

## MIRADAS TESTIGO DESDE LA VENTANA: LA CIUDAD COMO MEMORIA, DESAFÍO Y TESTIMONIO EN *ESTABA LA PÁJARA PINTA SENTADA EN EL VERDE LIMÓN* DE ALBALUCÍA ÁNGEL

WITNESSING GLANCES FROM THE WINDOW: THE CITY AS MEMORY, CHALLENGE, AND TESTIMONY IN “*ESTABA LA PÁJARA PINTA SENTADA EN EL VERDE LIMÓN*” BY ALBALUCÍA ÁNGEL

Rosalía Osorio Londoño, Universidad de los Andes

Katherine Bedoya Villa, Universidad Tecnológica de Pereira

### RESUMEN:

Este artículo realiza una lectura hermenéutica de la ciudad en la novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) de Albalucía Ángel Marulanda, con el propósito de demostrar cómo las percepciones por parte de los residentes y los transeúntes de un lugar y la experiencia de la misma escritora influye en la significación y resignificación de la ciudad en una época y/o contexto determinado. Las perspectivas teóricas de Isaac Joseph, Armando Silva, Rigoberto Gil, Cecilia Caicedo, Luz Mary Giraldo, Óscar Osorio, entre otros, son fundamentales para este análisis. Se concluye que existe una ciudad convulsionada y que es narrada desde la memoria fragmentada e individual de la autora, dejando a la luz uno de los testimonios más brutales de un momento histórico de Colombia como *La Violencia*. Así, la novela confirma, a través de sus personajes - testigo, que la ciudad es entendida como una representación en el que el significado de los espacios suele estar ligado a la nostalgia o evocación y que, además, permite a los lectores reconstruir una memoria colectiva de un hecho histórico.

### PALABRAS CLAVE:

Albalucía Ángel Marulanda, literatura colombiana, memoria, transeúntes.

### ABSTRACT:

This article offers a hermeneutic reading of the city in the novel *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) by Albalucía Ángel Marulanda, with the aim of demonstrating how the perceptions of residents and passersby, along with the writer's own experience, influence the meaning and reinterpretation of the city in a given time and/or context. The theoretical perspectives of Isaac Joseph, Armando Silva, Rigoberto Gil, Cecilia Caicedo, Luz Mary Giraldo, Óscar Osorio, among others, are fundamental to this analysis. The article concludes that the novel portrays a convulsed city, narrated through the fragmented and individual memory of the author, thus revealing one of the most brutal testimonies of a historical moment in Colombia known as *La Violencia*. In this way, the novel confirms—through its witness-characters—that the city is understood as a representation in which the meaning of spaces is often tied to nostalgia or evocation, and which also allows readers to reconstruct a collective memory of a historical event.

### KEYWORDS:

Albalucía Ángel Marulanda, colombian literature, memory, passerby.

## 1. MIRADAS TESTIGO DESDE LA VENTANA: LA CIUDAD COMO MEMORIA, DESAFÍO Y TESTIMONIO EN ESTABA LA PÁJARA PINTA SENTADA EN EL VERDE LIMÓN

La ciudad trata entonces sobre réplicas y representaciones, sobre la percepción solitaria, sobre la presencia de lo que se ha perdido. En definitiva, trata sobre el modo de hacer visible lo invisible y fijar las imágenes nítidas que ya no vemos pero que insisten todavía como fantasmas y viven entre nosotros.

Ricardo Piglia, Prólogo a *El último lector*

Para el año 2001, Ricardo Piglia publicó el prólogo de su libro *El último lector* (2005), en el que narra la historia de un fotógrafo llamado Russell, quien ha construido en su casa una réplica de la ciudad de Buenos Aires. Russell está convencido de que la ciudad real depende de esa recreación, de modo que la “real” no es más que un espejismo, un recuerdo. En otras palabras, las calles y las casas existen únicamente en la memoria que él guarda de su infancia. Piglia destaca que quien contempla esa creación se convierte en un lector, y que dicha lectura es, en esencia, un acto individual.

De manera similar, Albalucía Ángel Marulanda, en su novela más reconocida *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (2019), explora la ciudad como un espacio de memoria construido desde la evocación y la distancia. En este sentido, este trabajo propone una lectura de la ciudad no como un referente geográfico y específico, sino como una noción simbólica que emerge de la memoria de una autora que comienza a escribir su reato desde el extranjero. Este aspecto resulta clave, pues diversos estudios han catalogado la obra como una novela de carácter testimonial. Entre los aportes más relevantes se destacan los de Óscar Osorio (2005) en *Historia de una pájara sin alas*; las lecturas de Rigoberto Gil Montoya (2002) en *Pereira: visión caleidoscópica*; las deducciones de la investigadora y profesora Cecilia Caicedo (1988) en *Literatura risaraldense*; así como los estudios de Cristo Rafael Figueroa (1986) en el artículo *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón: la proliferación del enunciado en el discurso narrativo*; entre otros. Todos estos antecedentes resultan valiosos para examinar si esta clasificación es pertinente o si, por el contrario, la obra trasciende dicha categoría.

En este marco, *Estaba la pájara pinta...* recrea la cotidianidad de la familia de Ana, una familia de clase media en la Colombia de mediados del siglo XX. La historia se sitúa en torno a los acontecimientos que rodean el año 1945 y se articula con el trasfondo de la violencia política que atravesó el país en los años posteriores. En particular, la obra

alude a episodios históricos determinantes como el impacto social del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, detonante del Bogotazo (1948), así como a los procesos políticos y sociales que desembocaron en la muerte del sacerdote y líder revolucionario Camilo Torres Restrepo. Estos sucesos, que marcaron de manera profunda la historia nacional, son integrados en la novela no como una crónica directa, sino como parte de una memoria colectiva atravesada por la incertidumbre, el trauma y las preguntas aún abiertas sobre la forma en que se desarrollaron dichos acontecimientos.

En la ciudad representada en la novela se advierte, desde una lectura interpretativa, la presencia de la figura del testigo que observa el acontecer urbano desde la ventana, entendida aquí como un recurso narrativo que articula la intimidad del sujeto con el espacio público. Esta imagen, propuesta en el presente análisis, permite comprender cómo la experiencia urbana se construye a partir de una mirada situada, parcial y mediada por la distancia. Desde esta perspectiva, la cotidianidad se configura a través de escenas en las que irrumpen las multitudes y los espacios de circulación, rumor y contagio propios de la vida urbana. Estos elementos robustecen las perspectivas sobre hechos históricos que, a través de la literatura, pueden impregnarse en la memoria individual y colectiva. Para profundizar en esta lectura, se consideran los planteamientos de Armando Silva, quien sostiene que “la ciudad viene a ser un espacio privilegiado de la cotidianidad” (Silva, 2006: 106), y los de Isaac Joseph, quien afirma que “el espacio diario de la ciudad es el rumor [...] recreaciones indefinidas, prolongadas en la charla” (Joseph, 1988: 96), no como afirmaciones directas sobre la figura del testigo, sino como marcos teóricos que permiten sustentar esta interpretación.

Por otro lado, y siguiendo con la relación entre espacio y habitante, se examina cómo las percepciones de los residentes o transeúntes, junto con la experiencia de los propios escritores, influyen en la significación y resignificación de la ciudad. De este modo, se despliega todo un imaginario o una “simbología del espacio urbano” en la que la ciudad se transforma en “un puñado de recuerdos y de símbolos”, como señala Fernando Cruz Kronfly (1985: 27) en su ensayo *De la alcoba a la plaza: los lugares del hombre*. Por ende, esta visión contribuye a una lectura más compleja y matizada de los escenarios urbanos presentes en la novela.

De igual manera, es relevante considerar el aporte del ensayista y profesor Luis Fernando Macías, quien en su artículo *Un testigo arbitrario* (1985) sostiene que la ciudad se eleva cuando es nombrada y apalabrada por sus escritores, porque en ese acto queda contenida entre lo que él denomina espacios “oficiales” y “diferenciales”. Estos conceptos resultan clave para comprender la simbología que se construye desde el territorio de lo urbano.

