

**Université de Montréal**

**La re-escritura de la violencia en**

***Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* de Albalucía Ángel**

**par :**

**Margarita Correa**

**Département de littératures et de langues modernes  
Études hispaniques  
Faculté des arts et des sciences**

**Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences  
En vue de l'obtention du grade de M.A. (Maîtrise ès arts)  
Option études hispaniques**

**Avril, 2013**

**© Margarita Correa, 2013**



**Identification du jury**

**Université de Montréal  
Faculté des arts et des sciences**

**Ce mémoire intitulé :**

**La re-escritura de la violencia en  
*Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* de Albalucía Ángel**

**Présenté par :**

**Margarita Correa**

**a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :**

**président rapporteur : Juan Carlos Godenzzi**

**directeur de recherche : Ana Belén Martín Sevillano**

**membre du jury : James Cisneros**

## Résumé

L'objectif de cette étude a été double. D'une part, il fait l'inclusion du roman *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* d'Albalucía Angel au genre du nouveau roman historique, selon la théorie exposée par Seymour Menton, Cristina Pons, Fernando Ainsa et Biruté Cipliauskaitė. Dans cet ordre on a examinée en détail l'utilisation faite dans cette nouvelle de l'histoire récente de la Colombie, ainsi que les questions relatives à la mise en fiction de personnages historiques, la métafiction, l'intertextualité et la polyphonie.

Deuxièmement, cette étude analyse la perspective de genre qui définit cette nouvelle grâce à l'inclusion de la voix féminine que raconte des événements historiques à partir du point de vue de l'expérience des femmes, trait qui deviendra caractéristique du nouveau roman historique écrit par des femmes sur les femmes. Notre intérêt est d'analyser comment les différentes voix dans le roman parviennent à créer une nouvelle subjectivité féminine, renversant ainsi le discours historique officiel que le système patriarcal. Ces aspects, dans le contexte historique de la violence en Colombie, permettent une nouvelle lecture de la société colombienne du milieu du XXe siècle.

**Mots-clés** : Roman historique, littérature de la violence en Colombie, mémoire historique, el Bogotazo, polyphonie, discours féminine.

## **Abstract**

The objective of this study is twofold. On one hand it considers the assignment of Albalucía Angel's *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* in the gender of the New Historical Novel, according to the theory exposed by Seymour Menton, Cristina Pons, Fernando Ainsa and Biruté Ciplijauskaitė. In order to get this, it discusses in detail how this novel utilizes Colombia's more recent history, and it also considers different issues relating to the fictionalization of historical characters, metafiction, intertextuality and polyphony.

Second, this study analyzes the gender perspective that defines the novel thanks to the inclusion of the female voice narrating historical events from the feminine point of view of women's experience, a feature that would become characteristic of the new historical novel written by women about women. Our interest is to analyze how the different voices in the novel manage to create a new female subjectivity, thus subverting the official historical discourse as well as the patriarchal system. These aspects, in the historical context of violence in Colombia, allow a new reading of Colombian society of the mid-twentieth century.

**Keywords:** Historical Novel, literature of the violence in Colombia, historical memory, el Bogotazo, polyphony, feminine discourse.

## Sumario

El objetivo de este estudio es doble. Por un lado se considera la adscripción de la novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* de Albalucía Ángel al género de la nueva novela histórica, según los planteamientos teóricos expuestos por Seymour Menton, Cristina Pons, Fernando Ainsa y Biruté Ciplijauskaitė. Para ello se analiza en detalle el uso que en la novela se hace de la historia más reciente de Colombia, así como se consideran también aspectos relativos a la ficcionalización de personajes históricos, la metaficción, la intertextualidad y la polifonía.

En segundo lugar, este estudio analiza la perspectiva de género que define la novela gracias a la inclusión de la voz femenina que narra los hechos históricos desde un sentir propio de la experiencia de la mujer, rasgo que vendría a ser característico de la nueva novela histórica escrita por mujeres sobre mujeres. Nuestro interés reside en analizar cómo las diferentes voces en la novela logran crear una nueva subjetividad femenina, subvirtiendo tanto el discurso histórico oficial como el sistema patriarcal. Estos aspectos, en el contexto histórico de la violencia en Colombia, permiten una nueva lectura de la sociedad colombiana de mediados del siglo XX.

**Palabras claves:** Novela histórica, literatura de la violencia en Colombia, memoria histórica, el Bogotazo, polifonía, discurso femenino.

## ÍNDICE

Identificación del jurado.....	i
Sumario.....	ii
Résumé.....	iii
Summary.....	iv
ÍNDICE.....	v
Dedicatoria.....	vi
Agradecimientos.....	vii
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO 1. LA VIOLENCIA Y SU REPERCUSIÓN EN LA LITERARURA COLOMBIANA.....</b>	<b>11</b>
1.1 El contexto histórico que narra la novela <i>Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón</i> .....	11
1.2 La literatura colombiana que narra el tema de la violencia.....	16
1.3 La obra de Albalucía Ángel.....	19
<b>CAPÍTULO 2. LA RE-ESCRITURA DE LA HISTORIA DESDE LA VOZ DE LA MUJER.....</b>	<b>23</b>
2.1 Memoria individual y colectiva.....	25
2.2 Historia y relato histórico.....	29

2.3 La novela histórica.....30

2.4 La nueva novela histórica y el discurso femenino.....36

### **CAPÍTULO 3. ANÁLISIS DE LA NOVELA**

***ESTABA LA PÁJARA PINTA SENTADA EN EL VERDE LIMÓN.....48***

3.1 La re-escritura de la violencia desde la ficción.....50

3.2 Las voces que narran el Bogotazo.....56

3.3 Los personajes femeninos y los acontecimientos históricos.....63

**CONCLUSIÓN.....70**

**BIBLIOGRAFÍA.....74**



*A Edmundo mi esposo y a mis hijos Valeria y  
Esteban quienes desde sus voces positivas y  
sinceras me acompañaron en este nuevo  
proyecto.*

## **Agradecimientos**

Agradezco de manera muy especial a la profesora Ana Belén Martín-Sevillano, mi directora, por su orientación y guía durante la realización de este trabajo, al profesor Javier Rubiera por sus sugerencias precisas y oportunas. Agradezco también al profesor Augusto Escobar-Mesa por sus comentarios y apoyo.

## Introducción

La violencia social en Colombia ha sido uno de los temas más tratados en la literatura del país. A partir de las guerras civiles del siglo XIX, los diferentes periodos del conflicto armado han contado con narradores que, desde diferentes posturas, han tratado de explicar el fenómeno. Entre 1947 y 1965, época considerada como una de las más sangrientas del país, surgió un tipo de narrativa literaria que algunos críticos clasificaron específicamente como “literatura de la violencia”. Durante esa época se escribieron, según Augusto Escobar, setenta novelas en las que los hechos de violencia fueron el tema central. Según este investigador la novelística de la violencia fue

[...] una respuesta inmediata de los escritores al drama nacional que hace de este el fenómeno histórico sobre el que más literatura se ha escrito en Colombia, y que surge en el contexto de un desprendimiento de la literatura colombiana de los modelos europeos y estadounidenses produciendo una literatura con particularidades propias en la que los escritores toman conciencia del oficio de escritor (Escobar, 1997:130).

Durante casi sesenta años, críticos nacionales y extranjeros han seguido de cerca la evolución de la literatura de la violencia. A lo largo de este periodo se han clasificado las obras en función de diversos criterios, como la zona geográfica, la filiación política o el número de publicaciones.

La novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* de Albalucía Ángel<sup>1</sup>, forma parte de la literatura de la violencia y aunque ha sido catalogada como una de las obras más

---

<sup>1</sup> La novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* cuenta con cinco ediciones: 1975 (Instituto Colombiano de Cultura), 1981 (Plaza & Janés), 1984 (Argos Vergara), 1985 (Oveja Negra) y 2003 (Editorial Universidad de Antioquia); ésta última es una edición crítica realizada por Martha Luz Gómez y es la que vamos a utilizar en el presente trabajo.

importantes de la literatura colombiana, no ha recibido demasiada atención por parte de la crítica académica. Según Óscar Osorio:

[...] la novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* es una de las más importantes novelas de la literatura de la violencia en Colombia. Pero, no obstante su relevancia en un corpus constituido por una centena de novelas, la crítica literaria ha condenado el texto y a la escritora al olvido. Dos razones explican esta condena. La primera, la presión de la sociedad hegemónica sobre una escritora sometida a una triple marginalidad: ser mujer, inscribirse en una estética femenina y feminista, escribir sobre la violencia; la segunda razón es la dificultad estructural del texto, que no ha permitido una plena comprensión tanto de las estructuras narrativas como de la historia. (Osorio, 2005:17).

La necesidad de realizar un estudio detenido sobre la novela responde a varias razones: en primer lugar porque ésta forma parte de un corpus literario fundamental para entender el desarrollo de la sociedad colombiana en los últimos 50 años, el de la literatura de la violencia; en segundo lugar, porque constituye un texto poco explorado que aporta, sin embargo, una visión singular sobre la experiencia de la violencia en Colombia, la de la mujer; y por último, por ser un texto literario de notable dimensión estética que al mismo tiempo desarrolla un punto de vista y una subjetividad alternativas, la de la mujer colombiana en el contexto de la violencia. En esta obra Albalucía Ángel se sirve de hechos históricos reales o extraídos de la historiografía oficial, así como de la memoria individual para mostrar la situación de la mujer de la zona cafetera colombiana desde los inicios de la colonización. Ángel está interesada en ver cómo la mujer experimenta el proceso de la violencia desatada en el país después del asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Jorge Eliécer Gaitán, líder liberal con alta probabilidad de ser elegido presidente de Colombia en las elecciones de 1950. Nació el 23 de enero de 1903 en Bogotá, de familia humilde, estudió derecho y fue profesor de la Universidad Nacional de Colombia y doctorado en Jurisprudencia en la Real Universidad de Roma, Italia. Desde su juventud fue reconocido por su pensamiento de izquierda y como uno de los mayores defensores de los trabajadores tras la *Masacre de las Bananeras*. En 1933 creó la Unión Izquierda Revolucionaria (UNIR), un ala

Esta obra ha sido objeto de varios estudios entre los que sobresalen el realizado por Myriam Osorio, *Agencia femenina, agencia narrativa. Una lectura feminista de la obra en prosa de Albalucía Ángel*. Osorio considera que esta novela ha sido reseñada por la crítica de forma superficial y retoma algunos comentarios aparecidos en la prensa para demostrar este argumento<sup>3</sup>. Osorio llega a la conclusión de que en el texto de Ángel se encuentra el conflicto del sujeto femenino en una sociedad históricamente controlada por la violencia pública y privada, por el poder de las armas, por el autoritarismo y por el dominio sobre las mujeres (Osorio, 2010:13). En Colombia la lectura y la producción de textos creativos han sido patrimonio de los hombres, quienes leen y hacen crítica, sin dar cabida a voces disidentes, y menos si son femeninas. La crítica existente sobre los textos de Ángel parece en algunos casos una crítica personal más que literaria.

En la reciente edición crítica de la novela, Martha Luz Gómez hace una revisión de las cuatro ediciones anteriores, a partir del manuscrito original, en manos de la familia. La edición provee importante información sobre la vida de la autora, así como sobre su obra y el entorno social y político en el cual se gestó la novela y una guía lexicográfica que incluye los

---

disidente del partido Liberal. Fue Alcalde de Bogotá en 1936, Ministro de Educación en 1940, Ministro del Trabajo en 1944 y jefe del partido Liberal de 1946 hasta su muerte en 1948. Es recordado por sus grandes dotes oratorias y sus discursos en torno a la lucha entre liberales y conservadores. Gaitán consideraba que el conflicto armado fue creado para que los pobres de uno y otro bando continuaran en guerra mientras las clases más acomodadas continuaban con los beneficios económicos concedidos por el gobierno. Fue el abanderado de la propuesta de la Reforma Agraria y acuñó los términos de "el país político" y "el país nacional", desde los cuales explica que el "país político" es aquel rodeado por los intereses de la oligarquía y sus luchas internas, las cuales no responden a las necesidades del "país nacional", que es aquel conformado por los ciudadanos y sus necesidades de unas mejores condiciones económicas y mayores libertades sociopolíticas (Biblioteca virtual Luis Ángel Arango).

<sup>3</sup> El texto de Myriam Osorio reseña los comentarios que han aparecido en la prensa desde que fue publicada la novela y además, transcribe las críticas de algunos escritores e investigadores sobre la obra de Albalucía Ángel. Entre ellos cita a Álvaro Mutis, Román López Tamés, Luis María Sánchez López, Raymond Williams y María Mercedes Jaramillo.

elementos lingüísticos, sintácticos y dialectales de la obra, puesto que a lo largo de la novela hay muchos refranes y expresiones regionales.

Dick Gerdes (1987) analiza la obra como una obra documental, ya que combina documentos históricos y sociológicos -como decretos, discursos gubernamentales y testimonios de víctimas del conflicto- con la ficción, recreando así un periodo de terror y al mismo tiempo presentando un ambiente a través del cual la violencia trasciende, como fenómeno singular, las dimensiones de un incidente histórico para presentar consideraciones más amplias.

Hay también un buen número de artículos sobre la estructura de la novela, el tratamiento de la violencia y la representación de la mujer de los que sobresalen Corbatta (1997), Hodapp (2007) y Ortega (2008). A partir de esas lecturas y de los trabajos mencionados analizaremos la novela con el fin de recuperar la historia de la mujer en una sociedad patriarcal marcada por la violencia política y social.

Conociendo el contexto histórico y social en el cual se escribió la obra y los hechos que ésta toma para reescribir la historia oficial, nos planteamos los siguientes interrogantes: ¿Cómo se reescribe la historia oficial en la novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*? ¿Cuáles son las estrategias que utiliza Albalucía Ángel para ello? ¿Por qué la perspectiva de las mujeres de la obra presentan una visión “otra” de la historia? Los objetivos de este trabajo serán: analizar la novela desde los planteamientos de la nueva novela histórica latinoamericana, analizar las estrategias literarias utilizadas en el texto para narrar los hechos históricos, analizar cómo se reescribe la historia de la violencia desde la memoria de Ana, la protagonista de la novela, y considerar la novela como una historia de la mujer, realizada a

través de los personajes femeninos para darles así visibilidad en un mundo patriarcal que les niega la participación en el saber y en el poder.

El análisis de la novela estará orientado fundamentalmente por los planteamientos de la nueva novela histórica propuestos por María Cristina Pons, Fernando Ainsa y Seymour Menton y Biruté Ciplijauskaitė, quienes en términos generales dicen que la nueva novela histórica se caracteriza por la lectura crítica y desmitificadora del pasado a través de la reescritura de la Historia: “Esta reescritura incorpora, más allá de los hechos históricos mismos, una explícita desconfianza hacia el discurso historiográfico en su producción de las versiones oficiales de la Historia” (Pons, 1996: 16). Esta novela busca hacer reflexionar sobre los acontecimientos históricos, reconstruye momentos ocultos, oscuros y le da voz a los personajes secundarios, marginales y olvidados. El pasado histórico narrado a través de documentos oficiales ofrece una versión desmitificadora, donde los documentos y los personajes de la historiografía son utilizados para legitimar lo narrado y, al mismo tiempo, para cuestionar la versión oficial de los hechos al incluir eventos marginales, desconocidos o ignorados por la Historia oficial, pero que según la narración estuvieron presente y fueron parte de la Historia. Otra característica importante de la nueva novela histórica, según Pons, es presentar el lado antiheroico o antiépico de la Historia. Estas novelas no recuperan la gloria de los personajes sino las derrotas, los fracasos, los miedos frente a los hechos sucedidos y la incertidumbre del futuro (1996: 16 -17).

En cuanto a las estrategias narrativas, percibimos que frente al narrador omnisciente y totalizador tradicional, la novela presenta diferentes tipos de sujetos y de discursos, generalmente marginales. Al lado de los hechos documentados y de los personajes reales aparecen hechos inverosímiles, se usa la ironía, la parodia y lo burlesco como parte de la

reconstrucción del pasado, llamando así la atención sobre el carácter construido y condicionado de la Historia.

El análisis de la memoria individual y colectiva en la novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, lo haremos de acuerdo con los planteamientos que Paul Ricoeur especifica en *Mémoire, histoire, oubli* (2000) y en *Temps et récit III* (1985). Este autor considera la memoria como la reapropiación del pasado histórico, como una imagen de algo ausente, pero que existió en el pasado: que es presencia, ausencia y pasado al mismo tiempo. Esa imagen o hecho aparece como recuerdo en un presente real que no obstante es ya pasado. En la novela encontramos a través de los diálogos de Ana, las huellas y cicatrices que los hechos de violencia han dejado en su memoria, que aunque ya no están, son un medio para reescribir otro discurso sobre lo sucedido. En palabras de Paul Ricoeur:

Los historiadores no deben olvidar que son los ciudadanos quienes hacen realmente la historia -los historiadores no hacen más que escribirla-, aunque los historiadores son también ciudadanos responsables de lo que dicen, sobre todo cuando su trabajo afecta la memoria de las víctimas de la violencia (Ricoeur, 2006: 9).

Tanto los planteamientos de Paul Ricoeur, como los de Maurice Halbwachs sobre memoria individual y colectiva nos ayudaran a demostrar cómo la novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* nos permite hacer “otra” lectura de ese momento histórico que forma parte tanto de la memoria individual de las víctimas como de la memoria colectiva del país. Ricoeur (2000) considera también que

[...] la memoria es un modelo de lo propio, de posesión privada, donde el pasado sigue re-creándose desde el presente, pues en la memoria parece residir el vínculo original de la conciencia del pasado. La memoria es del pasado, y este pasado es el de mis impresiones (116).



Consideramos que ese ejercicio de memoria individual a través de narraciones autobiográficas le permite al individuo organizar sus recuerdos con el fin de darle sentido a su experiencia traumática y compartirla con los demás. En este sentido, ya no se hablaría de una memoria individual sino colectiva, tal y como plantea Halbwachs<sup>4</sup>:

[...] la memoria tiene siempre un carácter social, cualquier recuerdo, aunque sea muy personal, existe en relación con otras personas, grupos lugares, fechas, palabras y formas de lenguaje e incluso con razonamientos e ideas, es decir con la vida material y moral de las sociedades que hemos formado parte. (1950:38).

En este sentido analizaremos cómo Ángel se vale de sus propias vivencias y de los hechos políticos y sociales para reestructurar su versión.

