

Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón y Las Andariegas: una aproximación posible entre la estética y la política

**Ana Camila Medina Pulido**

**Pontificia Universidad Javeriana  
Facultad de Ciencias Sociales  
Pregrado en Estudios Literarios  
Bogotá, DC.**

**Marzo de 2011**

**Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón y Las Andariegas: una aproximación posible entre la estética y la política**

**Ana Camila Medina Pulido**

**Trabajo de grado presentado como  
requisito parcial para optar por el título de  
Profesional en Estudios Literarios.**

**Pontificia Universidad Javeriana  
Facultad de Ciencias Sociales  
Pregrado en Estudios Literarios  
Bogotá, DC.  
Marzo de 2011**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

**Rector de la Universidad**  
Joaquín Sánchez García S. J.

**Decano Facultad de Ciencias Sociales**  
Luis Alfonso Castellanos Ramírez S. J.

**Director del Departamento de Literatura**  
Cristo Rafael Figueroa

**Directora de la Carrera de Estudios Literarios**  
Liliana Ramírez Gómez

**Directora del Trabajo de Grado**  
Liliana Ramírez Gómez

Artículo 23 de la Resolución No. 23 de Julio de 1946

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al Dogma y la Moral Católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia.”

Agradezco a mi mamá, sin cuyo amor, dedicación y paciencia nada de esto sería posible; también a Erik por su presencia.

Dedico estas reflexiones a Liliana Ramírez, mi maestra y mi guía.

“Porque no es la incomprensión del estado de cosas existente lo que alimenta la sumisión, sino la ausencia del sentimiento positivo de una capacidad de transformación”  
Jacques Rancière

## Tabla de contenido

Introducción	1
1. <i>Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón</i> y <i>Las Andariegas</i> en el contexto colombiano: sus estéticas y sus posibles promesas para una nueva vida.	3
2. Política y estéticas de la violencia en la literatura colombiana de la segunda mitad del siglo XX	8
2.1 La novela de la violencia y sus dos rostros	11
2.1.1 Los textos referenciales	12
2.1.1.1 La primera novela de la violencia	13
2.1.1.2 El testimonio	23
2.1.2 Los textos reflexivos	30
2.1.2.1 <i>Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón</i>	38
2.1.2.2 <i>Las Andariegas</i>	41
3. Un regreso sobre cinco categorías de la modernidad y una indagación por una sexta categoría posible.	44
3.1 Una noción de literatura	44
3.2 La artificialidad del lenguaje	54
3.3 La reconfiguración histórica	59
3.4 La ruptura del sujeto	64
3.5 La construcción de la mujer	71
3.6 La promesa estética	78
4. <i>Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón</i> : una estética de la memoria y el duelo	84

4.1 Política de la violencia: imaginarios colectivos y violencia de género	87
4.2 Una historia incluyente: lo canónico, lo público, lo privado, centros y periferias	91
4.3 Una ficción desde la fragmentariedad: estructuras, relatos y personajes	99
4.4 Una política estética: memoria y duelo	107
5. Las Andariegas: recorrido hacia una comunidad de percepción	110
5.1 Una subversión gramatical-sintáctica: del discurso a la imagen	114
5.2 Protagonismo de un anónimo femenino: personajes y espectadoras	119
5.3 Una mirada del reverso de la historia: la promesa de un futuro distinto desde una relectura del pasado.	125
6. El activismo estético de la crítica literaria en Colombia	131
7. Bibliografía	137

## Introducción

Este trabajo parte de una búsqueda por concretar un cierto tipo de relación entre estética y política que se aproxime a la mirada que el filósofo Jacques Rancière propone al respecto; esto a partir de la lectura de dos obras de la escritora colombiana Albalucía Ángel, se trata de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* y *Las Andariegas*.

Para construir el camino hacia dicha relación, empezaremos por plantear aquello que nosotros entendemos como problemáticas y limitaciones del campo literario colombiano, así como de los imaginarios colectivos de esta sociedad, todo esto a la luz de una mirada rancieriana. Luego, haremos un recorrido por lo que ha sido la producción literaria y crítica en Colombia en torno a la violencia; allí desarrollaremos las distintas categorizaciones que la crítica colombiana ha propuesto de la producción en torno al conflicto y plantaremos una posición propia desde el pensador Jacques Rancière. En este mismo capítulo nos detendremos sobre aquello que la crítica ha dicho en torno a las dos obras de Albalucía Ángel que trataremos en este trabajo.

En un tercer capítulo plantaremos el marco teórico y los conceptos que nos permitirán la lectura deseada de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* y *Las Andariegas*. En primer lugar, plantaremos la noción de literatura que en este trabajo manejamos, para posteriormente adentrarnos en ciertas maneras de tratar el lenguaje, la historia, el género y la política en el ámbito literario.

En el cuarto capítulo empezaremos por la lectura de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, que se va a dividir en cuatro momentos. En primer lugar, estableceremos la relación existente entre la literatura de la violencia y la obra de Ángel. Luego, hablaremos de la re-configuración histórica que se da al interior de la novela. En tercer lugar, nos referiremos a la manera como se configura la obra y sus implicaciones estéticas. Por último, daremos una mirada a la memoria y el duelo a la luz de este recorrido.

En el quinto capítulo nos adentraremos en la lectura de *Las Andariegas*. Ésta se dividirá en tres partes. Una en la que se hablará de la subversión gramatical y sintáctica que alcanza el texto. Otra, en la que se tratará una re-creación de las mujeres a la luz de esta estética. Y una última en la que se explicitarán los alcances estéticos de una mirada distinta de la historia.

Por último, cerraremos este trabajo con una reflexión que, en primer lugar, planteará la importancia de ampliar los imaginarios colectivos en Colombia para luego mostrar el

papel que juegan los estudios literarios -en su especificidad-, en la realización de esta tarea.

***Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón y Las Andariegas en el contexto colombiano: alcances de sus estéticas y posibles promesas para una nueva vida.***

*“El arte estético promete un logro político que no puede satisfacer y florece en dicha ambigüedad. Esa es la razón por la que quienes desean aislarlo de la política están un tanto fuera de lugar. También es por eso por lo que quienes desean que cumpla su promesa política están condenados a cierta melancolía”*  
Jacques Rancière

Una caracterización amplia de la escritura podría consistir en la formulación de ésta como interlocución en dos sentidos, con la mundaneidad<sup>1</sup> en la que surge y con el contexto de su lector(a). Para los textos que nos ocupan: *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* y *Las Andariegas* de Albalucía Ángel, las particularidades de esta interlocución, en sus dos sentidos, son nuestro punto de partida.

Empecemos pues, por el contexto de su producción. A pesar de haber sido escritas a nueve años de distancia *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) y *Las Andariegas* (1984) comparten un contexto de nacimiento, ‘La Violencia’; como momento histórico en Colombia al igual que como paradigma literario –asunto que trataremos en el siguiente capítulo-. En Colombia, desde el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, pasando por el momento de producción de las dos novelas que trataremos, y hasta nuestro contexto de lectura, existe una constante en la situación que sobrepasa programas de gobierno, proyectos artísticos y búsquedas académicas, se trata del conflicto armado.

Es así como el país pasa por la muerte de uno de sus líderes más representativos en 1948, luego por un recrudecimiento del conflicto bipartidista, más adelante por una dictadura militar de 1953 a 1957, a partir de 1958 por el consenso entre los partidos liberal y conservador llamado el Frente Nacional, más adelante por la ruptura del mismo en 1974 y el simultaneo surgimiento de grupos organizados de izquierda, posteriormente con el ingreso del narcotráfico a la realidad nacional; todo con un denominador común, la presencia de La Violencia expresada en asesinatos, el desplazamiento, el silencio, la tortura, etc.

---

<sup>1</sup> Término acuñado por Said que hace referencia a “los modos [de la obra] de entrelazarse con el mundo” (2004, p.54)

Una presencia tan constante, en cierta medida tan familiar de La Violencia<sup>2</sup> genera en Colombia, a nivel literario –aunque no exclusivamente en este campo-, una manera de escribir que por generaciones la crítica ha agrupado en categorías como Novela de la violencia, Literatura de la violencia, etc. Pero que nosotros hemos decidido agrupar en un paradigma denominado: *estética de la violencia*<sup>3</sup>, porque, como ya lo ha intuido María Helena Rueda cuando se pregunta por la manera como los textos contribuyen a configurar un estado de la violencia –y nos hace ver con la formulación de su pregunta que los textos *si* contribuyen a construir dicho estado de violencia de algún modo-, la literatura que trata la violencia en Colombia no es sencillamente una literatura con una temática en común, sino que se ha constituido en uno de los medios de construcción del *imaginario colectivo* de La Violencia como forma de ser y de habitar el mundo que se encuentra tan arraigado en la sociedad colombiana.

Así pues este *sensorium* específico<sup>4</sup>, esta manera de percibir el mundo que hemos denominado *estética de la violencia* es un punto de partida problemático para la lectura de las novelas de Ángel, ya que *La estética de la violencia* como paradigma literario –y posiblemente cultural- debe ser sustentada, debatida y explorada en sus potencialidades y limitaciones. Es más, podríamos ir más allá y decir que, en la medida en que la *estética de la violencia* se ha ‘normatizado’ –es decir, ciertas de sus perspectivas y configuraciones acerca del estado de violencia en Colombia se han instituido al interior de los imaginarios colectivos-, no se puede hablar ya de una *estética* sino de una *política de la violencia*<sup>5</sup>.

De esta manera, nuestro primer paso en este trabajo será un debate de lo que en el campo literario ha sido llamado literatura de la violencia sin más, sin plantear a fondo las consecuencias de esta literatura en relación con su mundaneidad. Lo anterior para

---

<sup>2</sup> En los relatos oficiales existe una tendencia a referirse a la violencia bipartidista como La Violencia, con mayúsculas. Sin embargo, aquí retomamos esta manera que tiene el discurso oficial de nombrar un segmento del conflicto de forma más amplia, porque comprendemos que La Violencia con sus secuelas sociales, culturales y económicas sigue tan vigente como en la época de los enfrentamientos entre liberales y conservadores.

<sup>3</sup> Este concepto surge de un planteamiento del filósofo francés Jacques Rancière, quien afirma que la estética –desde el momento en que el arte se politiza, es decir, deja de servir a los dioses y entra a formar parte de las tensiones del mundo- no se refiere ya a la perfección técnica de las obras de arte, sino a la construcción de nuevas formas de aprehensión de lo sensible. Es decir, que se puede hablar de estética cuando se construye una nueva manera de percibir el mundo.

<sup>4</sup> Término trabajado por Jacques Rancière que hace referencia a un ‘espacio’ particular, distinto al de la cotidianidad, desde el cual nos es permitido acceder a otras realidades o a distintas miradas de la realidad.

<sup>5</sup> Desde la perspectiva de Rancière, que poco a poco iremos aclarando, estética y política no son términos tan disímiles o lejanos. Como ya lo hemos visto, la estética es la construcción de nuevas maneras de percibir el mundo y la política –en esta relación con la estética- como la reglamentación de esa nueva manera de percibir, que en la medida en que es ‘reglamentada’, deja de ser nueva.

evidenciar lo problemático del contexto de nacimiento de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* y *Las Andariegas*; al igual que lo problemático de la ‘adhesión’ de estos textos a la *estética de la violencia*, porque si bien al plantear dicha *estética* como una suerte de paradigma estamos afirmando que todos los textos literarios escritos en Colombia en la segunda mitad del siglo XX, están conectados a esta suerte de columna vertebral de una u otra manera, también estamos diciendo que es necesario profundizar en esas formas de conexión y, en esa medida, en el papel que juegan estos dos textos en eso que Rueda ha llamado la configuración de un estado de violencia.

Ahora refirámonos al segundo sentido de la interlocución de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* y *Las Andariegas*: el momento de esta lectura, en los años 2010-2011 en Colombia<sup>6</sup>. Resulta que para sorpresa del postulado inicial que supone una diferencia entre el momento de producción de las obras y un momento *otro* de lectura de las mismas; en este caso específico esa diferencia no está tan marcada. Mi contexto como lectora es muy similar al contexto de nacimiento de las obras –a grandes rasgos-; se trata de un conflicto armado vigente desde hace más de medio siglo.

Así pues, la relación entre la(s) lectora(s) y los textos a los cuales nos aproximamos<sup>7</sup> tiene como punto de partida un orden<sup>8</sup> común; se trata del orden de la violencia. En Colombia, como ya lo hemos dicho, tanto el campo de lo simbólico como el de lo social ha estado y sigue estando marcado indeleblemente por dicha condición. Como se insinuaba anteriormente al hablar de la violencia como *sensorium* específico, ya no se trata ésta como caos, sino como orden, como identidad. Este es, con las complicaciones que ya hemos expresado, el marco común de las dos novelas y del trabajo en curso.

Lo que parece importante explicitar aquí es la vinculación histórica y en esa medida intelectual y afectiva de la lectora de este análisis con las novelas de Ángel. Es decir, puesto que comparto un *sensorium* específico con los textos, y en esa medida las razones por las cuales me veo avocada a retomarlos no requieren mayor justificación – más allá de que los textos de Ángel me hablan, en alguna medida, de la realidad que vivo-, si me parece fundamental plantear mis intenciones al hacerlo.

---

<sup>6</sup> Aproximación que se hace pertinente desde una lectura de Said para quien el lector de una obra tiene también intenciones y vinculaciones específicas tanto con la obra como con su propio contexto.

<sup>7</sup> Relación que es conceptualizada por Said como la relación entre el ensayo –de análisis de una obra- y la obra misma en tres niveles: a) La relación entre el ensayo y el texto al cual se aproxima, b) la intención del ensayo, c) Los modos de producción del ensayo.

<sup>8</sup> Entendido desde Foucault, como una estructura anterior a los hombres y mujeres actuales, aunque en parte construido por ell@s.

Dice Rancière que desde el momento en que el arte se politiza, se convierte en una promesa de otra vida, aunque esto no debe entenderse como un proyecto de cambios sociales afiliados a tal o cual ideología. Se trata más bien de una promesa del arte en cuanto forma particular de percibir el mundo; una liberada de la dominación e inclinada a la igualdad. Sintetizando, dice este teórico francés que “la función social del arte consiste en no tener ninguna. [...] La promesa igualitaria está encerrada en su autosuficiencia como obra, en su indiferencia a cualquier participación en la decoración del mundo prosaico” (2002, p.123).

Este planteamiento de Rancière que encierra la posibilidad del arte como promesa de un mundo nuevo –y aquí reside su fuerza emancipadora<sup>9</sup>-, asociado a nuestra lectura de la Literatura de la violencia como una *estética/política*<sup>10</sup>, nos llevaron a preguntarnos cómo estos dos textos de Albalucía Ángel *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* y *Las Andariegas* dialogan con esta última idea de Rancière: ¿Hasta qué punto logran depurarse de la dominación propia de las relaciones sociales y políticas?, ¿De qué manera proponen formas de la percepción distintas?, ¿en qué medida son promesas de una nueva vida?

Estos son los interrogantes a los que queremos dar respuesta en un segundo momento de nuestro trabajo, porque en un país como Colombia en donde la realidad nos confronta diariamente de una manera tan cruda y dolorosa, nos parece que sólo tiene sentido hablar de literatura en los términos de Rancière, como promesa, como camino aún no transitado, como percepción novedosa.

Sabemos -como lo dice Rancière- que el arte, que la literatura, florece en la ambigüedad de sus alcances, en la incertidumbre de su ‘poder real’, pero es esto precisamente lo que nos anima a dialogar con los textos de Albalucía Ángel de este modo, a manera de pregunta, de búsqueda; porque tenemos la certeza de querer fabricar a partir de esta lectura de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* y *Las Andariegas* formas de percepción –y hasta comunidades de percepción- que sean vehículos potenciales para cambiar nuestra realidad.

---

<sup>9</sup> Para Rancière la política se constituye como una determinada partición de lo sensible, es decir, como una percepción ‘fija’ de lo sensible, que los sectores de la sociedad asumen, de una u otra forma, como *la realidad*. Así pues, decimos que la fuerza de la estética como política radica en el planteamiento del arte como promesa, porque se constituye de esta manera en un dispositivo para cambiar la partición de lo sensible regente.

<sup>10</sup> Cuando decimos *estética/política* no pretendemos implicar una equivalencia entre estos dos términos; es sólo que dependiendo del momento histórico desde el que se abarque la cuestión podremos hablar de *estética* o de *política*. En la actualidad de esta lectura se trata, sin duda, de una política de una manera de identificación social y cultural de l@s colombian@s.

## **Política y estéticas de la violencia en la literatura colombiana de la segunda mitad del siglo XX**

*“Yo no inventé esta realidad es ella la que me está inventando a mí”*  
Fernando Vallejo

*“La historia se escribe por parte de quienes triunfan,  
los que pierden escriben novelas”*  
Pepe Botellas

En Colombia se empieza a hablar de Novela de la Violencia con la aparición de una serie de textos narrativos que se escriben a raíz del asesinato de Jorge Eliecer Gaitán y los hechos de violencia que este suceso desencadena. Así pues, esta literatura denominada Novela de la Violencia se ha definido como un grupo de textos relacionados con el contexto social e histórico de su momento de producción; es decir, que dan cuenta del periodo de la violencia que azota a Colombia entre 1948 y 1958, año de creación del Frente Nacional<sup>11</sup>.

“El término Novela de la Violencia fue acuñado, en primer lugar, por el crítico Hernando Téllez, quien desde comienzos de la década del cincuenta, comentaba en las ‘Lecturas dominicales’ de El Tiempo la actualidad narrativa del país” (Troncoso, 1987, p.32). Luego, esta denominación se canonizó y hoy en día siempre que se hace referencia a los textos escritos entre 1949 –publicación de *El nueve de Abril-* y 1967 –publicación de *Cien años de soledad-* se habla de novela de la violencia<sup>12</sup>.

Nosotros retomamos esta versión establecida por la crítica, que sitúa a la Novela de la Violencia como una categoría terminada y periodizada como lo señalamos anteriormente. No obstante, debido al desarrollo de la narrativa contemporánea en Colombia, nos permitimos extender dicha categoría hasta la década de los años ochenta<sup>13</sup> –con las especificidades de cada momento, por supuesto-, ya que aún cuando el crítico Jorge Echeverry asegura que “aunque sigamos siendo violentos, para nosotros

---

<sup>11</sup> Esta periodización de la violencia corresponde a la versión oficial, según la cual las diferencias ideológicas y las acciones bélicas quedan zanjadas gracias a la creación del Frente Nacional. Sin embargo, como veremos a través de este recorrido por el panorama de la narrativa colombiana de la segunda mitad del siglo XX; la violencia se sigue perpetuando hasta nuestros días.

<sup>12</sup> Cabe resaltar que no existe una opinión unánime con respecto a esta periodización de la novela de la violencia: 1949-1967.

<sup>13</sup> Y tal vez hasta nuestros días, pero eso no es objeto de esta investigación.

La Violencia con mayúsculas es aquella [la del conflicto bipartidista]” (Echeverry, 1988, p.4), nosotros pensamos que todos los hechos de violencia, desde los que se cometieron en los años cincuenta hasta los que siguen sucediendo a nuestro alrededor cada día, hacen parte de La Violencia con mayúsculas y en ese sentido, toda aquella literatura motivada –en menor o mayor medida- por este tipo de sucesos, debe entenderse como parte del género que la crítica literaria en Colombia ha nombrado Novela de la Violencia.

Así, nos es necesario afirmar la vigencia de la violencia como tema, pero también como forma de estructurar los textos; es decir, como estética. Tomamos acá el concepto de estética según la aproximación del filósofo Jacques Rancière, para quien ésta se trata de una re-disposición de los objetos que afecta –en cuanto des-familiariza- la percepción de los espectadores/lectores. Así pues, cuando hablamos de la violencia como una estética, queremos decir que se trata no sólo de una temática en torno a la cual se construyen los textos de la narrativa colombiana contemporánea, sino también de una estructura, de una forma específica de re-disposición de los objetos al interior de los textos literarios y por ende, de una cierta forma de la percepción; esta afirmación, y específicamente los conceptos que ella contiene, los desarrollaremos más ampliamente en el marco teórico.

Así pues, en este recorrido por la Novela de la Violencia –que ya hemos establecido como una categoría que sobrepasa las novelas escritas entre 1949 y 1967- pretendemos alcanzar una lectura de los momentos por los que ha pasado dicho ‘subgénero literario’ a partir de una revisión de los contextos –histórico y literario- así como de la lectura de textos críticos y de algunas obras que den cuenta de cada momento. Todo esto con el fin de esgrimir los rasgos generales más determinantes de lo que hemos llamado *estética de la violencia* y así realizar una lectura histórica y literariamente contextualizada, además de teóricamente orientada de los textos *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* y *Las andariegas* de Alba Lucía Ángel<sup>14</sup>.

Así pues, procederemos de la siguiente manera. En primer lugar, expondremos dos grandes momentos de la literatura colombiana de la segunda mitad del siglo XX que,

---

<sup>14</sup> Cabe aclarar que la lectura de estos textos que aquí nos proponemos hacer, insertada en las categorías de Novela de la Violencia como literaria canonizada y *estética de la violencia* como propia de este trabajo, es tan sólo una de las lecturas posibles y responde a una inquietud subjetiva que consiste en indagar por los diálogos que se han establecido en Colombia entre el contexto social –que nos confronta a tod@s l@s colombian@s- a diario y los textos literarios, así como las relaciones que existen entre los textos mismos.

tras nuestra revisión bibliográfica, consideramos coyunturales para entender el desarrollo de la prosa de la violencia en nuestro país. Nos referimos en primer lugar a los *textos referenciales*, dentro de los que podemos encontrar por una parte, los escritos en los años inmediatamente posteriores al asesinato de Jorge Eliecer Gaitán, y por otra parte, las vivencias de víctimas y victimarios recogidas con regularidad por escritores y académicos colombianos desde la década de los ochentas. Estas vivencias han recibido, en el campo literario y cultural, el nombre de testimonios.

En segundo lugar hablaremos de los *textos reflexivos*<sup>15</sup>, al respecto de los cuales “los trabajos sobre la novela de la Violencia en Colombia plantean que [se] pasa de una producción inicial centrada en la denuncia del hecho histórico a una producción final centrada en el hecho literario” (Osorio, 2006, p. 23). Aquí encontraremos, por un lado aquellos relatos escritos tras la creación del Frente Nacional y que, como dice Osorio, dan prioridad al hecho literario. Y por otro lado, hablaremos de la manera como la crítica ha leído a Alba Lucía Ángel, especialmente sus textos *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* y *Las Andariegas*, ya que este será un importante punto de partida para nuestra lectura posterior de dichos textos.

Nos detendremos también, al interior de cada uno de estos dos rostros de la Novela de la Violencia, en las dinámicas históricas de cada momento, al igual que en las del campo literario colombiano; específicamente en aquellas que han propiciado coyunturas literarias significativas. Esto segundo nos parece importante porque más allá del contexto histórico -evidente en la naturaleza de los textos mismos-, existen motivaciones académicas, editoriales y políticas muchas veces silenciadas, que tal vez contribuyen en igual medida que el contexto histórico en la ‘forma de ser’ de los textos. En cuanto al contexto histórico, nos parece que hablar de un subgénero como la Novela de la Violencia, que recibe su nombre de una situación histórica específica, no tiene sentido sin una mirada a las condiciones y particularidades de la realidad en cada caso<sup>16</sup>.

Por último, esbozaremos aquellos rasgos temáticos, formales y estructurales que encontremos en este recorrido por la Novela de la Violencia, para así por una parte, dar

---

<sup>15</sup> Las dos categorías aquí utilizadas para dar cuenta del desarrollo de la narrativa contemporánea: *textos referenciales* y *textos reflexivos*, las retomamos del crítico Augusto escobar, quien las expone en su artículo *Violencia y tradición literaria*.

<sup>16</sup> Aunque agrupemos las producciones literarias que traten de una u otra manera la temática de la violencia bajo el nombre de Novela de la Violencia, es necesario aclarar que las condiciones históricas presentan sus particularidades en cada momento. Esto lo veremos en mayor detalle.

peso a la categoría que proponemos como *estética de la violencia*, y por otra, constituir ciertos parámetros que nos servirán de contraste en el momento de analizar *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* y *Las Andariegas*.

## 1. La Novela de la Violencia y sus dos rostros

Para el primer paso de este recorrido consistente en dar cuenta de los dos grandes momentos de la Novela de la Violencia –*textos referenciales* y *textos reflexivos*–, nos acogemos a la siguiente metodología: en primer lugar, caracterizaremos cada ‘rostro’ en el plano material a la luz de lo que la crítica literaria colombiana ha escrito al respecto. Luego, daremos cuenta de los hechos -históricos, literarios, económicos, etc.- que, según la crítica, han jugado un papel importante en la producción de cada momento. En tercer lugar, nos remitiremos a uno o más textos que ejemplifiquen dicho momento. Y por último, trataremos de establecer algunas de las características más significativas de cada uno de los momentos tratados.

Dos aclaraciones más antes de adentrarnos en los momentos ya mencionados. La primera es que esta división, más pragmática que cualquier otra cosa, no está en consonancia con las dinámicas de la Novela de la Violencia. Con esto queremos decir que, si bien es cierto que se pueden definir muy bien estos dos hitos al interior de la literatura colombiana contemporánea, también lo es que se trata de dos hitos yuxtapuestos. Hablamos de una coexistencia.<sup>17</sup>

La segunda aclaración es que de ninguna manera planteamos que La Violencia sea la única fuente de la que beben los autores y autoras nacionales. No obstante, sí creemos que la literatura colombiana contemporánea en general y las obras que aquí estudiaremos –*Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* y *Las Andariegas*– establecen algún tipo de diálogo con lo que María Helena Rueda llama “la inagotable fuente” de los conflictos armados en Colombia.

### 1.1 Los textos referenciales

---

<sup>17</sup> Poseemos un buen ejemplo que ilustra esta coexistencia y que desarrollaremos más adelante con mayor precisión: el testimonio, género literario que ha cobrado gran popularidad desde los años noventa hasta la actualidad fue también el género predilecto de los primeros escritores de Novela de la violencia. Así son testimonios textos como *El nueve de abril* y *Viernes 9*, en la misma medida que los escritos de Alfredo Molano y Germán Castro Caicedo. Su punto de encuentro es pues, el afán por narrar las situaciones de las víctimas del conflicto. Sus divergencias las estableceremos más adelante.

Esta denominación puede resultar en principio confusa, puesto que referencial quiere decir que hace referencia a algo y, en sentido estricto, todos los textos literarios hacen aluden a eventos que se encuentra fuera de sí mismos. No obstante en la narrativa colombiana, Augusto Escobar y otros críticos tenidos en cuenta en este estado del arte, califican como *textos referenciales* a todos aquellos relatos –novelas y cuentos- escritos en los años subsiguientes al asesinato de Jorge Eliecer Gaitán que se dedican a registrar casi que periodísticamente lo que sucede a lo largo y ancho del país:

La literatura colombiana, generalmente ausente del acontecer social y como producto mediocre de una cultura dominada y dependiente, no pudo marginarse del movimiento sísmico de la Violencia. Esta se le impone y la impacta aunque de una manera desigual y ambigua. En una primera etapa, la literatura sigue paso a paso los hechos históricos. Toma el rumbo de la violencia y se pierde en el laberinto de muertos y de escenas absolutamente de la historia (Escobar, 2010).

Nosotros nos apropiamos de esta categoría, pero incluimos en ella los relatos testimoniales escritos en Colombia desde los años 80 hasta nuestra actualidad; relatos que si bien dan cuenta de fenómenos sociales distintos que no tienen que ver –algunas veces para nada, otras veces en alguna medida secundaria- con la violencia bipartidista, en sentido estricto comparten una característica fundamental con los textos escritos durante los primeros años que siguieron a la muerte de Gaitán: la referencialidad, esa forma particular de relacionarse con la realidad que los acerca más a la denuncia social que a la búsqueda de perfección formal.

No queremos decir con esto que se puedan o se deban entender los textos escritos entre 1949 y 1960 –año de creación del Frente Nacional- y los testimonios de nuestros días como relatos con búsquedas literarias o políticas idénticas; queremos decir que comparten esta importante característica que le da nombre a nuestra primera categoría. Ahora bien, las especificidades de la primera novela de la violencia –como también se les ha llamado a estos textos referenciales- y de los testimonios de nuestra actualidad es lo que trataremos en este apartado.

### **1.1.1 La primera novela de la violencia**

Como ya lo decíamos, se denominan textos referenciales a aquellos relatos escritos desde la muerte de Jorge Eliecer Gaitán y hasta la creación del Frente Nacional, aunque

adelante veremos en mayor detalle las coyunturas políticas y ‘literarias’ –del campo literario<sup>18</sup>- que permiten delimitar este primer momento. De cualquier manera, más allá de su temporalidad, se califican de referenciales a aquellos cuentos y novelas que cumplen las siguientes características esbozadas por Cristo Figueroa en su artículo *Gramática de la violencia*: “ idolatría por la anécdota, privilegio del enunciado, poca elaboración del lenguaje, débil creación de personajes, linealidad de la trama, siempre construida de acuerdo con el esquema causa-efecto, defensa de una tesis personal o partidista, abundancia de descripciones de masacres, escenas de horror y maneras de producir muerte” (Figueroa, 2004, p.4).

Como podemos ver, los textos escritos durante los primeros años de La Violencia en Colombia son descritos como respuestas de poca calidad artística a los fuertes hechos de guerra que azotan al país. Es claro que hay una percepción negativa, literariamente hablando, de estos textos referenciales, pues se los describe a grandes rasgos como pobres formalmente; así, vemos como Cristo Figueroa señala: la prevalencia de la anécdota, la linealidad, la descripción excesiva y grotesca, etc. Augusto Escobar por su parte, también critica la repetitividad de estos textos, su estancamiento en acontecimientos tan específicos, tan microscópicos, que no ofrecen caminos diferentes para comprender el fenómeno de la violencia.

Algunos críticos de esta línea que prioriza la elaboración formal sobre el contenido político, llegan a ser en extremo esteticistas<sup>19</sup>. Un muy buen ejemplo de esta última postura lo encontramos en el artículo *Literatura de la violencia* del crítico Jorge Echeverry. En su artículo, Echeverry se pregunta:

¿Qué queda hoy de esas 45 publicaciones [novelas de la violencia] que signifique algo para la literatura? Para los tratados sociológicos e históricos tienen sentido pues de alguna manera hacen aportes extra-literarios. Pero como construcción artística ¿cuántas se salvan? ¿Cuáles son legibles hoy? ¿Cuáles se consiguen? ¿Cuáles tienen permanencia con valor literario? ¿Cuántas se pueden agregar a esta no despreciable lista?: quedarían las de Caballero Calderón, *La mala hora*, *El día señalado*, *Cóndores no entierran todos los días* y *Las raíces de la ira* (1988, p.5).

Con esta serie de preguntas Echeverry nos muestra claramente su posición. Son dignas de reconocimiento literario entonces, en pocas palabras, aquellos textos que se limiten a lo estético –en el sentido tradicional del término-, a “la cultura de la belleza, la poesía y

---

<sup>18</sup> En el cual se incluyen las editoriales, los críticos, los concursos, las academias, etc.

<sup>19</sup> Aquí nos referimos al esteticismo en términos tradicionales, es decir, al cuidado de la forma por la forma misma.

el juego” (1988, p.2). Y definitivamente deben ser ‘re-ubicados’ bajo otra etiqueta aquellos que a modo de panfleto se preocupen por tener un efecto directo en su entorno y/o que sirvan como herramienta a la historia.

En este orden de ideas, Jorge Echeverry ni siquiera se preocupa por clasificar las novelas de la violencia de ninguna manera; para él se trata más bien de una ‘pesca milagrosa’ en la que, si bien puede que se salven algunos textos, la mayoría carecen de valor alguno. Este crítico no dice que los escritores sean malos, sino que “para que el panfleto se vuelva creación literaria se necesita más que saber escribir: se necesita ser genio” (Echeverry, 1988, p.8). Ser genio quiere decir para Echeverry, tener la posibilidad de crear mundos alternos, bellos, estéticamente elaborados. Sus palabras son las siguientes:

Entonces ¿cómo debería ser la literatura de la violencia? Por este camino podríamos llegar a la paradoja de que de pronto la literatura de la violencia debería ser algo así como *El amor en los tiempos del cólera*, la literatura de la belleza, del amor por encima de los tiempos y las circunstancias, dejando el panfleto y anécdota para meternos más en otras alternativas, dejándole el cambio de ese maltrecho mundo objetivo a los políticos que tienen como misión en la tierra cambiar el mundo, y dejándole la interpretación de ese mundo a los sociólogos, historiadores y economistas. Dejemos que la literatura nos presente la alternativa poética a este mundo maltrecho que nos ha tocado en suerte. (1988, p.20)

Podemos ver en una crítica como la de Jorge Echeverry una abierta preferencia por la belleza formal sobre las temáticas históricas o políticas; para este crítico esos temas ‘de este mundo maltrecho’ se deben dejar para que los traten otras disciplinas, no la literatura, la cual debe ocuparse de construir opciones estéticas alejadas de la horrible realidad.

Existen sin embargo, críticos que dejan de lado la cara ‘literaria’ de la cuestión para darle prioridad a los aspectos social y político. Un ejemplo es el crítico literario Bodgan Piotrowsky, quien describe la literatura de la violencia –en general, incluida la literatura referencial- como una literatura *engagée*, que más allá de su elaboración estética tiene fines políticos precisos<sup>20</sup>. Así pues, al definir la literatura de la violencia, este autor dice que

---

<sup>20</sup> Al respecto llama profundamente la atención una estadística mostrada por Augusto Escobar en su texto *Violencia y tradición literaria* que da cuenta en gran medida de las dinámicas en las que se ve envuelta la literatura de la violencia entre 1949 y 1967 aproximadamente:

*De las setenta novelas conocidas que tratan de la Violencia: 54 (77%) implican a la Iglesia Católica colombiana como una de las instituciones responsables del auge de la violencia; 62 (90%) comprometen a la policía y a los grupos parapolíticos (chulavitas, pájaros, guerrillas de la paz, policía rural) del caos, destrucción y muertes habidas; 49 (70%) defienden el punto de vista liberal y se atribuye la Violencia a*

la literatura de la violencia es, para los colombianos, un vergonzoso testimonio histórico. No cuenta hechos heroicos sino sufrimientos. Si, por ejemplo, las novelas de la Revolución mejicana elogian las justas luchas, las colombianas de la Violencia hablan del martirio que aguantaban los nacionales de este país. Denuncian como para purificar las emociones morales y realizar la catarsis social (2010).

Como se puede ver, este crítico no centra su atención en los personajes de las novelas, o la forma en que está estructurada la trama sino en el efecto que tienen estos textos dentro de una sociedad como la colombiana, víctima de la violencia narrada por este tipo de textos. Para hacer más clara la postura de Piotrowsky, cabe mencionar que este crítico ni siquiera se acoge a la división de las Novelas de la Violencia entre referenciales y reflexivas; él simplemente las periodiza por años de publicación:

- a. Los libros escritos entre 1949 y 1951, primeros tres años que siguen al asesinato de Gaitán: *El 9 de abril*, de Pedro Gómez Correa; *El gran Burundún Burundá ha muerto*, de Jorge Zalamea; *El Cristo de espalda*, de Eduardo Caballero Calderón; *El día del odio*, de J. A. Osorio Lizarazo; *Viento seco*, de Daniel Caicedo; *Viernes 9*, de Ignacio Gómez Dávila.
- b. Del año 1954 al año 1958, cuando aparecieron con más abundancia los títulos de este género: *Siervo sin tierra*, de Eduardo Caballero Calderón; *Horizontes cerrados*, de Fernán Muñoz Jiménez; *Progrom*, de Galo Velásquez Valencia; *Tierra sin Dios*, de Julio Ortiz Márquez; *Lo que el Cielo no perdona*, de Ernesto León Herrera; *Raza de Caín*, de Rubio Zacuén; *Las guerrillas del Llano*, de Eduardo Franco Isaza; *Sin tierra para morir*, de Eduardo Santa; *Los cuervos tienen hambre*, de Carlos Esguerra Flórez; *Tierra asolada*, de Fernando Ponce de León; *El exiliado*, de Aristides Ojeda Z. *El monstruo*, de Alberto Castaño; *El monstruo*, de Carlos H. Pareja; *El coronel no tiene quien le escriba*, de Gabriel García Márquez.
- c. Del año 1958 hasta la actualidad –de Piotrowsky–: *Cadenas de violencia*, de Francisco Gómez Valderrama; *Un campesino sin regreso*, de Euclides Jaramillo A.; *Quién dijo miedo*, de Jaime Sanin Echeverri; *Marca de ratas*, de Arturo

---

los conservadores, 7 (10%) novelas reflejan la opinión conservadora y endilgan la Violencia a los liberales.

Como podemos ver la mayoría de las novelas de la violencia bipartidista tienen una abierta inclinación liberal. Asimismo se hace evidente que muchos escritores vinculan a la Iglesia Católica con la violencia.

Echeverry Mejia; *Carretera al mar*, de Tulio Bayer; *La mala hora*, de Gabriel García Márquez; *Detrás del rostro*, de Manuel Zapata Olivella; *El día señalado*, de Manuel Mejía Vallejo; *Manuel Pacho*, de E. Caballero Calderón; *Guerrilleros, buenos días*, de Jorge Vásquez Santos; *La rebelión de las ratas*, de Fernando Soto Aparicio; *Diálogos en la Reina del Mar*, de J. J. García; *Cien años de soledad*, de G. García Márquez; *El campo y el fuego*, de Clemente Airó; *Cóndores no entierran todos los días*, de Gustavo Álvarez Gardeazábal; *El otoño del patriarca*, de G. García Márquez; *Años de fuga*, de Plinio Apuleyo Mendoza; y *Crónica de una muerte anunciada*, de G. García Márquez.

