricos narrados en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, así como la estructura de dicha novela, hacen posible la (re)construcción de diferentes tipos de memoria y permiten validar el relato literario como fuente y archivo histórico. Asimismo, los objetivos específicos los enunciamos de la siguiente manera:

1. Identificar la propuesta de construcción y narratividad histórica de Albalucía Ángel desde de la estructura de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, en diálogo con el contexto histórico del país.

2. Establecer el diálogo que ocurre entre *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* y las diferentes teorías sobre la narratividad histórica, detallando cómo esta se construye en el contexto netamente colombiano.

3. Determinar los tipos de memoria que se (re)construyen desde la propuesta narrativa y testimonial de Albalucía Ángel en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* y cómo estos permiten pensar y re-pensar la historia de Colombia desde la propuesta narrativa y testimonial.

4. Analizar cómo la forma y el contenido de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, a partir de la polifonía narrativa, la estructura fragmentada, y la voz de Ana, están correlacionados, y cómo estos influyen en la propuesta narrativa de la autora.

En el capítulo I de este trabajo, realizaremos un amplio marco conceptual y teórico donde explicaremos los conceptos que usaremos para analizar el contenido y la forma de la novela. Además de esto, haremos una reflexión sobre lo que es la literatura de la posmodernidad, aludiendo a Josefina Ludmer, Alejandro Rodríguez y Umberto Eco, que desarrollaron diversos postulados para caracterizar lo que sucede en el discurso literario de la posmodernidad.

En el capítulo II consistirá en realizar un contexto histórico de Colombia desde el año 1948 hasta el año 1967, pues es el período histórico que aborda la novela. Allí ahondaremos

en las particularidades políticas y sociales de la época, valiéndonos de referencias y artículos históricos que nos permitirán consolidar una breve historiografía del mencionado período de tiempo. Tomaremos en cuenta las tensiones políticas y la violencia de la que fue víctima el país, separando el capítulo por los dos períodos históricos que se llevaron a cabo entre los años 1948 y 1967: “La Violencia” y El Frente Nacional. Nos preocuparemos por identificar los orígenes y características de cada uno de dichos períodos, influenciados directamente por la lucha bipartidista entre el Partido Liberal y el Partido Conservador en sus esfuerzos por perpetuar el poder de cada partido, así como las acciones de los líderes políticos de la época.

Adicional a esto, en el capítulo III nos preocuparemos específicamente por el análisis estructural de la novela, que dividiremos en cronotopos y tres diferentes ejes: 1. La multiplicidad de voces, flujos de conciencia y la perspectiva de los narradores como polifonía narrativa. Para trabajar en este eje, nos remitiremos a los análisis lingüísticos de Luisa Puig y Mijaíl Bajtín, que desarrollan conceptos como la heteroglosia del lenguaje y el plurilingüismo. 2. Una analogía geométrica que consiste en proponer la estructura de la novela como una espiral, siendo esta la forma que toma la historia de la obra y del país. 3. La correspondencia entre la historia de Ana, Lorenzo y Colombia, la pérdida de la inocencia de ambos y la inevitable violencia que estará presente en cada uno de los momentos de dichas historias.

Por último, en el capítulo IV abordaremos el concepto de narratividad histórica desarrollado por Walter Benjamin, que analiza la estructura de la historiografía y propone la validez de la forma narrativa a la hora de construir conocimiento. También nos enfocaremos en diferenciar los tipos de memoria que se crean a partir de la novela que trabajamos,

tomando los enunciados de Jan Assmann en *Collective memory and cultural identity*. Regresaremos a Josefina Ludmer para contextualizar el marco intelectual del siglo XXI, y reforzaremos este marco con las propuestas posabismales de Boaventura de Sousa Santos. Esto con el fin de determinar las nuevas discursividades y epistemologías de la contemporaneidad. Finalmente, ejemplificaremos lo anterior con imágenes y personajes de la novela, dialogando directamente con *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, para validar el aporte literario a la historia intelectual, siendo el discurso literario productor de conocimiento.

CAPÍTULO I

LA TEORÍA QUE NOS CONSTITUYE COMO RELATO

El sueño y la imaginación comienzan a diluir la realidad, hasta que el lenguaje la absorbe.

La novela ¿es un sueño? ¿es la imaginación de los personajes? ¿es el lenguaje que ha creado la apariencia de sueño, imagen y realidad a la vez?

(Rodríguez 6).

El presente trabajo requiere de un preámbulo conceptual y teórico que tiene como objetivo lograr, más adelante, el análisis de la novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* de Albalucía Ángel. Tomamos como partida algunas terminologías empleadas por Gérard Genette y Mijaíl Bajtín como el cronotopo y los niveles diegéticos del relato, además de realizar una búsqueda que nos permita entender el fenómeno de la literatura de la posmodernidad, esto último para contextualizar específicamente en dicho suceso literario la novela de Albalucía Ángel. Haremos hincapié en la posmodernidad literaria y desarrollaremos lo que esta significa, sus implicaciones estéticas y el marco contextual que cumple esta forma de la literatura y el arte en la percepción y recepción literarias.

1.1 Terminología

En virtud de tener claros los conceptos que emplearemos a lo largo del trabajo de investigación, tenemos en cuenta la reflexión que realiza Mijaíl Bajtín con respecto al

término de *cronotopo* en *Teoría y estética de la novela*. Él define el cronotopo de la siguiente manera: “vamos a llamar cronotopo (lo que en traducción literal significa «tiempo-espacio») a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtín 237). Siguiendo lo anterior, el cronotopo es la materialidad concreta dentro del texto literario, eso que ocurre de forma “*real*” dentro del relato y nos sitúa en una verosímil organización espacio temporal. En el análisis literario que pretendemos realizar, es menester tener este concepto en cuenta a la hora de referirnos a la novela de la posmodernidad, por implicaciones que veremos más adelante.

Seguido de esto, Bajtín define como *hiatos extra temporales* a algunos sucesos que aparecen por fuera de la *serie real* de acontecimientos de la novela, es decir a aquellos momentos e historias que se salen del cronotopo principal, teniendo en cuenta que en un mismo relato pueden verse enunciados diversos espacios y tiempos. Son momentos de la narración donde el cronotopo, el espacio y el tiempo del relato se fracturan. Es un lugar de quiebre en la narración donde no transcurre el tiempo del relato como tal. Se trata de los sucesos donde la historia que se enuncia del relato es dejada de lado por una u otra razón. Esa parte de la historia que es prescindible (según Bajtín), pues no afecta al relato. Sin embargo, como veremos más adelante, estos hiatos extra temporales tendrán suma importancia tanto en la novela de la posmodernidad como en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, y los relacionaremos prontamente con los niveles y juegos del relato expuestos por Gérard Genette.

Tomaremos, entonces, además de los conceptos de Bajtín, la terminología que propone Gérard Genette en *Figuras III* para referirnos a los tiempos y las voces de los

narradores. A la hora de hablar de la diégesis, Genette se refiere a ella de una forma precisa: “la diégesis, es decir, al universo espacio-temporal del relato” (70). Para conectarnos con Mijaíl Bajtín, el cronotopo de la novela es, entonces, la diégesis: el lugar y el tiempo específico donde la narración ocurre, sea ficcional o no.

Siendo así, en el texto literario aparecen distintas maneras para diferenciar un espacio temporal de otro. Está, por un lado, el tiempo real o diégesis, el cronotopo donde tiene lugar la historia como tal. Por otro lado, se encuentran los hiatos extra temporales, que consisten en fricciones o fragmentaciones en ese cronotopo que nos lleva a un lugar y un espacio diferentes. Estos hiatos extra temporales son interrupciones del tiempo real de la diégesis, momentos de la historia que se alejan del cronotopo “real”. Es normal encontrar los hiatos extra temporales en forma de historias que narra alguno de los personajes, de formas lineales, claras y concretas.

Cuando habla de las voces narrativas, Genette emplea distintos niveles del relato. Según Genette, “*todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato*” (234. Énfasis del autor). En el capítulo 5 de *Figuras III*, el crítico francés hace hincapié en estos niveles y los enuncia de la siguiente manera: el primer nivel es extradiegético, es decir que el narrador está por fuera de la diégesis. Puede ser heterodiegético, con lo que sabemos que el narrador se encuentra ausente del relato, o puede ser homodiegético, donde el narrador está dentro de la historia, pero no es el protagonista de esta, sino una suerte de espectador o testigo, y la narra en tercera persona.

El segundo nivel es el metadieético, donde aparece un relato dentro del relato. Puede aparecer en forma de analepsis (o retrospección), reminiscencia, sueños, diálogos, recuerdos. Esto nos sitúa en otro lugar y tiempo de la diégesis, por lo tanto, llamaremos también a los hiatos extra temporales que nos enunciaba Bajtín como las metadiégesis de la novela. Por último, el tercer nivel narrativo es el intradieético o autodieético, donde el narrador es el que cuenta la historia y participa activamente como personaje en el relato.

Con respecto a los hiatos extra temporales y las rupturas dieéticas, Genette se refiere a la *metalepsis* como juego entre los distintos niveles del relato. Cuando, por ejemplo, un narrador irrumpe en la narración de otro, o un cronotopo que no pertenece a la serie del tiempo “real” o la diégesis como tal, se presenta abruptamente sin ser anteriormente anunciado. Genette dice de la *metalepsis* que “lo más sorprendente de la *metalepsis* radica en esa hipótesis inaceptable e insistente de que lo extradieético tal vez sea ya dieético y de que el narrador y sus narratarios, es decir, ustedes y yo, tal vez pertenezcamos aún a algún relato” (Genette 291). El crítico se refiere a la *metalepsis* como un juego satírico, una transgresión o una patología de la narración. Para nosotros, esta figura retórica es esencial, pues permite que los narradores, narratarios y diégesis sean, como lo postula Genette, más libres, flotantes, casi movibles e inadvertidos (300).

Generalmente el narrador, sea extradieético o metadieético que narra en primera persona, nos indica cuándo ocurrirá un hiato extra temporal, teniendo el lector una guía directa para seguir cada uno de los espacios temporales o los niveles narrativos que se presentan en la historia. En la novela de Bram Stoker, *Drácula* (1897), por ejemplo, se nos anuncia, en forma de diario, cuál es el narrador que ocupa el momento preciso que está

narrando. En el caso de *La isla del tesoro* (1883), de Robert Louis Stevenson, los narradores en primera persona son claros y sabemos cuál es el que cuenta la historia. También en una novela de Gabriel García Márquez, *La hojarasca* (1955), si miramos un ejemplo colombiano, cada una de las personas que toman la palabra son fácilmente reconocibles y cada una de ellas tiene un lugar concreto donde narra sin interrupciones.

Concretamente en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, nos encontramos con que estos niveles están completamente superpuestos unos sobre otros. En un mismo párrafo, y sin aviso, puede haber dos narradores y distintos cronotopos, un hiato extra temporal o una metadiégesis que penetra en el relato de forma inadvertida. Esto requiere que el lector esté siempre alerta a los niveles de la narración, así como a los narradores, cronotopos y distintos hiatos extra temporales para poder realizar una lectura rigurosa. El lector puede fácilmente perder el hilo del relato, pues se necesita esfuerzo para diferenciar cada uno de los espacios y las voces enunciadas. Por lo tanto, consideramos pertinente hilar la estructura de la novela a forma de metodología para la lectura y el análisis, método que se realizará más adelante de forma minuciosa.

Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón nos ofrece tres cronotopos de la serie del tiempo real donde se desarrolla la historia. Pero también está llena de hiatos extra temporales y flujos de conciencia que nos obligan, como lectores e interpretadores de la historia, a hilar los sucesos y desenredar la estructura misma de la novela. Los tiempos y espacios del texto, desde el inicio, emergen como un enigma, pues comienzan a cruzarse los hiatos temporales con los tiempos reales de la diégesis, sin ningún aviso más que el contexto que se nos presenta en la narración.

Estos hiatos comienzan a entrecruzarse con la serie del tiempo real, a superponerse, irrumpen en la narración y nos sitúan en distintos momentos históricos que van desde el año 1948 (incluso antes, pues el narrador extradiegético nos narra el nacimiento del hermano de Ana, Juan José, ocurrido cuatro años antes del Bogotazo) hasta 1967. La forma de la estructura de la novela pareciese una suerte de espiral que avanza, se retrotrae, vuelve sobre sí misma, se hace más grande, pero nunca más pequeña.

Los eventos que tienen lugar en el texto de Ángel se presentan una y otra vez. Esto convierte a la estructura del texto en una suerte de hilo enredado, fragmentado, que el lector debe ir organizando a medida que avanza y analiza la obra. Entonces, la metalepsis cumple en esta obra un papel fundamental, y tomaremos este término, de la forma en la que nos lo presenta Genette, para adentrarnos en la literatura de la posmodernidad, y nos referiremos a ella como un eje central tanto de la novela aquí analizada como de la literatura posmoderna en general.

1.1 La literatura de la posmodernidad

Nos adentramos en la contextualización histórica, cultural y filosófica de la literatura que engloba el presente trabajo: la posmodernidad literaria. Mucho se ha dicho de la posmodernidad, tanto en términos históricos, filosóficos, culturales, literarios, entre otros. Lo

que nos convoca es específicamente la constitución del discurso literario¹, que difiere del discurso filosófico de la posmodernidad en características concretas. Mientras que el posmodernismo filosófico busca argumentar y definir una realidad líquida, despojada de los metarelatos y hegemonías epistemológicas, la literatura de la posmodernidad trata de definirse desde el texto literario mismo, trabajando algunas particularidades que más adelante revisaremos. La posmodernidad no aparece como algo uniforme, la misma definición del término puede resultar ambigua y complicada. Por esta razón, nos referiremos únicamente a la posmodernidad literaria y la novela contemporánea como puntos de partida para contextualizar la novela de Ángel.

Encontramos referencias de teóricos como Umberto Eco o Josefina Ludmer, referencias que nos permiten adentrarnos en lo que ellos consideran como la posmodernidad literaria, o, en palabras de Josefina Ludmer, las literaturas posautónomas. En su ensayo *Apostillas a el Nombre de la rosa*, Eco se refiere al término aquí trabajado como algo que hace frente a lo moderno, algo que parte de la vanguardia, el último vestigio de la tradición moderna, que a su vez tiene raíces en el Romanticismo literario.

La vanguardia entonces ya no tiene la suficiente fuerza para sustentar y definir la época que en la segunda mitad del siglo XX se abre paso con nuevas concepciones tanto sobre la literatura como la existencia misma. La posmodernidad comienza a interactuar en la literatura como una respuesta o un desapego a la tradición que operaba en la modernidad, y

¹ Sabemos que, en la poesía, la crónica, el teatro y demás géneros se presenta la posmodernidad de variadas formas. El análisis que se llevará a cabo se concreta en la prosa, la estructura de la novela, pero también cómo esta se entrecruza con los demás géneros para desfigurar o tratar de borrar los límites que se trazan de un género literario a otro.

que en siglo XX comienza a ser transformada y usada por herramientas literarias como la parodia, el kitsch y demás recursos intertextuales que la literatura de la posmodernidad emplea para demostrar los cambios epistemológicos que tienen lugar a finales del milenio.

Dice Eco que “la respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse -su destrucción conduce al silencio-, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad” (74). Partimos, pues, de una suerte de definición que nos provee muchos elementos para reconstruir el término de la posmodernidad: hay que volver sobre nuestros pasos como humanidad de forma crítica para poder definirnos a nosotros mismos, tanto desde el texto como desde la introspección.

Para Eco, la ironía es un recurso formidable del texto de la posmodernidad. Esta figura nos permite concebir la obra a la que nos enfrentamos de una manera casi equivalente a buscar un sentido oculto entre líneas, algo que resulta más profundo de lo que aparenta ser. El texto posmoderno no siempre debe tomarse en serio, sino de forma irónica, burlesca, incluso paródica, analizando cada detalle y elemento aparecido en la trama; es un lugar donde el receptor se ve en un constante trabajo por dilucidar las figuras y dificultades estructurales o lingüísticas que se presentan en la obra. No olvidemos que la novela *El nombre de la Rosa* (1980) puede verse como una apología a la risa, una reflexión que nos incita a ver que el conocimiento puede construirse desde el juego, y los arcaicos valores tradicionales como la seriedad o la impasibilidad son puestos en tela de juicio. En el discurso literario posmoderno, entonces, la agudeza de las plumas y el sentido crítico del lector son ejes importantes, que, a su vez constituyen una de las características de dicho discurso.

Tomamos también la concepción de Josefina Ludmer sobre la posautonomía como una forma de percibir la realidad y la cotidianidad como algo que no se separa de la ficción. No hay fisuras ni barreras ahora. En sus palabras, “en la ‘realidad cotidiana’ no se oponen ‘sujeto’ y ‘realidad’ histórica. Y tampoco ‘literatura’ e ‘historia’, ficción y realidad. En la realidad cotidiana todo es realidad.” (Ludmer 43). Se refiere a una literatura contemporánea que redefine el concepto de realidad y se funde con él, confluye y ya no se opone a este. Realidad y ficción serían la misma cosa, una unidad que es a su vez multitud, una paradoja que se resuelve a sí misma en tanto que diluye los límites que existían en la percepción que tenía tradicionalmente el ser humano entre la relación de lo real-ficticio.

La realidad misma entra en crisis y se pone en duda todo lo que ella conlleva. La historia entra en este *modus operandi*, y, para Josefina Ludmer, las disciplinas del conocimiento como la historia y la literatura también comienzan a diluir los límites que las separaban. Si antes se pensaba que historia y literatura eran opuestas por la carga ficcional del discurso literario, con esta nueva percepción de la realidad no solo no entran en pugna, sino que ambas se toman de la mano y contribuyen una a la otra (recordemos que realidad y ficción ahora son la misma cosa).

La autonomía significa separación, diferencia, pugna entre saberes. Es una esfera epistemológica que separa las disciplinas y se encarga de fraccionar el conocimiento. Economía, política, historia, literatura, todas las áreas del conocimiento que se declaran autónomas o puras no solo corren el riesgo de cerrarse a nuevas formas de aprendizaje, sino que también se estancan en sí mismas. Llega entonces la propuesta de la posautonomía para declarar la pérdida de las fronteras entre saberes. Dicho de otro modo, llega un momento en

el que la interdisciplinariedad toma fuerzas teóricas y prácticas, y el ámbito de la literatura bebe de esta nueva tradición para ir más allá de lo que se ha denominado su *estado puro*. Para Ludmer, el fin de las autonomías “es el fin de las guerras y divisiones y oposiciones tradicionales entre formas nacionales o cosmopolitas, formas del realismo o de la vanguardia, de la “literatura pura” o la “literatura social” o comprometida” (44). La *realidadficción* entra en el campo de los estudios literarios para indicarnos un cambio de perspectiva dentro del condicionamiento epistemológico tradicional, “se termina la diferenciación literaria entre realidad [histórica] y ficción” (Ludmer 44).

La realidad aparece como la lectura del mundo que el sujeto realiza en su paso por la vida. La literatura se sale de sí misma y trasciende a la vida cotidiana, a lo virtual, y a lo real. En este punto, nos es imprescindible acudir a la estética de la recepción y las abundantes reflexiones que hermeneutas como Roman Ingarden, Hans-Georg Gadamer, Martin Heidegger, entre otros, nos brindan sobre la forma en la que en la segunda mitad del siglo XX una nueva concepción estética se abre paso para marcar los comienzos de las estéticas posmodernas.

En el campo de la estética, así como en las diferentes áreas del conocimiento, debemos acudir a la historicidad del objeto de estudio que se analiza, pues el contexto socio cultural atraviesa a cada objeto y su consideración se hace imprescindible. Para entender cómo se dan las manifestaciones del conocimiento y el arte, la filosofía del arte acude a los procesos históricos que marcan cada etapa de la historia del arte. En el caso de la segunda mitad del siglo XX, se ve un evidente cambio en las relaciones del espectador o el sujeto con su propia experiencia estética. Nos encontramos en un contexto donde los medios de

comunicación masiva están posibilitando una globalización que verá su punto cúspide a finales de los años 90, extendiéndose hasta hoy.

