SIN ORDEN NI FINAL. ESCRITURA Y DESASTRE.
REPRESENTACIÓN DE *LA VIOLENCIA* EN COLOMBIA

POR

FRANCISCO ORTEGA
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

Estaba la pájara pinta
sentada en su verde limón.
Con el pico cortaba la rama
con la rama cortaba la flor.
Ayayay, ¿dónde estará mi amor?

Me levanto constante, constante.
Me arrodillo a los pies de mi amante.
Dame una mano, dame la otra,
dame un besito cerca a mi boca.

Daré la media vuelta, daré la vuelta entera.
Daré un pasito atrás haciendo la reverencia.
Pero no, pero no, pero no porque me da
vergüenza.
Pero sí, pero sí, porque te quiero a ti.¹

“Y entonces el terror, ¿dónde lo dejan?”²

¿Cómo acercarse y escribir la escena de devastación social? ¿Cómo dejar constancia y testimonio de un sufrimiento cuya lógica es ciertamente perversa pero no enteramente evidente? Y, ¿qué hacer cuando los géneros discursivos disponibles, los proyectos poéticos socialmente aceptados, no sólo no dan cuenta del sufrimiento sino que son cómplices del poder? ¿Cómo inscribir entonces las voces silenciadas por el reino del terror?

Cuando los relatos avalados socialmente se muestran impotente para cumplir con esas tareas aparece la necesidad de ficcionar la historia, es decir, de hacer posible la verdad por medios no previsibles. En ese sentido nuestros conceptos de historia y ficción son obsoletos y merecen una urgente revisión; desconocen su propia historicidad. En lo que

¹ Agradezco a Claudia Mejía, querida amiga y colega, por recordar y compartir la rima entera conmigo. Para una versión ligeramente distinta, véase María Puncel (1987).

² La cita proviene de Albalucía Ángel, *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (158). Aunque la novela se publicó en 1975, las referencias a lo largo del artículo remiten a la edición de 1985 y aparecerán entre paréntesis en el texto principal.

sigue examinaré estas preguntas a partir de la novela colombiana *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón...* de Albalucía Ángel (1975).

EL BOGOTAZO Y LA VIOLENCIA

Mucho se ha escrito sobre el papel de la violencia en la vida social colombiana, particularmente a partir de finales del siglo XIX, como elemento constitutivo del proceso de construcción del Estado moderno colombiano. Sin embargo, más allá de cualquier especulación que raye en esencialismos manidos, lo cierto es que el asesinato del candidato presidencial Jorge Eliécer Gaitán en Bogotá el 9 de abril de 1948 provoca un estallido de furia colectiva en la ciudad, posiblemente sin precedentes, que rompe la historia del país en dos e instaura de manera decidida e irrecusable la violencia social como protagonista central de nuestra historia política.³ Por lo menos por un tiempo importante.

El país se entera del atentado a la 1:05 p.m. y para las 2:05 p.m., cuando el corazón de Gaitán deja de latir, una multitud de simpatizantes —la mayoría de ellos comerciantes, empleados públicos y pequeños artesanos (todos a quienes la clase alta veía como la *chusma* y que el historiador Herbert Braun identifica como la pequeña burguesía de la época, 54-55)— se había congregado en la plaza principal y sus alrededores. A las 2:30 p.m. comienzan varios brotes de violencia y para las 3:30 p.m., algunos de los principales edificios públicos y eclesiásticos e importantes zonas del comercio privado habían sido saqueados y los abrasaba el fuego. El palacio presidencial estaba sitiado, mientras muchos en las calles señalaban al presidente conservador Mariano Ospina Pérez como el responsable directo del asesinato. Para entonces la revuelta se había extendido a las principales ciudades y áreas rurales; las juntas revolucionarias que se formaron en Bogotá y sus alrededores, así como importantes sectores de la policía, se unieron a la revuelta popular para asaltar las barracas del ejército y el Ministerio de Guerra. El motín urbano, “el más grande levantamiento en la historia de Colombia” (Arias Trujillo 12), hoy conocido como el *Bogotazo*, continuó durante toda la noche y buena parte de la semana. A las fuerzas militares les llevó cerca de una semana retomar el control de la ciudad y el país.⁴

La furia desatada en Bogotá tomó por sorpresa a todo el mundo. Braun ha señalado: “lo que ocurrió aquella tarde fue espontáneo. No hubo plan, ni conspiración. La ciudad... y todo el país entró de golpe a un presente desconocido y a un futuro que nadie se hubiera

³ Juan Roa Sierra, hombre de desconocidos nexos políticos, asesinó a Gaitán, y fue linchado por la multitud justo después de haber tirado el gatillo. Aparentemente él estaba actuando por cuenta propia. Véase Arturo Alape (1987 583-602). También, Herbert Braun (1985 249-50n57). Al saber del crimen, hubo levantamientos en varias partes del país y rápidamente estalló una guerra civil. Ver Gonzalo Sánchez G. (1983).

⁴ El Bogotazo se refiere específicamente a la sublevación que tuvo lugar en la ciudad capital. El 9 de abril, por otra parte, se refiere a los eventos desarrollados a lo largo y ancho del país. Sin embargo, como la capital fue la más afectada y la novela de Ángel se lleva a cabo en Bogotá, nos referiremos al Bogotazo. Algunos de los mejores estudios son el ya mencionado libro de Braun, Arturo Alape, *El Bogotazo: memorias del olvido* (1983) y Antonio Caballero (1998). Para dos análisis incisivos sobre la relación entre lenguajes públicos y la violencia durante el período, véase Acevedo Carmona (1995) y Carlos Mario Perea (1996).

imaginado. Ninguno estaba preparado para tales sucesos. Fue impredecible” (Braun 277, mi traducción). Y aunque eventos recientes en la historia del conflicto colombiano superan –o por lo menos igualan– los horrores del Bogotazo (como las masacres contemporáneas) el 9 de abril permanece intacto en la memoria colectiva nacional como algo inenarrable, inolvidable e incluso inútil, en palabras de Jorge Restrepo. En efecto, los sucesos del 9 de abril parecen estar registrados a lo largo y ancho del espectro político con la lógica del terror fútil.⁵ Hasta nuestros días, el pavoroso recuerdo de las escenas de muerte estructuran los relatos de protagonistas, observadores e historiadores.

El asesinato de Gaitán reavivó la violencia social del país e inauguró –así sólo sea simbólicamente– un período de guerra civil no declarada, conocido entre los colombianos como *La Violencia*, el conflicto social más largo y sangriento en el hemisferio occidental, después de la Revolución Mexicana. La época de *La Violencia*, aproximadamente de 1946 hasta 1966, fue un período de represión intenso, en el que predominaron asesinatos políticamente motivados y en el que mueren más de doscientos mil personas, sobre todo campesinos, obreros y artesanos, y directa o indirectamente causó el desplazamiento de cerca de dos millones de personas (Oquist 227). A pesar de que la instigación –y las órdenes– a menudo provenían de los dirigentes políticos (incluidos los más altos niveles del liberalismo y conservatismo), ésta fue una guerra que enfrentó principalmente a pobres y campesinos, guerra en la que se atacaba al vecino, en algunos casos con una brutalidad hasta entonces desconocida (Guzmán Campos, Fals Borda y Umaña Luna 225-38).⁶

LA LUCHA POR EL SENTIDO

Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón (1975), novela de Albalucía Ángel y uno de los relatos más sugerentes acerca del período de *La Violencia*, comienza con los

⁵ La ausencia generada por la pérdida irremediable es un tema repetitivo en los principales estudios acerca del 9 de abril. Las 650 páginas de testimonios recogidos por Alape empiezan con un capítulo sobre cómo la voz de Gaitán es recordada por algunos de sus más ardientes seguidores, quienes aún se reúnen cada 9 de abril a escuchar sus discursos en grabaciones rudimentarias. A pesar de la presencia de su voz, el énfasis recae sobre la incapacidad colectiva de articular la pérdida. Esta pérdida nos remite a su vez a una plenitud que fue auto-evidente meses antes, durante la Marcha Silenciosa de febrero que Gaitán mismo lideró para protestar contra la violencia política. Manuel Hernández escribe: “Es obvio que estamos enfrentándonos a un caso ya casi teatral en donde una sola voz representa el silencio de una multitud muy grande de voces” Manuel Hernández (1993 147).