Así pues, el criterio de clasificación de la producción literaria correspondiente al periodo de la violencia es meramente cronológico. El primer corte es el de los primeros tres años de producción posteriores al asesinato de Gaitán. El segundo va desde 1954 – primer año completo de mandato del General Rojas Pinilla<sup>21</sup> - hasta la creación del Frente nacional en 1958. Y el último corte se extiende hasta la actualidad del artículo. Dicha periodización, vemos, no tiene nada que ver pues con una clasificación cualitativa de las obras sino con una organización práctica.

Hemos expuesto hasta aquí las dos posturas más significativas de la crítica literaria –y hemos procurado insinuar sus matices- con respecto a aquella literatura escrita entre 1949 y 1958 que se ha nombrado como ‘primera novela de la violencia’ o como ‘novela referencial’. Cabe aclarar que cada una de estas posturas aportan elementos de análisis fundamentales para comprender tanto la acogida que han tenido los textos de esta ‘primera etapa’, así como el desarrollo creativo posterior. Sin embargo, tomamos distancia de cualquier radicalismo que, o bien niegue la dimensión artística de la literatura o bien la exacerbe como único aspecto a tener en cuenta<sup>22</sup>. Así, gracias a esta primera parte del recorrido por algunos textos críticos significativos, hemos podido hacernos una idea bastante sólida de las características más importantes de los textos referenciales:

- Prevalencia de la realidad sobre la elaboración formal
- Debilidad Formal

---

<sup>21</sup> Este militar asume el poder el 13 de junio de 1953.

<sup>22</sup> Creemos que esta distancia que tomamos de dichas posturas críticas, se fundamenta en la relación de cercanía que establece Jacques Rancière entre política –realidad- y estética –arte- que es desde la cual buscamos direccionar nuestra lectura tanto de Albalucía Ángel como de los contextos histórico y literario de su producción.

- Intenciones políticas específicas

Profundicemos ahora en los contextos histórico y literario en el que surgen estas obras; contextos que nos ayudarán a comprender con una mayor profundidad las razones por las que la literatura referencial es como es y no de otra manera. Comenzaremos por narrar con mayor detenimiento aquellos sucesos a los que ya hemos hecho alusión para pasar después a profundizar en las circunstancias literarias bajo las cuales se escriben las primeras novelas de la violencia.

Jorge Eliécer Gaitán era un líder del partido liberal, pero por encima de eso era una esperanza para las poblaciones menos favorecidas de Colombia en su momento histórico, pues su inclinación más que liberal era populista. Su asesinato el 9 de abril de 1948 bajo un gobierno conservador liderado por el presidente Mariano Ospina Pérez, generó un malestar profundo entre los colombianos liberales que acabó por desencadenar disturbios severos en la capital y en varias regiones del país.

La represión institucional frente a estos eventos no se hizo esperar, y es así, entre la rebelión liberal y la represión conservadora que empezó a cobrar fuerza una polarización irresoluble entre los miembros de la población civil. Empezaron a aparecer muertos sin identificación en algunas ocasiones con marcas de horribles torturas, así como cientos de amenazas en distintos sectores del campo colombiano que obligaron a cientos de personas a migrar a las ciudades.

Estos hechos, probatorios de una guerra no declarada, evidencian la existencia de grupos armados clandestinos. Hoy en día sabemos que aparte de la fuerza pública –la policía y el ejército- aparecieron en esta época grupos para-militares obviamente conservadores –puesto que Colombia se encontraba bajo un gobierno conservador- conocidos como: los pájaros o chulavitas. Y también aparecieron guerrillas liberales.

La censura en estos años fue tan grande que en los periódicos, tanto liberales como conservadores se hacían alusiones difusas a muertos, desaparecidos y desplazados sin plantear la gravedad, complejidad y continuidad de un conflicto que parecía salirse de control. No obstante, la población civil y como parte de ésta los intelectuales y periodistas empezaron a sentir los estragos de La Violencia y el malestar se tornó en tan

gran medida insoportable que se volvió una necesidad ciega la enunciación repetitiva de estos hechos, que no sólo no cesaban sino que cada vez se recrudecían más.

En este sentido, llama la atención que un 67% de los escritores de Novelas de la Violencia, empezaron a serlo a partir del conflicto bipartidista; es decir, no habían publicado nada antes del asesinato de Jorge Eliecer Gaitán. Este hecho presentado por Augusto Escobar hace patente el malestar social que rondaba entre l@s colombian@s de ese entonces; igualmente, un crecimiento tan exagerado en el número de autores y de obras literarias en un periodo de tiempo tan corto, evidencian el silenciamiento de este conflicto bipartidista por parte de los medios de comunicación y del gobierno mismo.

Retomemos el contexto del campo literario, que obviamente se vincula con el histórico que acabamos de nombrar. La coyuntura que significa el asesinato de Gaitán afecta también el ámbito creativo. Las artes y específicamente la literatura se ven confrontadas por un sinnúmero de sucesos cada vez más crudos y esto las lleva, necesariamente, a cambiar sus formas de creación.

Cuando Rancière habla del arte contemporáneo dice que una de las paradojas a las que éste se ve avocado es que está jugando un papel que no pidió y que le ha sido impuesto por las circunstancias del sistema: se trata de un papel político. Es decir, en sociedades donde las voces de los marginales son acalladas por aparentes consensos y aparente bienestar, el arte hereda la función de confrontar, de denunciar, de evidenciar las falencias de dichas sociedades. Pues bien, algo muy similar sucede con la aparición de las primeras novelas de la violencia. Hubo un cambio social radical, se pasó de un estado de relativa paz a un estado de guerra y el gobierno, junto a todas las instituciones que normalmente se encargan de hacer política como los medios de comunicación y la iglesia, decidieron cerrar los ojos ante la magnitud y el caos de los hechos. Así pues, la literatura hereda una monumental responsabilidad para la que no estaba preparada, la de cumplir las veces de actor político; es decir, de denunciar y gritar a viva voz que las cosas no estaban bien.

Es de este contexto de presión y premura que surgen relatos desgarrados, muchas veces ni siquiera escritos por autores consagrados, sino por personas que encontraron en la 'literatura', -como etiqueta más que como posibilidad de otra *forma*-, una vía para poner

al descubierto los reales estragos del conflicto, sobre todo contra los menos favorecidos del conflicto, a saber, los liberales. Por ello no es sorprendente que, como nos cuenta Escobar –y ya lo mencionamos en una nota de pie de página- la gran mayoría de los textos de estas primeras novelas de la violencia tienen una orientación liberal explícita<sup>23</sup>.

Ahora que nos encontramos frente a una contextualización de esta primera Novela de la Violencia, podemos remitirnos a un ejemplo que nos ayudará a profundizar mejor en las características señaladas por los críticos estudiados así como contribuirá a desentrañar otras particularidades que tal vez hemos pasado por alto. Leeremos *Viento seco*, una novela del escritor Daniel Caicedo a la luz del contexto que ya poseemos.

*Viento Seco* es una de las novelas más emblemáticas de primer momento de la Novela de la Violencia. Aquí se narra la historia de Antonio, un campesino liberal de Ceylán cuya familia es víctima del paso destructor de los chulavitas por este pueblo<sup>24</sup>. Sus padres son incinerados al interior de la casa, su hija de cuatro años es violada y se desangra, y su esposa es asesinada al poco tiempo en un refugio liberal de Cali por manos de los conservadores. Todos estos eventos siembran en Antonio una sed de venganza; además porque él mismo es torturado de mil maneras. Así pues, tan pronto como Antonio recupera su salud se une a las guerrillas liberales con el único fin de acabar con quienes acabaron con él.

Hay varias cosas que extraer de *Viento Seco*. En primer lugar, es una novela claramente comprometida con el partido liberal, pues todas las víctimas que presenta son liberales honrados, trabajadores y tranquilos que se ven atacados por unos conservadores crueles y sanguinarios:

‘El descuartizador’ tenía maniatado a Jorge López, jefecillo liberal de la vereda, a quien pinchaba con un afilado cuchillo de matarife. Los gritos le causaban satisfacción. Le torturó largo rato, con destreza inigualable. Le cortó los dedos de las manos y de los pies, le mutiló la nariz y las orejas, le extrajo la lengua, le enucleó los ojos y a tiras, en lonchas de grasa, músculos

---

<sup>23</sup> Aunque ninguno de los críticos leídos ofrece las razones de contexto que aquí argumentamos, nos parece que nuestra hipótesis se ve sustentada por el contexto presentado así como por las características generales de las obras y por las ejemplificadas en *Viento seco*, novela que estudiaremos a continuación.

<sup>24</sup> Esta masacre es un hecho histórico también referenciado en *Cóndores no entierran todos los días* de Gustavo Álvarez: “Dos años exactos después de la muerte de Rosendo Zapata en las calles de Tuluá, [el periódico liberal de Tuluá se las arregló] para narrar en detalles entrecortados, inconexos y hasta ininteligibles para quien no supiera las claves, que a Ceylán le habían echado candela por los cuatro costados los pájaros que acaudillaba León María Lozano” (1971, p.9)

y nervios, le quitó la piel. Lo abandonó en su agonía de sangre para alcanzar a una mujer que corría y a la cual se contentó con cercenarle los pechos y hendirle el sexo. Y entre las contracciones de la muerte, la poseyó (Caicedo, 1954, p.61).

Además, los conservadores son retratados por Caicedo como pintorescos seres que realizan prácticas decadentes y hasta satánicas. De ello hay dos ejemplos. El primero es cuando el autor menciona a un chulavita apodado 'El Vampiro': "Pegado al cuello de un joven moribundo, el 'Vampiro' tragaba, sediento, la sangre que manaba la yugular abierta" (1954, p.65). El segundo es cuando Caicedo hace referencia a una suerte de rito satánico realizado por un 'pájaro': "La Hiena' celebraba sus ritos de magia negra. Había preparado con chamizas una pequeña hoguera y se dirigía con su cuchillo de doble filo hacia un muchacho de quince años que tenían cogidos sus dos discípulos y ayudantes. Como gran iniciado del ocultismo satánico sabía que el corazón de un joven devolvía la juventud" (1954, p.70).

En segundo lugar, en *Viento Seco* se devela uno de los rasgos de la novela realista, ya señalado por Figueroa, que consiste en una abundancia de descripciones de las masacres y formas de tortura: "El viejo José Gallardo había sido cegado y otro enorme tajo dejaba salir los intestinos. Los peones habían sido castrados y de sus bocas arrancadas las lenguas. Las dos mujeres presentaban en vez de pechos dos heridas que manaban trenzas de sangre. Ambas había sido violadas y hendidas con bayonetas" (1954, p. 59).

En tercer lugar, Caicedo vincula a instituciones como la iglesia y la policía con los actos de los conservadores. "Los policías rieron a carcajadas, divertidos por la fantasía del espectáculo" (1954, p.65). En últimas, en *Viento seco* se presentan unos victimarios –los conservadores- y unas víctimas –los liberales- en una relación de una sola vía en la cual todos los desmanes de los primeros recaen sobre la pasividad de los segundos sin más: "creo que nos hemos salvado muy pocos de los mil vecinos de Ceylán. ¡Miento! Se salvaron, además los godos y el cura" (1954, p.103).

En últimas, lo que hace Daniel Caicedo es simplificar el conflicto bipartidista hasta el punto de justificar la violencia liberal:

Antonio no estaba en una isla de reposo y veía que no podía obrar como le habían enseñado. [...] habían hecho desaparecer los conceptos de justicia. Se debatía ante el dilema de seguir con su conciencia y con su tradición o enfrentarse abiertamente a quienes querían aplastarlo. Y

luchaba por romper la indecisión y continuar por el camino que le trazaban treinta años de vida honesta o desviarse por la senda de la injusticia (1954, p.84).

Así las cosas, Antonio es presentado como una suerte de héroe cuya valentía es la única opción digna en medio de tanta tiranía y destrucción. Así nos lo hace sentir Caicedo cuando pone en boca de su protagonista estas palabras: “y aquí me tienes, dispuesto a cobrar ojo por ojo y diente por diente, con el ánimo de que algún día pueda vivir en esta patria tierra sin temor a los lobos humanos” (1954, p.149).

Nos encontramos pues, como dice Piotrowsky, con un autor *engagé* con el partido liberal, que para el contexto presentado en *Viento Seco* no se trata sólo de uno de los partidos políticos en disputa, sino de un movimiento político cuyo líder fue asesinado, cuyos integrantes eran perseguidos por el sistema. Mejor dicho, cuando hablamos de los liberales desde la perspectiva de *Viento seco* y de muchas otras Novelas de la Violencia –especialmente las de este primer momento-, hablamos de las víctimas del conflicto. Así, se puede decir que estamos frente a un grupo de textos literarios socialmente comprometidos con los silenciados, con los no respaldados por el *status quo*.

Por otra parte, pero en el mismo sentido podemos ver como relatos como el de Daniel Caicedo crean tal sentimiento de solidaridad e indignación que contribuye a la polarización del conflicto. El lector de *Viento seco* no puede menos que justificar y hasta animar la venganza de Antonio: “todos sus buenos instintos se habían perdido. La educación recibida se había borrado. El quinto mandamiento estaba olvidado. Tenía un solo pensamiento y una sola satisfacción: Matar, matar, matar” (1954, p.170). Creemos que esto no sólo sucede con Antonio; sucede también con el lector, quien acaba por conmoverse frente a un sinnúmero de imágenes sangrientas presentadas una tras otra sin más mediación que el dolor de quien está siendo atacado.

En *Viento seco* no sabemos si Antonio es una persona real, pero eso a la larga no es tan importante como la realidad de los actos de guerra: los asesinatos, las torturas, las violaciones, la destrucción, etc. Así, la particularidad de los textos referenciales en cuanto tal, es que su cercana conexión con la realidad no se encuentra mediada ni por los personajes del relato, ni por sus discursividades, sino más bien por los hechos que se narran.

### **1.1.2 El testimonio**

El género testimonial surge en América Latina hacia los años sesenta en el seno de una serie de cuestionamientos ideológicos desde el marxismo que, entre otros asuntos, se preguntan por el lugar de la identidad latinoamericana y el de los oprimidos. De estos cuestionamientos surge un género literario que busca generar espacios reales para lo que hoy en día conocemos como los subalternos. Así, los intelectuales ‘prestan’ su pluma a voces marginales –es decir de personas pobres, afro-descendientes, indígenas, etc.- con la expectativa de generar espacios en el que estas voces puedan ser escuchadas por sectores sociales distintos al de su proveniencia.

En Colombia el testimonio, con la perspectiva y características que acabamos de mencionar no surge sino hasta la década de los años ochenta y “opera como intento de ‘reescribir la historia nacional acudiendo a fuentes hasta entonces excluidas de la historiografía anterior’, con el objeto de ofrecer ‘una visión alternativa de las condiciones de todos aquellos afectados por las guerras, por la persecución política, por la desigualdad laboral o por la violación de sus derechos” (Figuroa, 2004, p.12).

Así pues, en los testimonios colombianos escuchamos las voces de personajes o bien estigmatizados por el lugar que ocupan dentro del conflicto, o bien marginados por el conflicto mismo o por las instituciones que no quieren que cierto tipo de historias salgan a la luz. En definitiva, en los testimonios tenemos acceso a la voz de victimarios y víctimas unidas por una misma historia de desidia que se ha prolongado por medio siglo. “De esta manera, el testimonio es un indicio de transformación en el espacio de producción literaria y de significativos cambios socio-culturales que inician la deconstrucción de discursos nacionales auto-centrados, limitados y excluyentes” (Figuroa, 2004, p.12).

Literariamente el testimonio como género se caracteriza, como las primeras novelas de la violencia, por ser referencial. Así, a partir de hechos reales se entretajan historias cuyo objetivo principal es transmitir realidades que han sido convenientemente ocultadas por quienes tienen el poder para develarlas. Otra característica muy propia del género testimonial -que ha impregnado también a la novela del narcotráfico- es el uso del lenguaje coloquial; así, no es extraño ver en un testimonio palabras soeces o expresiones cotidianas; todo esto contribuye a acercar al lector a la realidad que le es narrada.

Podemos ver en esta caracterización del testimonio un ángulo de la crítica distinto con respecto a ‘la primera novela de la violencia’. Si bien aquí se reconoce la referencialidad de los testimonios y el detalle de sus descripciones –en poca

consonancia con la elaboración formal-, estos textos son enmarcados en una tradición latinoamericana que surge en un contexto de importante reivindicación política y social: la revolución cubana. Este marco le da un nuevo estatus a dichas obras. Así pues, ya no se las lee como ‘pobres estéticamente’ sino como ricas culturalmente, en cuanto traen desde los márgenes de la oralidad hasta el centro de la escritura, voces nunca antes escuchadas. Claramente este estado de las cosas tiene muy poco que ver con los textos en sí mismos, y más con la manera en que han sido leídos, publicados y reseñados por distintas instituciones del campo literario tanto latinoamericano como colombiano.

Esta valoración positiva del testimonio como género que percibimos en la crítica colombiana es también explicable desde un contexto histórico que sobrepasa aquel marco discursivo incluyente construido por intelectuales latinoamericanos en aras de la identidad y la descentralización. Resulta que a pesar de los numerosos intentos por parte tanto del gobierno como de algunos actores al margen de la ley consistentes en dar fin a la guerra; el conflicto armado en Colombia se mantiene hasta nuestros días con las mismas consecuencias devastadoras de los comienzos de lo que en nuestra actualidad conocemos como La Violencia en mayúsculas.

Paradójicamente, la gravedad de la situación lejos de propiciar una toma de conciencia por parte de la población civil o de las personas que ocupan cargos de poder dentro del estado colombiano, lo que hace es generar un grado cada vez más alto de indiferencia. Esta posición, por supuesto tiene su origen en el facilismo y la desinformación por las que se caracterizan las informaciones oficiales transmitidas a través de los medios masivos de comunicación. Es debido a esta ‘des-información’ –también presente en los primeros años de la violencia bipartidista- que surge o más bien cobra vigencia el género testimonial. “Esta nueva propuesta del intelectual colombiano permite al lector enterarse de temas y asuntos a los que de otra forma no tendría acceso y como medio de expresión ha hecho un aporte significativo a la construcción de una nueva narrativa nacional” (Jácome, 2009, p.50).

Vemos pues como el contexto histórico se complejiza con respecto al que ve nacer a ‘la primera novela sobre la violencia’. Sin embargo, es también claro que los métodos de la oficialidad siguen siendo los mismos, el silenciamiento y la simplificación de las situaciones. En este mismo sentido, el papel de la literatura es también el mismo, un papel político de confrontación y denuncia.

No obstante, como hemos visto, el campo literario colombiano sufre modificaciones importantes que propician una asimilación distinta de los textos testimoniales. Aparte del importante marco político que significa el testimonio en el contexto latinoamericano de la revolución y la identidad, existe también otra razón que hace del testimonio un sub-género con una recepción muy distinta a la de la ‘primera novela de la violencia’.

Como hemos visto, la crítica ya no posee esta tendencia generalizada de partir de categorías estéticas –en el sentido tradicional de la palabra- para leer los relatos testimoniales sino más bien de categorías culturalistas que priorizan la diversidad de los discursos. Así, podemos decir que la recepción del testimonio como género en ámbitos académicos –tanto latinoamericanos como colombianos- es positiva. Por otro lado, la industria editorial descubre el gran poder comercial de los textos testimoniales por ser de fácil lectura y sumamente interesantes para el lector común en cuanto le presentan realidades que lo circundan pero que parecen ‘de otro mundo’.

Vemos pues esta doble aceptación del género testimonial, por una parte en círculos académicos por una reciente tendencial culturalista que percibe la estética en un sentido Rancieriano, es decir, que ve *arte* en todas aquellas expresiones que contribuyan a una re-configuración de la realidad y en ese sentido, a una nueva percepción. Por otra parte, existe la aceptación del campo comercial, lo cual equivale a una difusión masiva de los textos testimoniales, así como la canonización de algunos de sus autores más prolíficos: se trata de Germán Castro Caicedo y Alfredo Molano, entre otros.

Aunque hemos hablado de la aceptación de la literatura testimonial tanto en los círculos académicos como los comerciales en Colombia, aún no queda clara su relación con la Novela de la Violencia. Para el contexto colombiano las voces subalternas que encuentran un espacio en los textos testimoniales, están directamente relacionadas con las víctimas de la violencia. Así, en nuestro país los intelectuales prestan su pluma a personas que se han visto afectadas por el conflicto de una u otra manera y cuyas pérdidas –bien sea materiales o de otro tipo- no han sido reconocidas por el orden regente.

Es en este sentido que el género testimonial en Colombia se vincula con la Novela de la Violencia pues, si bien un testimonio es formalmente distinto a una novela, en Colombia estos dos caminos de expresión literaria se encuentran en una reflexión

común en torno a la violencia. Y, en la medida en que los testimonios también se constituyen como configuraciones determinadas de la realidad violenta de Colombia, los incluimos dentro del paradigma de *estética de la violencia*.

Para aproximarnos un poco más a las características del género testimonial en Colombia así como a algunas de sus particularidades aún no mencionadas, leeremos el relato *Ahí le dejo esos fierros*, perteneciente al libro de testimonios homónimo escrito por el sociólogo y periodista Alfredo Molano.

En el testimonio *Ahí le dejo esos fierros*, escuchamos la voz de un excombatiente del M-19. En la voz de este joven un poco confundido pero ilusionado con una sociedad más equitativa, apenas alcanzamos a captar los intrínquilos de los numerosos movimientos estudiantiles que de diversas maneras y siguiendo corrientes del socialismo como el maoísmo, el leninismo, el marxismo, el camilismo, etc. intentan organizarse política y militarmente para alcanzar los cambios que tanto se anhelan.

En *Ahí le dejo esos fierros*, además de la ilusión de un país más justo presenciamos también los temores e incertidumbres de los jóvenes que como éste del testimonio, arriesgaron su vida por una causa:

Yo salí escaldado de la militancia con el ELN. Me aterroricé el día en que me gritaron por teléfono: ‘Hijueputa, todo traidor merece la muerte’. Puse punto y coma a mi alzamiento. No dejé las ideas tiradas sino la militancia. Eso de no poder revirar, discutir, me parecía una condena y más cuando cualquier desviación de la línea era castigada con el ajusticiamiento. El temible ajusticiamiento. Y no era mierda. Era una realidad. Fabio no convenía en que la ciudad fuera algo distinto a una bodega. Creo que temía que los grupos de ‘ciudadanos’ –como llamaban a los que no éramos campesinos- tuvieran poder en la organización. Compartir el poder es siempre difícil y muchas veces imposible. Los triángulos no aceptan ser polígonos, salvo que estos sean de tiro al blanco (Molano, 2009, p.194).

A nivel discursivo, vemos en este fragmento tres características importantes. En primer lugar, nos encontramos frente a un lenguaje coloquial en el que se hace patente una estructura de oralidad caracterizada por las frases cortas y las palabras soeces. En segundo lugar, presenciamos a un narrador en primera persona que no es precisamente el autor del libro sino una voz marginal que habla a través de la ‘pluma’ de Molano. Por último, el narrador no nos cuenta sucesos sin más, sino que los acompaña de reflexiones personales. Así, por ejemplo, cuando nos cuenta que es amenazado de muerte, acompaña este suceso de sus cavilaciones al respecto; él pensaba que la crítica era un

derecho de los militantes, además parecía que la prohibición del libre pensamiento estaba mediada por asuntos de poder.

Además presenciamos las acciones de tortura del ejército contra los estudiantes de izquierda organizados, además del machismo contenido en las mismas:

En esas andábamos cuando entraron a rastras a la compañera Carmenza Chau, que todos queríamos por lo valiente, como lo demostró frente a nosotros. Le aplicaron durante la noche, o lo que suponíamos que era la noche, los métodos que sabían. Ella firme. Ni una queja. Sólo los miraba con desprecio. En el cambio de guardia llegó un tenientico envalentonado, lo dio un par de trompadas y luego con un alicate –lo ví- le destrozó los pezones de las tetas. Ella gritaba para adentro, lloraba, pero no les soltó prenda. El peligro de la tortura son los derechos humanos. Una vez comenzada tienen que seguir hasta cuando puedan hacer aparecer el cuerpo destrozado en una balacera para tapar unas heridas con otras. Ella no les regaló ni un hijueputazo. Lloraba callada y miraba a los torturadores con desprecio. El machismo de los soldados, su deseo de la mujer, hacía que con ella se ensañaran (Molano, 2009, p.203).

Este fragmento en contraste con el anterior, nos permite intuir una posición compleja del discurso testimonial con respecto a la situación de guerra en el país. En *Ahí le dejo esos fierros* no nos encontramos ni con la idealización de una guerrilla humanitaria, unida por la causa de una sociedad equitativa; ni con una fuerza pública consecuente con su promesa de servir a la patria. Nos enfrentamos más bien a un desencanto del narrador que intuye en estas dos organizaciones armadas anhelos de poder por encima de cualquier meta altruista.

Las cuatro características del testimonio que hemos esgrimido a la luz de *Ahí le dejo esos fierros*, son aquellas características que nos permiten escindir a ‘la primera novela de la violencia’ de relatos de este tipo. Así pues, como ya lo decíamos, en el testimonio encontramos historias escritas a cuatro manos, o más exactamente a una voz y dos manos, la voz de una persona marginal cuya habla ha dejado de ser escuchada por quienes detentan el poder de cambiar la situación, y las manos de un intelectual, cuya posición más central que marginal hace audible la voz marginal a través de la escritura. Hacer audible esa voz implica, además de contar una historia, permitir que fluya una discursividad otra; esto quiere decir que cuando el intelectual cede su pluma, da paso a otros usos del lenguaje, a otros imaginarios, a otras estructuras<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Esto en teoría, porque en la actualidad existen varias posturas críticas que cuestionan la supuesta pasividad del intelectual frente al relato que al que ‘da paso’. Mejor dicho, existe una pregunta por la verdadera presencia de la voz subalterna en textos que, como el testimonio, son producto de una mediación.

Ahora bien, nos parece importante explicitar la naturaleza de los vínculos que existen entre la ‘primera novela de la violencia’ y el testimonio en el contexto colombiano. Por una parte, se puede hablar de ambas aproximaciones a la violencia como referenciales; es decir, que parten de la realidad. Esta afirmación parece oscura porque, en sentido estricto, el arte nace en alguna medida del mundo. Así pues, definimos la realidad en este contexto a la luz de Rancière, bajo la cual la realidad se define como las relaciones entre las cosas prescritas por el orden.

Aunque aquí pareciera haber una contradicción, en el sentido en que hace un momento decíamos que en el testimonio fluyen otros discursos y, en esa medida otras estructuras; se trata más bien de una precisión. Es cierto que en el testimonio, aún con todos los sesgos que implica una mediación, logra esgrimir ‘discursividades’ *otras*. Sin embargo, en el contexto colombiano y a la luz de la *política de la violencia*, que –recordemos– hemos definido como una estabilización de ciertas estructuras e imaginarios en torno a la violencia –de los que la literatura ha sido en parte constructora y partícipe–, el testimonio se presenta como parte del corpus que ha contribuido a posicionar y fortalecer dicha *política de la violencia*. Simplificando, queremos decir que aún cuando los textos testimoniales abren espacios a otras voces, éstas siguen moviéndose –en la mayoría de los casos– en los mismos imaginarios que constituyen la *política de la violencia*.

Así las cosas, podríamos decir que la diferencia entre la ‘primera novela de la violencia’ y el testimonio está, en Colombia, determinada por la crítica y las editoriales; pues aún cuando podríamos argumentar que los testimonios presentan voces marginales y la ‘primera novela de la violencia’ no –porque no hay cuatro manos sino dos–; el hecho es que ambas aproximaciones al conflicto dan cuenta de grupos silenciados por el *orden* en su momento de producción. Y como ya lo veíamos, mientras que los testimonios son leídos y valorados desde una perspectiva culturalista; la crítica literaria en Colombia insiste en leer las ‘primeras novelas de la violencia’ a la luz de cánones literarios algo dogmáticos.

Hasta aquí queda definido uno de los rostros de la *estética/política de la violencia* en el que encontramos por un lado, el papel especialmente protagónico de la crítica en el momento de su posicionamiento; y por otro, una relación cercana y comprometida por las situaciones de conflicto que azotan a Colombia y a sus habitantes.

## **1.2 Los textos reflexivos**

Hablar de textos literarios reflexivos parece tan sospechoso como hablar de textos literarios referenciales, pues al igual que se sobreentiende que todo texto literario hace referencia a algo además de sí mismo, también es evidente que en todo texto literario, en mayor o menor grado, hay un proceso de reflexión. No obstante, en el marco de la historia de la literatura colombiana tiene sentido hablar de literatura reflexiva, nombre que Augusto Escobar le da a aquellos relatos que empiezan a tomar distancia de las ‘primeras novelas de la violencia’ para ocuparse de los mecanismos de funcionamiento del fenómeno violento. Escobar afirma que, mientras las ‘primeras novelas de la violencia’ nos ofrecen la anécdota, las segundas nos ofrecen la reflexión, y por ende una cierta comprensión más profunda sobre la novela de la violencia.

Esta categoría abarca pues, aquellos textos que, si bien tienen como punto de referencia La Violencia, la sobrepasan como anécdota y la encajan en discursos complejos que tratan la identidad, la historia y en algunos casos, como en el de la misma Albalucía Ángel, los roles de género. Además, existen en estos textos rupturas estéticas –formales y discursivas- que dan cuenta de inquietudes que sobrepasan lo político en el sentido que lo hemos tratado –como denuncia y confrontación-. Al respecto, el crítico Oscar Osorio nos dice:

Si examinamos el conjunto de dicho corpus, podemos concluir que hay una real evolución en el tiempo, un mejoramiento sustancial en el tratamiento literario de la Violencia a medida que se toma distancia del fenómeno. De hecho, las dos grandes novelas del ciclo (*Cóndores no entierran todos los días* y *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*) son escritas cuando ya ha terminado el periodo histórico conocido como la Violencia [es decir, tras la creación del Frente Nacional] (2006, p.23).

Osorio plantea *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* y *Cóndores no entierran todos los días* como las novelas más representativas de la literatura reflexiva. Para comprender de una manera más concreta los cambios cualitativos que implican estos textos con respecto a los primeros relatos referenciales, nos decidimos a hacer una lectura de la novela *Cóndores no entierran todos los días*.

Esta novela de Gustavo Álvarez Gardeazabal cuenta la historia de Tuluá. En un primer momento de una Tuluá pacífica, llena de historias triviales que van desde amoríos hasta muertes y peleas pero todo en el marco de la tranquilidad. Luego, sin embargo, de una manera muy sutil, las cosas en Tuluá van cambiando, se pasan de las preocupaciones cotidianas a las preocupaciones de la guerra. Empiezan a aparecer hombres muertos; después, hombres torturado y asesinados; más tarde, amenazas; por último, asesinatos

públicos. Tuluá, una pequeña ciudad liberal es manchada de sangre por manos chulavitas y al final el dolor y la desolación son totales.

Ahora, si bien es cierto que tanto Daniel Caicedo en *Viento seco*, como Álvarez Gardeazabal tratan el mismo momento histórico y hasta en algunas ocasiones la misma región, también lo es que el tratamiento de los acontecimientos en *Cóndores no entierran todos los días* es bien distinto al que ya hemos visto en *Viento seco*. La masacre de Ceylán, por ejemplo, es una referencia clara para los dos textos. En *Viento seco*, este pueblo es la cuna de la gran tragedia de Antonio; en *Cóndores no entierran todos los días* es el punto de coyuntura entre el conflicto selectivo y la barbarie arrasadora:

al mes siguiente, con fotografías que consiguió [el reportero gringo] de muchas de las viudas que acostumbraban tomárselas a sus maridos cuando los bajaban envueltos en costales para que no hicieran la de los muñecos de mantequilla con el sol (porque después de la matanza de Ceylán ya no bastó con el disparo en la nuca sino que los empezaron a machetear), la revista Life sacó en cuarenta páginas todo un recuento mágico de la guerra civil no declarada que se vivía en Colombia encabezándola con el título de ‘La tierra de El Cóndor, el jefe de los pájaros (Álvarez, 1971, p.76).

Gustavo Álvarez recurre a ciertas estrategias narrativas y formales que hacen que su relato presente los ‘mismos’ hechos de *Viento seco* de una manera tan distinta que acaba por convertirse en otra historia. El primer elemento que llama profundamente la atención es la selección que hace Álvarez del protagonista de su novela, pues para contar los crímenes cometidos por los chulavitas en el Valle del Cauca, selecciona a León María Lozano, el jefe de los pájaros como personaje principal de su relato.

En vez de arrojar a sus lectores a crudas escenas de violencia, Gustavo Álvarez empieza su relato contando la juventud de León María, un joven trabajador y leal que comienza su vida laboral en una librería, la continúa en un puesto de quesos en La Galería y la culmina con su labor como dirigente de los pájaros. Encontramos en León María un personaje humanizado, con temores, amores, desamores y sobre todo con unos ataques de asma que lo torturan a diario. El cóndor es un hombre trabajador cuya pasión por el partido conservador lo llevó a tomar decisiones que, por lo demás, nunca quedan muy claras al interior del relato:

[León María] amaba tanto al partido conservador de una manera tan apasionada que cuando el maestro Valencia se lanzó en disidencia para la campaña presidencial de Olaya Herrera, él, que apenas si alcanzaba a los veinte años y todavía trabajaba en la librería de Don Marcial, dejó no sólo de saludar a los amigos de esa candidatura en Tuluá, Agobardo Potes el campanero, don Luis Carlos Delgado el sastre de Tres Esquinas, que se había hecho rico con los años y las vacas, y Ernesto Gardeazábal, el hermano de don Marcial, sordo de nacimiento y, por consiguiente, neurasténico, sino que cuando alguno de ellos llegaba nos les vendía un solo libro y llamaba a don Marcial para que los atendiera (Álvarez, 1971, p.42)

Otro recurso valioso utilizado por Álvarez en su texto son las incertidumbres y la duda, pues aún cuando en *Cóndores no entierran todos los días* se hacen evidentes los abusos de los conservadores contra los liberales:

A los policías los sostenían con los robos de los bolsillos de los muertos que ellos religiosamente entregaban sin un centavo, y apenas con la cédula para que los identificaran como liberales en el momento de ponerles la cruz encima, en la puerta del anfiteatro diciendo que los habían recogido por ahí, en una de las calles. Ya les daba pena dejarlos tirados en el pavimento como en los primeros días. Fueron volviéndose pájaros de sociedad (1971, p.93)

de todas maneras Gustavo Álvarez no pinta a los liberales como las víctimas que reciben todo sin rechistar:

La disculpa fueron los muertos que bajaban todas las noches por el Cauca. El Siglo dijo que eran conservadores y El Tiempo que eran liberales, pero en La Virginia, donde los atajaban con la barriga a reventar, la cara mordisqueada por los peces y las extremidades casi siempre quebradas a palo, ninguno de los muertos llevaba papeles de identificación y como resultaba tan embarazoso cargar con esas pestilencias, apenas los sacaban los enterraban en la fila de los que como NN crecieron tantos cementerios de Colombia. En esas condiciones la policía fue cambiada a liberal porque había necesidad de proteger la vida, honra y bienes de los ciudadanos y los liberales también lo eran. Los conservadores no se quedaron atrás [...] formaron ellos mismos su policía privada y le dieron funciones específicas con miras a las elecciones presidenciales (1971, p.49).

Los elementos ya mencionados contribuyen que en *Cóndores no entierran todos los días* tenga cabida un nuevo ‘factor’ que según Augusto Escobar es muy propio de la novela de reflexión: la población que se encuentra en medio del ‘fuego cruzado’<sup>26</sup>. Así

---

<sup>26</sup> “Poco a poco, a medida que la violencia adquiere una coloración distinta al azul y rojo de los bandos iniciales en pugna, los escritores van comprendiendo que el objetivo no son los muertos, sino los vivos, que no son las muchas formas de generar la muerte (tanatomanía), sino el pánico que consume a las víctimas” (Escobar).

las cosas, si bien se habla de los actos de violencia cometidos por los pájaros y de los conflictos partidistas, lo cierto es que el papel central de esta historia lo ocupa ‘Tuluá’, es decir su población, los espectadores, aquellos que permanecen con vida y deben ser testigos de la descomposición social progresiva de su pueblo.