Los medios de comunicación tales como la fotografía, el cine, la radio, la televisión, incluso las redes sociales y foros virtuales afectan directamente la forma de percibir el mundo del sujeto de mediados y finales del siglo XX e inicios del siglo XXI. Los medios de comunicación masiva nos ofrecen imágenes en ráfaga y una insólita rapidez interpretativa que antes era casi nula. Pasamos de las largas descripciones del realismo francés a una literatura que se adapta a la época en la que se desarrolla, y que adopta esa rapidez de imágenes que provee el cambio de percepción gracias a los medios. Las reflexiones se vierten sobre este cambio de fin de milenio, donde la virtualidad y la globalización se expanden rápidamente.

Mario Presas en su ensayo *La recepción estética*, publicado en 2003, nos describe qué ocurre en el ámbito estético con respecto a la literatura y la filosofía del arte. Presas habla sobre cómo la interpretación toma nuevos matices, y el papel del espectador en la obra de arte es tomado con más cuidado, es tenido en cuenta como antes no era tan común hacerlo. Con respecto a la literatura, se refiere a la importancia de “concebir la historia del arte como un proceso de comunicación estética en el que colaboran, en igualdad de condiciones, el autor, la obra y el receptor” (Presas 124). El autor posmoderno de la obra literaria es, en palabras de Eco, irónico y poco ingenuo. Vemos en el autor contemporáneo un juego a la hora de la creación artística. El discurso literario comienza a ver cambiada su estructura lineal en la posmodernidad, y una característica de la obra contemporánea que vemos reflejada en

muchos autores, empapados por los cambios y percepciones de finales del siglo XX, es la antidiscursividad de la obra.

Irrumpen textos que no tienen una estructura clara, cuyos personajes son enigmáticos y sus voces se entrecruzan con la del narrador, haciendo una polifonía un poco difícil de entender, cual nudo que el receptor o lector debe desenredar para esclarecer, desocultar o desentrañar la obra. La estructura de la novela no depende ya de su escritura, sino de su representación. Cobra sentido mediante su lectura y el juego que se pueda lograr con ella. El lector se encuentra entonces con una obra cuya estructura es fraccionaria y no lineal. La cronología ya no se establece por *inicio, desarrollo, desenlace*, no hay un inicio ni un fin, y el lector tendrá que adaptarse al juego de reconstruir una estructura diversa, móvil, enigmática.

Refiriéndose al receptor posmoderno, Jaime Alejandro Rodríguez dice que su “interpretación se convierte así en un modo de experiencia comunicativa y creativa de recepción y actuación” (13). Un ejemplo concreto de esto sería la icónica *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, que incluye un tablero de dirección, pues como él mismo dice, “a su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a elegir una de las dos posibilidades siguientes” (9. Énfasis del autor). Como espectadores, nos encontramos frente a un reto que elegimos tomar de la manera que más nos satisfaga. Nos topamos con relaciones oníricas, personajes excéntricos, juegos del lenguaje que permiten el juego mismo con el texto.

El lector es, entonces, invitado directamente a construir el texto como él quiera. Si se quiere, es posible la lectura tomando la compleja estructura que provee Cortázar donde del

capítulo 73 se salta al 1, del 1 al 2 y del 2 al 116. Si se quiere, también, se puede leer de forma lineal, como tradicionalmente se lee un libro. O si se quiere, se puede abrir donde el lector decida y él mismo irá hilando el sentido de lo que se le presenta, siendo partícipe y *co-creador* de la obra. Mario Presas afirma de la relación lector-autor que “el autor guía al lector, pero no hace más que guiarlo” (136).

En este contexto, todo surge de forma rápida, en ráfagas, fragmentos. Y así como cambia la percepción misma del sujeto en su experiencia estética, también el receptor de la obra se abre paso en la relación con el arte que consume. Vemos cómo se le incluye paulatinamente en la construcción de la obra de arte. En las artes plásticas, por ejemplo, se le da una posición principal al espectador con la aparición de *performances*; esta es una muestra de cómo se incluye al receptor y este, a su vez, participa activamente de la creación, junto al autor y la obra.

Otro ejemplo, esta vez literario, es *Pierre Menard, autor del Quijote* (1939), de Jorge Luis Borges. Allí Borges juega con el papel del autor, y nos provee una reflexión donde la obra se vuelve enteramente contextual, y el receptor, en este caso Pierre Menard, se vuelve autor a su vez, pues a la hora de leer o consumir la obra, la dota de sentido, le infunde su propia interpretación y la re-presenta en el contexto histórico y cultural en el que es leída. Tanto Borges, Pierre Menard y nosotros, los receptores, jugamos con el discurso literario. Nos sumimos en un triángulo de recepción donde no hay una jerarquía: el texto no le pertenece al autor, sino a cada receptor que lo dote de sentido en tanto que lo lea desde su respectiva circunstancia histórica.

El receptor es un sujeto atravesado por contextos culturales y horizontes de comprensión. El sujeto posmoderno se vuelve creador y juega con los significados que pueda darle al discurso. El individuo histórico cambia de una época a otra; Pierre Menard, quien escribe palabra a palabra *El Quijote* de Miguel de Cervantes, pese a tratarse de las mismas líneas textuales, son diferentes. Su papel no es solo ser un lector pasivo, sino el co-creador de la obra. Pierre Menard representa al receptor posmoderno, que toma un lugar activo y se vuelve partícipe directo de la obra.

Hablamos de un sujeto posmoderno que es capaz de concebirse dentro y fuera de la obra, tomando un lugar activo y juguetón. Mario Presas enuncia con respecto a la reflexión estética que “la estética de la representación tradicional no sirve ya para comprender el desarrollo de una estética de la recepción capaz de abarcar, en nuevas definiciones de una *poiesis* del sujeto receptor y por encima de los tradicionales enfoques de la postura contemplativa” (132. Énfasis del autor). El espectador se enfrenta, como ya hemos dicho, a muchas dificultades que él mismo deberá afrontar con ayuda de su agudeza y su sentido lúdico.

El sujeto de mediados y finales del siglo XX atraviesa cambios epistemológicos junto con el discurso literario. Aparecen obras antecesoras como *El Ulises* (1922) de James Joyce, la cual juega tanto con la paciencia del lector, como con la esfera de la literatura *pura*. Es una ilustración de cómo rompe la autonomía de la literatura y se comienza a dar paso a otras formas de construcción de conocimiento. La prosa se mezcla con la poesía, quien a su vez se funde con la prensa, la crónica, el monólogo interno. El juego hace parte invaluable de la creación y la recepción literaria. Joyce camina sobre el pasado (por la clara referencia a

Homero), trayendo la tradición a su presente, pero de forma crítica, con ironía, sin ingenuidad, recordando a Umberto Eco.

Llegamos a un punto donde nos es imprescindible acudir a un término empleado por diversos teóricos que se refieren a la novela de la posmodernidad: el del bricolaje. Sabemos que el bricolaje es un trabajo que se le atribuye al carpintero, el electricista, el fontanero. Hay una materia ya existente de la que hace uso y crea o arregla y distribuye manualmente el trabajo artesanal. La analogía con el autor de la literatura de la posmodernidad se da debido a que este bebe de las fuentes ya existentes para crear su obra.

No hay una tabula rasa, el autor hace uso de la intertextualidad y comienza a jugar con el proceso creativo, de donde sale una obra, un discurso literario tipo collage, el cual contiene en sí referencias a diversos autores anteriores, música, géneros diferentes. Jaime Alejandro Rodríguez reflexiona en torno a este fenómeno, dice que el creador “no opera ya con materias primas, sino con materias ya elaboradas, con fragmentos de obras, con sobras y trazas, y fabrica su texto a partir de un universo textual ya dado” (Rodríguez 15).

Entrando en materia, el ejemplo clave es *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Como hemos dicho antes, la novela posmoderna se presenta como antidiscursiva, enigmática, lúdica, no lineal y aparentemente dislocada. El lector debe jugar para encontrar el sentido que se encuentra oculto en el collage. Albalucía Ángel hace uso de la poesía, la música, los relatos metadieгéticos, la irrupción de narradores diversos sin aviso alguno en mitad del discurso de otro narrador. Los narradores se vuelven narratarios, los espacios se superponen, los recuerdos superan la realidad y la reconstruyen. La realidad se confunde con la ficción, personajes históricos se mezclan con personajes ficticios para entonar una

polifonía que cuenta la historia de un país, a la vez que pone en duda la forma en la que percibimos la realidad y la ficción, el relato histórico, el papel de la mujer en la literatura y la historia. La novela comienza en un cronotopo específico, se desarrolla y el final de la historia es el mismo cronotopo donde comenzó, dando una impresión casi circular. Sin embargo, en el momento de adentrarnos en el análisis, la analogía geométrica más acertada sería una espiral recorriéndose a sí misma. La espiral, a diferencia del círculo, no tiene un punto de cierre, ella sigue avanzando en un bucle infinito que vuelve sobre sí, se retrotrae, se agranda sin olvidar sus cimientos, y a cada paso se constituye de nuevos aprendizajes, argumentos y cambios epistemológicos.

Más adelante, en un capítulo específico, volveremos a esta estructura dislocada; en este apartado, nos proponemos enlazar a la novela con las muestras de las características que tiene en común con el fenómeno de la literatura de la posmodernidad. Ángel en 1975 bebió del cambio epistemológico y estético que se dio a mediados y finales del siglo XX, fue influenciada por su propio contexto, y *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* es la muestra literaria de lo que en este capítulo tratamos de definir o argumentar como la nueva novela posmoderna.

CAPÍTULO II

AÑOS DE SANGRE: HISTORIA DE UNA PATRIA SIN RUMBO

*Piedras contra los tanques. Tanques contra los libros. Libros contra las balas.
Balas contra la idea. Pero la historia es larga y aliada del paciente: de las hormigas que
trabajan*

(Ángel 324).

Consideramos importante comenzar con un recuento de los eventos históricos que tienen lugar en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, pues el elemento de análisis con el que partirá este capítulo es contextualizar la novela de Albalucía Ángel en el ámbito de la historia colombiana. La novela nos sitúa directamente en el contexto histórico de la segunda mitad del siglo XX, iniciando, más concretamente, en 1948 extendiéndose hasta 1967, recorriendo así diversos eventos y periodos históricos tales como El Bogotazo, “La Violencia” (1948-1958), la masacre de los estudiantes de 1954, los inicios del Frente Nacional (1958-1974), la muerte de Camilo Torres en 1966, entre otros.

2.1 “La Violencia” (1948-1958)

Pese a estar narrada en un contexto espaciotemporal que se va desde las 8 de la mañana del 11 de octubre hasta las 6 de la tarde del 12 de octubre de 1967, *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* abarca los períodos comprendidos entre los años 1948 hasta 1967 en forma de recuerdos, sueños, lecturas, cartas, interpretaciones y narraciones. En dicha referencia espaciotemporal donde la novela tiene lugar (11 y 12 de octubre), el primer evento que aparece ocurre el día 9 de abril de 1948, entre los vaporosos recuerdos de Ana, con el suceso del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, introduciéndonos así en el periodo de “La Violencia”.² Tratar de enunciar una fecha exacta para el comienzo del periodo de “La Violencia” resulta ambiguo y dificultoso. Gonzalo Sánchez y Donny Meertens se refieren a la fecha del 9 de abril de 1948 como “generalmente asociada al comienzo de la Violencia, aunque de hecho el asesinato era ya la culminación de una primera oleada represiva iniciada en 1945 por Alberto Lleras Camargo, el liberal que reemplazó a López, y continuada luego por Ospina” (27).

Mucho se ha dicho al respecto, algunas veces tomando el asesinato de Gaitán como un punto de partida, otras enmarcando el año de 1946 como el inicio de algunos enfrentamientos. Incluso, se dice que el período de “La Violencia” comenzó en la década de

² En un principio, ofrecemos el rango de 1948-1958 para enmarcar el periodo de “La Violencia”. Esto se debe a diversas causas, siendo la principal la delimitación que hace la novela al comenzar con los eventos ocurridos el 9 de abril de 1948. Sumado a ello, se explicará cómo, a partir del Bogotazo, la violencia sufrida en el país se vuelve más aguda y sangrienta hasta el período del Frente Nacional, donde los enfrentamientos, tanto civiles como políticos, toman otros matices. Sin embargo, tenemos en cuenta los antecedentes socio-históricos, sabiendo que, desde el año 1946, ya se estaban haciendo más visibles las pugnas bipartidistas que se llevaban a cabo incluso desde el siglo XIX.

los años 20 por las crecientes tensiones políticas entre los partidos que dividían al país, y que llevaban al campesinado a enfrentarse en armas. Lo cierto es que, a finales de la década de 1940, la tensión política y social que separaba a los partidos Liberal y Conservador se hizo más fuerte con el triunfo de Mariano Ospina Pérez.

Entonces, los antecedentes de “La Violencia” (1948-1958) son muy diversos. El asesinato de Gaitán fue el detonante de una tensión política que ya llevaba mucho tiempo gestándose. El conflicto entre Liberales y Conservadores data de años atrás, y lo que nos convoca comienza específicamente con el 9 de abril, pues es el evento con el que comienza *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Pese a esto, debemos apuntar que la división del país entre estas dos facciones políticas fue un conflicto ideológico que, en el año 1946 y con el triunfo del político Conservador Mariano Ospina Pérez, tuvo una mayor tensión. Después de 16 años en el poder, el Partido Liberal había perdido las elecciones con sus dos candidatos, Jorge Eliécer Gaitán y Gabriel Turbay. Gaitán era conocido como el caudillo del pueblo, abogado de los derechos de los pobres, amigo de lo popular, jefe liberal y estrechamente cercano al pueblo y sus intereses, ganándose la aceptación de las clases bajas y obreras.

A partir de 1946, con el Partido Conservador encabezando el gobierno, comienza en las provincias la persecución sistemática de líderes y personas pertenecientes al Partido Liberal. En palabras de Óscar Osorio: “escuadrones de conservadores siembran el terror en las provincias: amenazan y asesinan líderes políticos; incendian periódicos y residencias, desplazando a los liberarles a casas de refugio en las ciudades y apoderándose de las tierras más productivas. Esto trae como consecuencia un aumento descomunal del poder de los

caciques locales” (29). Así como se vio una tensión en el aspecto político gubernamental en Palacio, las provincias vivieron la violencia cruda y el derramamiento de sangre que llegaba de un país radicalizado en dos bandos.

Después de la derrota del Partido Liberal en las urnas, la popularidad de Gaitán incrementa, haciéndose fuerte opositor del gobierno de Mariano Ospina, el cuál abogaba por una Unión Nacional, sin incluir en ella a Gaitán, al ser este un militante de extrema izquierda. Esto generó más tensión entre la relación de Gaitán con el gobierno Conservador, mientras su popularidad incrementaba y se extendía con miras a las elecciones del año 1949 para el periodo presidencial de 1950 a 1954.

Hay que apuntar que el primer evento histórico que aparece en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* es El Bogotazo (1948). La situación social que inaugura los años de “La Violencia” (1948-1958)³, hace su aparición en la novela a modo de relato radial, con un horario que sigue minuto a minuto el asesinato de Gaitán: “8:30 a.m. *Llega Gaitán al edificio Agustín Nieto. El portero le abre la reja y lo felicita por la audiencia de la noche anterior*” (Ángel 17. Énfasis de la edición). De esta manera Ángel delimita el primer período histórico que aborda la novela, comenzando con el 9 de abril de 1948.

A la una de la tarde del día 9 de abril de 1948 es asesinado el líder del partido liberal Jorge Eliécer Gaitán, frente al edificio Agustín Nieto, donde él tenía su oficina. Las personas

³ Planteamos, entonces, una delimitación histórica de “La Violencia” desde el asesinato de Gaitán como punto de partida, hasta el inicio del Frente Nacional en 1958. Sin embargo, no dejamos a un lado los antecedentes y la violencia sistemática que vivió el país desde décadas atrás; violencia que culminó en el caos del 9 de abril y que se hizo más cruda desde 1946 con Mariano Ospina en el poder.

que estaban alrededor ven estupefactas el espectáculo que parece un engaño. El “negro” Gaitán, como había sido apodado despectivamente por algunos, ha caído en la calle, sangrando y con tres disparos que parecen haber sido detonados por un hombre que portaba un revólver y había caído entre la multitud. A este hombre, como sabemos hoy, lo llevan a una droguería para evitar el linchamiento de la muchedumbre, que finalmente lo acorrala y lo saca del local para arremeter contra él la sed de venganza en nombre del líder del pueblo. Este hombre es Juan Roa Sierra, supuesto autor material del asesinato. Debido a su prematura muerte, no se pudo descifrar el enigma del magnicidio.

Arturo Alape nos indica que la multitud se levantó en una furia casi irracional, “El grito inicial fue espontáneo: «¡A palacio...! ¡A palacio!» El pueblo vibra en su venganza, cuando llevan a rastras el cuerpo de Roa Sierra y todos quieren matarlo de dolor, para vengar la sangre del jefe. Todos querían hacerle algo, patearlo, golpearlo, escupirlo, maldecirlo, profanarlo” (“El 9 de abril, asesinato de una esperanza” 41). Con la violenta muerte de Juan Roa Sierra comienzan los disturbios que pusieron en caos a Bogotá el 9 de abril. Su cuerpo, muerto quizá de dolor por el linchamiento, despojado de sus ropas, pateado, escupido, con las marcas del rencor de un pueblo que ve ante sus ojos la caída de una esperanza, es arrastrado por la calle hasta llegar a la Plaza Bolívar, lugar contra el cual la multitud desprende su ira, en un intento de toma de Palacio, el cual es controlado por la guardia presidencial. Comienzan los hurtos, los incendios, la lucha contra la guardia que deja muertos y sangre por doquier.

Las personas se emborrachan, van contra gasolineras, tiendas de licor, la ciudad entera se encuentra en un caos que arrasa con cualquier tipo de orden social, según Alape,

“se producen los primeros saqueos, a ferreterías, armerías, depósitos de artículos de construcción. La gente asalta las bombas de gasolina, se quita las camisas, las empapa y comienzan las llamas a consumir muchos edificios, entre ellos, *El Siglo*, el periódico conservador” (“El 9 de abril, asesinato de una esperanza” 41). Bogotá arde literal y metafóricamente, los corazones de los ciudadanos se encienden en llamaradas de odio mientras incendian la infraestructura de la ciudad. El Bogotazo, entonces, “culmina dos horas después en la frustración y en la anarquía. Esa masa no recibe la más mínima voz de mando. Los dirigentes liberales que van a palacio esa noche sólo tienen como objetivo la preservación de las instituciones. No representaban por voluntad propia a ese pueblo que se debatía entre la vida y la muerte en las calles capitalinas” (Alape “El nueve de abril en provincia” 79). Ese día Bogotá vivió un turbulento terror, la pasión potenciada enormemente que dejó a la ciudad destruida, con cientos de muertos y una esperanza perdida.

Mientras tanto, en Palacio, acuden los líderes del partido Liberal (Carlos Lleras Restrepo, Darío Echandía, Plinio Mendoza Neira, Alfonso Araujo, entre otros) a conversar con frialdad protocolaria (Alape 46) con Ospina Pérez sobre lo que se debería hacer en semejante situación. Mariano Ospina debe tomar una decisión apresurada, mover sus fichas con cautela ante la tensión ideológica y política que se llevaba a cabo en Palacio a la par de la caótica masacre ocurría en las calles de una ciudad en llamas. Ospina entonces, astutamente, decide nombrar a Echandía como Ministro de Gobierno y formar un gabinete de Unión Nacional, donde conservadores y liberales pudieran gobernar, calmando así algunas de las tensiones que se debatían en Bogotá y las provincias.