Además, este análisis busca discutir la relación entre la ciudad abstracta y la ciudad real a partir de la perspectiva de Jorge Alberto Naranjo (1985) en su texto *La*

novela de Mario Arrubla: *La infancia legendaria de Ramiro Cruz*,<sup>1</sup> puesto que, al igual que ocurre con la Buenos Aires creada por Russell, el personaje ideado por Piglia, en este análisis se desvanecen las fronteras en el intento de comprender los espacios que configuran la ciudad.

Asimismo, Luz Mary Giraldo, en su libro *Ciudades escritas: literatura y ciudad en la narrativa colombiana* (2004), ofrece un amplio panorama que permite aproximarse a la comprensión de la ciudad representada en la novela de Albalucía Ángel Marulanda. En su propuesta, plantea una lectura más vinculada al movimiento que al estatismo: una ciudad-Arcadia conflictiva, desafiante y convulsiva. Se trata de una ciudad interpretada a partir de la suma de las individualidades tanto de quien la escribe como de quien la descifra; lectores que la recorren y la reconstruyen a cada paso, en cada página.

Por último, la ciudad en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (2019) se revela como un espacio de memoria y testimonio, donde confluyen las huellas del pasado y las voces de quienes la habitan y la evocan. Más que un simple escenario, la urbe se convierte en un territorio simbólico y dinámico, atravesado por tensiones entre lo individual y lo colectivo, lo vivido y lo narrado, lo real y lo imaginado. Así, la novela de Albalucía Ángel Marulanda permite explorar cómo la literatura reconfigura la experiencia urbana, desafiando las fronteras entre memoria y ficción. En consecuencia, esta lectura hermenéutica permite comprender cómo las percepciones de los habitantes y transeúntes, junto con la experiencia de la propia escritora, influyen en la significación y resignificación de la ciudad en un contexto histórico determinado. De allí que sea necesario detenernos en la figura de Ángel Marulanda y en las características de su escritura, cuya potencia transgresora y subversiva ofrece claves para comprender la fuerza testimonial y crítica que atraviesa su obra.

## 1.2 GENERALIDADES E INFLUENCIAS DE ALBALUCÍA ÁNGEL MARULANDA

Albalucía Ángel Marulanda desarrolla una escritura atenta a la circulación de voces y tradiciones literarias. Construye su proyecto narrativo a partir de un diálogo intertextual sostenido con distintas voces de la literatura latinoamericana y universal.

<sup>1</sup> Es pertinente señalar que el compilador Jairo Osorio Gómez reúne los ensayos antes mencionados en el volumen *La Ciudad en la Literatura* (1985), en el que participan autores como Evelio Rosero, Jorge A. Naranjo, Luis Fernando Macías, Fernando Cruz Kronfly y Juan José Hoyos, entre otros escritores. No obstante, en este artículo se consideran únicamente los ensayos que aportan de manera directa al análisis de la ciudad como espacio de memoria y testimonio, así como a la figura del sujeto-testigo en la novela de Ángel Marulanda. Los demás textos del volumen, aunque son relevantes para el estudio en general de la ciudad en la literatura, desarrollan enfoques que no se articulan con los objetivos específicos de esta investigación.

En sus novelas y relatos se reconocen afinidades y resonancias con autores como: Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez<sup>2</sup> y, de manera especial, aquella a quien considera su maestra: Virginia Woolf. Al respecto, María Mercedes Jaramillo, en su artículo *Del drama a la realidad en las piezas de Albalucía Ángel y Fanny Buitrago*, recoge las palabras de Ángel durante una entrevista con Raymond Williams, en la que la autora enumera las escritoras que marcaron su trayectoria:

En cuanto a los grandes demonios de la literatura de mujeres, la primera y la más importante que me afectó es Virginia Woolf. Después viene Natalie Sarraute, Christiane Rochefort y Ana María Matute. Cuando yo era joven las historias de Ana María Matute y Carmen Laforet me impresionaron mucho. Yo las seguí mucho. También, Susan Hill y Doris Lessing en Inglaterra, y Elena Poniatowska y Silvia Bullrich. Sí, yo tengo grandes demonios femeninos y yo siempre he estado interesada en seguir esta literatura. Yo pienso que tiene mucha fuerza. Es llamada literatura femenina, es decir, escrita por mujeres, pero no tiene sexo (Jaramillo, 1995: 280).

Para el caso específico de Virginia Woolf, Ángel Marulanda reconoce en su escritura un enfoque experimental que posteriormente caracteriza todas sus novelas y de quien alimenta, en gran parte, su espíritu transgresor y su fuerza femenina. Woolf es para ella uno de sus “incunables”,<sup>3</sup> como también lo son los cuentos de Hans Cristian Andersen, la fantasía de Lewis Carroll (*Alicia en el país de las maravillas* y *Alicia a través del espejo*) y *Rayuela* de Julio Cortázar. Este último, caracterizado por la desestructura,<sup>4</sup> secuencias sueltas y caóticas.

En este sentido, dicha tradición literaria nutre las formas de escritura de Albalucía Ángel e incide en la configuración de un estilo narrativo fragmentario, laberíntico y provocador, que

<sup>2</sup> Aunque Gabriel García Márquez fue un autor con quien Albalucía Ángel Marulanda coincidió durante su juventud en tertulias literarias promovidas por Carlos Fuentes, ello no implica que su obra haya definido su proyecto escritural. De acuerdo con lo expuesto por Ricardo Cano Gaviria (1988) en el tomo II del *Manual de literatura colombiana*, la narrativa colombiana experimentó un giro decisivo tras la publicación de *Cien años de soledad* (1967), fenómeno asociado al boom latinoamericano. Cano Gaviria identifica, entre otros efectos, la consolidación de editoriales interesadas en la ficción vinculada al universo macondiano, el aumento de la autopublicación y la aparición de un lector más crítico y politizado a partir de finales de la década de 1960. En este contexto, numerosas novelas escritas entre 1970 y 1975 se produjeron a la sombra de Macondo. No obstante, Cano Gaviria subraya que este no fue el caso de Ángel Marulanda, quien “ha seguido una trayectoria bastante independiente de los delineamientos formales y, aún, temáticos del boom” (Cano Gaviria:1988: 353- 382).

<sup>3</sup> En confesiones para *El Espectador* a Alejandra Jaramillo Morales, Albalucía Ángel Marulanda afirma que todos los escritores a quienes señala como sus “incunables” son aquellos que han nutrido su escritura desde sus inicios (Jaramillo Morales, 2015, párr.17).

<sup>4</sup> El deconstruir es un enfoque de la filosofía posmoderna. El mejor exponente de este enfoque es Jacques Derrida, pero el primero en utilizar el término fue Martin Heidegger en el libro *Ser y tiempo* (1927). Se deconstruye un concepto o idea para que surja uno nuevo de entre los restos, va en contra de las llamadas formas verdaderas o esencias y define todo como algo aparente, como algo que no se puede asir. Sin embargo, para el año 1965-1966, época en la que Albalucía Ángel Marulanda empieza a escribir su primera novela, *Los girasoles en invierno*, aún no habían aparecido manuales críticos que hablaran sobre la teoría de la *deconstrucción*.



resultó, en gran medida, problemático para una parte de la crítica<sup>5</sup> y del público lector colombiano de la década de 1970. De hecho, como la propia autora relata en una entrevista concedida a Isabel Vergara, el desconocimiento frente a sus propuestas estéticas llevó a que algunos críticos la calificaran de “loca”, “desparpajada”, “inconexa” y “desviolada”, entre otros adjetivos, a los cuales la misma Ángel añade irónicamente el de “desbarajustada” (Vergara, 1999: 83).