⁶ A continuación, una cronología de los más importantes sucesos políticos que siguieron al levantamiento nacional del 9 de abril: el 9 de noviembre de 1949, se deshicieron los últimos vestigios del gobierno bipartidista instaurado luego del 9 de abril. El presidente Ospina disuelve el Congreso y gobierna por decreto hasta el final de su período en 1950. El controvertido líder conservador Laureano Gómez fue elegido presidente en un proceso electoral carente de contendores, en tanto que el país se hundía en la peor violencia política de todos los tiempos. El 13 de junio de 1953, el general conservador Gustavo Rojas Pinilla –apoyado por liberales y conservadores– da un golpe de estado contra el presidente electo. El 8 de septiembre de 1958, tras el derrocamiento de Rojas Pinilla por una junta militar en mayo de 1957 y el pacto del Frente Nacional (acuerdo bipartidista para la alternancia del poder) entre los dos partidos, la Junta entregó la presidencia al líder liberal Alberto Lleras. Para una historia detallada de este período, véase Alberto Bermúdez (1995) y Bushnell (1993).

sucesos del Bogotazo y regresa a ellos a lo largo de todo el texto. Los retornos al 9 de abril ponen en juego una de las características más notables del texto: la yuxtaposición de la historia y la ficción, de la dimensión nacional y la experiencia subjetiva como modo de dar cuenta de una historicidad para la que no parece existir en ese momento géneros posibles. En este caso el Bogotazo denota tanto el origen de la conciencia de Ana, personaje central de la novela, como el desgarramiento del país en la contienda política y el conflicto social.⁷ Al inicio del último capítulo de la novela, el narrador le recuerda al lector que el año de 1948, cuando Ana tenía 6 años, “fue el mismo en que [a Ana] se le cayó el primer diente, mataron a Gaitán, [Ana] hizo la comunión y se murió el abuelo de diabetes” (203). En tal evaluación, el asesinato de Gaitán –un suceso nacional– está sintagmáticamente articulado con el recuerdo de la niña. Si aceptamos, como parece ser el caso, que la narradora es una Ana adulta, entonces nos encontramos con una protagonista madura que ubica la historia nacional en el mismo nivel de sus rituales infantiles más íntimos.⁸ Cuando el primer capítulo llega a su fin, la pequeña Ana –abrumada por la violencia del Bogotazo– mira por el ojo de la chapa y ve el asesinato a sangre fría de un hombre a manos de un policía (59-60). Pese al expreso mandato paterno de no asomarse a las puertas ni a las ventanas, ella es testigo del crimen.⁹ La imagen del cuerpo desparramado y del policía recogiendo su gorra vuelve a Ana una y otra vez a lo largo de su vida. El origen del discurso yace en el traumático encuentro de Ana con la muerte, violenta y pública (18), y la consciencia de que “ese día perdí la inocencia para siempre” (26). La sincronía entre historia individual y colectiva está marcada desde sus inicios por los ritmos variados y frenéticos del conflicto social.

La conexión entre la historia personal de Ana y la historia nacional de Colombia se extiende a lo largo del relato y del periodo cronológico del que se ocupa (1948-1968),¹⁰ que corresponde tanto a los primeros veinticinco años de Ana, como al período de La

⁷ Véase por ejemplo las páginas 88-91; 186; 203. Las primeras 50 páginas de la novela se centran en el bogotazo y el último capítulo comienza con la remembranza de ese día. El 9 de abril funciona como un origen mítico de la violencia desatada durante el periodo conocido como La Violencia.

⁸ *Estaba la pájara...* hace uso de una gran cantidad de registros narrativos. Los más sobresalientes son tres, claramente diferenciados uno del otro. 1) Un narrador ominpresente en tercera persona, cuya perspectiva epistemológica no puede estar en un solo personaje. Este narrador tiene acceso a información que está más allá de la conciencia inmediata de Ana, como los pensamientos de Lorenzo y su fluir de la conciencia. 2) Un narrador, posiblemente Ana adulta, frecuentemente en diálogo con Sabina; su recuento discurre con libertad, como si la narración estuviera compuesta por instantes fotográficos de una conversación. 3) Finalmente, las voces que transcriben la historia oficial y toman dos formas; citas bien conocidas, como las de Joaquín Monsalve en *El 9 de abril en Palacio* y una voz “neutra” que marca (como un reloj) y administra un tiempo público: “2:05 p.m. El corazón de Gaitán deja de latir” (28). Este “collage de voces”, como lo llama Figueroa Sánchez, hace de la lectura algo más desafiante para el lector y lo obliga a participar. Cristo Rafael Figueroa Sánchez (1994: 182).

⁹ La puerta es un tema común que nos remite al despertar de la conciencia. La interdicción –y la necesidad de contravenirla– es uno de los motivos comunes de la novela. Padres, maestros y otras figuras de autoridad constantemente intentan controlar el deseo que Ana tiene de conocer la verdad.

¹⁰ Existen referencias a tiempos anteriores, incluyendo una sección acerca de los ancestros de uno de los primeros novios de Ana, que se remonta hasta mediados del siglo diecinueve. Sin embargo el foco de la novela sigue siendo Ana, y el período de La Violencia constituye el principal espectro cronológico.

Violencia. Por último, la relación entre los sucesos personales y nacionales se estrecha aun más hacia los postrimeros del relato, tiempo del presente narrativo. La última fecha histórica que se menciona en el relato corresponde a un artículo de primera página de un diario nacional que anuncia la muerte del Che Guevara en Octubre 18 de 1967 (194). Poco después, Lorenzo, el novio de Ana, sale de prisión y decide unirse a un grupo guerrillero; posteriormente es detenido y torturado por la policía (226).¹¹ Asumiendo que el presente narrativo ocurre en ese futuro inmediato, el final de la historia y del discurso están marcados por el fin de La Violencia y el creciente descontento de las clases medias urbanas con las políticas tradicionales y elitistas que se cierran a cualquier otra fórmula política que no sea la del bipartidismo tradicional.¹²

Como mucho de los relatos sobre el periodo, tanto el 9 de abril como los años siguientes aparecen como sucesos catastróficos en la novela. Sin embargo, a diferencia de una gran parte de las narrativas sobre el periodo, *Estaba la pájara pinta* ... los escenifica como eventos cuyo sentido está constantemente en disputa. Por una parte, está el sentir de la elite y buena parte de la clase media, para quienes el asesinato de Gaitán significó ante todo la irrupción brutal de un nuevo sujeto social en la escena nacional: la *chusma*.¹³ El día siguiente a la revuelta, Ana escucha, sin ser vista, que su madre lee en voz alta una carta de su tía Lucrecia:

Que el colegio de la Salle lo habían quemado íntegro y que al templo de la Capuchina y las Nieves y Santa Bárbara también le habían metido candela y que el Hospicio había quedado en carbones y que no sabía si eran bolas o qué pero la gente contaba que los curas le estaban disparando al pueblo pero eso eran los chusmeros disfrazados con las sotanas que se habían

¹¹ Hacia el final de la historia, la cronología se torna cada vez más confusa y la perspectiva cambia de externa y descriptiva a interna y lírica (fluir de conciencia). No es del todo claro el destino de Lorenzo.