Catalina Reyes apunta que la violencia en el año 1948 comenzó a crecer exponencialmente: “Esta tomó proporciones alarmantes en los departamentos de Boyacá y Santander. En este último se llegó a hablar de una auténtica guerra civil. Los enfrentamientos ya no se dieron sólo entre individuos, sino que en algunos casos se enfrentaron poblaciones enteras que combatían entre sí” (19). Los antecedentes de violencia no se daban únicamente en un entorno político del Palacio de Justicia en Bogotá, sino que los campesinos, las diferentes poblaciones del país, especialmente las comunidades rurales, se debatían en sangrientos enfrentamientos defendiendo el partido que apoyaban. Así, el 9 de abril fue la gota que rebasó el vaso, y se extendió por diversas regiones del país.

El papel de la radio fue fundamental en el estallido regional del 9 de abril, pues se trataba este del medio masivo de comunicación que acercaba a las personas a la política, escuchando los discursos acalorados y debates de los líderes de cada uno de los partidos. Este medio tuvo un especial auge a mediados del siglo XX, permitiendo la cercanía de las personas hacia lo que ocurría con la política del país. En las revueltas del 9 de abril, la radio fue aquello que mantenía al pueblo al tanto de lo que sucedía, o de lo que supuestamente sucedía, ello en virtud del extremo subjetivismo de los que transmitían los mensajes. Alape reflexiona sobre esto de forma crítica: “liberales, comunistas, socialistas, ocuparon diversas emisoras, especialmente la *Radio Nacional*, y por ella difundieron proclamas a todo el país, instando a la creación de juntas populares de gobierno que se hicieran cargo del poder local. Sus llamamientos empujaron a la población a la búsqueda de armas” (“El nueve de abril, asesinato de una esperanza” 43).

Departamentos como Antioquia, Tolima, los Santanderes, Valle del Cauca, Cundinamarca y Caldas⁴ tuvieron, especialmente en las zonas rurales, gran respuesta a lo que sucedía en Bogotá. En Santander, por ejemplo, cuenta Alape lo sucedido en Barranca, donde los liberales, al ser una gran parte de la población, se tomaron la ciudad y se movilizaron: “Se movilizaban por la ciudad miles de personas, encontraban a un dirigente conservador y lo eliminaban. Era la expresión del odio político que estaba ya cimentado, la manifestación de un proceso de violencia que venía desde atrás y que ya ensombrecía a la nación” (Alape “El nueve de abril en provincia” 61). En Caicedonia, Valle del Cauca, dice que “es el propio alcalde, con la policía rural y municipal, quien comienza la revuelta en el centro del pueblo, con un saldo de siete muertos, entre ellos los principales miembros del directorio conservador” (Alape “El nueve de abril en provincia” 67).

Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón sigue la experiencia de Ana ese 9 de abril en Pereira, donde también llegaban los vestigios de la violencia detonada con el asesinato de Gaitán, y desde los ojos de una niña de 9 años que no entendía lo que pasaba, dice que “voces enardecidas, miles de brazos levantando machetes, picos, palos, armas de todas clases, vio a dos muchachos tratando de cortar un cable de la luz a punta de cuchillo” (Ángel 31). Como experiencia de lo que sucedió en las demás regiones del país, el relato de la novela puede funcionar como una reflexión de lo que sucedió por fuera de la capital.

Cual onda en el agua, los sucesos violentos a raíz del asesinato de Gaitán se fueron expandiendo en las regiones del país, y a pesar de que la capital haya vuelto, en apariencia,

⁴ Arturo Alape en su texto *El 9 de abril en provincia*, hace un análisis detallado de lo que sucedió en cada uno de estos departamentos y cuáles fueron las consecuencias a largo plazo que vinieron después del Bogotazo.

a la normalidad, las consecuencias en las provincias fueron más extensas y contundentes. Se consolidaron muchos movimientos guerrilleros que tuvieron antecedentes en la anterior violencia bipartidista, la cual se hizo más cruda después de 1948. Una de las muchas razones de esto fue el abandono por parte del Estado a las zonas periféricas más apartadas de la capital, unido esto a las causas de los movimientos populares que tuvieron y perdieron un haz de luz con la esperanza de un líder populista que pensaba en el pueblo de bajos recursos y en el campesinado.

Antes del 9 de abril, campesinos, curas, policías y militares conservadores (que tuvieron autoridad con el gobierno de Mariano Ospina) se dedicaron a perseguir y masacrar a campesinos liberales, y estos a su vez creaban bandas al margen de la ley para responder a la violencia con más violencia, cual bola de nieve que va creciendo y arrasando con todo a su paso. En los años posteriores a 1948, la violencia siguió su curso asentándose en las diferentes regiones del país, tal como cuentan Sánchez y Meertens:

la acción del Estado a través de sus aparatos represivos —como la tenebrosa policía “chulavita” procedente de una región boyacense— es, no suplantada sino complementada con la acción de organizaciones paramilitares, como los “pájaros” en el Valle y Caldas, los “aplanchadores” en Antioquia y los “penca ancha” en las sabanas de Sucre, cuyas víctimas habrían de contarse por centenares de miles de muertos (29).

Mientras tanto, en Bogotá, se disputaban ambos partidos el poder político. En el año 1950, Laureano Gómez gana las elecciones presidenciales con el Partido Conservador como único candidato, con poco más de un millón de votos. Darío Echandía, líder del Partido

Liberal, retira su candidatura al haber sufrido un atentado donde pereció su hermano, como muchos otros líderes políticos y representantes del mismo partido. La persecución a Liberales era, entonces, evidente.

El entonces presidente Laureano Gómez fue un distinguido líder del Partido Conservador, conocido por sus pensamientos católicos, de extrema derecha, de carácter incluso represivo, anticomunista y fuerte crítico del liberalismo político. En su gobierno se conoció la censura, el rechazo legal a la oposición o a la crítica hacia la autoridad y la represión a los sindicatos. Álvaro Tirado expresa de forma contundente durante el gobierno de Gómez:

en medio de la violencia generalizada en los campos, los salarios disminuyen al amparo de la represión sindical. En 1948 el salario real de los obreros bajó en cerca del 10 %. Pese a un pequeño aumento en 1949, esta disminución se manifestó hasta 1954, cuando quedaron prácticamente al nivel de 1938” (94).

A pesar de haber sido corto, el gobierno de Laureano Gómez fue determinante en cuanto a las políticas represivas, y obtuvo críticas e impopularidad por una gran parte del pueblo. En el año 1951, Gómez sufrió de problemas de salud, situación que lo obliga a retirarse de la presidencia durante un tiempo, dejando a cargo a Roberto Urdaneta Arbeláez, el cual ejerce como principal mandatario de la mano de Laureano Gómez hasta 1953, año en el cual tiene lugar el golpe de estado por parte del General Gustavo Rojas Pinilla, perteneciente al Partido Conservador. Para ese año, dicho partido estaba fuertemente dividido entre ospinistas y laureanistas, el campesinado se mataba en el campo y los líderes liberales se encontraban exiliados.

La popularidad de Rojas Pinilla estaba en constante ascenso, pues “en abril de 1951, Laureano Gómez reorganizó el estado mayor de las Fuerzas Armadas, unificó bajo un solo mando las tres armas —Tierra, Marina, Aviación—y le agregó la jefatura de la policía. Para ello creó el cargo de comandante en jefe para el cual fue nombrado Rojas” (Tirado 106). Con este cargo, Rojas Pinilla también se ganó la aprobación tanto de conservadores como liberales, del ejército, la policía y el pueblo. Gómez, al notar esto, en 1953, trató de deshacerse de un posible rival de manera diplomática, con diversos intentos de alejarlo del país para reemplazarlo en su ausencia (Tirado 108). La tensión entre ambos líderes crecía, y los intentos de Laureano por alejar a Rojas se veían siempre frustrados. Al final, el 13 de junio, Gómez le ordenó a Urdaneta que destituyera a Rojas Pinilla, a lo que este se negó con argumentos. Laureano entonces asumió otra vez la presidencia y nombró a sus allegados ministros y demás títulos, mientras se gestaba el golpe de estado.

Laureano Gómez se retiró a su casa, e inmediatamente con el apoyo militar y de algunos conservadores, como Mariano Ospina y su esposa Bertha Hernández, Rojas Pinilla fue avisado de esto y se dirigió a Palacio para realizar el golpe de estado. Una vez allí, y detenidos los ministros de Gómez, le pidió a Urdaneta que asumiera la presidencia con su propia ayuda. Urdaneta se negó al no tratarse de una forma legítima de asumir el cargo, pues consideraba que Gómez debía renunciar antes. Al pedirle esto a Laureano, él respondió que prefería que asumiera el poder el mismo Rojas antes que Urdaneta de nuevo. De esa manera Rojas asumió la presidencia el 13 de junio de 1953, día en el que Colombia tuvo tres presidentes, demostrando así la pugna existente en el país, ya no únicamente entre los dos partidos que se disputaban el poder, sino también dentro del mismo Partido Conservador.

El ascenso de Rojas fue aclamado por la población; el pueblo no estaba conforme con el gobierno vigente y el golpe de estado, en palabras de Esteban Mesa, “se sentía como la única opción posible, pues los partidos estaban destrozados; los Conservadores divididos (Ospinistas y Laureanistas), los jefes liberales en el exilio y grandes sectores del campesinado liberal se habían alzado en armas” (Mesa 167). Los líderes liberales consideraron el cambio de gobierno como un respiro e incluso una posibilidad de aspirar a tomar el poder de nuevo. La misma oposición dentro del Partido Conservador también celebró a Rojas como presidente. El tedio, más la violencia vivida en la cotidianidad hacían que, sin importar quien tomara el poder, fuera bueno un cambio, un respiro para la población.

Rojas Pinilla en un principio representaba una esperanza para un pueblo sumido en la violencia, que pensaba que al asumir el General el poder, habría sosiego en el país. Sin embargo, “el rasgo autoritario y absolutista del militar” (Mesa 167) se vería pronto con sucesos que tuvieron lugar en el año 1954. Uno de los más violentos fue la masacre de estudiantes del 8 y 9 de junio, que dejó 8 muertos y aproximadamente 40 heridos.⁵

Después de esto, el gobierno ordena el silencio absoluto de parte de la prensa sobre los eventos sangrientos de la masacre. La censura es evidente, se condena con períodos de cárcel a los que osen opinar en contra de la autoridad y el gobierno. Muchos periódicos son cerrados y amenazados. El gobierno militar toma control sobre la expresión de la prensa y la opinión popular con respecto a los eventos ocurridos.

⁵ Este evento es narrado en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* de forma detallada y concisa, desde diferentes narradores y puntos de vista que nos muestra cómo fue el momento tanto para los policías que perpetuaron la masacre, como para los estudiantes que protestaban y luchaban por sus vidas, e incluso de las personas que veían el evento desde sus casas.

La impopularidad de Rojas comienza a crecer, tan rápido como su popularidad antes del golpe de estado, y en 1954 decide suprimir las elecciones presidenciales, comenzando como tal la dictadura militar. Mientras tanto, el gabinete del gobierno estuvo compuesto por conservadores, excluyendo a los liberales, que acogían la posibilidad de volver lentamente al poder después del golpe de estado.

En 1953, el gobierno de Rojas preparó una amnistía para desarrollar la desmovilización de grupos guerrilleros de Los Llanos y el Tolima, lo que propiciaría una paz a la violencia que se llevaba a cabo desde el siglo pasado. La desmovilización fue un éxito: muchos de los guerrilleros entregaron sus armas y algunos jefes de estos grupos armados tomaron la decisión de si bien no entregar armas, por lo menos disolver sus grupos. Pese a esto, ciertos acontecimientos se interpondrían en la deseada paz que traería la amnistía: algunos líderes de grupos al margen de la ley volvieron a cometer asesinatos de liberales, como León María Lozano, “El Cóndor”⁶, líder conservador de grupos de paramilitares, que fue liberado de la cárcel, según se comentaba, con el apoyo del gobierno militar.

⁶ Lozano fue conocido como uno de los líderes de “Los Pájaros”, grupo temido y conocido por asesinar, perseguir y desterrar liberales de sus pueblos y territorios en el campo. Este grupo, a lo largo de la historia de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, tendrá un papel importante. Henderson comenta al respecto que “antes de su arresto Lozano había sido uno de los más notorios pájaros del Valle. Conocido y hasta protegido del nuevo presidente, según dicen algunos, este asesino a sangre fría fue liberado de nuevo en el departamento, donde añadió nuevas víctimas a su extenso catálogo de crímenes.” (Henderson 236). En la novela *Cóndores no entierran todos los días*, obra representativa de Gustavo Álvarez Gardeazábal y una de las más icónicas del género de la novela de violencia, se narra la historia de León María Lozano, su ascenso como caudillo en el grupo paramilitar *Los pájaros* y lo que sucedió alrededor de él, específicamente en Tuluá, el Valle del Cauca y el país en general. Es uno de los ejemplos de cómo se han relacionado en Colombia la literatura y la historia.

⁶ Véase Sánchez, Gonzalo. “La Violencia: de Rojas Pinilla al Frente Nacional.” *Nueva historia de Colombia. Tomo II*, la fotografía se ubica en la página 163, junto con una extensa narración de lo que sucedió con las guerrillas y la amnistía del gobierno de Rojas.

“El Cóndor” fue incluso fotografiado con Gustavo Rojas Pinilla⁷, foto que causó controversia y la ira de los amnistiados, al haber sido distribuida por El Llano y el Tolima para mostrar la contradictoria forma de accionar del General. “El Cóndor” y su grupo comenzaron la persecución a guerrilleros que no habían entregado las armas e incluso a amnistiados y desmovilizados que se encontraban rehaciendo sus vidas en el campo. Por estas razones, junto con la falta de garantías después de la desmovilización, los grupos comenzaron a rearmarse. Los líderes guerrilleros volvieron al monte, contrario a lo que se creía, luego de la desmovilización y entrega de armas de cientos de guerrilleros la violencia no cesó. Figuras como Teófilo Gutiérrez “Chispas” cuentan su versión de los hechos, la persecución que vivieron antes y después de la amnistía, cuando para ellos era una naciente esperanza que se deshizo en poco tiempo.⁸

2.2 El Frente Nacional (1958-1974)

⁷ Véase Sánchez, Gonzalo. “La Violencia: de Rojas Pinilla al Frente Nacional.” *Nueva historia de Colombia. Tomo II*, la fotografía se ubica en la página 163, junto con una extensa narración de lo que sucedió con las guerrillas y la amnistía del gobierno de Rojas.

⁸ Albalucía Ángel le da voz a “Chispas” en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, haciendo emerger su narración y su propia historia en el monte y posterior asesinato:

“Fue entonces cuando volvió esa ola de persecución tan horrible para todos los que no cedíamos a las propuestas de que nos volteáramos, pues eso no hacían más que averiguar por los *guerrilleros* y los que andábamos a su lado en busca de protección, y entonces los sobrevivientes que quedaban de los Cantillo y de los Borja, tuvieron que organizarse nuevamente, para ver cómo se defendía a los que no estábamos capacitados para coger las armas contra la policía y contra el ejército y lo que llamaban *pájaros*” (198).

La historia que se encuentra en la novela es, palabra por palabra, la que está inscrita en el libro *La Violencia en Colombia, Tomo I*, de Germán Guzmán, Eduardo Umaña y Orlando Fals Borda. Se trata de un relato autobiográfico atribuido a Rojas, que coincide con la historia de su vida y las dificultades que la violencia le hizo sufrir desde la infancia.

La oposición crecía, las huelgas populares eran cada vez más presionantes, los bancos, obreros, incluso la iglesia, se unieron para hacerle frente al régimen militar. Ambos partidos tradicionales estaban en desacuerdo con el gobierno de Rojas, y este fue un punto en común para darse lo que se llamó el Frente Nacional. En este contexto, Alberto Lleras Camargo, junto con otros líderes liberales, idearon un acuerdo para poner fin a la dictadura. Unir fuerzas con el Partido Conservador era una idea que, aunque no agradable, resultaba la más práctica y astuta. Consistía, en otras palabras, en un acuerdo bipartidista donde ambos partidos se repartieran el poder, sugiriendo a los conservadores comenzar con su partido en la presidencia y un gabinete formado por ambos partidos.

Lleras Camargo trató de conciliar con líderes conservadores como Mariano Ospina, quienes se negaron a escuchar y dialogar. Para sorpresa de ambos partidos, con todo y sus principios antiliberales y ultraconservadores, Laureano Gómez, en el exilio, al cual acudió Lleras como última opción, se sentó a dialogar con él y juntos redactaron lo que se conoce como el Pacto de Benidorm, haciendo real el acuerdo bipartidista (Mesa 170).

Para el año 1957, este frente, todavía no conocido como Frente Nacional, postuló a un candidato, Guillermo León Valencia, a las elecciones que Rojas había prohibido. La persecución a este candidato no se hizo esperar, lo que causó tensiones con la iglesia católica y los feligreses, que lo estaban protegiendo. Para mayo de ese año, ya con el apoyo de Mariano Ospina, el Cardenal Luque⁹, los bancos y demás elementos de la oposición, la huelga

⁹ Líder de la iglesia católica.

que inició el frente civil de Lleras Camargo se volvió tan fuerte, que Rojas no tuvo más remedio que presentar su renuncia.

Laureano Gómez, entonces, rechazó la candidatura de León Valencia, conservador que había sido candidato a las elecciones, al desconfiar él de su propio partido y de las intenciones liberales. Gómez y Lleras Camargo se reunieron a redactar el acuerdo conocido como el Pacto de Sigtes, el cual consistía en alternar los periodos de gobierno de los partidos. A partir de esto, se convocó una junta militar para tomar el poder y realizar un plebiscito donde se hiciera legítimo lo pactado por Lleras Camargo y Laureano Gómez. Así nació el Frente nacional, con un acuerdo de 16 años para un intervalo de un periodo en la presidencia para cada partido, formado por un gabinete de ambos sin aparente rivalidad.

El nuevo régimen bipartidista prometía la tan anhelada paz que buscaba el pueblo. Sin embargo, y a pesar de haberse disminuido las tensiones entre las élites políticas, el campesinado y las clases bajas y trabajadoras seguían en constante pugna. Aunque ya no tenían el argumento de la guerra entre partidos, la pobreza, los desplazamientos y la ausencia de ayudas gubernamentales propiciaron que la violencia siguiera su curso. No obstante la terminación como tal de “La Violencia”, la otra violencia, esa que ha estado siempre presente en la historia del país, seguía arraigada en las regiones apartadas del centro, en la periferia que había puesto miles de muertos, empobrecidos y desplazados.

Se consolidaron grupos al margen de la ley, de los cuales Juan Esteban Villegas nos habla como consecuencia de una violencia y amnesia histórica; de un Estado que durante décadas ignoró una creciente violencia. Según Villegas, esta violencia fue “causante del surgimiento de diversos grupos insurgentes campesinos tales como las Fuerzas Armadas

Revolucionarias de Colombia (FARC), el Ejército de Liberación Nacional (ELN), el Movimiento 19 de abril (M-19), el Ejército Popular de Liberación (EPL), entre otros” (240). Los grupos guerrilleros se tornaron más violentos en la década de 1960, en el campo la barbarie continuaba teniendo lugar. Apareció el término de “bandoleros” para aquellos que demostraban una actitud más criminal. Los estudiantes también estuvieron manifestándose, junto con sindicatos y trabajadores que buscaban mejoras a la situación social y económica del país, lo que hizo que la situación se tornara delicada, pues dice Mesa que

la irrupción guerrillera de mediados de los sesenta se suma a esta nueva violencia, con el agravante de que contribuyó a la criminalización de la protesta social que aún persiste en Colombia y que consiste en acusar de guerrillero a cualquier líder u organización popular que se oponga al régimen (174).