#### 1.2. CARACTERÍSTICAS DE SU ESCRITURA: ÁNGEL MARULANDA, UNA ESCRITORA SUBVERSIVA

Muchas de las obras de Albalucía Ángel Marulanda, en especial *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (2019), han suscitado controversias y comentarios que van desde la idea de un artificio narrativo similar a un laberinto de historias, hasta la construcción de un *collage* lleno de relatos que parecen no conducir a ningún lugar. No obstante, este juego con el lenguaje y la escritura, entendido como un espacio de tensión que cuestiona e incorpora otras voces, especialmente las femeninas, crea en la literatura un escenario donde se entrelazan la historia colectiva y las distintas formas de representar la realidad.

Así, para abordar las formas de escritura de Ángel Marulanda es necesario conocer cómo esta voz femenina se interesa por la búsqueda de la identidad de la mujer, dentro de la historia del país. Así lo destacan Betty Osorio de Negret en su texto *La narrativa de Albalucía Ángel, o la creación de una identidad femenina* (1995); Graciela Uribe Álvarez en el ensayo *Procesos escriturales e identidad en la novelística de Albalucía Ángel Marulanda* (2001) y Luz Mary Giraldo en *Mujeres literarias: paradigmas, emblemas y representaciones* (2006). Todas coinciden en que el discurso de Ángel ha contribuido a fortalecer la identidad de la mujer colombiana dentro de las estructuras conservadoras y patriarcales.

De hecho, Helena Araujo, en su artículo *Siete novelistas colombianas*, señala que antes de los años setenta, las escritoras colombianas se desenvolvieron con timidez, reprimidas ante una sociedad falocéntrica.<sup>6</sup> Por ende, su narrativa estaba marcada por la “novelística de opresión, que estalla en ese tono histérico y de desórdenes mentales” (Araújo, 1988: 418). Según Araujo, la irrupción de Ángel Marulanda marca una ruptura discursiva desde su primera novela, *Los girasoles en invierno* publicada en 1970, en la cual introduce un personaje femenino rebelde y aventurero que recorre diversos lugares acompañada de su guitarra.

De este modo, en respuesta a la homogeneidad de la narrativa masculina, Ángel Marulanda construye un discurso femenino con rasgos singulares que la consolidan

como la escritora de la insubordinación,<sup>7</sup> “subversiva y transgresora”, tal como la cataloga Uribe Álvarez al referirse a sus procesos escriturales, los cuales define como fragmentados, discontinuos y plurales. Según esta autora, Ángel rompe con la secuencia lineal y ordenada:

Sus estructuras son desestructura en la medida que están armadas desde la multiplicidad del mundo real y el pluralismo de sus actores. Los momentos históricos no se suceden como los puntos de una línea sino con alternancias, saltos, *flashbacks*, prolepsis. El tiempo de la historia es un tiempo que no se puede asir; es el tiempo de la conciencia. Esto permite a sus obras una conformación poética; su discurso es destructor a nivel del lenguaje corriente, rompe el código tradicional, es ambiguo (...) porque Ángel, más que construir, deconstruye lo que es la imagen de la mujer en la cultura patriarcal. Una cultura de la violación cifrada en el aparato simbólico y en la imposibilidad del derecho a la palabra (Uribe, 2001: 19-20).

Dicho de otra manera, la no linealidad es clave para comprender la escritura subversiva de Ángel, ya que su escritura no brinda respuestas, ahonda en el misterio, está más cerca del secreto. Incluso, al leer las obras de Ángel Marulanda, el receptor puede confirmar que es muy difícil anticipar los desenlaces o los movimientos de la autora; según Uribe “Las obras de Ángel tienen una característica común: nadie puede hablar de ellas sin haberlas leído en su totalidad” (Uribe, 2001: 24). Y esto se debe a que el lector juega un papel muy activo, su rol no es sólo decodificar el mensaje, sino también ser intérprete y a la vez participante del relato.

En el mismo sentido, Cecilia Caicedo, en su libro *Literatura Risaraldense*, subraya que existe una complicidad con el lector que sólo se concreta al final, precisamente en los últimos párrafos de sus novelas, cuando quien lee logra iluminar y develar lo que la autora tenía entre sombras, velado o ambiguo (Caicedo, 1988: 95). En otras palabras, para reestructurar la desestructura propuesta por Ángel, es indispensable transitar la narración completa.

Lo anterior se debe, en gran medida, a que Ángel Marulanda propone una *fórmula lúdica*<sup>8</sup> en su escritura, y, de acuerdo con Ricardo Cano, esa es una de las razones por las cuales ella está por fuera del Boom latinoamericano,<sup>9</sup> de hecho, la describe como

7 María Mercedes Jaramillo, Ángela Inés Robledo, Flor María Rodríguez Arenas, en el libro *¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana* (1991), publicaron un artículo titulado “Albalucía Ángel: el discurso de la insubordinación”. Así, la *insubordinación* un término que tomamos prestado durante el presente trabajo.

8 Esta expresión se encuentra en letra cursiva porque así la plantea inicialmente Ricardo Cano Gaviria.

9 Aunque Ángel Marulanda no se logra encasillar dentro del Boom latinoamericano, en ningún momento niega la influencia de algunas obras de Fuentes, García Márquez y Cortázar. En una entrevista para *El Espectador* señala que una de sus incunables referencias es, por ejemplo, “Rayuela” y al respecto dice: “indudablemente, yo estoy en París, vivo muy cerca de Julio Cortázar mientras la escribe” (Jaramillo, 2015: párr. 15). Por lo que es posible hacer algunas relaciones entre su escritura lúdica y la estructura juguetona de Cortázar. Sin embargo,

6 Según Araujo eran muchas las escritoras ignoradas por el *boom* y señala a algunas como: Clarice Lispector (Brasil), Armonía Somers (Uruguay), Beatriz Guido (Argentina), Luisa Josefina Hernández (México), Fanny Buitrago (Colombia).

una narradora “juguetona y díscola”, al no seguir las estructuras canónicas de escritura (Cano, 1988: 382). Esta postura es reafirmada por la propia autora en su reciente libro *Diálogos con un cuaderno anaranjado*, donde confiesa que el proceso creativo de su obra ha sido similar a un juego, en el que encuentra como un acto entretenido la versatilidad de mezclar algunos géneros, por ejemplo, el género fantástico con el policial. Así, en lugar de respuestas claras, su narrativa despliega un abanico de posibilidades (Ángel, 2022: 54).

Con relación a esto, Ana Figueroa, en su artículo *Dos veces Alicia de Albalucía Ángel, en busca de su identidad a través del espejo*, interpreta la actitud de Ángel Marulanda como: “[...] otra forma de ruptura del discurso falogocéntrico” (Figueroa, 2001: 33). Ángel subvierte la lógica patriarcal, seria y academicista con un tono infantil que incorpora expresiones repetitivas, rondas y juegos de palabras. Por ejemplo, el título de su tercera novela, *Estaba la pájara pinta...* publicada en 1975, alude a una ronda infantil española, cuya musicalidad se traslada a la escritura: “Estaba la pájara piiiinta,<sup>10</sup> sentada en el verde limón, con el pico recoge la cooolaa, con la pata retoma la flor” (Ángel, 2019: 168).

En esta obra, la autora adopta una postura crítica frente a la crisis de la Violencia en Colombia y lo manifiesta a través de una estructura narrativa compleja, o lo que puede considerarse una desestructura, debido a que el relato va y viene entre los recuerdos de infancia y la vida adulta de Ana, su protagonista.<sup>11</sup> La novela inicia con un epígrafe de Dylan Thomas: “Las memorias de la niñez no tienen ni orden ni fin” (Ángel, 2019: 18). Este carácter fragmentario se refleja en pasajes donde las voces narrativas se

Ángel Marulanda en su texto *Érase que era* describe la escritura como un fenómeno sin rumbo: “La palabra en América Latina es como rueda suelta que gira y salta y corre, como los pedrejonos de los ríos corrientosos” (Ángel, 2023: párr. 5) y esto lo ubica como una característica de Latinoamérica.

10 Martha Gómez afirma que esta transcripción fonética con énfasis en algunas vocales sugiriendo un alargamiento del sonido, tiene como propósito el “[...]remarcar la primacía del lenguaje oral sobre el escrito” (Gómez, 1997: 94).