Para contextualizar y realizar el análisis de la novela, el presente estudio está dividido en tres capítulos. El primero, “La violencia y su repercusión en la literatura colombiana”, se desarrolla en tres partes. La primera es una reseña del contexto social y político en el que fue escrita la novela, que es recreado por la escritora con el fin de re-escribir la “otra” historia; la segunda es una breve reseña sobre la literatura que narra el tema de la violencia y la tercera es un recuento de la obra literaria producida por Albalucía Ángel. Este primer capítulo pretende proporcionar una referencia clara del marco histórico, social y político que sirve de trasfondo en la obra de Ángel y, especialmente, en la novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Según Ricoeur, mirar al pasado permite recuperar la extensión del tiempo, de

---

<sup>4</sup> Considérons maintenant la mémoire individuelle. Elle n'est pas entièrement isolée et fermée. Un homme, pour évoquer son propre passé, a souvent besoin de faire appel aux souvenirs des autres. Il se reporte à des points de repère qui existent hors de lui, et qui sont fixés par la société. Bien plus, le fonctionnement de la mémoire individuelle n'est pas possible sans ces instruments que sont les mots et les idées, que l'individu n'a pas inventés, et qu'il a empruntés à son milieu. Il n'en est pas moins vrai qu'on ne se souvient que de ce qu'on a vu, fait, senti, pensé à un moment du temps, c'est-à-dire que notre mémoire ne se confond pas avec celle des autres. (La traducción es mía).

los hechos, de los lugares y de la historia que se halla entre la niñez y la muerte o la preocupación sobre ella<sup>5</sup>. Mirar hacia atrás es un ejercicio de agencia que no sólo agita los recuerdos, sino que intenta confrontar el pasado (Osorio, 2010: 70).

El segundo capítulo, “La re-escritura de la historia desde la voz de la mujer”, analiza la novela de Ángel a la luz de los conceptos sobre la *nueva novela histórica* planteados por Cristina Pons, Fernando Ainsa y Seymour Menton. Este capítulo se centrará en considerar cuál es el papel de la literatura escrita por mujeres y sobre mujeres en el contexto de la nueva novela histórica, que tiene como objetivo principal reescribir el pasado para dar visibilidad a personajes marginales. La obra de Ángel nos permite hacer una lectura de los hechos históricos a través de la reconstrucción de la voz de la mujer, personaje subalterno en la historia oficial, rescatando sus experiencias del olvido y del silencio e incorporándolas al discurso historiográfico de manera activa. La nueva novela histórica de mujeres sobre mujeres es una manera de explorar el silencio y mostrar que la mujer en el pasado también tenía lugar en la sociedad aunque pasara desapercibida (Ciplijauskaitė, 1988:123). La propuesta de Ángel de rescatar a las mujeres de ese silencio e incorporarlas a los textos históricos pasa por integrar la polifonía y la intertextualidad en sus obras.

El tercer capítulo de este trabajo se centrará en el análisis de la obra, retomando los planteamientos de la nueva novela histórica y de la memoria individual y colectiva, los cuales serán considerados específicamente en el contexto social y político que relata la obra a través del personaje de Ana, quien encarna la voz de la mujer anclada en el espacio familiar sin posibilidades de liberarse.

---

<sup>5</sup> La repetición de hechos violentos que llevan a la muerte es una constante en la novela.

En estos tres capítulos se analizará la diégesis de la novela con el fin de demostrar que Albalucía Ángel reescribe otra versión de la historia oficial de la violencia a través de voces femeninas. Ángel se vale para ello de documentos de la historiografía oficial que contrasta con testimonios que proceden de ámbitos marginales, pero que quedan, en esa comparación, incorporados a la historia.

Durante el período histórico que narra la novela, de 1948 a 1967, la protagonista alude con ironía a algunos personajes de la vida política, valiéndose de metáforas, comparaciones y sobre todo de refranes y dichos para descalificar y responsabilizar a la sociedad y al gobierno por los hechos violentos. Otro aspecto importante en la novela es que los personajes principales son jóvenes que, como Ana, representan a un sector importante de la juventud colombiana de los años sesenta y setenta que nace y crece en un entorno violento; Ana se forma políticamente en la encrucijada de la violencia, donde las prácticas de intolerancia, injusticia y discriminación amenazan a quienes quieren un cambio. A través de su narración, esta mujer muestra cómo la juventud de esos años solo tuvo dos alternativas: la lucha clandestina o la renuncia. Los personajes de Lorenzo y Valeria, dos jóvenes que militaban en la izquierda, encarnan la primera opción, Ana, también militante, la segunda (Osorio: 2005:24).

Ángel, a través de sus personajes históricos y ficticios, no solo recupera la historiografía oficial sino también la historia de la mujer y su tradición a través del tiempo. Con la inclusión de múltiples voces femeninas, que representan diferentes grupos sociales y diferentes épocas que carecen de representación en la Historia oficial, la autora subvierte la visión patriarcal de la Historia, haciendo a la mujer partícipe activa en uno de los momentos más dramáticos de la historia nacional.



## **CAPÍTULO 1. LA VIOLENCIA Y SU REPERCUSIÓN EN LA LITERATURA COLOMBIANA**

### **1.1 El contexto histórico que narra la novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón***

Las guerras civiles dominaron la dinámica interna de la sociedad colombiana durante el siglo XIX. Después de las numerosas guerras de ese siglo, paradójicamente se consolidaron las estructuras de dominación y la delimitación de identidades entre los dos partidos políticos tradicionales, liberales y conservadores. Estas dos grandes fuerzas políticas se caracterizaron como subculturas de la vida cotidiana (Pécaut, 1987:331).

Tras el armisticio que puso fin a la guerra de los mil días (1889 - 1902), Colombia pasó por tres décadas de gobiernos conservadores hegemónicos hasta 1930, cuando debido a la división del partido conservador, el liberalismo ganó las elecciones presidenciales. Este cambio de régimen produjo episodios de violencia política en algunas regiones del país. En 1946, cuando el partido conservador regresa al poder tras la división de los liberales, la polarización política ya era muy alta y el asesinato de Gaitán, el nueve de abril de 1948, desata la represión oficial. La pugna entre las facciones políticas representadas en el parlamento enardece a las masas de ambos partidos, en particular en los campos; la inestabilidad es la tónica del país y el Congreso es cerrado.

El conflicto colombiano se vuelve tan complejo que ya no es posible hablar de una sola guerra, sino de varias que se entrecruzan. Actualmente pervive la lucha guerrillera y el enfrentamiento militar entre la guerrilla y el Estado. La otra cara de esta guerra es el enfrentamiento entre la guerrilla y los grupos paramilitares. La otra guerra es la del

narcotráfico. Todo esto ha ido acompañado de un proceso progresivo de descomposición ética en los diferentes niveles de la sociedad colombiana.

Aunque el tema de la violencia en Colombia es el trasfondo de la novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, no vamos a analizar en profundidad este aspecto, que ya ha sido tratado por varios investigadores como Arturo Alape (1983), Daniel Pécaut (1987) y Germán Guzmán (1980). Para el análisis de la novela que nos ocupa, vamos a detenernos en el “Bogotazo”<sup>6</sup>, hecho que fue un punto de fractura en la historia política y social del país, que partió la historia dos y que forma parte de la diégesis de la obra.

La noticia de la muerte de Gaitán se difunde a la una de la tarde del nueve de abril y a partir de ese momento el caos se apodera de la ciudad de Bogotá. El gobierno de Mariano Ospina Pérez es acusado por los manifestantes de ser el responsable de este hecho. En Bogotá la turba se dirigió al Palacio Presidencial, donde los manifestantes arrojaron el cuerpo desnudo de Roa Sierra, el asesino, contra la puerta principal. Algunos grupos se congregaron en las esquinas de la Plaza de Bolívar, comenzaron los incendios en el sector, entre ellos el Palacio de San Carlos, (residencia del presidente de la república), la Nunciatura Apostólica, los conventos de las Dominicanas y de Santa Inés, la Procuraduría General de la Nación, el Instituto de la Salle, el Ministerio de Educación, la Gobernación de Cundinamarca, el Palacio de Justicia y los tranvías. A la par de los incendios se iniciaron los saqueos a los almacenes, joyerías y platerías.

---

<sup>6</sup> Además de referirse al asesinato de Gaitán, el término “Bogotazo” también alude al período de protestas, desórdenes y represión que tuvieron lugar en Bogotá en los días posteriores. Este periodo es visto como un antecedente del surgimiento de los guerrilleros y por lo tanto del conflicto armado actual. El asesinato de Gaitán es uno de los hechos más relevantes del siglo XX en la historia de Colombia (Guzmán: 1980: 45).

Aunque el sector del Palacio Presidencial fue controlado por el Ejército, la autoridad en la capital desapareció. La policía se sublevó, apoyaron la revuelta, distribuyeron fusiles entre espontáneos francotiradores y, en la Quinta Estación, trataron de organizar con algunos líderes gaitanistas una junta revolucionaria para darle alguna dirección al movimiento insurgente y tumbar el gobierno de Ospina Pérez. A medida que iban pasando los días la situación se fue normalizando: el diez de abril Ospina nombró ministro de Gobierno al dirigente liberal Darío Echandía, el once de abril Laureano Gómez viajó rumbo a España, el trece de abril se reanudaron las sesiones de la Conferencia Panamericana. La policía restableció el orden en la ciudad de Bogotá pero la violencia continuó en las provincias y zonas rurales del país.

Después del asesinato de Gaitán, Bogotá volvió a la normalidad, pero en las regiones se recrudeció la exclusión y la persecución política, lo cual generó el desplazamiento masivo de la gente hacia las ciudades<sup>7</sup>. Algunos grupos de campesinos y desplazados perseguidos por el estado se organizaron en pequeños grupos armados y se ubicaron en las zonas selváticas. Estos grupos son el origen de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia FARC<sup>8</sup>, del Ejército de Liberación Nacional ELN<sup>9</sup> y del Ejército popular de liberación, EPL<sup>10</sup>, entre otros.

---

<sup>7</sup> El flujo migratorio rural a las ciudades fue estimado como uno de los más grandes; en el período 1938-1951 se desplazó un millón de personas, y en 1951-1964, dos millones y doscientos mil habitantes. El despoblamiento de los campos y la superpoblación de los centros urbanos, efectos de las forzadas migraciones, desequilibraron la producción y la repartición de los ingresos. (Sánchez, 1976: 34).

<sup>8</sup> Las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia - Ejército del Pueblo o FARC-EP es un grupo guerrillero fundado en 1964 que se autoproclama marxista-leninista, operan en las regiones fronterizas de Brasil, Ecuador, Panamá, Perú y Venezuela. Desde su creación fue dirigido por Pedro Antonio Marín, conocido por los alias de *Manuel Marulanda* o *Tirofijo*, hasta su fallecimiento en marzo de 2008 (Farc: [www.farc-ep.co](http://www.farc-ep.co)).

<sup>9</sup> El ELN o UC-ELN (Unión Camilista - Ejército de Liberación Nacional) organización guerrillera, marxista-leninista y pro-revolución cubana, fue fundado en 1964. En esta agrupación militaron varios sacerdotes, entre ellos Camilo Torres Restrepo, sociólogo cofundador de la Facultad de Sociología de la Universidad Nacional de Colombia, quien se unió al ELN con la intención de articular las ideas de la Teología de la liberación con la lucha revolucionaria; tres meses después de tomar las armas, el 15 de febrero de 1966 fue abatido durante su primer

Con la relativa pacificación de las ciudades y los grupos armados en el campo, se fue generando una especie de silencio, de olvido y ocultamiento de la violencia en el país como estrategia gubernamental para minimizar las verdaderas causas del inconformismo de la población frente a las políticas estatales. En un libro clásico en Colombia que reconstruye el 9 de abril, el historiador y escritor Arturo Alape decía que en el país se había “decretado el olvido histórico” (1997: 4). En su opinión, era necesario recuperar la memoria colectiva para construir otra versión de la historia con las voces del pueblo. Este escritor se refería a la historia que se escribe desde las instituciones y que no refleja la realidad de los hechos como realmente los vivió la población. Esta disociación entre la historia oficial y la memoria de los individuos respecto a los hechos que han marcado sus vidas es definida y justificada en cierto aspecto por Michel De Certeau, quien considera que la historia siempre está del lado del poder hegemónico:

Écrire l'histoire, c'est gérer un passé, le circonscrire, organiser le matériau hétérogène des faits pour construire dans le présent une raison; c'est exorciser l'oralité, c'est refuser la fiction. C'est, pour une société, substituer à l'expérience opaque du corps social le progrès contrôlé d'un vouloir-faire. L'histoire se situe-t-elle du côté du pouvoir politique qui, lui, fait l'histoire (De Certeau, 1975:15).

Como respuesta a la ausencia de una historia que recoja la memoria de los hechos desde la perspectiva de diversos sectores, la sociedad ha buscado en las artes y en la literatura un medio para registrar lo que ha sido la violencia. Como muestra de ello, el pintor Fernando Botero

---

combate; otro sacerdote que formó parte de esa organización fue Manuel Pérez Martínez, sacerdote español y comandante del grupo desde los años 70 hasta su muerte en 1998 (Farc: [www.farc-ep.co](http://www.farc-ep.co)). (Farc: [www.farc-ep.co](http://www.farc-ep.co)).

<sup>10</sup> El EPL es un grupo guerrillero, brazo armado del Partido Comunista de Colombia - Marxista Leninista, fundado en 1965.



plasmó en la Colección *El dolor de Colombia en los ojos de Botero* los momentos más trágicos de la violencia en Colombia<sup>11</sup>; igualmente, el escritor Gabriel García Márquez<sup>12</sup> trató el tema de la violencia en varias de sus obras, como lo hicieron y siguen haciendo muchos otros escritores actualmente. La población colombiana, ve en la producción literaria, ya sea en la en la novela, en la crónica periodística, en los seriados, en el cine, en la pintura y en el teatro, una manera de re-escribir la historia con el fin de entender qué ha sucedido y tratar de buscar otras posibilidades de reconciliación. Muchas de las narraciones son recuentos de situaciones personales que tienen como objetivo, y así lo plantean en sus prólogos, exorcizar el dolor para poder construir una nueva vida. Es así como las víctimas expresan su experiencia y ocupan un espacio público, oponiendo sus testimonios a los comunicados oficiales. Así, el relato literario sirve para expresar la versión de los hechos que, por alguna razón, han sido ocultados o desfigurados por los comunicados oficiales. Este tipo de relato, según Juan Carlos Vélez Rendón (2003) es escrito por personas que han vivido directamente o indirectamente el conflicto y que, de alguna manera, enriquecen la percepción de los investigadores sociales, dejando constancia de las diferentes experiencias y recuerdos que existen de la violencia. Así, durante el periodo de violencia que hemos descrito, la literatura narró desde diferentes ángulos lo que sucedió. Esa literatura fue clasificada por algunos críticos entre ellos: Gustavo Álvarez (1970) Gerardo Suárez (1966), Augusto Escobar (1997) y Oscar Osorio (2006) como la literatura de la violencia.

---

<sup>11</sup> Botero donó la Colección *El dolor de Colombia en los ojos de Botero* al Museo Nacional de Colombia en 2004. La colección está integrada por las obras realizadas entre 1999 y 2004, entre las que se encuentran *La guerrilla de Eliseo Velásquez*, *El retrato de Manuel Marulanda Vélez*, *“Tirofijo”*, *Pablo Escobar* y *Masacre de Mejor Esquina*; con estas obras Fernando Botero ha hecho un recorrido por la historia de la violencia en Colombia en los últimos sesenta años.

<sup>12</sup> *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), *La mala hora* (1962), *La hojarasca* (1955), *Cien años de soledad* (1967), *El otoño del patriarca* (1975), *Noticia de un secuestro* (1996).

## 1.2 La literatura colombiana que narra el tema de la violencia

El nueve de abril de 1948 fue una fecha que, según la historiografía colombiana, marcó el inicio de *La Violencia* bipartidista en Colombia. El asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, candidato presidencial por el partido liberal y en quién la nación había puesto las esperanzas de transformación social y política, desató la furia colectiva; este levantamiento se dio a conocer, como hemos dicho anteriormente, como “el Bogotazo”. Los escritores de la década de 1950, como testigos de la violencia social y política desatada ese año, van a dar cuenta del acontecimiento en sus obras. Algunos críticos como Augusto Escobar (1997) e Isaías Peña (1982) han clasificado la producción literaria que aparece a partir de 1948 como literatura de la violencia. En ese periodo se publicó la reconocida revista *Mito*<sup>13</sup>, se formó la generación del *Nadaísmo*<sup>14</sup> y surgieron nuevos escritores que se encargarían de dar cuenta del fenómeno social de la violencia desde el punto de vista de la literatura (Peña, 1982: 28).

Augusto Escobar (1997) considera que la literatura de la violencia se extiende hasta 1965, es decir, se inserta en la época del Frente Nacional. Además, establece tres etapas de la violencia en Colombia: la de la violencia oficial de origen conservador, entre 1946 y 1953; la

---

<sup>13</sup> *Mito*, de aparición bimestral, fue creada en 1956 por Hernando Valencia Goelkel y Jorge Gaitán Durán. Agrupó a su alrededor un movimiento de gran influencia en la literatura colombiana. Esta revista publicó algunos de los primeros escritos de Gabriel García Márquez (Ortega: 2005).

<sup>14</sup> Movimiento literario colombiano que se desarrolló entre 1958-1964 en Medellín. Tiene sus antecedentes en el dadaísmo y el surrealismo y estableció contactos culturales con la Generación beat. Expresó una protesta contra las instituciones tradicionales de la sociedad y la cultura, protesta que filosóficamente se enmarca en lo nihilista. Formaron parte del nadaísmo principalmente jóvenes colombianos contestatarios e irreverentes que, bajo el lema "No dejar una fe intacta ni un ídolo en su sitio", incursionaron en la práctica poética dotándola de un alto contenido de protesta social. Si bien este movimiento estaba a la par de otras manifestaciones del vanguardismo literario latinoamericano, es una de las pocas manifestaciones de corte genuinamente contracultural con origen en Sudamérica. Las figuras más destacadas y representativas del movimiento fueron Gonzalo Arango, Amilkar U, Eduardo Escobar, Jaime Jaramillo Escobar y Fanny Buitrago (Saganogo: 2008).

de la violencia militar de tendencia conservadora, entre 1953 y 1958; y la de violencia frentenacionalista de alternancia de los dos partidos tradicionales, desde 1958 hasta 1981. A través del análisis de las obras de esos periodos se puede deducir las diferentes prácticas violentas que se estaban ejerciendo sobre la población. Este investigador establece también una diferencia entre las novelas que se escribieron antes y después de 1958, puesto que, según él, la mayoría de novelas que precedieron dicha fecha son simplemente testimoniales, mientras que las novelas que se escribieron después de esa fecha son más críticas y reflexivas. En todo caso, “una y otra novelística muestran, por medios literarios y paraliterarios, el testimonio vivo, la cosmovisión de una comunidad desgarrada y la historia de los protagonistas” (1997: 325). Escobar considera que “la novela de la violencia” agrupa sólo obras que reflejan la atmósfera real de dicho periodo histórico, obras en las que el autor ha profundizado en las condiciones sociales, políticas y económicas del momento, expresando el miedo sufrido por los individuos en su acontecer cotidiano.