La perspectiva de Gustavo Álvarez al respecto es interesante, pues tampoco a estos ‘espectadores’ los victimiza sino que en cierta medida les critica su temor y evasión que termina por ser cómplice de los actores armados:

[El jinete del Apocalipsis]<sup>27</sup> esa noche como que volvió porque aparecieron tres cadáveres más. Nadie los conocía, pero tenían documentos de identificación salvo la cédula electoral. Pedro Alvarado lo volvió a decir tres días después cuando terminó su suspensión, los muertos eran políticos, estaban quitando las cédulas electorales. No dijo más, y como no había hablado de partido ni filiación de los muertos, no pudieron suspenderlo. Había aprendido a burlar la censura y en Tuluá se dieron cuenta pero no le pararon bolas. Siguieron en sus historias fantásticas, comenzaron a ver el jinete del Apocalipsis y olvidaron la noche de los muertos (1971, p.63)

Álvarez Gardezabal logra desarrollar con notable profundidad la posición de los ‘espectadores’. Pues si bien en un primer momento evidencia su comodidad frente a la violencia que los confronta, posteriormente empieza a relatar el silencio y el temor petrificante que los empieza a invadir ante la evidencia del carácter tangible y permanente de aquello que los rodea:

El encierro obligado apenas daban las seis de la tarde, el dormirse arrullados por los disparos esporádicos de la chusma y el recorrer nocturno trepidante de los automóviles de los pájaros fueron sumiendo a Tuluá en un mutismo tan exagerado que cuando enterraban siete en un día, nadie se inmutaba porque la semana anterior lo menos que habían tenido que hacer era regalar tablas viejas para hacer los ataúdes de los muertos de Frazadas o Monteloro, que obligatoriamente iban a dar a Tuluá porque de allí salían sus asesinos, ya fuera en los carros de la secretaría de obras públicas o en los azules de los pájaros o en los verdes de la policía. No les importó que el muerto fuera su vecino o el marido de la popular doña Midita o el cabo Torres, que había organizado el parque infantil en la salida para Buga [...] No, a Tuluá escasamente le importaba sobrevivir (1971, p.82)

Como podemos ver, a diferencia de *Viento seco*, *Cóndores no entierran todos los días* nos enfrenta a una realidad compleja donde los temas ya no son la opresión y la venganza sino el duelo y la resiliencia. Hay una escena en la novela que conjuga estos

---

<sup>27</sup> Superstición de los tuluëños con la que justificaban los muertos que aparecían día a día en las calles.

dos elementos. Tuluá se indigna tras el asesinato trágico de uno de sus habitantes y el humillante paseo que hacen los pájaros con su cadáver arrastrado de un carro por las calles del pueblo. Los tulueños manifiestan su dolor prendiendo una vela esa noche –por ese muerto, pero también por todos los muertos-; se prende pues una luz de dolor, de resistencia:

... al día siguiente, cuando ya habían regresado todos del cementerio de dejar, tumba con tumba los cadáveres de Don Andrés y el de su hijo don Alfonso, muertos con solo dos meses de intervalo por haber dicho la verdad, Tuluá rindió un homenaje extraño a la memoria del anciano asesinado y quizás a la memoria de las miles de cruces blancas que aumentaron su cementerio en los últimos años. Apenas dieron las siete, en todos los andenes de Tuluá, en todos los quicios de las puertas, en todas las bancas del parque Boyacá y en los muros del parque Bolívar, aparecieron encendidas filas inacabables de velas como si siguiera el siete de diciembre de la noche anterior. No quedó una casa, ni siquiera la de León María, porque la Agripina fue la primera en hacerlo, convencida de que su marido no era sino un pobre hombre calumniado. (Álvarez, 1971, p.110)

Encontramos pues en la lectura de *Cóndores no entierran todos los días* un texto que, por medio de estrategias como el protagonismo de un ‘pájaro’, la incertidumbre frente a los acontecimientos, las explicaciones fantásticas de los mismos, y los gestos de humanidad de algunos conservadores, plantea un entendimiento de La Violencia como un fenómeno complejo en el que todos han jugado roles de víctimas, victimarios, cómplices, etc. Es como lo dice Augusto Escobar: novelas como *Cóndores no entierran todos los días* y *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* “superan el maniqueísmo y tornan hacia una reflexión más crítica de los hechos, vislumbrando una nueva opción estética y, en consecuencia, una nueva manera de aprehender la realidad” (2010).

Aunque no se puede estandarizar una periodización de manera tan definida como con las ‘primeras novelas de la violencia’, de las cuales se asegura que se escriben hasta 1958, si se puede tomar –y de hecho ha sido retomado por varios críticos- este año como aquel en que se comienzan a escribir los textos reflexivos<sup>28</sup>. Llama

---

28 La novela de la violencia es definida por Augusto Escobar de la siguiente manera: “En esta novelística la experiencia vivida o contada por otros, el drama histórico depende de la reflexión y mirada crítica sobre la violencia que actúa como reguladora y a la vez como factor dinámico. Aquí no importa tanto lo narrado como la manera de narrar, interesa el personaje como "estructura redonda", en su estatuto semiológico. Lo espacio-temporal, instancias en que se desarrolla el texto narrativo, está regulado por leyes específicas, algunas veces por el proceso mental de quien proyecta uno o varios puntos de vista sobre el acontecer. Es el ritmo interno del texto lo que interesa, que se virtualiza gracias al lenguaje; son

profundamente la atención que se dé una ruptura cualitativa tan significativa de una manera tan aparentemente esporádica. No obstante existen, como siempre, motivos de contexto que nos ayudarán a comprender mejor esta ruptura en su totalidad y profundidad.

Empecemos por el contexto histórico. Tras cinco años de violencia declarada, los conservadores radicales liderados por Laureano Gómez proponen un cambio de constitución, proyecto rechazado tajantemente por liberales y conservadores moderados. El ambiente es de caos profundo cuando el General Gustavo Rojas Pinilla toma el poder tras un golpe de estado. Bajo su mandato el país avanza rápidamente hacia un desarrollo industrial y urbano pero hay dos problemas fundamentales. El primero es que su gobierno es igualmente represivo, así que a la violencia partidista se suma la violencia por parte del estado contra quienes se oponen a las políticas del General. El segundo problema es que la violencia en el campo continúa y se complejiza puesto que empiezan a hacerse visibles grupos de insurgencia de ideología comunista –que hoy conocemos como las FARC-.

Es en medio de este desorden social y político que surge uno de los hechos significativos de la historia del siglo XX en Colombia: la creación del Frente Nacional. El 26 de julio de 1956 Alberto Lleras –liberal- y Laureano Gómez –conservador- firman el pacto de Benidorm que planteó que los dos partidos gobernarían el país alternadamente por periodos de cuatro años. Así se mantuvo la ‘democracia’ colombiana durante 16 años<sup>29</sup>.

Además de este momento de paz aparente en el que los procesos se ralentizaron<sup>30</sup> y la denuncia dejó de hacerse tan urgente, hubo cuatro hechos coyunturales sucedidos entre 1958 y 1960 en distintos ámbitos del campo literario que impulsaron esta ruptura de los textos reflexivos. Estos son evidenciados por Marino Troncoso en su artículo *De la novela en la violencia a la novela de la violencia: 1959-1960 (hacia un proyecto de investigación)*.

---

las estructuras sintáctico-gramaticales y narrativas las que determinan el carácter pluriséptico y dialógico de esos discursos de ficción” (Escobar, 2010)

<sup>29</sup> Este momento de la historia colombiana debe ser tenido en cuenta pues es tratado detalladamente en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*.

<sup>30</sup> Pretérito simple del verbo ralentizar que significa lentificar.

El primer hecho coyuntural sucede en 1958, cuando el gobierno del General Rojas Pinilla organiza un ciclo de conferencias llamado *Radiografía del odio en Colombia*, en las cuales se trata -por primera vez en el marco de la institucionalidad- el problema de la violencia y se toman en cuenta sus estragos reales. Este nuevo espacio que se abre a la violencia como problemática social dentro de la reflexión interdisciplinaria significa un alivio para la literatura, que deja de jugar el rol de único agente político que confronta, porque aparecen otras instancias que empiezan a encargarse de la visibilización y reflexión sobre los hechos más críticos de La Violencia como, por ejemplo, este ciclo de conferencias.

Después, en 1959 es creada la primera facultad de sociología del país, este acontecimiento, al igual que el ciclo de conferencias sobre la violencia organizado por el gobierno de Rojas Pinilla, significa un espacio institucional de reflexión acerca de La Violencia. Además, el hecho de que sea una facultad universitaria, implica continuidad y rigurosidad en las investigaciones al igual que cierto margen de independencia con respecto al poder regente.

También en 1959, en diciembre, el periódico *El Tiempo* plantea un debate en torno a la forma de narrar La Violencia en Colombia. Allí se acusa a la literatura referencial de una falta de perspectiva histórica al igual que de una simplificación del conflicto conveniente para ciertos intereses políticos. Es necesario comprender el peso que tenía este tipo de crítica del periódico *El tiempo* en 1959. En ese entonces no existen facultades de literatura del país, razón por la cual la crítica literaria es hecha por los periódicos, especialmente por éste. Así las cosas, el hecho de que *El tiempo* calificara la literatura hasta ese momento escrita sobre la violencia de simplista e interesada significaba una desaprobación total e insalvable y por ende una exclusión segura de cualquier posible canon literario.

Al poco tiempo de publicar esta crítica contra las ‘primeras novelas de la violencia’ el mismo periódico en conjunto con la empresa de gasolina *Esso* organizan un concurso de literatura que muy seguramente busca estimular otro tipo de escritura:

El tema nacional en las tres obras premiadas correspondía a la violencia, pero ésta ya era una violencia diferente, narrada desde el interior de una conciencia, superando el maniqueísmo de los buenos y malos propios de las obras anteriores. Los autores premiados representaron tres de las corrientes más importantes de la literatura colombiana: la tradicional antioqueña [...] la universal europea [...] y, finalmente, la anticonformista del mov. Nadaísta representado por su fundador Gonzalo Arango (Troncoso, 1987, p.37).

Después de esta exposición de las condiciones históricas y materiales no es tan difícil creer en una transición relativamente acelerada de la literatura referencial a la reflexiva. Es a los 15 años de esta ‘revolución’ literaria, en 1975, que se publica *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* y luego, en 1984 *Las Andariegas*, ambas obras centrales dentro de este trabajo. Estudiemos con mayor detenimiento lo que la crítica ha dicho acerca de estas dos obras de la escritora Albalucía Ángel que se inscriben, sin duda alguna, dentro de esta categoría de literatura reflexiva.

### **1.2.1 Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón**

*Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* es la obra más popular de Albalucía Ángel, cuenta con cinco ediciones y es, de lejos, la más estudiada de sus novelas. Entre las apreciaciones que comparten los críticos acerca de esta novela se encuentran su complejidad estructural, la presencia de la infancia como tema, como voz narrativa y hasta como intertexto, gracias a las rondas infantiles; la presencia de la oralidad en la narrativa de Ángel; los incontables intertextos –además de variadas fuentes–; la fragmentariedad de la novela y la postura crítica de la novela frente a los acontecimientos históricos. En este sentido, el primer paso que dan la mayoría de los críticos al referirse a esta novela es escindirla de las ‘primeras novelas de la violencia’ y plantearla como una evolución de la misma: “*Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* dista de la Novela de la Violencia en su forma tradicional por varios lados. Primero, nos ofrece una visión de la violencia desde el punto de vista de una niña. Además estamos frente a una estructura y un estilo experimentales” (Taylor, 2006, p.80).

Hay quienes como Oscar Osorio, ven en la arquitectura de la novela –como este crítico llama a su compleja estructura– la clave para la comprensión del relato; es por esto que se dan a la tarea de capturar la totalidad del relato en un explicación de tipo estructural: “*Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* está compuesta por un capítulo cero y cuatro partes numeradas. La primera parte tiene cinco capítulos; la segunda, ocho; la tercera, nueve; la cuarta, dos. Veinticinco capítulos en los cuales se construyen siete sub-historias articuladas en dos grandes historias: la historia personal de Ana y la historia de la Violencia en Colombia” (Osorio, 2006, p.21).

La mayoría de los críticos ven en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* una obra de estructura compleja y difícilmente clasificable, tanto por su

fragmentariedad como por la variedad de discursos y formas de emitirlos que se conjugan en su interior:

Los críticos han sugerido una variedad de términos para clasificar esta novela, entre otros: ‘testimonio’, ‘novela documental’, y ‘Bildungsroman’, mientras que hay otros que declaran que esta obra precisamente resiste la calificación. Como vemos al leer el libro, no es fácil de encasillar, y es, a la vez, un testimonio del periodo de la violencia, y una narración íntima; un debate sobre la historia colombiana y una colección de fuentes y voces contradictorias (Taylor, 2006, p.79).

Ahora, también existe una suerte de consenso que reside en la afirmación de que la obra de Albalucía Ángel toma una posición crítica con respecto a los eventos históricos. Así, cada uno de los dos críticos a los que hemos hecho referencia –Oscar Osorio y Claire Taylor- evidencian dicha postura de Ángel desde dos fronteras cercanas pero no idénticas.

Osorio habla de una posición subjetiva –de Ángel- de escepticismo y pasividad política que se trasluce en el texto:

Ana sufre un proceso de concienciación política gracias a la influencia política de Lorenzo y Valeria, pero no es capaz de pasar al acto, a la acción; ella no toma las armas, no logra separarse de ese mundo patriarcal y burgués, mundo que desprecia y sobre el que la novela es una larga invectiva. Y esto no es un asunto baladí: define el principio estructural de la novela; es su orientación ideológica (Osorio, 2006, p.21)

Podemos ver entonces, una postura del crítico en la que se explica el desarrollo de la trama debido a una orientación ideológica de fondo, la inacción. Esto conlleva, para Osorio, no sólo a que la trama se construya de manera tal que se llegue –al final del libro- a la desilusión de los proyectos truncados de Ana y sus amigos, sino a una identidad total de la obra como novela del desencanto: “Desencanto producido por una situación de violencia prolongada, de cierre de los espacios de participación política contrarios a la sociedad hegemónica, de inmovilidad social, de aplastamiento de la diversidad y la divergencia por la intolerancia y el autoritarismo” (Osorio, 2006, p.25).

En este mismo sentido, Osorio ve en la estructura de la novela una evidencia más de la sin salida percibida por Albalucía Ángel en el mundo real y reflejada en la novela: “La narradora amodorrada es una potente metáfora de la inacción política a la cual nuestra sociedad, a través del horrendo ejercicio de la violencia y de la inmovilidad social, condenó a la juventud de las décadas del 60 y 70 que no aceptaban el camino de las armas [...] Ese es el sentido profundo del caos del enunciado” (2006, p.23)

La postura de Claire Taylor por el contrario, se muestra más optimista con respecto a las ‘intenciones’ y motivaciones de fondo de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Para ella, el desarrollo de la trama así como la estructura misma de la novela son estrategias narrativas utilizadas por Ángel para desacreditar el discurso histórico oficial en beneficio de las voces marginales que no han sido escuchadas por él. “En mi opinión, lo importante que nos ofrece Ángel en esta obra es una concepción de la historia no como un discurso rectilinear, sino uno lleno de fragmentación y voces contradictorias” (2006, p.79).

Así pues, para esta crítica, los recursos utilizados por Albalucía Ángel como los intertextos y la pluralidad de discursos tienen siempre la intención de cuestionar las verdades absolutas. Con respecto al epígrafe de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* -un fragmento de la novela de la violencia *El 9 de abril en palacio*-<sup>31</sup> Taylor reflexiona lo siguiente:

Podríamos suponer que la tarea propuesta por Estrada Monsalve –autor de *El 9 de abril en palacio*- se aplica a la novela de Ángel: una forma de crear un recuerdo personal y colectivo de la época. Pero, si analizamos más a fondo, vemos que la novela nos demuestra más bien el fracaso de la proposición de Estrada, pues simplemente no existen ‘puntos fijos’, no hay puntos de vista estables desde los que se puede construir el sentido de los acontecimientos (2006, p.82)

En cuanto al caótico orden de la novela, Taylor argumenta al igual que los críticos Cristo Figueroa y Gabriela Mora que se trata de una configuración estética del caos producido por la violencia en Colombia. Se trata pues, para esta crítica, de otro más de los recursos de Ángel para desprestigiar el discurso oficial, del control y el orden.

Sea como sea, encontramos en esta revisión crítica que *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* se conecta con la literatura reflexiva en todos sus puntos –la elaboración estética, la reflexividad política, la forma compleja de exponer el conflicto, etc.- Es más, hay quienes ven, como Osorio, en esta novela “la gran novela de la Violencia en Colombia” (2006, p.25). Por lo demás, una de sus temáticas centrales es La Violencia en Colombia; tanto la bipartidista, como la ejercida por el régimen de Rojas Pinilla y la de los años sesentas y setentas con los movimientos estudiantiles de izquierda.

En este análisis tomaremos como punto de partida algunos centros de reflexión establecidos por la crítica en torno a *La pájara pinta* tales como la estructura no

---

<sup>31</sup> El fragmento del epígrafe retomado por Taylor para su análisis dice: “asegurarle a la memoria puntos fijos de reconstrucción y para que, en caso de subsistir, no todo quede bajo el silencio de las ruinas morales y físicas”

abarcable de la novela y sus vínculos con la Novela de la Violencia. No obstante, pretendemos tomar distancia de estos centros para poner a *La pájara pinta* en otro diálogo, uno con sus relaciones posibles con lo real, tanto con miras al pasado como al futuro, pero ya no desde la prescripción de la *política de la violencia* –perspectiva en la cual, a nuestro modo de ver, se ha movido, en su mayoría, la crítica de esta novela- sino desde las fugas que tiene con respecto a ésta.

### 1.2.2 Las Andariegas

Esta es la otra obra de Albalucía Ángel que junto con *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, ha llamado la atención de la crítica. Entre sus aspectos más atractivos y trabajados se encuentran: su sintaxis particular, su uso del lenguaje, la fragmentación del discurso y el tratamiento de *la historia*. L@s crític@s consultad@s coinciden en resaltar como constituyentes de la obra los cuatro aspectos que acabamos de mencionar y los sustentan y explican prolíficamente.

En cuanto a la sintaxis, l@s crític@s hacen énfasis en la ausencia de puntuación, en las minúsculas sostenidas, en la falta de numeración de los capítulos y en los gráficos que aparecen al final de cada capítulo como parte integral del texto, elemento que ayuda a descifrar el sentido histórico de cada apartado. Cesar Valencia, por ejemplo, lee este tipo de rupturas como rebeliones contra las formas y convenciones masculinas.

El uso del lenguaje también llama profundamente la atención de los críticos por su particular uso dentro de un texto que se dice ser novela: “se invoca lo que podríamos llamar como la enumeración exuberante de los oficios que en silencio han desempeñado las mujeres a lo largo de la historia pero que han sido invisibilizados por el lenguaje de las convenciones y que la novela rescata mediante la multiplicación sustantiva y la adjetivación aparentemente excesiva, barroca, deslumbrante” (Valencia, 2006, p.67)

En cuanto a la fragmentariedad, ésta es una marca de ‘identidad’ de la novela, puesto que no cuenta una historia bien definida ni presenta personajes constantes, sino que se compone de fragmentos de gran belleza lírica. Se dice que esta manera de escribir desarrollada por Ángel en *Las Andariegas* “corresponde a una forma particular de encarar la literatura desde una perspectiva femenina, en que la fragmentación es consubstancial a ese discurso, ya que la reivindicación de la voz no se hace mediante el desparpajo verbal o la denuncia, sino que configura el discurso mismo” (Valencia, 2006, p.64). En otras palabras, ya que la historia de las mujeres es una historia marcada por la opresión y el silenciamiento, en *Las Andariegas* es presentada a manera de retazos, como de instantes de libertad.

En últimas, tod@s l@s crític@s hablan de los recursos técnicos ya mencionados para llegar a un mismo punto: en *Las Andariegas* nos encontramos frente a una reescritura de la historia desde una perspectiva que la crítica ha querido llamar feminista: “el de texto de *Las andariegas* muestra espacio de conflicto donde se confrontan el mito y la historia en su versión establecida y transmitida por una visión masculina de la cultura, y una voz y una mirada feminista que reescriben esos mitos y esa historia” (Gómez, 1998, p.53).

La reescritura de esa historia implica, al igual que en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, un cuestionamiento de los discursos oficiales, es decir, como lo señala la crítica Sophie Gómez, de los discursos masculinos. No obstante, en *Las Andariegas* no se construye una versión alternativa de la historia que reemplace la tradicional; más bien se abre una serie de interrogantes que deben ser respondidos por el lector o la lectora:

En el incipit y en la introducción se veía la función de estas presuposiciones: provocar un replanteamiento de la historia institucionalmente aceptada y modelizada, y desencadenar una actividad asociativa para llevar al lector a completar lo que falta del texto o lo que queda inconcluso ‘a manera de pregunta’, como lo dice la autora. Esta intencionalidad velada pero manifiesta conduce a un tipo de lectura reflexiva; pero, por otro lado, por más modificaciones y encubrimientos que se le hayan hecho al intertexto, el lector no puede tampoco dejar de lado la lectura mitológica e histórica en su propio código, es decir, los dos textos actualizan la estructura narrativa, recodificándola: la historia tradicional ha tratado el tema de una forma, pero el personaje focalizado en cada caso, presenta otra versión. ¿Entonces? Es ahí, en la pregunta abierta, donde el nuevo texto toma forma de enseñanza; el lector debe elaborar su propia conclusión tomando como base las dos versiones de la historia, y así el texto se abre (Gómez, 1998, p.61).

Entonces, ¿cómo entran *Las Andariegas* a formar parte de la Novela de la Violencia? En sentido estricto este libro de Ángel no forma parte de la Novela de la Violencia. No obstante, en la medida en que es escrita y publicada en un momento histórico en el que en la literatura colombiana se fortalecía cada vez más una *política de la violencia* –es publicada en 1984, momento en el que empiezan a reconocerse los primeros textos testimoniales y las primeras novelas del narcotráfico-, nos parece pertinente y enriquecedor leer *Las Andariegas* en el contexto de literatura de la violencia.

Por lo demás, hay un sentido -que ha pasado desapercibido para la mayoría de l@s crític@s- en el que *Las Andariegas* se vinculan con esta realidad violenta –con una de las partes más sólidas de la *división de lo sensible* en la que nos hemos desarrollado como colombianas y colombianos-; se trata del ámbito del futuro. Así es, este texto es

un canto de esperanza, de promesas, de un futuro con otros horizontes y eso precisamente, es lo que pretendemos desentrañar en este texto con ayuda de Rancière.

## **Un regreso sobre cinco categorías de la modernidad y una indagación por una sexta categoría posible.**

*“Las obras de arte contemporáneas se han convertido en testigos éticos de lo irrepresentable”*

Jacques Rancière.

Tras haber recorrido los contextos histórico, literario y crítico en los que se escribieron las novelas de Albalucía Ángel *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* y *Las Andariegas*, hemos llegado al momento de explicar la manera como nos adentraremos a estos dos textos; pero ya no de manera general, como lo hemos expuesto en el planteamiento del problema, sino a partir de categorías de análisis que, definidas a la luz de algunos teóricos del arte y la literatura, nos servirán como instrumentos de ‘navegación’ en nuestro recorrido por las obras de Ángel.

Este marco teórico se desarrollará de la siguiente manera: primero que todo, propondremos nuestra noción de literatura, la cual será un punto de partida que nos servirá como marco para las categorías de análisis. Luego expondremos las cinco categorías que consideramos, no sólo pertinentes sino sobre todo fundamentales para un análisis de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* y *Las Andariegas*. Se trata de la artificialidad del lenguaje, la reconfiguración histórica, la ruptura del sujeto, la construcción de la mujer y la promesa estética.

### **1. Una noción de literatura**

*La literatura* como concepto es sumamente compleja y aunque la mayoría de críticos al hacer sus lecturas de textos literarios parten de una noción clara y estable de lo que es *literatura*, la verdad es que en el momento en que comparamos ciertas lecturas críticas con otras con respecto a un mismo texto, descubrimos que la noción misma de *literatura* está minada por el desacuerdo.

En nuestro estado del arte nos hemos encontrado con dos de las miradas más reiterativas con respecto a aquello que la crítica ha denominado *literatura*. En primer lugar, nos encontramos con una tendencia esteticista muy marcada, según la cual ‘lo importante’ de una obra literaria reside en su calidad formal. Este es el tipo de crítica que parte de la afirmación de que “[se] denomina ‘literatura’ a los escritos que parecen *buenos*”

(Eagleton, 1988, p.21); es decir, bien escritos y/o bellamente escritos. Es desde este paradigma esteticista que críticos como Jorge Echeverry -entre otros-, encuentran en las primeras novelas de la violencia un objeto de estudio problemático, cuya categorización como *literatura* es, en sí misma, inconveniente. Es así como Jorge Echeverry afirma –al hablar de un prologuista de una de estas primeras novelas de la violencia- que: “lo que no comprende el autor de la nota introductoria es que cuando se mira con criterio artístico, con criterio literario, con criterio de narrativa, no se puede colocar el énfasis en el aspecto político” (1988, p.9) ¿Y por qué no se puede colocar el énfasis en el aspecto político? Es más ¿Qué entraña eso que Echeverry denomina ‘el aspecto político’?

Refirámonos por ahora al primer interrogante. Esta postura de Echeverry según la cual *la literatura* debe mantenerse alejada del ‘aspecto político’, se afilia a una corriente de la crítica literaria según la cual la literatura es un discurso no pragmático (Eagleton, 1988, p.18), que sólo debe servir a sus propios intereses consistentes en elaboraciones bellas –por eso la hemos llamado tendencia esteticista-:

La literatura de la belleza, del amor por encima de los tiempos y las circunstancias, dejando el panfleto y anécdota para meternos más en otras alternativas, dejándole el cambio de ese maltrecho mundo objetivo a los políticos que tienen como misión en la tierra cambiar el mundo, y dejándole la interpretación de ese mundo a los sociólogos, historiadores y economistas. Dejemos que la literatura nos presente la alternativa poética a este mundo maltrecho que nos ha tocado en suerte (Echeverry, 1988, p.20)

Esta definición de *la literatura* implica dos cosas. La primera, que las obras nacen literarias; es decir, que en la medida en que sean bellas y universales, éstas entrarán automáticamente al campo de lo literario, sin mediación de ningún tipo, pues como esencias redondas, las obras hablan por sí mismas. La segunda, que de ninguna manera una obra debe ‘contaminarse’ con los asuntos de la realidad. Para que un texto sea literario, se requiere que se aleje de la intención de cambiar el mundo –misión reservada a los políticos-, y se ocupe en la labor de crear realidades *otras*.

Ahora refirámonos a la segunda mirada con respecto a la literatura. El crítico Bogdan Piotrowsky, que intenta validar como literatura las primeras novelas de la violencia en razón de su función como purificadoras de emociones morales y como vehículo de la catarsis social, tiene por objeto más amplio proponer la categoría de *literaturas nacionales hispanoamericanas*; categoría que al utilizar la palabra *nacionales* nos muestra que en Piotrowsky la literatura es comprendida desde la frontera de la identidad; situación que forzosamente propone un diálogo distinto entre literatura y realidad.

Así las cosas, parecería que posturas como la de Piotrowsky pertenecen a otro paradigma de la literatura dentro del cual el ‘logro estético’ de la obra no es El Punto de Referencia para calificar un texto de literario o no. Sin embargo, las cosas no son tan sencillas. En un momento de su texto crítico, Piotrowsky dice que:

Se admite que la literatura comprometida corre el riesgo de no ser lograda artísticamente, puesto que ante todo se propone trasladar de manera directa las situaciones de la realidad al escrito. Pero el autor procura referirse al tema por medio de recursos literarios, y de este modo enriquecer la lectura que realiza el público. El compromiso en la literatura permite al lector del siglo XX seguir, a un mismo tiempo, consideraciones políticas y literarias. Corresponde a los intereses de la actualidad. No cabe duda de que existen ejemplos donde la narrativa no pierde nada de sus valores literarios y gana en la trama que cautiva la atención de la sociedad (2010)

Como podemos ver, aunque la búsqueda de Piotrowsky hace énfasis en otro aspecto de la cuestión literaria –correspondiente a lo identitario y, en esa medida, a lo social-, básicamente se trata de un mismo paradigma que asume una relación esencial entre *literatura* y ‘logro estético’. Es por ello que al referirnos a la mirada de Piotrowsky hablamos de otra mirada y no de otro paradigma.

Hasta el momento entonces, parecería que lo problemático del concepto *literatura* que hemos anunciado al principio no existe, pues si tanto para los críticos que quieren mirar sólo el aspecto formal de las obras, como para los que quieren ver el aspecto social de las mismas, el punto de partida es el texto literario como artefacto ‘estéticamente logrado’, ¿en dónde radica el conflicto?

Paradójicamente, el problema se encuentra en la definición de lo que es considerado la esencia de la literatura. Así, cuando nos devolvemos un paso y antes de afirmar que una obra es literaria por su ‘logro estético’, nos preguntamos ¿qué es eso del ‘logro estético’? Nos encontramos frente al meollo del asunto.

Eagleton dice que muchos teóricos de la literatura –vinculados, de una u otra manera, a la corriente formalista- coinciden en que dicho ‘logro estético’ puede ser evaluado en una particular utilización del lenguaje. “[Estos críticos] vieron el lenguaje literario como un conjunto de desviaciones de una norma, como una especie de violencia lingüística: la literatura es una clase ‘especial’ de lenguaje que contrasta con el lenguaje ‘ordinario’ que generalmente empleamos. El reconocer la desviación presupone que se puede identificar la norma de la cual se aparta” (Eagleton, 1988, p.15).

La argumentación formalista parece perfectamente clara y coherente. Se considera literario aquel lenguaje que rompe con lo ordinario para proponer una utilización ‘original’ del mismo. No obstante, Eagleton problematiza esta postura al afirmar que “el

hecho de que el lenguaje empleado en una obra parezca ‘alienante’ o ‘enajenante’ no garantiza que en todo tiempo y lugar haya poseído esas características” (1988, p.16). Aquí Eagleton no nos dice que debemos prescindir del concepto de ‘logro estético’, más bien llama la atención sobre su naturaleza histórica.

Cuando los críticos hablan sobre la belleza de una obra o su logro formal, como punto de partida estable, implican que existe una forma esencial de lo estético, que sobrepasa tiempos y espacios en una versión unificadora de lo bello. Sin embargo, gracias a la afirmación de Eagleton podemos ver que un lenguaje sólo puede considerarse ‘original’ con respecto a un contexto que dé cuenta de una cierta normalidad, y que, en estos términos, no se puede hablar de *literatura* como una categoría ontológica.

Así, las intenciones de la crítica literaria del paradigma esteticista que pretenden una aproximación a las obras literarias en búsqueda de su esencia quedan derrumbadas por la mirada de Eagleton, la cual evidencia que “no hay absolutamente nada que constituya la ‘esencia’ misma de la literatura. Cualquier texto puede leerse sin ‘afán pragmático’, suponiendo que en esto consista el leer algo como literatura; asimismo, cualquier texto puede ser leído ‘poéticamente’” (1988, p.20).

Ahora bien, lo anterior no quiere decir que no exista *la literatura*, o que se disminuya su valor, simplemente pretende evidenciar que, como afirma Eagleton, “no hay ni obras ni tradiciones literarias valederas, por sí mismas, independientemente de lo que sobre ellas se haya dicho o se vaya a decir” (1988, p.23). Es decir, que *literatura* son los textos que constituyen un corpus en la misma medida que lo que la crítica dice sobre ellos. Por lo tanto, silenciar el papel de la crítica en la construcción de lo que *es* literatura no es muestra de objetividad, sino de una cierta postura ideológica.

“De acuerdo a la lectura que Althusser hace de Marx, la ideología no es simplemente un conjunto de ilusiones, [...] sino un sistema de representaciones (discursos, imágenes, mitos) que hace referencia a las relaciones reales en las que la gente vive” (Belsey, 1985, p.355)<sup>32</sup>. Según esta afirmación todo está permeado por la ideología, y asimismo, la ideología se nutre de todo aquello que participa de la construcción de las relaciones de poder, como diría Foucault.

---

<sup>32</sup> “According to Althusser’s reading of Marx, ideology is not simply a set of illusions, as *The German Ideology* seems to argue, but a system of representations (discourses, images, myths) concerning the real relation in which people live” (Belsey, 355)

“Según Althusser las prácticas ideológicas son apoyadas y reproducidas por las instituciones de nuestra sociedad” (Belsey, 1985, p.356)<sup>33</sup>, a estas instituciones ‘guardianas’ de los intereses de la ideología, Althusser las llama Aparatos Ideológicos de Estado. Para este pensador neo-marxista la educación es el AIE<sup>34</sup> más importante de las sociedades capitalistas contemporáneas, y la literatura, al igual que la historia y las ciencias se encuentran al interior de esta fuerte institución.

Es claro que cuando Belsey –desde una mirada Althusseriana- incluye a la literatura dentro de la educación, no quiere decir que las obras literarias en sí, contribuyan a la perpetuación de la ideología; sólo evidencia que la literatura como institución –es decir, como crítica y teoría también- muchas veces si contribuye al fortalecimiento de una cierta ‘forma’ de las relaciones en la sociedad.

Así, como lo plantea Eagleton, “los intereses son elementos *constitutivos* de nuestro conocimiento, no meros prejuicios que lo ponen en peligro. El afirmar que el conocimiento debe ser ‘ajeno a los valores’ constituye un juicio de valor” (1988, p.26). Muchas veces este juicio de valor silenciado, que pretende objetividad, se encuentra en consonancia con los intereses de la ideología, los cuales podrían simplificarse en una búsqueda por “oscurecer las condiciones reales de la existencia”, cosa que se logra “presentando verdades parciales” (Belsey, 1985, p.356)<sup>35</sup> a través de los AIE.

En este punto intuimos que si la ideología se ha preocupado por silenciar las dinámicas reales de la literatura, tal vez es porque la literatura tiene más poder del que nos han mostrado. Así pues, muy posiblemente la idea de que “el arte es mentiroso en su esencia” (Echeverry, 1988, p.17), ha sido convenientemente difundida por los intereses del *status quo*. De esta intuición nos surgen dos interrogantes: ¿Dónde reside el poder de la literatura? Y ¿en qué sentido este poder se convierte en una amenaza para los intereses de la ideología?

Antes de procurar dar respuesta a estos dos interrogantes, refirámonos al que dejamos sin resolver cuando hablamos de la tendencia esteticista de la literatura; a saber ¿qué entraña eso que Jorge Echeverry llama el ‘aspecto político’? La respuesta a este interrogante nos conducirá a una comprensión más profunda del desarrollo de los dos últimos.

---

<sup>33</sup> “according to Althusser ideological practices are supported and reproduced in the institutions of our society” (Belsey, 356)

<sup>34</sup> Aparato Ideológico de Estado

<sup>35</sup> “Ideology obscures the real conditions of existence by presenting partial truths” (Belsey, 356)

Siempre me ha generado curiosidad la actitud que muchos amantes de la literatura –aficionados y estudiosos- toman frente a la palabra política. En varios debates sobre literatura, cada vez que menciono esta palabra, las personas hacen un gesto de incomodidad y dicen que nos estamos saliendo del tema. No creo que esta reacción tan generalizada implique que los lectores y lectoras de literatura vivan en un mundo de fantasía, pero si pareciera que mi concepción de política no se encuentra con la de ell@s en algún punto.

Parece que normalmente se entiende por política –especialmente en Colombia- una serie de prácticas que, bien sea a nivel individual o comunitario, tienen por objeto favorecer una determinada ideología, la cual en la praxis se materializa en partidos políticos. Desde esta perspectiva la resistencia de l@s lectores y lectoras frente a la politización de la literatura es comprensible, pues según la concepción de política que hemos expuesto, se entendería por literatura politizada una serie de textos ‘instrumentales’ que servirían convenientemente a unos intereses parcializados. Esta posibilidad atenta directamente contra la percepción de l@s amantes de la literatura, que ven en ésta un espacio de libertad<sup>36</sup>.

De la libertad hablaremos más adelante. Por ahora me interesa aclarar que cuando me refiero a la política en relación con la literatura lo hago desde una perspectiva contemporánea, que ha reconfigurado la comprensión tradicional de este término y que personalmente encontré en la lectura del filósofo francés Jacques Rancière.

En su texto *Sobre políticas estéticas*, Rancière define la política como un proceso en el cual distintas voces de la humanidad se confrontan con respecto a elementos constitutivos de las relaciones sociales para alcanzar nuevos acuerdos:

Esta distribución y esta redistribución de lugares y de identidades, esta partición y esta repartición de espacios y tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y del lenguaje constituyen eso que yo llamo la división de lo sensible. La política consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos (Rancière, 2005, p.19).

Según la acepción rancieriana de la política, ésta no consiste en una serie de prácticas esporádicas y que se intensifican antes de unas elecciones; se trata más bien de un transcurso continuo gracias al cual la *división de lo sensible* es siempre una estructura móvil, flexible y cambiante ‘por naturaleza’.

---

<sup>36</sup> Nos atrevemos a afirmar que este es el ‘aspecto político’ del que Echeverry quiere alejarse.

La *división de lo sensible*, creada y recreada por la política constantemente<sup>37</sup>, es una cierta forma de la percepción; de hecho, se constituye como La Forma de la Percepción, es decir, como la manera ‘aceptada’ de la percepción y así, como *la* realidad. Ahora, Rancière plantea que, a pesar de lo dinámica que pueda ser la política y la *división de lo sensible*, siempre hay márgenes en la política: grupos de personas y asuntos que no entran a formar parte de la discusión. Entonces ¿qué sucede con estos márgenes?

Aquí el filósofo francés plantea un segundo concepto fundamental dentro de su pensamiento; se trata de la *estética*. Hasta el momento hemos visto la estética como aquella *esencia* que muchos críticos han querido imponerle a la literatura; no obstante, Rancière re-plantea este concepto a la luz de su concepción del arte y del mundo contemporáneo.

La noción de arte de Rancière se encuentra muy cercana a la de literatura de Eagleton, pues parte de la afirmación de que éste [el arte] es considerado como tal según un régimen de identificación determinado. “Un régimen de identificación del arte es aquel que pone determinadas prácticas en relación con formas de visibilidad y modos de inteligibilidad específicos” (Rancière, 2004, p.22). Esto significa que el arte no es arte por una característica intrínseca de la obra, sino por aquello que se haya construido y establecido –social, política, cultural, académicamente, etc.- como artístico, bello, estético, etc. En este sentido, podemos afirmar que para Rancière las categorías de lo bello y lo estético son históricas<sup>38</sup>.