11 Al respecto, el profesor Cristo R. Figueroa, quien ha estudiado la obra de Albalucía Ángel desde diferentes perspectivas, publicó un artículo titulado “Tres espacios narrativos más allá de Macondo (Ángel, Fayad, Espinosa)” y allí recoge investigaciones que lo precedieron, manifestando lo siguiente sobre la estructura de la novela:

Desde 1975 la crítica se ocupó de la compleja estructura de la novela, suspendida entre lo personal y lo colectivo, lo subjetivo y lo histórico (López Pulecio, 1975; Mora, 1984; Figueroa, 1986; Williams 1991; Betty Osorio, 1995); recientemente Oscar Osorio (2003) devela plenamente dicha estructura al precisar los tres cronotopos desde los cuales se enuncia la novela, capaces de modelar el enunciado, caotizándolo o proliferándolo: Ana, entre sueño y vigilia alega con Sabina, mientras enfrenta su pasado; adolorida por la muerte de Valeria y por el inminente viaje de Lorenzo, es invadida por una cascada de recuerdos; y durante el reconocimiento que hace del cuerpo de Valeria en la[s] oficinas del DAS, revisa su itinerario vital (Figueroa, 2007: 183).

De modo que la novela se desarrolla alrededor de esas tres conversaciones y todas ellas pasan a través de la historia de Ana. Ella en compañía de Lorenzo y Valeria personifican la juventud de la época y en medio de las injusticias se forman como sujetos críticos, toman conciencia al reconocer y señalar a los responsables de la tragedia del país. Es por ello, que, dentro de la novela se identifican como opositores de ese régimen, el cual hablaba de una nueva alianza de los partidos para el progreso “trampa para ratones subdesarrollados” (Ángel, 2019:232) y se le da protagonismo a la lucha estudiantil, y a su vez al miedo, a la impotencia y el desencanto.

entrelazan, los tiempos se confunden y la puntuación rompe las convenciones, como en este ejemplo en el que Ana le indica a Sabina cómo es que debe hacer el aseo de la casa:

Como una taza de plata, Sabina. A la señora no le gusta que el bidé esté sucio ni que el water esté sucio ni que en el piso del baño haya pelos ni mugre en los rincones debajo del calentador tampoco polvo en el zócalo de la ventana que da al patio detesta cuando dejas tus huellas en las manillas de las puertas hay que usar guantes para hacer esas cosas, pero el agua del lavamanos chorrea a toda madre gorgoreando como cuando hay inundaciones las chinelas chancleteando sin parar y lógicamente un día de estos vamos a necesitar un arca o algo así ¿ya fregaste con Ajax? no te olvides que desinfecta desengrasa deja olor a limpio *dos gardenias para ti*<sup>12</sup> canta, mientras pule los biselados y quita el polvo y friega el mugre y qué vamos a hacer con esta vida, Sabinita (Ángel, 2019:19).

Las cursivas en el apartado anterior se han usado para señalar la intervención de Sabina, quien canta un bolero en diferentes momentos de la novela.<sup>13</sup> Sin embargo, este cambio de voces no hace uso de comillas o algún tipo de recurso literario que permita hacer una distinción visual para el lector. Aquí, la ausencia de marcas tipográficas que diferencien voces o tiempos refuerza el carácter experimental de la escritura. A su vez, la novela se nutre de una amplia red de intertextos, especialmente los que hacen referencia a la cultura popular. En *Estaba la pájara pinta...* Ángel Marulanda bebe de coplas antioqueñas, canciones populares como boleros, rancheras, música protesta, refranes, nanas y hasta cánticos religiosos, los cuales enriquecen la polifonía narrativa de su escritura.<sup>14</sup>

En este punto, es importante mencionar que, en sus obras anteriores, los intertextos de mayor peso dentro de las novelas fueron los relatos de Ray Bradbury y Lewis Carroll, sin embargo, en *Estaba la pájara pinta...* hay un desborde de este recurso técnico, pluralista e híbrido, en especial, porque muchas de estas referencias pretenden enaltecer la cultura popular y la memoria colectiva, encontrando refranes como: “[...] los nuevos ricos creen que eso es así: que con vestir de seda e ir a Europa van a cambiar de aspecto, pobres diablos” (Ángel, 2019: 237) el cual hace referencia al refrán: “aunque la mona se vista de seda, mona se queda”. O, “[...] Esas mujeres son ligeras de cascos y la que menos corre vuela” (p. 225), para sugerir que Jacinto Araque era inocente y había sido enyerbado por una gitana, lo cual habla de la conducta de ciertas mujeres desde una perspectiva machista.

12 Las cursivas son nuestras.

13 *Dos gardenias* es un bolero compuesto en 1945 por la pianista y compositora cubana Isolina Carrillo. La canción es ampliamente conocida por la interpretación de Daniel Santos, circunstancia que ilustra una práctica recurrente en los medios y en el público: privilegiar la figura del intérprete por encima de quien compone y escribe la obra. En este sentido, resulta pertinente destacar la autoría de Carrillo como creadora del bolero.

14 Martha Luz Gómez Cardona recoge muchas expresiones propias de la oralidad dentro de la novela *Estaba la pájara pinta...*



En efecto, *Estaba la pájara pinta...* se nutre de una riqueza propia de la cultura popular, aun así, también integra documentos históricos que hacen parte de la estructura de la narración y conducen al lector a seguir el hilo de una serie de asociaciones polifónicas. Al respecto, el profesor César Valencia Solanilla, en su ensayo “La novela colombiana contemporánea en la modernidad literaria”, destaca el uso creativo de los intertextos en la obra:

[...] la novela se inicia con la transcripción de un fragmento de Joaquín Estrada Monsalve, *El 9 de abril en el Palacio*, a manera de epígrafe introductorio, se incorporan en el texto noticias radiales, informaciones periodísticas, editoriales, relatos de testigos, diálogos callejeros, canciones infantiles, dichos, refranes, en una especie de concierto múltiple de voces que van refiriendo reiterativamente ese hecho nucleador de la novela que es la violencia sociopolítica en Colombia. Esta es la originalidad y el logro principal de la novela (Valencia, 1988: 473).

Este rasgo de la investigación de Valencia Solanilla evidencia en numerosos pasajes cómo se evoca a la Virgen María y se entretejen figuras provenientes de otros relatos. Tales recursos no solo representan la cotidianidad que atraviesa las obras de Ángel y, en particular *Estaba la pájara pinta...*, sino también la especificidad cultural que se construye en torno a la sociedad colombiana, o al menos, a una cierta idea de ella:

2:05 p.m. *El corazón de Gaitán deja de latir.*

Acordaos Oh piadosísima Virgen María que jamás se ha oído decir, con acento de plañideras, Sabina y su mamá, que ninguno de vuestros devotos reclamada vuestra asistencia e implorando vuestro socorro haya sido abandonado de Vos (Ángel, 2019: 41).

En este caso, los fragmentos aparecen señalados en cursiva por la propia autora y relatan con precisión horaria los acontecimientos sucedidos en este Golpe de Estado. En consecuencia, Ángel Marulanda se configura como una escritora experimental y renovadora: rompe con la linealidad de la narrativa tradicional y abraza la desestructura como estrategia creativa. Su escritura es fragmentaria y lúdica, construida a partir de un discurso polifónico e intertextual en el que confluyen: novelas, música, cine, refranes, documentos históricos y un sinnúmero de manifestaciones artísticas y culturales que captan su interés. Por esto y pese a que Valencia Solanilla ubica la obra de Ángel Marulanda en novelas contemporáneas de la modernidad literaria, las estrategias narrativas de la autora son precisamente indicios que la posicionan como una autora posmoderna, pues su estilo fragmentario y discontinuo le permiten tomar distancia de las técnicas convencionales, tal como lo plantea Betty Osorio de Negret:

Ángel, por los recursos narrativos que utiliza, puede ser considerada una escritora experimental, que rompe definitivamente con la linealidad del relato; en este sentido es una escritora posmoderna. Las técnicas del flujo de conciencia y de la polifonía de voces narrativas son manejadas con habilidad en su producción literaria; de ellas hace uso, en diferentes grados, en casi todas sus novelas. La incorporación de su experiencia personal a la ficción la relaciona incuestionablemente con la escritura femenina, uno de cuyos rasgos más identificables es precisamente éste (Osorio de Negret, 2006: 375).