Esto fue una constante en los años del período del Frente Nacional, los estudiantes eran perseguidos y las manifestaciones sociales satanizadas. En este contexto aparecen figuras como las de Camilo Torres, el cura guerrillero, querido por el pueblo, quien desde su formación sacerdotal se interesó por las ciencias sociales, pensando que el pensar sin hacer no tenía sentido. Siempre quiso ayudar a los pobres, ser voz, y este fue su camino espiritual. Consideraba que la revolución era la forma de acercarse al catolicismo, peleando por los derechos de los menos favorecidos, como lo narra Walter Broderick en su libro *Camilo Torres Restrepo*. Camilo fue una inspiración para los jóvenes estudiantes que veían en el gobierno la represión y persecución característica de las élites gubernamentales.

A diferencia de los líderes Conservadores y Liberales, que actuaban no por el pueblo sino para perpetuar el poder, Torres representaba a las clases trabajadoras, a los campesinos despojados de esperanza, de tierras y azotados por la violencia. Al igual que Gaitán, Camilo Torres aparecía como una luz que iba a luchar por y para el pueblo. Aunque de forma distinta, claro está. Camilo tomó las armas y fue despojado de su orden sacerdotal, pero siempre vivió en la fe, como si aún fuera sacerdote. Y, en realidad, lo fue hasta el día de su muerte, en 1966. Esta muerte significó, otra vez, la pérdida de una esperanza. Para los universitarios fue como si les hubieran arrebatado a un hermano, una persona cercana y amada. Muchos, como Camilo, decidieron tomar las armas y adentrarse en el monte para luchar.

Este es el contexto histórico que tiene lugar en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Dos décadas de un país marcado por la violencia, donde los intereses políticos para obtener el poder son más importantes que la voz del pueblo que tuvo que vivir en carne propia el estallido de una violencia que cobraba miles de muertos, heridos, expropiados. Dos partidos que peleaban en Palacio sobre quién se quedaría con el poder político, mientras afuera los colombianos se mataban con niveles de sevicia inimaginables. La novela realiza una narración y reflexión desde diversas voces de esas historias que quedan a veces sin contar, de las esperanzas perdidas, de la formación de un país que abona sus tierras con sangre. Se propone fraccionar esas historias para luchar contra la censura y la parcialidad de la memoria histórica y cultural del país.

CAPÍTULO III

VICISITUDES EN ESPIRAL: LA FORMA DE LA VIDA

La espiral es un intento de controlar el caos.

Tiene dos direcciones. ¿Dónde te situas, en la periferia o en el vórtice?

(Bourgeois 122).

Conociendo ya el contexto histórico que aparece en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, realizado en el segundo capítulo, nos adentraremos ahora en el estudio como tal de la novela. Este análisis se hará a partir de tres ejes: 1. La multiplicidad de voces, flujos de conciencia y la perspectiva de los narradores como polifonía narrativa. 2. Una analogía geométrica que consiste en proponer la estructura de la novela como una espiral, siendo esta la forma que toma la historia de la obra y del país. 3. La correspondencia entre la historia de Ana, Lorenzo y Colombia, la pérdida de la inocencia de ambos y la inevitable violencia que estará presente en cada uno de los momentos de dichas historias. Esto se realizará en diálogo con el desglosamiento teórico abordado en el primer capítulo, y la historiografía de Colombia realizada en el segundo capítulo.

Con el objeto de trabajar adecuadamente, escogeremos las imágenes de la novela que consideramos más pertinentes hacia los tres postulados ejes de análisis. Esto conlleva prescindir de algunos detalles de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Lo

anterior se debe a la gran cantidad de detalles que contiene la novela, e invitamos fervientemente a la lectura de esta para no dejar pasar esos puntos de vital importancia en los que no ahondaremos en el presente trabajo.

3.1 La novela

Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón cuenta con tres *cronotopos*¹⁰ o referencias espacio-temporales donde se desarrolla la historia, y a partir de los cuales se ramifican recuerdos, historias particulares de la vida de los personajes y de los eventos históricos que acontecieron en Colombia desde el año 1948 hasta 1967. Lo anterior sigue de cerca a Ana, el personaje ficcional que la novela desarrolla desde su infancia hasta la adultez joven, delimitando el rango histórico del relato (1948-1967).

Debemos entonces enunciar los tres cronotopos antes mencionados, los cuales constituyen lo que será la serie del tiempo real o la diégesis de la novela, para así partir de ellos y comenzar a hilar la estructura a la par del contexto histórico colombiano que nos ofrece el texto. El primer cronotopo tiene lugar en la casa de Ana, el personaje principal antes enunciado y desde el cual la novela se estructura y ramifica. Esto sucede la mañana del 11 de octubre del año 1967, mientras ella se despereza en su cama y conversa con Sabina, la empleada de su casa que ha estado presente desde que Ana tiene memoria. En este momento de la diégesis, Ana recuerda los que sucedió el día 9 de abril de 1948, la forma en la que este

¹⁰ Véase el primer capítulo de este trabajo.

suceso histórico la afectó tanto a ella como a su familia, las reflexiones que se hacía siendo una niña y ahora reconstruyéndolas a sus 19 años, con una consciencia política ya desarrollada. El segundo cronotopo tiene lugar en la Arenosa, finca de Martín, un amigo de Ana, presentando a ambos personajes junto con Lorenzo, amante y amigo de ella, entre la noche del 11 de octubre y la madrugada del 12 de octubre de ese mismo año. Lorenzo y Martín se preparan para emprender un viaje al monte y unirse a la guerrilla, mientras que Ana los ayuda a empacar y reflexiona sobre cierto periodo de tiempo del país. En este lugar de la diégesis, Ana recuerda cómo comenzó a relacionarse con Valeria y Lorenzo, sus encuentros en La Arenosa. Ella reflexiona sobre su posición política, las manifestaciones estudiantiles y la situación en la que Lorenzo se encuentra. También recuerda sus días de preadolescente en la finca de su padre, la violación de la que fue víctima, las consecuencias de La Violencia (1948-1958) tanto económicas como emocionales y su cercanía al campo. El tercer y último cronotopo ocurre el 12 de octubre a las 6 de la tarde en las oficinas del DAS, donde Ana debe identificar el cadáver de su amiga Valeria, hermana de Lorenzo. Para Ana, esta circunstancia es sumamente trascendental, pues la lleva a reflexionar sobre su amiga de la infancia, Julieta, muerta cuando era apenas una niña. Ana asemeja ambos eventos, que comienzan a entrecruzarse mediante el recorrido que hace en las oficinas del DAS para ver el cadáver. Estos tres cronotopos se encuentran relacionados por tres circunstancias¹¹ en las que se caracteriza la pérdida de la inocencia. El evento que se

¹¹ Las circunstancias que mencionamos son, en orden espacio temporal, la caída del primer diente de Ana, la violación de la que fue víctima a sus 12 años y por último la muerte de Julieta, relacionada estrechamente en la mente de la protagonista con la muerte de Valeria. Estos sucesos los iremos desmenuzando conforme avance el análisis de la novela.

encuentra en el primer cronotopo es la caída del primer diente de Ana, que ella recuerda acostada en su cama el 11 de octubre, y que tuvo lugar el día 9 de abril de 1948.

3.2 Primer cronotopo

Nos adentraremos en la casa de Ana, donde esta se encuentra despertando entre las 9 y las 10 de la mañana. Este momento se caracteriza por contar con estados de vigilia y ensueño. Entre el despertar de Ana y volverse a dormir, aparece ella siendo narradora y narrataria, manteniendo una conversación con Sabina, siendo esta última narrataria tanto en el mundo “real” de la historia, como en la mente de Ana. El hilo del relato sigue una estructura que tiene a Ana como columna vertebral, pero que se va desintegrando o destiñendo a medida que avanzan las páginas. Ana, entonces, reconstruye en su mente los eventos del Bogotazo, recordando y vinculando su propia experiencia a lo que tuvo lugar el 9 de abril: “¿Te acuerdas que el día que mataron a Gaitán se me cayó el primer diente?” (Ángel 31).

El relato metadieético se nos presenta de diferentes maneras en el primer momento de la diégesis de la mañana del 11 de octubre de 1967. Por un lado, aparece el narrador extradiegético que cuenta tanto la historia de lo que vivió Ana en Pereira el 9 de abril de 1948, como lo que pasaba en Bogotá ese mismo día a la misma hora. En la página 23 de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, podemos hallar una buena ejemplificación de la multiplicidad de voces y espacios y tiempos que se entrecruzan en la narración. En esta página específicamente usaremos la denominación de contrapunto a los saltos narrativos.

El contrapunto, según la definición encontrada en el *Nuevo pequeño Larousse ilustrado*, es el “arte de componer música para varias voces” (258). Este concepto, prestado de la música, lo tomaremos como la unificación armoniosa de diferentes voces que confluyen en una sola obra. Para el caso del relato literario, a forma de analogía, el contrapunto se da cuando dos o más voces narrativas se superponen unas a otras, como se presenta en la novela de Ángel. El ejemplo de la página 23 ilustra claramente esta forma narrativa:

1:05':15" p.m. Al salir Gaitán a la calle, se oye una detonación (énfasis de la edición).

¿Le vieron los colmillos?, ¡Eran de oro! La pecosa dijo que había visto el machete como de seis pulgadas que llevaba medio tapado con la ruana. Era una cosa así, les estaba mostrando, cuando la monja las hizo formar fila de a dos y bajar al patio de atrás porque era hora de deporte.

1:05':20" p.m. Rápidamente dos detonaciones más. El hombrecillo vestido pobremente, en posición de experto tirador, dispara su revólver. Gaitán gira sobre sí mismo, trata de mantenerse en pie...

¿Tú crees que habrá guerra? Preguntó la Pecosita muerta de miedo, pero Irma le contestó que no podía haber porque su papá era coronel del ejército y no les había dicho nada a la hora del almuerzo; no va a haber guerra solamente porque mataron a Gaitán, aseguró como si ella entendiera de esas cosas. (23)

Por un lado, nos presentan el asesinato de Gaitán detalladamente, segundo a segundo mientras, por otro lado, aparecen tres niñas reflexionando sobre lo que perciben en una ciudad

lejana a la capital. El contrapunto en este momento de la narración es un recurso crucial en la medida en la que se nos dan las perspectivas más distantes entrecruzadas, superponiéndose una a la otra. La infancia y los ingenuos comentarios de la niñez contrastan con la ola de violencia que se dio ese mismo día. Además de esto, en este punto del relato podemos apreciar cómo las diferentes voces narrativas se atropellan unas a otras.

En una primera y vaga lectura, este detalle puede pasar desapercibido. Se puede pensar incluso en un desordenado y experimental relato que no tiene ton ni son. Cuando nos adentramos en el análisis de la novela, encontramos una minuciosa organización de cada uno de los narradores, los que hablan y en la otra línea son interrumpidos abruptamente. Como dijimos antes, la lectura de esta novela debe hacerse con mucha calma y concentración, pues la dificultad estructural radica precisamente en encontrar el hilo que cada narrador y cronotopo nos brindan. No podemos convertirnos en lectores pasivos, pues fácilmente nos perderíamos en lo que parece ser un caos semiótico. En el momento de masticar bien la lectura y jugar con ella, podemos organizar dicho caos, desenredar el nudo de hilos para verlo como una espiral de sentido.

La multiplicidad de narradores contribuye pues a la dificultad estructural, así como los diversos saltos en el tiempo y espacio que se dan mediante sueños, conversaciones, flujos de conciencia. La narración misma nos muestra a Ana acostada en su cama el 11 de octubre de 1967, para luego presentarnos a una Ana infante de 1948 que juega con sus amigas en un colegio de Pereira, al mismo tiempo que, a forma de contrapunto, es asesinado Gaitán en Bogotá. Al respecto, Óscar Osorio dice que “la técnica narrativa consiste, pues, en construir distintas miradas sobre un mismo objeto. Esta imagen múltiple de la realidad nos llega a

través de Ana (como narradora citada y como actor – focalizado o no por la narradora extradiegética-), cuya memoria, sueño y delirio, son atravesados por diversas imágenes y voces del pasado” (44).

Las voces narrativas que aparecen en este primer momento son abundantes. Podemos encontrar personajes históricos como Bertha Hernández¹², esposa de Mariano Ospina, que narra lo que pasaba esa noche desde el Palacio, Carlos Lleras Restrepo¹³, la hija de Plinio Mendoza Neira¹⁴, Joaquín Estrada Monsalve¹⁵. Así mismo, se hace aparición de narradores ficticios como el flaco Bejarano¹⁶, un civil que se vio envuelto en la catástrofe ocurrida en el seno de la ciudad. Esta multiplicidad de narradores nos permite reflexionar en el suceso ocurrido el 9 de abril desde diferentes perspectivas, sean completamente ficcionales o en voz de los personajes históricos que fueron actores claves el día del asesinato de Gaitán.

En el libro *Historia de una pájara sin alas*, el ya mencionado Óscar Osorio realiza un detallado análisis de cada uno de los narradores de este capítulo, desde sus posturas políticas hasta el papel que cumplen en la novela. Sabemos del contexto histórico del país que la tensión política bipartidista desató fuertes reflexiones de ambos lados. Podemos

¹² Bertha Hernández fue una política y escritora colombiana. También fue la esposa del ex presidente Mariano Ospina Pérez, y primera dama durante los sucesos ocurridos el 9 de abril de 1948. Apoyó fervientemente al Partido Conservador y defendió la posición de su esposo durante el Bogotazo.

¹³ Carlos Lleras Restrepo fue uno de los presidentes del Frente Nacional, durante los años 1966 a 1970. Siendo político Liberal, en 1948 era senador de Colombia.

¹⁴ Plinio Mendoza Neira fue un abogado y político colombiano. Senador del Partido Liberal, contralor de la República y uno de los compañeros políticos más allegados de Jorge Eliécer Gaitán.

¹⁵ Joaquín Estrada Monsalve, ministro de Educación del gobierno de Mariano Ospina Pérez, se caracterizó especialmente por su radicalismo hacia el Partido Conservador, críticas al Liberalismo y sectarismo político. Fue uno de los políticos más allegados a Mariano Ospina durante los sucesos del Bogotazo.

¹⁶ El flaco Bejarano, a diferencia de los anteriores narradores, es un personaje ficticio, creado por la pluma de Albalucía Ángel. El flaco tiene la particularidad de que parece representar una colectividad dentro de su propia individualidad. Los sucesos narrados por el flaco fueron vistos por cientos de personas que, como él, se lanzaron a la eufórica destrucción de la ciudad.

deducir, también, que no era solo un bipartidismo el que encontró un detonante el día del Bogotazo, sino que además estaba un pueblo encendido, mientras en Palacio debatían dos partidos que no defendían sus intereses, sino su vigencia en el poder.

En la novela, Albalucía Ángel hace una aguda pero audaz crítica a los políticos del Partido Conservador, al mostrar a estos personajes indiferentes y frívolos sobre lo que sucedía afuera de Palacio: la ciudad estaba literalmente en llamas, las personas se mataban en la calle, y Bertha Hernández de Ospina se preocupaba por darles *gilletes* a los señores para que se afeitaran y no lucieran desordenados después de pasar la noche en vela en Palacio. Así mismo, tanto Carlos Lleras Restrepo, representante del Partido Liberal, como Mariano Ospina, se imponían sus críticas hacia el otro para disputarse el poder del país. Para ambos partidos, el asesinato de Gaitán significó una pelea para ganar el gobierno de Colombia, mientras el pueblo colombiano lloraba con el corazón y la capital en llamas la pérdida de una esperanza. Dentro del relato de Ángel, Joaquín Estrada Monsalve, uno de los muchos narradores del Partido Conservador, hace lo siguiente en medio de la revuelta: “pedí por teléfono al comedor un poco de whisky para Mariano y yo me tomé otro, pues pensé que ya no podíamos bajar a almorzar. En tales circunstancias, ¿quién iba a almorzar?” (Ángel 47).

Otra fuerte crítica de Ángel hacia la frivolidad de los políticos en el Palacio consiste en la reflexión que presuntamente hace Joaquín Estrada Monsalve, “dentro de la gran tragedia, se produce en este amanecer una pequeña-gran tragedia: los cigarrillos se han acabado en todo el Palacio. Todos andamos en busca de un pitillo, inútilmente” (81). El contraste de estas dos tragedias nos permite reflexionar lo que ha sido un punto común en la historia colombiana: los políticos, evidentes dueños del país, elegantes y organizados,

sentados frente a una mesa peleando por el poder, son indiferentes a la enorme mancha de sangre dejada afuera por el pueblo que supuestamente representan.

Estas narraciones dentro de Palacio contrastan con la narración del Flaco Bejarano, que, como hemos dicho anteriormente, se trata de un hombre creado por Albalucía Ángel que representa los padecimientos colectivos de un día tan dramático como lo fue el Bogotazo. Dentro de la figura del Flaco se condensa todo un sentir popular, un hombre como otros muchos trabajadores que el 9 de abril vivieron el estallido popular. El Flaco es uno, pero también es muchos, en otras palabras, es la representación del pueblo colombiano y de las experiencias colectivas. En la narración de este personaje podemos encontrar los testimonios parecidos de cientos de ciudadanos impactados por el asesinato de su esperanza. El Flaco se encontraba en la calle cuando comenzaron las revueltas, los saqueos, y casi sin saberlo terminó unido a la masa de manifestantes que violentamente destruían la ciudad.

La narración del Flaco es cruda, sangrienta, en las imágenes aparecen cuerpos amontonados en las plazas, disparos, desenfreno, completa desesperación. Este personaje vivió lo que vivieron cientos de personas ese mismo día. Así narra él el sentimiento de grupo por la pérdida de una esperanza: “comencé a gritar, como todo el mundo, ¡que lo cuelguen del pito, gran verraco! Y me emperré a llorar a lágrima viva, por mi Dios” (Ángel 56). El sentimiento de todo un pueblo se conjuga en rabia, injusticia, desesperación. Era el pueblo llorando su esperanza, Gaitán representado en el amor que infundió en los corazones de los colombianos, un luto que se conmemora hasta el sol de hoy. Así continúa la narración del Flaco: “era como si hubieran matado a mi mamá y a mi papá y a toda la familia junta, qué

rabia, qué impotencia, hermano. Aquí lo que hay que hacer es hacerse matar, no hay remedio” (Ángel 56).

Además de los narradores antes mencionados, aparece Ana adulta recordando estos sucesos desde su cama, a la par que un narrador extraheterodieético¹⁷ nos muestra a la Ana niña, que a sus nueve años se encontraba en el colegio en el momento de la muerte de Gaitán. Al llegar a su casa, Ana es espectadora de cómo sus padres y Sabina reaccionan ante los sucesos del Bogotazo escuchando la radio. Ella no entiende lo que pasa, en la mente de una niña todas las circunstancias de ese día fueron extrañas. Lo que Ana recuerda es la pérdida de su primer diente y la decepción que siente al entender que el Ratón Pérez no existe. El sentir político no se había desarrollado en ella. Su luto no consistió en la muerte de Gaitán, sino en la muerte del Ratón Pérez. Esta circunstancia la enmarcamos como una segunda pérdida de la inocencia para Ana¹⁸, mientras Bogotá también sufre una pérdida de la inocencia al enfrentarse a la muerte del caudillo del pueblo y la posterior destrucción de la ciudad.

Tenemos, entonces, una amplia gama de testimonios sobre los sucesos de un mismo día. Podemos presenciar las voces y reacciones de políticos de ambos partidos, mujeres de la élite bogotana, personas que estuvieron presentes en las calles durante el asedio a la ciudad, niños. Voces de la provincia (Ana se encontraba en Pereira en ese momento), personas trabajadoras, distintas clases sociales y diferentes ideologías convergen en las primeras

¹⁷ Este narrador es aquel que narra la historia y no se ve como un personaje involucrado en la trama de esta, a diferencia del narrador extraheterodieético, que narra como personaje desde dentro de la historia, pero siendo espectador.

¹⁸ Como veremos más adelante, la primera pérdida de la inocencia es a los siete años, cuando muere su amiga Julieta. El evento del Bogotazo ocurre a los nueve años.

páginas de la novela para mostrarnos el inicio de lo que se convirtió en La Violencia (1948-1958), un periodo de la historia del país que afectó enormemente a los colombianos.