En nuestro actual régimen de percepción, llamado por Rancière *régimen estético*, “la propiedad de ser considerado como arte no se refiere a una distinción entre los modos del hacer, sino a una distinción entre los modos de ser. [El arte] aparece a través de una experiencia específica que suspende las conexiones ordinarias no solamente entre apariencia y realidad, sino también entre forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad” (Rancière, 2004, p.24).

En este orden de ideas, para el filósofo francés es arte aquel objeto que invite al espectador a experimentar una percepción distinta de la que nos ofrece nuestro entorno cotidiano. Es desde esta perspectiva que Rancière define la categoría de *estética* como

---

<sup>37</sup> Al menos en un plano ideal, ya que en el plano práctico difícilmente podemos ver este proceso de recreación constante –Rancière es consciente de esta situación-. Muchas veces, ni siquiera nos es dado escuchar las distintas voces de la humanidad. En este sentido, valdría la pena preguntarnos por el verdadero papel de la ideología con respecto a la política. Ideología y política no son lo mismo. Ideología es aquel grupo de instituciones ocupado en mantener la *división de lo sensible* tal como eso. La política por su parte, se ocupa de mantener dicha división de lo sensible en movimiento.

<sup>38</sup> Es decir que dependen de una determinada *división de lo sensible*.

aquella propiedad del arte según la cual su ser no se identifica en razón de su perfección técnica sino más bien de acuerdo a una cierta forma de aprehensión de lo sensible, forma que se aleja de la *división de lo sensible* vigente.

Retomando pues el primero de los dos últimos interrogantes, diríamos que desde una perspectiva rancieriana el poder del arte en general –y en este sentido, también de la literatura- consiste en ofrecer otras aprehensiones de lo sensible, lo cual se traduce en presentar al espectador alternativas a la realidad actual y, en esa medida, recordarle que existen otras formas de configurar la *división de lo sensible*.

Ahora bien, se hace necesario mencionar un poder adicional de la literatura al que podemos referirnos como el poder de la escritura. En su artículo *Lo imaginario y la historia en las novelas de los años 70*, Tomás Eloy Martínez nos recuerda que “sólo lo que está escrito permanece, sólo lo que está escrito *es*: cuando esta posibilidad queda al descubierto, la novela advierte que tiene un arma poderosa entre las manos. Lo escrito, fábula o historia, es la versión última (pero no la definitiva) de la realidad” (1986).

Así las cosas, la literatura no sólo tiene el poder de presentarnos otras formas de aprehensión de lo sensible, también tiene la ventaja de hacerlo en un medio que ha sido configurado como vehículo de permanencia y rigurosidad: la escritura. En este sentido vale la pena recordar las crónicas de Indias; cuando los españoles se encontraron con el continente americano, quisieron y tuvieron que dar testimonio detallado y verídico de lo que veían; para estos fines el mejor vehículo, por no decir que el único, fue la escritura.

Ahora volvamos sobre el último interrogante: ¿en qué sentido este poder se convierte en una amenaza para los intereses de la ideología? Como ya lo decía Belsey, la ideología opera presentando verdades parciales como absolutas, es decir, silenciando todo aquello que se sale de sus estructuras estáticas. En últimas, el afán de la ideología es mantener su orden, y para ello es necesario presentar dicho orden como único e inamovible. Por obvias razones, el arte y específicamente la literatura van en contra de esta intención.

Martínez dice que “las luchas entre la escritura y el poder se han librado siempre en el campo de la historia. Es el poder el que escribe la historia, afirma un viejo lugar común. Pero el poder sólo puede escribir la historia cuando ejerce control sobre quien ejecuta la escritura, cuando tiene completa majestad sobre su conciencia” (1986). De la historia hablaremos después. Sobre lo que queremos llamar la atención aquí apunta hacia la

referencia que hace Martínez a la conciencia del escritor como lugar de la libertad de la escritura. Sin decir que estamos de acuerdo con esta ubicación de la libertad, si nos parece fundamental hacer énfasis en esta impotencia del poder frente a cierto aspecto de la escritura. Por más que la ideología sea imponente y controladora existe en la literatura algo que se escapa a sus ojos; Martínez lo llama la conciencia y nosotros, la estética.

De esta manera volvemos a nuestro planteamiento inicial. *La literatura* no es un corpus de obras que se escriban bajo esta denominación o que posean una esencia determinada. *La literatura* son las lecturas que se han hecho de dichos corpus y los cánones que de allí han surgido. Esto nos lleva a dos hallazgos. El primero es que, en este orden de ideas, cualquier texto es potencialmente literario e, igualmente, cualquier *obra maestra* es vulnerable a perder este estatus. El segundo es que, está en manos de la crítica devolver a *la literatura* como institución el poder que le ha sido negado en su esencialización. En palabras de Belsey: “el texto ya no se restringe a una sola lectura autoritaria. En cambio se vuelve plural, abierto a re-lecturas, ya no un objeto para el consumo pasivo sino un objeto de trabajo para el lector, que produce su significado” (Belsey, 1985, p.362)<sup>39</sup>. El asunto está en ver que el texto siempre contiene esta pluralidad de significados en potencia y que es tarea del lector o lectora hacerla efectiva.

## 2. La artificialidad del lenguaje

En el artículo *Construyendo el sujeto*<sup>40</sup>, Belsey afirma que “la ideología es una relación tanto real como imaginaria con el mundo. Real en cuanto a que es la manera en la que la gente realmente asume su interacción con las relaciones sociales que gobiernan sus condiciones de vida, pero imaginarias en cuanto a que previene un completo entendimiento de dichas condiciones de vida y de las formas en las que las personas se constituyen socialmente en su interior” (Belsey, 1985, p.355)<sup>41</sup>. Con esta afirmación de Belsey vislumbramos los alcances de la ideología, su poder de gobierno sobre nuestras

---

<sup>39</sup> “The text is no longer restricted to a single, harmonious and authoritative Reading. Instead it becomes plural, open to rereading, no longer an object for passive consumption but an object of work by the reader to produce meaning”

<sup>40</sup> “Constructing the Subject”

<sup>41</sup> “Ideology is both a real and an imaginary relation to the world –real in that it is the way in which people really live their relationship to the social relations which govern their conditions of existence, but imaginary in that it discourages a full understanding of these conditions of existence and the ways in which people are socially constituted within them” (Belsey, 355)

vidas, pero exactamente ¿cuál es esta arma tan poderosa que posee la ideología que le permite penetrar tanto lo real como lo imaginario?

Para responder a este interrogante tal vez debamos referirnos a un elemento que no sólo es una parte esencial de nuestras vidas sino que es de hecho su elemento constitutivo, se trata del lenguaje. Cuando nos detenemos a pensarlo, todo en nuestra vida está mediado por el lenguaje, a tal punto que éste parece un elemento ‘natural’ y ‘objetivo’ que sirve para nombrar aquello que nos rodea. ¿Hasta qué punto es cierta esta acepción del lenguaje? Y ¿Qué implicaciones tiene en relación con la ideología?

En su introducción de *Las palabras y las cosas*, Michel Foucault dice que “lo imposible no es la vecindad de las cosas, sino el sitio mismo en el que podrían ser vecinas” (1985, p.2). Sin un contexto, esta frase puede parecer abstracta y falta de peso. No obstante, en esta afirmación de Foucault está contenido el planteamiento central del *giro lingüístico* que nace de las reflexiones de Ferdinand de Saussure. En pocas palabras, aquello que propone Saussure y que nosotros encontramos posteriormente en las reflexiones de Borges y Foucault es que la relación entre el mundo y el lenguaje es arbitraria. Es decir, que el lenguaje no da cuenta del mundo tal como es sino que el mundo es narrado a través del lenguaje y de hecho, sólo nos podemos aproximar al primero gracias al segundo.

En este orden de ideas, cuando Foucault afirma que la pregunta no debe estar en la ‘vecindad’ de las cosas, es decir en el tipo de relaciones que entre ellas se establecen, sino en el ‘sitio’ en el que son vecinas; se está preguntando por el papel del lenguaje en la construcción de dichas relaciones. Desde la perspectiva tradicional del lenguaje podríamos decir que éste simplemente da cuenta de las relaciones entre las cosas y que, en esa medida, su papel en la construcción de las relaciones es nulo. En otras palabras, el mundo es un objeto exterior que una vez alcanzado por el lenguaje puede ser nombrado y transmitido tal como es.

Sin embargo, como ya lo anunciamos, el *giro lingüístico* cuestiona precisamente esa naturalización del lenguaje. Al respecto el relato *El idioma analítico de John Wilkins* es ilustrativo. Borges nos cuenta que John Wilkins emprende la empresa de formar un idioma general; que organice y abarque todos los pensamientos humanos. Es decir que Wilkins parte de una concepción del lenguaje que ya hemos expuesto, según la cual

existe un todo orgánico compuesto de elementos que tan sólo esperan para ser nombrados. Pero, bajo dicha concepción existe también otra idea; que existe un lenguaje que puede nombrarlo todo.

El objetivo principal de Wilkins es crear no sólo un idioma total sino justo e imparcial – en el que cada palabra se defina a sí misma-, para lo cual crea una serie de categorías jerarquizadas. Sin embargo, cuando el narrador analiza el lenguaje propuesto por Wilkins, y lo compara con otra serie de categorizaciones de un desconocido enciclopedista chino, llega a la conclusión de que “no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural” (2008, p.105) En últimas, el lenguaje se constituye de una serie de categorías que, aunque aparentemente son inmanentes a los objetos mismos, en realidad tienen mucho que ver con la mundaneidad de quien las crea. Esto queda perfectamente claro cuando el narrador del relato cuenta como las categorías propuestas por el enciclopedista chino para clasificar a los animales son, entre otras, “pertenecientes al emperador”, “que se mueven como locos” y “que de lejos parecen moscas”. Hoy en día, pensar en una categoría como estas es motivo de risa –como lo indica Foucault<sup>42</sup>-, y la razón es que no son naturales sino históricas.

Así las cosas, como lo indica Foucault “Borges en *El idioma analítico de John Wilkins*, lo que hace es desvanecer cualquier ilusión lógica que pueda existir en nuestra concepción de lenguaje. Afirma su total arbitrariedad y abstracción” (1968, p.5). Claro está que esto no quiere decir que el lenguaje sea un elemento volátil e incoherente que ‘milagrosamente’ nos permite comunicarnos y establecer relaciones comunes. De hecho, afirmamos que no existe el mundo por fuera del lenguaje y que, desde esa perspectiva todo lo humano *es* lenguaje.

Como bien lo sabemos por experiencia, el lenguaje es una estructura sumamente organizada y, podríamos decir, completa –aunque móvil- que nos permite establecer cierto tipo de relaciones con el mundo. Pero ¿si el lenguaje no es naturalmente de la manera como nosotr@s lo conocemos? Entonces ¿quién lo ha fabricado? Este interrogante nos lleva de regreso al papel de la ideología en el asunto.

---

<sup>42</sup> En el prefacio de su libro *Las palabras y las cosas*.

“It is in language that people constitute themselves as subjects” (Belsey, 1985, p.356)<sup>43</sup>, dice la crítica británica que afirma que uno de los instrumentos de dominación predilectos de la ideología actual es la categoría de sujeto como totalidad armónica. Del sujeto hablaremos luego con detenimiento; lo que por ahora nos interesa resaltar es aquello que lo construye: el lenguaje. Como ya podemos intuirlo el lenguaje es una de las armas más poderosas de la ideología, pero no por su naturaleza abstracta sino por la naturalización de la que ha sido y es objeto.

En términos Foucaultianos podemos definir la ideología como el *orden* imperante. “El orden” dice este filósofo francés “es [...] lo que se da en las cosas como su ley interior, la red secreta según la cual se miran en cierta forma unas a otras, y lo que *no existe* [el énfasis es mío] a no ser a través de la reja de una mirada, de una atención, de un lenguaje” (1968, p.6). Vemos pues como la ideología es un orden que es construido y se mantiene gracias al lenguaje; para ser más precis@s, gracias a la naturalización del mismo.

Para no dar más rodeos, lo que queremos decir es que percibimos la estructura del orden como inamovible porque no cuestionamos el material del que está hecha; el lenguaje, que es un elemento constituido de una serie de jerarquizaciones y categorías históricas que responden a unos intereses específicos. Por supuesto que “nada hay más vacilante, nada más empírico que la instauración de un orden de las cosas” (1968, p.7). La ideología lo sabe y es por eso que procura mantener en la sombra la *artificialidad del lenguaje*.

Ahora bien, existen elementos al interior del orden que lo cuestionan. Nosotr@s creemos que los cuestionamientos al sistema pueden ser clasificados en dos modos; igualmente, pensamos que uno de ellos es más efectivo, pero ya argumentaremos nuestra posición. Existen pues, dos modos de cuestionar el sistema, uno que critica las relaciones que se establecen entre las cosas y otro que se pregunta, como Foucault, por los elementos constituyentes de las relaciones.

Veamos el primer modo a la luz de una reflexión rancieriana. En su texto *Políticas estéticas* Rancière alude a un tipo de arte contestatario muy popular en Europa en las décadas de los años 60 y 70, que consiste en crear una serie de estrategias estéticas que

---

<sup>43</sup> “Es en el lenguaje que las personas se constituyen como sujetos”

permitan incluir, de alguna manera, a aquellos excluidos del orden regente. Este arte de denuncia centra así todos sus esfuerzos en visibilizar la marginalidad en cualquiera que sea su expresión –sexual, social, racial, etc.-. Visibilizarla implica, por supuesto, incluirla de una manera distinta en la red de relaciones controlada por el *orden* de las cosas. Aunque al interior de este tipo de prácticas existen críticas sólidas y profundas en contra de la ideología, está también un elemento que les resta fuerza; su consenso estructural con la ideología.

Existe como ya lo anunciábamos un segundo modo de cuestionar la ideología. Éste, a diferencia del primero, se pregunta por la universalidad y legitimidad de las estructuras mismas. Rancière encuentra un ejemplo de este modo de cuestionamiento en el arte contemporáneo: “pienso en la manera más modesta, a veces imperceptible, en que los ensamblajes de objetos, de imágenes y de signos que presentan los montajes contemporáneos han pasado estos últimos años desde la lógica del disenso provocador a la del misterio que da fe de una co-presencia” (Rancière, 2004, p.52)<sup>44</sup>. Esta nueva búsqueda que Rancière descubre en el contemporáneo es, sin duda, poderosísima. En vez de procurar incluir lo excluido en el centro construido por la ideología, anuncia que ese centro no es natural, que no tenemos por qué vivir en oposiciones; que la co-presencia también es posible como horizonte de relaciones. Esta posibilidad de la co-presencia es tan sólo un ejemplo de las incontables alternativas de esta crítica ‘estructural’.

Tomás Eloy Martínez nos hablaba del poder de la escritura y ahora, tras este recorrido aseguramos que la mayor potencia de su poder –más allá de su permanencia- es su conocimiento y, por ende, trasgresión del lenguaje como una construcción determinada. Desde esta perspectiva, la manera como la literatura puede poner en peligro la influencia de la ideología en nuestras relaciones con lo real y lo imaginario, es utilizando las libertades que le han sido concedidas: las rupturas sintácticas, los desarreglos gramaticales, los neologismos, etc. Porque al hacerlo están forzando una mirada distinta sobre los objetos y sus relaciones. Es como lo diría el formalismo, “el

---

<sup>44</sup> En el segundo capítulo de su libro *Sobre políticas estéticas*, llamado *Problemas y transformaciones del arte crítico*, Jacques Rancière desarrolla cuatro características que también pueden ser entendidas como categorías del arte crítico –que es en últimas, el arte contemporáneo-. Una de estas categorías es el misterio, que, como lo dice Rancière, no es sinónimo de un arte místico, sino de un arte que comprende las heterogeneidades sociales como co-presencias unidas en potencia por el poder de la metáfora –es decir, del arte-.

arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está realizado no interesa para el arte” (Schlovsky, 2002, p.60).

Tanto en *La pájara pinta* como en *Las Andariegas* hay una clara conciencia de esta artificialidad del lenguaje que se traduce en trasgresiones inquietantes para el orden. La manera cada una de las obras se apropia del lenguaje, así como el poder de sus alcances, serán las búsquedas en las que nos internaremos en nuestros análisis. Como abrebocas diremos que mientras que *La pájara pinta* juega ciñéndose a la normatividad del lenguaje; *Las Andariegas*, la desintegra.

### 3. La reconfiguración histórica

“La historia se hace con palabras, como la ficción” (1986), dice Tomás Eloy Martínez. Como sabemos, la historia es considerada una ciencia humana a la que podríamos apodar de dos maneras: la ciencia del pasado y la ciencia de la verdad; aunque este segundo sobrenombre puede parecer una redundancia visto desde el paradigma de la modernidad, bajo la luz del cual todas las ciencias poseen la verdad. Quedémonos pues con el primer sobrenombre, la historia es la ‘ciencia’ del pasado, aquella que nos muestra lo que sucedió antes y sobretodo, aquella que presenta el recorrido de un punto equis en un tiempo anterior hasta nuestra actualidad.

Con el recorrido que hemos hecho por la *artificialidad* del lenguaje, la afirmación de Martínez nos inquieta, sobre todo si la ponemos en diálogo con lo que se supone es la historia; porque si la historia está hecha con palabras, es decir con lenguaje –cosa que no es de ningún modo discutible-, entonces su cualidad de verdad se ve irremediablemente cuestionada.

Una de las maneras más populares de explicar la posmodernidad desde una perspectiva sencilla, es aquella que la caracteriza como la ‘caída’ de los grandes Mitos de la modernidad. Según esta explicación, la posmodernidad derrumba categorías del tamaño del Sujeto, la Verdad y, por supuesto, la Historia. Es en este contexto que historiadores como Hayden White deciden reflexionar con respecto al lugar, hasta el momento de la posmodernidad in-cuestionado, de la historia en el pensamiento de la humanidad:

Hay un problema que ni los filósofos ni los historiadores han planteado seriamente y al cual los teóricos de la literatura han prestado sólo una atención superficial. El asunto tiene que ver con el estatus de la narrativa histórica, considerada puramente como un artefacto verbal que pretende ser un modelo de estructuras y procesos muy antiguos y, por consiguiente, no sujeto a controles experimentales u observacionales (White, 2003, p.106).

Vemos que White habla acá de la narrativa histórica, esto llama la atención puesto que si bien es cierto que la historia es una narración, pocas veces es nombrada como tal. Esta forma que White tiene de referirse a la historia tiene una clara intención; comenzar a hacer evidente la relación entre historia y literatura. Podríamos decir que, en términos generales el punto de partida de White es el mismo que el de Martínez: la materia prima tanto de la historia como de la literatura es la misma. No obstante, White profundiza mucho más en la naturaleza de esta relación.

Claro que no es gratuito que White se ocupe en fortalecer el vínculo entre historia y literatura. Al ser derrumbada como Categoría -con mayúscula- de la modernidad, la historia es excluida de las ciencias, porque su naturaleza narrativa se pone al descubierto. Así, White procura encontrarle un nuevo asidero. “En general [los historiadores] han sido reticentes a considerar las narrativas históricas como lo que manifiestamente son: ficciones verbales cuyos contenidos son tanto *inventados* como *encontrados* y cuyas formas tienen más en común con sus homólogas en la literatura que con las de las ciencias” (White, 2003, p.109).

¿Qué quiere decir que las narrativas históricas sean ficciones verbales? Es un lugar común definir la ficción como una mentira, o si no recordemos las palabras de Echeverry<sup>45</sup>. Claramente esta no es la mirada de White; lo que él quiere decir es que si bien existen hechos en el pasado, éstos no son nada si no hacen parte de una ficción verbal, es decir, de una cierta red de relaciones<sup>46</sup>. Concretamente, los hechos en sí mismos son sucesos igualmente importantes hasta que son incluidos en un relato y cobran cierta relevancia o desaparecen. Así pues, que un florero se rompa es un suceso cotidiano, pero es un florero roto el suceso que, según el relato histórico de Colombia, desencadena la lucha independentista.

Existen pues un sinnúmero de sucesos en el pasado –aquello que White llama contenidos *encontrados*- entre los cuales los historiadores escogen sólo algunos que posteriormente conectan –organizan y jerarquizan- de acuerdo a la forma escogida para el relato –y estos serían los contenidos *inventados*-. “Considerados como elementos potenciales de un relato, los acontecimientos históricos tienen un valor neutral. Que encuentran su lugar finalmente en un relato que es trágico, cómico, romántico o irónico

---

<sup>45</sup> Ver página 5

<sup>46</sup> Según Rancière “la ficción no es la irrealidad, es el descubrimiento de dispositivos que prescinden de las relaciones establecidas entre los signos y las imágenes, entre la manera en que unos significan y otros ‘hacen ver’” (2004, p.77)

depende de la decisión del historiador de configurarlos de cuando con los imperativos de determinada estructura de trama, de *mythos*, en lugar de otra” (White, 2003, p.113). Vemos en la anterior reflexión de White que la relación de la historia con la literatura no se limita al carácter ‘ficticio’ de ambos, sino que además comparten formas de relatar. Así, al igual que aquello que consideramos literatura se expresa en ciertas formas que han sido canonizadas como la tragedia o la épica, sucede lo mismo con la historia.

*Cómo* debe ser configurada una situación histórica dada depende de la sutileza del historiador para relacionar una estructura de trama específica con un conjunto de acontecimientos históricos a los que desea dotar de un tipo especial de significado. Esto es esencialmente una operación literaria, es decir, productora de ficción. Y llamarla así en ninguna forma invalida el estatus de las narrativas históricas como proveedoras de un tipo de conocimiento (White, 2003, p.115).

White expone dos argumentos por los cuales la historia no debe ser invalidada como un tipo de conocimiento. La primera es que “la codificación de los acontecimientos en términos de tales estructuras de trama es una de las formas que posee una cultura para dotar de sentido a los pasados tanto personales como públicos” (2003, p.115). Al respecto, este historiador se refiere a la terapia psicológica, pues de acuerdo al planteamiento de White, lo que se hace en una terapia es ayudar al paciente a que re-trame su historia de otra manera. Una vez se logra esto, eventos que se veían como determinantes de la vida del paciente, pierden su poder.

Visto así, el proceso terapéutico es un ejercicio de re-familiarización con los acontecimientos que han sido des-familiarizados, que se han vuelto extraños a la historia de vida del paciente en virtud de su sobre-determinación como fuerzas causales. Y podríamos decir que los acontecimientos son des-traumatizados al ser eliminados de una estructura de trama donde tenían un lugar dominante, e insertados en otra donde ocupan una función subordinada o simplemente ordinaria, como elementos de una vida compartida con los demás (White, 2003, p.118).

Según esta mirada de White la manera en que podemos hacer de los hechos un camino de conocimiento es precisamente re-tramándolos en una cierta estructura que los dote de sentido para nosotr@s como individuos o como sociedad.

El segundo argumento que ofrece White, afirma -a la luz de las reflexiones de Frye- que “son limitadas en número las estructuras pre-genéricas de trama con las que los conjuntos de acontecimientos pueden ser relatos” (White, 2003, p.115). Es decir que no cualquier conjunto de palabras puede ser un relato histórico, pues hay una serie de estructuras pre-determinadas a las que recurrimos regularmente para dar sentido a los acontecimientos de nuestras vidas. Asimismo, depende de la estructura que seleccionemos el lugar que ocupará cada evento y sus relaciones con los demás.

Es tras estas reflexiones que White llega al siguiente hallazgo: “Hay algo en una obra maestra histórica que no puede ser invalidado, y ese elemento no invalidable es su forma, la forma que es su ficción” (White, 2003, p.122). Esto tiene total sentido si lo miramos a la luz de lo que venimos hablando. Lo que legitima un relato no son los eventos que muestra, que por lo demás son vulnerables de perder su importancia si no están contenidos dentro del marco de un relato específico. Lo que valida un relato histórico es, por el contrario, la forma como se cuenta, ya que es ésta la que nos permite darle un sentido al interior de nuestra existencia como sociedad. Así pues, es más factible que en un momento determinado se llegue a la conclusión de que no fue el Florero de Llorente el que detonó la guerra independentista, a que se diga que es incorrecto plantear una estructura del relato independentista que comience por un evento detonante de esta lucha.

En este orden de ideas, lo que es canonizado de los relatos históricos es su forma, cosa que evidencia que “como la literatura, la historia progresa a través de la producción de clásicos, cuya naturaleza impide que sean desautorizados o invalidados como lo son los principales esquemas conceptuales de la ciencia” (White, 2003, p.122). En suma, no se trata de que l@s historiadores e historiadoras trabajen bajo una misma sensibilidad que l@s lleve a tramar de la misma manera una serie de eventos de un periodo determinado. Es más bien que sólo algunos relatos se vuelven clásicos, es decir, alcanzan un estatus de verdad.

Si la literatura y la historia operan de manera tan similar entonces, ¿en qué radica su diferencia? Hayden White expone en su artículo la respuesta tradicional a este cuestionamiento: “‘historia’ puede ser opuesta a ‘literatura’ debido a su interés por lo ‘real’ más que por lo ‘posible’, que es supuestamente el objeto de representación de los trabajos ‘literarios’” (White, 2003, p.121); pero como ya lo hemos visto tanto la literatura como la historia se mueven en el campo de lo posible. La historia se pregunta por lo que pudo ser y la literatura por lo que pudo ser, por lo que puede ser y por lo que podrá ser.

La pregunta sigue entonces sin resolver en gran medida porque es muy complicado hablar de una diferencia intemporal y universal entre historia y literatura. La guerra de Troya, por ejemplo, es un hecho ‘histórico’ que encontramos relatado en fuentes hoy en día consideradas como literarias. Por otro lado, en la literatura latinoamericana contemporánea, por ejemplo, crece progresivamente el interés por escribir ‘novelas históricas’. Así pues, queda claro que difícilmente se pueden establecer diferencias

esenciales entre la literatura y la historia; principalmente porque estas dos, o por lo menos la literatura carecen de una esencia.

No queremos decir con esto que no se puedan establecer diferencias entre la historia y la literatura; es más bien que debemos buscar estas diferencias en otro ámbito. Preguntémonos pues por las funciones tanto de la historia como de la literatura en nuestra sociedad actual. Recurrimos a la historia para saber la verdad sobre nuestro pasado que, en palabras de White, quiere decir encontrar los relatos canonizados acerca de nuestro pasado. La literatura por el contrario opera de otra manera. “Al imposible principio de verdad de la historia (y digo imposible porque la verdad no es única y, por lo tanto, no puede ser apresada: la verdad siempre se nos escurre, como el mercurio), el novelista opone no sólo el principio de ilusión sino también el principio de conocimiento: puesto que la verdad es inalcanzable, intentemos al menos ver todas sus caras” (Martínez, 1986).

Es decir que mientras la historia procura ser un ‘escrito discursivo’ -como lo denomina Frye-, consistente en una estructura orgánica y cerrada<sup>47</sup> que da cuenta de un sentido único y total de los acontecimientos; la literatura se convierte en una pregunta que en vez de afirmar, cuestiona. Algunas veces en un mismo nivel de discurso, es decir, cuestionando la hegemonía de los relatos sin preguntarse por sus estructuras; y otras, convirtiéndose en heterotopía, es decir en un elemento que “detiene las palabras en sí mismas, desafía, desde su raíz, toda posibilidad de gramática” (Foucault, 1968, p.4)<sup>48</sup>.

No se trata, en cualquier caso, de que la historia sea una ‘ciencia’ villana que pretenda ocultar algunos acontecimientos valiéndose de tal o cual forma de relato. Es más bien una cuestión de poder y de los límites que este acarrea. La historia, al ser considerada una ‘ciencia’ está del lado de la verdad y la verdad es un asunto de la ideología. La literatura por su parte, en razón de su marginalidad se puede permitir la libertad de la duda.

Las obras de Ángel que aquí estudiaremos se mueven en la doble libertad de no ser ni textos históricos, ni textos literarios canónicos; así, en *La pájara pinta* y en *Las*

---

<sup>47</sup> O lo que llamaría Foucault una utopía, definida como aquel discurso que se encuentra en el filo recto del lenguaje, en la dimensión fundamental de la fábula.

<sup>48</sup> Foucault, por supuesto, opone las heterotopías a las utopías.

*Andariegas* además de un intento por relativizar la historia, se inauguran nuevas formas de contarla que sobrepasan de lejos los moldes pre-determinados expuestos por White.

#### 4. La ruptura del sujeto

Recordemos la afirmación de Belsey: “es en el lenguaje que las personas se construyen como sujetos”. ¿Por qué habla Belsey de los sujetos y no de las sociedades o las comunidades? La categoría de sujeto, a la que también nos hemos referido como otro de los grandes Mitos<sup>49</sup> de la modernidad, es la base constitutiva de las sociedades capitalistas. Es desde la institución del sujeto como la unidad constitutiva más pequeña de la sociedad que la ideología ejerce su mayor control sobre las conciencias. “El propósito de toda ideología es el sujeto (el individuo en sociedad) y el rol de la ideología es construir a las personas como sujetos” (Belsey, 1985, p.356)<sup>50</sup> ¿Por qué?

Belsey define al sujeto como el individuo en sociedad; es decir que al controlar la construcción misma de lo que se entiende por sujeto, la ideología apunta en dos direcciones. Por una parte, determina las maneras de auto-definición y auto-comprensión. Por otra, establece la ‘naturaleza’ de las relaciones del individuo con su entorno. Particularmente en las sociedades capitalistas esto implica unas dinámicas específicas.

En cuanto al sujeto como individuo, éste ha sido implantado como una totalidad armónica, coherente, poseedora de una identidad, es decir de sexo, raza, clase y nacionalidad. Ahora bien, como podemos suponerlo existen identidades múltiples pero, paradójicamente el *sujeto* sólo puede ser empoderado como tal respondiendo a unos horizontes de identidad muy específicos. En otras palabras, no cualquier persona es considerada un *sujeto*, o si no recordemos las palabras que Rancière utiliza para definir la política: “la política consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos” (Rancière, 2004, p.19).

Dicho en términos estructurales, esto quiere decir que el sujeto es aquel centro del que los individuos esperan hacer parte y las razones de esto, como el mismo Rancière lo

---

<sup>49</sup> En este contexto la palabra mito define aquellas categorías que la modernidad ha establecido como verdades absolutas pero que, en verdad, son construcciones discursivas guiadas por intereses concretos.

<sup>50</sup> “The destination of all ideology is the subject (the individual in society) and it is the role of ideology to construct people as subject”

enuncia, son políticas. Al respecto dice Judith Butler que “el problema del ‘sujeto’ es fundamental para la política[...], porque los sujetos jurídicos siempre se construyen mediante ciertas prácticas excluyentes que, una vez determinada la estructura jurídica de la política, no se perciben” (Butler, 2007, p.47). Desentrañemos esta afirmación de Butler. Por una parte, se entiende que el estatus de *sujeto* es el punto de partida para cualquier tipo de representación política, cosa sumamente importante en nuestras sociedades en las que hablamos de una democracia representativa<sup>51</sup>.

Por otra parte, Butler evidencia que el ámbito de lo jurídico es de suma importancia para la representación subjetiva. Es en él donde se establecen los derechos y deberes de todos aquellos considerados sujetos y, precisamente en la medida en que la ley es un discurso incuestionable<sup>52</sup>, quienes no entran en él –gracias a su estatus de sujetos- no existen.

Por último, Butler saca a la luz el método de construcción del *sujeto*: la exclusión. Esto implica que sólo existe el sujeto en la medida de que hay algo que no es *sujeto*. Del afán de exclusión de la ideología, existen numerosos ejemplos que pueden rastrearse a lo largo de la historia de la modernidad. Durante el siglo XIX, momento dorado de la modernidad, por ejemplo, muchas ciencias aunaron sus esfuerzos para mantener la configuración del sujeto instituida por la ideología, de manera que disciplinas como el psicoanálisis y la biología se ocupaban de probar ‘científicamente’ la superioridad psíquica y física de los europeos<sup>53</sup>. Otro ejemplo lo encontramos en el estatus que ocuparon por mucho tiempo las mujeres. Entrado el siglo XX, ellas seguían sin ser reconocidas como *sujetos jurídicos*, por eso no podían votar, heredar o conservar los apellidos de sus padres. Actualmente, presenciamos el ejemplo de la migración; se trata de aquellos ‘ciudadanos’ y ‘ciudadanas’ de tercera clase que al permanecer en un país de primer mundo de forma ilegal, pierden los derechos que supuestamente son comunes a todos los hombres y mujeres –como la salud, la educación y la vivienda-. Como

---

<sup>51</sup> “Los campos de ‘representación’ lingüística y política definieron con anterioridad el criterio mediante el cual se originan los sujetos mismos, y la consecuencia es que la representación se extiende únicamente a lo que puede reconocerse como un sujeto. Dicho de otra forma, deben cumplirse los requisitos para ser un sujeto antes de que pueda extenderse la representación” (Butler, 2007, p.46)

<sup>52</sup> Se puede definir como la palabra sagrada de las sociedades modernas.

<sup>53</sup> Al respecto vale la pena consultar el artículo *Discurso sobre el colonialismo* del pensador Aimé Cesaire, quien entre muchos ejemplos de abuso del conocimiento por parte de las ciencias europeas a favor del imperialismo del siglo XIX, referencia una afirmación del pensador Faguet: “El barbaro es, después de todo de la misma raza que el romano y el griego. Es un primo. El amarillo, el negro, no son de ninguna manera nuestros primos. Aquí hay una verdadera diferencia, una verdadera distancia, y muy grande, etnológica. Después de todo, la civilización no fue hecha hasta ahora sino por blancos... Europa, convertida en amarilla, sería seguramente una regresión, un nuevo periodo de oscurantismo y confusión, es decir, una segunda edad media” (1950, p.24).

podemos ver los ejemplos de exclusión son muchos; de hecho, los que aquí hemos expuesto se superponen con frecuencia como formas de exclusión simultáneas.

Retomemos pues nuestro punto inicial. Acabamos de definir la forma como la ideología constituye al *sujeto* con respecto a sí mismo y algunos de los elementos que hemos encontrado aquí explican la manera como han sido normalizadas las relaciones sociales. Puesto que los *sujetos* son, por exclusión, seres dotados de palabra, jurídicos y superiores; todas aquellas personas que no alcancen esa posición serán, por fuerza, parte de una red de relaciones -como ya lo anunciábamos-, asimétrica y, aún peor, naturalizada.

Sabemos bien que a lo largo de la historia de la modernidad más y más individuos han adquirido el estatus de sujetos. Así tanto las luchas feministas como de minorías étnicas y en algunos casos sexuales, han desembocado en su inclusión jurídica y por ende, política. Parece pues, que si las identidades marginales persisten en su lucha de inclusión tal vez algún día la inclusión sea total. Por supuesto que esta esperanza pierde cualquier fundamento cuando recordamos que el sujeto *es*, por definición, en razón de la exclusión de un 'Otro'. Ante este panorama, ¿cuáles son las alternativas posibles?

Como podemos suponerlo, a la luz de Belsey el sujeto es una categoría tan tambaleante como la historia en razón de su material de fabricación. Así, aún cuando ha sido el lugar ideal al que aspiran los individuos de la modernidad, en general, tal vez este afán de inclusión animado por la ideología, ha dejado de lado las preguntas por las debilidades, los límites y la legitimidad de la categoría misma.

El sujeto, aunque es construido desde el leguaje "no es sólo un sujeto gramatical, 'un centro de iniciativas, autor y responsable de sus actos', sino también un ser sujeto que se subsume a la autoridad representada en la ideología como el Sujeto Absoluto" (Belsey, 1985, p.358)<sup>54</sup>; es decir, que todo aquello que asumimos como ventajas de ser sujetos son también limitaciones constantes. En la medida en que el sujeto es controlado por la autoridad, sus comportamientos e imaginarios son de antemano reglamentados por la autoridad. En clave *queer*, Butler lo expone de la siguiente manera:

Dentro de un lenguaje completamente masculinista, falocéntrico, las mujeres conforman lo *no representable*. Es decir, las mujeres representan el sexo que no puede pensarse, una ausencia y opacidad lingüísticas. Dentro de un lenguaje que se basa en la significación unívoca, el sexo

---

<sup>54</sup> "The subject is not only a grammatical subject, 'a centre of initiatives, author of and responsible for its actions,' but also a *subjected being* who submits to the authority represented in ideology as the Absolute Subject"

femenino es lo no restringible y lo no designable. En este sentido, las mujeres son el sexo que no es 'uno', sino múltiple (Butler, 2007, p.60).

Vemos pues la nueva perspectiva que se desprende de la afirmación de Butler. Lo masculino cifrado en el hombre -uno de los horizontes de identidad constituyentes del *sujeto*- en la medida en que se construye por oposición a un algo ininteligible -lo femenino cifrado en la mujer- y, en esa medida ocupa su lugar en el discurso<sup>55</sup>, logra dos cosas. Por una parte, poner a lo femenino -como categoría- en libertad en razón de su marginalidad. Por otra parte, delimitar muy claramente aquellos rasgos definitorios de su subjetividad. Así, "el sexo femenino evita las exigencias mismas de la representación, porque ella no es ni 'Otro' ni 'carencia', pues esas categorías siguen siendo relativas al sujeto sartreano, inmanentes a ese esquema falogocéntrico" (Butler, 2007, p.61). Sin salirnos del tema queremos decir que la categoría de *sujeto*, este lugar de aparente objetividad y libertad<sup>56</sup>, es un espacio de control que la ideología ha construido de una manera tan cuidadosa que todos lo buscamos por los beneficios que ofrece, sin tener en cuenta sus 'efectos colaterales'.

No pretendemos afirmar que las luchas de inclusión han sido producto de la inocencia de quienes las ejecutan; tampoco de que debemos rechazar nuestro estatus de sujetos, en caso de poseerlo, para partir en búsqueda de la libertad. Esta reflexión es más bien un camino para empezar a vislumbrar una visión distinta de la categoría de *sujeto*.