Ángel Marulanda, por este motivo, ha sido mencionada por Raymond L. Williams en su texto *Postmodernidades latinoamericanas* como parte de un grupo de escritores transgresores que irrumpieron en la escena literaria a finales de los años sesenta e inicios de los setenta. Entre ellos se destacan Rafael Humberto Moreno Durán, Manuel Mejía Vallejo, Darío Jaramillo Agudelo, Rodrigo Parra Sandoval y Andrés Caicedo, quienes son descritos como “[...] novelistas innovadores cuya subversión va más allá de las descripciones críticas a la sociedad contemporánea, cuestionando las bases y los orígenes de la lengua, la cultura y las formas de pensar” (Williams, 1998: 105). Asimismo, el ensayo señala que muchos de estos autores “[...] suelen ser transnacionales y cosmopolitas [...] han adelantado la mayor parte de sus carreras en Europa, en contacto con el mundo intelectual y los desarrollos teóricos europeos, y al mismo tiempo, permanecen unidos a Colombia” (p. 90).

Según Williams, la narrativa posmoderna en Colombia hunde sus raíces en la década de los setenta (Williams, 1998: 57). No obstante, Ángel Marulanda se adelanta a esta tendencia: inicia la escritura de su primera novela, *Los girasoles en invierno*, en 1965 y desde entonces, su escritura presenta rasgos de una estética híbrida que permite saltos espaciales y temporales dentro del relato, provocando así la ruptura de la linealidad narrativa. Nos encontramos, por tanto, frente a textos antilógicos que desafían la institucionalización de la verdad propia de la modernidad. Así, en una entrevista realizada por Isabel Vergara, Ángel Marulanda afirma que: “una escritora es una creadora [...] una testiga [...] una observadora neutra [...] que entiende que la verdad no existe” (Vergara, 1999: 81).

Todo esto apunta a una escritura que se apropia de otras voces y las transforma para dar sentido a su mirada social, estética y política, en algunos casos alcanzando una voz poética que dinamiza su literatura. Como señala Valencia Solanilla en *Poética y transgresión de Las Andariegas*: “el texto se convierte en reescritura (subversiva) de la historia y lo es (subversiva) porque es fragmentada pero también porque transgrede los valores establecidos, los presupuestos de esa historia que se enuncia de otra manera” (Valencia, 2006: 65).

En síntesis, la obra de Albalucía Ángel Marulanda no solo representa una ruptura formal y estética con la narrativa tradicional, sino que encarna un gesto de resistencia frente a las estructuras sociales, políticas y culturales que pretende interpelar. Esta característica resulta esencial para comprender *Estaba la pájara pinta...*, una novela

que articula memoria, violencia y cotidianidad a partir de un entramado polifónico donde confluyen lo personal y lo colectivo, lo histórico y lo mítico, mostrando cómo la literatura puede convertirse en un espacio de reescritura crítica del pasado y en un laboratorio de nuevas sensibilidades.

## 2. LA VIOLENCIA: CONTEXTUALIZACIÓN DE LA NOVELA

En el año 1975, esta obra fue ganadora del II Concurso Bienal de novela de la revista *Vivencias* de Cali. En ella se relatan muchos de los padecimientos de la época de la Violencia en Colombia (1948-1967), no solo en términos de luchas bipartidistas (liberales y conservadores) que darían fruto al conocido Frente Nacional (1958-1974), sino también hay referencias al Bogotazo, la conformación de guerrillas, abusos policiales, manipulaciones políticas y masacres estudiantiles. Además de violaciones, perversidades infantiles, resentimientos regionales, enfrentamientos de clases y demás formas de violencia en las cuales coinciden los críticos mencionados con anterioridad: Oscar Osorio (2005), Rigoberto Gil Montoya (2002), Cecilia Caicedo de Cajigas (1988) y Cristo Rafael Figueroa (1986). Dichos autores mencionan formas de violencia que tienen lugar en la ciudad, el campo, la universidad, la escuela o la cárcel. Estos escenarios son también los que Albalucía Ángel Marulanda retrata en su obra, narrados a través de la voz de Ana, quien, al oscilar entre los recuerdos de su infancia y su vida adulta, emprende una búsqueda interior marcada por su familia, su educación, la sociedad y, sobre todo, por la violencia que ha acompañado cada etapa de su existencia.

La novelista colombiana, en la obra que refiere a este trabajo, presenta el punto de vista de una niña y el de una mujer con una posición ideológica definida. No obstante, esta no será la única voz en la novela, también tiene en cuenta la voz de Valeria y las cartas en forma de diario de Lorenzo, el guerrillero hermano de Valeria y pareja de Ana. Y otras voces que vivieron la violencia desde el campo, desde su género, desde la ciudad, desde diferentes espacios que le ofrecen otras miradas al lector, las cuales no fueron tenidas en cuenta por la Historia<sup>15</sup> al dejar constancia de su versión oficial, o en palabras de Ángel, "Así está escrito, no sé dónde y por quién sabe quién: verdad universal" (Ángel, 2019: 293).

### 2.1. MÁS ALLÁ DE UNA NOVELA TESTIMONIAL

La crítica ha entendido la novela testimonial como un género híbrido que incorpora la narración tradicional, en la que predomina la ficción y/o estética, y el discurso testimonial, que pretende mostrar una información verificada o atestiguada de los hechos. Es decir, narraciones que parten de hechos reales, pero cuyo desarrollo emplea métodos propios del relato de ficción. En consecuencia, la novela testimonial posee

una característica fundamental: surge bajo unas condiciones históricas específicas, creando así una dialéctica entre la historia y la imagen literaria.

En *Estaba la pájara pinta...*, Ángel Marulanda muestra su forma de resistencia, un testimonio enmarcado por la represión institucionalizada, un relato que va de a pie, que muestra una realidad particular contra la cual se lucha y se ha sido objeto; por ello, el testimonio de esta escritora constituye una forma de lucha. Así pues, los gritos y las miradas de los transeúntes en esta novela se configuran como voces testigo de la supervivencia y del olvido.

Según Cecilia Caicedo, en su libro *Literatura Risaraldense*, la escritura regional se desarrolló en dos vertientes: una de carácter testimonial y realista, poblada de objetos cotidianos y frases propias de la cultura popular, y otra de tendencia universalista que evidencia la conexión de los nuevos escritores con el desarrollo contemporáneo de la literatura. Así mismo, la primera asumía "[...] temas que brotaban de la más cruda realidad" (Caicedo, 1988: 76), precisando que esta realidad solía ser vivida o muy cercana para el autor. La segunda corriente alude a una escritura de carácter universal, tanto en los escenarios como en el tratamiento narrativo; es decir, no se abandona la referencia a la realidad, pero se incorpora un nivel de conciencia que vincula al lector y sus sensibilidades. En otras palabras, los escritores narran hechos ya consignados en documentos históricos y los enlazan con elementos míticos, imaginarios, universales que "[...] circunscriben su obra al contexto sociocultural y político" (p.18). Es por ello, por lo que la novela que nos ocupa no se relaciona de manera directa con Pereira o Bogotá "[...] sino con un hábitat más universal, usualmente europeo." (p.71).