Óscar Osorio (2006: 22) propone la siguiente clasificación para la novelística de la violencia:

1. Novelas donde el hecho histórico prima sobre el hecho literario. Son textos testimoniales y/o de denuncia, en los que la inmediatez de los sucesos, el dolor y la urgencia del testimonio difuminan la intención literaria. Novelas representativas de este grupo son *Viento seco* de Daniel Caicedo, *Quién dijo miedo* de Jaime Sanín Echeverri, *Horizontes cerrados* de Fernán Muñoz Jiménez, *El monstruo* de Carlos H. Pareja, *El 9 de abril* de Pedro Gómez Corena, *Sargento Matacho* de Alirio Vélez Machado y *Raza de Caín* de Gustavo Zola y Ponce.
2. Novelas donde hay un distanciamiento del hecho histórico y una mayor conciencia literaria. En estas obras la interpretación estructural de la violencia sirve como tesis central del desarrollo literario. Son representativas: *La calle 10* de Manuel Zapata Olivella, *El día del odio* de José Antonio Osorio Lizarazo, *El Cristo de espaldas* y *Siervo sin tierra* de Eduardo Caballero Calderón.

3. Novelas donde el hecho literario se impone sobre el hecho histórico, que llega a quedar difuminado. En estas novelas, mejor logradas y con estructuras narrativas más complejas, la violencia aparece como telón de fondo. Son novelas desarrolladas en un ambiente asfixiante en el que domina una profunda tensión psicológica o social y con una profusa red simbólica. Estas obras se salen de los estrechos marcos del regionalismo y algunas de las más representativas son: *El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora* de Gabriel García Márquez, *El día señalado* de Manuel Mejía Vallejo, *Mi capitán Fabián Sicachá* de Flor Romero de Nhora.
4. Novelas donde hay un equilibrio entre lo literario y lo histórico. En estas obras se aprecia, a un tiempo, el valor literario y el documental ya que vuelven directamente sobre el fenómeno histórico y sus expresiones cruentas, pero desde una concepción estética. No hay en ellas ánimo testimonial, pero sí necesidad de dejar constancia de un hecho; no están al servicio de una tesis, aunque sí obedecen a una interpretación más o menos clara; la dimensión literaria no ahoga la dimensión histórica; sin renunciar a la experiencia de lo regional, la hondura psicológica y el drama humano de los personajes dan dimensión universal a estas novelas. Son representativas: *Cóndores no entierran todos los días*(1971) y *El último gamonal*(1987 ) de Gustavo Álvarez Gardeazábal, *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* de Albalucía Ángel (1975), *Noche de pájaros* (1984) de Arturo Alape, *Una y muchas guerras*(1985) de Alonso Aristizábal.

Esta literatura que nació tan estrechamente vinculada al testimonio de los hechos fue logrando su perfeccionamiento en la medida que los escritores se distanciaban de lo anecdótico, algunos críticos como Bogdan Piotrowski (1988) la consideran como un género literario. Esta novelística también logró constituir una imagen completa de esa época y observar las consecuencias y los cambios de la sociedad colombiana. Aunque las obras sean diferentes en sus estructuras y estilos, están unidas por un fuerte lazo temático, la Violencia en todos sus matices. Además de ser creaciones artísticas, son expresiones de la conciencia social y de la memoria colectiva que ayudó a la formación de la conciencia social y política. Si después del año 1957 los colombianos empezaron a pensar en categorías ideológicas, socio-económicas y no en la pertenencia tradicional de la familia a uno de los dos partidos políticos,

la literatura reforzó este proceso. Algunas obras adolecen desde el punto de vista artístico, pero se justifican por su carácter documental. “La literatura no se restringe a su literariedad. La forma concurre al éxito del libro, pero su temática influye en él por lo menos de igual manera” (Piotrowski: 30).

La literatura de la violencia es para algunos colombianos un triste testimonio histórico. No cuenta hechos heroicos sino sufrimientos, al contrario de las novelas de la Revolución mexicana que elogiaban la lucha. Aunque el tema de la violencia lo encontramos frecuentemente en otras literaturas nacionales de América Latina, en Colombia el género de la violencia partidista será una marca específica de su literatura (Piotrowski: 45). Los escritores colombianos han narrado los horrores de la violencia en cada una de las regiones del país. Así, por ejemplo, Manuel Mejía Vallejo narra la violencia en Antioquia, Gabriel García Márquez en la Costa Atlántica, Arturo Alape en Bogotá y Tolima, Fernando Vallejo en Medellín, Eduardo Caballero Calderón en Boyacá, Albalucía Ángel en Risaralda y Gustavo Álvarez Gardeazábal en el Valle del Cauca.

### **1.3 La obra de Albalucía Ángel**

La obra de Albalucía Ángel incluye cuatro novelas: *Los girasoles en invierno* (1970), *Dos veces Alicia* (1972), *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) y *Misia Señora* (1982). Además ha publicado la colección de cuentos *¡Oh gloria inmarcesible!* (1979), una obra de teatro *Siete lunas y un espejo* (1972) y *Las andariegas* (1984), texto difícilmente clasificable, ya que tiene tanto elementos de ficción, ensayo y poesía.

En la primera novela, *Los girasoles en invierno*<sup>15</sup>, empiezan a reflejarse las condiciones existenciales del sujeto femenino. La obra es el comienzo de un itinerario de viajes que muestran los desplazamientos y dificultades de adaptación de la joven protagonista, Alejandra, cantante y aspirante a escritora, que son las mismas características de la autora. En ese ir y venir la protagonista muestra que la mujer no tiene que estar fija en un lugar, lo que produce una afinidad con el concepto de nomadismo planteado por Rosi Braidoti en *Nomadic Subjects* (Osorio 2010: 43). En esta novela Ángel no trata el tema de violencia política y social que vivía el país en ese momento, razón por la cual fue duramente criticada, sino que se dedicó a hacer el recorrido que hacían los escritores en busca de soledad y extrañamiento. Según Myriam Osorio, “[e]n vez de ser un hombre, el artista “moderno”, quien realiza la acción de desplazarse por las ciudades europeas, es una joven que proviene de un espacio periférico, de Colombia, un país que no forma parte del centro” (2010: 46). La experiencia en el mundo cultural europeo es para Ángel el inicio de su aventura como escritora. Esta obra es definida por Osorio como una novela de juventud, un ensayo inicial en el arte de narrar (2010: 42).

En *Dos veces Alicia*, Albalucía Ángel cuestiona su identidad como escritora latinoamericana insertada en un mundo europeo. En la novela se configuran una suerte de espejos en donde la mirada es el foco central de la narración; la protagonista va destruyendo con su mirada los estereotipos de su sociedad y de su familia, lo que le permite una reevaluación de su propia escritura y de su posición en la sociedad.

---

<sup>15</sup> Los Girasoles en invierno fue finalista en el Concurso “Esso” de novela en 1966.

La novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* fue ganadora del premio Vivencias<sup>16</sup> y es la primera novela de una escritora colombiana que trata el tema de la violencia partidista. Como demostraremos en este trabajo, la autora se sirve de hechos históricos reales, de la historiografía oficial y de la memoria individual y colectiva para reescribir la “otra historia” desde las voces femeninas.

A partir de esta novela, Ángel empieza a utilizar un discurso más comprometido con los procesos políticos y sociales, recurriendo más a sus vivencias interiores y a lo testimonial. Su narrativa se desenvuelve en secuencias múltiples e historias superpuestas, enfatizando la situación de la mujer es los diferentes estratos sociales y las dificultades de ésta para desarrollarse en un medio dominado por el hombre.

*En la novela Misiá señora* (1982), la escritora denuncia el sexismo mediante una retórica de la insubordinación. La protagonista critica los mecanismos de exclusión de una sociedad que honra y exalta los falsos pudores. La antiheroína de la obra siente que debe escoger entre el gozo sensual y el sentido de la decencia, del mismo modo que deberá escoger entre una feminidad de hembra y una feminidad de madre.

*Las andariegas* ha sido una obra difícil de clasificar por la crítica, ya que tiene tanto de ficción como de ensayo y poesía. Según la autora se trata de un experimento impulsado por la obra de Monique Wittig *Les guèrillères* (1969). Este texto forma parte de un proyecto de rescate de la experiencia femenina, ausente o desvirtuada en el contexto de la cultura. Albalucía Ángel evoca a la mujer - actora, víctima o testigo del devenir histórico - ,

---

<sup>16</sup> Al recibir este premio, Ángel fue criticada en los medios literarios y periodísticos, donde fue tildada de “desvirolada” y “pájara pinta”, mote que la escritora recibió con cierta complacencia pues evidenciaban lo

recreándola desde su propio mundo, no registrado hasta entonces en los textos. *Las andariegas* narra en prosa poética, conjurando imágenes sobre las que funda una memoria colectiva. La obra recupera las huellas desvanecidas del paso de la mujer a través del tiempo y confronta la cosmovisión masculina impuesta sobre una realidad silenciada. La travesía de *Las andariegas* se inicia con la invocación del mar, el principio de la mitología Kogui<sup>17</sup>, que define a la madre como espíritu, pensamiento y memoria. Las primeras páginas evocan un mundo luminoso, cálido y colorido, al que descienden las semidiosas hijas del sol.

En el año 2012, a 64 años de la muerte de Gaitán y del inicio de la violencia partidista en Colombia, los periódicos, canales de televisión y estudiosos del tema siguen investigando sobre ese acontecimiento. La literatura de la violencia que nació en ese momento aportó y sigue ofreciendo una imagen de esa época, lo cual ha permitido observar las consecuencias y los cambios de la sociedad colombiana desde ese entonces. Las novelas que se escribieron sobre ese periodo como *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, son parte de la memoria histórica y colectiva de la Colombia de los años cincuenta y sesenta.

---

difícil que era para la crítica masculina aceptar a una mujer escritora.

<sup>17</sup> Los Kogui o Kaggabba son un grupo étnico amerindio de Colombia que habita en la vertiente norte de la Sierra Nevada de Santa Marta al norte del país.



## **CAPITULO 2. LA RE-ESCRITURA DE LA HISTORIA DESDE LA VOZ DE LA MUJER**

A partir de la década de los setenta el discurso ficcional en América Latina mostró un especial interés por los temas históricos. Varios eventos, como la violencia política, las dictaduras y la crisis económica y social, llevaron a varios escritores a retomar el género de la novela histórica, introduciéndole nuevas características que la distancian de la novela histórica tradicional tanto en los aspectos formales como en el tratamiento de la historia. Según Fernando Ainsa,

[p]arece como si los escritores, después de las obras complejas, experimentales y abiertas a todo tipo de influencias que caracterizaron la novelística latinoamericana de las décadas anteriores, hubieran necesitado incorporar el pasado colectivo al imaginario individual (Ainsa, 1991: 13).

Esa mirada al pasado a través de la reescritura de personajes y momentos históricos dejó de lado la literatura del “tiempo presente, esa inmediatez que marcó buena parte de la literatura hasta los años setenta” (Ainsa: 13), para abordar el pasado desde la nueva novela histórica.

La nueva novela histórica se caracteriza básicamente por la lectura crítica del pasado. Es una literatura que hace una reescritura de la historia, incluyendo además de los datos históricos una “explícita desconfianza hacia el discurso historiográfico” (Pons, 1996: 16). En cuanto a la forma narrativa “concilia y recupera la oralidad, mitos y tradiciones y actualiza sub-géneros que estaban en el origen del discurso ficcional (parábolas, crónicas, baladas, leyendas, caracteres, etc.)” (Ainsa, 1991: 13). La reivindicación de estas formas narrativas es utilizada para desmitificar los hechos del pasado, para deconstruir creencias y caracterizar de nuevo esos seres que la historia había puesto en grandes pedestales.

La vuelta hacia momentos históricos para narrar de nuevo los eventos que habían marcado la vida de los pueblos puede ser entendida como un alto en el camino para entender lo que sucedió en el pasado. Esa relectura se aventura a revisar y a cuestionar documentos históricos, archivos, cartas e informes para elaborar a partir de ellos un proyecto de ficción y despertar en la población conciencia de su memoria colectiva.

Autores como Carlos Fuentes con *Terra nostra* (1975), Mario Vargas Llosa con *La guerra del fin del mundo* (1981) y Gabriel García Márquez con *El general en su laberinto* (1989), entre otros, retomaron el género histórico para integrar a la ficción hechos “históricos a través de un tratamiento de deformación y adulteración deliberada” (Ainsa, 1991: 16). Estos autores de reconocida trayectoria forman parte del grupo de escritores que, después de 1975, revivieron el género histórico en América Latina introduciéndole nuevas características. Según Menton, la tendencia histórica de la narrativa latinoamericana la inaugura el escritor cubano Alejo Carpentier con *El reino de este mundo* (1949), catalogada por Menton como “la primera verdadera nueva novela histórica” (1993: 38). Fernando Ainsa también considera que fue Carpentier el precursor de esta novela en América Latina y lo expresa en los siguientes términos:

[Carpentier] intuyó las posibilidades literarias de lo que hoy se llama la “nueva novela histórica”, con *Concierto barroco* (1974) y con *El arpa y la sombra* (1979). En estas obras Carpentier invirtió el signo de rigor documental e informativo practicado en sus obras anteriores al abandonar el método de trabajo documental de otras obras. Carpentier deja al historiador minucioso y opta por el poeta en la clásica división de la *Poética* de Aristóteles (Ainsa, 1991: 16-17).

La revisión del pasado, a través de la nueva novela histórica, ha alimentado de nuevo las discusiones sobre la memoria individual y la memoria colectiva, y el debate entre la historiografía y la ficción. A los aspectos anteriores se suma la presencia de la voz de la mujer

en la nueva novela histórica para hablar de personajes femeninos, para mostrar que en todas las épocas ha habido mujeres prominentes que han estado presentes aunque no hayan sido reconocidas. Es así como encontramos obras sobre personajes históricos femeninos como *Yo, Policarpa* (1995) de Flor Romero y *Malinche* (2005) de Laura Esquivel, mujeres que vuelven a ocupar un lugar en la historia, pero desde la ficción.

Cada uno de los temas mencionados hasta ahora, a saber: memoria individual, memoria colectiva e historiografía y ficción serán tratados a lo largo de este capítulo con el fin de comprender mejor la novela histórica.

## **2.1 Memoria individual y colectiva**

El tema de la memoria es tratado por Paul Ricoeur no solo como matriz de la historia, sino también como una reapropiación del pasado histórico. A lo largo del tiempo la historia como discurso ha construido y orientado determinados conceptos referentes a hechos y personajes a través de testimonios, escritos, memorias, cartas y archivos. A partir de estos recursos se elaboran los documentos históricos y las obras literarias que desde diferentes ópticas releen el pasado. En *Temps et récit III: Le temps raconté* (1985), Paul Ricoeur considera que la memoria del pasado y sus huellas se presentan como un recurso indispensable para la historia y la literatura, puesto que son los hombres del pasado quienes dejaron vestigios de sus productos, actividades, herramientas, construcciones, etc. “Esas son marcas de su presencia pasada, en el presente actual” (176)<sup>18</sup>. En este sentido se entenderá que si pretendemos relacionar la memoria y la historia es necesario distinguir cómo cada una de

estas disciplinas utiliza la memoria para sus fines: “la mémoire peut apparaitre comme: canal de la réappropriation du passé historique tel qu’il nous est rapporté par les comptes-rendus historiques” (Ricoeur, 2006:2).

Ahora bien, además de los vestigios de memoria depositados en los diferentes artefactos antes citados también la memoria individual y colectiva es un recurso para volver a leer el pasado. Para tratar este tema Ricoeur en *Temps et récit I: L'intrigue et le récit historique* (1983), *Temps et récit. Tome II: La configuration dans le récit de fiction* (1984) y *Temps et récit III: Le temps raconté* (1985), considera que la memoria está ligada al tiempo e inicia su exposición retomando algunas afirmaciones de San Agustín para luego tratar el tema de la memoria individual y colectiva (19). ¿Qué es, pues, el tiempo?, se pregunta San Agustín:

Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé. Lo que sí digo sin vacilación es que sé que si nada pasase no habría tiempo pasado; y si nada sucediese, no habría tiempo futuro; y si nada existiese, no habría tiempo presente. (*Confesiones IX*: de San Agustín, libro XI: 17).

El tiempo constituye un aspecto determinante en la memoria, ya que la historia y el hecho de narrar tienen un carácter temporal en la experiencia humana.

Le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l’existence temporelle” (Ricoeur, 1983:85).

Este autor considera que sólo a través de la narración el tiempo se convierte en “tiempo humano”; de la misma manera, la narración sólo recibe su significado a través del tiempo. Así pues, la única forma de acercarse a la cuestión del tiempo es a través de la narración, ésta constituye el lugar desde el cual es posible plantear la pregunta sobre el tiempo.

---

<sup>18</sup> La traducción es mía

En lo que concierne al “tiempo presente” Ricoeur, indica que este se encuentra en una continua huida, puesto que en el momento en el que se habla del tiempo este es pasado inmediato, pero cuando se va a hablar del tiempo este pertenece a un futuro próximo, de modo que “en el caso límite el presente no tendría existencia propia” (1985: 336). Por otra parte, tenemos la conciencia de vivir en un presente que cabalga entre el pasado y el futuro inmediato, que sería el presente vivo en términos de Ricoeur (336), un tiempo para hablar del pasado y del futuro, ese tiempo sería el presente histórico como puente entre los dos conceptos. Sin embargo, el concepto del presente histórico es también difícil de concretizar (336 - 337). San Agustín habla del tiempo presente como un “tiempo largo”, y lo describe como aquel tiempo que va hacia al futuro viniendo del pasado, el tiempo en que se puede decir algo, el tiempo que contiene el pasado y el futuro (XI: 19). Ahora bien, podríamos preguntarnos qué da la dimensión de tiempo. Al respecto, Karl Kohut considera que la dimensión de tiempo no es dada por una fecha en particular sino por sucesos importantes que lo definen y delimitan.

[...] así, por ejemplo, las dos guerras mundiales definen el período de “entre-guerras” como una época que fue sentida como tal ya por los contemporáneos. O pueden ser meras fechas de calendario tales como el comienzo de un nuevo siglo, o un evento como los atentados del 11 de septiembre que dividen nuestro tiempo en un “antes” y un “después”. El presente histórico se puede convertir, de un día a otro, en pasado (Kohut, 2009: 26).

Con estas consideraciones sobre el tiempo en mente ¿cómo podríamos acercarnos a la definición de memoria colectiva, como fuente importante de la nueva novela histórica?

Al plantearnos esta pregunta nos damos cuenta de que no es suficiente definir el presente histórico y la memoria en términos temporales, sino que es imprescindible complementar esta definición con espacios y contextos específicos. Maurice Halbwachs en *Les cadres sociaux de*

*la mémoire* (1925), hace una extensa exposición sobre este tema y analiza la memoria colectiva de una familia y de una comunidad religiosa. En esa investigación encuentra que “las memorias colectivas de estas entidades no se excluyen sino que se sobreponen, se mezclan y se retroalimentan” (122), de igual modo la memoria de cada individuo se fusiona con las memorias colectivas de los grupos a los que pertenece. Halbwachs considera también que la noción de memoria colectiva es una abstracción que reúne una multitud indefinida de variantes que incluye fechas, lugares, momentos y disposiciones especiales de cada ser. Igualmente, “los recuerdos de cada individuo entran a formar parte de un conjunto de pensamientos comunes al grupo” (143). En este contexto, aparece la memoria individual como parte de la identidad de hombres y mujeres que interactúan y se mezclan con la memoria del grupo, la cual es expresada en las tradiciones orales y escritas, en las expresiones artísticas y culturales. La literatura constituye sólo una parte de la memoria colectiva y una forma de expresión.