¹² Este compromiso quedó expreso en el Frente Nacional, acuerdo político entre liberales y conservadores que funcionó entre 1958 y 1974. Es interesante notar que el presente de la historia (1967) y el presente de la narración (1967-1973) corresponden a dos periodos diferentes de la izquierda latinoamericana, según lo describe Jorge Castañeda. El primero se refiere al período que va de la Revolución Cubana en 1959 a la muerte del Che Guevara en 1967. El segundo comprende el período entre la muerte del Che y la caída del gobierno de Allende en 1973. Véase Castañeda, 1993 17-35. Si el primero hace referencia a un período de optimismo revolucionario, el segundo da origen a una época de reafirmación del papel de la violencia política. Dado que cabe vislumbrar una tendencia similar en la política colombiana, estas diferencias se encuentran inscritas, no sin algo de ironía, en la tensión entre el optimismo revolucionario de Lorenzo, al final de la historia, y el presente escéptico del narrador. Para más acerca de este período, véase Bermúdez.

¹³ De acuerdo con el *Diccionario Crítico* de Corominas, la palabra “chusma” entró al español del italiano y significa “gente soez, canalla”. En América usualmente designa a “indios sin autoridad que componen una toltería”. En Colombia, adquirió un nuevo significado durante el período de La Violencia (1946-64). Un diccionario de colombianismos reza: “Durante la época de la Violencia, grupos de gente armada, pertenecientes a uno u otro bando, que actuaban con encarnizamiento, causando daño y destrucción, en muchos casos de manera indiscriminada”. Gunther Haensch y Reinold Werner, eds., *Nuevo diccionario de colombianismos*, vol. 1 (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1993) 146. Chusma también era el epíteto mediante el cual la policía y el ejército designaban a los campesinos liberales y a otros supuestos enemigos del gobierno.

robado de las sacristías y que las vagabundas andaban por la calle vestidas con ornamentos sagrados y profanando templos y danzando alrededor de las llamaradas y que si habían sabido lo tan horrible de Puerto Tejada donde esos negros asquerosos habían encarcelado a las autoridades conservadoras y después las habían torturado como a los mártires cristianos asándolos a la parrilla de seguro pensó... (89)

La autora de la carta registra un mundo al revés en el que las jerarquías sociales han sido transgredidas o suspendidas y ya no opera la autoridad moral, ni política. La escena resultante se parece al carnaval de Bakhtin, pero en cambio de centrarse en los excesos de las funciones corporales (ya bien sea la sexualidad o la comida) hace énfasis en la usurpación jerárquica social (Bakhtin 437-74). El horror, para Lucrecia, proviene del trastocamiento de la autoridad moral a manos de sujetos sociales que, por definición, están excluidos del dominio de la política y la moralidad (i. e. mujeres de la calle, negros). Aunque la familia de Ana es liberal (20), su sensación de horror es causada por las acciones de la *chusma*, sea ésta liberal o conservadora.¹⁴ La *chusma* aparece en escena ese 9 de abril y desordena las categorías de comprensión y, como veremos más adelante, las facultades mismas para narrativizar los eventos.

Las percepciones de la familia de Ana, mediadas por un filtro de clase social, encuentran eco en las extensas citas que provienen de las crónicas de la clase política, crónicas de dirigente como Doña Bertha, esposa del Presidente Ospina Pérez, y Joaquín Estrada Monsalve, ministro de Educación. Doña Bertha reacciona ante la noticia del asesinato de Gaitán diciendo: “Desagradablemente sorprendida por esta noticia que me pareció muy grave, nada contesté, pero pensé: ¡esto se prende!” (27). Por su parte, cuando el gobierno retoma el control del centro de la ciudad, Estrada manifiesta su consternación y señala que “la seguridad del triunfo [del gobierno] no podía borrar en todos la amargura que causaba la destrucción de la ciudad más civilista, más espiritual e inteligente de Latinoamérica” (28).

Sin duda, el relato de Lucrecia está más cercano al carnaval de Bakhtin porque la distancia irónica que separa el narrador de la versión de la mamá de Ana –distancia que media su discurso– le confiere un cierto escepticismo cómico a su sentido clasista del horror. La ironía que se aprecia a lo largo de su aparentemente infatigable discurso, el manierismo risible de su estructura chismosa, así como sus exageraciones y analogías ingenuas, contrastan visiblemente con otras visiones del Bogotazo. Por su parte, la preocupación de Estrada por la destrucción de la ciudad civilista que nunca existió y el lenguaje cortesano de Doña Bertha, contrastan irónicamente con el relato de desorden y caos que prolifera en el resto del texto.

A la compostura, distancia y reflexión serena que caracteriza la perspectiva del poder (tal como lo utilizan Estrada y Doña Bertha), el texto yuxtapone voces anónimas que angustiadas articulan otras nociones de desastre. Un simpatizante de Gaitán relata que:

... comencé a gritar enardecido, como todo el mundo [...] y me empecé a llorar a lágrima viva, por mi Dios. Era como si hubieran matado a mi mamá y a mi papá y a toda la familia

¹⁴ El historiador Carlos Perea describe así las imágenes del Bogotazo, todavía recordadas por muchos colombianos: “*Muchedumbres* arrasando los edificios sede del poder, las *turbas* incendiando la ciudad y asaltando el comercio, las *masas* profanando los símbolos religiosos, el espectáculo de los *cientos de muertos* regados en las calles de la capital”. Perea (1998 34); mis cursivas.

junta, qué rabia, qué impotencia, hermano. Aquí lo que hay que hacer es hacerse matar, no hay más remedio. (40)

Otras percepciones, como las de Ana en su niñez (especialmente en el capítulo 1), los recuerdos de Sabina (quien trabaja en la casa de Ana) sobre el funeral de Gaitán (54-55), o la historia de Flower, la bailarina de *striptease* muerta a bala, relatada por el Flaco, vecino y amante ocasional (52-3), generan la sensación de caos incontrolable que crea un ambiente asfixiante en la novela. Mientras que Lucrecia (a través de la lectura de la carta hecha por la mamá de Ana) utiliza los rumores, y Estrada y Doña Bertha ven la tragedia desde el segundo piso de Palacio, estas otras percepciones articulan de modo dramático su sensación de catástrofe mediante su propia experiencia social de marginalidad. Si la primera perspectiva habla de los temores sociales, la segunda expresa la rabia y el desespero que hacen más comprensible “la destrucción por el deseo de destruir” (Bushnell 202, mi traducción) que parecía dominar las acciones populares del 9 de abril. Si la primera cree en su capacidad para hacer un diagnóstico comprensivo y retomar el control de la nación, la segunda no encuentra la forma de dar significado a la experiencia: *lo que hay que hacer es hacerse matar*.

No es simplemente una cuestión de perspectivas; el problema del sentido del sufrimiento de una colectividad heterogénea de sujetos sociales lleva ineludiblemente a la cuestión de la forma. Al ironizar y distanciarse del esfuerzo de la elite por consignar el advenimiento de la heterogeneidad social a una categoría (i.e., *chusma*), el discurso se enfrenta inevitablemente al problema de su *forma*, lo que en este caso es lo mismo que decir al problema de la historia de la nación. En efecto, *Estaba la pájara pinta...* narra vidas que se han manifestado catastróficas y que se rehúsan a integrarse en un relato de orígenes. Esas vidas desastradas socavan los códigos de la historiografía nacional al privilegiar rupturas, ruinas, reticencias, en suma: al mostrarse escéptico con la deseada coherencia social de toda historia política.