Es importante indicar que la obra de Ángel Marulanda fue escrita fuera del país, una parte en Madrid para el año de 1971 y la otra es concluida en Barcelona cuatro años después, en 1975. Pensar en Latinoamérica desde Europa es un ejercicio que han hecho muchos escritores cosmopolitas. Esta andariega se alejó de Colombia, pero eso no implicó que desconociera la situación particular de su región natal. Fue un distanciamiento que le ofreció una visión abarcadora y renovada, reconociendo lo propio y haciéndolo parte de sí aún más. Efectivamente, en el libro se puede ver que esta autora pereirana debió documentarse, tal como lo dice Cecilia Caicedo en uno de sus capítulos dedicados a Ángel Marulanda:

[...] además de rastrear archivos, verificar la historia de Colombia desde la época de la muerte de Gaitán hasta la de Camilo Torres en la montaña, se dio a la minuciosa tarea de investigar aquí y allá con quienes vivieron y sufrieron el proceso en carne propia. [...] Por eso a la historia, a nivel de informante de primera mano, hay que integrar los nombres de Martha y Rosa Meló, campesinas trabajadoras en la finca de la familia Armel Angel, que le suministraron información abundante, sobre todo la última, que aparece en las páginas finales como compañera del



guerrillero torturado, relator de los vejámenes a que fue sometido por los cuerpos de investigación del Establecimiento (Caicedo, 1988: 94-95).

De acuerdo con Caicedo, Ángel Marulanda acude a diversas fuentes de información y con agudeza “[...] escarba las viejas heridas, los dolores idos, los rencores difícilmente olvidados y de esta suerte nada queda en pie bajo la búsqueda de su pluma” (Caicedo, 1988: 95).

Teniendo esto en cuenta, se puede afirmar que nos encontramos ante una obra con características de novela documental y testimonial, que además también acude al archivo del periódico *El Tiempo*, el cual le era prohibido leer a la protagonista, porque era un pecado de las proporciones de ser parte de una ideología liberal (Ángel, 2019: 148-149). Por esa razón, su madre solo le permitía leer las tiras cómicas del periódico.

Sin embargo, Cristo Rafael Figueroa en su trabajo donde estudia la proliferación del enunciado en el discurso narrativo de la novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, afirma que esta es más que una novela testimonial, porque la autora toma conciencia de la realidad y la denuncia a partir de la ficción, rodeada por redes simbólicas que desentraña el lector (Figueroa, 1986: 25).

Es de anotar que la obra ha provocado diversas discusiones en un intento de clasificarla, ya sea como novela testimonial, documental, de la violencia, o *bildungsroman*<sup>16</sup> (novela de experiencias juveniles). Claire Taylor, de la universidad de Liverpool, publicó un artículo haciendo revisión del discurso histórico de *Estaba la pájara pinta...* en el que enfatiza en la imposibilidad de encasillar la obra:

[...] es, a la vez, un testimonio del período de la Violencia, y una narración íntima; un debate sobre la historia colombiana, y una colección de fuentes y voces contradictorias. [Además...] dista de la novela de la violencia en su forma tradicional por varios lados. Primero, nos ofrece la autora una visión de la violencia del punto de vista de una niña, que crece y llega a la adolescencia durante este período. Además, estamos frente a una estructura y un estilo experimentales. Las múltiples voces y fuentes, además de la experimentación con los diferentes estilos literarios, forman un contraste con la presentación documentalista de las tempranas novelas de la violencia. Como bien lo dijo el crítico Cristo Rafael Figueroa Sánchez, “no estamos ante una simple novela de violencia”, y lo afirma César Valencia Solanilla cuando comenta: “ya no se trata de un simple acopio documental [...] sino la propuesta de una realidad más compleja”. [...] Más bien, esta novela combina un análisis histórico con un análisis de la función del lenguaje y la expresión, y nos demuestra que la violencia y la mutilación que está sufriendo la sociedad colombiana de la época se reflejan en una mutilación y disrupción del lenguaje. Entonces quiero sugerir que podemos leer *Estaba la pájara pinta...* como, no simplemente testimonio, ni tampoco literatura experimental, sino que

16 Término usado por Gabriela Mora para referirse a la novela, de manera que logre desenmascarar la sociedad a partir del autoanálisis y las vivencias de la infancia y la adolescencia. Autora citada en repetidas ocasiones por críticos como Cristo Figueroa, Osorio y Clarice Taylor.

su dinamismo mismo se encuentra en la mezcla de estos dos términos, y en su rechazo a la categorización (Taylor, 2006: 79- 80).

En consecuencia, la Violencia es un tema al cual muchos escritores colombianos acuden, tal como afirma Álvaro Pineda-Botero “[...] la violencia colombiana ha sido el motor de muchos de los cambios sufridos en el país; cambios que a su vez han determinado la evolución del género novela” (Pineda-Botero, 1995: 129). Ángel Marulanda contrasta con la rigurosidad histórica del documento y, valiéndose de novedosas estructuras narrativas nos adentra a una nueva y compleja forma de escribir, desde la perspectiva de Ana, una estudiante, vivimos las atrocidades padecidas por una población reventada en medio de una Colombia en llamas.

En esta novela la escritora pereirana, al igual que el fotógrafo de la ciudad de Piglia, ofrece lo que Cristo R. Figueroa llamaría “[...] una gran cámara fotográfica que va captando una serie de acontecimientos y de tiempos simultáneos que se viven o perciben desde las familias, los testigos, la radio, la prensa o las mismas personas” (Figueroa, 2007: 182). Ella testifica<sup>17</sup> la historia, buscando “otras miradas que sirviesen de puente comunicativo” (Gil Montoya, 2002: 52), y este es el motivo por el cual hay una cercanía en las experiencias del lector con la novela.

De acuerdo con Rigoberto Gil Montoya en su libro *Pereira: Visión caleidoscópica*, Ángel Marulanda regresa a Colombia en 1972 con el propósito de recrear los territorios de su infancia y recoger el material necesario para novelar la historia:

[...] convertir la intimidad de una niña personaje en una suerte de espejo de Alicia, jugar con las temporalidades como aprendiera en el cine y hacer de la memoria un mapa que trace las líneas de su propia ciudad, la misma que le brindó la imagen con la cual prefigura la obra *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (Gil, 2002: 95).

Y al recrear la ciudad, interviene en la sensibilidad de los espacios que los periodistas ya habían configurado, pero sin el desarrollo que ofrece la literatura. En cierto modo, esta reconfiguración de la ciudad se debe al manejo del lenguaje que ella usa en la obra, muy propio de la oralidad, rica en dichos, refranes y expresiones coloquiales escuchados por los abuelos. De este modo, y de acuerdo con Cecilia Caicedo y Gil Montoya, esto se debió a que en su infancia compartía mucho con sus abuelas Doña Adelfa Ramírez y Doña María Grillo, de quienes “[...] instala su recuerdo en la figura de Doña Cecinda, que campea con autonomía en [la novela] (Caicedo, 1988: 89). Incluso, Gil Montoya señala que, en una entrevista a Ángel Marulanda, la propia novelista manifestó:

17 Cecilia Caicedo afirma que más que un acto de recordar la historia, Ángel la testifica. “Por eso el lector siente dolorosa esta lectura porque se ve sacudido en sus entrañas que son las de la patria misma.” (Caicedo, 1988:96)



Yo vengo de Antioquia, soy pereirana y ese lenguaje nuestro arcaizante es de los más bellos tesoros con que cuento. Como dice Gabo, yo no escribo a la moda colombiana sino como hablaba mi abuela. Busco muchas palabras, las anoto en un tablero y después una palabra me hace una frase o una página. En España aprendí que el idioma colombiano es muy rico. De una manera hablan los costeños, de otra los pereiranos, de otra los antioqueños, los de Cali, los de Bogotá. Trabajar todo ese lenguaje es para mí uno de los placeres más grandes<sup>18</sup> (Gil, 2002: 96).

Así pues, este uso del lenguaje dota su escritura de una estética literaria que no supo ser reconocida en su momento, no característico de la novela testimonial. Podría pensarse que los escritores sienten una responsabilidad ética y estética y es por ello que describen tan fielmente la masificación de las ciudades u otros fenómenos sociales y culturales. Sus narrativas de ficción experimentales no pierden el valioso componente de no ficción y su validez testimonial, puesto que el discurso ficcional suele ir ligado a una memoria personal e histórica como es el caso de Ángel Marulanda. La memoria se construye a partir de cada relato nuevo y de cada voz que se le da aliento, en ese orden de ideas, la memoria no es fija, sino que tiene ciertos matices y cambios. Por tal razón existen formas de historizar que se elevan por sobre el testimonio; formas de memoria que sólo se transmiten a través del arte.