En resumen, podemos decir que la memoria individual y la memoria colectiva se alimentan recíprocamente, y que la memoria histórica colectiva se refiere sólo a aquellos hechos, ideas y personajes del pasado que tienen influencia en el presente o durante un periodo concreto. Vista la memoria en un espacio y un tiempo concretos, con unas situaciones determinadas y en unos lugares compartidos y construidos colectivamente, como propone Halbwachs, y como fuente de la narrativa y de la historiografía ¿qué relación podríamos establecer entre historia y relato?

## 2.2 Historia y relato histórico

El conocimiento de la historia está mediado por la relación y narración de hechos pasados y el testimonio del historiador. En esta dinámica la historia no es más que esa relación establecida entre el pasado vivido por unos sujetos y el historiador de hoy, quien no fue testigo y cuya relación con el pasado se establece a través de los hechos que narra (Ricoeur, 1983: 142). La discusión entre la relación de la historia y la poesía se ha dado desde la antigüedad. Aristóteles en su *Poética*, consideraba que “el historiador narra lo que ha sucedido y el literato lo que podría suceder” (1451b).

En los tiempos modernos el filósofo de la Historia Hayden White considera que “los escritos historiográficos son en parte, un constructo literario” (1987: 4), puesto que tanto los anales, archivos, crónicas y documentos históricos propiamente dichos, como las narraciones, comportan algo de retórico. Para Ricoeur la historia también tiene, en sí misma, una estructura narrativa y la tarea de la historiografía es buscar aquellas historias realmente vividas por seres en el pasado (1983: 228).

En el caso de la novela histórica, la ficción y la historia forman un solo discurso propiciando una nueva forma expresiva así:

[L]a historia deja de ser exclusivamente archivo, documento, inventario de datos, y, la literatura, mera ficcionalidad, imaginario, invención de realidades distintas a lo real para terminar siendo lo uno en lo otro sin exclusión, más bien con inclusión y alteridad por la presencia ineludible de lo otro (Escobar, 2004: 241-242).

Situada la historia en el mismo espacio donde se crea la ficción no hay razón para, como dice Ricoeur, “... sorprendernos por la congruencia entre el relato histórico y el relato ficticio en el plano de la configuración” (1984: 230), puesto que ambos modos narrativos están precedidos por el uso del relato en la vida cotidiana y porque la mayor parte de la información

sobre los acontecimientos del mundo se debe al conocimiento por haber oído-decir (230)<sup>19</sup>. Entendida así la relación entre la historia y el relato, retomamos la conclusión de Ricoeur citando a Veyne: “la historia no es otra cosa que un relato verídico” (1983: 239)<sup>20</sup>.

Vista desde esta perspectiva la historia entra al mundo cotidiano para narrar desde lo local los acontecimientos. Es lo que Unamuno llamaba “intrahistoria”<sup>21</sup>. Es decir la historia narrada desde la cotidianidad, desde las actividades de todos los días, sin héroes, sin jerarquías, sin protagonismos. (Medina, 2009: 123-129). Estos seres anónimos y los hechos en contextos del diario vivir son los que la nueva novela histórica toma para re-escribir la historia.

### **2.3 La nueva novela histórica**

Antes de abordar el tema de la nueva novela histórica, dedicaremos unas líneas a los antecedentes de este género. Georg Lukács, en su estudio *Le roman historique* (1937 [1972]), afirma que la novela histórica nació a comienzos del siglo XIX en Europa como un hecho fundamental del movimiento romántico y considera *Waverley* (1814) y *Ivanhoe* (1819) de Walter Scott como las obras que dieron inicio a este género (Lukács, 1972: 17). Durante el siglo XX, la novela histórica evolucionó dentro de la estética del modernismo, el criollismo y

---

<sup>19</sup> « Nous avons plusieurs raisons de ne pas être surpris par la congruence entre le récit historique et le récit de fiction au plan de la configuration. Nous ne nous attendons pas sur la première de ces raisons, à savoir le fait que les deux modes narratifs sont précédés par l’usage du récit dans la vie quotidienne. La plus grande partie de notre information sur les événements du monde est en effet redevable à la connaissance par ouï-dire ».

<sup>20</sup> Paul Veyne. « Le livre [d’histoire] peut en effet être lu comme un habile entrecroisement de deux motifs: l’histoire n’est rien qu’un récit véridique ».

<sup>21</sup> “Todo lo que cuentan a diario los periódicos, la historia toda del presente momento histórico, no es sino la superficie del mar, una superficie que se hiela y cristaliza en los libros y registros, y, una vez cristalizada así, una capa dura, no mayor con respecto a la vida intrahistórica que esta pobre corteza en que vivimos con relación al inmenso foco ardiente que lleva dentro” (Unamuno, 2000: 41).



aun dentro de la estética del existencialismo. Las novelas de corte romántico tenían como objetivo contribuir a la elaboración de una conciencia nacional. En las novelas de corte modernista el objetivo era “la re-creación fidedigna de ciertas épocas del pasado, en plan de escapismo” (Menton, 1993: 35 - 37).

Seymour Menton (1993), en su libro *La Nueva novela histórica de la América Latina 1972 – 1992*, considera que la novela histórica romántica en América Latina se inspiró en la obra de Walter Scott, en las crónicas coloniales y en algunos casos en el teatro del Siglo de Oro español. Esta narrativa comienza con *Jicotécal* (1826), de autor anónimo (35). La finalidad de la novela histórica durante esta época fue didáctica y los novelistas representaban sus personajes y relataban los sucesos del pasado de sus pueblos con el fin de “contribuir a la creación de una conciencia nacional familiarizando a sus lectores con los personajes y sucesos del pasado” (36). El realismo del siglo XIX es de carácter costumbrista en América Latina y las novelas de esa época se caracterizan por el pintoresquismo. El periodo criollista, que abarca de 1915 a 1945, también tiene interés en la identidad nacional, “pero con énfasis en los problemas contemporáneos: la lucha entre la civilización urbana y la barbarie rural, la explotación socioeconómica y el racismo” (37).

En tal contexto, vemos que desde los inicios de la novela histórica tradicional, los movimientos sociales, las tendencias culturales y las vivencias particulares influyen en los novelistas. Por lo tanto, cada tipo de novela refleja la época en que fue creada y las motivaciones sociológicas del autor. La elección de ciertos periodos y personajes históricos, y el tratamiento dependen, en gran medida, de la formación ideológica y del entorno social en que vive el escritor.

Desde la década de los setenta ha habido un auge de trabajos teóricos sobre la nueva novela histórica latinoamericana en correspondencia con la gran cantidad de novelas publicadas. Entre los críticos y estudiosos del tema están Ángel Rama (1992), Seymour Menton (1993), Alexis Márquez (1991), Fernando Ainsa (1991) y María Cristina Pons (1996). Todos ellos coinciden en que la reciente y nutrida producción de novelas históricas en América Latina es una manifestación contestataria a la historiografía oficial que prevalece en estos países. En los trabajos de estos teóricos no hay una definición unánime sobre el concepto de nueva novela histórica, ni grandes diferencias con las novelas históricas tradicionales. Seymour Menton sitúa el origen de la nueva novela histórica en las principales novelas del *boom*, en consideración a que estas comparten “el afán muralístico totalizante; el erotismo exuberante; y la experimentación estructural y lingüística” (Menton, 1993: 30). Agrega que la fecha para el comienzo de la nueva novela histórica en América Latina podría ser 1979, año en el que se publicó *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier, aunque antes se publicaron otras novelas históricas: *Yo el Supremo* de Roa Bastos, en 1974, y *Terra Nostra* de Carlos Fuentes un año después.

Sea 1949, 1974, 1975 o 1979 el año oficial del nacimiento de la nueva novela histórica, no cabe ninguna duda de que fue engendrada principalmente por Alejo Carpentier con apoyo muy fuerte de Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes y Augusto Roa Bastos, y que se distingue claramente de la novela histórica tradicional (42).

Menton, citando a José Emilio Pacheco, considera que “[e]n el sentido más amplio, toda novela es histórica, puesto que, en mayor o menor grado, capta el ambiente social de sus personajes, hasta de los más introspectivos” (32).

Ante la gran diversidad de novelas que tratan sobre personajes y temas históricos es necesario definir unos parámetros más concretos para analizar el auge de este género en

América Latina y para ello Menton propone retomar la definición de Anderson Imbert de 1951: “Llamamos novelas históricas a las que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista” (33).

La definición de Menton no es compartida por Alexis Márquez quien considera que:

Lo que le da carácter histórico a una novela es la presencia de personajes y episodios históricos, tratados de un modo tal que sufran un proceso de ficcionamiento. Y no que relate hechos de un tiempo que ya era pasado para el autor. El que determinados sucesos y personajes sean históricos no puede depender de que quien los narra haya sido actuante o testigo de ellos, o de que, contrariamente, correspondan a tiempos más o menos remotos con respecto a él. Lo que hace históricos a ciertos hechos es que hayan tenido una determinada trascendencia, que hayan influido en el desarrollo posterior de los acontecimientos (1991:40).

La definición de Márquez a nuestro juicio es la más apropiada para el análisis de la novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, puesto que la autora es contemporánea de los hechos históricos que narra.

Retomando los planteamientos de Menton, él considera que la nueva novela histórica latinoamericana se distingue claramente de la novela histórica tradicional, principalmente “por los rasgos que se observan en las novelas escritas desde Argentina hasta Puerto Rico”, a saber (42 – 44):

1. La subordinación, en distintos grados, de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas, difundidas en los cuentos de Borges y aplicables a todos los periodos del pasado, del presente y del futuro.
2. La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos.
3. La funcionalización de personajes históricos, a diferencia de la fórmula de Scott – aprobada por Lukács – de protagonistas ficticios.
4. La metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación.

5. La intertextualidad, que se manifiesta tanto en la referencia a otros textos (por ejemplo los datos históricos retomados por Carpentier en *El arpa y la sombra*), la inclusión de personajes de otras novelas, como hace García Márquez al incluir personajes de Carlos Fuentes y Julio Cortázar en *Cien años de soledad*. La re-escritura o el palimpsesto son modalidades de la intertextualidad muy cultivadas por los nuevos novelistas, por ejemplo: “*La guerra del fin del mundo* de Vargas Llosa, re-escritura en parte de *Os Sertões* de Euclides da Cunha o *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas, re-escritura de las *Memorias* de Fray Servando Teresa de Mier”.
6. Los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia, lo dialógico y la heteroglosia. De acuerdo con la idea borgeana de que la realidad y la verdad histórica son inconocibles, varias de las nuevas novelas históricas proyectan visiones dialógicas al estilo de Dostoievski (tal como lo interpreta Bajtín), es decir, que proyectan dos interpretaciones o más de los sucesos, los personajes y la visión del mundo.

Ainsa considera que aunque se ha renovado el género y comparte con Menton algunas características de las obras, establece que “no hay un *modelo* estético único de nueva novela histórica como en los periodos anteriores” (1991: 17) sino una ruptura.

Las pretensiones de una novela forjadora y legitimadora de nacionalidades (modelo romántico), crónica fiel de la historia (modelo realista), formulación estética (modernista) o experimental (modelo vanguardista), ha cedido a una polifonía de estilos y modalidades narrativas que pueden coexistir, incluso en forma contradictoria, en el seno de una misma obra (17).

Aunque hay una gran diversidad en la nueva novela histórica pueden reconocerse unos rasgos comunes. Como vimos anteriormente Seymour Menton destaca seis rasgos y Fernando Ainsa propone nueve (18-30):

1. La nueva novela histórica ha abolido la “distancia épica” (Mijail Bajtín) de la novela histórica tradicional, al mismo tiempo que ha eliminado “la alteridad del acontecimiento” (Paul Ricoeur) inherente a la historia como disciplina.
2. Esta abolición de la distancia épica se traduce en una deconstrucción y “degradación” de los mitos constitutivos de la nacionalidad.
3. La historicidad del discurso ficcional puede ser textual y sus referentes documentarse con minucia o, por el contrario la textualidad revestirse de las

modalidades expresivas del historicismo a partir de una “pura invención” mimética de crónicas y relaciones.

4. La nueva novela histórica se caracteriza por la superposición de tiempos diferentes.
5. La multiplicación de puntos de vista impide acceder a una sola verdad histórica.
6. Las modalidades expresivas de la nueva novela histórica son muy diversas.
7. La nueva novela histórica se preocupa por el lenguaje y utiliza diferentes formas expresivas -el arcaísmo, el “pastiche” y la parodia- para reconstruir o demitificar el pasado.
8. la nueva novela histórica puede ser el “pastiche” de otra novela histórica.
9. La novela histórica puede ser el “pastiche” de otra novela histórica.

En esta breve exposición vemos que los críticos de la nueva novela histórica coinciden en que en estas obras hay una mezcla de hechos históricos y ficción, relectura crítica del pasado, distorsión consciente de la historia, ficcionalización de personajes históricos, metaficción, intertextualidad, dialogismo, aspectos carnavalescos, parodia, heteroglosia y polifonía. Todos estos recursos son utilizados para poner en evidencia la desconfianza en la historiografía y la posibilidad de manipulación que tiene el escritor de la nueva novela histórica para narrar la otra historia.

Las consideraciones anteriores sobre la novela histórica nos llevan a concluir que sí las novelas históricas tradicionales tenían entre sus objetivos la construcción de una conciencia nacional la nueva novela histórica propone lo contrario. A partir de estas obras no se busca legitimar sino cuestionar, ya no es el momento para edificar sino deconstruir. Ahora bien, si la nueva novela histórica se distancia de la novela histórica tradicional ¿sucede lo mismo con las

novelas históricas escritas por mujeres sobre mujeres? Para abordar este tema es necesario plantear la cuestión de la escritura femenina y la nueva novela histórica escrita por mujeres.

#### **2.4 La nueva novela histórica y el discurso femenino**

A partir de los años sesenta la participación de la mujer en el acontecer social y político ha empezado a ser mayor. Los movimientos de mujeres que se dieron en los años sesenta en Europa y Estados Unidos, contribuyeron a la elaboración de ciertas políticas para el reconocimiento de la mujer en la esfera social, política y económica. Ese reconocimiento permitió de una parte, que la mujer se involucrara en trabajos que eran solo desempeñados por el hombre y de otra, la búsqueda de un discurso alternativo para expresarse. “Los movimientos feministas y la renovación historiográfica promulgada por la “Historia social” le abrieron ese camino” (Biasetti, 2009:28).

Ahora bien, considerando las características de la nueva novela histórica pensamos que a través de este género, la mujer tiene un nuevo espacio para narrar lo histórico desde lo privado. Esta postura subvierte la idea anticuada de que “la esfera femenina privada es ahistórica y por ende [cuestiona] la raíz de la invisibilidad de la mujer en la historia” (Cano y Radkay, 1994: 424). En consecuencia, la nueva novela histórica actúa como un discurso alternativo tanto para narrar la historia oficial como para dar voz y poder a otros sectores silenciados y marginados como la mujer (Biasetti, 2009: 29). No es fácil entender “por qué uno de los agentes sociales más importantes en la construcción de la historia, la mujer, es casi invisible, aun en el momento actual, en lo que respecta a la escritura y reescritura de la historia” (Pons, 1996: 13).

El género de la novela histórica es un campo donde realmente no se han destacado las mujeres. “Es más: si se extiende esta afirmación a las disciplinas que son el punto de apoyo de la novela histórica como la historiografía y la filosofía de la historia, resulta claro que esas disciplinas son del dominio masculino” (Ciplijauskaité, 1988: 123); pero las últimas décadas, que han sido tiempos de transformación en casi todas las estructuras sociales, políticas y económicas, han marcado muy de cerca la situación de la mujer y le han permitido una mayor participación. En la narrativa esos cambios se manifiestan con el auge de novelas históricas escritas por mujeres. En estas obras, “las autoras buscan un estilo original que ponga en evidencia el “yo” femenino en su complejidad y permita percibir y comprender los muelles interiores que lo empujan a la acción y a asumir ciertas actitudes” (Ciplijauskaité, 1988:124). Esto se realiza no con el fin de ser diferentes, sino con el ánimo de mostrar otras formas de ver la realidad. Las narradoras están comprometidas con un proyecto de ficción que rescata personajes y hechos históricos, como hace Marguerite Yourcenar en *Memorias de Adriano* (1951), “una novela que marca profundamente el cambio de la escritura histórica” (Ciplijauskaité, 1988:129). En estas novelas históricas los personajes femeninos no son simples compañeras o ayudantes de héroes, sino mujeres con liderazgo y valor para defender sus principios. Así sucede en las obras antes mencionadas como *Yo, Policarpa* (1995) de Flor Romero y *Malinche* (2005) de Laura Esquivel. Estas novelas son una forma de rebelión contra la forma tradicional. En ellas se construyen las figuras femeninas, no como los hombres quisieran que ellas fueran, sino desde un punto de vista de la visión femenina (Ciplijauskaité, 1988:125). En este sentido, el concepto de historia toma una nueva dimensión que incluye nuevos espacios y discursos que miran más a lo interior, a lo afectivo y cotidiano, oponiéndose así a las narraciones despersonalizadas de los hechos. Según Ciplijauskaité, citando a

Marguerite Yourcenar: “la tarea del historiador –la podemos extender al autor de novelas históricas– consiste ahora en rehacer desde adentro lo que los arqueólogos del siglo XIX hacían desde afuera” (125). A través de estas novelas escritas por mujeres se gestan nuevos ambientes, se sale a otras esferas, se materializan nuevas voces que buscan otros discursos para expresarse y que no desean seguir los cánones tradicionales.

Ciplijauskaitė considera que una vez identificados los matices que proponen las novelas históricas escritas por mujeres, estas se pueden definir desde diferentes puntos de vista:

Estilísticamente, la nueva novela histórica femenina corresponde a lo que las autoras quieren destacar como esencialmente femenino, tanto en las acciones como en el lenguaje: la espontaneidad. Varias de estas novelas tienen una cualidad lírica conscientemente buscada. Muchas presentan los acontecimientos desde el presente, como algo vivo, aún informe, de estructura abierta. Los personajes son entes que van creciendo, que entran con sus dudas y su porvenir incierto, no con una visión retrospectiva que les ponga un sello definitivo (128).