En primera instancia, el sentimiento colectivo de la catástrofe va más allá del 9 de abril y sirve como telón de fondo para la experiencia de Ana. Durante su niñez Ana oye historias sobre las masacres rurales: “La cabeza de un niño de tres meses clavada en la estaca y frente la del padre ensartada en otro poste” (98). Tiempo después, ella misma sufre la intimidación estatal: se entera del asesinato de Valeria, su mejor amiga y activista política (176-80) y de la tortura de Lorenzo (225-26). Más que testigo, Ana es igualmente víctima de la censura y el control excesivo, el repudio, la agresión y la violación. Es precisamente a través de su perspectiva infantil en algunos casos, siempre matizada por una ingenuidad infantil –que el discurso hace explícito su reticencia a fijarle un sentido a los eventos.

Esta reticencia quizá se pueda explicar mejor por la escena de devastación que la novela explora. Varios personajes traumatizados recorren estos paisajes catastróficos. Don Anselmo Cruz, uno de los muchos desplazados de los primeros años de La Violencia, sobrevive poseído por el tipo de imágenes extremadamente vívidas que caracteriza las vivencias extremas (Lifton 163-178); extenuado por la intensidad de las imágenes, Don Anselmo:

... se terminó la mazamorra y se quedó callado, pensando [...] el viejo no oía [...] Ana vio a don Anselmo con los brazos cruzados en el pecho, rezando de rodillas, mientras que las lagrimotas le quedaban colgando, acanaladas en las arrugas. (99)

Enmudecido, con las lágrimas rodando por su cariacontecido rostro, Don Anselmo es incapaz de expresar una experiencia que, sin duda alguna, conmueve a su auditorio. Misiá Etelvina, una campesina que vive cerca de la finca de su familia, musita asombrada “cómo el género humano pudo llegar a eso” (98). El poder de esas imágenes es tal que los niños tienen pesadillas –“me desperté jugado, no me puedo dormir porque se vuelve a repetir”, dice Juan José, hermano menor de Ana (99). El silencio de don Anselmo y las pesadillas de los niños inscriben la experiencia traumática que, por otra parte, encuentra en la forma del discurso su realización plástica. *Estaba la pájara pinta...* es a la vez un encuentro fallido con lo real y un estallarse ante ese real; en esa doble condición podemos entenderla como escritura del desastre.

¿Qué hace posible que surja ese tipo de escritura en Colombia, en ese momento? Como ya lo mencioné, durante mucho tiempo una buena parte de los colombianos ve en el Bogotazo una interrupción dolorosa de una tradición orgullosamente civilista y considera la violencia resultante como una “tragedia popular y campesina antes que una tragedia nacional” (Palacios 189). Hay dos razones para entender por qué esa experiencia, *La Violencia*, a pesar de ser ampliamente conocida, no penetró la conciencia nacional por un largo tiempo. En primer lugar, después del 9 de abril la violencia social abandona la ciudad y se extiende por las áreas rurales del interior del país; sus víctimas fueron más que todo campesinos pobres y analfabetas que, aunque producían compasión, generaban poca empatía entre la intelectualidad urbana. En segundo lugar, la violencia social que afectaba el campo no afectó, o apenas afectó, los intereses de la elite política y financiera tradicional y no obstruyó el crecimiento económico nacional.

Por otra parte, las condiciones de posibilidad para entender y representar la complejidad de lo que estaba ocurriendo y los modos en que esos eventos cambiaban el país no se dieron hasta mucho tiempo después, más concretamente durante los años del *Frente Nacional* (1958-1974), cuando se dan tres factores en el país. Primero, las narrativas sobre el conflicto dejan de ser crudas denuncias políticas, testimonios campesinos y reportajes sensacionalistas (1948-59) y sus cronistas empiezan a explorar técnicas narrativas que los acercan a la novela de vanguardia de la posguerra. En segundo lugar, se genera un creciente interés en las ciencias sociales por el conflicto que azota el país. Y, en tercer lugar, existe una creciente insatisfacción entre amplios sectores de la clase media urbana frente a la actitud señorial de la elite política, así como de las políticas excluyentes del Frente Nacional.¹⁵ Estos tres factores crean las condiciones de posibilidad para la escritura que caracteriza *Estaba la pájara pinta...*

Cronistas, escritores y artistas –mucho antes que científicos o analistas sociales– fueron quienes trataron de crear una imagen duradera de los años tempranos de *La Violencia*. Durante esos años, la producción literaria tuvo un tinte fuertemente documental –incluso acusatorio– motivado por una comprensión sartreana de la literatura como arma del

¹⁵ El acuerdo estableció una institucionalización del bipartidismo mediante la alternancia de los dos partidos en la presidencia para los siguientes dieciséis años (1958-1974). Los presidentes del Frente Nacional fueron Alberto Lleras Camargo (Liberal, 1958-62), Guillermo Valencia (Conservador, 1962-66), Carlos Lleras Restrepo (Liberal, 1966-70), y Misael Pastrana Borrero (Conservador, 1970-74). Véase Bushnell (223-48).

compromiso político. La política partidista que alimentó el conflicto social era trasladada al papel “hasta llegar a convertir la novelística en un verdadero campo de batalla” (Suárez Rondón 6).¹⁶ Este panorama empieza a cambiar a finales de los 50, cuando nuevos escritores como Zapata Olivella, Cepeda Samudio y García Márquez rompen el molde del realismo prevaleciente.¹⁷ Para entonces, la narrativa de la Violencia, un “movimiento que deliberadamente trató de registrar La Violencia mediante formas artísticas” (Kirsner 9), estaba en vías de convertirse en el primer movimiento literario de Colombia.¹⁸ Para 1975, año de la publicación de *Estaba la pájara pinta* de Ángel, López Tames escribe que “se podría asegurar que no hay novela colombiana en los últimos veinte años que de alguna manera no se refiera a la violencia” (141).

Así como las prácticas narrativas cambiaron durante los últimos años de los 50, el aparato intelectual para la investigación, aprehensión y discusión de La Violencia se transformó con la publicación de *La violencia en Colombia* en 1962. Este notable estudio publicado por Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna inauguró la sociología moderna en Colombia y constituyó la primera aproximación seria al fenómeno social, político, económico y cultural que representó La Violencia. En su prefacio, Guzmán Campos hace referencia a la falta de la claridad reinante sobre el fenómeno:

[El país] carece de la noción exacta de lo que fue la violencia: ni la ha sospechado en toda su brutalidad aberrante, ni tiene indicios de su efecto disolvente sobre las estructuras, ni de su etiología, ni de su incidencia dentro de la dinámica social, ni de su significado como fenómeno y mucho menos de su trascendencia en la psicología del conglomerado campesino. (23)

Pronto surgieron investigaciones, así como un campo de estudio—la Violentología—que ayudó a formar una nueva sensibilidad y comprensión de la historia nacional. Si, como Rafael Gutiérrez Girardot sostiene, las nuevas prácticas literarias le apuntaban a desenmascarar “al ensayista *florido*, a los poetas para veladas escolares”, la nueva sociología de base histórica representaba y construía una nación diferente de aquella producida por “historiadores de legajos canónicos y jurídicos [y] sociólogos predicadores de encíclicas” (535-36). Los años sesenta corresponden al período en el que la palabra *hecatombe* se volvió el sustantivo preferido para hacer referencia a la violencia política de los años cincuenta y La Violencia

¹⁶ Algunas de las primeras y más conocidas de estas novelas son *El 9 de abril* (1951) de Pedro Gómez Corena; *El día del odio* (1952) de José Osorio Lizarazo; *El Cristo de espaldas* (1952) de Antonio Caballero Calderón; *Viento seco* (1954) de Daniel Caicedo, y *El monstruo* (1955) de Carlos Pareja.