## 2.2. VENTANAS CON VISTAS AL PASADO: EL RUMOR O MURMULLO CONSTANTE COMO FORMAS DE MEMORIA SOCIAL E INDIVIDUAL

La ventana forma parte sustancial de la ciudad, son los ojos de cada construcción, desde la perspectiva del interior es la entrada de luz natural, la ventana es la apertura segura hacia el mundo del afuera, perfecta para la mirada. En la novela de Ángel se evidencian apartados que hablan de este carácter esencial del espacio urbano, ya sea por su forma o distribución intrínseca, la ciudad y sus ventanas le permiten al habitante o transeúnte ser testigo de primera mano y, por ende, configurar desde esta perspectiva íntima sus experiencias, de modo tal que quedan incrustadas en la memoria tanto individual como colectivamente. De hecho, es evidente que la mayoría de sucesos vividos o vistos desde la ventana suelen ser fatídicos o de características conflictivas. En la escritura de Ángel es muy frecuente encontrar la palabra “fisgonear” para enfocar los diferentes rincones de las ciudades. Tal como puede verse en la novela *Estaba la pájara pinta...*, guiados por la protagonista:

Ana se asomó a la ventana de su cuarto y vio que la gente caminaba bajo la lluvia sin paraguas ni nada. Un Willys de la Policía militar patrullaba la carrera sexta y los canutos de los fusiles se salían por la parte de atrás, debajo de la lona: no te vayas a asomar por la ventana, es peligroso: no señor, y continuó arrepechada a la

chambrana, mirando caer papeles desde el segundo piso de la Alcaldía. Caían como otra lluvia encima de la muchedumbre que los apañaba en el aire, los destrozaba en medio de una gran alharaca y apilaba por último junto a otros objetos que ya formaban un montón en el suelo. Después fueron máquinas de escribir las que empezaron a salir disparadas por los balcones, a caer descuartizadas contra el pavimento con un ruido que se oía desde allí, más gritos, más euforia, más objetos cayendo desde el segundo piso (Ángel, 2019: 86).

Aquí, Ana observaba las llamas del almacén Coltejer y su mamá le prohíbe asomarse, así como le prohibía leer el periódico, pero ella siempre desobedecía. O más adelante cuando ella relata lo ocasionado por un gobierno sanguinario y cruel. La gente corre en las calles, los policías les persiguen y ella desde una ventana con enchambrado los ve morir:

[...] Se incorporó de un salto y a pesar de la prohibición de esa tarde corrió el pestillo de la contraventana con cuidado, para que su papá no fuera a despertarse. Abrió el postigo tres pulgadas. ¡Alto o disparo! ¡Alto!, gritaba el policía parándose en la mitad de la calle y apuntando con el brazo extendido. El hombre corría despavorido, calle abajo. Tenía un traje gris, una camisa blanca, una expresión que a ella no se le iba a olvidar. Se apoyó dos segundos en el enchambrado de la ventana, y ella sintió su corazón que se quería salir, o era el de él, que le batía como un ariete, a cincuenta centímetros del suyo, ¡Virgensantabendita!, oyó que dijo el hombre entre jadeos, y no tuvo tiempo de abrir más el postigo, apenas empujarse para verlo escapar sin mirar para atrás, encogido, haciendo eses. De una acera a la otra. Las luces de la tienda se encendieron y distinguió la cabeza de don Tobías asomándose, después los fogonazos, los disparos sonando como si fueran papeletas, tres, uno detrás del otro, el policía estaba con una rodilla en tierra y Ana vio el quepis en el suelo. La figura de gris se paró en seco. Dio algunos pasos con brazos extendidos como si alguna pared se atravesara y luego retrocedió, queriendo devolverse, puso las manos en la espalda, tanteando los riñones, después se fue de bruces contra el hidrante de la esquina, se abrazó a él, se deslizó muy suavemente, y ella lo vio caer entonces, de cara a los tejados (Ángel, 2019: 93).

Como estos son muchos más los apartados donde Ángel Marulanda insiste en la mirada desde la ventana, y donde se evidencia un acto de remembranza por parte de la autora, una memoria sintonizada con los hechos que se manifiesta desde la óptica de una niña. Aunque no solo es ella, Ana se entera que sus vecinos también se asomaron porque lo acontecido en la noche anterior era el rumor en las tiendas. Todos se enteraban desde sus balcones, algunos incluso disponían de binoculares “fabulosos, finísimos, traídos de Alemania”, que les daban ventaja de palco (Ángel, 2019: 318), y las Aparicio también eran fieles a su posición, al punto que tergiversaban los acontecimientos. De hecho, hay muchos otros casos que lo ejemplifican, como cuando el Ministro de Justicia, Gabriel Paris, se asoma a la ventana para observar el motivo del ruido en la carrera séptima y descubre una multitud de estudiantes con banderas en símbolo de luto por las matanzas (pp. 255-256). Al mismo tiempo, desde la perspectiva del lector, es posible dar cuenta del temor padecido por los dirigentes del país, al ver una

18 La entrevista a Albalucía Ángel a la cual Rigoberto Gil Montoya se refiere se titula ¡Escriba, carajo!, le decían! Publicada por Gilma Jiménez en el Periódico *El Pueblo*, Cali, 13 de junio de 1976.

ciudad a punto de desestabilizarse. También se ve cuando la pequeña Montse muere y la madre de Ana le prohíbe fisgonear por la ventana (p.306). O en casos violentos como el anterior, cuando un hombre es cosido a balazos y muere al frente de la casa de un vecino y una niña (no la protagonista) es el único testigo desde la ventana. (p. 316)

A través de estos personajes fisgones o que han sido llamados por la luz o por las llamas, se vivifica la ciudad y sus acontecimientos. Ventanas que, como se ha podido notar, son muy recurrentes en sus novelas, y frente a las cuales el profesor Gil Montoya coincide al describirlas -basado en su experiencia en la ciudad- como comunicantes con el mundo, con el rumor y el aleteo de la urbe.

En otras palabras, Ángel Marulanda recrea los padecimientos y las emociones complejas de esos seres urbanos que suelen atestiguar la vida desde las ventanas. Como observadores, ellos contemplan los hechos desde una perspectiva distinta que enriquece la historia: detallan, enfocan y explican, al igual que un fotógrafo. Narran desde una memoria fragmentada y profundamente personal. Así, la autora sitúa a los lectores frente a ventanas abiertas al pasado, invitando a contemplar y resignificar aquellos espacios y acontecimientos que forman parte de una memoria colectiva como país.

A su vez, estos apartados, en los que las ventanas y los balcones cobran protagonismo, permiten reconocer el papel de los rumores y su propagación entre los ciudadanos en los espacios urbanos. Este aspecto, desarrollado por Armando Silva en su libro *Imaginarios urbanos*, se refleja cuando el autor se refiere al "murmullo constante" de la ciudad y señala que:

Lo imaginario, afecta, filtra y modela nuestra percepción de la vida y tiene gran impacto en la elaboración de los relatos de la cotidianidad. La ciudad viene a ser un espacio privilegiado de la cotidianidad, pronunciada por los ciudadanos diariamente [...] La misma mentira no deja de ser verdadera en el sentido más profundo de inscribir en su ocultamiento aquello que tergiversa. Si pensamos que en la ciudad los relatos corren de boca en boca, entonces podemos llegar a un punto de fusión donde la fabulación, el secreto o la mentira, desvanecen su origen en beneficio de lo primero. Se trata de confabulaciones sociales, llámese historia o chisme, verdad, rumor o mentira, lo importante es que los ciudadanos lo narran y así lo viven en su cotidianidad (p. Silva, 2006: 106).