3.3 Polifonía y heteroglosia narrativa

Luisa Puig estudia la polifonía narrativa en su artículo *Polifonía lingüística y polifonía narrativa*, donde aborda desde tres perspectivas de diferentes teóricos estos aspectos: Mijaíl Bajtín, Oswald Ducrot y Henning Nolke, Kjersti Flottum y Coco Norén. Para el desarrollo del presente trabajo, nos interesa prioritariamente la teoría de Bajtín, trabajada desde la narratología y teoría literaria que él mismo propone. Al respecto de Bajtín, Puig habla sobre su planteamiento, según el cual la lengua está estratificada por un plurilingüismo compuesto por diversas manifestaciones del lenguaje: el argot, la jerga, dialectos ideológicos, profesionales, políticos, de generaciones, de horas y momentos (Puig 380). Se enuncia un denominado *juego polifónico*, del cual hace uso el prosista para adherirse a diferentes frentes discursivos y dar cuenta de múltiples formas semánticas. Al respecto, Puig afirma que

El discurso del prosista presenta entonces una construcción híbrida, ambigua, en la que se entremezclan las voces (con las que se identifica o de las que se distancia) a las que corresponden diversas maneras de hablar, diferentes perspectivas semánticas y axiológicas. Es, además, un discurso bivocal: estas voces se relacionan dialógicamente entre sí (384).

Esta pluralidad lingüística es también concebida como la heteroglosia, y es desarrollada ampliamente por el pensador ruso en su obra *La palabra en la novela*, publicada en *Teoría y estética de la novela*. Allí, Bajtín se enfoca en enunciar por qué el lenguaje no solo es diverso, sino que en sí mismo es multifacético. La heteroglosia es un concepto que denomina las diferentes miradas que coexisten en un mismo lenguaje. La palabra y la enunciación de esta, según Bajtín, existen en su relación con el diálogo. Es mediante la interlocución que el lenguaje se hace presente en el mundo. El lenguaje es diverso y complejo, es ambiguo en tanto que cada mirada enunciativa es diferente. El sujeto que enuncia engloba en sí diferentes lenguajes, por esta razón se alude a un plurilingüismo y a la heteroglosia. La polifonía hace referencia a las muchas voces que se hacen presentes en un marco contextual, y la heteroglosia nos habla de que esas voces no solo son diversas, sino también lingüísticamente distintas. Así, un hombre puede hablar en un lenguaje religioso, otro familiar, uno distinto socio económico, y así sucesivamente en las diferentes perspectivas y registros sociales. Cada uno de los lenguajes de los personajes tiene, entonces un diferente valor socio histórico que le aporta peso al desarrollo reflexivo de la novela en tanto que busca manifestar los múltiples puntos de vista, las perspectivas más variadas y los lenguajes que coexisten entre sí. En palabras de Bajtín,

Coexisten en todo momento los lenguajes de las diferentes épocas y períodos de la vida social-ideológica. Incluso existen también los lenguajes de los días; pues el día social-ideológico y la política de hoy y de ayer no tienen, en cierto sentido, el mismo lenguaje; cada día tiene su coyuntura social ideológica y

semántica, su vocabulario, su sistema de acentuación, su lema, sus insultos y alabanzas (108).

Dicho de otra manera, la multiplicidad y la heteroglosia de voces nos permite tener en cuenta las diferentes perspectivas que se tienen de un objeto dado. Así, en el caso particular de Colombia, cada clase social, generación específica, filiación política, tiene una perspectiva de la historia del país. El Bogotazo significó para unos, los Liberales que apoyaban a Gaitán, la muerte de una esperanza y el despotismo político Conservador, mientras que para otros tantos significó el estallido de las gentes vulgares; en palabras de Ángel, “la independencia del despotismo rojo de Moscú” o “la Independencia americana de Moscú”, despectivamente hablando.

El juego polifónico aparece ante la autora para apreciar la diversidad de situaciones políticas y sociales del país. Usando la terminología estudiada en el primer capítulo de este trabajo, sabemos que Ana es la narradora autodiegética o intradiegética de la historia y a la vez narrataria de un narrador extradiegético. Sabina a su vez es la narrataria de Ana y en algún momento de la historia se vuelve narradora. Lorenzo también es narrador, y por medio de sus cartas vuelve a Valeria su narrataria, permitiéndonos comprender la situación en la que se encontraba en la cárcel.

Como hemos dicho, cada cronotopo tiene sus hiatos extra temporales: el Bogotazo, la finca de la familia de Ana cuando era preadolescente (no confundir con la Arenosa, finca de Martín), el campo, el colegio de Ana y el entierro de Valeria, entre otros. Estos hiatos extra temporales consisten, siguiendo a Gérard Genette, en los diferentes niveles de la diégesis de la novela. Nos situamos en el segundo nivel, el metadiegético, donde aparece un

relato dentro del relato principal. Estos relatos, dada la estructura fragmentada de la novela, tienen a su vez niveles meta metadieéticos: por ejemplo, el relato de Don Anselmo dentro de la narración del narrador extra hétero diegético que a su vez está dentro de los recuerdos de Ana y las reminiscencias del pasado. Los hiatos extra temporales y el tiempo *real* o la diégesis de la narración tienen una correlación dentro de la estructura de la novela.

El carácter onírico o reminiscente de los lugares que no son los tres cronotopos principales hace que la serie de estos cronotopos se confunda con los acontecimientos del pasado. Los recuerdos y las experiencias del pasado, las reflexiones de la Ana narradora y la Ana narrataria aparecen como flujos de conciencia o voces que se entrecruzan con los relatos circundantes, y obligan al lector a tener en cuenta la construcción de la memoria y la importancia de la historia tanto individual como social a la hora de enfrentarse a un país que, como la novela, tiene una estructura violenta y fragmentada.

Hasta este momento hemos hablado del recurso literario de la polifonía narrativa como una forma de mostrar distintos puntos de vista de un mismo objeto, principalmente en el arco de la novela que enfatiza el Bogotazo y los sucesos vividos ese día. El análisis sobre este solo objeto de la novela podría ampararnos una larga investigación. Pese a esto, el análisis de la novela tiene, como dice el dicho popular, mucha tela por cortar. Esta novela es un relato donde abundan los detalles más interesantes, que se deben desentrañar para profundizar en el uso de la literatura como testimonio histórico, uno de nuestros objetivos en el presente trabajo de investigación.

Cada uno de los cronotopos antes mencionados cuenta con un período histórico determinado, así como de la vida de Ana, que es el tallo del cual se ramifican las diversas

reflexiones en torno a la situación social y política del país. *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* podría clasificarse, entre otras cosas, como una novela de desarrollo. Muestra tanto el desarrollo físico y cognoscitivo de Ana, como el desarrollo de Colombia en los dos períodos históricos que ya hemos mencionado anteriormente, La Violencia (1948-1958) y El Frente Nacional (1958-1974).

3.4 Segundo cronotopo

Nos adentraremos ahora en el segundo cronotopo de la novela, situado en La Arenosa entre la noche del 11 de octubre y la madrugada del 12 de octubre de 1967. Este cronotopo tiene una particularidad que nos llama la atención: el capítulo cero de la novela, donde se encuentra Ana reflexionando mientras habla con Lorenzo después de hacer el amor, y mientras se preparan él y Martín para escapar al monte, coincide con el último capítulo de la novela, el XX, el final, último capítulo de la novela. Un final que también es el principio y la mitad. La novela comienza con este escenario, que es el segundo cronológicamente hablando, y acaba con este mismo lugar.

En la Arenosa suceden una serie de eventos emocionales en los personajes, pues se enteran de la muerte de Valeria mientras preparan la fuga de los dos hombres. Ana, quien en su casa estaba segura de partir el 12 de octubre junto con sus compañeros, ahora debe tomar la responsabilidad de ir al DAS al día siguiente a identificar el cuerpo de su amiga, al contrario de lo que había planeado. Lorenzo era ya perseguido y buscado, pues según Martín,

su foto ya aparecía en los periódicos. Nos encontramos en un momento de la novela de mucha tensión emocional. Ana como narradora y como personaje fielmente seguido por el narrador extradiegético nos sitúa, mediante reflexiones y recuerdos, en diversos momentos de su pre adolescencia.

Ana comienza a pensar en Julieta, su amiga de la infancia muerta a los siete años. Este suceso lo caracterizamos como la primera pérdida de la inocencia, el momento donde la protagonista asimila la muerte con su mente infantil y se enfrenta a la pérdida de un ser querido. Recuerda cuando fue violada por Alirio, trabajador de la finca de su padre. Este suceso es la tercera pérdida de la inocencia, una inocencia de niña que se vuelve mujer a la fuerza, a la que se le es arrebatada su ingenuidad, destino de muchas niñas colombianas. Rememora, también, cómo se enteró, gracias a unas revistas de su tío, de la fragilidad de la niñez en el conflicto colombiano. En las revistas se narraba, de una forma cruda y detallada, las violaciones y asesinatos a niñas y familias de pueblos y campos del país. Un ejemplo de lo anterior es el siguiente fragmento: “impúberes de doce y trece años aparecen violadas infamemente por cinco y diez y hasta quince forajidos y cobardes. Las mujeres en miles y miles de casos deben pagar con el honor la cuota que les cobra la violencia, al extremo de que apenas se verifica asilo o comisión que las deje ilesas” (Ángel 307). Como este hay más casos en la novela, testimonios de lo que significó la terrorífica década del cincuenta.

Ana también recuerda cómo don Anselmo Cruz, un hombre que estaba huyendo del grupo conocido como los pájaros y de los chulavitas, narra un fragmento de su experiencia, la razón de su huida y lo que le hicieron a su familia. Cuenta la narración, “cuando esa mañanita entró en el pueblo se encontró con la cabeza de un niño de tres meses clavada en

una estaca y al frente la del padre ensartada en otro poste. ¡Jesús misericordia!” (Ángel 155). Luego de eso, Ana y su hermano Juan José piensan en los terrores que conlleva la violencia en el país.

Lo anterior se trata de una recopilación de testimonios trabajados por Albalucía Ángel para darle voz a cientos de colombianos que sufrieron las vicisitudes de La Violencia (1948-1958). Como hemos dicho al respecto de Luisa Puig y Mijaíl Bajtín, el juego polifónico y heteroglósico nos permite contrastar las abundantes realidades políticas y sociales. Don Anselmo Cruz encarna al pobre campesino colombiano en alpargatas, a los cientos de campesinos que vivieron la ola de violencia y vieron las atrocidades cometidas a sus seres queridos. Ana representa a la joven de clase media que, aunque viviera acomodada y en una familia privilegiada, de una u otra forma la violencia del país tocó su vida: tuvo que ser testigo de cómo despojaban a su familia de sus tierras y a su cuerpo de su virginidad. De niña, lejos de la capital, fue testigo del día funesto conocido como el Bogotazo. Y en su joven adultez, vio cómo su amante fue torturado y tuvo que huir al monte, y sufrió la pérdida de su amada amiga, víctima de la violencia del Frente Nacional.

En este punto del análisis, es importante hacer énfasis en la importancia que tiene la figura del estudiante durante el período del Frente Nacional. Como hemos mostrado en el segundo capítulo de este trabajo, los estudiantes que se manifestaban ante las desigualdades del gobierno eran considerados como criminales, y el mandato del presidente Rojas Pinilla se caracterizó a su vez por los claros abusos de censura que sufría el país. Lo anterior es trabajado por Ángel en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* desde las experiencias de Valeria y Lorenzo.

También tiene su aparición en la novela el suceso de la masacre de los estudiantes de 1954. Así mismo Uriel Gutiérrez Restrepo, un estudiante de la Universidad Nacional de Colombia, tiene en parte un protagonismo especial en la narración de la masacre de los estudiantes. En una manifestación estudiantil, Uriel Gutiérrez es asesinado por un miembro de la policía el 8 de junio de 1954, lo que desata el disgusto comunitario por parte del cuerpo estudiantil. Al día siguiente la manifestación se torna más violenta aún, y otro grupo de estudiantes es asesinado por la policía nacional. Álvaro Tirado Mejía narra este suceso en su texto *Rojas Pinilla: del golpe de opinión al exilio*:

Al día siguiente, en pleno centro, una patrulla del ejército disparó contra una manifestación estudiantil que protestaba por el asesinato del día anterior, dejando un saldo de 8 muertos y más de cuarenta heridos. Con ese atropello, el gobierno de Rojas se enajenó la simpatía de los estudiantes, que vinieron a convertirse en un organizado y poderoso gremio que luego contribuyó a su caída (116).

A su vez, Ángel recrea este escenario en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* desde diferentes voces: dos mujeres conservadoras observando lo que ocurría desde el balcón de su casa, el policía Gamarra y un estudiante que se vio envuelto en la manifestación. La señora Bonifacia Sepúlveda, una de las espectadoras, juzga así el levantamiento: “a esos de abajo les va a ir mal como sigan buscándose camorra, dice Bonifacia Sepúlveda con su deje gangoso y arrastrando las erres. ¿Leyó el Editorial del Tiempo? Es de enmarcar, ¡por Dios bendito!: no le había preguntado cómo le pareció la noticia del Beato Claret” (Ángel 236). Después de esto, ella sigue hablando de la farándula del momento y de la propaganda

política, haciendo hincapié en la fecha del 13 de junio de 1954, día de inauguración del sistema televisivo en el país. Ante este evento, el relato afirma que “el 13 de junio no sólo significa la clausura de una época nefanda, sino, ante todo reconquista de la PAZ, la JUSTICIA y la LIBERTAD” (Ángel 237. Énfasis de la autora).

Bonifacia es la imagen de un pueblo más preocupado por sus comodidades y su vida agradable que por la violencia que estaban viviendo los estudiantes debajo de su casa, en el centro de la ciudad. Mientras tanto, Santos Barberena, un estudiante involucrado en la manifestación, piensa, indignado ante el proceder de la policía, “en las ganas que tiene de agarrar un chulavita y retorcerle el pescuezo, despacito, apoyar los pulgares en la yugular hasta que chapalee como un pollo, y le pida perdón, pero él no va a aflojar porque lo que es a Uriel nadie lo resucita” (Ángel 247).

La historia sigue también a los policías Cárdenas, Gamarra, demás sargentos y tenientes implicados en la revuelta. El relato los sigue de la siguiente manera: “¡Gamarra...!, aúlla más que grita, cuando se para el tiroteo y se le acerca arrastrándose, el fusil listo y la mirada pendiente del motín de estudiantes. ¡Gamarra! Pero él está tirado como un ocho” (Ángel 250).

Albalucía Ángel va un poco más allá del relato sobre los sucesos del 8 de junio de 1954, y le da voz a la prensa con un recorte real de periódico que habla sobre la contundente postura del gobierno al respecto. En la *figura 1*, que mostraremos a continuación, podemos apreciar el recorte de revista, tal y como está en las diferentes ediciones de la novela. Al adjuntar un archivo histórico, podemos reflexionar en torno a la construcción de memoria

alrededor de la arqueología histórica, el archivo y las colecciones culturales que sobreviven con el pasar de las generaciones.

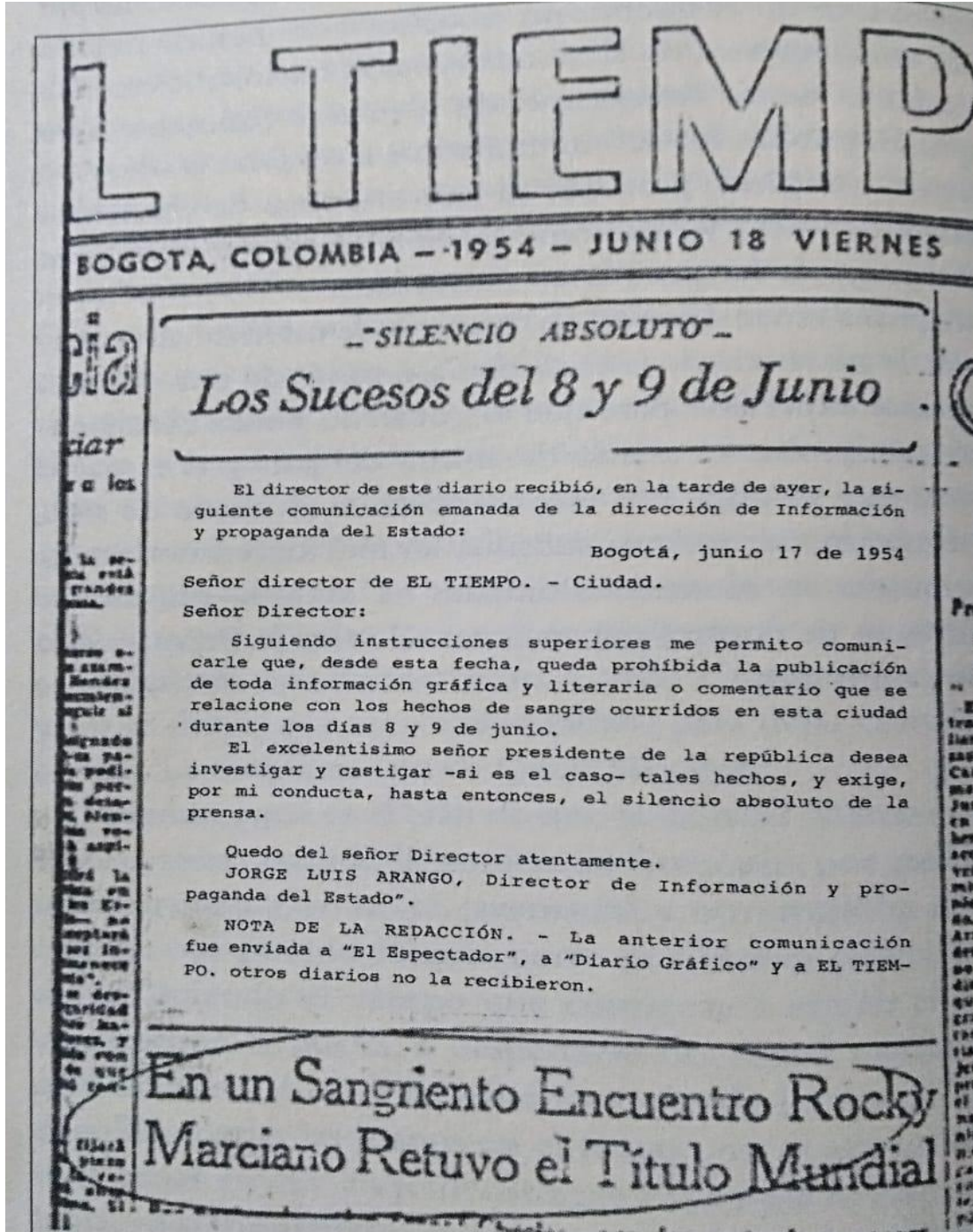


Figura 1 (Angel 268). Recorte del periódico El tiempo adjunto a la novela E staba la pájara pinta sentada en el verde limón.

Al respecto de la función multifocal de la novela y su intertextualidad con los archivos históricos, el doctor Juan D. Cid Hidalgo analiza este fenómeno de la siguiente manera:

En este contexto, el trabajo con la noción de archivo y su montaje particular en la novela proyecta una línea de trabajo interesante si damos por sentado que la memoria se construye a partir de una curatoría discursiva que se materializa en el acto de narrar (174).

Con esta imagen, Ángel critica la censura de prensa que hubo durante el gobierno del general Rojas Pinilla, al prohibir la divulgación de los sucesos ocurridos con los estudiantes. Mientras tanto, la propaganda pone en grandes letras la frase “En un Sangriento Encuentro Rocky Marciano Retuvo el Título Mundial”. Vemos la forma en la que es manejada la prensa y el entretenimiento en el país, para que señoras como Bonifacia Sepúlveda puedan disfrutar de las comodidades y la aparente paz que el nuevo gobierno del general Rojas Pinilla trajo al país. Recordemos que el 13 de junio el país celebraba el aniversario de la toma del poder del general, y la llegada de la televisión a Colombia.