Ya hemos hablado de los límites que impone esta categoría. Ahora refirámonos a sus debilidades o, mejor, puntos de posible inestabilidad. Hemos hablado hasta el momento del *sujeto* como el lugar de la unidad, la armonía y la totalidad. Para rebatir esta percepción, Belsey se vale de la teoría de Lacan. Según esta crítica estadounidense, el psicoanalista francés asegura que "en la 'etapa del espejo', en la cual el niño se percibe como otro, una imagen, exterior a su propio ser perceptivo, hay una necesidad de ruptura entre el *yo* que es percibido y el *yo* que percibe" (Belsey, 1985, p.358)<sup>57</sup>. Así pues, desde la más tierna edad hay una fragmentación al interior del sujeto; la cual se da al nivel de la percepción.

---

<sup>55</sup> "En vez de una postura lingüístico-autolimitante que proporcione la alteridad o la diferencia a las mujeres, el falogocentrismo proporciona un nombre para ocultar lo femenino y ocupar su lugar" (Butler, 2007, p.65)

<sup>56</sup> La explicación de Butler, en el marco de lo *queer*, parte de un cuestionamiento de la supuesta corporeidad limitada de lo femenino por oposición a la 'espiritualidad' objetiva de lo masculino: "Esta asociación del cuerpo con lo femenino se basa en relaciones mágicas de reciprocidad mediante las cuales el sexo femenino se limita a su cuerpo, y el cuerpo masculino, completamente negado, paradójicamente se transforma en el instrumento incorpóreo de una libertad aparentemente radical" (Butler, 2007, p.63)

<sup>57</sup> "The mirror-phase, in which the infant perceives itself as other, an image, exterior to its own perceiving self, necessitates a splitting between the *I* which is perceived and the *I* which does the perceiving"

Por lo demás, “la entrada en el lenguaje implica una segunda división que refuerza a primera, una ruptura entre el *yo* del discurso, el sujeto de la palabra expresada, y el *yo* que habla, el sujeto de la enunciación” (Belsey, 1985, p.359)<sup>58</sup>. Todo esto nos lleva a descubrir que el *sujeto* como posibilidad de totalidad y unidad, además de su promesa de representación social, constituye una falacia del lenguaje operado por la ideología.

Aunque en términos políticos este punto de partida ‘falso’ pueda asumirse como motivo de desasosiego -por la encrucijada en la que nos encontramos en términos pragmáticos frente a temas como la representación-; en términos estéticos el sujeto ya no armónico, sino fragmentado, florece como un horizonte de posibilidades. Hablemos de un camino del arte que, a partir de la estética entendida en el sentido rancieriano –como una nueva forma de aprehensión de lo sensible-, aprovecha la ruptura del sujeto como potencia creadora.

Tras exponer el pensamiento de Lacan, esta crítica concluye que “el sujeto es el sitio de la contradicción, y en consecuencia está perpetuamente en proceso de construcción, arrojado a la crisis por alteraciones en el lenguaje y en la formación social, capaz de cambio. Y en el hecho de que el sujeto sea un proceso reside la posibilidad de transformación” (Belsey, 1985, p.359)<sup>59</sup>. Esto implica dos cosas. La primera es que una vez que el *sujeto* es consciente de su contradicción, puede enfrentar al orden y a sus estructuras de otras maneras. En términos de Belsey, eso quiere decir que aún cuando la ideología desde sus AIE nos interpele como sujetos, nosotros podemos contestar desde la fractura de nuestra contradicción y, en ese sentido, miraríamos dicho AIE y sus herramientas descubriendo también sus contradicciones y no buscando afanosamente su armonía. La segunda cosa es que debido a la naturaleza lingüística del sujeto como categoría, la literatura descubre otro rostro de su poder:

Es porque la subjetividad está perpetuamente en proceso que los textos literarios pueden tener una importante función. Nadie, pienso, sugeriría que la literatura sola podría precipitar una crisis en la formación social. No obstante, si aceptamos el análisis de Lacan sobre la importancia del lenguaje en la construcción del sujeto se hace claro que la literatura como uno de los usos del lenguaje más persuasivos puede tener una importante influencia en la forma en la que la gente se toma a sí misma y su vínculo con las relaciones reales en las que vive (Belsey, 1985, p.360)<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> “The entry into language necessitates a secondary division which reinforces the first, a split between the *I* of discourse, the subject of the utterance, and the *I* who speaks, the subject of enunciation”

<sup>59</sup> “The subject is thus the site of contradiction, and is consequently perpetually in the process of construction, thrown into crisis by alterations in language and in the social formation, capable of change. And in the fact that the subject is a process lies the possibility of transformation”

<sup>60</sup> “It is because subjectivity is perpetually in process that literary texts can have an important function. No one, I think, would suggest that literature alone could precipitate a crisis in the social formation. None

Percibimos pues la potencia de la literatura como lenguaje persuasivo o ‘des-familiarizante’ -en términos formalistas- cuando puede ser leída, ya no en busca de un modelo de unidad impuesto por la ideología, sino con una conciencia de fractura que permite ver rostros ocultos y potencialmente dinamizadores de las letras<sup>61</sup>. Para el caso de *La pájara pinta* y *Las Andariegas*, no se trata de que estas obras ofrezcan la posibilidad ser leídas desde la fractura del sujeto; es más bien que exigen ser leídas de tal manera porque ellas mismas se rehúsan a cualquier forma de totalidad, unidad y armonía.

Así pues, el asunto no es solamente que en las novelas de Ángel que analizaremos no haya sujetos, sino que además nos exige una postura, como espectadores, distinta. Nos obliga a mirarnos desde otras fronteras o, de no poder hacerlo, de caer en la incompreensión de los textos mismos. Como ya lo hemos dicho *La pájara pinta* y *Las Andariegas* operan de manera distinta, también con respecto a este asunto de lo subjetivo. Esa diferencia nos llevará a ver que existen varias maneras de no ser sujetos, mejor dicho que las posibilidades de ser, son mucho más amplias que las que normalmente vemos.

## 5. La construcción de la mujer

Uno de los órdenes que aún hoy en día se tiene por natural es el de la división biológica al interior de la raza humana. La ‘realidad’ que en el mundo existen hombres y mujeres es sólo muy recientemente cuestionada. Así las cosas, al hablar aquí de las categorías de *hombre* y *mujer* no nos estaremos refiriendo a una construcción de la modernidad sino a una forma de organización social que ha estado presente desde los inicios de la civilización occidental. Partamos pues de mapear brevemente la historia de estas dos categorías de los sexos y/o los géneros<sup>62</sup>.

Como afirma John A. Phillips en su libro *Eva: La historia de una idea*: ‘El comienzo de la civilización parece exigir una toma del poder religioso por dioses masculinos para romper los nexos de la humanidad con la sangre, la tierra y la naturaleza’. Por lo tanto, la Diosa Creadora o Madre de todo lo viviente es desplazada o depuesta por una figura masculina creadora que, lejos de duplicar la procreación biológica, representa una voluntad y una conciencia conceptualizadora de crear (Guerra, 1994, p.36)

---

the less, if we accept Lacan’s analysis of the importance of language in the construction of the subject it becomes apparent that literature as one of the most persuasive uses of language may have an important influence on the ways in which people grasp themselves and their relation to the real relations in which they live” (Belsey, 360)

<sup>61</sup> En esta fuerza potenciadora radica, en últimas, la relación entre estética y política.

<sup>62</sup> No queremos implicar que exista una equivalencia entre los sexos y los géneros, pero sí que tradicionalmente dicha equivalencia es un punto de partida.

Esta toma de poder de los dioses masculinos, que Lucía Guerra relaciona históricamente con el asentamiento de los grupos humanos de la antigüedad y la aparición de la agricultura<sup>63</sup>, trae consigo una serie de construcciones discursivas -que aparecen en documentos tan antiguos como La Biblia- que desembocan en la subordinación de la mujer a dios o a los dioses y a su compañero; y por ende, en la superioridad del hombre. En La Biblia, por ejemplo, Lilith, mujer que en los primeros relatos del judaísmo es la compañera de Adán, nacida como él del seno de Dios, desaparece y en cambio se cuenta la historia de Eva, que es creada de la costilla de Adán. Es desde esta perspectiva que en el libro sagrado de los católicos se afirma que “el varón no debe cubrir la cabeza, porque es imagen y gloria de Dios; mas la mujer es gloria del varón, pues no procede el varón de la mujer, sino la mujer del varón; ni fue creado el varón, sino la mujer para el varón”<sup>64</sup> (Guerra, 1994, p.39).

Ahora bien, la insistencia en la inferioridad de *la mujer* no es algo privativo de la religión; de hecho, muchos ‘pensadores’ y ‘científicos’ hicieron uso del poder de su discurso para justificar dicha subordinación. Aristóteles, en el contexto de Grecia Antigua, asegura que mientras que *el hombre* opera el lenguaje como una herramienta para transmitir conocimiento, *la mujer* sólo opina; razón por la cual el silencio sería su mayor cualidad (Guerra, 1994, p.18).

Ya en la época de la Inquisición en España, quienes reflexionaron –desde el *status quo*- acerca de brujas y brujos, concluían que estas personas eran predominantemente mujeres y lo argumentaban de la siguiente manera: “con respecto a la primera pregunta de por qué se encuentra un mayor número de brujas en el frágil sexo femenino que entre los hombres, es en realidad un hecho que resulta ocioso contradecir... Puesto que las mujeres son más débiles tanto en mente como en cuerpo, no es sorprendente que sucumban al maleficio de la brujería”<sup>65</sup> (Guerra, 1994, p.41).

En cuanto a la modernidad, el discurso de este *orden* se vale tanto de la naturalización del lenguaje como de la validez absolutizada de la ciencia para justificar la inequidad entre *el hombre* y *la mujer*. Al respecto, Lucía Guerra evoca un ‘estudio científico’ que se llevó a cabo en el siglo XIX y que asegura que en el tamaño y peso menores del cerebro de la mujer con respecto al del hombre, se encuentra la razón de la inferioridad de la primera.

---

<sup>63</sup> Introducción del libro *La mujer fragmentada: historia de un signo*.

<sup>64</sup> Epístola a los Corintios, II: 7,9

<sup>65</sup> Tomado de ‘*El Martirio de las Brujas*’ de Sprenger y Kramer.

Como podemos ver en este breve mapeo de lo que ha sido la construcción de las categorías de *hombre* y *mujer* -sobre todo de la de mujer-, se plantea una relación inmanente de subordinación de la mujer con respecto al hombre compuesta de características físicas, mentales, espirituales y emocionales. Así las cosas, entrado el siglo XX aparece una disciplina que hoy conocemos como feminismo. Esta aproximación a la realidad es de carácter reivindicativo y en un primer momento se preocupó por ubicar a las mujeres ‘al nivel’ de los hombres.

Las primeras feministas entonces, se preocuparon por cuestionar la división impermeable de los géneros<sup>66</sup> y en esa medida, por hacer asequibles a las mujeres aquellas características reservadas a los hombres. Es por ello que las primeras feministas buscan ocupar los espacios de los hombres, trabajar como ellos, vestirse como ellos y cumplir sus mismos roles, en una búsqueda por abandonar ese lugar tan marginal que les había sido asignado.

Esta primera etapa del feminismo propicia lo que hoy se conoce como la liberación femenina, que consiste en la educación generalizada de las mujeres, la aparición de métodos de planificación efectivos, una mayor igualdad en los oficios y las remuneraciones en el ámbito laboral, entre muchos otros beneficios. Aunque pensadoras y pensadores feministas posteriores reconocen la importancia de este primer paso del feminismo de primera generación, también cuestionan su punto de partida que afirma “que sólo el género femenino está marcado, que la persona universal y el género masculino están unidos y en consecuencia definen [las primeras feministas] a las mujeres en términos de su sexo y convierten a los hombres en portadores de la calidad universal de persona que trasciende el cuerpo” (Butler, 2007, p.59).

Una segunda generación del feminismo, de la que reconocemos a la pensadora belga Luce Irigaray, plantea una problematización de las estructuras mismas que demarcan lo masculino y lo femenino. Ella empieza a sospechar del hecho de que “[la mujer] es profusamente elaborada mientras su equivalente, el Hombre, es un signo comparativamente menos elaborado y que se desplaza a la categoría universalizante que incluye tanto al hombre como a la mujer” (Guerra, 1994, p.26).

A partir de esta sospecha, Irigaray postula que esta insistente caracterización de esta categoría llamada mujer no contiene nada de ella. Mejor dicho, el discurso masculino ocupa tanto la categoría de *hombre* -en la que están contenidas todas las características

---

<sup>66</sup> El género es definido por el diccionario de la Real Academia como un conjunto de seres que tienen uno o varios caracteres comunes.

deseables del hombre-, como la de *mujer*, que, ampliamente más cartografiada acaba por definir -una vez más- al hombre por oposición. Recordemos que ya mencionábamos esta posición al hablar de las limitaciones del sujeto masculino.

En este orden de ideas, para Irigaray lo único presente de las mujeres dentro de la categoría de la *mujer* -construida por el discurso masculino- es su ausencia. Es por ello, que esta pensadora belga habla del sexo femenino como plural. Esta segunda generación del feminismo clama una absoluta delimitación y descripción del sexo masculino por contraposición a una libertad marginal del sexo femenino. Pero ¿Sólo el sexo femenino es múltiple? ¿Afirmar esto no sería caer en una suerte de ‘esencialización’? ¿Sería válida una ‘esencialización’ de los sexos o géneros?

Propondremos a continuación dos perspectivas desde las cuales no es válida la naturalización *del hombre* ni de *la mujer*. En primer lugar, nos referiremos a la teoría queer, que se ha desarrollado ampliamente en la década de los 90 y según la cual todo, hasta la sexualidad, es un asunto cultural. En segundo lugar hablaremos de una mirada del género desde el pos-colonialismo, que procura dimensionar el peso de las especificidades nacionales, sociales raciales, etc. Y por ello no comparten la tendencia moderna de hacer lecturas universalizantes.

En su libro *El género en disputa*, Judith Butler, fundadora de la teoría queer, se pregunta: “¿Comparten las ‘mujeres’ algún elemento que sea anterior a su opresión, o bien las ‘mujeres’ comparten un vínculo únicamente como resultado de su opresión? ¿Existe una especificidad en las culturas de las mujeres que no dependa de su subordinación por parte de las culturas masculinistas hegemónicas?” (2007, p.50). Al hacer estas preguntas, Butler cuestiona por una parte la homogeneidad con la que ha sido mirado el sexo femenino así como la estabilidad que se ha tomado como característica de los sexos y los géneros. De allí que esta pensadora estadounidense utilice comillas para referirse a las mujeres, como también lo haría si hablara de los hombres.

Butler cuestiona y redefine los dos pilares en los que se ha sostenido la radical escisión entre hombres y mujeres: el género y el sexo. En cuanto al género, Butler dice:

La hipótesis de un sistema binario de géneros sostiene de manera implícita la idea de una relación mimética entre género y sexo, en la cual el género refleja al sexo o, de lo contrario, está limitado por él. Cuando la condición construida del género se teoriza como algo completamente independiente del sexo, el género mismo pasa a ser un artificio ambiguo, con el resultado de que *hombre* y *masculino* pueden significar tanto un cuerpo de mujer como uno de hombre, y *mujer* y *femenino* tanto uno de hombre como uno de mujer (Butler, 2007, p.54-55).

Es decir que tradicionalmente género y sexo se han entendido como espejos, como dos rostros de una misma realidad; sea esta la realidad hombre o la realidad mujer. No obstante, Butler derrumba esta concepción del género, para proponer su dinamismo performático. Así, según esta pensadora estadounidense, el género no es una serie de emociones, actos y pensamientos que empiezan a emerger naturalmente una vez se nace hombre o mujer; se trata más bien de una serie de actuaciones repetitivas que me construyen femenina o masculinamente frente a mi mism@ y a l@s demás.

En este orden de ideas, el género deja de ser un espejo del sexo para convertirse en un performance escogido<sup>67</sup>. Así pues, dice Butler que “el género es una interpretación múltiple del sexo” (2007, p.54) según la cual un ‘hombre’ puede construirse como género femenino y una mujer como género ‘masculino’ o simplemente jugar con estas identidades de manera flexible. Cabe aclarar que Butler no naturaliza los géneros al hablar del femenino y el masculino como configuraciones pre-determinadas; simplemente está diciendo que se trata de construcciones culturales y eso, por supuesto, es históricamente ‘natural’.

Pero Butler no se queda ahí. Para ella, no sólo el género es una construcción, el sexo también lo es. “Si se refuta el carácter invariable del sexo, quizás esta construcción denominada ‘sexo’ esté tan culturalmente construida como el género; de hecho, quizá siempre fue género, con el resultado de que la distinción entre sexo y género no existe como tal” (2007, p.55). Desde esta perspectiva ya no se trata de un asunto pre-discursivo, pues “la cultura, y no la biología, se convierte en destino” (Butler, 2007, p.57).

¿Propone Judith Butler la desaparición de los géneros y/o los sexos? Es decir ¿nos invita esta pensadora a dar la espalda a la cultura en la que hemos nacido? Muy por el contrario. El discurso de Butler está enmarcado en el campo de lo pragmático. De hecho, ella misma anuncia que sus escritos y específicamente *El género en disputa* es un intento por conectar la realidad con la academia. Es decir que a Butler no sólo la ocupa ‘desenmascarar’ a partir de una genealogía de los sexos, los géneros y el deseo, los intereses ideológicos que tras sus construcciones se esconden; sino, en este proceso,

---

<sup>67</sup> “La postura de que el género es performativo intentaba poner de manifiesto que lo que consideramos una esencia interna del género se construye a través de un conjunto sostenido de actos, postulados por medio de la estilización del cuerpo basada en el género. De esta forma se demuestra que lo que hemos tomado como un rasgo interno de nosotros mismos es algo que anticipamos y producimos a través de ciertos actos corporales, en un extremo, un efecto alucinatorio de gestos naturalizados” (Butler, 2007, p.17)

hallar alternativas de representación e inclusión más efectivas. Con esto en mente, es que esta pensadora afirma:

El hecho de que los regímenes de poder del heterosexismo y el falogocentrismo adquieran importancia mediante una repetición constante de su lógica, su metafísica y sus ontologías naturalizadas no significa que deba detenerse la repetición en sí –como si esto fuera posible-. Si la repetición debe seguir siendo el mecanismo de la reproducción cultural de las identidades, entonces se plantea una pregunta fundamental: ¿qué tipo de repetición subversiva podría cuestionar la práctica reglamentadora de la identidad en sí? (2007, p.96)

Hablemos ahora de una de las formas de pensamiento que se puede enmarcar dentro de las teorías poscoloniales, se trata del pensamiento latinoamericano. Éste constituye una manera particular de aproximarse a la realidad que se ha ido reivindicando tanto en América Latina como en Europa y Estados Unidos a raíz de la ruptura posmoderna. El pensamiento latinoamericano parte de una conciencia de la identidad latinoamericana –o las identidades latinoamericanas- en su(s) especificidad(es). ¿Cómo opera un feminismo en un marco de otra reivindicación comunitaria que implica también a las mujeres o a lo femenino?

Es claro que contextos como el latinoamericano plantean otros desafíos a las corrientes feministas, porque estas no se enfrentan a un centro masculino dominante y opresor, sino que confrontan discursos en tensión que marginan en unos contextos al tiempo que son marginados en otros. Es por esta particularidad, que la reivindicación feminista en América Latina incluye un proyecto comunal. No se trata sólo de la liberación de las sujetas femeninas de manera individual, sino de las comunidades de mujeres que se ven avocadas a situaciones que deben resolver en conjunto<sup>68</sup>:

Aquí la subjetividad de la mujer se constituye en diálogo con otras identidades y con un fuerte sentido de la colectividad, sin que por ello se pierda el sentido de lo ‘propio’. Lo personal se va construyendo en relación con lo público y no a expensas de ello. [...] el aprendizaje de las protagonistas y su constitución como sujetos, van asociados a un concepto móvil, plural, fluido y posicional: en lugar de otro-para-el-que-yo-soy, un “yosotras”, otras-para-las-que-estamos-siendo (Oyarzún, 1993, p.45).

Tras estos recorridos tanto por la construcción discursiva oficial de la mujer como categoría, como por las respuestas a dicha construcción, nos enfrentamos a la realidad estética de la cuestión. Recordemos una vez más que Rancière expone la estética como aquella propiedad del arte de reconfigurar el orden de lo real; es decir, con el arte nos

---

<sup>68</sup> Hablamos de contextos de violencia –estatal y/o privada-, de pobreza, de privación de la educación, entre otras dificultades.

encontramos frente a otros discursos que son precisamente los que nos permiten ver el mundo ‘con otros ojos’.

Butler relata que “para Wittig, el lenguaje es un instrumento o herramienta que en ningún caso es misógino en sus estructuras, sino sólo en sus utilizaciones. Para Irigaray, la posibilidad de otro lenguaje o economía significante es la única forma de evitar la ‘marca del género’ que, para lo femenino, no es sino la eliminación falocéntrica de su sexo” (Butler, 2007, p.86). Podemos ver pues que el asunto, una vez más, es una cuestión de lenguaje, cosa que en el ámbito de lo estético implica a la literatura. Por una parte, dice Wittig que, desde el feminismo, aquello que debe cambiar del lenguaje son sus estructuras, de manera que las mujeres –o lo femenino- debe hacer suyo el lenguaje y re-crearlo bajo otros parámetros que se alejen de los esquemas dominantes. Irigaray por su parte sugiere la posibilidad de otro lenguaje, porque en su opinión, es el lenguaje en sí el que es machista.

Estas propuestas de Wittig e Irigaray relatadas por Butler nos son sueños a realizar. Hoy en día el corpus literario contiene realidades como las que escuchamos de voz de estas feministas. Existen textos que, como *La pájara pinta* y *Las Andariegas*, han desafiado las estructuras regentes del lenguaje y hasta intentan nuevas maneras de aprehensión del mundo. Entonces ¿por qué seguimos siendo tan sord@s?

La respuesta es casi evidente. Estos libros no se leen porque sean absolutamente incomprensibles o deficientes en algún nivel; se trata de un asunto de poder. Tanto las editoriales, como las academias y las instituciones que pueden legitimar este tipo de discursos, continúan manteniéndolos en la oscuridad. No obstante, no hay razón para lamentarse. Como nos dice Escobar, aquello que está escrito es lo que permanece y estas aproximaciones femeninas al lenguaje y a la literatura están a la espera de ser leídas, legitimadas y valoradas. En este sentido nuestra lectura adquiere una importancia política también en el nivel del campo literario colombiano, porque se propone desafiar los límites y silencios impuestos a este tipo de literatura.

Recuerdo un cuadro que vi una vez en una exposición de la universidad; era el dibujo de una mujer. Se mostraban sus labios, su cuello y sus senos. Sus labios estaban cosidos, no podía abrirlos para hablar. Sin embargo, uno de sus senos tenía la forma de una boca furiosa, de dientes puntudos, que gritaba. Este cuadro me hace pensar en la reflexión que venimos haciendo. La feminidad tiene cosas que decir, cosas que no se han pronunciado porque las estructuras y el ser mismo del lenguaje las hace impronunciables. Pues este dibujo del seno de una mujer gritando son todas estas

expresiones, digamos por ahora literarias –porque es el campo que nos compete- que no se resignan al silencio porque, como dice Oyarzún, se trata de la otra mitad de la humanidad.

## 6. La promesa estética

Cuando se habla de literatura, existen temas especialmente escabrosos. Uno de ellos es el de la función social de la literatura, que se conecta directamente con la discusión sobre aquello que se entiende por literatura, asunto que ya discutíamos. Pareciera que lo incómodo de la pregunta radica en que el arte en general no parece cumplir una función de este en el mismo sentido que lo hace, por ejemplo, la medicina<sup>69</sup>.

Dice Adorno –y lo cita Rancière- que la función social del arte consiste en no tener ninguna. Esta afirmación de un académico vinculado a la Escuela de Frankfurt no implica, por supuesto, que el arte y sus espectadores deban regodearse en su lejanía y desconexión con el mundo de lo real. Lo que Adorno sugiere es que no se puede interpelar al arte en los mismos términos en los que se interpelan a los objetos del mundo capitalista; es decir, reclamándoles utilidad efectiva.

La justificación más evidente a esta posición de Adorno es que el arte no es, en efecto, un objeto, o por lo menos no es solamente un objeto. Como ya lo hemos visto con Rancière, para que un cuadro, libro o artefacto sea denominado artístico debe existir un cierto régimen de identificación desde el cual juzgar dicha calidad. Asimismo, debe haber unas ciertas instituciones que den a conocer y avalen dicho régimen de identificación. Y aún más importante, debe estar el espectador que perciba el objeto y pueda contribuir a que se revele el carácter artístico –según el régimen de identificación- del mismo. *El arte* entonces, no es un objeto, sino el artefacto en sus relaciones con los factores que hemos expuesto. Pero si *el arte* no es cosificable entonces, ¿cómo interpelarlo?

Rancière lo hace por una parte, exponiendo las dinámicas del arte en sus relaciones, y por otra, atisbando sus alcances políticos, es decir, de diálogo con la *división de lo sensible*. Vamos entonces por partes; empecemos por las dinámicas del arte. Al interior del campo artístico existen discusiones recurrentes en torno a la autonomía del arte. Esta discusión toma fuerza cuando el arte se seculariza en el marco de un régimen capitalista, que, como lo decíamos, pretende comercializarlo todo. Así pues en la división de lo

---

<sup>69</sup> Una ciencia cuyos beneficios en la salud de los individuos son cuantificables y comprobables empíricamente.

sensible vigente, según la cual todos los discursos son, de una u otra manera, controlados por la ideología a través de recursos que ya hemos señalado, el arte ocupa el lugar del disenso<sup>70</sup>.

Pues bien, precisamente en un afán por mantenerse en ese lugar de disenso, y no entrar a formar parte –por lo menos de una manera acrítica- de las dinámicas capitalistas, es que vuelve siempre la pregunta por la autonomía del arte. En este momento histórico parece ingenuo entender esta autonomía del arte como una separación tajante del mundo y sus estructuras. Entonces ¿cómo entenderla?

Dice Rancière que “la autonomía estética no es esa autonomía del ‘hacer’ artístico que la modernidad ha oficiado. Se trata de la autonomía de una forma de experiencia sensible. Y es esta experiencia la que constituye el germen de una nueva humanidad, de una nueva forma individual y colectiva de vida” (2004, p.27). Es decir que la autonomía del arte no se encuentra en la fabricación del artefacto, cosa insinuada también por Barthes cuando afirma que “la escritura, como libertad, sólo es un momento”<sup>71</sup>.

Con esta primera parte de su afirmación, Rancière separa la autonomía de arte del genio artístico, lugar donde se le ubica normalmente, para situarla en el momento de la experiencia sensible. En los términos de Rancière, la autonomía del arte sucede en el momento de vinculación entre el artefacto y el espectador. ¿Por qué? ¿Qué implicaciones tiene esta nueva locación de la autonomía?

Rancière es muy cercano a Belsey en afirmar que nuestro mundo actual está controlado por la ideología, de tal manera que todas las instituciones del *status quo* reproducen las relaciones de poder en sus distintos ámbitos: el educativo, el laboral, el cultural, etc. Puesto que Rancière no es neo-marxista, no habla propiamente de ideología sino de política consensual. Para comprender esta aproximación debemos retroceder un poco. Hay que recordar que Rancière entiende la política como aquella re-construcción constante de la división de lo sensible por medio de la argumentación de distintos grupos sociales. Pues bien, según el filósofo francés, hoy en día hemos alcanzado un ‘estado’ llamado consensual, y es que “el consenso no es simplemente un defecto de la política que requeriría un trabajo de re-politización. Es una forma activa de despolitización, de re-descripción de la comunidad y de sus problemas” (Rancière,

---

<sup>70</sup> “El disenso estético participa en el proceso político de cuestionamiento de los consensos” (Rancière, 86)

<sup>71</sup> Afirmación referenciada por Tomás Eloy Martínez en su artículo *Lo imaginario y la historia en las novelas de los años 70*.

2004, p.60). Mejor dicho, bajo una política consensual hay una aparente armonía y acuerdo que presentada como tal, inhibe el curso ‘natural’ de la política.

En estas condiciones, en que las relaciones de poder han sido naturalizadas hasta el punto de crear conformidad y apatía entre las personas, el arte aparece como *el* medio de fracturar esas relaciones de poder, y no a través de la denuncia, que como sabemos, es repetidamente neutralizada por medio de diferentes recursos de la ideología –como la satanización, la persecución, etc.-; sino a través de nuevas reconfiguraciones de lo sensible. No hablamos aquí de un arte panfletario, que se proponga fracturar tal o cual relación de poder; precisamente nos referimos a aquel arte “que no pretende nada, la obra sin punto de vista, que no transmite ningún mensaje y no se preocupa ni por la democracia” (Rancière, 2004, p.33). El arte que se mantiene como ‘juego’.

“¿Cómo interpretar que la actividad ‘gratuita’ del juego pueda fundar al mismo tiempo la autonomía de un dominio propio del arte y la creación de formas de una nueva vida colectiva?” (Rancière, 2004, p.22). En cuanto a la autonomía decimos que al mantener su gratuidad, el arte respeta su principio de disenso frente a las estructuras sociales. En cuanto a la creación de nuevas formas de vida colectiva, resulta que en este tipo de vinculación estética –entre el artefacto y el espectador- se cuestionan las relaciones normatizadas del mundo capitalista; hay una abolición de la servidumbre, la imposición, la productividad, entre muchas otras demandas, y en esa medida las personas pueden comprender que existen otras formas posibles de relacionarse.

La libertad del juego se opone a la servidumbre del trabajo. Paralelamente, la apariencia libre se opone al imperativo que relaciona la apariencia con una realidad<sup>72</sup>. Estas categorías –apariencia, juego, trabajo- son en realidad categorías de la división de lo sensible. Dibujan en el tejido mismo de la experiencia sensible ordinaria las formas del dominio o de la igualdad (Rancière, 2004, p.25).

Así pues, el arte contiene una promesa tanto más incierta como más grande. Más incierta porque no parte de una propuesta de organización colectiva. Cuando Rancière habla de una comunidad de percepción, se refiere a “una comunidad ética que revoca cualquier proyecto de emancipación colectiva” (2004, p.15) y que se encuentra unida por la comprensión de otras posibilidades de relaciones entre los actores sociales; en este sentido, no se trata para Rancière de una nueva acomodación del poder, sino de una comprensión distinta del mismo que promueva cambios estructurales.

---

<sup>72</sup> Acá sospechamos que, en la medida en que el arte da cuenta de algo que no es ella misma, de una libertad y una libre apariencia que se hacen presentes en el momento de la vinculación con el espectador, se habla también de una heteronomía del arte. Esto es contemplado ampliamente por Rancière, quien afirma que “para que el arte [...] se mantenga fiel a la promesa de la escena estética tiene que resaltar cada vez más el poder de la heteronomía que sustenta la autonomía” (2002, p. 122)

Se trata pues de una promesa más grande porque cuando Rancière habla de *revolución estética*, no se refiere a un grupo organizado que luche en contra de tal o cual injusticia, y que busque acopiar el poder para sí. Lo que dice es que

La revolución estética opone sus poderes de constitución de una comunidad sensible efectiva a la transformación de las formas jurídico-políticas y a las apariencias disensuales del subjetivismo político. El arte se propone crear esas formas materiales de la comunidad emancipada que la disensualidad política es incapaz de llevar a cabo, a riesgo de favorecer una nueva forma de policía, repudiando las apariencias de la política en beneficio de la realidad de los cuerpos en su lugar y en su función. Finalmente se da en un escenario de distanciamiento, en el que la promesa política cifrada en el enigma de la obra rebelde se opone a la captación estatal de la revolución o a los compromisos del arte revolucionario” (2004, p.57).

Esta es una definición de *revolución estética* gracias a la cual comprendemos que el arte, que la literatura, pueden alejarse de la disyuntiva entre contribuir o no al cambio social, para reunirse en torno a un tipo de revolución centrada en la constitución de una comunidad sensible efectiva, es decir en la unión de las ‘humanidades’ –como llama Rancière a los distintos sectores sociales- a favor de determinadas experiencias de percepción; y no más ya en “la revolución política concebida como revolución estatal que reconduce de hecho la separación de las humanidades” (Rancière, 2004, p.30).

No somos ilus@s, sabemos que una vinculación que propicie una *revolución* desde la percepción tan silenciosa como avasalladora, requiere de educación, de la difusión consciente de ciertos artefactos estéticos en los regímenes de percepción adecuados. En fin, requiere de un trabajo responsable, pujante y constante entre creadores, crític@s y espectadores. ¿Es posible ofrecer ciertos lineamientos para este tipo de trabajo desde el papel?

Es esta pregunta, en últimas, a la que queremos dar respuesta a partir de nuestra lectura de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* y *Las Andariegas*. Personalmente, he percibido –con preocupación- la literatura, es decir el corpus y sus lectoras y lectores, como un espacio en cierta medida autista, aislado. Encuentro que ese devenir de la literatura tiene que ver con una posición que ha adquirido el campo como tal y que ha sido perpetuada por la ideología. En mi opinión, textos como los de Ángel, que traen consigo múltiples rupturas y trasgresiones en diversos ámbitos, se prestan para re-direccionar posiciones como esas –del aislamiento- y apuntar en un sentido ‘prometedor’.

## **Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón: una estética de la memoria y el duelo**

*“Ni la gramática ni el estilo son políticamente neutros”*

Judith Butler

*Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* es una novela de la escritora pereirana Albalucía Ángel publicada en 1974. Normalmente este texto ha sido incluido por la crítica en el subgénero de la literatura colombiana conocido como Novela de la Violencia, puesto que los eventos que cuenta se desarrollan, en su mayoría, entre el 9 de abril de 1948 y el 9 de octubre de 1967.

En este análisis, ya no nos proponemos únicamente establecer las cercanías entre la obra de Ángel y las novelas de la violencia, tema en el que la crítica ya ha profundizado, sino explorar su construcción y temáticas desde otros referentes, como la construcción de ‘sujetos’ y el reposicionamiento de las mujeres; todo a la luz de la re-vinculación entre estética y política que plantea Jacques Rancière. Como ya lo anunciamos en capítulos anteriores, vemos en *La pájara pinta* una novela que, si bien comparte ciertos rasgos de lo que hemos llamado *política de la violencia* -tales como el tratamiento del periodo histórico de la violencia bi-partidista y parte de la violencia de guerrillas así como la denuncia de hechos atroces-, no es un texto que reproduzca del todo dicha ‘cultura’.

Intuimos en *La pájara pinta* cuestionamientos que trascienden un momento específico de la historia colombiana –aunque no queremos decir con esto que los textos a los que hemos hecho referencia en el Estado del Arte necesariamente se limiten a los momentos de su producción-, y que en ese sentido son actuales. Es desde esta perspectiva que

entendemos la novela de Ángel como un camino posible para explorar nuevas aprehensiones de nuestra realidad como colombianas y colombianos.

Como lo mencionan algunos estudios críticos de la obra de Ángel -que ya hemos revisado en el Estado del arte-, *La pájara pinta* se trata de una novela compleja a causa de la multiplicidad de sus discursos, el manejo de lo temporal, la organización particular de los sucesos y la pluralidad de géneros que la componen. Por esta razón procuraremos hacer una exposición tan clara como sea posible del argumento del texto por una parte, y de su estructura por otra.

Hablemos en primer lugar del argumento, que es en realidad, los argumentos, en plural, puesto que en la novela se yuxtaponen varias historias –sin una necesaria conexión directa-. Refirámonos a las tres historias más significativas, bien sea por su extensión o por su protagonismo. Por una parte, encontramos una narración de la infancia y juventud de Ana y sus allegad@s. Por otra parte, hay un recuento de la historia nacional desde el 9 de abril de 1948 hasta el tercer gobierno del Frente Nacional. Está también la historia de dos personajes que viven en un pasado significativamente anterior al presente de la novela, se trata de las vidas de Gregorio, Cecinda y su descendencia. Alrededor de estas tres historias se desarrollan muchas otras, pero se podría decir que, a grandes rasgos, estas tres líneas narrativas abarcan la totalidad de las pequeñas historias incluidas en *Estaba la pájara pinta*.

En el ámbito de los niveles narrativos, cabe llamar la atención la abundante pluralidad de voces. Así, aún cuando varios fragmentos de *La pájara pinta* son narrados por Ana, también hay muchos eventos relatados por otras voces y de los que, además, Ana no tiene conocimiento. Es el caso, por ejemplo, del testimonio de Teófilo Rojas, de la historia de Cecinda y Gregorio, o de las cartas que Lorenzo escribe mientras está preso. A pesar de las numerosas voces que escuchamos en la novela, podemos hablar de un presente del relato, que es el día en que Ana hace las evocaciones que permiten su desarrollo. Se trata del 9 de octubre de 1967, día en que muere el Che Guevara. Este momento de recuerdos dura un par de horas, desde que Sabina –la empleada de la casa de Ana- la despierta: “son las nueve, dice en voz alta, rezongona” (Ángel, 2003, p.137), hasta que recibe la llamada de Martín, que le anuncia la muerte de su amiga Valeria. Así pues, mientras Ana yace en la cama un buen rato y luego toma una larga ducha, recoge muchos de sus recuerdos de infancia: en la escuela, con sus amigas Julieta, Tina, La Pecosita e Irma; en la finca, con su hermano Juan José, Saturia –una niña del campo-, Marcos y otros niños de la región; y en su ciudad, Pereira, siendo un poco más grande;

donde tiene su primer novio y vuelve a encontrar a Lorenzo y Valeria<sup>73</sup>. Dichos recuerdos, que ocupan una parte de la narración, se entrelazan tanto con la historia nacional como con la vida de la Ana de la actualidad del relato.