Los espacios son abiertos, con puertas y ventanas que se abren y cierran para dar paso a las emociones, a la memoria y a las sensaciones. La narración en primera persona da la impresión de una estructura viva, íntima y lenta que permite recordar, saborear ciertos momentos y evocar otros desde la distancia; estas características hacen también de esta novela una obra elíptica, que salta de un fragmento a otro. El tono es sereno y la ironía juega entre lo oficial y el ser íntimo (128-131).

La voz femenina tiene en la novela de Albalucía Ángel una doble significación: por una parte es una mujer, la escritora, quien trata el tema de la violencia en Colombia y por otra, la obra se desarrolla a través de una serie de personajes femeninos representativos de varios grupos sociales. Esta doble presencia de la voz femenina tanto en el contexto, es decir la realidad política y social que informa el texto, como en el cotexto, es decir en lo que rodea e



interactúa con el texto, intenta subvertir esta doble marginalización que ha tenido la mujer (Jitrik, 1995: 67- 68).

Durante el periodo de Violencia en Colombia se escribieron más de un centenar de novelas sobre este tema: “cincuenta y siete escritores de todos los sectores de la sociedad (políticos, militares, sacerdotes, periodistas, guerrilleros, y otros) se comprometen en una misma labor: escribir sobre la historia política contemporánea...” (Escobar, 1997: 143). Sin embargo, la literatura existente sobre el tema deja de lado las obras de escritoras que fueron además mal recibidas por la crítica. Ese fue el caso de Albalucía Ángel, a la que, tras la publicación de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* le llovieron calificaciones como desvirolada, loca rematada, pornográfica, obscena, polémica, controvertida, extravagante, estrambótica... (Ángel, 1985: 456).

De la misma manera, son muy pocos los estudios sobre la nueva novela histórica escrita por mujeres. Tanto la obra paradigmática sobre el tema, *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979-1999* (1993) de Menton, como los análisis posteriores de Ainsa (1991), Márquez (1991) y Pons (1996) se centran generalmente en el análisis de obras de autores masculinos. De entre los escasos estudios dedicados a la novela histórica escrita por mujeres destacan dos obras: las tesis doctorales de Eduardo Abud Martínez, *La re-visión de la historia en la ficción de mujeres latinoamericanas: Isabel Allende, Gioconda Belli, Carmén Boullosa y Ana Miranda* (2008) y de Giada Biasseti, *El poder subversivo de la nueva novela histórica femenina sobre la conquista y la colonización: la centralización de la periferia* (2009) y el estudio de Biruté Ciplijauskaitė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona* (1988).

Aunque la novela histórica escrita por mujeres sobre mujeres tienen en general los mismos objetivos que las novelas escritas por hombres, las autoras citadas anteriormente consideran que en éstas obras se muestran algunas estrategias que denuncian la dominación a la que han sido sometidas las mujeres. *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* se puede leer como una obra que muestra esa situación. Primero, por ser un texto escrito por una mujer sobre mujeres que a través de sus historias explicitan el drama de la violencia como un “muestrario de voces nuevas” (Ciplijauskaitė, 1985:123), que necesitan salir a otras esferas como una manera de explorar el silencio y mostrar que la mujer tenía lugar en la sociedad (Ciplijauskaitė: 123). Albalucía Ángel le permite a las mujeres de su generación y a las de sus ancestros, hablar de la violencia que han vivido.

Otro objetivo de la nueva novela histórica es dar voz al sujeto subalterno. Las novelas escritas por mujeres sobre mujeres incluyen en sus textos el intento de subvertir no sólo la historia oficial sino también el discurso patriarcal como una forma de ir en contra de las entidades de opresión. *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* toma como referente el periodo de la Violencia y construye una narración alternativa a las lógicas de la sociedad católica y conservadora del momento, así como al discurso hegemónico masculino vehiculado en ese momento por el gobierno y los militares.

A medida que narra los cruentos hechos de la época, la protagonista, desde su lecho, asocia situaciones de su niñez con los hechos de guerra para poner en evidencia la opresión que de la esfera pública y también la de la privada. La novela se centra en los espacios domésticos e íntimos de la protagonista que reescribe el periodo de Violencia, la época de la colonización antioqueña y la situación de la mujer desde principios del siglo XX. Esta obra

describe los pequeños detalles de la vida diaria de las mujeres al mismo tiempo que los actos de violencia de que son objeto en su diario vivir. Esta estrategia de narrar la historia colectiva desde lo anónimo y lo privado, desde los márgenes del poder, es utilizada como una vía para mostrar la identidad individual de esas mujeres, “pero no es solo contar o contarse; es hablar concretamente como mujeres” (Ciplijauskaité: 17), desde lo cotidiano, lo doméstico, desde la vida interior y la cultura popular.

Narrar los hechos históricos desde la intimidad propone otras formas de tomar la palabra para abordar lo sucedido y situarse en el espacio desde donde se va generar el discurso. Esta estrategia, según Josefina Ludmer, consiste en aceptar el lugar asignado y desde éste cambiar “no solo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo que se instaura en él” (1985: 6) En el caso de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, Albalucía Ángel se sitúa en la intimidad de su cuarto para narrar “el Bogotazo” desde la perspectiva de una niña de ocho años que acaba de perder su primer diente, al mismo tiempo que el Ministro de Educación Joaquín Estrada Monsalve se dirige a los colombianos por radio para leer el comunicado oficial sobre ese momento histórico. Ambos personajes narran lo mismo pero con diferentes discursos y desde diferentes lugares. En otras palabras, tanto en el discurso íntimo (perdida de un diente), como en el discurso historiográfico (comunicado oficial del ministro), se pone en evidencia que para la autora narrar desde lo privado es “...aceptar la esfera privada como campo “propio” de la palabra de la mujer...” (Ludmer, 1985: 6).

Otro aspecto importante es que la novela subvierte la asociación tradicional entre hombre y poder ya que en algunos momentos de la narración la presencia de los hombres es marginal en la vida de las mujeres. Ellos son nombrados tangencialmente, se insinúa su

presencia, pero, por ejemplo, el padre de la protagonista nunca habla, solo es una referencia en el hogar. Los demás hombres son generadores de violencia, están ausentes o son víctimas.

Como ya lo hemos planteado, Albalucía Ángel construye un discurso para tratar el tema de la Violencia a través de la voz de la mujer y de estrategias narrativas que le permiten establecer un diálogo desde lo femenino. En este punto, es importante considerar algunos aspectos sobre la escritura femenina y sus características.

El concepto de escritura femenina ha cambiado según los momentos históricos y la situación social de la mujer. Según Ciplijauskaité:

La dirección de la escritura femenina se amolda a la estructura de la sociedad. Elaine Showalter, en su estudio de la novela inglesa del siglo XIX, propone una división en varias etapas: 1) *femenina*, que se adapta a la tradición y acepta el papel de la mujer tal como existe; 2) *feminista*, que se declara en rebeldía y polemiza; 3) de *mujer*, que se concentra en el auto-descubrimiento (1988: 15).

Este tipo de clasificación permite, en algunos casos, definir la obra que se está analizando, aunque no es una regla que se pueda aplicar estrictamente a todas las obras, puesto que siempre habrá características sociales, culturales y regionales particulares. Si bien es importante considerar el contexto histórico y cultural de la mujer escritora, también lo es atender a su psicología para entender su obra. En el caso de Albalucía Ángel, a pesar de que tenía la capacidad y los medios para dedicarse a escribir, no se sentía segura de su decisión, ni de la aceptación que iba a tener.

[...] Tampoco le dije a mucha gente que escribía, cuando hice mi primera novela. Me preguntaban: ¿A qué te dedicas...? Yo palidecía, enrojecía, balbuceaba o simplemente, con una desfachatez a prueba de bala, respondía que iba a ser escritora... (Ángel, 1985: 456).

Esa situación de miedo, de inseguridad de invadir territorios que le han sido ajenos, evidencia que la mujer aun no siente que la escritura sea una profesión con la que se identifique. Son muchas las escritoras que han considerado las “vacilaciones de su voz o mejor dicho, de las *voces* de que ella se vale para expresar el valor agregado de un miedo y una autocensura nacidos de su condición femenina” (Reisz, 2003: 342).

Las voces femeninas en las obras de Albalucía Ángel han ido variando a lo largo de su producción para denunciar diferentes tipos de opresión y el deseo general de libertad. Sus obras enfrentan la conflictiva situación de la mujer en un medio que exige sujetos homogéneos que cumplan las expectativas sociales y culturales de una sociedad (Osorio, 2010: 13). En la novela *Dos veces Alicia*, el sujeto femenino es una voz que se acerca a la conciencia de la escritura, cuestionando su identidad como escritora latinoamericana en Europa. En *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, la autora toma la historia para reinterpretar la violencia y mostrar los efectos que esta tiene en Ana, la protagonista, así como en otras mujeres, como Tina, Julieta y Valeria, todas ellas víctimas de diferentes modalidades de violencia. En *Misiá señora*, la protagonista critica los mecanismos sociales de exclusión de la mujer. Las manifestaciones de sexo, pecado y sociedad se asocian y se replantean a través de la voz de Mariana, una mujer destinada a representar, como todas, el papel pasivo de madre y esposa. En *Las andariegas*, la voluntad feminista es infranqueable en las experiencias viajeras de unos personajes que saben que “el sol algún día saldrá” (Giraldo, 2006: 130). Albalucía Ángel logra en estos textos construir unas identidades que buscan resistir o evadir, activa o pasivamente, las presiones sociales y culturales que la mujer ha soportado. Es desde estas condiciones que esta autora empieza a escribir un tipo de narración que tiene unas características propias, definidas por algunos críticos como escritura femenina.

Entre las características que se han señalado para definir la escritura femenina está la forma personal. En el siglo XVIII “la prosa femenina se limitaba a cartas y memorias”. Estos textos han sido considerados como discurso de la intimidad y en ellos se incluye el género epistolar, la confesión íntima, los testimonios, el diario íntimo y el relato autobiográfico (Ciplijauskaité: 13-14). Aunque hasta el momento, la crítica literaria no ha establecido unas características específicas de la narrativa femenina, para muchos críticos no hay diferencias entre las obras escritas por hombres o por mujeres.

La escritora argentina Luisa Valenzuela considera que el entorno social, cultural y político en el que ha vivido la mujer impregna su sentir y su visión a través de la palabra y de su estilo.

En ese sentido es distinto lo que escribe el hombre de lo que escribe la mujer. Hasta ahora creíamos que había una sola escritura porque, literalmente, había una sola y era la del hombre. Yo creo que el sexo, la actitud sexual y el deseo aún implícito tiñen la palabra. Siendo que la palabra es sexuada, el acercamiento a la escritura es distinto según el género (no el literario, el otro). Esto no quiere decir que las temáticas sean distintas (Valenzuela, 2001: 7).

En nuestra opinión la mujer se enfrenta al texto desde espacios y vivencias propios desde los que desarrolla su proyecto escritural. Por su parte, en la reescritura de hechos históricos es necesario situar las diferencias “entre escritura femenina en sí, que implica “yo mujer” pienso y siento diferente y por eso escribo feminamente, y “escritura femenina de la historia”, que implica “yo mujer” hice parte de la historia como subalterna y ahora quiero una voz (Biasetti, 2009: 51).

Tomando como unidad de análisis la perspectiva de un “yo mujer” consciente de su participación en la historia como subalterna y que tiene la necesidad de encontrar su voz

presente, vamos a realizar una lectura atenta y comentada de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, obra que se inscribe en la tendencia de la nueva novela histórica escrita por una mujer. Nuestro propósito no es comprobar o establecer la existencia de una escritura femenina sino analizar las técnicas que Albalucía Ángel utiliza para narrar: las expresiones y los medios de que se vale para lograr descentralizar el discurso patriarcal desde un lugar de enunciación que se ha relacionado con la mujer, con el espacio privado, el espacio de la alcoba y el estado de somnolencia.

Finalmente, *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* se sitúa en el contexto del periodo de la Violencia en Colombia. La protagonista, involucrada en la lucha estudiantil (cotexto), narra indirectamente ese episodio histórico. En la novela ambos tipos de contexto aparecen claramente diferenciados. En algunos casos la narración no es fiel al hecho histórico, en parte porque la nueva novela histórica no es una reproducción directa de la realidad sino que esta mediada por las condiciones que rodean la producción de la obra y la ideología del escritor. En este sentido Edmond Cros considera que la vida social, política y cultural entra en correlación con la literatura ante todo por su aspecto verbal: “la colectividad a través de sus propios modos de expresión, inscribe marcas que hablan de su realidad espaciotemporal” (Cros, 1986: 27).

Este recorrido por la novela histórica, el discurso femenino y la nueva novela histórica escrita por mujeres, nos ha servido para acercarnos a una nueva propuesta literaria que narra lo histórico desde la voz de la mujer, quien como escritora y como protagonista de los procesos históricos busca un espacio para narrar desde sí misma. En este sentido, encontramos que Albalucía Ángel más que mostrar unos hechos en su obra “asume una posición más aguerrida al valerse de la literatura como arma para combatir la condición de inferioridad de la mujer en

su país” (Gómez, 2003: 92). En la novela, la protagonista es una mujer, un sujeto femenino, que asume la responsabilidad del discurso para narrar desde su percepción, desde su tiempo y desde su espacio un momento histórico. Ella, escritora y sujeto del relato, se vale de la memoria individual, de la memoria colectiva y de la historiografía para narrar en nombre de los “otros”, de esos seres que la violencia ha silenciado.

A partir de los conceptos teóricos expuestos en este capítulo y en el anterior, abordaremos en el próximo capítulo el análisis de la novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Además, analizaremos cómo la novela subvierte y deconstruye el discurso oficial histórico valiéndose de técnicas narrativas como el enfoque en la intrahistoria, la polifonía de voces, la incorporación de textos y personajes marginales, entre otros.





### **CAPÍTULO 3. ANÁLISIS DE LA NOVELA *ESTABA LA PÁJARA PINTA SENTADA EN EL VERDE LIMÓN***

Esta novela narra el tema de la violencia en Colombia entre 1948 y 1967. La obra describe los momentos más críticos de ese periodo histórico, como la tortura, la violación, el asesinato, la venganza y las dificultades de una generación para participar en un proyecto político que involucrara a toda la población.

Inicialmente, vamos a hacer una sinopsis de la obra, luego analizaremos la novela teniendo en cuenta la cronología de los hechos y, a partir de esos episodios históricos, observaremos las características de la nueva novela histórica, y cómo Albalucía Ángel conjuga historia y literatura desde la voz de la mujer.

*Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* cuenta la historia de Ana desde su niñez hasta los veintiocho años. Este bildungsroman, según Gabriela Mora (1984: 71), se convierte en la recuperación de la memoria de diferentes mujeres que, desde su individualidad, representan a colectivos mayores. La obra se inicia con un hecho histórico: el asesinato del líder liberal Jorge Eliecer Gaitán el nueve de abril de 1948 en Bogotá, acontecimiento conocido como el “Bogotazo”. Este hecho agudizó los enfrentamientos que venían sucediéndose desde hacía varios años entre liberales y conservadores y dio inicio a lo que se ha llamado en Colombia la “Violencia”<sup>22</sup>, dos décadas de conflicto que dejaron aproximadamente 200.000 muertos (Pécaut, 1987: 333). El segundo acontecimiento histórico al que la novela hace alusión es la masacre de once estudiantes de la Universidad Nacional, en

---

<sup>22</sup> Algunos historiadores utilizan Violencia con mayúscula para referirse al periodo histórico comprendido entre 1948 y 1967.

Bogotá, que fueron asesinados por el gobierno militar de Gustavo Rojas Pinilla el ocho y el nueve de junio de 1954 durante una manifestación. Estos dos acontecimientos violentos, junto con la historia de la colonización de la región del gran Caldas son el trasfondo histórico de la novela.

En la novela, la autora yuxtapone el marco histórico con el discurso de la historiografía oficial y, en ese contexto, le da voz a la mujer para representar lo que no ha sido incluido en el discurso de los funcionarios del estado y lo que no ha sido considerado en éste: la presencia de la mujer en el devenir histórico. Entre las voces femeninas que aparecen en la novela está la de Bertha Hernández, esposa del presidente de la república, Mariano Ospina Pérez. Ella, como acompañante del presidente, está presente físicamente, pero no tiene voz en la Historia. Ángel la pone a actuar al igual que a otras mujeres que estaban en el Palacio Presidencial, al lado de los hombres de estado, destacando su valentía y tranquilidad en esos momentos críticos. La autora también le da la voz a las mujeres ausentes, a las marginadas, a las madres, a las mujeres consideradas objeto de apuestas, a las mujeres trabajadoras, a las mujeres violadas víctimas de la violencia y a las mujeres rebeldes comprometidas con el cambio social y político.

A lo largo de la narración, Ángel, a través de sus personajes históricos y ficticios, no solo recupera la historiografía oficial sino también la historia *otra*, la de la mujer y su tradición a través del tiempo. Con la inclusión de múltiples voces femeninas que representan diferentes grupos sociales que carecen de representación en la historia oficial, la autora subvierte la visión patriarcal, reivindicando la participación social de la mujer y su participación activa en la Historia nacional.

La novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* construye distintas versiones de los hechos históricos a través de diferentes voces, reales y ficticias, e incluye diferentes registros y formatos comunicativos, tales como cartas, comunicados oficiales, declaraciones, avisos de periódicos y noticias. A través de estos medios diversos, el lector accede a diferentes versiones de los hechos, que a su vez dependen del posicionamiento social del emisor.

La novela comienza con un epígrafe firmado con el nombre de Joaquín Estrada Monsalve dirigido al joven lector para que se dé cuenta de “las grandezas y miserias de la más oscura noche de [la] patria”<sup>23</sup>. A partir de la inclusión de este documento oficial, la autora nos advierte que para la narración de los hechos del nueve de abril de 1948, ella se valió de documentos fidedignos y autorizados por las fuentes que consultó<sup>24</sup>. A partir de este momento el lector se cuestionará repetidamente la dimensión ficticia de la novela y la superposición con la historia.

### **3.1 La re-escritura de la violencia desde la ficción**

El título de la novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* es el estribillo de una ronda infantil, que Ana la protagonista interpreta durante el funeral de su amiga y

---

<sup>23</sup> Joaquín Estrada Monsalve Ministro de Educación cuando se produjo el Bogotazo.

<sup>24</sup> A este respecto Albalucía Ángel declara lo siguiente en una entrevista con Daniel Samper: “Trabajé la estructura política de una forma absolutamente documental. La ficción, en cambio, va en sentido epistolar, mediante las cartas de un muchacho que narra sus experiencias desde la cárcel. Transcribo textos a la letra del doctor Carlos Lleras y la señora Ospina y Mariano y hago una declaración de “Chispas” de cuatro páginas. Preferí respetar ese material tal como venía porque yo no sabía rehacer un documento y ya que estaba lo puse ahí. Me esforcé mucho en conseguir diferentes materiales para que hubiera diferentes puntos de vista. No me interesaba tomar partido” (Jiménez, Gilma, 1990: 286).