¹⁷ En 1959 un concurso de cuento corto patrocinado por el periódico *El Tiempo* promovió nuevas formas de representar la situación de crisis que vivía el país. Estos textos fueron “... la tabla de salvación para una literatura que se estaba ahogando en sangre y debía encontrar otra solución diferente a la de asustar con el número de muertos si deseaba profundizar en el cáncer de una sociedad”. Citado en L. Troncoso en Román López Tames 1975, 38-9. Algunos de los relatos más sobresalientes producidos durante esos años son *Calle diez* (1960) de Manuel Zapata Olivella; *La casa grande* (1962) de Alvaro Cepeda Samudio; y *La mala hora* (1961) de García Márquez. Adicionalmente, en 1958 Gonzalo Arango publicó su “Manifiesto Nadaista” a nombre de un movimiento nihilista y de neovanguardia.

¹⁸ El término “novela de la Violencia” fue acuñado a fines de la década de 1950 por el crítico colombiano Hernando Téllez y se ha usado desde entonces para describir la producción narrativa directa o indirectamente asociada al período de La Violencia. Ver Marino Troncoso (1989).

alcanzó el nivel de fetichismo lingüístico, como cuando la gente decía: “La Violencia ‘hizo’ esto o ‘aquello’” (Palacios 220).

Finalmente, un tercer elemento que informa la escritura de Ángel corresponde al creciente desencanto e impaciencia con el sistema político, visto como persistentemente corrupto e impermeable a las demandas democráticas. Seis años de dictadura y represión, doce años de violencia brutal y veinte años después del Bogotazo –toda la vida conciente de Ana–, el surgimiento de los grupos guerrilleros, algunos de los cuales estaban compuestos por universitarios y profesionales de clase media, encarnan este repudio por el orden político establecido. El más prominente de todos ellos es Camilo Torres, un cura de clase media que renunció al designio eclesiástico y a su puesto de profesor universitario para unirse al recién formado ELN (*Ejército de Liberación Nacional*) en 1965.¹⁹ Como lo afirma Isaías Peña Gutiérrez, la de Ángel es una generación frustrada: por una parte vive en un periodo de rápido crecimiento económico y por otra son testigos de un Estado y de una elite indiferentes ante la precariedad social y que optan por las políticas represivas de la seguridad nacional para mantener su derecho al poder (128-29).

UNA ESCRITURA MÁS ALLÁ DE LA FICCIÓN Y LA HISTORIA

Ángel publica su novela en medio de esta lucha por representar el sentido estético, histórico y político de un pasado y un presente violentos. Desde un principio la crítica ha reconocido que *Estaba la pájara pinta...* rompe con los patrones narrativos establecidos por los primeros cronistas de La Violencia, relatos de corte realista que se enfrentaban al terror social imponiéndole coherencias formales e ideológicas a partir de sus preferencias partidistas. Como hemos visto, *Estaba la pájara pinta...* escenifica la disputa por el sentido social de los eventos e ironiza la perspectiva monológica del poder; lo hace en un momento de renovación narrativa, de nuevos estudios sociales sobre el conflicto social y en medio de un profundo desencanto con las políticas del Frente Nacional.

Pero más allá de las condiciones externas, ¿de qué forma narramos una historia que se muestra inasible, la historia de este país, la historia de la violencia y La Violencia, la historia de nuestro presente? ¿Cómo relatar un evento que “repentinamente cambió la historia” y se volvió el “día más fatídico del siglo en Colombia?” (Ospina Pérez 1997). Más aún, ¿cómo escribir las historias de seres marginados, subalternos, incluso catastróficos, como Flower, Don Anselmo y la misma Ana? ¿Acaso la misma escritura no esconde, inevitablemente, bajo el peso del discurso la brutalidad de lo que acontece? ¿Podría esta historia ser contada “si lo que fue realmente no se puede transcribir en palabras” (48)?²⁰ Estas son las preguntas a las que Ana se enfrenta repetidamente:

¹⁹ Los otros dos grupos guerrilleros importantes que surgieron al final de la década de los 60 y que aún se mantienen activos son las FARC (1964) y el EPL (1965). El M-19, grupo guerrillero de base urbana, se formó a comienzos de los 70. Véase Enrique Neira (1989 19-25); también, Eduardo Pizarro Leongómez (1996).

²⁰ En tono casi sarcástico, la narradora se refiere al asesinato de Gaitán así: “...qué aflicción, qué agonía, ¡qué congoja tan grande! Cómo decir lo que no tiene nombre. Cómo narrar una historia que el viento se llevó pero esta vez sin Scarlett O’Hara ni Clark Gable, porque una muerte así, en un país

Muy difícil, te digo. Porque entender, así, de pronto, tantas cosas, es como querer atravesar la barrera del sonido en bicicleta. No es gratuito. Hay que quedarse alerta, siempre de cara al universo, con la piel y los ojos bien abiertos, espionando la vibración de los colores, el aura de los pájaros, la traslación del viento, el bambolearse de los árboles, el flujo de las aguas, el dinamismo de las nubes, la rotación del sol, que va quemando mientras tus poros se dilatan y todo en ti es como nacer de nuevo, como encontrar por fin la forma de las cosas... (173)

Es una tarea que abruma y fácilmente lleva al estupor: como niña, Ana frecuentemente se encontraba “con unas ganas horribles de llorar y no sabía por qué” (27). Estupor que, el historiador Carlos Perea señala, sentían igualmente los testigos del 9 de abril, evento, recordémoslo, fundacional en la vida de Ana y en la vida colectiva de una nación anestesiada por la violencia:

La violencia llega, hace sus repartos del poder y se marcha dejando tras sí el silencio; no puede crear palabras, no puede ni tan siquiera ser narrada... Cómo si la violencia de los últimos cincuenta años hubiera quedado apresada en el mutismo que desataron los acontecimientos de abril del 48. (35)

Pero ese estupor está inscrito en un discurso que narra y dice, o por lo menos intenta decir, una y otra vez. Muy al contrario del mutismo, la novela, sus protagonistas, las víctimas de la violencia constituyen una respuesta a esa hojarasca que amenaza instaurar el silencio.²¹ Notemos, igualmente, que el desorden narrativo que caracteriza la novela es sumamente riguroso; no se agota en sí; corresponde a un proyecto poético que toma en cuenta el “orden desordenado” (Taussig 17) del país; digamos incluso que constituye una escritura que va más allá de la historia y la ficción; un contar la historia de otro modo.

Gabriela Mora señala que la novela funciona como una “estructura alegórica del período caótico de la historia colombiana en la cual está enmarcado” (73). Sin embargo, habría que precisar que es una alegoría consciente de que el referente, a pesar de su innegable presencia, ha desaparecido bajo el peso del discurso. No se pueden contar las cosas como son porque, como dice Ana, “cuando las Aparicio le cuentan como son las cosas [a su mamá], las cosas ya serán como son y no como las están contando” (15).