Otra parte del relato, lo ocupan sucesos nacionales, historias de personajes sin conexión directa con la historia de Ana, las cartas de Lorenzo y la noche del mismo día de la narración, cuando Ana se encuentra en la finca La Arenosa junto a Martín y Lorenzo tras la muerte de Valeria. En cuanto a los sucesos nacionales, hay cuatro en particular, que cobran especial importancia. En primer lugar el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, que es narrado repetidamente por muchas voces oficiales y anónimas. En segundo lugar, las masacres campesinas producto de la violencia bipartidista en Colombia. En tercer lugar, la crudeza y cinismo de la dictadura del Teniente General Muñoz Sastoque<sup>74</sup>. En cuarto lugar, la represión ejercida contra los estudiantes.

También completan la novela una serie de historias de personajes que llamaremos *esporádicos*, su aparición y desaparición repentina al interior del relato, tenemos el caso muy particular de Gregorio y Cecinda. La conexión entre Ana y estos dos personajes, es un novio de juventud de la primera llamado Jairo. Resulta que Jairo apoya fervientemente a Esperanza Villegas, una de las concursantes de un reinado de belleza de la ciudad, y empeña un fino reloj heredado de su abuelo a cambio de un pañuelo de la reina; cuando su madre se entera, empieza a relatarle los varios trabajos que pasaron sus antepasados para alcanzar la posición social de la que ellos gozan. Dos de estos antepasados son Gregorio y Cecinda, y posteriormente sus hijos, Valeriano, Juancho y Jacinto. Hacemos énfasis en este relato porque es el único que se desarrolla extensamente en la novela, a pesar de no tener ninguna conexión evidente ni con la vida privada de Ana ni con el contexto nacional en el que ella crece.

Las cartas de Lorenzo, por su parte, son una serie de fragmentos de reflexiones y situaciones narradas por este personaje durante el tiempo que pasa en la cárcel. La primera vez, a causa de un cheque falso y la segunda vez, por su participación activa en la fabricación de propaganda para los grupos estudiantiles de izquierda. Por último, en cuanto a la noche que Ana pasa en La Arenosa junto a Lorenzo y Martín; este es el momento de la narración que abre y cierra la novela.

Refirámonos ahora a la estructura de *Estaba la pájara pinta*. Se trata de una novela circular, que como ya lo decíamos, abre y finaliza con la noche que Ana pasa en La

---

<sup>73</sup> Digo que los vuelve a encontrar, porque Ana jugaba con ellos en el patio de su abuela cuando era niña.

<sup>74</sup> Es decir, la dictadura de Rojas Pinilla.

Arenosa junto a un Lorenzo enfermo a causa de las múltiples torturas que sufrió en la cárcel, y a un Martín inconsolable por la muerte de Valeria. Más que de un orden cronológico, *La pájara pinta* consiste en un orden ritual; es decir, a lo largo del libro se retoman ciertas situaciones una y otra vez, y éstas, a la luz de otras narraciones que van apareciendo, cobran sentidos más profundos y complejos. La circunstancia más repetitiva al interior del relato es la muerte. Así pues, el libro está dividido en 25 partes, que van profundizando de manera azarosa e intermitente en muchas situaciones pero siempre volviendo sobre la muerte de una u otra manera.

Luego de esta reseña que expone los rasgos más generales y significativos de *La pájara pinta*, queremos adentrarnos en nuestra lectura que pretende tres cosas. En un primer momento, mostrar cómo esta novela se vincula con la *política de la violencia* que ya hemos caracterizado; luego, plantear en qué puntos se aleja dicha política para configurar su propia estética; y, por último, evidenciar qué implica eso en términos políticos. Entendiendo los conceptos de estética y política como lo hace el filósofo francés Jacques Rancière y como ya lo hemos expuesto.

### **1. Política de la violencia: imaginarios colectivos y violencia de género**

Decíamos en nuestro estado del arte que *La pájara pinta* comparte ciertos rasgos con lo que hemos denominado política de la violencia, definida ésta como la estabilización de una determinada forma de tratar el conflicto en muchos textos narrativos producidos en Colombia durante la segunda mitad del siglo XX. Pero ¿cómo se aproxima esta novela de Albalucía Ángel a dicha política?

Como sabemos, una parte importante de *La pájara pinta* se desarrolla en los años que son asociados a la violencia bipartidista. Sin embargo, no es aquí solamente donde reside el vínculo entre esta novela y la política de la violencia. El asunto también es estético. Es decir, tiene que ver con unas configuraciones determinadas de ciertos eventos y roles que hacen eco a la manera tradicional como se han tratado tanto el conflicto como sus actores en la Novela de la Violencia.

El primer eco que encontramos en *La pájara pinta* de la Novela de la Violencia es la aparición de algunos vocablos y expresiones que inmediatamente nos remiten a una cierta manera de percibir el conflicto:

El país se fue llenando de otros pájaros. Abarrotando de asesinos. Cuajándose de muertos. Congestionándose de sangre. Poblándose de miedos. Rebosando injusticias. Hinchándose de oprobios contra el derecho humano. Cargándose, impregnándose, plagándose. Colmándose de gritos, de amenazas de olores pestilentes, de ríos en los que la corriente parecía tinta roja de tanto

desangrarse liberales y en los que las montañas fueron bastiones bombardeados, violados, destruidos, 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 (Ángel, 2003, p.442)

Las similitudes entre este fragmento y, por ejemplo, *Cóndores no entierran todos los días* son evidentes. Desmenucemos la cita. El primer vocablo que encontramos es ‘pájaros’; esta palabra hace referencia a los conservadores armados y organizados de la época de la violencia bi-partidista. También en *Cóndores* esta palabra es muy importante; de hecho, el cóndor, jefe de los conservadores, es el protagonista del relato. También se habla de las muertes, la sangre y el miedo de los liberales; como veíamos en la estadística presentada por Augusto Escobar, la gran mayoría de Novelas de la Violencia exponen los atropellos cometidos contra el partido rojo por parte de los chulavitas. Por último, el toque de queda aparece también en *Cóndores*. Al respecto cabe recordar el intenso temor que sentían los habitantes de Tuluá con la llegada de la noche así como la inmunidad de los pájaros.

Estos puntos en común entre la Novela de la Violencia y *La pájara pinta*, indican la manera en que el conflicto ha permeado los imaginarios colectivos en Colombia. Por una parte, éste –el conflicto- es percibido como sinónimo de muerte y terror. Por otro, es entendido como una lucha desigual entre un grupo favorecido por el Estado que abusa de otro que no coincide con los intereses económicos y políticos del *status quo*.

Existe otro punto de encuentro entre la Novela de la Violencia y *La pájara pinta*; se trata del rol de las mujeres en el conflicto. Así, al igual que Daniel Caicedo y Álvarez Gardeazabal, cuando Ángel relata los estragos de la violencia, muestra las cruentas acciones que los chulavitas ejercen contra las mujeres: “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” (Ángel, 2003, p.441). Vemos pues, como en *La pájara pinta* se retoma la posición que ocupan las mujeres en el conflicto; una de total vulnerabilidad y opresión.

Sin embargo, el marco de la política de la violencia es tan sólo un punto de partida en *La pájara pinta*, del cual el relato toma distancia en favor de otras búsquedas. Una de ellas, que es en la que vamos a profundizar en este momento, reside aún en el ámbito de la violencia, pero rompe con un silencio que se toma por inexistente en la Novela de la Violencia. ¿De qué se trata?

En *Viento seco* por ejemplo, la violencia contra las mujeres está asociada exclusivamente al conflicto armado; no obstante, *La pájara pinta* cuestiona dicha posición. En esta obra se evidencia que la violencia contra las mujeres no es sólo un asunto del conflicto armado; es una práctica cultural arraigada que sufren por igual mujeres adineradas y pobres; jóvenes y grandes:

Saturia chillaba ya no más, un poquito no más, decía él, no seas malita, te voy a regalar una muñeca grande, de esas que tiene don Severiano en la vitrina y Saturia que no, que yo no quiero, y otra vez con los gritos, y entonces el hombre le taponó 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 volteó bocabajo y se puso a llorar, y ellos le vieron el pelo enterrado, y el vestido en chirajos (Ángel, 2003, p.229)

Aunque este fragmento narra la violación de una conocida –de bajos recursos- de infancia de Ana, también la segunda es una víctima cuando apenas tiene trece años y quien lo hace es un empleado de la finca de sus padres. Además de la agresión física y emocional que implica una violación, -que, en el marco de la novela, ni para el caso de Ana ni para el de Saturia está vinculada con la violencia bipartidista-, Ángel demuestra la censura social que existe al respecto, pero no en contra de los hombres sino de las mujeres mismas:

[...]la sangre no quitaba y entonces decidió que mejor enterraría los calzones en el huerto, donde la tierra era blandita, y el camión no tenía mucha y lo dejó secando mientras que se bañaba en la quebrada, que estaba como un hielo[...] ¿Y si me pasa lo que me contaron que le pasó a Saturia?; y se imaginó fajándose el estómago con un neumático de carro, y el niño naciendo en un rincón del baño, porque Saturia no contó [...] y entonces se volteó de cara al suelo porque no pudo más de pesadumbre, y se deshizo el lágrimas, en gemidos dolientes, y así lloró y lloró hasta que lentamente la fue venciendo el sueño (Ángel, 2003, p.431)

En este fragmento se evidencia la inmensa vergüenza que significa para las niñas y mujeres colombianas una violación; de igual manera queda clara la impunidad en la que quedan –por lo menos en los casos que presenta la novela- dichos actos. De hecho, cuando Saturia es violada Ana, Juan José –su hermano- y otros niños que están en la finca lo presencian y deciden no decir nada: “entre todos resolvieron que era mejor no irle a contar a nadie. Para qué” (Ángel, 2003, p.229). En esta decisión está cifrado el silencio en el que se encuentran los constantes actos de agresión perpetrados por algunos hombres en contra de las mujeres.

En *La pájara pinta* entonces, se presenta la violación como sinécdoque de la violencia ejercida contra las mujeres; más allá del conflicto armado nacional. En este mismo

sentido, el texto profundiza en formas ya no prohibidas o tabú, sino naturalizadas de subordinación de las mujeres y lo femenino.

Ana, por ejemplo, recibe muchas indicaciones de cómo ser una ‘mujer’ por parte de Sabina: “tú cuando estés grande nadie se va a ennoviar contigo pues a los hombres les gustan las mujeres que van bien arregladas seguía la cantinela” (Ángel, 2003, p.474) o “no hay nada más horrible que una muchacha con las uñas comidas, los hombres las detestan” (Ángel, 2003, p.487). Por medio de las palabras de Sabina y de otros personajes que hacen afirmaciones misóginas cotidianamente<sup>75</sup>, en la novela se presentan una serie de lugares comunes según los cuales el rol femenino está plagado de ideas de inferioridad con respecto al rol masculino.

Esto, junto con actos tan censurables como la violación, constituye aquella violencia de *La pájara pinta* que se aleja de la política de la violencia para pasar al desentrañamiento de silencios ideológicos. Tal desentrañamiento es un paso fundamental en una sociedad que, a pesar de estar marcada por el conflicto con una profundidad tal que ha fortalecido una *política de la violencia* en las artes y específicamente en la literatura; ha acallado ciertas formas de violencia tan presentes y crudas como la de género.

Ahora, también hay que decir que *La pájara pinta* no es una novela de la develación o de la denuncia aunque haya momentos en el texto al que se lleguen a este tipo de construcciones. Para sustentar esta afirmación continuaremos con una lectura de la novela de Ángel que se aleja de la frontera de la violencia para situarse en otros diálogos. Queremos hacer énfasis en que esta distancia con la violencia como paradigma ideológico lo tomamos escuchando el llamado mismo del texto hacia otros horizontes y no forzándolo de manera alguna.

## **2. Una historia incluyente: lo canónico, lo público, lo privado, centros y periferias**

La distancia que encontramos entre *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, la política de la violencia y violencia misma<sup>76</sup>, puede explorarse desde múltiples perspectivas que tienen como punto de encuentro la ficción de la novela; es decir, la manera como son reconfiguradas las relaciones entre los eventos en su interior.

---

<sup>75</sup>Ana: “¿No te dio miedo? ¿A mi...? ¿Por qué me iba a dar miedo unos tipos que están jugando tute y tomando chocolate? Ni que fuera una niña” (Ángel, 233).

<sup>76</sup> Entendida aquí la violencia en la perspectiva de María Helena Rueda, como una estructura discursiva que parte del silenciamiento de otras voces.

Sin embargo, antes de hablar de esta ficción con sus recursos y alcances, quisiéramos profundizar en la manera como se construye la Historia<sup>77</sup> en el relato porque, en la medida en que es en este ámbito donde encontramos los puntos de encuentro más concretos entre la política de la violencia y *La pájara pinta*; pensamos que éste debe ser nuestro punto de partida para adentrarnos en la estética de Ángel como una de ruptura. Para mostrar cómo la *política de la violencia* se convierte de nuevo en estética en *La pájara pinta*, navegaremos por la relación que en el texto se establece entre los relatos canónicos, públicos, privados y marginales; así como por las particularidades que se despliegan al interior de cada uno de ellos.

En la Novela de la Violencia existen ciertas constantes en la manera como se construye la historia. Por una parte, hay detonantes y finales demarcados. En cuanto al detonante, este parece ser siempre el mismo, el asesinato de Gaitán. Los finales, también tienen que ver con la muerte. En el caso de *Cóndores*, se trata de la muerte de León María Lozano que trae consigo una suerte de paz para Tuluá. En cuanto a *Viento seco*, la muerte de Antonio implica una suerte de derrota de los liberales; símbolo de la falta de posibilidades de este partido frente al conservador.

Por otra parte, los protagonistas de los relatos son hombres adultos; bien sea en calidad de víctimas o victimarios. Las mujeres, l@s niñ@s y l@s ancianas, aparecen como motivo de venganza o agresión o, en algunos casos como el de Agripina, esposa del ‘Cóndor’, se trata de seres indiferentes al conflicto por no ser víctimas directas de éste. Además, como lo indicábamos en el apartado anterior, existe una tendencia, sobretodo en la Novela de la Violencia que hemos definido como *referencial*, a presentar dos polos del conflicto: uno positivo, victimizado y con el único ánimo de vivir dignamente. Y otro negativo, bélico y cruel cuyo objetivo parece ser el exterminio de sus opositores. Recordemos que en *Cóndores*, aún cuando hay una humanización de León María Lozano, se presenta una perspectiva del conflicto en la que los únicos victimarios son los conservadores y los únicos mártires, los liberales.

Ahora bien, existen en *La pájara pinta* dinámicas narrativas que rompen con estos esquemas tradicionales que operan en la Novela de la Violencia y, con ello, con la *política de la violencia*. En primer lugar, se da una inclusión de la vida privada en el relato histórico; es más, esta suerte de anverso de la Historia, es presentado como contrapunto del relato oficial.

---

<sup>77</sup> Que definimos como la configuración canonizada de los relatos sobre el pasado de las comunidades.

Así, la historia de Ana no es presentada como el relato principal de *La pájara pinta*, uno del que se parta para hacer ciertas referencias históricas marginales. El relato histórico por su parte, no es presentado como un gigante del que se quieran mostrar sus efectos ‘colaterales’ en la vida cotidiana de las personas. En la novela de Albalucía Ángel lo que existe es más bien una coexistencia, un diálogo entre dos ámbitos de la historia social que han sido radicalmente separados por la ideología. ¿Por qué razón han sido separados estas dos caras de la historia –la privada y la pública-?

Jacques Rancière habla de una política consensual que, recordemos, consiste en la despolitización de la comunidad lograda a partir de una sensación de armonía y/o lejanía de las problemáticas económicas, sociales y culturales. Pareciera que la separación que ha sufrido la historia pública de la privada tiene mucho que ver con la política consensual. En la medida en que lo público –tanto pasado como presente y futuro- es comprendido como algo ajeno a mi cotidianidad como ciudadana y como individuo; la posibilidad de establecer un vínculo entre mi vida privada y la de mi comunidad aparece carente de sentido y, en esa medida, las problemáticas de mi sociedad se presentan como ajenas a cualquier acción que yo pueda tomar. Pero ¿qué sucedería si mi percepción sobre el impacto de mis acciones en la comunidad cambiara? Antes de resolver este interrogante estudiemos los caminos a través de los cuales es posible que cambie mi percepción así como los alcances de esta transformación.

Decíamos que en *La pájara pinta* se establece un diálogo entre la historia pública y la privada. Pero ¿de qué maneras? Y estas maneras, ¿cómo desestabilizan otras maneras tradicionales de hacer historia? Vamos por partes. En primer lugar, hablemos de las voces que narran el texto y de cómo operan.

En la gran mayoría de los estudios críticos sobre *La pájara pinta*, se hace referencia a Ana como la narradora y centro de la novela: “Ana, como conciencia estructurante del texto, orienta la construcción de ese universo [...]” (Osorio, 2006, p.25). No obstante, si bien es cierto que Ana es una de las narradoras y protagonistas, se trata de una simplificación marcarla como la única.

Lo que sí podemos decir es que Ana es una suerte de brújula al interior de la novela; es decir, que su presencia guía y conecta de una manera u otra todas las voces y tiempos que allí se narran. Así las cosas Ana, tanto en su papel de narradora como en su rol de personaje, acaba por ser un centro intermitente que aparece como punto de conexión pero que se desvanece con la aparición de otras voces y situaciones que cobran fuerza y protagonismo por sí mismas, como islas significantes.

Pongamos por caso la narración del 9 de abril; uno de los hitos históricos más significativos para la sociedad colombiana contemporánea. En *La pájara pinta*, la evocación de esta fecha surge de la memoria subjetiva de Ana pero pronto, los hechos de ese día cobran protagonismo por sí mismos y entonces la voz de Ana queda subordinada como una voz más de la narración.

Entre las voces del 9 de abril se encuentran la de Ana, como ya lo dijimos; la de radio – en la que escuchamos, por un momento, la voz del poeta Jorge Zalamea-. Las voces oficiales de Bertha de Ospina –esposa del presidente del momento Mariano Ospina-, el liberal Lleras Restrepo, el Ministro de Educación Estrada. La voz de una hija de uno de los acompañantes de Gaitán en el momento de su muerte. Además de esta gran pluralidad, en la novela se escuchan un sinnúmero de voces sin nombre, dolidas por el asesinato del candidato:

...un calorón violento y seguir arrastrando el máuser porque mataron a Gaitán, hijueputas, que se mueran todos, que cuelguen a Laureano. ¡VIVA EL PARTIDO LIBERAL!, comencé a gritar enardecido, como todo el mundo, ¡que lo cuelguen del pito, gran verraco!, y me emperré a llorar a lágrima viva, por mi Dios. Era como si hubieran matado a mi mamá y a mi papá y a toda la familia junta, qué rabia, que impotencia, hermano (Ángel, 2003, p.170)

Percibimos en esta manera de narrar de la novela, en primer lugar, una ruptura con los relatos unívocos; característica fundamental de los relatos históricos tradicionales. Así pues, *La pájara pinta* retoma un evento tan memorable para la sociedad colombiana como el 9 de abril y lo transforma; no como suceso sino como relato. Es decir, en la medida en que la muerte de Gaitán es narrada simultáneamente por mujeres y hombres, niños y ancianos, liberales y conservadores; la forma de tragedia que ha adquirido este relato nacional es desestabilizada.

Esto no quiere decir que en *La pájara pinta* se niegue la forma trágica de relatar la muerte de Gaitán. Simplemente se amplía el espectro de narración. Aparecen otros relatos de suspenso, terror y desilusión<sup>78</sup> en torno a este mismo evento que permiten leer el nueve de abril de otras maneras. Maneras que toman distancia de la contundencia irreversible que esta fecha ha significado para el destino funesto de Colombia.

En segundo lugar, como también podemos ver con el ejemplo del 9 de abril, *La pájara pinta* rompe con una de las separaciones más elementales impuesta por la ideología en el campo de lo genérico-sexual y según la cual, las mujeres son localizadas en el hogar, en lo privado y en el silencio. Y los hombres, en el exterior, lo público y lo dicho.

---

<sup>78</sup> El 9 de abril de 1948 a Ana se le cae su primer diente y se queda esperando el regalo del ratón Pérez.

Así pues no es casualidad que en *La pájara pinta* se otorgue protagonismo a mujeres significativas en espacios públicos como Valeria o Bertha de Ospina:

Al pie suyo, 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 doña Manuelita por su valor y su serenidad’, le digo. Ella sonríe, y se reacomoda su pistola al cinto (Ángel, 2003, p.165)

Vemos pues a Bertha de Ospina fisurando la tajante separación que parece existir entre el hogar y el exterior; así, esta Primera Dama se encarga del menú de Palacio con la misma entereza con que participa de las tensas conversaciones y situaciones en torno a la muerte de Gaitán y el futuro del gobierno de su esposo.

Respecto del cambio de posición de las mujeres en *La pájara pinta*, es iluminadora la relación que Valeria tiene con su hermano Lorenzo, porque desdibuja el estereotipo de que las mujeres que participan en el ámbito de lo público de manera activa y comprometida son desalmadas y no tienen familia. Valeria tiene corazón y sensibilidad en la misma medida que valor; y ninguno de estos atributos riñen con su género: “ella le sonreía, lo miraba como un niño pequeño que sabe su lección [a Lorenzo] y contestaba siempre con un tono distinto, dulcísimo, sin alegar ni nada, lo convencía de que la acción no era por ahí. Que había que comenzar a preparar otra más eficaz, pues de seguir así, aquella historia se iba a volver un matadero” (Ángel, 2003, p.220)

Con estas maneras de narrar que configuran relatos plurívocos, horizontales y trasgresores del binarismo público-masculino y privado-femenino-, se derrumban varios de los límites manejados en los relatos históricos canónicos, que operan casi que inversamente a como lo hace la novela de Ángel<sup>79</sup>. Veamos un elemento más que, a

---

<sup>79</sup> Dice Hayden White que el propósito último de la historia es dotar de sentido el pasado de las comunidades de tal manera que den cuenta de las dinámicas del presente. Pues bien, para la ideología, esto sólo es posible cuando existe una relación causal entre los eventos y dicho tipo de relación es fácilmente establecida a través de dos herramientas: la conclusión y la cronología. La historia oficial nos habla de acontecimientos con un comienzo, desarrollo y desenlace. Así, aprendemos que hubo una conquista, colonia, independencia y república. También nos enseñan que Colombia vivió un periodo de cruenta violencia bipartidista que culminó con la creación del Frente Nacional; mejor dicho, hay una obsesión por la conclusión. Se habla de los eventos como terminados y pasados. En ninguna historia oficial se contempla, por ejemplo, la posibilidad de que el proceso independentista no se haya culminado; la prueba es que el año anterior -2010- celebramos doscientos años de ‘soberanía’-. En cuanto a la cronología, esta impone que los eventos son causas y consecuencias de otros en la medida en que ocupan posiciones distintas en el tiempo –primero matan a Gaitán y luego se desencadena la violencia bipartidista<sup>79</sup>- y como el orden no es algo escogido por alguien sino inmanente a los eventos mismos –según la ideología-, no hay caso en preguntarse si podrían vincularse de otra manera.

nuestro modo de ver, engloba la reflexión que venimos haciendo; se trata del movimiento que se genera en la estructura centro-periferia tan cara a la modernidad y que veremos a través de dos ejemplos.

Miremos nuevamente a Ana. Que este personaje, la brújula del relato, sea no sólo por una mujer, sino además por una niña no parece accidental. Ésta característica de una de las voces principales de la novela nos sitúa frente a una doble marginalidad. Por una parte, Ana ocupa la marginalidad propia de un discurso infantil que siempre es tomado como subordinado con respecto al adulto. Por otro, tanto en su hogar como en su círculo de amigos ella ocupa fronteras y no centros.

En su infancia, narra desde la frontera de ser una niña ignorada y reprendida con frecuencia, cuyas inquietudes no son resueltas: “Sabina, ¿qué son partes pubendas?, se le soltó una tarde mientras que la veía estirar ropa [...] Que qué son partes ¿queeeeé...?, y después el berrido: ¡ya está volviendo a leer cosas!” (Ángel, 2003, p.438).

En su adolescencia, se encuentra en una doble frontera. Por un lado, la de no compartir del todo las prácticas y valores del mundo del que proviene:

En La Arenosa yo entendí. Me di cuenta de que la vida no solamente era jugar golf y decidir que este vestido me lo trajeron de Miami, que voy a pasar las vacaciones en la bahía de Santa Marta, en Navidad me regalaron este Omega, o cosas de ésas: tú ya sabes. Lo que decimos las niñas como yo (Ángel, 2003, p.411).

Pero por otra, de no pertenecer del todo a ese mundo que admiraba a través de Valeria y con el cual soñaba:

Hacíamos reuniones por las tardes y yo me traje un día un cerro de manifiestos en la funda de la Olivetti y un hombre me siguió y yo estaba segura de que era detective, pero Valeria me dijo que no importa: que el día de pelear se peleaba, que no nos íbamos a amilanar por eso [...] Cuando la vi tan decidida, y yo tan tiquismiquis, tan niñita educada, tan salida de un cuadro de Renoir, tan no sé, te aseguro (Ángel, 2003, p.276)

Ahora hablemos de grupos socialmente marginales. *La pájara pinta* además de presentar mujeres que se desenvuelven en el ámbito público, toma distancia en general de cualquier centro establecido por los relatos canonizados. Así, si bien en la novela se mencionan presidentes y personajes políticos emblemáticos tales como Camilo Torres, el Che Guevara o el Teniente General Muñoz Sastoque; la autora da vida en su novela a

---

las historias de cabos, sargentos y estudiantes anónimos entre otros ciudadanos del común.:

Ese Teniente parece con culillo, y un costeño nervioso siempre me ha dado mala espina; ¿cuánto te falta a ti para terminar esta vaina? A mí cinco meses, tres días y dos horas, y no te digo la pachanga que se va a armar en Rebolo cuando yo llegue, ¡mieeeeércole...! [...] pero el Sargento Cárdenas no está para merengues y le ordena a Gamarra que mejor se esté quiero, porque si no lo va a meter al pote cuando llegue al cuartel (Ángel, 2003, p.372)

Los estudiantes ocupan un lugar protagónico en *La pájara pinta*. Así tanto la historia dolorosa y silenciada que ha vivido esta parte de la sociedad, como su empeño por movilizar el estancamiento nacional se materializan en voz de Lorenzo, Valeria y otros estudiantes que aparecen a lo largo del relato. Es así que obtenemos imágenes muy vívidas tanto del empuje de estos jóvenes como de la represión oficiada por el Estado.

Maluco, muchachita, Muy maluco. [...] esa entrada fue el bautizo. Después un Capitán me interrogó y como le dije que yo no sé de qué me están hablando porque quería saber que dizque dónde están las armas y las granadas y quién las trae, y la primera en la frente, con la cache del revólver, y como no dije ni ay fue el culatazo y entonces sí me rajó el cráneo y yo vi nublado y caí al suelo, redondito. Pero me despertaron con no sé qué porquería que me hicieron oler. A ver... ¿sí le dolió mi amigo? [...] y puso a funcionar la máquina de los choques y ahí si creí que era capaz de confesar alguna marranada porque la sed era espantosa pues ya iban cuatro días sin probar gota de agua y no dejan dormir golpeando puertas y encendiendo las luces, jodiendo, en todo caso (Ángel, 2003, p.453).

Tanto el discurso de una Ana infantil y marginal como las voces de anónimos sociales, pareciera tener el destino de una reivindicación política consistente en incluir a los excluidos y excluidas en un relato y aún más, brindarles protagonismo. Digamos que esta lectura no es desacertada; sin embargo, desde la perspectiva de Rancière es limitada porque en el afán por incluir a l@s marginales se dejan intactas las estructuras, o en términos de Rancière, las relaciones entre los objetos, es decir, la *división de lo sensible*. En este sentido, creemos que *La pájara pinta* no puede ser entendida como una reivindicación en el sentido que el orden le ha dado a la palabra y que connota inclusión social, porque de hecho, todo lo que venimos viendo apunta a la desestabilización de las estructuras impuestas por el *status quo*. Así pues, más que una inclusión de los marginales en el discurso oficial, lo que Ángel busca es una pluralidad de discursos, una

disolución de los centros en favor de las márgenes que tod@s, hasta la hija del General Muñoz Sastoque<sup>80</sup>, ocupamos en algún momento.

Más ampliamente, cuando hablamos de la construcción de una historia incluyente en la *Pájara pinta*, nos referimos a una reconfiguración en la manera de contar relatos que en Ángel se presenta como una flexibilización de las relaciones entre los eventos; es decir como una ruptura con las formas ‘pre-establecidas’ de la historia de las que habla Hayden White. Ya no hay pues, formas ‘pre-establecidas’ sino infinitas posibilidades de forma.

Las implicaciones de este movimiento, que *La pájara pinta* genera al interior de las rígidas estructuras de los relatos tradicionales, son políticas. Antes nos preguntábamos qué pasaría si yo como lector(a) y ciudadan@ percibiera que mis acciones tienen un impacto en el devenir comunitario. Pero para responder a esta pregunta era necesario saber si se puede cambiar una percepción aseverada por la ideología.

Pues bien, *La pájara pinta* responde a esta última pregunta. Dice que si es posible cambiar esta percepción de la lejanía de la historia personal y la colectiva; y no sólo dice que es posible, lo hace posible y en el proceso trasgrede varios de los límites que existen a la hora de narrar una historia. Con este trasfondo nosotr@s podemos responder a la segunda pregunta, podemos decir que una vez cambiamos nuestra percepción sobre las relaciones de los objetos y hechos en el mundo, somos potenciales transformadores de éste.

Entonces, ¿*La pájara pinta* nos invita a la acción política? De hecho, no. Nos invita a la acción estética –que contiene gran poder político-. Percibir es una acción y la novela de Ángel nos obliga a flexibilizar nuestra mirada sobre la realidad, el pasado, el presente y en ese orden de ideas, también sobre el porvenir.

### **3. Una ficción desde la fragmentariedad: estructuras, relatos y personajes**

Como ya lo mencionamos, uno de los puntos de acuerdo entre los críticos de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* es la complejidad de la novela, a tal punto que es considerada difícil de explicar en términos estructurales, de argumento y aún estilísticos. De manera radical, el texto es descrito por el crítico Oscar Osorio como caótico<sup>81</sup>. Pero, ¿qué es lo que caracteriza ese ‘caos’? Y ¿hacia dónde apunta?

---

<sup>80</sup> En *La pájara pinta* se narra un incidente ocurrido en la Plaza de Toros de Bogotá durante el gobierno de Muñoz Sastoque, en el que un sinnúmero de personas fueron golpeadas y asesinadas por rechiflar a la hija del General. Lucrecia, tía de Ana, presencia este hecho.

<sup>81</sup> “Esta conciencia lastimada, amodorrada [de Ana] define el caos del enunciado” (Osorio, 2006, p.22)

Empecemos por el nivel del discurso. Dice Foucault que a partir de los discursos se construyen órdenes, es decir, relaciones inamovibles entre las cosas. A partir de éste pues, se naturalizan las posiciones y vínculos entre objetos, grupos sociales, individuos, etc. En últimas, el discurso es el fundamento de la ideología y en ese mismo sentido, la ruptura del primero significaría una desestabilización de la segunda. Pero ¿cómo se hacen tambalear los discursos del *status quo*, específicamente en la novela de Ángel?

Denunciar tanto el funcionamiento como las intenciones de los discursos oficiales ha sido –y sigue siendo en ocasiones– un camino; sin embargo, encontramos en *La pájara pinta* otra manera de fracturar el discurso: se trata de su ficción. Recordemos que Rancière no define lo ficcional como lo no-real sino como una re-organización de las cosas y sus relaciones. Así pues, lo que Ángel logra en su novela no es denunciar el orden de las cosas sino cambiarlo. Esto lo vemos tanto en el nivel de la construcción discursiva, como en el de la de constitución de los sujetos emisores y en el de las estructuras mismas de la novela.

Empecemos pues por el nivel de la construcción discursiva. Dos características de un discurso en consonancia con el *orden* son la coherencia y la lucidez. Pues bien, en *La pájara pinta* esas dos ‘cualidades’ son burladas por el discurso de Ana; el cual, como ya lo ha señalado Oscar Osorio, no es totalmente consciente. Osorio lo denomina ‘amodorrado’: “Mejor no discutir. Dejar que acabe de una vez de recoger las cosas en santa paz y calma, y cuando salga del cuarto dar un salto, cerrar de un golpe la persiana, meterse otra vez dentro del sobre y dormir por lo menos hasta las diez y media. Inútil buscar pleito desde tan temprano” (Ángel, 2003, p.222). Amodorrado porque, como lo vemos en la cita, esta narradora trata de dormir, de manera que sus pensamientos y recuerdos surgen de un estado semi-lúcidos.

La forma del discurso de Ana es explicada por Osorio por la orientación ideológica de la novela:

La narradora amodorrada es una potente metáfora de la inacción política a la cual nuestra sociedad, a través del horrendo ejercicio de la violencia y de la inmovilidad social, condenó a la juventud de las décadas del 60 y 70 que no aceptaban el camino de las armas. Este es el punto de vista que mediatiza la construcción de mundo que hace la novela, su orientación ideológica. *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* se construye desde este estado de renuncia, de inacción. Ese es el sentido profundo del caos del enunciado” (Osorio, 2006, p.23)

Así pues, Osorio sugiere que Ana como protagonista y narradora se presenta de manera débil debido a la orientación ideológica de la novela que implica quietud y pasividad

frente a los sucesos nacionales. No obstante, esta afirmación queda cuestionada si pensamos en la pluralidad de discursos que venimos exponiendo. ¿Cómo son las otras voces? Y ¿también se inclinan por la renuncia y la inacción?

Pensemos en la voz de Lorenzo. A diferencia de la de Ana, Lorenzo se encuentra en un estado de sobre-conciencia, es decir, de una conciencia excitada por la situación límite que vive en la cárcel. De esta manera, aún cuando su discurso es fragmentado, su posición política difiere radicalmente de la de Ana. “Si la muerte de Camilo nos puso en la estacada y nos dejó viendo un chispero, no hay que olvidar al Che. Él mismo dice que *la guerrilla no es una aventura bella*. ¡Y no...! Pero es la única. Para mí, en todo caso” (Ángel, 2006, p.456). Vemos pues, un claro llamado a la acción y al compromiso por parte de Lorenzo y sabemos también que esta voz se expresa en el mismo nivel de importancia que el discurso confundido y escéptico de Ana.

Aunque la postura de Lorenzo nos ayuda a comprender un poco mejor la pluralidad ‘ideológica’ en *La pájara pinta*, es necesario aclarar que ni la voz de Ana es todo el tiempo una de modorra ni la de Lorenzo comprometida y consciente. Decir que *es* así, sería caer en un esencialismo de la subjetividad que la novela desafía. Así pues, en el último encuentro de Ana y Lorenzo, ella se presenta como un personaje despierto y alerta mientras que Lorenzo se encuentra en un delirio enfermizo que se refleja en su discurso. Si pusimos los ejemplos de Ana como emisora amodorrada y de Lorenzo como consciente y comprometido, no es con el fin de ‘estabilizar’ a estos personajes dentro de ciertos marcos ideológicos sino precisamente para probar que *La pájara pinta* no puede ser catalogada como la novela del desencanto<sup>82</sup> o del compromiso, sino que precisamente *es* en esa disyuntiva.

Ahora, no sólo Ana rompe con el *orden* del discurso. Las cartas de Lorenzo son también un buen ejemplo, porque además desafían otro de los presupuestos de un discurso ‘verdadero’: la totalidad. Puesto que Lorenzo está en la cárcel, lo que recibe el lector o lectora son fragmentos de cartas sin principio o fin que ni siquiera se vinculan temáticamente, porque también son fracciones inconclusas de hechos, sentimientos y reflexiones:

*diciembre ocho, miércoles*

---

<sup>82</sup> “Esta es, entonces, una novela del desencanto. Desencanto producido por una situación de violencia prolongada, de cierre de los espacios de participación política contrarios a la sociedad hegemónica, de inmovilidad social, de aplastamiento de la diversidad y la divergencia por la intolerancia y el autoritarismo” (Osorio, 2006, p.25)

últimamente, lo que es una ventaja.

Juego fútbol también y subo muchas escaleras y camino por lo menos dos kilómetros diarios recorriendo corredores y a veces cuando nos toca echar pala y unas flexiones que haga para que se me pasen las ganas, y así.

Me gustó mucho *País portátil*. MU-CHO.

Aprovecho que mi celda tiene luz de día y de noche pues la lámpara del corredor derrama su fanal y tenue y sutil (rodeado de cucarrones” hasta una punta de la litera, y me desvelo [...]

¿QUÉ MIERDA ES LO QUE PASA QUE HACE COMO DIEZ DÍAS QUE NO ME ESCRIBES?

(¿Verdad que por allá está haciendo mucho invierno?) (Ángel, 2003, p.254)

Así pues, las cartas de Lorenzo son un conjunto de heterogéneos, un ‘caos’ -en palabras de Osorio- cuyos contenidos sin embargo, significan, cobran sentido(s). Y cuya forma da cuenta de una situación de fragmentariedad, de una palabra no totalmente dada, de silencios aún impuestos y de la artificialidad de una intención de totalidad en un mundo conducido por intereses ideológicos.