“Chispas” es el alias de Teófilo Rojas, un bandolero liberal que a los trece años se vinculó a los grupos armados para defenderse de los “pájaros” (Sánchez y Meertens, 1988: 73).

compañera de colegio, Julieta. Este título puede interpretarse como una ironía, puesto que el tema de la novela no es la descripción de la vida armoniosa e inocente de una niña, por el contrario, es el recuento de los hechos violentos sucedidos entre 1948 y 1967 y el impacto que estos tuvieron en el desarrollo individual y colectivo de la sociedad colombiana.

El recurso de la ironía, una de las características de la nueva novela histórica (Menton, 1993: 42), nos permite comprender cómo desde la infancia, los hechos de violencia van marcando el desarrollo individual y social de los seres y van creando en ellos una visión del mundo que les rodea.

El título la novela nos propone también otra lectura de la palabra “pájara-pájaro”. En un primer contexto, Ana describe la acción de los pájaros como seres que sembraban el terror en todo el territorio.

El país se fue llenando de pájaros. Abarrotando de asesinos. Cuajándose de muertos. Congestionándose de sangre. Poblándose de miedos. [...] y las ciudades se convirtieron en lugares oscuros de ruidos apagados y pasos presurosos porque había que cobijarse antes del toque de queda y solamente esos señores, los *pájaros*, te digo, nunca supe de dónde vino el nombre. El caso es que de pronto pulularon: *Pájaro Azul*, *Turpial*, *Pájaro Verde*, *Pájaro Negro*, *Bola de Nieve*, *Lamparilla*, y el rey de todos, *el Cóndor*... (442-443)<sup>25</sup>.

Los “alias” de los sujetos mencionados en la novela forman parte de los sumarios judiciales que reposan en diferentes juzgados del país. Estos individuos “pájaros” son, según los historiadores Sánchez y Meertens, el brazo armado de jefes políticos y empresarios para atemorizar la población.

[...] eran asesinos a sueldo, “asalariados del delito”, ejecutaban las órdenes de violencia planificada desde las oficinas, los cargos públicos, los

---

<sup>25</sup> A lo largo del análisis de la novela indicaremos entre paréntesis la página de la citación.

directorios políticos y recibían sus pagos de acuerdo con lo establecido por sus jefes. La violencia se planificaba como una empresa. (Sánchez, G. y Meertens, D., 1998: 159).

La segunda lectura que nos propone la palabra “pájaro” en la novela es la de libertad, los juegos infantiles y el deseo de transgredir las normas, en este caso las del colegio.

Julieta... ¡Qué...! ¿Te gustaría ser pájaro? A mí, pues claro: ¿y tú...? ¿A mí?, ¡pues claro...!, y sin hacerle caso a Rudolfina que las amonestaba ¡se romperán la crisma, niñas!, ¡que se bajen de ese árbol...!, seguían cantando a voz en cuello: *estaba la pájara piiiinta sentada en el verde limón, con el pico recoge la coooola, con la pata retoma la flor*, hasta que Rudolfina fue a buscar la escalera que don Jesús usaba para escalar los muros: ¡cero en conducta esta semana!, mientras buscaba [la directora] entre las ramas a las pájaras pintas, que ya se habían volado (287 - 288).

La tercera lectura hace referencia a los momentos difíciles, a la incertidumbre, al dolor y a la soledad que vivió Ana-niña y Ana-mujer. El primer momento fue en el funeral de su amiga y compañera de colegio, Julieta, cuando Ana-niña no entiende el accidente que le causó la muerte a su amiga, ni el ambiente que la rodea: “*Soy un pez en el aire, un pájaro en el agua: tengo necesidad de saldar aquel pasado que me oprime... los vínculos del amor...*” (211).

Otro momento es cuando Ana-mujer enfrenta la pérdida de su amiga Valeria y relee el poema que ella dejó escrito y lo repite en varias ocasiones. En esas circunstancias la palabra “pájaro” ya no significa libertad, ahora hace referencia a otro momento de la existencia humana: la muerte.

*Cómo quisiera encontrarte ahora, tierra desolada la mía, muros indestructibles, y ¿qué sentido tiene? Hoy no tiene ninguno. Aunque clamara al cielo, o cavara cien tumbas, o recorriera el orbe con la linterna de aquel que buscó un hombre, no encontraría nunca la respuesta. Jamás podría tocar el dolor de su grito, o su nostalgia, o la clarividencia con que añadió porque ahora solo queda el único punto vital: el de estar solos. Una vasta paranoia de sueños, de pájaros, de resplandores que se desvanecen, ¿tú sientes esto? ¿eres capaz de oírme desde aquí? Por qué... (188).*

Los dos epígrafes de la novela también permiten varias lecturas. El primero corresponde al discurso que Joaquín Estrada Monsalve pronuncia el nueve de abril en el Palacio Presidencial. La inclusión de ese texto introduce al lector en una ambivalencia, entre lo real y la ficción. El segundo epígrafe es un verso de Dylan Thomas: *The memoires of childhood have no order, and no end.*

A partir de estos dos epígrafes podemos empezar a estructurar la novela. Se presenta la historia de la violencia a través de dos grupos de actores: los grupos armados y de otra la población inerme. La posición del gobierno se conocerá a través de decretos y comunicados de la prensa, y la situación de la población se narrará a través de la historia personal de Ana la protagonista, desde la niñez hasta los veintiocho años. A partir de esos dos epígrafes también podemos construir los dos planos de la novela: el drama individual y el sociohistórico.

La obra está dividida en veinticinco segmentos<sup>26</sup>, separados por espacios en blanco sin numeración ni títulos. La estructura de la novela es difícil y compleja. Una narradora cuenta la historia de Ana, quien durante dos días (once y doce de octubre de 1967), da rienda suelta a sus recuerdos de infancia y adolescencia e inicia una serie de conversaciones desordenadas con Sabina, la empleada del servicio doméstico, con Lorenzo su enamorado y con un agente del Departamento Administrativo de Seguridad (DAS); también hay algunos diálogos muy cortos entre Ana y Juan José (el hermano de Ana) y Martín<sup>27</sup>. A partir de estos tres escenarios

---

<sup>26</sup> En la edición crítica de Martha Luz Gómez de la Universidad de Antioquia (2003), señala que se presentan algunas diferencias en las ediciones de la novela. En la edición de Colcultura (1975) la novela está dividida en veintiséis segmentos sin enumeración, separados por espacios en blanco; en la edición de Plaza y Janés (1981) tiene veinticinco segmentos numerados; la edición de Oveja Negra (1985) tiene veintiséis segmentos y en la edición de la Universidad de Antioquia tiene veinticinco segmentos, separados por espacios en blanco sin numeración ni títulos. Según Martha Luz Gómez esta presentación es fiel al manuscrito que se conserva de la autora. (Gómez, 2003: 109).

<sup>27</sup> Sobre el análisis estructural de la novela recomendamos el libro de Óscar Osorio (2003). *Historia de una pájara sin alas*, Universidad del Valle, Cali, Colombia.

de diálogos se construyen los tres espacios donde Ana yuxtapone los tres momentos y espacios donde ha trascendido su vida. Sabina es el personaje femenino a través del cual se hace referencia a la vida de la mujer en el hogar, la familia, la religión, la educación, la tradición y la sumisión. Lorenzo y Valeria encarnan la lucha estudiantil, la rebeldía y la desesperanza; y el personaje del DAS la represión política.

Los hechos históricos que se narran en orden cronológico son: el nueve de abril de 1948<sup>28</sup>; el segundo es el periodo presidencial de Laureano Gómez Hurtado<sup>29</sup>; el tercero es la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla<sup>30</sup>; y el cuarto el periodo del Frente Nacional<sup>31</sup>.

Uno de los objetivos de Albalucía Ángel con esta obra es dejar un registro de la violencia para que las futuras generaciones tengan memoria de uno de los episodios más sangrientos que marcó la sociedad colombiana de mediados del siglo XX. Los testimonios dados desde diferentes personajes, reales y ficticios, sobre el mismo acontecimiento permiten, como considera Halbwachs, organizar los recuerdos para darles algún sentido y fijarlos, no como parte de una memoria individual sino como parte de la memoria colectiva (1950: 6). El hecho de construir distintas miradas sobre el mismo episodio, el “Bogotazo”, da la posibilidad de recuperar y ver los hechos, los lugares y la historia desde diferentes visiones que aportan un panorama de lo sucedido. Este rescate de la memoria como matriz de la historia, como

---

<sup>28</sup> Los hechos de violencia registrados en Bogotá a partir del nueve de abril son conocidos como el “Bogotazo” y dieron lugar al periodo de la Violencia en Colombia.

<sup>29</sup> Laureano Gómez jefe del partido conservador fue Presidente de la República entre 1950 y 1953, fecha en la que el General Rojas Pinilla dio el golpe de estado.

<sup>30</sup> Periodo que inicio con el golpe de estado por parte del general Gustavo Rojas Pinilla (1953 - 1957).

<sup>31</sup> El Frente Nacional fue un acuerdo político y electoral entre los partidos liberal y conservador entre 1958 y 1974 para alternarse la presidencia de la república y tener igual número de parlamentarios en el congreso.



reapropiación del pasado a través de diferentes medios, nos da información de lo sucedido, puesto que “la memoria pertenece al pasado” (Ricoeur, 2006: 2), y debe ser entendida como una estrategia para no olvidar, como la reivindicación de las víctimas y como un llamado a la justicia para resarcir el daño causado (2006: 9). Con los planteamientos mencionados, vemos cómo Albalucía Ángel deja constancia en su obra de los hechos con el fin de no olvidar, de recordar las víctimas y de establecer la responsabilidad de la justicia.

[Y] no sé porque la gente pierde la memoria. Se olvida. Pasan diez años y es como si no hubiera sido más que un aguacero aquel diluvio que dejó el país inundado tanto tiempo. Los estudiantes fueron los primeros que dijeron que por ahí no es la cosa y entonces sin temblarle la mano, un sargentón cualquiera dio la orden, que disparen, y mataron otros diez, cuando el cadáver de Uriel<sup>32</sup> estaba caliente todavía. Cómo es que no se acuerdan, si todavía hay sangre en los libros y en las calles. En las flores del parque de la Ciudad Universitaria<sup>33</sup> (275).

Según M. Bajtín el texto polifónico representa la pluralidad de visiones y de mundos, de diferentes modos de pensar y de hablar; el autor le da poder a cada una de esas voces-personajes de contradecirse y enfrentarse con ellas mismas a fin de ofrecer no solamente el aspecto y presencia de un solo individuo, sino la coexistencia de diferentes voluntades en determinado tiempo y espacio (1982: 305).

---

<sup>32</sup> En Colombia, los días ocho y nueve de junio se conmemora el día del estudiante caído, día del estudiante revolucionario o día del estudiante. El ocho de junio de 1954 en los predios de la Universidad Nacional, fue asesinado por la policía el estudiante de medicina Uriel Gutiérrez. El hecho conmovió profundamente a la comunidad estudiantil de la época y por tal motivo los estudiantes deciden realizar una marcha hacia el Palacio Presidencial el nueve de junio. Dicha manifestación fue interrumpida por el batallón Colombia que regresaba de la guerra de Corea. En hechos confusos el ejército abrió fuego contra la manifestación produciendo más de una decena de muertos (Centro de memoria paz y reconciliación, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2011).

<sup>33</sup> Ciudad Universitaria, se refiere a la Universidad Nacional de Colombia (1826). Es la universidad pública más grande e importante de Colombia, debido a su tamaño y a su capacidad investigativa. Cuenta con 8 sedes en todo el país y tiene 50.000 alumnos (Universidad Nacional, reseña histórica: 2012).

El aporte de Bajtín a la teoría de la novela y su alcance se extiende a la práctica literaria, a la relación histórica de las formaciones sociales, a la función estética y a la cultura en general. “El objeto real es el hombre social que habla y se expresa también con otros medios” (1982: 305). A partir de esta perspectiva surge la inquietud de analizar la función dialógica presente en el texto, con la finalidad de hacer otra lectura diferente a la oficial. Bajtín considera que el aspecto polifónico y dialógico de la novela no solo se da entre las diferentes voces sino también entre los textos que el autor incluye en su obra (1982: 296). En la novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* es posible realizar esas dos lecturas polifónicas, una a través de las diferentes voces que se dan en la novela y la segunda a través de los textos que la autora incluye y a los que hace referencia.

### **3.2 Las voces que narran el Bogotazo**

En la obra de Albalucía Ángel encontramos diferentes voces que se expresan sobre la situación de violencia que vive el país. Ese “polivocalismo y heterovocalismo” (1982:194), tiene como eje central el diálogo entre Ana y Sabina. A partir de ese diálogo van entrando y saliendo otras voces: la de Lorenzo, quien escribe desde la cárcel relatando los procedimientos de tortura que le infringen, la frustración y desesperanza; las conversaciones de los soldados durante las contiendas estudiantiles; los fragmentos de las conversaciones de campesinos y de la gente en general que cuentan o refieren acontecimientos de los cuales fueron testigos. Este tejido de voces se interrumpe una y otra vez, obligando al lector a asociar y a identificar quién habla en determinado momento y desde que tiempo y espacio lo hace, mostrando un verdadero *collage* de voces, grupos sociales, ocupaciones, credos ideológicos, etc. Por otra parte, se

insertan con frecuencia citas textuales de documentos, decretos y anuncios de periódicos, que relatan el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán y la situación de zozobra que vive la población.

La novela narra el nueve de abril a través de diferentes personajes. En primer lugar lo hace a través del diálogo entre Ana-niña y un desconocido en el parque principal de Pereira<sup>34</sup>.

[...] Hace una hora que cayó asesinado en Bogotá el caudillo del pueblo Jorge Eliecer Gaitán, jefe del Gran Partido Liberal, [...] lo mató un comemierda<sup>35</sup>, añadió en voz más baja, y Ana vio que los ojos le brillaban como si fuera a llorar, pero él dio una chupada a su tabaco, escupió de nuevo por entre el colmillo y apagó de un golpe la calilla contra el tronco de la palma: son unos hijueputas, dijo: unos verriondos malparidos. ¡ Váyanse pa' la escuela, muchachitas! (134).

La segunda voz es la de la narradora que es testigo en Bogotá de los acontecimientos.

1: 05<sup>h</sup>:15<sup>m</sup> p.m. Al salir Gaitán a la calle, se oye una detonación. [...] 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 [...] El líder cae sobre el pavimento, boca arriba, sangrando profusamente (134 - 135).

Otra voz que narra este hecho es la de Alberto Durán Laserna, director de la Radio Nacional: “acaban de asesinar al doctor Gaitán en la puerta del edificio de su oficina y estoy llamando a Palacio”. Me resisto a creerlo (140). Otras voces anónimas relatan el hecho desde sus sitios de trabajo, desde sus viviendas en diferentes zonas del país. Cada una de ellas tiene un calificativo para este hecho y una expresión de miedo por las consecuencias políticas y sociales que esto acarreará. Por ejemplo, Bertha Hernández dice:

---

<sup>34</sup> Pereira es la capital del Departamento de Risaralda, es la ciudad natal de la autora y uno de los lugares de la narración.

<sup>35</sup> Según testigos Juan Roa Sierra fue el autor material del asesinato de Gaitán, quien murió linchado inmediatamente por la muchedumbre enfurecida, lo que no permitió investigar los móviles del asesinato ni la autoría intelectual.

Llegábamos a la puerta del Palacio Presidencial, [...] Tan pronto bajamos del carro, [...] me salió al encuentro Gustavo Torres, el intendente de Palacio y me dijo: ‘sabe, señora, ¡mataron a Gaitán!’ Desagradablemente sorprendida por esta noticia que me pareció muy grave, nada contesté, pero pensé: ¡esto se prende! (145 - 146).

La gente común y corriente, que se aglutina frente al lugar de los hechos, ve en este episodio la frustración de un proyecto político y social.

Una mujer anciana trataba de gritar viva el doctor Gaitán, pero solo se oía su quejido ronco, su vocecita rota en dos. Las lágrimas corrían por su cara arrugada como una pasa y mojaban su pañolón de lana sin que ella tratara siquiera de enjuagarlas: “viva el doctor”, decía, pero de ahí no pasaba, y seguía gimiendo, traspasada. Como una dolorosa [...] y el policía entonces le dijo a la señora que cálmese mi doña, que yo también daría lo que no tengo para que el jefe (Gaitán) salga de esta, y la señora se calló y el policía ¡ábranse!, ¡ábranse! Tratando de evitar que nadie se acercara pero la gente no hacía caso y se arremolinaba a ver aquel reguero de sangre... (146 - 148).

Igualmente, los estudiantes de las universidades públicas toman este hecho como una provocación y una invitación a la protesta.

Aquí la Nueva Granada de Bogotá, habla Pedro Acosta Borrero: anunciamos a la ciudadanía que hemos ocupado esta emisora en nombre del partido y la libertad ¡(149).

Les habla Jorge Zalamea<sup>36</sup> desde la Radio Nacional de Colombia. Transmitimos un mensaje de libertad, de dolor y esperanza, al pueblo colombiano que hoy llora la muerte de su líder, [...] *Si pudiera llorar de miedo en una casa sola*  
*Si pudiera arrancar los ojos y comérmelos*  
*Lo haría por tu voz de naranjo enlutado...* (150).

Esta polifonía de voces nos da una visión completa de lo que sucedió en ese momento, nos muestra hasta qué punto la autora logra trasladarnos al momento de los hechos,

---

<sup>36</sup> Jorge Zalamea (Bogotá, 1905 – 1969) fue un poeta, ensayista y diplomático colombiano. Es una de las figuras más importantes de la literatura y la intelectualidad colombiana del siglo XX tanto por sus reconocidas obras *El Gran Burundún-Burundá ha muerto* y *El Sueño de las Escalinatas*, como por su permanente ejercicio público y

escuchando varios narradores con diferentes puntos de vista en perfecta coexistencia entre tiempo y espacio. La narradora los ve, los oye, es testigo de lo que está sucediendo, pero también nos presenta el tiempo pasado desde el cual narra los acontecimientos del mundo ‘real’, la historia de su niñez y la de sus antepasados, colonizadores de la región cafetera. En palabras de Vargas Llosa,

[...] en toda novela hay un punto de vista espacial, otro temporal y otro de nivel de realidad, y que, aunque muchas veces no sea muy notorio, los tres son esencialmente autónomos, diferentes uno del otro, y que de de la manera como ellos se armonizan y combinan resulta aquella coherencia interna que es el poder de persuasión de una novela (1997: 101).

La habilidad que tiene Ana para persuadirnos de su versión de los hechos, de su veracidad en la narración de los episodios y de su sinceridad está basada en la congruencia entre tiempo, espacio, personajes reales y hechos históricos. No obstante, el lector sabe que este enfrentamiento con la realidad es hasta cierto punto una ilusión, pues el mundo de Ana es el mundo de la ficción, construido a partir de sus propias palabras, de sus sentimientos y de la realidad que ella vive y constata.