Contar, entonces, es parte de la respuesta. En efecto, el acento no está en la producción de una verdad o de una coherencia –por lo menos no cartesianas– sino en el mismo acto de narrar. Ana expresa su admiración por la rara habilidad de Tina para “[rebuscarse] las palabras y [dejarlas] caer como al desgair, sin importarle si el público las capta” (79). La brillante habilidad de Tina con las palabras, sus talentos naturales e inventiva a la hora de contar historias, y su aparentemente inagotable imaginación, encantan a Ana y la llevan a imaginarla cuentera perfecta. Pero, aunque elaboradas e inesperadas, las historias de Tina se mantienen dentro de las convenciones clásicas del relato popular y retornan al

de América Latina, no merecía ni tan siquiera un mal cortometraje de dieciséis milímetros” (57). Y, más adelante, “Qué es lo que hay que escribir, para que los demás comprendan que siempre fuiste fiel a tus principios” (177).

²¹ Este punto ha sido desarrollado recientemente por Elizabeth Jelin en *Los trabajos de la memoria* (39-62; 79-98).

mundo de príncipes, monstruos y fantasías. El turbulento mundo de Ana, sin embargo, demanda una escritura intransigente, que ficcione su propia verdad incontable, que estalle las formas discursivas y propicie el reordenamiento simbólico. Esa escritura es la novela que leemos.

Varias son las estrategias que la novela usa para responderle a ese riguroso desordenamiento del terror. En lo que queda exploraré tres: la ya mencionada inflexión autobiográfica; la yuxtaposición de voces de diversa índole social; y el uso crítico del *Bildungsroman* como la forma discursiva que puede darle coherencia moral al mundo social. Las dos primeras deconstruyen la lógica monológica de la historia política; la tercera socava toda posible intención pedagógica del relato.

Para empezar, se debe notar una cierta inflexión autobiográfica en el texto. La familia de Ana, como la de Ángel, proviene del viejo Caldas, una región caficultora con fuerte tradición católica y agobiada por la violencia. Las dos pertenecen a la clase media y se enfrentan a toda suerte de dificultades debido a su género y visión política. Igualmente, tal y como es posible suponer que Ana va a hacer al final del discurso, Ángel dejó el país para desarrollar sus intereses creativos en otras partes, menos excluyentes y sofocantes que el suyo.²² Aunque esta inflexión biográfica no nos permite entrever una correspondencia entre el mundo social del texto y el de su autora, varias lectoras feministas han señalado que tal deliberada intervención de la ficción en la realidad, lo privado en lo público, inevitablemente trae a colación la “situación de la mujer en las sociedades tradicionales... y su participación en la historia centrada en el hombre” (Mora 373).²³ Aun más, la focalización de la novela a través de Ana nos conduce a otros sujetos femeninos, con quien la protagonista entra en diálogo constante, y descubre de manera desconcertante, para un hombre por lo menos, una noción de violencia que —a diferencia de otras representaciones— está fuertemente asociada a esa mirada masculina caracterizada por el exceso libidinoso, “con esos ojos de animal arreo” (19). A partir de ese momento cualquier interpretación de la noción de catástrofe de este texto y posiblemente de la Violencia debe cruzar la categoría de género porque Ana encarna la impotencia de aquellos arrasados por una historia de violencia, a la vez ángel de la historia, testigo del desastre que marca el presente, y un despojo más.²⁴

²² Ángel recorrió Europa como cantante folklórica a fines de los 60. Allí pudo desarrollar su escritura y publicar (además de *Estaba la pájara...*, 1975), *Los girasoles en invierno* (1970), *Dos veces Alicia* (1972), y *Misia señora* (1984). También publicó la serie de cuentos cortos *¡Oh gloria inmarcesible!* (1979), el poema en prosa *Las andariegas* (1984), y dos libros sobre arte e historia del arte (1991). En 1998 dio una conferencia en Washington que posteriormente fue publicada por *Cultural Series* bajo el auspicio del Banco Interamericano de Desarrollo (BID). En la charla, Ángel hace referencia a una serie de manuscritos inéditos, dentro de los cuales se encuentra una antología de escritura feminista en Latinoamérica. Ver Betty Osorio de Negret (1995).

²³ La igualdad legal de la mujer sólo se logra a mediados de los años sesenta, años en los que indudablemente el rol y cuerpo de la mujer se convirtieron en tema de grandes polémicas. En 1957, por ejemplo, la prestigiosa revista *Mito* publicó “Historia de un matrimonio campesino”, crónica etnográfica y periodística acerca de los motivos de la violencia doméstica. No obstante los logros legales, predomina la idea de que el hombre tiene derecho a controlar el cuerpo femenino. Para más, ver Osorio de Negret (1995).

²⁴ La misma familia de Ana representa la tradición de la violencia. Nótese el aberrante comportamiento que exhibe Pablo, el primo de la protagonista (98).

Por otra parte, el modo en que la novela yuxtapone voces de variados registros para abordar los eventos del 9 de abril es emblemático de la impugnación que se lleva a cabo contra la historia oficial. En primer lugar, la novela cita y yuxtapone crónicas de reconocidos políticos (algunos de los cuales ya han sido mencionados), artículos de periódico (de uno de los cuales reproduce su facsímil) y los mezcla con denuncias legales, testimonios oscuros, reportes anónimos, transmisiones de radio, recuerdos de Sabina y reflexiones de Ana niña. Los relatos de la élite son autoritarios y fácticos:

Ya la multitud en un ataque relámpago, cayó sobre Palacio. Ni un vidrio sano en los ventanales, ni una bomba eléctrica ilesa. Fue tal la furia, que el asfalto está cubierto de cristales en polvo, como la acción minuciosa de una piedra de molino. Abandonadas junto al andén, hay tres gruesas vigas, con las cuales trataron de forzar las puertas, en acción de ariete y por el sistema de cuña. Una de las puertas quedó casi vencida. Y en medio del esparcimiento de piedras, ladrillos, garrotes y cristales, al pie de la entrada principal, el cadáver del asesino, desnudo, bocarriba, los brazos y las piernas en cruz, con un ojo afuera y el otro convertido en un coágulo de sangre. Allí lo había dejado la hiena para volver por su presa. (24)

Las citas *no* son atribuidas a nadie en particular, a pesar de que aparecen en el texto separadas por comillas. En ellas el poder, siempre impersonal, habla de manera definitiva. Sólo una investigación –o conocimiento previo de los textos originales– puede restituir los autores a estas citas.²⁵ Sin embargo, su autoridad se ve seriamente disminuida al no contar con los nombres que las amparan y les disimula la violencia.

Por su parte, las voces anónimas señalan la existencia de un mundo social no incluido en una historia política que es poco más que la biografía de la élite. La irrupción de la chusma desafía la veracidad de la historia oficial (165) y deja en claro que –en tanto escritura de impugnación– el objetivo no es construir una historia más objetiva, sino mostrar el grado de ficción ya inherente en los relatos oficiales. Este asalto de un mundo moralmente heterogéneo no disimula la violencia social bajo formas de pedagogías ciudadana; al contrario, sobrelleva la presión que la violencia ejerce contra el discurso y se constituye en un momento de articulación subalterna. Si la historia es cómplice del poder, entonces, como dice Enzensberger, la ficción –en contraste con el requerimiento objetivo de la historia– puede articular mejor los trabajos internos de una historia traumática (938-40).

Gabriela Mora identifica el *Bildungsroman*, o novela de educación, como la forma discursiva específica que sostiene la tensión entre ficción e historia. Valga la pena aclarar que el *Bildungsroman* se centra en una lucha individual por la autorrealización, en la que el triunfo de la vocación individual sobre los obstáculos sociales, es señal de progreso e integración exitosa. Estos impulsos aparecen textualmente inscritos en la cita que reproduce apartes de la crónica de Estrada, *El 9 de abril en Palacio*, y que funciona como epígrafe de la novela:

²⁵ Algunos de estos personajes son Joaquín Estrada Monsalve, Bertha Hernández de Ospina, Carlos Lleras Restrepo (líder del partido Liberal), y la periodista norteamericana Eva Pane. La señora Hernández de Ospina publicó su relato en 1973 en la revista colombiana *Cromos* 140 (1973): 11-17; también aparece reproducido en Alape 259-61; 264-66; 387-89.