Como hemos dicho anteriormente, el general Gustavo Rojas Pinilla es el único personaje histórico al que le fue cambiado el nombre en la novela, por el de Gabriel Muñoz Sastoque. Proponemos que este detalle particular tiene que ver con una alusión que Ángel realiza a su característica censura de prensa y de opinión. Sabemos que Albalucía Ángel también posee la característica de lanzar fuertes y agudas críticas a los mandatarios de uno u otro partido. Estas críticas, algunas veces, presentan la forma de ingeniosas burlas con un

tinte irónico, como censurar el nombre del presidente que censuró muchos eventos importantes durante su mandato.

La multiplicidad de voces tiene otra vez protagonismo en el relato, y la narración de un funesto suceso tiene diferentes perspectivas para analizar. Además de esto, la novela nos permite hacer memoria de este evento, nos permite mirar hacia atrás para juzgar el pasado y mirar con ojos críticos el presente.

3.5 La espiral y el tercer cronotopo

En el primer capítulo de este trabajo hemos caracterizado la novela de la posmodernidad literaria; sabemos, pues, que la estructura carece de un orden específico, y tiende más a la antidiscursividad que a otro modo del lenguaje. La estructura no tiene un inicio, desarrollo y desenlace lineal, sino que confluyen saltos espacio temporales donde el lector debe mostrarse activo para hilar cada una de las pistas que el texto mismo ofrece. *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* no es la excepción a esta característica. Al contrario, nos muestra una estructura juguetona que debemos desentrañar y que podemos interpretar de diversas formas. Enunciamos, entonces, una figura de espiral para explicar la estructura de la novela.

La espiral tiene una forma circular que no se cierra en sí misma, sino que se expande, siempre en movimiento. Podríamos expandirla infinitamente si la vida nos alcanzara para ello. El fin aparece en la medida en la que se impone uno. Sin embargo, la historia sigue

avanzando, la espiral sigue creciendo. De una forma abstracta, es posible hacernos la idea de un bucle infinito dentro de la espiral que enmarca la novela. La espiral gira alrededor de su centro, se aleja, se retrotrae, vuelve sobre sí misma y cada elemento la hace más abultada.

De manera curiosa, la misma Albalucía Ángel habla en una entrevista hecha por Mary Luz Botero sobre la forma de la espiral y su relación con la historia: “la historia no se repite, en cierta forma no. La Rueda del *Samsara* es una espiral. La historia se repite como cuando vas a Machu Pichu o a Cuzco o a Puno, en Bolivia, y te montan en un bus y te dan vueltas pero cada vez la visión es más alta” (Botero 201). En esta sentencia ella deja claro lo que pretende con su propuesta estructural. Nos alejamos de la figura del círculo donde todo parece repetirse y nos adentramos en la espiral, la figura que crece en forma circular pero no posee un cierre, sino que se va haciendo más grande a medida que su movimiento se expande. La espiral siempre en movimiento es una analogía al objeto que se surte de experiencia. Cada nuevo suceso hace crecer a la espiral, y esta a su vez se alimenta de las memorias y los eventos del pasado.

En la novela vemos una estructura fragmentada, como de retazos unidos por coincidencias. Pero al analizarla detalladamente, proponemos que la estructura se asemeja a una espiral que se recorre muchas veces a sí misma. El centro es la muerte de Julieta, el primer evento cronológicamente. El siguiente es el Bogotazo, las experiencias en la finca de la familia de Ana, la década de La Violencia (1948-1958), el gobierno de Gabriel Muñoz Sastoque¹⁹ (equivalente al general Gustavo Rojas Pinilla), la muerte de Camilo Torres, la

¹⁹ Gustavo Rojas Pinilla es el único personaje histórico al que Albalucía Ángel le atribuye otro nombre en la novela. Con esta excepción, todos los personajes tienen su nombre claro y directo, como Mariano Ospina Pérez,

masacre de los estudiantes de 1954, el periodo del Frente Nacional (1958 a 1967, año de la diégesis de la novela). Todos estos eventos alimentan a la espiral de la estructura de la novela que nos convoca, la cual está compuesta por saltos espacio temporales, reminiscencias y crónicas sin aparente orden.

La espiral es clave en la medida en que nos permite organizar la fragmentación estructural, para así proponer los tres cronotopos y su multitud de ramificaciones como momentos específicos que le dan vueltas a la espiral, la cual a su vez se retrotrae, avanza y retrocede sobre sí misma, nos lanza sucesos análogos que parecen repetirse, pero que realmente son parecidos, y dan la impresión de sucesos espejo diferenciados cronológicamente. Dos ejemplos claros de esto son la muerte de Julieta y de Valeria, que la misma Ana comienza a confundir en su mente. Estas dos muertes se entrecruzan en el tercer cronotopo, se enlazan la una con la otra, parecen corresponderse en la mente de la protagonista. Ella misma en un flujo de consciencia, pensando en ambos eventos, dice lo siguiente: “¡Imposible! No puede ser que todo se repita. Que el tiempo ande y desande sin variar de camino. Que el cielo y los cipreses y toda esa tristeza pasen de nuevo como si fueran arcaduz de noria, cuál día, cuáles noches, en qué momento fue el regreso” (Ángel 71).

El otro ejemplo de la relación de espejo consiste en dos de los sucesos históricos claves en la novela: el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán y el asesinato de Camilo Torres. En casi una década de diferencia aparecen dos muertes que son un gran golpe para el pueblo colombiano. La primera, causa el Bogotazo. La segunda, causa el abatimiento de los

Bertha Hernández, Carlos Lleras Restrepo, Camilo Torres, Jorge Eliécer Gaitán, entre otros. A la particularidad del nombre de Gabriel Muñoz Sastoque volveremos más adelante.

seguidores de Camilo, los cuales emprenden su marcha al monte para apoyar grupos guerrilleros. Ambas muertes son detonantes para olas de violencia. En la novela, la muerte de Camilo nos es contada por Lorenzo en sus cartas a Julieta: “¡YA EL PUEBLO ESTÁ DESPIERTO! Camilo Torres fue la piedra de toque. Porque él tampoco era un hombre, era un pueblo, como lo fue Gaitán” (Ángel 321. Énfasis de la autora). Los eventos en espejo nos hacen reflexionar en torno a la repetición de la historia. Pero sabemos que la historia no se repite, sino que se asemeja al pasado. Las experiencias de antaño nos permiten aprender sobre los errores cometidos como individuos y como colectivo. Pero la memoria es efímera, el olvido se cierne sobre los recuerdos y el recorrido vuelve a ser como antes. Los personajes son diferentes, el objeto cambia, pero la violencia crece y décadas de ella pueden fragmentar naciones e individualidades. Lorenzo lo explica en una de sus cartas: “Un Frente Nacional, para salvar la Patria. Y henos aquí, muchacha, luego de tres períodos en que la Patria sigue flotando de milagro, las aguas son las mismas, o sea la misma perra pero distinta guasca” (Ángel 322).

Volvamos al segundo cronotopo, a la Arenosa. La novela nos sitúa en una finca a las afueras de Bogotá con tres personajes que luchan por sus vidas. Este lugar actúa como inicio, desarrollo y desenlace, si vemos la forma tradicional del relato literario. Como ya hemos dicho, el capítulo cero y el último capítulo coinciden. La Arenosa tiene, además, flujos de consciencia que juegan con las reflexiones sobre la existencia. Ana comienza a pensar en su amiga Julieta al saber sobre la muerte de Valeria. Lorenzo piensa en su tortura y futuro escape, en su rencor hacia un gobierno injusto y asesino. Martín está desesperado y preparado para la fuga. Es el momento cúspide del drama de la novela, pero también un momento donde

los personajes escuchan el viento y piensan en los árboles. Ellos se encuentran abatidos por las vicisitudes de sus vidas. La muerte de Valeria ha contrariado los ánimos. Lorenzo está herido, recordando vívidamente la tortura a la que fue sometido, y Ana impactada, acababa de soñar con Julieta y con Valeria. Se escuchan los sollozos de Martín. Piensan en lo absurdo de la existencia, en la violencia de sus vidas. Se repite con algunas diferencias el mismo fragmento del capítulo cero. En el último capítulo, el fragmento es el siguiente:

Dímelo. Ahora que todo viene y va, que se agiganta y se achiquita como en la feria de los espejos, se deshace en mil partículas; es el momento de mirar para atrás: de terminar de una vez con este cosmos de imágenes sin lógica, la raíz, por ejemplo, porque la vi en aquel momento: un árbol gigantesco, las ramazones desprendiéndose, todo cayendo igual que un escenario (Ángel 362).

El fragmento del capítulo cero es parecido al anterior, con ciertas alteraciones en las palabras y la redacción. Esto simboliza cómo, al final del camino, se vuelve al comienzo, pero no de la misma forma, sin repetirse por entero la secuencia, sino con cambios, crecimiento y decrecimiento, como la espiral que se achiquita y se agranda, y gira sobre su propio eje, creciendo en sí misma:

Dime. Ahora que todo viene y va como una rueda de remolino, se deshace en mil partículas, gira, se agranda y se achiquita, es ahora el momento de saberlo. De mirar para atrás. Terminar de una vez con este cosmos inflamado de imágenes sin lógica. La raíz, por ejemplo, porque la vi en aquel instante. Un

árbol gigantesco, seco, las ramazones desprendiéndose, todo cayendo igual que un escenario de cartón (Ángel 10).

Con estos dos fragmentos pretendemos visualizar la propuesta estructural de la autora. Imágenes sin lógica, la figura del árbol, que tiene una raíz (Ana) y se ramifica, se desprenden las ramas. Se dice que hay que mirar atrás: se mira hacia el pasado, es diferente y muy parecido a la vez: una feria de espejos. Una espiral siempre en movimiento. El árbol que acoge en sí historias de tiempos y lugares distintos, pero que se conectan en algún lugar.

CAPÍTULO IV

HISTORIA EN PROSA

Una vez realizado el análisis de la novela en el capítulo III, se procede ahora a abordar los enunciados que Hayden White propone en su libro *El contenido de la forma* (1987). Tenemos el objetivo de enunciar y reflexionar sobre el valor del discurso narrativo y literario a la hora de la producción de conocimiento, reconociéndolo como un elemento clave en el rigor académico, el desarrollo del conocimiento y la reflexión sobre las acciones humanas. Así mismo, plantearemos la importancia del discurso literario en el desarrollo del discurso histórico, sus contribuciones a la creación de memoria y los tipos de memoria que nos permite visualizar la novela objeto de estudio. Nos enfocaremos también en trazar el contexto epistemológico del siglo XXI, donde conceptos como descolonización, posautonomía, pensamientos posabismales están en pleno auge para visibilizar saberes que anteriormente eran considerados como no constructores de conocimiento. Para esto, analizaremos los planteamientos de Boaventura de Sousa Santos y regresaremos a los postulados de Josefina Ludmer.

Así, con este capítulo final nos proponemos la culminación del trabajo de investigación al condensar los capítulos anteriores con las teorías históricas y narratológicas, así como con la identificación de los tipos de memoria que hemos trabajado a lo largo de este proyecto. Tomaremos para esto la clasificación y las transiciones de los conceptos desarrollados por Jan Assmann en su artículo *Collective memory and cultural identity*, publicado en 1995. En dicho artículo, se enuncian las diferencias entre memoria colectiva y

memoria cultural, pasando cada uno de los tipos de memoria por una transición cultural que abordaremos más adelante.

4.1 La forma de la historia y la narratología

Nos vemos en la necesidad de comenzar a desplegar los objetivos teóricos de este capítulo, comenzando por las perspectivas de Hayden White y Paul Ricoeur sobre la forma de la historia y el desarrollo de la estructura de la misma. Abordaremos, pues, el concepto de la narratividad, desarrollado por el primero en su libro, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, publicado en 1987, e inspirado por el filósofo Paul Ricoeur.

En *El contenido de la forma*, White lleva a cabo un amplio análisis de la estructura del relato histórico, basándose en sus conocimientos teóricos sobre Paul Ricoeur, Arthur Danto, Michel Foucault, entre otros. La tesis que prima en el texto mencionado consiste en situar a la narratividad como la forma del discurso histórico, y su contenido como la representación y comprensión de las acciones humanas que tuvieron lugar, y se recrean gracias al uso de la narratividad como forma y estructura histórica. Para White, el valor de la forma narrativa consiste en su capacidad de comprender los acontecimientos, y no solo explicarlos. De allí que sugiera que “la narratividad en historiografía lleva más al logro de una comprensión de los acontecimientos de que habla que a una explicación” (White 67).

White desarrolla una fuerte crítica hacia algunos métodos tradicionales de la historiografía, como la crónica o los anales, pues argumenta que, a pesar de que estas formas de la historia traen los eventos del pasado, suelen quedarse solo en la enunciación, y no se lleva a cabo una apropiada lectura, reflexión y análisis históricos mediante estos recursos. Por otra parte, la narratividad del discurso permite ir más allá de la enunciación y logra la comprensión y la reflexión de los eventos que recrea, teniendo la historia un objetivo hermenéutico y analítico de los acontecimientos.

Así mismo, afirma White que “de ello se sigue que el estudio del pasado tiene su propio fin en la «comprensión» hermenéutica de las acciones humanas” (67). La forma narrativa de la historiografía permite, entonces, la construcción de una historia dotada de significado y simbologías, una historia que se puede develar y que tiene por estructura una trama y la utilización figurativa del discurso. Esto sitúa al discurso histórico más cerca del discurso literario que del discurso científico. Al argumentar esta distinción, White enuncia que la narración histórica no hace uso de materia fáctica, sino de archivos y memorias que permiten la reconstrucción de las imágenes del pasado. Dicho en otras palabras, White sitúa al discurso histórico en el marco de la alegoría y la metáfora por su carácter reminiscente y su disposición recreativa de los hechos. Es por ello que el historiador estadounidense define la narrativa “como estructura discursiva simbólica o simbolizante” (White 71).

La narrativa tiene la particularidad de jugar con los archivos y los eventos registrados del pasado, siguiendo el rigor de la coherencia entre lo que se narra y lo que se dice que pasó. White le adjudica un valor académico y reflexivo a las formas narrativas en las que se representa la historia, planteando entonces que “así, cualquier representación narrativa de

acontecimientos humanos es una empresa de profunda seriedad filosófica -podría decirse incluso antropológica” (White 190).

La historiografía, entonces, comparte su estructura con el discurso literario, llegando a ser incluso *poiético*. Para White, las similitudes entre la literatura y la historia son bastas e importantes, pues argumenta su cercanía no solo estructural, sino también *teleológica*²⁰: ambas tienen como fin la narración de las acciones y la vida humana. Esta cercanía se da también por el uso del discurso figurativo más que del científico por parte de la historiografía. Tomadas de la mano, la literatura y la historia caminan en un sendero de conocimientos similares y métodos compartidos. Para White, el *telos* de la historia reside en reflexionar sobre las acciones humanas volviendo a crear los eventos del pasado mediante estrategias narrativas. Esto, menciona el teórico estadounidense, “se consigue por la capacidad específica humana de lo que Heidegger denominó «repetición» (White 69).

Otra de las similitudes entre el discurso literario y el discurso histórico es su interés en la temporalidad. White sostiene que las estructuras de ambos discursos no hacen más que develar o estudiar las estructuras del tiempo. El tiempo, para este filósofo, es un misterio, quizá uno de los misterios más grandes que la mente humana pueda concebir. Según White,

Los relatos históricos y los relatos de ficción se parecen entre sí porque cualesquiera que sean las diferencias entre sus contenidos inmediatos (acontecimientos reales y acontecimientos imaginarios, respectivamente), su contenido final es el mismo: las estructuras del tiempo humano (190).

²⁰ Teleológico: que tiene como fin u objetivo.

Se puede encontrar un contra argumento sobre la cercanía epistemológica entre estas dos disciplinas, en tanto que una se constituye de ficción y la otra de la realidad. Encontramos ambigüedad en el contenido de ambos discursos. Si bien el discurso histórico pretende un estatuto de veracidad al narrar sucesos de la vida real, el relato literario hace uso de sucesos ficcionales para construir su discurso. Nos encontramos con una lucha de opuestos, la ficción se contrapone a la realidad. Se ha indicado que la imaginación y la ficción opacan al discurso literario y lo alejan del estatuto de verdad.

Podemos remontarnos a la Grecia clásica, donde encontraremos uno de los mayores postulados que rechazan la labor del poeta, y posiblemente su influencia en occidente haya sido crucial para esta percepción de las formas figurativas. Nos referimos a la filosofía de Platón, que en su libro X de *La república* expulsa a los poetas de su República ideal. Para explicar esto, debemos hacer una muy breve revisión a la filosofía platónica. Para el filósofo griego, existen dos mundos: el mundo de las ideas y el mundo real; el mundo de las ideas es la mayor aspiración de conocimiento, donde yacen los grandes conceptos como Verdad, Bien, Libertad. Este mundo es metafísico, alejado de la vida material que conocemos día a día. Ahora bien, el mundo real es el mundo fáctico, pero lo que vemos son solo imitaciones del mundo de las ideas. En la *Alegoría de la caverna*, Platón en boca de Sócrates sintetiza cómo el ser humano vive contemplando las sombras de un vago fuego que ilumina las paredes de la caverna. Afuera de ella, está el mundo de las ideas, el conocimiento verdadero, y el hombre debe siempre aspirar a llegar a él para despojarse de las “mentiras” que vive el mundo fáctico. De esta manera, solo los filósofos pueden conducir a la polis a la Verdad, la del mundo ideal. En el libro X de *La república*, Sócrates argumenta cómo los poetas solo son

imitadores de lo que ya es una imitación, o sea el mundo fáctico. Con este argumento, se expulsan a los poetas de la República, al impartir ideas que son doblemente falsas.

Según lo anterior, se abre una brecha indiscutible sobre la labor de la poesía que ha existido en la tradición intelectual de occidente. Como sabemos, Platón es uno de los pilares de la filosofía medieval y moderna, y su influencia ha permitido que la percepción despectiva de la literatura prevalezca. Desde la ruptura entre *mithos* y *logos*, en la tradición occidental lo ficcional no se ha considerado como productor de conocimiento real. La literatura como disciplina y estudio de rigor no se estableció en una escuela del conocimiento hasta muy entrada la modernidad. Seguimos con la razón ilustrada, que consideraba válido únicamente el conocimiento científico y lo que no se saliera de la razón. Más allá de estos enunciados, comienza una revolución estética con el Romanticismo, que trata de devolverle a la poesía, a la imaginación y al sueño el estatuto de validez intelectual que no se le reconocía en el pasado.

Sin embargo, nuestro objetivo es argumentar cómo el relato literario se abre paso por las disciplinas del conocimiento, contribuyendo a la reflexión y el saber desde el rigor académico que contiene. Hayden White, al mencionar la percepción que se tiene en la academia del relato figurativo, afirma que “esto parece ser así porque la idea de explicación que sometieron a investigación descartaba la consideración del discurso figurativo como un discurso generador de un verdadero conocimiento” (65).

4.2 El ambiente descolonizador del siglo XXI

Según lo anterior, regresamos a los planteamientos teóricos realizados en el primer capítulo de este trabajo, donde desglosamos las características de la literatura de la posmodernidad. Volviendo a Josefina Ludmer, la posautonomía de las disciplinas del conocimiento se destaca por visibilizar la interdisciplinariedad que, en el siglo XXI, se vuelve cada vez más potente. Tanto la literatura como la historia, al abandonar el estatuto de autonomía, se abren a las demás disciplinas para complementarse y beber de su influencia. En la literatura posautónoma, la barrera entre realidad y ficción se hace cada vez más borrosa. La ficción permea la realidad y la realidad hace parte indiscutible de la ficción. Ludmer postula que “en la ‘realidad cotidiana’ no se oponen ‘sujeto’ y ‘realidad’ histórica. Y tampoco ‘literatura’ e ‘historia’, ficción y realidad. En la realidad cotidiana todo es realidad” (43).