En otras palabras, en *La pájara pinta* encontramos una utilización del lenguaje en la que, sin violar las normas de la gramática y la ortografía, se propone una aprehensión del mundo desde las dudas, los silencios y los quiebres y ya no desde las afirmaciones absolutas. De esta manera, en *La pájara pinta* el lenguaje no opera como transmisor de realidades ni verdades, más bien como medio de aproximación, rodeo, intento.

Es esta nueva ‘utilización’ del lenguaje que encontramos en *La pájara pinta*, consistente en constantes ensayos de aprehensión más que en una búsqueda de estabilización de los discursos, que el texto se nos presenta como caótico; porque a partir del lenguaje en la novela se desarticulan las jerarquizaciones y ‘secuencialidades’ asociadas a la palabra escrita.

Hablemos ahora de la construcción de personajes en *La pájara pinta*. Muy en contravía con lo propuesto por el discurso moderno; Ana, Lorenzo, Valeria, Sabina y muchas otras voces, a pesar de ser actores, no podrían considerarse sujetos. Con esto queremos decir que en ellos no opera una estructura integral y esencial sino que se presentan más bien como devenires.

Veamos esto con mayor detenimiento. En *La pájara pinta*, no hay una introspección en el interior de ninguno de los personajes; ni siquiera de Ana. Ella misma se percibe

ambigua, diferente ante las situaciones que se le presentan<sup>83</sup>. En cuanto a los otros personajes constantes –es decir, que atraviesan todo el relato-, estos son percibidos a través de Ana, la narradora omnisciente y sus propios discursos como seres circunstanciales. Es decir, no son definidos fenomenológicamente<sup>84</sup> sino en momentos específicos.

Por ejemplo, con respecto a Valeria, que es tal vez el único personaje de *La pájara pinta* definido por fuera de sus acciones Ana dice lo siguiente: “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 en palabras. Es su manera de pisar la tierra, de estar en ella, de ser como los árboles, ¿entiendes? Con la raíz clavada muy adentro, en las profundidades, no lo sé: algo enredado de explicar” (Ángel, 2003, p.217)

Es muy interesante que ese algo de Valeria que la hace tan genuina no pueda ser puesto en palabras. De hecho, cuando Ana procura hacerlo, acaba por definirlo como su manera de pisar la tierra; es decir, no se refiere a cualidades etéreas como su valentía, fortaleza o lo que sea, sino como una acción concreta, su manera de tener los pies en la tierra.

Pasemos a un ejemplo más concreto. Existen personajes en *La pájara pinta* que, como ya lo sugeríamos en la reseña, aparecen de repente, cobran gran protagonismo y luego desaparecen súbitamente. Desde la perspectiva del *orden* esto puede ser considerado un ‘error’, un abandono por parte de la autora que significaría falta de calidad. Pero, en el marco de la ficción de la *Pájara pinta*, esta dinámica de personajes intermitentes parece implicar una trasgresión al individuo como centro de los relatos tanto subjetivos como sociales.

Hay por ejemplo, un hombre anónimo en Bogotá que llega a su edificio el nueve de abril y encuentra a la hija de su vecina y amante Flower, cubierta en los sesos y la sangre de su madre. No sabemos quién es este hombre y aparte de este suceso, no volvemos a saber de ninguno de los tres personajes: ni del hombre, ni de Flower ni de su hija.

---

<sup>83</sup> Cuando se reencuentra con Valeria y Lorenzo y empieza a hablar con ellos se siente torpe y desinformada. Por otra parte, cuando va a reconocer el cadáver de Valeria se presenta fuerte e inquebrantable. No se trata aquí de que con el tiempo Ana gane fuerza con la muerte de Valeria; simplemente deviene otra porque el momento así se lo exige.

<sup>84</sup> Es decir, por su esencia intemporal, sin tener en cuenta los efectos del mundo sobre ell@s.

Sin embargo, aún cuando no volvemos a saber nada de ellos como individuos, sus historias y más particularmente su manera de contarlas; a través de estos personajes la novela trasgrede la subjetividad en favor de relatos comunitarios y plurales que consisten, como lo expresa Tomás Eloy Martínez –al referirse a las novelas latinoamericanas de los años 70- en una suerte de ojos de mosca; en otras palabras, en múltiples formas de percibir una misma realidad (1986).

Miremos un último elemento. Se trata de la manera como está estructurada *La pájara pinta*. Existen tres elementos que fracturan la estructura convencional de los relatos. En primer lugar, la ‘secuencialidad’ de la narración es alterada. Es decir, la *Pájara pinta* no se guía por la causalidad, por el orden, sino por otra cosa. Esa otra cosa podría ser definida por el epígrafe de la novela: “the memories of childhood have no order and no end”. Es decir que la novela de Ángel funciona más como lo hace la memoria, por asociaciones.

-¡Sabinaaaa...! ¡El teleeeeeéfono!

Imposible dormir. El sol se extiende por la cama como una verdolaga y le pega en los ojos fastidiándola. Trata de no pensar pero es inútil porque dentro de un rato va a llegar su mamá de la peluquería, ponte el vestido verde, dirá [...]

-¿Quién era...? ¡Sabinaaaa...!

Misiá Eulogia Restrepo, dice entrando en el cuarto con el café recalentado y con un bufido de furia: ¡y deje de gritarme como si fuera sorda! El día de las elecciones su mamá madrugó de misa de cinco porque más tarde uno no sabe, y tuvo que ponerse zapatones de invierno y chaqueta de lana porque afuera parecía un puro páramo” (Ángel, 2003, p.265)

En este fragmento por ejemplo, nos encontramos en el presente narrativo hasta que Ana empieza a recordar el día de las elecciones que se llevan a cabo tras el asesinato de Gaitán y en las que gana el candidato conservador Laureano Gómez, pero no se trata de un viaje definitivo al pasado; de hecho, la historia de las votaciones empieza a ser entrecortada a su vez por regresos súbitos al presente de la narración: “Todo el día llovió y Sabina y su mamá no pararon de rezar credos mientras que su papá se sentó en la mecedora muy callado y muy pálido, como el nueve de abril [...] ¿Qué dijo misiá Eulogia Restrepo?” (Ángel, 203, p.267)

Tratemos ahora un elemento que engloba el sentido estructural de la novela: la circularidad burlada. Si bien es cierto que se puede hablar de una novela circular -por cuanto cierra en el mismo punto en el que comienza-, e incluso hay fragmentos del

primer y último capítulo que son idénticos<sup>85</sup>; no es posible hablar de una circularidad cerrada. Es decir, Ángel parte de la escena con Lorenzo y Ana en La Arenosa, pero ésta no cobra un sentido muy claro con el desarrollo de la novela; el resultado es que al llegar a este mismo punto al final del relato, nos encontramos frente a nuevas preguntas e incertidumbres.

La primera vez que leemos esta escena, al comienzo de la novela, comprendemos que hay una interlocución entre un hombre y una mujer; sabemos que ambos sufren y que se encuentran en un ambiente algo ‘surreal’, tanto por la manera como se hilan sus conversaciones como por el espacio que los acoge.

¿podremos esperar que la noche pase, y el alba, y después otro día?, contestaste en voz baja como si no confiaras ni en ti mismo y cerraste los ojos, te dormiste [...] no se le respondí al vacío, no sé si al fin podremos, puesto que a lo mejor esto es un sueño y mañana, mañana, me respondió en un eco el viento que sin cesar golpeaba un árbol y un leve resplandor se comenzó a filtrar por las rendijas (las chicharras callaron) (Ángel, 2003, p. 121)

Nos encontramos pues con una mujer que habla en primera persona; ella está dolorida física, emocionalmente y con su interlocutor, un hombre delirante y desconfiado: “seguías diciendo cosas y disponiendo de mi miedo como si en realidad lo que tuvieras en la mano fuera otra vez mi sexo descubierto y penetraras en él” (Ángel, 2003, p.120) . Lo único que cambia en el final con respecto al comienzo de la novela, es que sabemos quiénes son los personajes, en qué lugar se encuentran y por qué sufren, mas la atmósfera de la escena continúa siendo incierta en muchos aspectos. Por un lado, Lorenzo debe partir al día siguiente para ‘el monte’ a unirse con compañeros de la guerrilla y Ana debe ir a identificar el cadáver de Valeria –escena que es narrada antes en el texto, sin que el lector sepa aún que se trata del futuro-. A nivel formal, las últimas palabras de la novela son pronunciadas por un Lorenzo delirante que deja su discurso en suspenso: “el me ataja jalándome del pelo que caso me lo arranca a ver culolindo dice y le veo las uñas pintadas con esmalte y hiede a pachulí que se echó en todo el cuerpo que se mueve como felino por el cuarto buscando un par de guantes y siento que los dedos de las manos son inmensos como unos troncos de árboles que yo soy un balón y que me estoy inflando inflando...” (Ángel, 2003, p.514)

Esta circularidad que llamamos burlada porque no ofrece un conjunto armónico, hace patente la artificialidad de los cierres totales. Así pues, el recurso de concluir con el

---

<sup>85</sup> “¿Podré olvidarme un día que yo nací de un vientre, de un orgasmo, de un acto como todos los actos de otros días, de un espermatozoide unido a un óvulo, de algo que fue la causa de que hoy esté yo aquí, presente, sintiendo cómo su piel respira, cómo todo por dentro se rebela, se queda en vilo y nos asombra?” (Ángel, 2003, 120 y 502)

mismo punto de arranque no es una búsqueda de Ángel por lograr una obra sin hilos sueltos. Por el contrario, se trata de evidenciar lo inevitable de las dudas, de las incertidumbres, de las fugas en el discurso.

En este conjunto de reflexiones nos encontramos frente a un denominador común; se trata de la fragmentariedad. Como es de suponer una estructura que se base en las fisuras más que en la solidez de sus bases exige otro tipo de percepción. Es así que una ficción de la fractura como la de *La pájara pinta*, en la medida en que nos interpela desde lugares normalmente negados por el *orden*, ofrece un espacio de libre apariencia; es decir, un momento en el que l@s lectoras y lectores dejan de ser interpelados como sujetos históricos y pueden aventurarse a ser *otr@s* junto a los devenires –dinámicos-discursivos, subjetivos y estructurales de la novela.

#### **4. Una política estética: memoria y duelo**

En este punto nos surge un interrogante: el desarrollo de la fragmentariedad y la inclusión histórica en *La pájara pinta* ¿en qué sentido se pueden considerar ‘potencias’ políticas? Más directamente, ¿podrían tener algún tipo de impacto en la *división de lo sensible* de la sociedad colombiana? En una de sus cartas, Lorenzo hace una afirmación que nos parece encierra la ‘intención’ de *la Pájara pinta* y por ende, nos parece un punto de partida interesante para reflexionar en torno a su lugar en el ámbito de lo político:

[Lorenzo:] No es fácil. No lo creo. Pero quiero dejar un espacio, irreal, irredento, irracional, irresoluto, irreversible, irrevocable, invertido abierto en todo caso.

Que no sea este círculo amarrado por las puntas. Esta hilera de puertas con aldaba, todos estos caminos sin señales como los que uno ve en los cuadros y nunca se sabe: como las escaleras de Piranesi, ¿te acuerdas? Me las mostraste un día: me aterrorizan, me dijiste. Pues lo mismo es aquí. Escaleras y escaleras que no conducen (Ángel, 2003, p.248)

¿Por qué? O mejor ¿para qué? Tal vez una respuesta desde la ideología afirmaría que esta autora pretende arrojarnos al sinsentido, a una mirada de la historia como un collage, como una yuxtaposición absurda de acontecimientos. Pero el asunto no es por ahí. A lo largo de esta reflexión hemos visto la insistencia de la novela por mostrar otros rostros de los acontecimientos, o de ciertos grupos humanos o de ciertas etapas de la vida, etc. Pues bien, la estética de *La pájara pinta* no es una estética del absurdo sino de la diferencia. La autora no pretende lanzarnos a un cosmos caótico sino evidenciar el caos del nuestro. Pero sigue sin quedar resuelto el cuestionamiento central, ¿para qué?

Dice Augusto Escobar que “el pueblo no ha podido olvidar lo ocurrido, ya que el tiempo de la muerte no ha dejado avanzar el tiempo de la vida” (2010). Podríamos decir que tampoco los narradores y narradoras de *La pájara pinta* han olvidado y es en ese sentido que percibimos la desolación y escepticismo de Ana y también de Lorenzo en ocasiones; cosa que ha llevado a algunos críticos a calificar la novela de Ángel como una del desencanto.

Pero, si bien personajes como Ana hacen eco a la desazón de muchos colombianos y colombianas, en la novela como artefacto estético definitivamente existe una mirada distinta: “Imposible, no puede ser que todo se repita. Que el tiempo ande y desande sin variar camino” (Ángel, 2003, p.187). En esta exclamación encontramos una apelación al cambio y nuestra postura es que *La pájara pinta* es el desarrollo de ese mismo cambio por el que aboga.

Así Ángel deja de lado el tiempo cronológico para dar paso a un tiempo simbólico, pero ¿cuál es el contenido del segundo? y ¿cómo funciona? Decíamos al principio que la muerte es un tema recurrente en *La pájara pinta* y de hecho es la situación que se repite una y otra vez ‘sin variar camino’. Así, no sólo nos vemos ante las muertes de Julieta y Valera sino también frente a la de Montse, Uriel y Fabio: todas igualmente trágicas.

Pues bien, el eco político de esta insistencia en el tema de la muerte, lo escuchamos de voz de Escobar: “El espectro de la muerte multiplicado le ha recuperado la memoria [al pueblo]” (2010). Esta afirmación parece ser la justificación de la insistencia de Ángel con la muerte. Es necesario recuperar la memoria, y en el contexto colombiano esta memoria tiene íntima relación con la muerte; esa presencia constante y devastadora, que ha sido condenada al silencio.

Ahora, esta necesidad de hacer memoria no opera como un cuchillo que quiere volver a cortar donde ya existe una herida. Se trata por el contrario, de una catarsis, de un duelo. Así, vemos como *La pájara pinta* no se limita a contar crudamente un sinnúmero de muertes, sino que toma la muerte como un ‘tupos’ en torno al cual propone una suerte de ritual de duelo desde la palabra.

Este ritual se constituye como uno de regreso sobre hechos dolorosos en una búsqueda por comprender, re-significar y sanar. Recordemos que Piotrowsky caracterizaba la Novela de la Violencia –como corpus- como una literatura de catarsis; pues bien, en *La*

*pájara pinta* esta catarsis se hace precisamente a través del duelo, por medio de la vuelta sobre la muerte de Julieta pero no como hecho sino como un pilar en el que se aglomeran todas las muertes y se lloran en conjunto. Y este ‘llanto’, ¿qué desencadena?

Hemos visto que el para qué de *La pájara pinta* es uno de re-construcción, de re-comprensión de nuestro pasado pero también nuestras vidas ya no como tragedias, comedias o dramas sino como ámbitos abiertos a sentidos nuevos. Sería un abuso pretender que Albalucía Ángel se inclina por una cierta historia nacional, o una cierta tendencia política; precisamente su meta es no conducir, no señalar, prescindir del objetivo.

Para Rancière no hay mayor poder político en una obra que el que se expresa en *La pájara pinta*, pues en la medida en que la novela no se impone, no ejerce su poder de palabra escrita sobre nosotr@s, sino que propone nuevas posibilidades de relación nos lleva, como ya lo hemos dicho otras veces, al campo de la libre apariencia donde los lectores y lectoras nos liberamos de las estructuras del *status quo* y empezamos a percibir de otra manera.

‘No es fácil’ como dice Ángel, no es sencillo ver el poder de un texto en su ambigüedad, pero precisamente la estética de Albalucía es ésta, la de la dificultad, la de las preguntas, la del desafío a las constantes respuestas y limitaciones impuestas por la ideología. Nos encontramos frente a la autonomía que nos brinda esta novela, que por lo demás, nos ofrece un camino, un cómo, una manera *otra* de construir y construirnos.

### **Las Andariegas: recorrido hacia una comunidad de percepción**

*“Aprender las reglas que rigen el discurso inteligible  
es imbuirse del lenguaje normalizado, y el precio  
que hay que pagar por no conformarse  
a él es la pérdida misma de inteligibilidad”*

Judith Butler

*“ellas dicen que todas esas formas designan un  
lenguaje anticuado. Dicen que hay que recomenzar  
todo. Dicen que un gran viento barre  
la tierra. Ellas dicen que el sol va a salir”*

Monique Wittig

*“[...]porque lo que yo quiero es llegar a*

*una nueva inflexión para que todo sea un canto, ¿ves?”*  
Albalucía Ángel

*Las Andariegas* es un texto escrito por Albalucía Ángel y publicado en 1984 en Barcelona. Éste, aunque no ha gozado de la misma acogida y popularidad de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, y a pesar no encontrarse con igual facilidad —es imposible conseguirlo en librerías en Colombia—, es el segundo texto más estudiado de la escritora pereirana.

Aún cuando ciertos sectores de la crítica colombiana ha procurado posicionar esta obra, lo cierto es que se mantiene en una cierta marginalidad. Esto puede tener varias explicaciones, como por ejemplo la ausencia de diálogos explícitos entre esta obra y las producciones contemporáneas a su publicación y difusión. También puede ser un asunto de silenciamiento de discursos femeninos —y no únicamente de escritos hechos por mujeres— por un campo literario tan conservador —aún en la actualidad— como el colombiano.

Sea cual sea la razón, nos parece importante señalar la marginalidad de este texto, no desde una crítica del resentimiento, sino más bien para explicitar que muy pocas veces —por no decir que nunca— se ha mirado *Las Andariegas* como una obra colombiana y por ende, no se ha puesto en diálogo con otros textos, estéticos e imaginarios de su contexto. Así pues, esta lectura distará en ciertos aspectos de la de *La pájara pinta* aunque nuestro rumbo sigue siendo el mismo: una promesa de estas obras frente al contexto colombiano contemporáneo.

Antes de adentrarnos en una lectura del texto, haremos una breve reseña que nos brindará ciertas luces para partir. Hasta aquí hemos hablado de *Las Andariegas* como un texto; pues bien, esta categorización tan general no es casual; la verdad es que desde su forma *Las Andariegas* presenta cierto grado de resistencia a la estabilización, porque si bien las expresiones tanto de la poesía como de la narrativa se han flexibilizado a tal punto que se hace complejo definir las como formas cerradas y totalmente ‘normatizadas’; lo cierto es que los críticos y críticas no se animan a categorizar este texto de manera definitiva. Así, aún cuando hay quienes hablan de poema épico, en general, se refieren a *Las Andariegas* como aquí lo hemos hecho, como un texto.

Ahora bien, ‘texto’ es una palabra que, en su generalidad, parece dejar de lado muchas de las especificidades de *Las Andariegas*, de manera que nos inclinamos a referirnos a

esta obra con dos denominaciones utilizadas por la misma Ángel: periplo y/o conjunto de parábolas: “de eso se tratan mis parábolas” (Ángel, 1984, p.8)

Entonces ¿de qué se trata este periplo? Las Andariegas son un grupo de mujeres, cinco, afirma Martha Gartier<sup>86</sup> -aunque diferimos de esta afirmación porque “la más pequeña” y “la más joven” parecen ser la misma y “la viajera más antigua” y “la de los cabellos de color luna de septiembre” también parecen compartir la misma identidad- que recorren algunos de los eventos más significativos de la historia y mitología de occidente, en un viaje hacia el pasado que se preocupa por recorrer las hazañas de aquellas “que no asistieron a la historia de la misma manera” (Ángel, 1984, p.8).

Las andariegas, entonces, viajan por otro rostro de los sucesos que han marcado la Historia de occidente, es decir, que han dotado de sentidos a estas sociedades y, en esa medida, contribuyen a reafirmarlas y legitimarlas. Este periplo se divide en seis partes. El final de cada una, lo marca una lista en forma oblicua –a veces circular- de nombres de mujeres representativas un periodo o suceso representativo en la Historia de Occidente. Así pues, la primera parte culmina con nombres de mujeres representativas de la historia y mitología egipcia<sup>87</sup>; la segunda, con mujeres de la mitología y/o historia griega<sup>88</sup>; la tercera, con mujeres de la historia romana así como mujeres icónicas de la cultura occidental<sup>89</sup>; la cuarta, cierra con la sentencia a muerte de Juana de Arco y su nombre en todos los idiomas bordeando dicha sentencia; la quinta, con nombres de mujeres de la mitología e historia indígena<sup>90</sup>; la sexta, con la cita de Monique Wittig que está en el epígrafe de este texto.

Ahora, *Las Andariegas* no es una obra simétrica; es decir, los cierres de cada parte no necesariamente implican una reciprocidad en cuanto al tema tratado en ese apartado. Así, por ejemplo, si bien la primera parte la interrumpen mujeres de la historia y mitología egipcias, ese apartado plantea más bien la posición de las mujeres en las sociedades occidentales así como la inocencia de las andariegas y su dolor al percibir la condición de las mujeres en el pasado que visitan. En concreto queremos decir que en *Las Andariegas* algunas veces se abarcan periodos históricos enteros, pero otras veces

---

<sup>86</sup> “Las andariegas son cinco mujeres, no tienen nacionalidad, ni raza ni color, tampoco tienen nombres específicos; a una de ellas, a la que duda de continuar el viaje, la que tiene temores, a la que le duele lo que va experimentando, se la nombra como a ‘la más joven’; a la otra la llama ‘la más pequeña’, a la otra se la nombra como a ‘la de los cabellos del color de las flores del carbonero’ la otra es ‘la viajera más antigua’ y finalmente ‘la de los cabellos del color de luna de septiembre’” (Gartier, 2006, p.56)

<sup>87</sup> Hachepsut, Nefertiti, Isis, Nephtys, Sekhmet

<sup>88</sup> Afrodita, Antígona, Ifigenia, Hypólita, entre otras.

<sup>89</sup> Calpurnia, Mesalina, Teodora, Gioconda, María y Julieta entre otras.

<sup>90</sup> Dabaiba, Anahí, Cihuacoatl, Chiripia, entre otras.

hay una dedicación a recorrer ciertos hitos en torno a pilares culturales como la mujer, el amor, el sexo o la muerte.

Dentro de los periodos que en este periplo se recorren, no hay una distinción entre el Mito y la Historia. Así, el relato del Arca de Noé se encuentra en un mismo plano que el del encuentro con el continente americano y este, a su vez, con la trágica muerte de Antígona. En ese mismo sentido, en los nombres de las mujeres que cierran cada ‘capítulo’, hay una co-presencia del mito y la historia. Esto tiene una razón de ser; esta obra más que viajar por los hechos tangibles, pretende hacerlo por aquellos que han marcado la cultura occidental y sabemos que obras como La Biblia y La Iliada ejercen el mismo poder constitutivo de verdades que los relatos en la modernidad acuñados a la Historia.

En cuanto a la manera como se desarrolla este periplo, podemos citar las palabras de la misma Ángel: “[tuve] visiones crípticas entonces que no he intentado descifrar a la manera de los conocedores sino a ese paso sigiloso que dejan los hechizos” (Ángel, 1984, p.7). Es decir que *Las Andariegas* no opera de manera secuencial: llevando a estas viajeras organizadamente de un momento a otro de la Historia y/o la mitología. Funciona más bien como una serie de iluminaciones que adquieren su luz gracias al poder de las imágenes.

Ahora, si bien no hay una ‘secuencialidad’ como tal en el recorrido de estas viajeras, si existe una suerte de cronología en el orden en el que se presentan los sucesos; cosa que ya pudimos intuir en la manera como cierra cada parte. Así pues, los hechos a los que tenemos acceso a la luz de las andariegas con: el diluvio universal, la guerra de Troya, el ‘reinado’ de Nerón, las cruzadas, la inquisición, la colonización de América, y la modernidad. Dentro de estos grandes momentos nos encontramos con varias historias más particulares pero igualmente pertenecientes al bagaje cultural de occidente, como el viaje de Odiseo, el asesinato de Juana de Arco y la valentía de Tecuichpo.

Por último, queda anotar que *Las Andariegas* posee una circularidad marcada por la verticalidad. El periplo inicia con el descenso de las Andariegas –no sabemos de dónde vienen pero sabemos que se dirigen hacia el pasado de occidente-; luego, el viaje se desarrolla de una manera que podríamos llamar horizontal: ellas caminan, viajan en barco, pero no hay alusión alguna a algún movimiento que no sea plano. Por último, cuando llegan a la modernidad, al final de su recorrido, ascienden de nuevo y la imagen es la misma del descenso, sólo que en el sentido contrario:

“ascendieron prendidas la una de la otra. Parecía rutilante. Parecían bucaneras al asalto. vorágines, cristales, vientos abrasadores.

armaduras y espadas de cristal” (Ángel, 1984, p.137)

La lectura que aquí haremos de *Las Andariegas* se desarrollará por tópicos. Así, haremos referencia a tres elementos de la obra que, desde nuestro punto de vista, explican el poder de la misma y sus alcances estéticos. Se trata de: una subversión gramatical y sintáctica, un protagonismo de lo anónimo femenino y una mirada del reverso de la historia. Este orden en que presentamos los tópicos son un mero pragmatismo; idealmente nos gustaría desarrollarlos todos de manera simultánea.

### **1. Una subversión gramatical-sintáctica: del discurso a la imagen**

Como lo decíamos más arriba *Las Andariegas* es un texto que desde su forma nos muestra una suerte de subversión, de desestabilización. Esta forma, construida con palabras, con lenguaje, se trata más bien de una rebelión contra las reglas mismas de este último, tanto en su uso como en su naturaleza comunicativa.

Veamos esta última afirmación con detenimiento a la luz del epígrafe de Judith Butler que utilizamos al principio. Butler afirma dos cosas: la primera es que aprender las reglas del lenguaje es empezar a participar de esa normatividad, es decir, entrar a formar parte y a fortalecer desde el discurso el orden regente. La segunda es que si se quiere alcanzar la libertad discursiva, o en otras palabras la trasgresión de las normas, el precio que hay que pagar es la ininteligibilidad.

Pues bien, lo que sucede con *Las Andariegas* es precisamente que se alcanza una cierta libertad discursiva gracias a la confrontación con los usos convencionales del lenguaje al igual que sus intenciones comunicativas. ¿Cómo? ¿Y eso, que implicaciones tiene? ¿En qué medida son *Las Andariegas* ininteligibles?

Empecemos por los usos convencionales del lenguaje que es como hemos decidido llamar a la manera como éste se utiliza ‘correctamente’; es decir, a sus normas gramaticales y sintácticas. En *Las Andariegas* existe una clara intención de proponer la flexibilización de esas normas. El ejemplo más claro lo percibimos en la primera línea del libro: “descendieron prendidas la una de la otra” (Ángel, 1984, p.15). Como se puede ver, el libro comienza con una minúscula y, de ahí en adelante, sin importar los puntos seguidos o aparte; las mayúsculas son bastante escasas. Sólo las encontramos en contadísimas oportunidades acompañando a la palabra Historia y a los nombres propios. Así pues, hay una decidida rebeldía contra el orden sintáctico que dicta que las

mayúsculas se deben usar después de cada punto para indicar cortes, finales y nuevos comienzos.

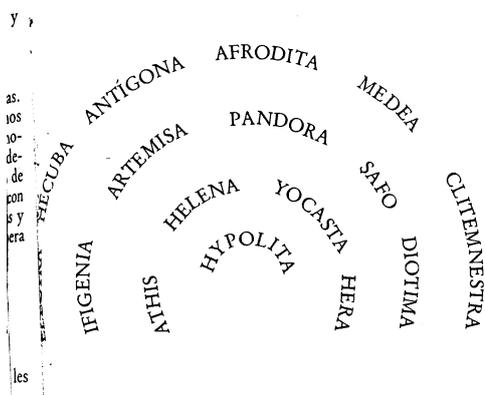
Además de la ruptura gramatical evidente que significa esta omisión de mayúsculas, ésta también produce una dinámica distinta al interior del texto. Así, en vez de cortes tenemos fluidez; en cambio de finales poseemos continuaciones y, al contrario de nuevos comienzos tenemos siempre caminos que nacen de otros cuyos principios desconocemos. Un claro indicador de estas nuevas dinámicas es la manera como comienzan cada una de las partes del periplo. Cada una parece una continuación de un texto no escrito –como las cartas de Lorenzo en *La pájara pinta*–:

II. “cuando una de ellas dio la voz de alarma se aglomeraron en la orilla” (Ángel, 1984, p.27)

III. “rayaba el sol cuando sintieron el bullicio. era como el estruendo de animales que huyen” (Ángel, 1984, p.53)

IV. “distinguieron arcadas en madera ornadas con festones de papelillo chino y flores de crepé” (Ángel, 1984, p.69)

Por esta manera de ser del texto, la presencia de los nombres de las mujeres de cada época al final de cada parte se hace importante. Estos nombres se comportan como una suerte de descanso para el lector, como un punto si se quiere, pero uno lleno de significado, porque detrás de cada uno de esos nombres está la historia de una mujer que marcó de alguna manera la cultura occidental. Así, no es lo mismo una manchita negra redonda a una pausa que dice:



Aquí encontramos diosas y humanas juntas, cada una con su propia tragedia y valentía. Está la poeta lesbiana Safo junto a la joven Ifigenia que es sacrificada para calmar la ira de los dioses. Encontramos a Afrodita, diosa de la belleza y el amor, poderosa por su

hermosura y capacidad de seducción junto a la sufriente Antígona, joven que sacrifica su vida por enterrar a su hermano con honor a pesar de las prohibiciones de Creonte. Así, en la medida en que cada una de estas mujeres recorre un camino distinto; estas pausas se convierten en espacios de trasgresión del binarismo simplista del *status quo* según el cual las mujeres se dividen en demonias y vírgenes.

Las otras pausas del texto son los dibujos de Lucy Tejada, que representan algunas imágenes del texto. Éstos no parecen ser un accesorio complementario de *Las Andariegas* sino uno de sus elementos constitutivos, en cuanto a que aproximan al lector al mundo de la imagen que Ángel despliega con su rico lenguaje. De este mundo de la imagen hablaremos más adelante; por ahora continuemos con otro de los recursos de subversión del lenguaje; se trata del juego con los géneros de las palabras.

El español es un idioma estructuralmente binario, hay dos artículos: el femenino o el masculino; bien sea en singular o en plural. Ángel juega con esa tajante división de dos maneras. En primer lugar, en el apartado número seis, cuando habla de la colonización de América, presenta al Inca de una manera algo ambigua: “el *Inca* presintió la zarpa matrera del destino. trató de conjurar aquel destroz que se veía venir como una plaga. o cataclismo. quebranto inevitable. por qué los dioses nos dejaron en medio de aquel azote, *la* oyeron que gemía [el subrayado es mío], como una niña sola frente a un mar tormentoso” (Ángel, 1984, p.127). El Inca, que es un sujeto masculino de repente se transforma, en la parábola, en una niña que gime; hay que notar que esta apelación al Inca como niña no se hace en libro cayendo en el lugar común de asociar lo femenino al temor o el desespero, pues el Inca es presentado como un ser poderoso y valiente que al igual que gime puede convocar a todo su pueblo.

El otro recurso discursivo del que se echa mano en *Las Andariegas* es describir seres poderosos como hombres y luego mostrar que se trata de mujeres:

“que el garrido mancebo tenía los ojos color de su jubón de terciopelo, que era violeta intenso. que usaba calzas de hilo y sandalias de cuero de cabritilla. que al quitarse el sombrero con gesto hidalgo y armonioso el pelo liso y renegrido le cayó por la espalda casi hasta la cintura y que se echó a reír a carcajadas.

que su camisa en seda se entreabrió y la vieron los senos como duraznos en sazón” (Ángel, 1984, p.80)

En ese fragmento se habla de un joven valiente, bien parecido y de buenos modales que es, se descubre al poco tiempo, una mujer. Hay que notar, por lo demás, que la imagen

es sumamente femenina: aquellos dos atributos que revelan su sexo son sus senos y su largo cabello; ambos fetiches culturales del orden dominante, masculino.

Hablemos ahora de las intenciones comunicativas del lenguaje ‘normatizado’ en contraste con las de *Las Andariegas*. Como ya lo sabemos, el orden hace uso del lenguaje como una herramienta objetiva. Esto implica dos cosas. Por una parte, una obsesión por la afirmación. En de los Aparatos Ideológicos de Estado –denominación dada a Althusser a las instituciones al servicio del *orden*- rara vez se parte de preguntas, o si se hace, se trata de preguntas retóricas que saben su respuesta desde el momento en que son enunciadas. En la escuela por ejemplo, algunas veces el punto de partida es algún cuestionamiento, pero el maestro ya posee la respuesta y espera que sus alumnos la alcancen también; nótese que hablamos de *la respuesta*, en singular. La publicidad también es otro excelente ejemplo, nadie vende un producto o una idea haciendo preguntas abiertas; así pues, el comercio es una cuestión afirmativa o imperativa como el caso del slogan de Nike: “Just Do It”.

Ángel, desde el prólogo de su libro expresa que va en contravía de este objeto comunicativo del lenguaje proyectado por la ideología; a ella no le interesa afirmar nada: “si abandoné los bosques encantados y rompí los espejos y destroné la imagen de la bella durmiente, no ha sido a forma de respuesta. lo hago más bien como pregunta”(Ángel, 1984, p.9).

Ahora, la manera como se construye esa pregunta responde a la segunda implicación de un lenguaje objetivo. En *Las Andariegas* el lenguaje es la meta de la comunicación y no un medio para expresar algo distinto. Sabemos que la ideología propone lo contrario: el lenguaje se utiliza para expresar ‘verdades’ sobre sucesos, ideas, reglas, etc.

Que el lenguaje sea la meta misma de la comunicación implica un tratamiento muy distinto del mismo, porque ya no busca la efectividad sino la iluminación<sup>91</sup>. En ese sentido el lenguaje deja de ser referencial y pasa a ser poético, es decir, se ocupa de la imagen. Dice Schlovsky que "puesto que la imagen tiene por finalidad ayudarnos a comprender su significación y dado que sin esta cualidad no tiene sentido, debe sernos más familiar que lo que ella explica" (2002, p.55); mejor dicho, en una imagen poética, lo importante no es lo que quiere mostrarnos más allá de sí misma, sino el despliegue de sus colores, de sus texturas, su *devenir*.

---

<sup>91</sup> El concepto de iluminación lo utilizamos para describir la manera en que *Las Andariegas* -como texto- ofrecen a la lectora o lector momentos de lucidez por medio de las imágenes.

En *Las Andariegas* no encontramos imágenes en algunos momentos. Este periplo es un conjunto de imágenes que aparecen una tras otra, tras otra, deleitándonos constantemente. ¿Es este deleite el valor estético de la obra? Sí y no. Retomemos uno de los cuestionamientos que planteamos al principio de este apartado, esta trasgresión gramatical y sintáctica que ya hemos demostrado qué implica. Pues bien, por una parte implica un uso poético del lenguaje, que rompe las dinámicas convencionales del lenguaje, sus usos y propósitos para imbuirnos en otro orden que podría ser llamado el orden del deleite.

Aunque eso del ‘orden del deleite’ suena peligrosamente esteticista, en el sentido en el que lo veíamos con el crítico Jorge Echeverry, es precisamente aquí donde ese *sí* que le concedimos al deleite como valor estético de la obra se convierte en un *no* porque trasgrede sus propias cualidades precisamente en el campo de lo estético. Simplifiquemos; en la medida en que el orden del discurso en *Las Andariegas* se desarticula a favor del despliegue de la imagen, el placer que ésta nos produce es, potencialmente una herramienta política porque nos propone una manera de percibir el mundo anclada en el instante en que la imagen *deviene* y ya no en la perdurabilidad de las palabras en el tiempo que, hay que recordarlo, son las que establecen las relaciones entre las personas, las instituciones, los estados, etc.

Dijimos que este ‘orden del deleite’ es una de las implicaciones de la trasgresión del orden del lenguaje en *Las Andariegas*. La otra implicación responde al otro interrogante que planteábamos: en qué medida es este periplo ininteligible. Este cuestionamiento nos vuelve a conectar con la estética entendida ‘rancierianamente’, puesto que no estamos hablando de ininteligibilidad por cuestiones idiomáticas –*Las Andariegas* no está escrito en una lengua desconocida-, entonces ¿de qué se trata?

Este texto no es inasible en el nivel de su significado, que tod@s podemos entender –en algunos casos con ayuda de un diccionario- sino en el nivel de su construcción. Es decir que es ininteligible en la medida en que nos presenta el lenguaje como otro y en ese sentido nos exige otras fronteras de lectura e interacción que la ideología no nos ofrece. Y eso es la estética, presentar de otra manera cosas que materialmente siguen siendo las mismas.

## **2. Protagonismo de un anónimo femenino: personajes y espectadoras**

Hasta el momento no hemos hablado de personajes en *Las Andariegas* y ello se debe a que éstos no existen de la manera a la que estamos acostumbrad@s. Se dirá que hemos

mencionado y hablado de las historias que se esconden tras los nombres de los cierres de cada ‘capítulo’; sin embargo, dichos nombres, que efectivamente recurren a identidades femeninas harto conocidas, no juegan una parte activa en la acción. Entonces, ¿quiénes y cómo lo hacen?

Las Andariegas, las caminantes, las viajeras, son mujeres que vienen espacialmente de arriba y temporalmente del futuro. Ellas llegan a recorrer la historia de las mujeres de estas sociedades y de este pasado; traen la inocencia de quienes no saben lo que es la opresión, la crueldad y el dolor:

una mujer les hizo señas de acercarse y de quitarse la armadura. llevaba túnica de seda y tiara de diamantes . contaron luego que ellas la habían reconocido y que ese su palpar con avidez el cristal de sus escudos y el balbucear como una niña palabras como hechizos como si fueran prohibidas las hizo sonreír pero eso fue al comienzo pues después comprendieron. mucho después. cuando pasó el eclipse [...]

y los lagos y estanques  
con sus cadáveres

flotando (Ángel, 1984, p.18).