Joven colombiano: si quieres ver por mis ojos las grandezas y miserias de la más oscura noche de tu patria, lee este horario, vivido más que escrito. En él recojo los hechos en que intervine, que presencié o de los cuales tuve una información autorizada e inmediata durante el desarrollo de los sucesos. Incluyo algunos detalles ambientales, porque sé, por propia experiencia, su utilidad para quienes vuelvan mañana sobre ellos. Lo he escrito sobre notas instantáneas que tuve el cuidado de tomar en las propias pausas de los acontecimientos, para asegurarle a la memoria puntos fijos de reconstrucción y para que, en caso de subsistir, no todo quede sepultado bajo el silencio de las ruinas morales y físicas. [...] No sigas apretándote el corazón únicamente ante el hacinamiento de los escombros materiales. Apriétatelo, sí, ante los escombros morales. Y levántate sobre las ruinas, ¡así no más eres hombre!

La prosa edificante de Estrada revela una decidida determinación para extraer una coherencia simbólica de la experiencia social de violencia y articular una pedagogía ciudadana. La narración clara y lineal es un llamado de atención a la clase dirigente, presumibles lectores de su texto, quienes a su vez deben procurar los medios para llevar a cabo la regeneración ideológica de la *chusma*. Tanto el Estrada superviviente, como el protagonista del *Bildungsroman*, organizan sus recuerdos desde la madurez y el autocontrol, resultado natural de sus historias. El resultado de los relatos, aun cuando las circunstancias vividas han sido difíciles, es una cierta sabiduría y no el estupor y desconcierto propios de la catástrofe. Ángel ironiza (y por lo tanto se distancia) del iluso deseo de Estrada por la coherencia al yuxtaponerle el verso de Dylan Thomas –“Los recuerdos de la infancia no tienen orden, ni final”– que sirve de segundo epígrafe a *Estaba la pájara...*

Como en los *Bildungsromans* tradicionales (*Los años de formación de Wilhem Meister* [1796], de Goethe, por ejemplo) el personaje principal de la novela es un artista sensible en busca de la reconciliación con el mundo. Desde muy temprano en su vida, Ana expresa su fascinación por las palabras y copia en su diario las de sonido más bello (ver páginas 30, 49, 216). El lenguaje es su refugio utópico, su espacio de rebeldía (como cuando ella canta la rima que da nombre al libro, contrariando, una vez más, las órdenes de las monjas), de duelo, deseo y diferencia. Más tarde, encuentra su modelo en Valeria, también escritora, y el texto sugiere en varias instancias que lo que leemos es el intento de Ana por darle sentido a su vida.

Sin embargo, la repetida figuración de la escritura como transgresión social y política (bien sea tras las rejas –como las cartas de Lorenzo, 83– o secretamente –como los escritos de Ana, 56) y la muerte de Valeria a manos de la policía, sugiere que narrar la historia es peligroso y hasta mortal. Tina, amiga de infancia de Ana, es la única contadora exitosa de historias en la novela. Es posible que como parte de un circo ambulante Tina sea lo suficientemente marginal como para no ser percibida como amenaza, pero por otra parte es posible que su profesión de trapezista la haya acostumbrado a maromas y contorsiones riesgosas. Escribir es un acto tan trasgresor que la novela inscribe la necesidad de controlarlo. Por eso, la reproducción de la primera página de *El Tiempo* con una nota del entonces presidente general Rojas Pinilla prohibiendo cualquier reportaje o editorial acerca de los sucesos (las masacres estudiantiles) de junio 8 y 9 de 1954 (165).

Es obvio que en este contexto la escritura está relacionada con el saber prohibido. A Ana se le prohíbe acercarse a las puertas durante el Bogotazo, escuchar las historias de la Violencia en la finca, leer el periódico durante las masacres estudiantiles y es reprendida

por su madre cuando se interesa en los libros. Como parte de una “familia bien” de clase media, Ana debe ser resguardada de ver, oír y conocer –en breve, de ser testigo– para poder asegurar su complicidad o al menos su indiferencia con el entorno social: debe permanecer confundida ante La Violencia, debe percibirla como ajena y fuera de su control. De otra forma, percatarse, exponerse al trauma, a las demandas éticas que surgen del ver y conocer (y que Lorenzo recuerda: “y tú y yo los testigos: presente siempre para gritar bien alto los nombres de los muertos” 199), vuelve imposible la sumisión. Ana es profundamente consciente de las restricciones que le imponen –“no me dejan ir más lejos que Cerritos [...] Un Sabú sin alfombra voladora, el gato sin sus botas, Aladino sin lámpara, Alicia sin espejo” (45) –y sueña con echar abajo las paredes de su confinamiento.

El control ejercido sobre la información es la imagen inversa de la escritura incontrolable que constituye el texto. Esta simetría hace evidente que la escritura sólo puede existir fuera de la esfera pública, se ha hecho ilegal en una sociedad sofocante. Sólo en *La Arenosa* –la casita situada en las afueras de la ciudad en la que ella busca refugio junto con Lorenzo y Valeria (15)– aparece la posibilidad de escribir y comprender. Se trata de atrevidos actos de rebeldía contra el “terror concentrado” y el precio de tales rebeldías será sus vidas o, en el mejor de los casos, el exilio (Sánchez G. 31). La rebeldía (y la escritura) de Ana crecen a partir de la convicción de “que lo del tenteallá era una pura trampa; para que no siguiera oyendo” (89). Más aún, el lector pasa a compartir ese deseo de romper con el ambiente opresivo pues la identificación nos convence de que la represión de Ana es también la nuestra. Como la escritora que será, cronista de una historia inenarrable, su testimonio (88, 60) constituye una inscripción de futuros lectores y, de ese modo, es también un relato utópico.

Estaba la pájara pinta... es un *Bildungsroman* en el que no existen protagonistas que puedan organizar los recuerdos traumáticos y convertirlos en una historia coherente de progreso y desarrollo. En el texto ningún personaje –ni siquiera Ana adulta– tiene el control del relato. Cuando las últimas ilusiones del control narrativo se hacen evidentes, el narrador parodia el intento de Estrada por darle significado al 9 de abril: “dejemos que el ministro nos siga con su crónica” (56). Lo que impide la comprensión, tanto de Ana como del lector, es la ausencia de una voz estructurante cuya autoridad revele la lógica social detrás del caos social. La corriente de conciencia que une las primeras páginas con las últimas nos remite al concepto del sobreviviente que, como dice Doris Laub, vive “con un suceso que no procedió, ni puede proceder hasta su final” (69, traducción mía). Si la historia y la ficción no constituyen géneros adecuados para narrar la experiencia social de Ana (y de todos aquellos cuya experiencia ella recoge), entonces se requiere de una escritura que permita decir la historia de otro modo, en el entretanto, tal vez de manera más fundamental que una u otra.

CONCLUSIÓN

La fuerza formal del texto se halla en los persistentes desplazamientos que ocurren a lo largo de la narración: del realismo de las primeras novelas de la Violencia al descentrado fluir de conciencia; del registro aparentemente neutral y objetivo de los sucesos históricos a la percepción de una niña sobre la violencia en su entorno; de lo público a lo privado y viceversa; del monólogo de la Historia política al caleidoscópico contrapunteo de voces

anónimas; de la claridad pedagógica de la crónica de Estrada (primer epígrafe) a la poética de Thomas (segundo epígrafe).