La posautonomía permite que las disciplinas se apoyen entre sí, se complementen, critiquen y crezcan en su afán por el conocimiento. De esta manera, en el contexto de la posmodernidad, la historia y la literatura están más cercanas que nunca. Sabemos que la literatura toma de su entorno los elementos para su propia construcción, desde la historia hasta las acciones del día a día. Es completamente intertextual. La historia, al despojarse de su estatuto de autonomía, logra acoger en sí otras estructuras de construcción. Los postulados de White, en este sentido, estarían más vigentes que nunca, al concebir en la posmodernidad literaria la ficción como realidad, sin diferenciación que permita el conflicto entre ambas. La posautonomía, entonces, nos da paso a quebrar las barreras entre conocimientos, nos permite dejar atrás la lucha epistemológica de opuestos que infravaloraba la imaginación y la ficción.

La posmodernidad nos permite visualizar la liquidez de los conceptos y saberes, desplazando el estatuto de verdad a un lugar compartido con la verosimilitud. Usando la terminología de Walter Benjamin, podríamos plantear un aura en torno a la verdad, como antes el teórico hizo con el aura de la obra de arte. El aura del estatuto de verdad se elimina, y nos invita a acabar con la glorificación de este concepto, a la vez que nos permite concebir formas alternativas de producción de conocimiento, diferentes a las ya establecidas por la hegemonía occidental de las ciencias empíricas.

Es importante realizar una búsqueda de las teorías contemporáneas que se han desarrollado a lo largo del siglo XXI y que nos ayudan a rectificar el ambiente intercultural contemporáneo. Un ejemplo de estos pensamientos es la descolonización del saber y la cultura. En la contemporaneidad, entonces, se habla constantemente de una descolonización de los saberes. Boaventura de Sousa Santos plantea en su obra titulada *Descolonizar el saber, reinventar el poder*, publicada en 2010, que existe una línea epistemológica en la producción de conocimiento, donde una hegemonía²¹ invisibiliza otros tipos de saberes. A los saberes europeos o norteamericanos los pone a este lado de la línea. A los saberes latinoamericanos, africanos, entre otros, los sitúa al otro lado de la línea. Esto lo denomina como un pensamiento abismal; lo abismal aparece cuando un saber es visto despectivamente desde el pensamiento hegemónico. Dice Santos que

Fundamentalmente lo que más caracteriza al pensamiento abismal es pues la imposibilidad de la copresencia de los dos lados de la línea. Este lado de la

²¹ Boaventura de Sousa Santos da como ejemplo el conocimiento europeo como hegemonía del saber. A pesar de esto, hace la salvedad de que Europa no es la única hegemonía, pero sí la más viable para la enunciación de su teoría.

línea prevalece en la medida en que angosta el campo de la realidad relevante. Más allá de esto, solo está la no existencia, la invisibilidad, la ausencia no dialéctica (30).

En otras palabras, las epistemologías del otro lado de la línea son puestas en duda por este lado de la línea, y aquí es donde aparece un pensamiento abismal con respecto a la línea cartográfica y epistemológica. Hay un abismo de autenticidad y valoración que prima el pensamiento de este lado de la línea, haciendo sus conocimientos tanto científicos como filosóficos visibles, y los conocimientos del otro lado de la línea invisibles o insignificantes, volviéndolos creencias, ideologías, incluso idolatrías, magia y mitologías (Sousa Santos 31). Un ejemplo de esto es la siempre puesta en duda identidad latinoamericana. Es tan profunda esta confusión identitaria, que incluso en pleno siglo XXI nos preguntamos si realmente existe la filosofía latinoamericana.

Sousa Santos no deja el problema del pensamiento abismal inconcluso. Él primero traza la problemática epistemológica, para luego plantear su solución. Lo que le sigue a este pensamiento abismal y a las líneas epistemológicas y geográficas es el pensamiento posabismal. Este pensamiento aparece como conciliador y solucionador de la exclusión del abismal, y consiste en el reconocimiento de los dos lados de la línea, para luego comenzar a pensar en la multiplicidad epistemológica del mundo. Debemos destruir la idea de que hay un lado de la línea que tiene universalidad y primacía, para entender que cada cultura, lengua, tradición y lugar del mundo es creadora de un conocimiento que corresponde a sus propias necesidades y contextos, y no necesitan validar su identidad a un monopolio epistemológico y cultural. Este pensamiento posabismal es ecológico, pues se basa en la interculturalidad.

Es fundamental pensar en la perspectiva del otro lado de la línea y visibilizar su cultura y conocimientos. Esto recibe el nombre de las epistemologías del sur y los saberes emergentes.

Existe en el siglo XXI un afán por la globalización y la destrucción de los metarrelatos que perpetúan la hegemonía epistemológica. La posmodernidad literaria y filosófica llega con su visión descolonizadora, posautónoma y posabismal para hacer emerger lo que antes se concebía como no productor de conocimiento. Según lo anterior, nos es posible plantear la cuestión del cambio en las estructuras del conocimiento, específicamente en la historia y su cercanía con el discurso literario.

Hemos enunciado antes algunas de las críticas que se le han hecho al discurso literario, como su desarrollo de la imaginación y el uso de la ficción. Pese a esto, en el siglo XXI y su marco contextual posautónomo y posabismal, la literatura encuentra un punto de auge en su estructura y su contribución al conocimiento. Sabemos, pues, que en la posmodernidad literaria la realidad absorbe a la ficción y viceversa. El sueño, los placeres cotidianos, el mundo real se convierten en la misma ficción de la que se escribe en la literatura.

Volvamos al epígrafe del primer capítulo de este trabajo: “El sueño y la imaginación comienzan a diluir la realidad, hasta que el lenguaje la absorbe. La novela ¿es un sueño? ¿es la imaginación de los personajes? ¿es el lenguaje que ha creado la apariencia de sueño, imagen y realidad a la vez?” (Rodríguez 6). La realidad aparece como una lectura de mundo. Podemos leer la realidad como leemos una novela. Es posible encontrar verosimilitud en los sueños y las raíces de la imaginación. Ya White había propuesto un estado de similitudes y características que dejaban a un lado el estatuto de verdad para centrarse en la coherencia de

ambos tipos de narración (literaria e histórica). El teórico afirma que “lejos de ser la antítesis de la narrativa histórica, la narrativa ficcional es su complemento y aliado en el esfuerzo humano universal por reflexionar sobre el misterio de la temporalidad” (White 190).

Para entrar directamente en materia, nos centraremos en el caso de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* para ejemplificar la manera en que esta se convierte en una forma de narración histórica. Como sabemos ya, la novela consta de múltiples narradores, tanto ficcionales como históricos. Ana es el tronco del que parte la novela, para ramificarse en diversos sucesos, ficcionales e históricos. La ficción absorbe la realidad. Tenemos el Bogotazo, que hemos comparado con los archivos y narraciones históricas. Los períodos de “La Violencia” y El Frente Nacional también los hemos investigado, para reconocer la coherencia histórica que Albalucía Ángel logra en su novela. Incluso, Ángel adjunta un archivo verdaderamente histórico: el recorte de prensa del periódico *El Tiempo*, donde se impone el silencio sobre los sucesos ocurridos el 8 y 9 de junio de 1954.

Además de lo anterior, la autora cita palabra por palabra el texto autobiográfico adjudicado a Teófilo Rojas, alias “Chispas”, un guerrillero que cuenta cómo La Violencia lo vio impulsado a tomar las armas y, luego de la amnistía de Rojas Pinilla, desmovilizarse. Al incumplir el gobierno las condiciones de la amnistía, y la posterior persecución a los guerrilleros desmovilizados, Teófilo Rojas decide volver a tomar las armas y, dicho en lenguaje popular *agarrar pal monte*. Estos testimonios de la vida real se contrastan con los testimonios creados por Albalucía Ángel para la trama de la novela: la vida de Ana, la historia de don Anselmo Cruz, el relato del Flaco Bejarano, las cartas de Lorenzo, el asesinato de Valeria, entre otros. Nos centraremos en los relatos ficcionales para analizar el contexto

histórico del país y argumentar cómo una serie de personajes imaginarios pueden darnos un testimonio válido de lo ocurrido en el pasado, y a la par hacer memoria.

Comenzaremos con el Flaco Bejarano. Como se mencionó en el tercer capítulo, el Flaco encarna el sentir de todo un pueblo que en un día se levantó en llamas. La historia del Flaco es ficcional, pero está inspirada en cientos de historias similares que vivieron los habitantes de la capital el día del Bogotazo. El Flaco narra la forma en la que vivió el 9 de abril y las cosas que vio ese día. La multitud que parecía un solo ser. La narración de este personaje es cruda y muy descriptiva, haciendo énfasis en los cadáveres y el desenfreno, la adrenalina que él mismo sintió en aquellos momentos. El Flaco cuenta que “se ve que había caído de muy alto porque la cabeza se había desprendido con el golpe” (Ángel 76). También, cuando llega a su casa, encuentra a la hija de su vecina empapada por la sangre de su madre que había recibido un tiro en la cabeza. Esta mujer se hacía llamar Flower, y era también amante ocasional del narrador. Sigue así la historia: “el tiro le había dado en plena frente y la masa encefálica había volado entera y la niña de seguro estaba detrás de ella, ¿ves?, por eso estaba así. Embadurnada de sesos” (Ángel 78).

Para este personaje, los sucesos vividos el 9 de abril fueron terriblemente sangrientos. En otras palabras, aunque ficcionales, estos sucesos son similares a los experimentados por las personas que estuvieron de hecho presentes en el Bogotazo. Lo que sabemos por la memoria del Flaco Bejarano no pasó *en realidad*. A pesar de ello, es una narración que nos permite saber de qué forma se vivió ese día, reflexionar en torno a los sucesos que sí pudieron haber ocurrido. Todo lo que cuenta el Flaco *pudo* haber pasado en realidad. Es coherente con la historia oficial. El discurso literario puede tomar un evento histórico, como lo es el

Bogotazo, y a partir de este crear una serie de narraciones ficcionales que concuerdan con los hechos y el pasado, a sabiendas de que fueron creados de la mano del autor. Si el hecho es imaginario o no, el relato literario nos permite remitirnos a un determinado suceso e indagar en él. Podemos reconstruir los eventos históricos y compararlos con cientos de testimonios *reales*. En este sentido, la literatura absorbe la realidad y es posibilitadora de la creación de memoria desde sus recursos plenamente figurativos. Sabemos que el Flaco Bejarano actúa en la historia como un individuo que es a la vez una comunidad entera. El Flaco conjuga en su experiencia la experiencia de cientos de personas que vivieron en conjunto el estallido del 9 de abril.

Al igual que el Flaco Bejarano, don Anselmo Cruz actúa como un conjunto de muchos seres que vivieron las experiencias de La Violencia. La historia de don Anselmo es también cruda y descriptiva. Era un campesino del Tolima que tuvo que huir de su hogar después de ser despojado de todas sus pertenencias y seres queridos. Cuenta don Anselmo que “allá acabaron con la familia de los Rojas, sólo quedó el muchacho, Teófilo, y esa noche nos tocó ver una fosa donde los chulavitas habían apelmazado a diecisiete. A muchos los quemaron vivos” (Ángel 155). Don Anselmo además hace una alusión a Teófilo Rojas, el muchacho que tiempo después sería conocido como “Chispas”, y que vivió los horrores de La Violencia, tal como lo hicieron grandes cantidades de campesinos. La historia del campo colombiano es sangrienta y desconsoladora, y Albalucía Ángel nos permite, gracias a su obra, conocer el testimonio ficcional de un hombre que lo perdió todo.²²

²² Algo similar sucede con *Viento Seco* (1952), de Daniel Caicedo, novela que sigue la vida de una familia desplazada por Los Pájaros. Antonio, el protagonista, pierde todo lo que tenía. Ve el asesinato de su esposa, a su hija, la destrucción de su pueblo, la persecución posterior en Cali, y estos fuertes acontecimientos lo llevan

De manera parecida a lo anterior se logra una memoria ficcional con el personaje de Lorenzo. Un hombre que creyó en sus principios y terminó en la cárcel siendo torturado. Lorenzo nos habla de Camilo Torres, de Jorge Eliécer Gaitán y el Che Guevara, admirado e influenciado por estos personajes históricos en su lucha por lograr lo que creía mejor para el pueblo. Al igual que Antonio de *Viento seco*, Lorenzo decide marcharse al monte para unirse a la guerrilla después de haber vivido los estruendos de la violencia del país.

En el caso de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, no podemos pasar desapercibidas las referencias intertextuales a las que alude la autora a lo largo del texto. El mismo título de la novela ya nos brinda simbolismos que debemos tener en cuenta²³. El nombre de la novela tiene un gran eje de análisis para la reflexión de la misma. Debido a que el objetivo de este trabajo de investigación se centra en diferentes ejes de análisis, no hacemos alusiones a ello. Sin embargo, queremos sacar a relucir el contenido del título. Sabemos que es el fragmento de la canción infantil *La pájara pinta*. En el transcurso de la novela, el narrador extradiegético hace alusión a ella cuando Ana y Julieta cantaban montadas en un árbol mientras eran regañadas por las monjas de su colegio. Ellas se sentían libres al cantar la canción, que simbolizaba la ingenuidad de las niñas y su sentimiento de libertad. La canción, entonces, hace alusión a la infancia y la libertad. Más avanzada la novela, nos encontramos con alusiones al grupo *Los pájaros*, un grupo al margen de la ley caracterizado

a formar parte de una guerrilla y tomar venganza por lo que tuvo que vivir, tanto él como muchos otros colombianos. Tanto don Anselmo Cruz como Antonio son personajes ficcionales. Sin embargo, sus historias son verosímiles con respecto a lo que se cuenta oficialmente en el relato histórico de “La Violencia”. Los testimonios de las brutalidades concebidas en el campo son abundantes. La historia de Teófilo Rojas, de hecho, es verdadera. Albalucía Ángel la pone en boca de personajes ficcionales, fusiona la realidad con lo imaginario para perpetuar la memoria de lo acaecido.

por la persecución a los Liberales y sus sanguinarios asesinatos en el campo colombiano. El título, entonces, también lo podemos relacionar con la violencia vivida en el contexto colombiano y la represión de la que fueron víctima miles de habitantes del país. En la adultez, el término del pájaro ya no es ingenuo y libre. Se torna siniestro y cruel. La pérdida de la inocencia y la infancia en el país conlleva un cambio en la imagen que se tiene de la vida. La toma de consciencia política de Ana se vuelve cada vez más abrumadora al conocer la historia y los sucesos violentos de Colombia. El título, en este sentido, hace referencia también a la represión y la violencia. Es una paradoja, o quizás una ironía. Puede parecer solo una canción infantil, pero dentro de sí posee muchos matices simbólicos que nos permiten una profunda reflexión sobre las condiciones históricas y sociales tanto de Colombia, como de la vida humana y el hombre como un ser político. En el artículo *Los imaginarios de la irracionalidad a través de metáforas zoomorfas en la literatura de violencia colombiana*, María Bernarda Espejo aborda las diferentes referencias a analogías con animales que aparecen en diversos relatos literarios, específicamente de “La Violencia”. Esto lleva a la teórica a afirmar que “los zoónimos que se registran en la narrativa de La Violencia desarrollan principalmente sentidos negativos cuyos referentes son animales carnívoros, carroñeros, sanguinarios, etc.” (21). Para el caso de los pájaros, ella indaga en los fundamentos metafóricos que llevaron al inicio del nombre de este grupo; Espejo menciona que “también, por ejemplo, los grupos armados que apoyaban el régimen de represión conservadora se denominaron pájaros porque cometían crímenes y desaparecían rápidamente; asimismo, el jefe de estos pájaros se denominó Cóndor, el ave voladora más grande del mundo, el rey de los pájaros” (21). En dicho artículo podemos encontrar cómo los diversos usos del lenguaje metafórico vislumbran diferentes significados que nos hacen comprender un poco más sobre la época de “La

Violencia”. Encontramos que a los asesinatos les llamaban *pajarear* o *palomear*. Las referencias a los pájaros son abundantes en novelas como *Cóndores no entierran todos los días* (1972), la ya mencionada *Viento seco*, o *Quién dijo miedo* (1960). Invitamos, pues, a la lectura de este artículo, donde encontramos una amplia reflexión sobre la vida en los tiempos de “La Violencia”, y cómo las metáforas literarias nos permiten recrear los sucesos de dicha época.

Otra referencia intertextual es la mención que hace Lorenzo en una de sus cartas, diciendo que comenzó a leer varios libros en francés, entre ellos uno de Marcuse, *El hombre de una dimensión* (1964). En esta obra, Marcuse aborda diferentes problemáticas como el carácter discursivo del hombre y la validez de los universales. Se da a entender que el conocimiento de una sociedad viene del análisis directo del lenguaje popular. Si se quiere entender una comunidad y los conjuntos de sus acciones humanas, el primer paso es comprender cómo hablan las personas del pueblo, pues ellas demuestran lo que piensa esa sociedad específica. Nos llama la atención esta reflexión al tratarse de una alusión que de hecho Ángel realiza desde uno de sus personajes que se caracterizan por narrar los sucesos en un lenguaje coloquial. Lorenzo utiliza palabras típicas colombianas, metáforas usadas en la cotidianidad como “la misma perra pero distinta guasca” (Ángel 322). Lorenzo escribe desde la prisión donde lo están torturando, en un estado febril de desesperación que lo impulsa a plasmar sus sentimientos más profundos, con los criterios políticos de un revolucionario que está dolido por una sociedad que considera injusta. La alusión a Marcuse, entonces, resulta relevante no solo en el caso de Lorenzo, sino también del Flaco Bejarano, de don Anselmo Cruz, los diálogos de Sabina.

Volviendo a la teoría de la pluralidad narrativa, las distintas voces que encierra el relato crean un canto polifónico que es a la vez distinto y completamente diverso. Podemos encontrar las voces de senadores, primeras damas, prisioneros, trabajadores, policías, estudiantes, desplazados, guerrilleros, empleadas de casa, infantes, dueños de fincas, amenazados de muerte, gente que pasa por la calle, personas de ambos partidos (Liberal y Conservador), mujeres de clase alta, mujeres de clase baja. En fin, una gran condensación de clases sociales, cada una hablando desde la perspectiva en la que vivió los sucesos. Así, la alusión al *Hombre de una dimensión* nos parece completamente pertinente, al encontrar diversos tipos de lenguaje popular, fuente de conocimiento según Marcuse. No olvidemos los enunciados de Mijaíl Bajtín, donde afirma que la narración que contiene en sí diversas voces nos permite concebir un mayor conocimiento de los comportamientos humanos.

Cuando Walter Benjamin enuncia las cualidades históricas y sociales del narrador, le atribuye una categoría de sabio y maestro, pues gracias a él las historias pueden pasar de generación en generación, logrando una tradición cultural en la que la memoria juega un papel importante. Dice Benjamin que “podemos ir más lejos y preguntamos si la relación del narrador con su material, la vida humana, no es de por sí una relación artesanal. Si su tarea no consiste, precisamente, en elaborar las materias primas de la experiencia, la propia y la ajena, de forma sólida, útil y única” (21). El narrador está presente en varios de los actos humanos más comunes: el de contar historias, leer un cuento, una novela, un periódico, o recordar las anécdotas. Así, la humanidad se ha visto empapada por el arte de la oratoria y la narrativa, y esta a su vez permite que las experiencias de determinadas épocas prevalezcan

en el tiempo y se construya a su paso una memoria que comienza en la comunicación más inmediata, y culmina en una memoria cultural.

4.3 La creación de memoria desde el discurso literario

Como hemos indicado anteriormente, procederemos a indicar las formas de la memoria que consideramos posibles gracias a la novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, desde los planteamientos de Assmann en su libro *Collective memory and cultural identity*. Los autores enuncian los procesos por los que pasa la memoria y la transición que tiene hasta convertirse en historia. Nos basaremos en la memoria cultural y la memoria comunicativa, para estructurar estas memorias desde la memoria individual.