Nos encontramos ante la presencia de un grupo de mujeres que no entienden las palabras de una anciana que sí conoce la historia de occidente; la historia de las mujeres en occidente. Ella les pide que se quiten sus armaduras, las cuales connotan fortaleza y protección, y procura explicarles los sucesos a los que se verán enfrentadas.

Aquí vemos dos cosas, en primer lugar que las andariegas son mujeres que presencian lo que ha ocurrido desde el otro lado de la historia: desde el futuro. En ese sentido, la acción de este periplo es una sola: la de la remembranza. En efecto, cuando estas mujeres lloran, se duelen, se sorprenden y ríen lo hacen porque recuerdan, pero no de forma ‘normal’, que implica volver sobre sucesos ya realizados como piedras inamovibles sólo vulnerables de ser contempladas. Se trata más bien de una memoria activa, que envuelve viajes, comprensiones, duelos, alegrías, etc.

Así pues, las protagonistas de *Las Andariegas* son un colectivo femenino del que sólo conocemos su capacidad de hacer memoria en el sentido en que lo hemos explicado. Pero, si las caminantes son únicamente testigas de lo que sucedió y en ese sentido las podríamos entender como voz narrativa, ¿entonces los verdaderos protagonistas de las parábolas no serían los personajes que en ellas aparecen?

Para responder a esta pregunta es necesario dar un rodeo. Dice Martha Gartier que *Las Andariegas* impone una lectura intertextual, porque las referencias que allí se brindan de

personajes mitológicos e históricos están dadas en imágenes. Así, no nos dicen que Aquiles se desplaza junto a otro guerrero por algún lugar de Grecia y se topan con el cadáver de Antígona; la imagen que se nos presenta a l@s lectoras y lectores es la siguiente:

su cabellera azabache revuelta con arena y la túnica blanca tinta en sangre  
su sexo era una herida, como si la hubieran abierto a tarascazos  
con aceite de higuera fueron quitándole la sangre y lavaron el cuerpo que parecía de alabastro de tal albo y tan lizo. machacaron los pétalos de mirto y las hojas de eneldo y la aromaron, frotándola muy dulce. cuando estaban peinando sus cabellos aparecieron los aurigas. [...] se acercó a preguntarles si aquel era el camino que conducía a Tebas [...] cuando vio el cuerpo desnudo y lacerado que ellas cubrían con hojitas de olivo y flores de narciso. quedó descolorido. [...]  
¡la enterradora...!, balbuceó [...]  
como relámpagos, salieron. Como picados por el tábano. Como si fueran a alcanzar el sol que se estaba ocultando, fue la visión que recordaron de aquel guerrero de los ojos de almendra y espada refulgente y de su amigo de la coraza aurea a quien la muerte no podía llevarse sino por el talón (Ángel, 1984, p.34-37)

Más allá del fondo histórico de esta iluminación, encontramos a las andariegas haciendo un duelo, limpiando las heridas de una mujer que es violentada y asesinada; también vemos el miedo de los hombres, que al ver lo que las caminantes hacen, sienten temor y desaparecen. Así pues, si bien es una posibilidad que el periplo pida una lectura intertextual, lo que nosotr@s creemos es que Ángel pretende otra cosa que se aleja del conocimiento como ha sido planteado por la ideología.

Lo propio del orden es pedirnos un conocimiento claro y ‘objetivo’ –es decir, incuestionable- sobre Antígona, Juana de Arco y Aquiles entre muchos otros personajes. También le corresponde a este orden mantener el relato tal y como ha sido perpetuado, meta que se alcanza gracias a la objetividad.

En este orden de ideas, creemos que las imágenes a través de las cuales *Las Andariegas* ilumina ciertos eventos y seres de la historia, no son muestra de un snobismo que pretenda retar al lector en sus conocimientos de ‘cultura general’ o mostrar la cultura que posee la autora. Por el contrario, parece que el objetivo de Ángel se aleja de esas prácticas del poder en miras de una estética distinta. En palabras más sencillas, lo que estamos diciendo es que cuando Ángel presenta cuadros como el cuerpo inerte de Antígona como imágenes ricas en aromas, colores y texturas lo hace porque pretende

despertar una percepción distinta, que se aleje de lo lógico-racional para dejarse llevar por lo sensorial.

Este largo rodeo es el argumento que poseemos para sustentar que los únicos personajes activos de *Las Andariegas* son ellas, porque afirmar lo contrario sería decir que Ángel pide de nosotr@s las referencias del mundo que nos brinda el *status quo* –bueno, eso es en el caso de las personas que acceden a un cierto nivel de educación, que sabemos que no son muchas, especialmente en Colombia- y afirmar eso sería caer en horizontes de lectura también implantados por la ideología.

Bien, decíamos más arriba que lo único que sabemos de las andariegas es que son un colectivo femenino que recuerda. Esto significa que conocemos su anonimato: su no lugar el orden social y su no identidad; al menos en el interior del periplo. Aquí entendemos el anonimato de manera rancieriana: “La categoría del anonimato, por el contrario, no es la de una fuerza originaria. Es el concepto de una distancia o más bien un concepto-distancia. No hay un ser anónimo, sino devenires-anónimos” (Rancière, 2004, p.81). Según esta comprensión del anonimato, las andariegas no son esencialmente anónimas sino que devienen tales en el viaje. Pero ¿por qué? Y ¿para qué? La conexión que se puede establecer entre Rancière y *Las Andariegas* es interesante y nos ayudará a responder las dos incógnitas.

Empecemos por el pensador francés. Éste dedica un capítulo de su libro *Sobre políticas estéticas* a una política y estética de lo anónimo; allí plantea las cuestiones del anonimato en el arte contemporáneo. Por una parte, muy en consonancia con la muerte del autor de Foucault, se refiere al ‘eclipsamiento’ del creador o creadora en favor del potencial del artefacto estético: “el régimen estético del arte no empieza con la consagración del autor. Empieza con la identificación de la fuerza de creación individual con la expresión de la vida anónima” (Rancière, 2004, p.84). En otras palabras, la fuerza del artefacto artístico en el régimen estético del arte no está en quién lo produce sino en lo que produce en su re-creador: el espectador anónimo. Esta fuerza tiene una estrecha relación con la vida anónima que logra expresar.

Aquello que pretendemos mostrar aquí sobre el pensamiento de Rancière frente a lo anónimo, es que su enfoque con respecto a este asunto se encuentra focalizado en las instituciones del arte. Así, cuando el pensador francés habla de los anónimos se refiere a los espectadores, a las maneras de representación, al conjunto de creadoras y creadores, etc. Mejor dicho, está contemplando la problemática en una perspectiva estructural.

Para evadir cualquier simplificación comenzaremos diciendo que *Las Andariegas* no son una aplicación de esta teoría de la estética de lo anónimo –hablamos sólo de la estética porque el mismo Rancière afirma que la política de lo anónimo entraña otras dinámicas y problemáticas-; sin embargo, parece válido un diálogo entre una teoría de lo anónimo y un cierto devenir de esta misma categoría en el plano de lo estético que es, en cierta medida, también el plano de lo político<sup>92</sup>.

El ejemplo que utiliza Rancière nos puede ayudar a profundizar en el asunto. Él narra la historia de un documental que se construye en torno a la corta grabación de una mujer obrera en una protesta en 1968. El propósito del documental es encontrar a esa mujer anónima, cosa que finalmente no se logra. Contrario a lo que se pueda pensar, Rancière percibe este ‘fracaso’ como el mayor logro del documental: se logra construir la historia de una mujer anónima sin modificar esa categoría; es decir, no se hace de la mujer una protagonista: su anonimato y ausencia lo son. Allí radica su poder.

Pensemos en *Las Andariegas* a la luz de esta anécdota. Estas mujeres caminantes carecen de nombres, razas y nacionalidades por una razón: son el devenir estético del anonimato en el que han vivido las mujeres a lo largo de la historia de occidente. Pero existe una diferencia entre estas mujeres y las que son visitadas: las andariegas poseen lenguaje. Es precisamente en la conjunción del anonimato con las palabras donde reside uno de los mayores poderes estéticos de esta obra porque al no jugar con las mismas estructuras de la ideología para dar a conocer una historia silenciada –protagonistas, secuencialidad, etc-; se plantea una manera de habitar el mundo desde los no-lugares, las no-identidades:

eran noches de lunas. de hogueras y nostalgias donde tibiezas calmas regresaban de ese lugar que habían dejado perdido en el olvido. momentos de añoranza que a veces nos dolían como una quemadura dijeron luego, quedo, como si se tratara de un secreto [...]

viajando en  
su memoria

atrás quedaron los escribas (Ángel, 1984, p.26)

Aún queda un elemento más. Las viajeras del periplo además de ser personajes y narradoras, son espectadoras. Como I@s lectoras y lectores. Este sería tal vez el sueño

---

<sup>92</sup>Recordemos que la estética en las obras artísticas, al re-configurar el mundo no sólo en su interior sino también en el momento de establecer una relación con sus espectadores, cuestiona la división de lo sensible.

más alto de Rancière, una obra que, en sí misma, contuviera una comunidad de percepción como semilla para cambiar el curso del mundo<sup>93</sup>. Las Andariegas llegan con preguntas, a tejer, a destejer, a recorrer caminos y nadie sabe qué buscan ni qué encuentran exactamente:

¿vamos a caminar por todos los caminos...?, quiso saber la más pequeña rompiendo la mudez  
que comenzaba a hacerse fría como un viento de invierno  
no siempre se conocen todos los caminos  
no siempre (Ángel, 1984, p.31)

### **3. Una mirada del reverso de la historia: La promesa de un futuro distinto desde una re-lectura del pasado**

Decimos que *Las Andariegas* más que relatar otra historia, cuenta la misma desde una suerte de ‘background’; es decir, de lo que ha sido el fondo anónimo y heterogéneo en el marco de la historia oficial. ¿Cómo lo logra? Y ¿cómo este logro contiene una promesa política? Son las dos preguntas que procuraremos resolver en este apartado.

Lo primero que hay que decir es que, si bien en *Las Andariegas* encontramos un proyecto explícito de reivindicación en torno al papel que han jugado las mujeres en la historia de occidente, dicha reivindicación no se hace a costa de la historia y los proyectos de los hombres. Así, lo que Ángel hace en *Las Andariegas* no es narrar una historia femenina por fuera de la masculina, sino dar relevancia a las mujeres dentro de los relatos masculinos canónicos; como es el caso de la quema de Juana de Arco; hecho desde el cual se relata la inquisición: “que así la condenaron. que la quemaron viva, en el nombre de Dios, pero que el corazón y las entrañas jamás se consumieron con el fuego” (Ángel, 1984, p.96).

La relevancia que Ángel brinda a los relatos de mujeres incluidos por el orden en el discurso oficial, es digamos el paso obvio; se trata, sin embargo del comienzo de la reivindicación, pero definitivamente no es por medio de esa estrategia que Ángel accede al ‘background’ de la historia. Para saber exactamente de qué hablamos, retrocedamos un poco.

---

<sup>93</sup> “Lo que la apariencia libre promete es una comunidad que será libre en la medida en que no concebirá ya, ella tampoco, estas separaciones, en que no concebirá ya el arte como una esfera separada de la vida” (Rancière, 2004, p.29).

Más arriba hay una cita que dice “atrás quedaron los escribas”. Esta frase contiene posiblemente el mayor poder reivindicativo de la novela porque como ya lo hemos indicado la historia está hecha de palabras y la historia oficial de palabras escritas. En esa medida, cuando Ángel relata un cierto episodio del pasado a través de la historia de una mujer famosa lo que hace es, digamos alumbrar completamente lugares históricos que antes se encontraban a la sombra de otros. Pero, para acceder al reverso de la historia lo que Ángel modifica es la manera misma de iluminar esos hechos; es decir, la forma en que se narran.

En ese sentido, cuando en *Las Andariegas* se dice que los escriban quedan atrás, se anuncia un nuevo modo de expresión del lenguaje que, aunque escrito, está plagado de oralidad. La narradora de este periplo es una suerte de transmisora omnisciente, que se limita –por así decirlo- a transmitir a l@s lectoras y lectores lo que las andariegas cuentan, dicen, etc. Las caminantes testigas nunca escriben, afirman, graban sino que siempre están hablando:

así abrieron la historia. contaron como el hombre fue descendiendo a zonas de alevosía y zonas de poder. como la angurria los vició y se fueron anublando. perdiendo el ritmo en el amor que se volvió de nuevo fruto prohibido como los talismanes y los templos. en épocas de antaño nadie tenía más que nadie. nadie podía ordenar la muerte como ahora que te la traen en bandeja.

contaban y contaban. como desenfundando aceros. o en travesía de presagios amuralladas, parecían (Ángel, 1984, p.111)

Vemos entonces que esta perspectiva de la historia que nosotr@s hemos llamado el reverso, se construye gracias a un determinado tratamiento del lenguaje, puesto que el simple hecho de enfatizar en el carácter oral del mismo connota dos cuestiones. Por una parte, que no se trata de un relato objetivo e impersonal sino de un recuento doloroso, difícil, hermoso, de quienes han vivido el pasado como en carne propia. O, en otras palabras, de quienes han tejido la memoria lejos de la masculinidad –como forma de constitución de los discursos de poder-. Por otra parte, que hay varias maneras de acceder a la Historia y que la que ellas logran es tan sólo una entre otras. Nos parece que esa es la dirección a la que apunta el periplo, o si no recordemos las palabras de un anciano cuando le dice a ‘la más pequeña’ que no se pueden recorrer todos los caminos.

Concretemos un poco más lo que venimos diciendo. Ángel retoma la Historia oficial y la hace otra, valiéndose de unos ojos femeninos y plurales que, por un lado ven acontecimientos generalmente puestos en la sombra y por otro, logran re-significarlos al

aproximarse desde otra frontera que no es ya la racionalidad: “contaron luego que el corazón se les volvió una herida silenciosa. que fue imposible echarse atrás. que asistieron desde los altos torreones al desangrarse de guerreros y al crujir de los huesos y carros de batalla. que se quedaron sin habla” (Ángel, 1984, p.20).

Esta postura frente a la historia de las mujeres y a las mujeres en la historia, necesariamente implica una mirada crítica a la manera como los hombres han asumido el mundo. Esto lo vemos en una cita anterior en la que se dice que los hombres perdieron el ritmo del amor y se dejaron llevar por la codicia. También hay voces, incluidas por las andariegas en sus relatos, que manifiestan desacuerdo con respecto a acontecimientos considerados fundamentales para el desarrollo de occidente:

¡truhanes...! ¡perdularios...!, ¡vergantes de la mar y de la tierra firme con anhelos de oro y corazón de hiena hambrienta no estáis zarpando a la ventura mientras los siglos os contemplan sino cambiando el rumbo de la sangre y la memoria de las razas. ¡hoy me rasgo la túnica en prueba de dolor...!, y así la vieron, pálida y oscura, el cabello muy corto, con pulseras de cobre en las muñecas y una cadena alrededor del pecho engarzando un círculo de plata. Los ojos zarcos. Como en ascuas (Ángel, 1984, p.101)

Para volver un poco al asunto de la memoria, el ejemplo que presentamos es la manera como las andariegas hacen memoria. No sabemos si existió esta mujer de piel pálida y cabello corto, pero si tenemos conocimiento de que existieron voces femeninas – marginales, tanto de hombres como de mujeres- que manifestaron su desacuerdo con el saqueo y el genocidio en América; y son estas voces las que son amplificadas en los relatos de las caminantes; y por ende las que hacen del ejercicio de la memoria un proceso de crítica y re-construcción del pasado.

Ahora bien, hablamos de una promesa política en este viaje por el reverso de la historia. Antes de decir en qué sí consiste esta promesa, descartaremos los lugares comunes en los que podríamos concluir. Empecemos por decir que la promesa poco tiene que ver con una anulación de los hombres o su historia en favor de un ‘poder’ femenino. Digamos también que esta promesa no es algo que esté por hacer en el futuro y sin ningún tipo de arraigo en el pasado.

Entonces, ¿en qué consiste esta promesa? Recapitulemos. Hemos expuesto ya varios elementos que son como fichas para armar este rompecabezas. Por un lado, mostramos que las andariegas son viajeras que provienen de un futuro distinto, en el que no se

conoce el dolor y la opresión de las mujeres. Por otro, vimos que dotan de un lenguaje a eventos, personas y comunidades que se encontraban sumidas en el silencio del orden.

Nos hace falta tan sólo una ficha. En la introducción de *Las Andariegas*, Ángel dice: “usé la alquimia. hice y deshice la memoria. lancé palabras como pájaros en vuelo hacia los vientos del futuro. soñé la realidad y construí capítulos de puras añoranzas. de lo que las mujeres hemos preservado, a lo largo del tiempo, sin casi darnos cuenta. la esperanza” (Ángel, 1984, p.8). Estas palabras de Ángel son poderosísimas; nos están diciendo por una parte que sueña una realidad distinta –una reconfiguración del mundo *otra-* y que este sueño no está sembrado en tierra estéril porque las mujeres hemos estado esperándolo.

Ahora, esta espera no se ha dado en un silencio inactivo, sino en murmullos paralelos a la historia, a los hombres, al poder. En murmullos cuyo amplificador es una lectura distinta. Un buen ejemplo es la descripción del parto:

fue una lucha valiente. refriega donde el cuerpo se abría en fuentes de agua y aminos de sangre y gritos retenidos y sudores helados de agonía. batalla sin cuartel contra la alcabalera que venía a cobrarse su tributo.

guerra sin muertes

ni vencedores

ni vencidos (Ángel, 1984, p.38)

Queremos decir que las andariegas recorren las vidas de mujeres tanto famosas como anónimas rescatando la feminidad de sus actos y siendo ellas mismas femeninas<sup>94</sup>. En otras palabras, estas caminantes no silencian en sí mismas ni en las mujeres que visitan la risa, los cantos, la fragilidad y la posibilidad de sentir; todo en razón de un protagonismo en las estructuras masculinas: “ellas contaron que les acariciaron las entrañas, los pechos fríos de palomas desaladas, que después las cubrieron con pétalos de girasoles y de lotos, y que .sintieron ganas de llorar” (Ángel, 1984, p.21). El proyecto de este periplo es abrir otros caminos para narrar en donde quepan las lágrimas, las risas y el cuerpo:

como ánforas de miel se fueron dando. vertidas. invencibles. como metal que va fundiéndose. fuimos testigas y dadoras, reconocieron unas con la memoria cristalina como llegando apenas de un secreto. desalojada y escanciada y otra vez plena, en vuelo de retorno, musitó la más joven

---

<sup>94</sup> Entendiendo este adjetivo como ha sido construido a lo largo de este trabajo.

mostrando el cofre con acacias. perdidas en florestas y en grutas blandas y jugosas y como  
empetaladas, que estaban a la espera con paciencia amorosa

para cruzar la noche de los tiempos

para volcarlas como

al agua

y beber en

su goce (Ángel, 1984, p.50)

Ya tenemos las fichas completas, cosa que nos permite intuir la fuerza política de *Las Andariegas*. Primero un preámbulo desde la estética. En este sentido, este periplo plantea otra manera de narrar la historia; además, propone otra manera de narrar a las mujeres, así como de poner en escena la voz de ellas. Todo esto lo logra a partir de un lenguaje que va hacia sí mismo en forma de imágenes. Esto, como ya lo hemos repetido apela a una percepción distinta, cosa vista por Rancière como el primer paso de la revolución estética.

No obstante, percibimos que *Las Andariegas* contiene dentro de sí una promesa política; digamos, un segundo paso de la estética que consiste en una cierta materialización de la promesa estética que propone. Dicha materialización está dada en tres planos: al interior del texto en las caminantes; mujeres viajeras, dotadas palabra y armadura que nos muestran un futuro distinto. Pero también en la escritora, en Albalucía Ángel, como primera andariega que se aventuró a recorrer la historia en perspectiva de imagen, de memoria ‘visceral’. Y en último término en las lectoras, andariegas de generaciones posteriores que, al recorrer las huellas de las primeras caminantes reconocemos el dolor, la opresión, pero sobretodo la esperanza y la posibilidad de cambio. No hablo sólo de lectoras mujeres, me refiero a lectoras femeninas, lectoras que busquen aproximaciones *otras* a relatos demasiado castrados, desalmados y, en últimas, violentos.



## **El activismo estético de la crítica literaria en Colombia**

*“Pero la historia es larga y aliada del paciente:  
de las hormigas que trabajan.  
No se te olvide compañera”*  
Albalucía Ángel

Recientemente escuché a una escritora nigeriana llamada Chimamanda Adichie hablando del peligro de una sola historia. En su charla, esta mujer llama la atención sobre los discursos singulares que existen sobre África, siempre centrados en la pobreza y la falta de recursos. Por otra parte, también llama la atención sobre la abrumadora diversidad de discursos que existen sobre naciones poderosas como, por ejemplo, Estados Unidos. Adichie trae a colación un ejemplo interesante. Relata que un día estaba dando una charla en un aula universitaria en Estados Unidos cuando un estudiante levantó su mano y dijo que sentía mucho que los hombres nigerianos fueran abusadores con las mujeres; que lo había leído en un libro. Ella contestó que sentía que todos los jóvenes estadounidenses fueran asesinos en serie... también justificó esa afirmación en la lectura de un libro. Adichie se burla de su respuesta, así como de la afirmación de aquel joven y llama la atención sobre lo absurdo de ambas afirmaciones. No tiene ningún sentido ‘esencializar’ ni a los hombres nigerianos ni a los jóvenes estadounidenses con base en una sola mirada.

Las palabras de Adichie me transportaron a las reflexiones que vengo haciendo a lo largo de este trabajo. L@s colombian@s también vivimos continuamente el peligro de una única historia: la de la violencia. Es una marca cultural tan profunda, o en clave de Adichie, un relato tan canonizado, que hay quienes justifican el conflicto en el tipo de colonizadores. Puesto que los españoles que vinieron a América Latina eran presidiarios, estamos condenados a la violencia.

Ahora bien, al igual que en su discurso Adichie no niega la pobreza de África, no pretendemos cerrar los ojos ante el conflicto colombiano. Éste existe, es doloroso, actual y como lo decíamos al principio, nos interpela cotidianamente de las maneras más crudas. Además, en Colombia existe una dinámica que dificulta aún más la comprensión y la elaboración de la violencia; se trata de unos intereses del *status quo*, que en la medida en que ha apoyado y perpetuado ciertos actores de la violencia, también se ocupa de mantener el silencio, la sombra y el caos en torno a este tema.

Así, la historia parece repetirse una y otra vez. Asesinan a Gaitán y los móviles y responsables salen a la luz cuando el país está inmerso en conflictos mucho más complejos. Luego masacran a un gran número de integrantes de la Unión Patriótica y de nuevo los ideólogos y ejecutores de estas acciones reciben la inmunidad del tiempo, el silencio y la indiferencia. Actualmente, los falsos positivos son una evidencia más de una manera de gobernar que ya pasó y que posee el poder que concede la intimidación. En este contexto, gran parte del arte en Colombia ha asumido la responsabilidad de la denuncia, de las explicaciones; de gritar lo que ha sido silenciado y de mostrar lo que ha sido ocultado. Muchas obras narrativas, dramáticas y cinematográficas<sup>95</sup> vuelven incansablemente a los temas de los asesinatos, la impunidad, las desapariciones, la pobreza, el desplazamiento, entre muchísimas otras consecuencias del conflicto armado. Pareciera entonces que el arte en Colombia y, específicamente la narrativa cumplen las veces de una voz de la conciencia. Son de cierta manera como el retrato de Dorian Gray, que muestra todas aquellas cosas que son silenciadas en la profundidad de sus efectos. Ahora, María Helena Rueda ve con preocupación este rol que ha adoptado el arte en Colombia aunque parece entender sus móviles:

La violencia que las alimenta [a las obras de arte en Colombia] continúa viva en las noticias, en los estragos que vienen a la ya maltratada economía nacional, en las historias escuchadas de cada vez más gente que se ha visto tocada por el secuestro, la extorsión o cualquier otra de las extensiones de esta guerra. El discurso oficial del gobierno viene promoviendo un consenso nacional en torno a la búsqueda de la paz, lo cual es casi lo mismo que decir que promueve ese consenso en torno de la guerra, puesto que la una no puede existir sin la otra: no es posible hablar de paz si no hay guerra. ¿Cuáles serán los relatos que se referirán a este proceso en unos años? ¿Seguirán contribuyendo a alimentar un imaginario nacional de la violencia? ¿Será este un imaginario destinado a quedar en el pasado o a buscar siempre motivos para seguir consolidándose? Esta es quizás la disyuntiva principal que encuentra la escritura cuando se refiere a la violencia. Al enfrentarla los textos participan en cierta forma de ella, pero si no la enfrentan niegan la posibilidad de darle una presencia y una justificación social a través del discurso, quizás la única forma de hacerla participe en la construcción de un orden social diferente (2001).

De manera brillante Rueda expone la disyuntiva en la que se encuentra el arte en Colombia; si no habla de la violencia está contribuyendo a los intereses de un poder sólo interesado en mantenerse como tal; pero en la medida en que lo hace, contribuye al

---

<sup>95</sup> Pensemos en el corpus literario que veíamos en el Estado del Arte, así como en la mayoría de obras de teatro actuales de grupos como *La Candelaria* o *Varasanta*; y también en películas como *Golpe de Estado*, *Rosario Tijeras*, *La virgen de los sicarios*, *El Colombian Dream*, etc.

fortalecimiento de los imaginarios colectivos en torno a la violencia. Entonces, ¿se encuentra el arte, y en particular la literatura colombiana en una encrucijada sin salida? Volvamos a Adichie y su planteamiento. Ella no habla del peligro de una historia escabrosa o dolorosa; se refiere al riesgo de narrarnos y de narrar las cosas desde un sólo punto de vista, por más plácido que éste sea. Así pues, parecería que lo problemático del canon literario colombiano actual es que insiste –muchas veces con buenas intenciones- en una sola mirada del país; bajo la cual su constitución política, social, económica y cultural giran en torno al conflicto.

Durante mucho tiempo yo también estuve totalmente anclada en la injusticia, los muertos, los pobres y todas estas realidades tan complejas de Colombia. Así, la primera vez que leí *La pájara pinta* me encontré con una frase pronunciada por Lorenzo que me conmovió, porque se encontró con lo más profundo de mi sentir: “A mí me habían contado cosas pero es un pálido reflejo[...] y si te cuentan cosas peores, no dudes nunca, esto no es cuento” (Ángel, 2003, p.453). Yo sentía esa herida de todo lo que queda por sacar a la luz y por reivindicar.

Luego me encontré con Jacques Rancière y sus planteamientos le dieron un giro a mi mirada, porque pude vislumbrar a través de ellos que lo menos ‘práctico’ para efectos de cambios reales –desde el arte, por lo menos- es reproducir las estructuras de la ideología. Así pues, mi mirada sobre la narrativa colombiana contemporánea dio un giro de 180 grados y los relatos que antes me conmovían, me empezaron a parecer maneras de complicidad con el *status quo*.

Así empecé este trabajo con una intención subrepticia de exigirle a l@s escritoras y escritores que retornaran a la estética, a nuevas configuraciones del mundo. Mejor dicho, que crearan promesas de vidas distintas, ajenas a la violencia, al dolor y a la muerte. En ese transcurso, decidí abandonar a la otra autora que iba a trabajar, Alejandra Jaramillo, porque la sentía anterior a la *estética* que yo veía después de la *política de la violencia*.

Creo que el giro que di con Rancière fue un paso necesario para poder mirar mi realidad en términos de la posibilidad y no ya del desasosiego y la rabia. Sin embargo, también siento que la intención con la que comencé el trabajo era ingenua e impositiva. Afortunadamente para mí, y también para el curso del trabajo, las lecturas tanto de Ángel como de much@s otr@s escritoras, escritores, crític@s y pensadoras y

pensadores; me llevaron a regresar de otra manera a mi empatía con las consecuencias humanas, culturales y materiales del conflicto armado en Colombia.

Tras las lecturas de Albalucía Ángel y Rancière principalmente, he entendido por una parte la importancia de obras de arte dedicadas a desentrañar las dinámicas, causas y efectos de la violencia, porque tristemente éstas siguen siendo escondidas para favorecer los intereses de unos pocos. No obstante, se ha hecho para mí más patente que nunca la necesidad de empezar a narrar y a narrarnos desde otras miradas porque, de lo contrario, nos encontraremos ante el inminente panorama de continuar en este círculo vicioso consistente en reafirmar cada vez más un estado de violencia cuando lo que queremos lograr es cambiar las condiciones actuales.

Ahora bien, este recorrido no sólo por las obras de Ángel, sino también por el estado del campo colombiano contemporáneo me otorgó otra claridad: la responsabilidad de esta suerte de homogeneización y estatismo de la narrativa colombiana contemporánea no es exclusiva de l@s autoras y autores; es en igual medida de l@s lectoras y lectores, de l@s crític@s, de las academias y de las editoriales.

Con respecto a este panorama del campo literario contemporáneo parece haber dos perspectivas. Por una parte se encuentran un grupo de lectores y editoriales que legitiman el amplísimo corpus de narrativa sobre la violencia en razón de su actualidad –para el caso de los primeros- y de sus beneficios económicos –para el de las segundas-. Por otra parte, existe un grupo conformado por otros lectores y la mayoría de espacios académicos que subvaloran estos textos por su falta de calidad estética y su monotonía. Paradójicamente, aún cuando estas dos posturas son opuestas, acaban por contribuir a una perpetuación del estado de las cosas. La primera, conformándose con lo que hay. La segunda, asegurando que eso es todo lo que existe y que no vale la pena.

Al principio del análisis de *Las Andariegas* señalábamos que una de las posibles razones de su marginalidad en el canon colombiano es la ausencia de conexiones explícitas entre este texto y sus contemporáneos. Entonces, ¿el estancamiento de la literatura colombiana se encuentra en los textos –en la ausencia de otro tipo de obras- o en las lecturas que de éstos se han hecho?

Para responder a esta pregunta daremos un pequeño rodeo. En el estado del arte mencionábamos que una de las coyunturas definitivas entre las ‘primeras novelas de la

violencia' y las novelas reflexivas son una serie de incentivos institucionales como el concurso Esso que buscan nuevos enfoques de la narrativa frente al conflicto. Es claro entonces que otros ámbitos del campo literario –que normalmente son silenciados– como la crítica y las editoriales, jugaron un papel importante en este redireccionamiento de la escritura en Colombia.

Normalmente l@s estudiantes de literatura sienten aversión frente a la crítica porque la ven como una instancia de limitación de las obras literarias. No obstante, ejemplos como el de arriba nos demuestran que instituciones como ésta juegan un papel tan fundamental como el de los textos mismos en la literatura. Así, Borges, Shakespeare y tantos otros autores canónicos, no lo serían y probablemente no los conoceríamos si no fuera por la crítica literaria.

Pienso pues que posiciones como la de much@s estudiantes de literatura contienen por un lado, un alto grado de comodidad y, por otro, algo de temor; ya que si nos atrevemos a enfrentar el peso real de nuestros aportes como crític@s, el peso de nuestras palabras cobra otra dimensión que se sale de las clases y las notas.

Así pues, much@s de nosotr@s –también me incluyo– preferimos pensar que necesitamos hacer un servicio social para tener un impacto en la comunidad, como si nuestras palabras en torno a los textos literarios no contaran para nada. Evidentemente esa es una mirada que debe cambiar porque la crítica, lecturas plurales de textos canónicos al igual que inclusiones de textos marginales, pueden ser pasos fundamentales en la constitución de comunidades de percepción que busquen ya no el dolor sino la esperanza, y ya no el pasado sino el futuro.

Nuestro papel como pensadoras y pensadores; como lectoras y lectores; y como colombian@s no es sentarnos a esperar a que la literatura cambie; es por el contrario, empezar a generar ese cambio, es decir, comenzar a hacer lecturas distintas y a incorporar al canon obras que han sido marginadas por razones cuestionables –y cualquier motivo de marginación *es* cuestionable-. En últimas, como dice Rancière la obra de arte es el vínculo entre el espectador y el artefacto –para nuestro caso, el libro-; de manera que somos la mitad de la obra.

Es entonces a partir de textos como los de Albalucía Ángel, a través de miradas como la de Jacques Rancière y por medio de diálogos entre estas aparentes lejanías, que

empezamos –y lo digo en presente porque este escrito busca ser un aporte real en ese sentido- a tejer otras historias sobre nuestra identidad, nuestra individualidad, nuestras posibilidades de ser y así, construimos puentes para ponernos a salvo del peligro de la historia única de la violencia.

## Bibliografía

- Álvarez, G. (1971) *Cóndores no entierran todos los días*, Bogotá, Rotativa.
- Ángel, A. (1984) *Las Andariegas*, Barcelona, Argos Vergara.
- \_\_\_\_\_. (2003) *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.
- Belsey, C. (1985) "Constructing The Subject. Deconstructing The Text" en Warhol R. y Price D. (comps.), *Feminisms redux: An Anthology of Literary theory and criticism*, Piscataway, Editorial Rutgers University.
- Borges, J. L. (2008) "El idioma analítico de John Wilkins" en *Obras completas II*, Colombia, emecé editores.
- Butler, J. (2007) *El género en disputa*, Barcelona, Paidós.
- Caicedo, D. (1954) *Viento seco*, Buenos Aires, Nuestra América.
- Castro Lee, C. (2004) *En torno a la violencia en Colombia: una propuesta interdisciplinaria*, Cali, Editorial Universidad del valle.
- Césaire, A. (1950) *Discurso sobre el colonialismo*. PDF
- Eagleton, T. (1988) *Una introducción a la teoría literaria*, México, D. F. Fondo de cultura económica.
- Echeverry González, J. (1988) *Literatura de la violencia*, Manizales, Biblioteca del Banco de la República.
- Escobar Mesa, A. (2010) "La violencia: ¿Generadora de una tradición literaria?", disponible en [http://www.javeriana.edu.co/narrativa\\_colombiana/contenido\\_bibliograf/violencia.htm](http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido_bibliograf/violencia.htm), recuperado: 25 de julio de 2010.
- Escobar Mesa, A. (1987) *Quand une littérature prend les armes, et la violence... la parole*, Bordeaux, Université de Bordeaux.

Fajardo Valenzuela, D. (2002) "La narrativa colombiana de 1974 a 1986. Valoración y perspectivas" en *Coleccionistas de nubes: Ensayos sobre la literatura colombiana*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

Figuerola, C. (2004, enero- diciembre) "Gramática- violencia: una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad del siglo XX", en *Tabula Rasa*, núm. 2, (s.p.)

Foucault, M. (1985) *Las palabras y las cosas*, México D.F., Siglo veintiuno editores.

Guerra, L. (1994) *La mujer fragmentada: historia de un signo*, La Habana, Ediciones Casa de las Américas.

Gómez Cardona, L. (1997, julio-diciembre) "Oralidad e intertextualidad en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* de Albalucía Ángel" en *Estudios de literatura colombiana*, núm. 1, pp. 90-97.

Gómez Uribe, S. (1998, enero-junio) "Reescritura de la historia en *Las Andariegas* de Albalucía Ángel" en *Estudios de literatura*, núm. 2, pp. 53-64.

Jácome, M. (2009) *La novela sicarésca. Testimonio, sensacionalismo y ficción*. Medellín, EAFIT.

Martínez, T. (1986) "Lo imaginario y la historia en las novelas de los años 70", disponible en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti4/bol8/batalla.htm>, recuperado 11 de enero de 2011.

Molano, A. (2009) "Ahí les dejo esos fierros" en *Ahí les dejo esos fierros*, Bogotá, Aguilar.

Montoya, P. (1999, enero-junio), "La representación de la violencia en la reciente literatura colombiana", en *Estudios de literatura colombiana*, núm. 4, pp. 107-115.

Ortiz, L. (1997), *La novela colombiana hacia finales del siglo XX*, New York, Peter Lang Publishing.

Osorio, O et al. (2006), *II Encuentro de escritoras colombianas: Homenaje a Albalucía Ángel-memorias*, Bogotá, OEI.

Oyarzún, K. (1993, segundo semestre) “Literaturas heterogéneas y dialogismo genérico-sexual” en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XIX, núm. 38, pp. 37-50.

Piotrowsky, B. (2010) “La realidad nacional colombiana en su narrativa contemporánea”, disponible en: <http://www.javeriana.edu.co> narrativa\_colombiana/ contenido/bibliograf/piotroski/intro.htm, recuperado: 1 de agosto de 2010.

Ramírez, L. (2006) *Entre fronteras: latinoamericanos y literaturas*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Rancière, J. (2005) *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Editorial Universitat Autònoma de Barcelona y Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

\_\_\_\_\_. (2002, marzo-abril) “La revolución estética y sus resultados” en *New Left Review*, núm. 14, pp. 118-134.

Rueda, M. (2001, enero-junio), “La violencia desde la palabra”, en *Universitas Humanistica*, año XXIX, pp. 25- 35.

Said, E. (2004) “El mundo, el texto y el crítico” en *El mundo el texto y el crítico*, Barcelona, Editorial debate.

Shklovski, V. (2002) “El arte como artificio” en Todorov, T (comp), *Teoría literaria en los formalistas rusos*, México D.F., Editorial siglo veintiuno.

Troncoso, M. (1987), “De la novela en la violencia a la novela de la violencia: 1959-1960 (hacia un proyecto de investigación)” en Tittler, J. (edit.), *Violencia y literatura en Colombia*, Madrid, Orígenes, pp.31-40.

White, H. (2003) “El texto histórico como artefacto literario” en *El texto histórico como artefacto literario*, Barcelona, Paidós.