Escritura que resiste la clausura narrativa y explora en cambio lo inacabado del evento; escritura que, ante la impotencia de la narrativa realista, incluida entre ella el discurso histórico, intenta dar cuenta de los silencios y pesadillas de los Anselmos, Flowers, Sabinas, y de miles más, que quedan al margen de la Historia; escritura que interroga las fronteras de la ficción y de la historia y va más allá de la veracidad fáctica o del goce lúdico; que explora la historicidad de los eventos y genera, como lo pide Hayden White, una historia escrita en *voz media* que pueda acercarse a la experiencia social contemporánea y sepa, igualmente, adelantar el trabajo del duelo.²⁶

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo Carmona, Darío. *La mentalidad de las élites sobre la violencia en Colombia, 1936-1949*. Bogotá: Universidad Nacional-El Áncora Editores, 1995.
- Alape, Arturo. *El Bogotazo. Memorias del olvido*. Bogotá: Editorial Planeta, 1983.
- . “El 9 de abril: frustración histórica de un pueblo”. *Historia de Colombia*. Vol. 8. Bogotá: Salvat Editores, 1987. 1708-21.
- Ángel, Albalucía. *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Barcelona: Argos Vergara, 1985.
- Arias Trujillo, Ricardo. *9 de abril de 1948*. Cuadernillos de Historia. Bogotá: Panamericana Editorial, 1998.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World* [1965]. Hélène Iswolsky, trad. Bloomington: Indiana UP, 1984.
- Bermúdez, Alberto. *Del Bogotazo al Frente Nacional: historia de la década en que cambió Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1995.
- Bushnell, David. *The Making of Modern Colombia: A Nation in Spite of Itself*. Berkeley: U of California P, 1993.
- Braun, Herbert. *The Assassination of Gaitán: Public Life and Urban Violence in Colombia*. Madison: U of Wisconsin P, 1985.
- Caballero, Antonio. *El saqueo de una ilusión: El 9 de abril, 50 años después*. Bogotá: Número Ediciones, 1998.
- Castañeda, Jorge G. *Utopian Unarmed: The Latin American Left After the Cold War*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1993.
- Estrada Monsalve, Joaquín. *El 9 de abril en palacio; horario de un golpe de estado*. Medellín: Editorial Granamérica, 1948.
- Figueroa Sánchez, Cristo. “Estaba la pájara pinta sentada en un verde limón: La proliferación del enunciado en el discurso narrativo”. *La novela colombiana ante la crítica, 1975-1990*. Luz Mery Giraldo, ed. Cali: Pontificia Universidad Javeriana, 1994. 177-201.

²⁶ Hayden White apela a Roland Barthes y propone la voz media como la modalidad escritural apropiada para acercarse a eventos traumáticos (1992). Ver también la crítica de Dominick LaCapra (2001 16-22).

- Gutiérrez Girardot, Rafael. "La literatura colombiana en el siglo XX". *Manual de historia de Colombia*. Jaime Jaramillo Uribe, Jorge Eliécer Ruiz y Darío Jaramillo Agudelo, eds. Vol. 3. Bogotá: Colcultura, 1980. 445-536.
- Guzmán Campos, Germán et. al. *La violencia en Colombia: estudio de un proceso social*. 2 vols. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1980.
- Hernández, Manuel. "El 'Bogotazo' y la Universidad de los Andes". *Los imaginarios y la cultura popular*. José Eduardo Rueda, ed. Bogotá: Cerec-Coper, 1993. 144-59.
- Neira, Enrique. *La Violencia en Colombia: 40 años de laberinto*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 1989. 19-25.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- Kirsner, Robert. "Four Colombian Novels of 'La Violencia'". *Hispania: A Journal for Spanish Teachers* (1966): 70-74.
- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 2001.
- Laub, Dori. "Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening". *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Shoshana Felman y Dori Laub. Nueva York: Routledge, 1992. 57-74.
- Lifton, Robert Jay. *The Broken Connection: On Death and the Continuity of Life*. Nueva York: Basic Books, 1979.
- López Tames, Ramón. *La narrativa actual de Colombia y su contexto social*. Colección Castilla; no. 3. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1975.
- Mora, Gabriela. "El Bildungsroman y la experiencia latinoamericana: *La pájara pinta* de Albalucía Ángel". *La sartén por el mango*. Patricia Elena González y Eliana Ortega, eds. San Juan: Ediciones Huracán, 1985. 71-81.
- Neira, Enrique. *La Violencia en Colombia: 40 años de laberinto*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 1989. 19-25.
- Ortiz Sarmiento, Carlos Miguel. "Historiografía de la violencia". *La historia del final del milenio: Ensayos de historiografía colombiana y latinoamericana*. Vol. I. Bernardo Tovar Zambrano, ed. Bogotá: Ediciones Universidad Nacional, 1994. 351-423.
- Oquist, Paul H. *Violencia, conflicto y política en Colombia*. Biblioteca Banco Popular: Divulgación Económica y social. Bogotá: Instituto de Estudios Colombianos, 1978.
- Osorio de Negret, Betty. "La narrativa de Albalucía Ángel, o la creación de una identidad femenina". *Literatura y diferencia: Escritoras colombianas del siglo XX*. Vol I. Betty Osorio de Negret, María Mercedes Jaramillo y Ángela Inés Robledo, eds. Bogotá: Ediciones Uniandes, 1995. 372-98.
- Palacios, Marco. *Entre la legitimidad y la violencia: Colombia 1875-1994*. Bogotá: Norma, 1995.
- Pécaut, Daniel. *Orden y violencia: Colombia 1930-1954*. Jesús Alberto Valencia, trad. 2 vols. Bogotá: Siglo XXI, 1987.
- Peña Gutiérrez, Isafas. "La nuestra, ¿otra generación frustrada?". *Revista de Crítica Latinoamericana* 7/13 (1981): 127-34.
- Perea, Carlos Mario. "Esa tarde inenarrable e inútil". *Historia Crítica* 17 (julio-diciembre 1998): 35.

- _____. *Porque la sangre es espíritu: imaginario y discurso político en las élites capitalinas, 1942-1949*. Bogotá: IEPRI: Aguilar, 1996.
- Pizarro Leongómez, Eduardo. *Insurgencia sin revolución: la guerrilla en Colombia en una perspectiva comparada*. Bogotá: T/M Editores, 1996.
- Puncel, María. *Estaba la pájara pinta y otras rimas infantiles*. Madrid: Ediciones Altea, 1987.
- Restrepo, Jorge. "Niño de abril del 48". *El Tiempo* (28 de marzo de 1998): 4^a.
- Sánchez G., Gonzalo. *Los días de la revolución: Gaitanismo y 9 de abril en provincia*. Bogotá: Centro Cultural Jorge Eliecer Gaitán, 1983.
- Suárez Rondón, Gerardo. *La novela sobre la violencia en Colombia*. Bogotá: np, 1966.
- Taussig, Michael. "Terror as Usual: Walter Benjamin's Theory of History As State of Siege". *The Nervous System*. Nueva York: Routledge, 1992. 11-35.
- Troncoso, Marino. "De la novela en la violencia a la novela de la Violencia: 1959-1960". *Violencia y literatura en Colombia*. Jonathan Tittler, ed. Madrid: Orígenes, 1989. 31-40.
- White, Hayden. "Historical Emplotment and the Problem of Truth". *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*. Saul Friedlander, ed. Cambridge: Harvard UP, 1992. 37-53.
- Williams, Raymond Leslie. *The Colombian Novel, 1844-1987*. Austin: U of Texas P, 1991.