En un primer momento, nos centraremos entonces en la memoria individual, que se encuentra plenamente relacionada con la memoria colectiva. Podríamos decir, incluso, que ambas están en una correlación, donde una no puede existir sin la otra. Desde los actos individuales, el hombre comienza a forjar su memoria del mundo en el que se desarrolla. Pero también sabemos que el ser humano es social desde el momento en el que nace, y que nunca deja de serlo. Las construcciones y relaciones sociales son las que permiten que el hombre se constituya en el mundo. Desde la infancia nos topamos con la vida social, familiar, educativa. Todo lo que aprendemos lo hacemos gracias a los constructos sociales y a las relaciones interpersonales.

Según lo anterior, debemos partir de la memoria colectiva e individual para comenzar a plantear la reflexión sobre las acciones humanas. Siguiendo a Jan Assmann, la memoria colectiva está ligada a la memoria comunicativa cotidiana. En el diálogo con el interlocutor podemos forjar las primeras instancias de la memoria, tanto individual como colectiva y comunicativa. A partir de estas relaciones sociales que se viven día a día aparecen las formas de identidad y los horizontes de comprensión. El hombre aprende a concebirse en el mundo mediante el lenguaje popular y los elementos culturales que lo rodean. Como afirma Assmann, “typically, it takes place between partners who can change roles. Whoever relates a joke, a memory, a bit of gossip, or an experience” (126)²⁴. En este punto de la vida cotidiana sitúa Assmann el papel de la memoria colectiva.

A diferencia de lo anterior, el teórico postula la memoria cultural como algo que trasciende la vida cotidiana y que se forma a través de las generaciones y las identidades culturales establecidas. De esta manera, la memoria cultural consiste en todas las formas identitarias que tiene una comunidad para concebirse a sí misma. Se hace la salvedad entre memoria colectiva y memoria cultural, puesto que se le da un valor diferente del tradicional a cada uno de los conceptos. El primero se suele concebir como aquello que la cultura forja mediante el paso de las generaciones. Assmann le otorga un valor cotidiano sin restarle por esto importancia, mientras que la memoria cultural acoge en sí todas las manifestaciones que van más allá de lo cotidiano. Assmann explica que el horizonte de la memoria cultural se constituye por los archivos históricos o los elementos considerados culturales: “whose

²⁴ “Normalmente, esto tiene lugar entre compañeros que pueden cambiar papeles. Cualquiera que cuente un chiste, una memoria, una parte de un chisme o una experiencia”. La traducción es mía.

memory is maintained through cultural formation (texts, rites, monuments) and institutional communication (recitation, observance). We call these "figures of memory"(129) ²⁵. Las figuras de la memoria son aquellos artefactos que sobreviven las generaciones y que permiten la formación de una identidad. Podemos incluir las obras de arte, la moda, los mitos, entre otros. Gracias a las figuras de la memoria se puede forjar lo que llamamos historia.

Y esta memoria cultural no está en oposición a la memoria colectiva, individual, comunicativa o cotidiana. La una se entrelaza con la otra en casi todos los aspectos de la vida humana. Los archivos, monumentos, textos o mitos que trascienden en el tiempo fueron una vez parte de la vida cotidiana que cobró el valor de identidad cultural al pasar el tiempo. Y gracias a dicha identidad cultural, las nuevas generaciones forjan sus identidades individuales y colectivas.

Una vez esclarecida la estructura memorística en la que nos basamos, pretendemos centrarnos en el discurso literario como parte fundamental de la creación de memoria cultural. Como hemos dicho, estos tipos de memoria están fuertemente ligados. La literatura podría estar involucrada con las formas de la memoria enunciadas por Assmann. El discurso literario posibilita la creación de la memoria cultural. Además de esto, nos atreveríamos a afirmar que los relatos literarios no son solo una herramienta para crear memoria colectiva, sino que crea su propio tipo de memoria. A esta memoria la llamaremos "memoria literaria". Esta memoria literaria es, como hemos dicho antes, un aporte desde lo ficcional que se entrelaza con la realidad. Parte de un suceso histórico para recrear la historia desde puntos

²⁵ Cuya memoria es mantenida a través de la formación cultural (textos, rituales, monumentos) y la comunicación institucional (recitación, observación). Llamamos a esto 'figuras de la memoria'. La traducción es mía.

de vista imaginarios, pero no por esto menos válidos que los testimonios reales. Son coherentes y verosímiles con la historia establecida, pero quizá infravalorados por desarrollarse desde la ficción. Nuestro objetivo es atribuirles a estos testimonios literarios el valor que han tenido en la construcción histórica.

Desde Homero hasta Rabelais, pasando por Virgilio y Víctor Hugo, los escritores han reflexionado sobre su propio contexto epocal, y gracias a sus obras podemos, en pleno siglo XXI, reconstruir la París del siglo XIX o la mitología de la Grecia clásica. En palabras de Jan Assman, la memoria cultural se da gracias a la capacidad de reconstruir, pues la historia no trae de vuelta el pasado como tal, sino una interpretación de este mediante los elementos que nos llegan de tiempos remotos (130). El discurso figurativo ha estado presente durante siglos, y este nos permite considerar el contexto pasado y practicar aquella reconstrucción histórica.

Tal como afirmó Hayden White, el discurso literario y el discurso histórico son más similares que otro tipo de discursos. Comparten una estructura narrativa, y ambos se basan en una reconstrucción del pasado, y el discurso literario en muchos casos plasma el presente, sobrevive décadas y convierte ese presente en pasado. Por tal razón es apto para construir memoria. Y puesto que la memoria que construye es principalmente ficcional, pero verosímil, la llamamos memoria literaria, estrechamente ligada a la memoria cultural, y esta a la memoria individual y colectiva.

Volviendo a *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, nos enfocamos tanto en los personajes que hacen posibles los testimonios literarios como en los personajes históricos que toman voz ficcional y refuerzan el constructo contextual que se propone Albalucía Ángel. De igual manera, nos interesan los espacios abordados por la novela, como

Bogotá, Pereira, las alusiones al Tolima, etc., pues cada uno de los lugares son estratégicos para representar las diferencias culturales dentro del mismo país: por un lado, está la capital, élite intelectual, política, en cuyo centro yacen las personas que controlan el país desde las particularidades políticas. Por otro lado, Pereira nos muestra un lugar un poco más provinciano para la época, donde sus habitantes reflexionan en torno a la política y la violencia desde sus propias percepciones. También se presenta el campo colombiano, víctima de los enfrentamientos más sanguinarios que tuvieron lugar en el país.

Una vez más insistimos en decir que la ficción absorbe la realidad y viceversa, y la reconstrucción histórica se da en la medida en que los estatutos de verdad se trasladan y se da paso a otras formas de conocimiento, como la ficción, a hacer parte de la construcción memorística. El contexto intelectual del siglo XXI nos permite tomar en cuenta diversos modos de conocimiento antes relegados a un segundo plano epistemológico. La globalización y la inclusión son elementos clave en las dos décadas del nuevo siglo, y posibilitan, entre otras cosas, la transformación de los estatutos de valor del saber. La literatura, tanto en forma de narración, poesía, dramaturgia, ayuda a constituir las bases de la memoria cultural. La novela de Albalucía Ángel da cuenta de un período de tiempo (1948-1967) que vivió el país, y partiendo de ella podemos reflexionar en torno a los eventos cruciales que han marcado la historia de Colombia.

Asimismo, indagar en diferentes fuentes literarias nos permite construir desde diversas perspectivas los testimonios de ciertas épocas. La historia es diversa y polifónica. Caeríamos en una falacia al afirmar que hay una sola versión de los hechos, y que determinada versión es verídica. Debemos reconstruir no solo los eventos del pasado, sino

también la estructura misma de la historia. *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* nos sugiere que todas las voces tienen distintas miradas sobre los sucesos experimentados. La reflexión histórica está sumamente permeada por los archivos que recrean el pasado, y la literatura se toma de la mano con la historiografía para brindarnos una mirada más amplia que permita abarcar diferentes puntos de vista.

La percepción humana es subjetiva, la memoria individual se construye mediante acciones y experiencias sociales. Patricia Fumero comenta con audacia que “consecuentemente la historia brinda la inspiración y la literatura reelabora la realidad para brindar sentido a la realidad social, y al filtrar la realidad, la literatura es una increíble fuente para aproximarse al ser humano” (9). Las barreras entre las disciplinas del conocimiento se hacen cada vez más vaporosas. Al romperse la autonomía de los saberes, se da la posibilidad de realizar un juego multifacético e interdisciplinar, donde no hay una rivalidad u oposición, sino hermandad y apoyo. Aquí vendría recordar los planteamientos de Josefina Ludmer en torno a la posautonomía literaria.

Finalmente, el discurso literario aporta a la cultura mucho más que el entretenimiento de vacaciones. El valor cultural de los relatos literarios es exponencial, antropológico, filosófico, histórico. Es estético, pues maneja las características de la percepción humana, y ético, en la medida en que nos pone de cara al otro y nos permite reaccionar ante los acontecimientos de los otros. Nos interpela, nos pone en manifiesto la otredad. El arte ha estado siempre ligado al desarrollo de la cultura, y por lo tanto constituye, entre otras cosas, las figuras de la memoria. Y la memoria se extiende en ramas literarias, lingüísticas, históricas, científicas, biológicas, etc. Cada una de las manifestaciones humanas de la

existencia y el conocimiento se entrecruzan en el paso del hombre por el mundo y dan cuenta de sus acciones y contextos. Esto desarrolla a la historia, que a su vez desarrolla la identidad. Las raíces de la existencia humana son muchas, y a la vez constituyen un todo. Las identidades se apoyan en la historia y beben de las figuras de la memoria, de los conocimientos perseverantes y, por supuesto, de la memoria literaria.

CONCLUSIÓN

Nos encontramos en el final del recorrido teórico, literario e histórico que construimos a partir del objeto de estudio. Cada uno de los capítulos desarrollados nos permitió lograr los objetivos que planteamos al principio de la investigación. Nuestra intención fue siempre dialogar tanto con la novela como con los postulados teóricos de los que nos valimos para abordar la metodología descriptiva con enfoque cualitativo. Por esta razón, tomamos los conceptos teóricos y los desmenuzamos en una estructura que nos permitiera el análisis riguroso del objeto de estudio, desde las diferentes perspectivas teóricas trabajadas.

En el capítulo I, logramos mencionar la terminología de Gérard Genette y Mijaíl Bajtín, así como especificar los planteamientos de la posautonomía literaria de Josefina Ludmer. Con base en lo anterior, nos abrimos paso por la literatura de la posmodernidad y enunciamos sus características y estética, enfatizando la percepción epocal de finales del siglo XX y lo que va del siglo XXI. Afirmamos, entonces, que el objeto de estudio pertenece a la categoría de la literatura de la posmodernidad, y permite ejemplificar lo que esta propone en cuanto al sentido mismo de la vida humana y la discursividad del mundo.

El objetivo del capítulo II fue enteramente contextual, una historiografía breve sobre los sucesos históricos del período de 1948 a 1967. Esto con miras a justificar la coherencia de Albalucía Ángel con respecto a la historia oficial. En otras palabras, realizamos esto para argumentar la validez histórica de la novela que nos convoca.

El capítulo III fue el lugar de análisis literario, poniendo en diálogo el objeto de estudio con los postulados de la heteroglosia y el plurilingüismo bajtinianos. Pudimos constatar la gran cantidad de miradas sociales que contiene la novela de Ángel, y enunciar la importancia de los diferentes puntos de vista a la hora no sólo de hacer historia, sino también de analizar los comportamientos socio culturales de una comunidad. Esto nos permite afirmar que la cultura es heteroglosa, llena de miradas que constituyen los elementos claves de la formación social. La historia, entonces, posee muchas caras y versiones, está más allá del bien y el mal, y su propósito ético debe ser visualizar las voces que constituyen la vida en comunidad.

En el capítulo IV, interactuamos con diversas teorías: la estructura de la historiografía por Hayden White, los tipos de memoria planteados por Jan Assmann, la descolonización del saber argumentada por Boaventura de Sousa Santos. Uno de nuestros objetivos consistía en determinar los tipos de memoria que se pueden construir desde la propuesta narrativa y testimonial de Albalucía Ángel en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Concluimos que a partir del relato literario se forman dos tipos esenciales de memoria: la memoria cultural y la memoria literaria. Como hemos mencionado, la memoria cultural consiste en todo aquello que trasciende el tiempo, que pasa de generación en generación. Esto se logra a partir de las imágenes de la memoria, que son los archivos que configuran la

curaduría histórica de una comunidad. La literatura contribuye a esta memoria cultural, poniendo de manifiesto los sucesos ocurridos en el pasado, y permitiéndonos reconstruir la historia desde diferentes puntos de vista.

Además de esto, hemos concluido que la novela aporta lo que llamamos memoria literaria, una memoria que en su contenido tiene principalmente recursos ficcionales. La ficción, como la vida de Ana, nos permite traer al presente lo que sucedió en el pasado, e identificar sucesos que no pasaron en la vida *real*, pero que son tan coherentes con respecto a la historia oficial, que encarnan y simbolizan lo que experimentaron cientos de personas en un determinado acontecimiento. Vimos cómo un solo personaje (el Flaco Bejarano) encarna el sentir de una ciudad entera, y cómo en su narración visualizamos, a partir de su lectura, los eventos que ocurrieron en realidad.

También como el Flaco, la figura de don Anselmo Cruz nos permitió analizar cómo un personaje ficcional dialoga directamente con un hombre histórico (esto se da en la mención a lo que vivió la Familia Rojas y la supervivencia de su único hijo, Teófilo). Así, logramos argumentar y ejemplificar lo que definimos como memoria literaria, un tipo de memoria que se gesta enteramente en el discurso literario. Las novelas de la violencia que mencionamos a lo largo de este trabajo de investigación son un ejemplo de la cualidad memorística de la literatura.

De esta manera, en un futuro próximo podremos abordar ampliamente los elementos constitutivos de eso que aquí decidimos llamar “memoria literaria”, así como argumentar la validez del discurso literario como productor de conocimiento a la luz de diferentes objetos de estudio. Nos espera un terreno amplio para desarrollar los conceptos y teorías enunciados

en este trabajo de investigación. Cada eje de análisis es una ramificación de estudio que encuentra su tallo en el seno de la literatura. En adelante, podremos profundizar con entero entusiasmo sobre la memoria literaria, la función plurilingüista en la historia y la cultura, los desarrollos teóricos de la narratividad histórica desde diversos escritores de ficción, y, sobre todo, argumentar la validez de la literatura como productora de conocimiento en el mundo intelectual, académico, social, político e histórico.

REFERENCIAS

- Alape, Alfonso. "El 9 de abril, asesinato de una esperanza." *Nueva historia de Colombia. Tomo II*, Editado por Camilo Calderón, Planeta Colombiana Editorial, 1989, pp. 33-56.
- . "El 9 de abril en provincia." *Nueva historia de Colombia. Tomo II*, Editado por Camilo Calderón, Planeta Colombiana Editorial, 1989, pp. 57-80.
- Ángel, Albalucía. *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Penguin Random House Grupo Editorial. 2019.
- Assman, Jan. "Collective memory and cultural identity". *New German Critique*, No. 65, 1995, pp. 125-133.
- Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Editorial Taurus. 1989.
- Benjamin, Walter. *El narrador*. Editorial Taurus. 1991. Tomado de http://cc.catalogo.org/site/pdf/benjamin_el_narrador.pdf.
- Botero, Mary Luz. "Albalucía Ángel en sus propias palabras". *Estudios de literatura colombiana*, No 38, 2016, pp. 199-205.

Bourgeois, Louise. *Destrucción del padre / reconstrucción del padre*. Editorial Síntesis. 2002.

Broderick, Walter. *Camilo Torres Restrepo*. Centro de Estudios Miguel Enríquez, Archivo Chile. 1977.

Correa, Margarita. *La re-escritura de la violencia en Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón de Albalucía Ángel*. 2013. Universidad de Montreal, Tesis de Maestría.

Cortázar, Julio. *Rayuela*. Alfaguara. 2013.

Eco, Umberto. *Apostillas a el Nombre de la rosa*. Editorial Lumen. 1985.

Espejo, María Bernarda. “Los imaginarios de la irracionalidad a través de metáforas zoomorfas en la literatura de violencia colombiana”. *Folios, No 51*, 2020, pp. 17-31.

Fumero, Patricia. “Historia y literatura: una larga y compleja relación”. *Istmo*. Editorial Universidad de Costa Rica, 2003. Tomado de <http://istmo.denison.edu/n06/proyectos/historia2.html>.

Genette, Gérard. *Figuras III*. Editorial Lumen. 1989.

Gutiérrez, Aleyda. “Propuesta narrativa de Albalucía Ángel en Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón.” *Estudios de Literatura Colombiana, No. 21*, 2007, pp 73-91.

Hernderson, James. *Cuando Colombia se desangró*. El Áncora Editores. 1984.

Hidalgo, Juan D. “Archivo y novela. Sobre la dimensión museal de la literatura latinoamericana”. *Literatura y lingüística, No 35*, 2016, pp. 159-178.

Marcelo Rioseco. *Latin American Literature Today*. V. 1, No 17. 2021,
www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2021/febrero?fbclid=IwAR0vkbDQB8fGF7K1XAorxOCp2h5H0RE-WHiib3YznSHL53v6kqcRZ017s

Ludmer, Josefina. "Literaturas postautónomas 2.0." *Propuesta Educativa*, vol. no. 32, 2009, pp.41-45.

Mesa, Esteban. "El Frente Nacional y su naturaleza antidemocrática." *Revista FACULTAD DE DERECHO Y CIENCIAS POLÍTICAS*, Vol. 39, No. 110, 2009, pp. 157-184.

Meertens, Donny y Gonzalo Sánchez. *Bandoleros, gamonales y campesinos. El caso de la violencia en Colombia*. El Áncora Editores. 1983.

Osorio, Betty. "La narrativa literaria de Albalucía Ángel, o la creación de una identidad femenina." *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX*, editado por María Mercedes Jaramillo Jaramillo, Betty Osorio de Negret y Ángela Inés Robledo Palomeque. Editorial Universidad de Antioquia, 1995, pp 242-371.

Osorio, Óscar. *Historia de una pájara sin alas*. Programa Editorial Universidad del Valle. 2013.

Presas, Mario. "La recepción estética". *Estética*, editado por Ramón Xirau. Trotta, 2003, pp 123-144.

Reyes, Catalina. "El gobierno de Mariano Ospina Pérez: 1946-1950." *Nueva historia de Colombia*. Tomo II, Editado por Camilo Calderón, Planeta Colombiana Editorial, 1989, pp. 9-32.

Revista Arcadia. Publicaciones Semana S.A, 2020.

<https://www.semana.com/noticias/articulo/su-menosprecio-por-las-victimas-y-los-lugares-de-memoria-es-evidente-red-colombiana-de-lugares-de-la-memoria/80363/>

Rodríguez, Jaime. “Novela y posmodernidad: narrativa colombiana de final de siglo.” *Cuadernos de literatura, Vol I. No 1*, 1995.

Sánchez, Gonzalo. “La Violencia: de Rojas Pinilla al Frente Nacional.” *Nueva historia de Colombia. Tomo II*, Editado por Camilo Calderón, Planeta Colombiana Editorial, 1989, pp. 153-178.

Tirado, Álvaro. “El gobierno de Laureano Gómez. De la dictadura civil a la dictadura militar.” *Nueva historia de Colombia. Tomo II*, Editado por Camilo Calderón, Planeta Colombiana Editorial, 1989, pp. 81-104.

---. “Rojas Pinilla: del golpe de opinión al exilio” *Nueva historia de Colombia. Tomo II*, Editado por Camilo Calderón, Planeta Colombiana Editorial, 1989, pp. 105-126.