En esta dinámica, las dos historias, la de Ana y la de la sociedad colombiana de ese momento, quedan articuladas, enriquecidas y transformadas. Vargas Llosa en su libro *Cartas a un joven novelista* considera que ese recurso no debe considerarse como “una mera yuxtaposición, sino como una simbiosis de elementos que tienen efectos transformadores y recíprocos sobre todos ellos” (1997: 117- 118).

En lo concerniente al relato histórico, éste se desarrolla a través de toda la narración en yuxtaposición con la historia de Ana y su familia. A través de estas dos historias, la obra nos

---

su compromiso político. En 1965 gana el premio de ensayo Casa de las Américas, por su libro *La poesía ignorada y olvidada*, y en 1968 recibe el Premio Lenin de la Paz (Biografías y vida, 2012).

muestra otra visión del mundo en la que el tiempo real a veces queda suspendido por la superposición de voces que repiten con diferentes frases y opiniones, y desde diferentes espacios, lo sucedido el nueve de abril. Es un diálogo-resumen donde intervienen todos los representantes de la sociedad, desde diferentes temporalidades en una misma escena literaria. Esta estrategia de Albalucía Ángel de narrar en una misma escena dos o tres sucesos diferentes, que, en la medida “que se van narrando se van recíprocamente contaminando y algunas veces modificando” (Vargas Llosa, 1997: 139), muestra la fuerza de la narración y la invitación permanente al lector para que esté abierto y atento a escuchar muchas voces al mismo tiempo y en diferentes espacios.

En algunos casos las voces no buscan un destinatario específico. Bajtín considera que el autor de cualquier enunciado, literario o no, no siempre presupone un destinatario inmediato, quien es siempre el segundo del diálogo, sino la existencia de otro destinatario, un tercero, un “*destinatario superior*, cuya capacidad de respuesta absolutamente justa se prevé o bien en un espacio metafísico, o bien en un tiempo históricamente lejano” (1982: 317).

Las voces de Lorenzo y Ana buscan ese destinatario *superior* entre las cuatro paredes que los rodean, las de la prisión y las de su cuarto, respectivamente. Ambos viven entre sus recuerdos y pesadillas “ese infierno que Thomas Mann narra en *Doktor Faustus*, como una situación en que uno no es escuchado por nadie”, como una ausencia absoluta del “*tercero*” (Bajtín, 1982: 319), buscado una respuesta, una palabra, una explicación para entender lo que pasó y lo que está sucediendo en ese momento. Esa palabra “que siempre quiere ser *oída*, comprendida, contestada, y contestar a su vez a la respuesta, y así *ad infinitum*” (1982: 319). Los diálogos de Ana, durante los dos días de somnolencia en la cama, tiempo de la narración, buscan ese tercer destinatario; igualmente, Lorenzo, a través de sus cartas sin fecha, construye

ese mundo donde todo el dolor, la frustración y el miedo es narrado y contestado por ellos mismos en la soledad de sus cuartos.

Otro de los rasgos de la nueva novela histórica es la intertextualidad, término utilizado por Julia Kristeva como análogo al término intersubjetividad de Mijail Bajtín para referirse a las huellas, citas o alusiones a otras obras literarias que pueden observarse en un texto. El concepto de intertextualidad según esta autora gira en torno a dos ideas: todo texto está escrito a partir de otro, y todo texto debe ser leído a partir de otro (Kristeva, 1969: 146).

Según Bajtín, “dos enunciados confrontados que pertenecen a dos sujetos que se desconocen, pero que tratan un mismo tema o idea, establecen inevitablemente relaciones dialógicas entre ellos” (1982: 306). Este aspecto también lo encontramos en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, específicamente en la descripción de los hechos del amanecer del día diez de abril. La narradora-testigo ve los destrozos hechos por los manifestantes y a los militares recorriendo las calles para rendir un informe pormenorizado al gobierno. Ante esta situación dice:

Comienza a clarear y los camiones del ejército recogen en torno a Palacio los cadáveres. Más o menos sesenta en las calles adyacentes. [...] Por las vidrieras se asoma ya el amanecer. Miren ustedes cómo es de misteriosa aún la poesía más simple, digo a un grupo que observa el horizonte. Apenas ahora vengo a comprender el verso de Hugo<sup>37</sup>: *el alba esta pálida de haber sido noche*. (202).

Este tipo de textos son frecuentes en la novela y están insertos para establecer relaciones, para hablar desde otros discursos sobre la misma situación. Así, un verso, una noticia, un evento histórico, como el viaje a la luna, o un mensaje presidencial, dan un sentido al mundo

---

<sup>37</sup> Víctor Hugo (1802-1885). Poeta, dramaturgo y escritor francés.

narrado en ese momento. Según Bajtín, un texto adquiere un carácter dialógico en la medida en que diferentes voces refuerzan el conjunto de la narración y completan su comprensión.

La intertextualidad establece relaciones con otras obras y otras ideas. El autor sabe que su mundo de ficción está poblado de palabras y mensajes ajenos que existen en otras obras, pero cada relación que el autor hace en su obra es “absolutamente nueva e irrepetible” (1982: 312).

En la novela encontramos varios textos que, en el contexto de la obra, tienen un significado especial. El primero de ellos es el segundo epígrafe: *The memoirs of childhood have no order, and no end*. Como ya lo habíamos mencionado, la obra de Albalucía Ángel narra la violencia en Colombia, desde la memoria de una niña, donde los juegos infantiles, la vida escolar y la adolescencia de la protagonista están marcados por el conflicto que vive el país. Igualmente, la referencia a obras de cuentos infantiles, poemas, obras literarias, películas, etc., crean un ambiente donde esos textos dejan de ser “medios de expresión potencial y llegan a ser expresión actual y realizada; la voz entró en ellos y se apoderó de ellos...” (1982: 313). Por ejemplo, en la siguiente cita, Ana pregunta a su abuela sobre el calificativo que le dan a Laureano Gómez<sup>38</sup>:

“– ¿Qué es sátrapa? Y la abuela [...] es un hombre desalmado, maligno.

– ¿Como el ogro que se quería comer a Pulgarcito? – Si. Como el ogro” (266).

La autora pone a actuar personajes históricos, que es otra característica de la nueva novela histórica (Márquez Rodríguez, 1991: 33), como el Presidente Mariano Ospina Pérez, el Ministro Joaquín Estrada Monsalve, los líderes políticos liberales y conservadores; militares,

---

<sup>38</sup> En diciembre de 1949 fue el único candidato a la Presidencia de la República, pues el candidato del liberalismo, Darío Echandía decidió renunciar a la candidatura argumentando que no había garantías de seguridad, dado que desde el asesinato de Gaitán, la violencia contra los liberales se había extendido por todo el país. Gómez, tomó posesión el 7 de agosto de 1950.



periodistas, entre otros; y al General Rojas Pinilla que es el único a quien la autora le cambia de nombre por el de Gabriel Muñoz Sastoque. La autora muestra a los políticos como personajes egoístas, a quienes no les importa la situación de la población inerme frente a la barbarie de la violencia, como personas que solo buscan negociar su participación para obtener poder. "... En vez de venir a ofrecer apoyo al gobierno para normalizar la situación, vienen a pedir el poder para ellos..." (178).

La metaficción, otra de las características de la nueva novela histórica (Menton, 1991: 43), se manifiesta en el discurso de Ana, enmarcando en la 'historia oficial' como subtexto de la historia ficticia del pasado y del presente. La trama de los personajes ficticios se entrelaza con la de los históricos. Su narración, como ya se dijo, está basada en fuentes históricas, lo que la convierte en una metaficción historiográfica.

### **3.3. Los personajes femeninos y los acontecimientos históricos**

Para analizar los personajes femeninos de la obra vamos a seguir el orden que hemos establecido anteriormente como marco de análisis: el contexto histórico, por un lado, y la historia de Ana, por otro. En el contexto del periodo histórico de la novela, uno de los personajes femeninos es Bertha Hernández de Ospina, esposa del Presidente de la República. Este personaje encarna varios papeles como mujer. En algunos momentos representa a la clase dirigente y, en otros, la valentía de las mujeres en momentos difíciles, así como encarna el papel de ama de casa y de madre de familia. Como representante de la clase dirigente interactúa con los diferentes miembros del estado para sentar su posición.

Al doctor Araujo lo convidé a acercarse cerca de mí, y le dije: dígame a Lleras Restrepo y a su grupo que el Presidente no renuncia, y que yo, su

señora [Bertha] le advierto que de aquí no saldrá sino muerto. Que sepan también que tenemos cuatro hijos hombres [...] y que ellos sabrán vengar a su padre, pues así se los he enseñado desde niños (178).

La narradora describe a Bertha Hernández como una mujer valiente, sin miedo a enfrentarse a la turba de encolerizados y fiel a su esposo en los momentos difíciles.

Al pie suyo [el Presidente] con tanto valor como él, está su esposa, vivaz, alerta sobre el peligro, con una pistola al cinto, bajo una especie de manto de tela floreada, sin una vacilación, ni un abatimiento, ni una angustia, firme en su deber como el mejor de los varones posibles. ‘si no fuera porque usted es una dama, la llamaría dona Manuelita<sup>39</sup> por su valor y serenidad’, le digo. Ella sonrío, y se reacomoda su pistola al cinto (165).

También presenta a Bertha Hernández como un ama de casa preocupada por las pequeñas sutilezas del Palacio Presidencial.

[...] y doña Bertha repartía a cada uno de nuestros compañeros cepillos de dientes y cuchillas de afeitar, para que, bañados, presentaran un aspecto correcto y tranquilo, digno de ese puñado de valientes (203).

Los personajes femeninos en la obra son decididos y de carácter fuerte, convencidos de su papel en la familia y en la sociedad. Ana, su madre, su abuela Adelfa, su amiga Valeria, la empleada de la casa, Sabina, todas ellas tienen esas características. A lo largo de la narración, cuando Ana habla de sí misma lo hace con una actitud íntima, lo cual permite adentrarse en sus más profundos pensamientos y entender su comportamiento y reacciones frente a las situaciones que ella provoca o que tiene que soportar.

A través del relato de diversas experiencias de su vida, la protagonista muestra que no está dispuesta a permanecer en el espacio doméstico reservado a la mujer. Ella deconstruye con su comportamiento y su actitud los estereotipos femeninos, cuestionando a su vez, las

---

<sup>39</sup> Hace referencia a Manuela Sáenz, amante y compañera del libertador Simón Bolívar.

convenciones patriarcales de su tiempo. Así, por ejemplo, en una conversación con la empleada, Ana se queja de su situación.

No me dejan ir más lejos que Cerritos, o es que no entiendes lo que te estoy diciendo. Un Sabú sin alfombra voladora, el gato sin botas, Aladino sin lámpara, Alicia sin espejo, una imbécil sin alas... (45).

En esta cita, Ana plantea una situación problemática de la cual solo podrá liberarse si se rebela contra los valores familiares y sociales. Esa decisión la lleva a abandonar la casa paterna y a vincularse a la actividad política y a cuestionar el discurso que alimentan las instituciones religiosas y educativas que imperan tanto a nivel familiar como fuera de él.

En lo referente a la cuestión de género, la obra reflexiona sobre la idea de la construcción cultural y social de la identidad femenina, considerándola como una estrategia de dominación de la sociedad patriarcal. A lo largo de la novela presenciamos actuaciones que subvierten los roles y funciones de género tradicionales, pero especialmente esto se observa en el hecho de que las mujeres mantienen una presencia activa a lo largo de toda la obra, mientras que los hombres son personajes secundarios y pasivos. Ellos a penas son mencionados y, en algunos casos, aparecen descritos debido a su brutalidad frente a las mujeres. Ellas, víctimas de toda suerte de violencia física y psicológica, especialmente en los momentos de guerra, también son víctimas del abuso sexual.

En el caso de la violencia en Colombia, la agresión contra las mujeres ha sido una constante, ellas son parte de ese grupo que sufre a causa del desplazamiento, de la pobreza, de la soledad y de las violaciones.

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 asalto o comisión que las deje ilesas (441).

En la novela este hecho se denuncia a través de las escenas de violación de Ana y de su amiga Saturia, quien es violada por Lisandro, un trabajador del campo, durante unas vacaciones:

[...] Saturia que no, que yo no quiero, y otra vez con los gritos, y entonces el hombre le tapo la boca con la ruana, [...] se levantó de encima de Saturia, que se quedó en el suelo sin moverse, y fue cuando le vieron la sangre que le bajaba por las piernas. [...] Saturia se volteo bocabajo y se puso a llorar, y ellos le vieron todo el pelo enterrado, y el vestido en chirangos. (229).

Un episodio igual le sucede a Ana-niña (trece años) con Alirio, un empleado de la finca.

Y él le tapo la boca para que no siguiera [gritando], y era como si la estuviera abriendo a cuchilladas y él diciendo, qué rico, y no paraba, y el mundo daba vueltas en cada envión de Alirio, que comenzó a quejarse y a respirar muy duro [...] ¡Dios mío bendito, ayúdame a zafarme...! Hizo un esfuerzo enorme, pero de pronto algo la sacudió como si fuera una descarga eléctrica, vio todo borroso, todo oscuro, y no supo de mas... (430).

La rebeldía y el rechazo a la autoridad por parte de Ana son una constante en la obra aquí analizada. Desde niña, tanto en el hogar como en el colegio, siempre está cuestionando el espacio asignado a la mujer, ese sometimiento encarnado por el discurso normativo de la iglesia, del colegio y la familia, que da todas las ventajas a los hombres.

[...] ¿dónde hay unaavecilla...?, quiso saber la monja la primera vez que ella (Ana) empezó como un turpial debajo del pupitre, pero ya la segunda no le hizo tanta gracia y la metió en el *coso* porque silbar no es cosa de niñas, nada en la vida es para las niñas, definitivamente, cada vez que uno va a hacer algo, ¡no es de niñas!, y ni subirse a un árbol, ni ensuciarse el vestido, ni ponerse bluyines en el pueblo, ni jugar trompo por la calle, como si solo los varones tuvieran el permiso de hacer y deshacer, de dónde lo sacaron, ¿se los dio el Santo Padre?, ¡cómo te atreves!..., le espetó Marcelina y tuvo que suspender, aunque con esa voz a todo chorro quien la oía: *mi compromiso con la Patria es también un compromiso con Dios y con Bolívar...* (415).

En su juventud, en el ámbito del hogar, Ana increpa a Sabina y protesta por la sumisión y obediencia que la empleada tiene en el trabajo doméstico. “Si hicieras un esfuerzo por entender tu miedo a los patrones, [...]; si tú fueras consciente de esas cosas, suspenderías ipso facto ese alegato” (397).

En esta novela se encuentran elementos de una nueva identidad femenina que cuestiona la caracterización de las mujeres, subvirtiendo el orden social patriarcal, queriendo ir siempre más allá de la concepción habitual, construyendo una nueva imagen de la mujer que quiere participar en un proyecto político, que quiere tener voz para poderse expresar libremente, sin temor al juzgamiento. Albalucía Ángel utiliza las fuentes históricas para narrar la vida de las mujeres como seres que sienten y participan activamente en todos los cambios de la sociedad. La protagonista, Ana, y los personajes femeninos, se convierten en “sujetos con agencia por las circunstancias del destino, experimentando la responsabilidad de hacerse cargo de su vida”; no son seres débiles que tengan que ser cuidados y protegidos por los hombres (Abud Martínez, 2008: 237).

La visión de los hechos de Ana pasa a través del filtro de su memoria y de su re-lectura de los acontecimientos históricos, de su vida íntima y social narrada en detalle, como una de las características de la escritura femenina. Es además, la narración de la historia no oficial, la de los vencidos, la que se silenció y no permitió ningún cambio que favoreciera a la población y especialmente a la juventud de esa época. Ni mujeres ni hombres jóvenes encontraron mas camino en el caos ocasionado por la brutalidad de las masacres, que tomar las armas o refugiarse en la apatía y el desencanto.

En cuanto a la descripción de las mujeres, la autora narra la vida y las experiencias personales e íntimas de los personajes desde el sentir femenino. La descripción de las

sensaciones, del descubrimiento del cuerpo, así como la expresión abierta de sus experiencias sexuales desde niña es parte de esa emancipación y toma de poder emocional. Ana-niña y Ana-mujer se atreven a descubrir su cuerpo con Satoria, pero también con Lorenzo y otros amigos.

Y Ana quieta, sudando, con la corriente que subía despacio por las piernas, y los dedos [de Satoria] bajando. El hormigueo. Un remezón por dentro que afloja hasta el esfínter... (224).

Es precisamente a través de la descripción de su amiga Valeria que se puede identificar la idea de mujer que ella tiene de sí misma y de las demás mujeres.

Valeria no es como las demás. No creas. Es alguien con algo que mucha gente envidia, que te quisieras tú, que me quisiera yo inclusive. No sé definirte ese algo con palabras. Es su manera de pisar la tierra, de estar en ella, de ser como los árboles, ¿entiendes? Con la raíz elevada muy adentro, en las profundidades... (217).

Igualmente, la descripción que la misma Bertha hace de las mujeres que están en el Palacio Presidencial el nueve de abril permite cuestionar desde otro punto de vista el papel que se les otorga a las mujeres en diferentes espacios y grupos sociales.

[Bertha] Ninguna de las seis mujeres que estábamos reunidas derramó una lágrima, ni a ninguna le dio vértigo. Eso es de admirar, pues el valor de nuestro sexo está muy desprestigiado. Yo siempre he creído que somos iguales o más valientes que los hombres. Y que no se diga que es tal vez porque no nos dábamos cuenta. Vimos hombres que temblaban y supimos de otros que estaban escondidos (173).

La participación de la mujer en la actividad política está representada a través de Valeria, quien convenció a Ana de la importancia de la lucha por una sociedad diferente. En esta lucha Valeria pierde la vida y Ana pierde la esperanza y se recluye en su habitación.

Valeria se enfrentó a un chulavo<sup>40</sup>, y le grito: ¡dispare! ¡qué es lo que está esperando, langaruto de mierda! y el chulavo bajó la bayoneta, juro: retrocedió dos filas y se perdió por en medio de ese fusilerío: que le iba a disparar a una mocosa de menos de dieciocho (275).

Hacíamos reuniones por las tardes [...] un hombre me siguió y yo estaba segura de que era un detective, pero Valeria dijo que no importa: que el día de pelear se peleaba, que no nos íbamos a amilanar por eso (276).

La mujer queda aquí retratada como un ser capaz de defenderse y capaz de ser agresivo, cuestionando así la presunta fragilidad que le corresponde a la mujer, patrón de conducta que ha condicionado las experiencias que las mujeres tienen del mundo, y que ha hecho de ellas seres vulnerables.

---

<sup>40</sup> Los chulavitas o chulavos fue un grupo armado que existió durante los primeros años de La Violencia, eran campesinos conservadores procedentes de la vereda Chulavita del municipio de la Uvita en el Departamento de Boyacá, fueron reclutados por la Policía con el objetivo de restablecer el orden después del Bogotazo (Sánchez y Meertens, 1988: 74).

## Conclusión

Después de analizar la novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, entendemos que forma parte de lo que se ha denominado “nueva novela histórica”<sup>41</sup>, pues cumple con los rasgos principales enumerados por Menton, Ainsa y Pons, tales como la intertextualidad, la metaficción historiográfica, la ficcionalización de personajes históricos y, finalmente, la dialogía (Bajtín).

En esta obra, Albalucía Ángel logra considerar aspectos relacionados con los hechos de la Violencia y su representación sociohistórica en una cuidada estructura formal y literaria (Osorio 2005: 17). La relación entre la vida de Ana-niña y Ana-mujer y los episodios nacionales se desarrollan a lo largo de la narración, que concluye con la noticia de la muerte del Che Guevara<sup>42</sup> el dieciocho octubre de 1967 (432), noticia aparecida en el diario colombiano *El Tiempo*. Este evento histórico marcó en gran parte la vida de los jóvenes revolucionarios del momento y que en la novela están encarnados en el personaje de Lorenzo, el novio de Ana, quien después de salir de la prisión se une a un grupo guerrillero.

La representación del país en esos casi veinte años está hecha a partir de la óptica de un personaje marginado, Ana, la protagonista, quien lucha por encontrar su identidad en un espacio de participación social y política. Ella rehúsa aceptar los preceptos domesticadores de la Iglesia y de la sociedad patriarcal. En la novela, la presencia de la mujer es esencial y

---

<sup>41</sup> Cristina Pons considera este tipo de novelas como un género. “Estas establecen un particular contrato de lectura de acuerdo con el contexto que evocan” (1996: 46).

<sup>42</sup> Ernesto Guevara (1928), médico y revolucionario argentino, participó activamente en la revolución cubana, murió en 1967 en un enfrentamiento con el ejército boliviano.



protagónica, lo que es también una característica de las nuevas novelas históricas escritas por mujeres, quienes, independientemente de su pertenencia étnica y de su clase social, rompen con los estereotipos de la mujer contruidos por la sociedad (Abud Martínez, 2008: 227). Ellas se presentan no como los hombres quisieran que ellas fueran, sino como ellas son (Ciplijauskaité, 1988:125). De esta manera, Ana, con su comportamiento rebelde, desmitifica el concepto de lo que debería ser la mujer, pues ella se arriesga a salir de la casa paterna para participar en otro mundo, el de la militancia política y el de la libertad. A través de su proceder logra demostrar que el género es algo construido socialmente por las instituciones políticas, religiosas y educativas que detentan el poder con el fin de dominar y controlar a la mujer, tal y como expresó Simone de Beauvoir: “No se nace mujer: se llega a serlo”<sup>43</sup> (1949 : 285).

La novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, a través de su narración en primera persona, otra característica de la nueva novela histórica escrita por mujeres (Ciplijauskaité, 1988: 128), permite un tono confesional que habla desde la intimidad, desde su memoria, desde la voz del ser testigo directo de los acontecimientos. Biruté Ciplijauskaité señala que la narración en primera persona, además de parecer más íntima, imposibilita que “el autor sobreañada su propia voz. La escritura confesional le sirve a la protagonista para definirse, para juzgarse o al menos para conocerse mejor antes de morir” (1988: 130). Además de la utilización de la primera persona, el uso de la metaficción historiográfica tiene como objeto reivindicar a los personajes femeninos anónimos (Abud Martínez, 2008: 223), como Ana y Valeria, quienes a través de su lucha encarnan parte de la historia de la juventud colombiana de mediados del siglo XX.

---

<sup>43</sup> “On ne naît pas femme: on le devient”

La novela, a través del recuento de los hechos históricos, rescata el silencio, el miedo y la desesperanza de miles de colombianos que, como Anselmo, Flower, Sabina, Lorenzo y Valeria en la novela, fueron olvidados por la Historia. La obra les da voz para construir con ella el recuento de un destino trazado por la guerra. Esta narración diluye las fronteras entre la ficción y la historia, yendo más allá del recuento de hechos. Al explorar la historicidad de los eventos, genera una historia escrita en *voz media* que se acerca a la experiencia personal y puede “constituirse en el centro del proceso de la palabra, es efectuar la escritura afectándose a sí mismo, es hacer coincidir acción y afección, es dejar al que escribe dentro de la escritura, no a título de sujeto psicológico sino a título de agente de la acción” (Barthes, 1987: 31). Igualmente, la obra de Albalucía Ángel permite finalmente experimentar el duelo, al comprender la experiencia de lo vivido y las consecuencias de esos hechos, proporcionando un papel activo y una razón a la memoria de quienes fueron testigos (Ricoeur, 2000: 208).

Como hemos visto en la presente investigación, Albalucía Ángel permite otra lectura de la historia a través de su obra. Al incluir la voz de la mujer como protagonista en su relato, humaniza la interpretación femenina y le otorga a la mujer el puesto que le corresponde en la historia, resaltando su inteligencia, sensibilidad y participación en el devenir histórico. La narración indaga el presente y el pasado de la nación, rescata realidades borradas, revisa versiones incompletas de la historia y deconstruye el discurso hegemónico.

Finalmente, después de analizar esta obra, pensamos que se podría ampliar el estudio de la novela de la violencia en Colombia, comparando algunas obras escritas por hombres, y que narran los hechos de violencia a través de personajes masculinos, con obras escritas por mujeres que narran estos mismos hechos a través de personajes femeninos. Ese análisis contrastaría las diferentes técnicas narrativas que utilizan los escritores y las escritoras para

narrar los mismos hechos históricos. Consideramos que el discurso literario femenino ha implementado una serie de estrategias que permiten realizar una nueva lectura de la historia desde la perspectiva de la mujer.

Entre las obras que se podrían analizar estarían *Triquitraques del trópico* (1967) y *Mi capitán Fabián Sicachá* (1968), ambas de Flor Romero de Nhora, y *Cóndores no entierran todos los días* (1974) de Gustavo Álvarez Gardeazábal. Estos dos escritores relatan los mismos hechos históricos y sus obras han sido clasificadas como novelas de la violencia. Igualmente se podrían comparar las obras, *Delirio* (2004) de Laura Restrepo y la de Jorge Franco *Rosario Tijeras* (1999), ambas novelas narran la violencia del narcotráfico en Colombia.

## Bibliografía

ABUD MARTÍNEZ, Eduardo (2008). *La re-visión de la historia en la ficción de mujeres latinoamericanas: Isabel Allende, Gioconda Belli, Carmen Boullosa y Ana Miranda*, Tesis doctoral, University of Arizona. [En línea]

[http://arizona.openrepository.com/arizona/bitstream/10150/193642/1/azu\\_etd\\_2596\\_sip1\\_m.pdf](http://arizona.openrepository.com/arizona/bitstream/10150/193642/1/azu_etd_2596_sip1_m.pdf). Página consultada el 10 de febrero de 2013.

ALAPE, Arturo (1983). *El Bogotazo. Memorias del olvido*. Editorial Planeta, Bogotá.

ALCALDIA Mayor de Bogotá, Centro de memoria paz y reconciliación. [En línea]

[www.centromemoria.gov.co](http://www.centromemoria.gov.co). Pagina Consultada el 10 de octubre de 2012.

----- (1997). *El 9 de abril: frustración histórica de un pueblo. Historia de Colombia*. Salvat Editores, Bogotá.

ÁLVAREZ GAEDEAZABAL, Gustavo (1970). *La novelística de la Violencia en Colombia*. Universidad del Valle, Cali, Colombia.

AÍNSA, Fernando (1991). *La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana*. Cuadernos Americanos Nueva Época. Universidad Nacional Autónoma de México. Año, V, vol. 4, No. 28. Julio-agosto, México.

ÀNGEL, Albalucía (1970). *Los Girasoles en invierno*. Linotipia Bolívar, Bogotá.

----- (1971). *Siete lunas y un espejo*. En: Nora Eidelberg y María Mercedes Jaramillo, Eds. Voces en escena, Universidad de Antioquia, Medellín.

----- (1975). *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá.

----- (1972). *Dos Veces Alicia*. Barral, Barcelona.

----- (1979). *¡Oh Gloria Inmarcesible! Cuentos*. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá.  
----- (1982). *Misiá Señora*, Argos Vergara. Barcelona.  
----- (1984). *Las Andariegas*, Argos Vergara. Barcelona.  
----- (1985). *Una autobiografía a vuelo de pájara*. Revista Iberoamericana, Vol. 132-133, julio-diciembre. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana University of Pittsburgh. Pittsburgh.

ARISTÓTELES (1988), *Poética*, 1451b, traducción de V. García Yebra. Gredos, Madrid.

BAJTÍN, Mihail, (1982). *Estética de la creación verbal*, traducción de Tatiana Bubnova. Siglo XXI editores, México.

BARTHES, R. (1987) *Escribir, ¿un verbo intransitivo?*, en *El susurro del lenguaje*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.

BIASETTI, Giada, (2009). *El poder subversivo de la nueva novela histórica femenina sobre la conquista y la colonización: la centralización de la periferia*, Tesis doctoral, University of Florida. [En línea] [http://ufdcimages.uflib.ufl.edu/UF/E0/02/46/91/00001/biasetti\\_g.pdf](http://ufdcimages.uflib.ufl.edu/UF/E0/02/46/91/00001/biasetti_g.pdf). Página consultada el 10 de junio de 2012).

BIBLIOTECA VIRTUAL, Luis Ángel Arango, *Biografías Gran Enciclopedia de Colombia*. [En línea] [www.banrepcultural.org/blaavirtual](http://www.banrepcultural.org/blaavirtual). Pagina Consultada el 10 de octubre de 2012.

CANO, G. y RADKAU, V. (1994). *Lo privado y lo público o la mutación de los espacios (historia de mujeres, 1920-1940)*. Textos y pretextos. Once estudios sobre la mujer, México.

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté (1988). *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*. Anthropos, Barcelona.

CORBATTA, Jorgelina (1997). *Algunos aspectos de la teoría feminista en la narrativa femenina colombiana*. [En línea] <http://www.colombianistas.org/>. Página consultada el 10 de enero de 2012.

CROS, Edmond (1986). *Literatura ideología y sociedad*. Gredos, Madrid.

DE BEAUVOIR, Simone (1949). *Le deuxième sexe*. Gallimard, Paris.

DE CERTEAU, Michel ((1975). *L'écriture de l'histoire*. [En Línea]. [http://www.ihtp.cnrs.fr/historiographie/sites/historiographie/IMG/pdf/Dosse\\_Certeau\\_historien\\_de\\_l'alterite.pdf](http://www.ihtp.cnrs.fr/historiographie/sites/historiographie/IMG/pdf/Dosse_Certeau_historien_de_l'alterite.pdf). Página consultada el 25 de noviembre de 2011.

DE UNAMUNO, Miguel ([1895] 2000). *En torno al casticismo*. Alianza Editorial, Madrid.

ESCOBAR, Augusto (1997). *Literatura y violencia en la línea de fuego*. En Ensayos y aproximaciones a la otra literatura colombiana, Universidad Central, Bogotá.

----- (2004). *La novela histórica una contradicción realizada*. ConNOTAS. [En Línea]. Revista de crítica y teoría literarias. Universidad de Sonora. Vol. II N. 3, 2004 [www.connotas.uson.mx](http://www.connotas.uson.mx). Página consultada el 2 de noviembre de 2012.

GERDES, Dick. (1987). *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón: novela testimonial/documental de la "violencia" en Colombia*. Revista de estudios colombianos N. 2. [En línea] <http://www.colombianistas.org/LinkClick.aspx?fileticket=K9yP-dIEBsA%3D&tabid=83>. Página consultada el 10 de enero de 2012.

GIRALDO, Luz Mary (2006). *Mujeres literarias: paradigmas, emblemas y representaciones* en III Encuentro de escritoras colombianas, homenaje a Albalucía Ángel. Consejería Presidencial para la equidad de la mujer, Bogotá.

GÓMEZ, Martha Luz (2003). *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Edición crítica, Universidad de Antioquia, Medellín.

GUZMÁN, Germán (1980). *La violencia en Colombia: estudio de un proceso social*. 2 vols. Carlos Valencia Editores, Bogotá.

HALBWACHS, Maurice (1925). *Les Cadres sociaux de la mémoire*. Versión numérica. [En línea] <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.ham.cad>. Página consultada el 10 de noviembre de 2011.

----- (1950). *La mémoire collective*. Versión numérica. [En línea] <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.ham.mem1>. Página consultada el 10 de noviembre de 2011.

HODAPP, Eva. (2007). *De la memoria oficial a la memoria de los ausentes en Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. En NAVARRO, Santiago. *Memoria histórica, género e interdisciplinaridad: Los estudios culturales hispánicos en el siglo XXI*, Biblioteca Nueva, Madrid.

JIMÉNEZ, Gilma (1990). *¡Escriba, carajo!, le decían*. En: Samper Pizano Daniel. *Grandes Reportajes Jes*. Intermedio Editores, Bogotá.

JITRIK, Noé (1995). *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*. Editorial Biblos, Buenos Aires.

KOHUT, Karl (2009). *Literatura y memoria. Reflexiones sobre el caso latinoamericano*. Revista del CESLA [En línea], <http://www.redalyc.org/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=243321003021>. Pagina consultada el 21 de enero de 2013.

KRISTEVA, Julia (1969). *Sémiotike : Recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Soleil, Paris.

LUDMER, Josefina (1985). *Las tretas del débil*. [En línea] <http://www.isabelmonzon.com.ar/ludmer.htm>. Página consultada el 10 de septiembre de 2012.

LUKÁCS, Georg (1972). *Le roman historique*, traduction française de Robert Saille, Payot, Paris.

MÁRQUEZ Rodríguez, Alexis (1991). *Raíces de la novela histórica*. Cuadernos Americanos Nueva Época. Universidad Nacional Autónoma de México. Año, V, vol. 4, No. 28. Julio-agosto, México.

MEDINA, Celso (2009). *Intrahistoria, cotidianidad y localidad*. [En línea], Atenea No. 500, Universidad de Concepción Chile. <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=32814402009>. Página consultada el 25 de septiembre de 2012.

MENTON, Seymour. (1993). *La nueva novela histórica en América Latina, 1979-1992*, Fondo de cultura económica, México.

MORA, Gabriela (1984). *El Bildungsroman y la experiencia latinoamericana: La pájara pinta de Albalucía Ángel*. *La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Eds. Patricia E. González & Eliana Ortega, Huracán, Puerto Rico.

ORTEGA, Mar Estela (2005). *El grupo 'Mito' y las vanguardias en Colombia*. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá. [En línea] <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/mitocol.html>. Página Consultada el 10 de octubre de 2012.

ORTEGA, Francisco. (2008). *Sin orden ni final. Escritura del desastre. Representación de la violencia en Colombia*. Revista Iberoamericana, Vol. LXXIV, N. 223, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.



OSORIO, Myriam (2010). *Agencia femenina, agencia narrativa. Una lectura feminista de la obra en prosa de Albalucía Ángel*. Hispanic studies: Cultura and Ideas, volumen 27. Peter Lang, Alemania.

OSORIO, Oscar (2003). *Historia de una pájara sin alas*, Ed. Universidad del Valle, Cali, Colombia.

----- (2005). *Albalucía Ángel y la novela de Violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva*. Revista Poligramas, N. 24, Escuela de Estudios literarios, Universidad del Valle, Cali, Colombia.

----- (2006). *Siete estudios sobre la novela de Violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva*. Revista Poligramas, N. 25, Escuela de Estudios literarios, Universidad del Valle, Cali, Colombia.

PÉCAUT, Daniel (1987). *L'Ordre et la violence: Évolution socio-politique de la Colombie entre 1930 et 1954*. Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.

PEÑA, G. Isaías. (1982). *La narrativa del Frente Nacional*, Ediciones Avance, Bogotá.

PIOTROWSKI, Bogdan (1988). *La realidad nacional colombiana en su narrativa contemporánea* (Aspectos antropológico-culturales e históricos) Cuadernos del Seminario Andrés Bello. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá.

PONS, María Cristina. (1996). *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, Siglo veintiuno editores, México.

REISZ, Susana (2003). *Estéticas complacientes y formas de desobediencia en la producción femenina actual: ¿Es posible el dialogo?*, Narrativa femenina en América Latina, practicas y perspectivas teóricas No. 24, Ed. Sara Castro, Alemania.

RICOEUR, Paul (1983). *Temps et récit I : : L'intrigue et le récit historique*. Éditions du Seuil, Paris.

----- (1984) *Temps et récit II : La configuration dans le récit de fiction*. Éditions du Seuil, Paris.

----- (1985) *Temps et récit III : Le temps raconté*. Éditions du Seuil, Paris.

----- (1999). *Historia y narratividad*, traducción de Gabriel Aranzueque, Paidós, Barcelona.

----- (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Éditions du Seuil, Paris.

----- (2006). *La pensée Ricoeur*. Revue ESPRIT, Mars-Avril 2006. [En Línea] <http://www.esprit.presse.fr/>. Página consultada el 20 de noviembre de 2011.

SAGANOGO, Brahimán (2008) *Nadaísmo colombiano: ruptura socio-cultural o extravagancia expresiva*. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. [En línea] <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/nadaism.html>. Pagina Consultada el 10 de octubre de 2012.

SAN AGUSTÍN. El libro de las *Confesiones*. [En línea] Librodot.com. <http://www.gooachi.com/ebooks/San%20Agustin%20-%20Confesiones.pdf>. Página consultada el 20 de septiembre de 2012.

SÁNCHEZ Gonzalo. (1976). *La violencia y sus efectos en el sistema político colombiano*, Cuadernos Colombianos, Departamento de Historia de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

SÁNCHEZ, Gonzalo y MEERTENS, Donny (1988). *Bandoleros, gamonales y campesinos. El caso de la violencia en Colombia*, Ancora editores, Bogotá.

SUÁREZ RENDON, Gerardo. (1966). *La novela sobre la violencia en Colombia*, Ed. Luis F. Serrano, Bogotá.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA, *Reseña histórica*. [En línea]  
[http://www.unal.edu.co/contenido/sobre\\_un/sobreun\\_resena.htm](http://www.unal.edu.co/contenido/sobre_un/sobreun_resena.htm). Pagina Consultada el 10 de octubre de 2012.

VARGAS LLOSA, Mario (1997). *Cartas a un joven novelista*, Ariel/Planeta, México.

WHITE, Hayden (1987). *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London.

VALENZUELA, Luisa (2001). *La ventana cultural* Boletín electrónico de la Casa de las Américas, [En línea]  
<http://www.paginadigital.com.ar/articulos/2001seg/literatura/casaameri.html>. Página consultada el 20 de noviembre de 2011.

VÉLEZ RENDON, Juan Carlos (2003). *Violencia, memoria y literatura testimonial en Colombia. Entre las memorias literales y las memorias ejemplares*. Estudios Políticos, No. 22. IEP, Instituto de Estudios Políticos, Universidad de Antioquia, Medellín.

VEYNE, Paul (1971). *Comment on écrit l'histoire*, Éditions du Seuil, Paris.