En este sentido, Las Aparicio resulta un ejemplo contundente de cómo los relatos cotidianos, focalizados en la ciudad y transmitidos de ventana en ventana, son tergiversados por esas "viejas arpías" o el "radioperiódico", calificativo utilizado por Ana para describir a esas mujeres siempre dispuestas a la fabulación:

[...] Las Aparicio me contaron que el sábado a las ocho estuve en El Lago, y yo te había dicho que después de las siete ni se te ocurría. Además, con esa muchacha, por ahí. Pero si esas señoras tienen como noventa y tres años cada

una y no me pueden, no nos pueden haber visto a las ocho, como podían, ni con un catalejo; pero lo habrán comprado, de seguro: tendrán un telescopio instalado en el balcón, y un oráculo falso también, sino, cómo se atreven a asegurar que yo estuve en El Lago si por donde yo anduve ese día fue en Cerritos (Ángel, 2019: 20).

[...] Charlar un rato en la carrera sexta, sabiendo que las Aparicio estarán con el catalejo puesto, apuntándonos. La lástima es que no tengan magnetofón también. Un micrófono oculto. Cómo sería la gozadera de esas viejas si pudieran oír lo que decimos, avemaría, que cosa tan horrible, menos mal que no pueden, ¿no te parece un acto de vandalismo? Eso es ultrajar los derechos humanos. Es meter las narices donde no les importa. Al día siguiente se enteran todo el pueblo, por supuesto, ellas son como el radioperiódico [...] (Ángel, 2019: 70).

Al respecto, Isaac Joseph en *El transeúnte y el espacio urbano* sostiene que "[...] el espacio-diario de la gran ciudad es el rumor" (Joseph, 1988: 96), el mismo que, en aldeas o zonas rurales, se conoce como chisme y constituye una estrategia narrativa propia del ser humano. Este rumor se caracteriza por circular a gran velocidad y por ofrecer "[...] un modo de lectura devorador, superficial" (p. 40). Además, forma parte del lenguaje de la esfera pública, debido a que lo público y la "[...] opinión pública son cosas naturalmente fluctuantes" (p.44). De igual manera, Joseph plantea que el "espacio público de las muchedumbres", es un espacio de contagio, de simultaneidad de creencias y deseos que se propagan como una ola, siguiendo las formas onduladas del tejido social, gracias al acto conversacional tan característico del espacio público y la comunicación urbana (pp. 76-77).

La ventana y el rumor se entrelazan, puesto que, en cada ventana hay ojos que miran, un punto de vista, un rumor que germina y se esparce como llevado por el viento para asentarse en la memoria. Y esta mirada desde el cristal, no sólo vigila, también teje narrativas colectivas que invitan a regresar al pasado, a la chambrana, a la cotidianidad y a los recuerdos que, aún fragmentados, construyen la identidad urbana. Este cruce entre ciudad, palabra y memoria conduce, inevitablemente, a pensar en cómo los lugares del hombre y la mujer emergen de entre las palabras de sus escritores, alzando a la ciudad como un territorio vivo que se reinventa en cada narración.

## 2. 3. LOS LUGARES DEL HOMBRE: LA CIUDAD SE LEVANTA ENTRE LAS PALABRAS DE SUS ESCRITORES

La ciudad está construida por y entre espacios físicos, formas de expresiones creativas que llevan al ser humano que habita esos espacios a reflexionar sobre los mismos, ya que son el medio en el cual se desenvuelve. Es decir, la arquitectura por ser una disciplina que fusiona la técnica, la creatividad y la belleza, también cumple una función social y, es por eso, que, no es ajena al entramado simbólico en el que



se extiende el hombre. Vale decir entonces que existe una relación directa entre el espacio urbano y la sociedad, si bien el espacio de ciudad tiene una característica continua, es decir, casi imperecedera ya que se mantiene y prácticamente no varía en su infraestructura, su significado sí se despliega y se configura por medio de sus habitantes quienes reconocen y se reconocen en esos espacios. Esta relación no es ajena a la literatura puesto que, como forma de indagación y de acercamiento a la realidad, establece un vínculo constante entre el espacio habitado y las formas en que el ser se proyecta.

De modo que, la concepción del espacio va más allá de territorios configurados y ligados a una disciplina. “La ciudad es un puñado de recuerdos y símbolos” y por encima de esas construcciones concretas “[...] existe la simbología de lo urbano” (Kronfly, 1985: 27), simbología y significaciones que se construyen a partir de la palabra. En este orden de ideas, el mencionado escritor y crítico colombiano coincide con Luis Fernando Macías (1985) quien afirma que:

La ciudad se levanta de entre las palabras de sus escritores, en ella está nombrada porque ellas la dicen, la recrean, cuando habla un hombre en una esquina la ciudad está hablando en sus palabras, con su voz, con sus gestos, con la vida de ese hombre que habla. Cuando se construye un edificio en el centro o un tugurio en Iguaná, Medellín está creciendo, y está creciendo en la mujer embarazada que cruza una calle con la espalda erguida. Medellín está en las grietas del hospital y en los huecos de la calle, en el hombre sucio que pide limosna, en el semáforo y en el hombre limpio que se la niega, en cada una de las cosas de Medellín, está Medellín [...] (Macías, 1985:75).

En relación con lo anterior, los habitantes que Ángel Marulanda construye en *Estaba la pájara pinta...* son los que nombran y resignifican sus espacios. Son pocos los elementos que la autora ofrece al lector para orientarse en un “mapa” cartográfico; de hecho, una aproximación así sería un despropósito. La obra propone un desplazamiento de la visión del espacio público u oficial hacia un territorio íntimo y cotidiano, cargado de memoria, en donde el significado de los lugares emerge a partir de las experiencias vitales:

El pueblo creció como la milpa en un potrero. Había dos plazas: la de Bolívar, con una pila en medio, en la que se lavaban los muchachos los pies al ir para la escuela, y alrededor la casa de los Araque, el almacén de don Nepomuceno, la tienda de víveres de los hermanos Pulgarín, una cochera, el Banco, la barbería de don Emiliano, la notaría de don Antero, y la iglesia; con tres naves, y entronizada La Pobreza, [...] y la otra: la Plazuela, con un bosque en el medio, donde llegaban las caucanas, llenas de colaciones y cocadas, traídas de Cartago, y la gente se iba a pasear de día entero, para gozar el canto de los trupiales. La Avenida Colón, la calle Real, y la esquina del Chorruto, eran los sitios para encontrar a las muchachas, callejeando. La villa contaba con más de una docena de policías. Las escuelas de misiá Belarmina y de las Torres. Las sastrerías de don Alcides, don Meye y don

Perucho. La cacharrería de don Heliodoro. La funeraria de don Baudelio [...]. (Ángel, 2019: 211 – 212).

Esta descripción no es una mera lista de lugares; en ella la plaza no es únicamente un espacio urbano, sino el escenario de juegos infantiles, de encuentros sociales, de aromas y sonidos que construyen un universo sensible. La novela de Ángel transforma estos espacios en territorios simbólicos que solo existen a través del recuerdo y la voz narrativa.

En esta dirección, Armando Silva distingue entre el espacio oficial “[...] diseñado por las instituciones y hecho antes de que el ciudadano lo conciba a su manera” (Silva, 2006: 54) y el espacio diferencial, que corresponde a las impresiones y marcas que los habitantes imprimen en su entorno mientras lo habitan, lo recorren y lo narran. Así, la Plaza de Bolívar deja de ser una coordenada urbana para convertirse en “el lugar donde los muchachos se lavaban los pies al ir para la escuela”, y la Plazuela se recuerda como aquel bosque donde las caucanas ofrecían colaciones y cocadas, cargadas de la vitalidad del mercado popular y del bullicio de los paseantes. Estos relatos son ejemplos de cómo los ciudadanos impregnan el espacio oficial con un matiz distinto, en el que confluyen lo íntimo y lo colectivo, lo material y lo simbólico.

En consecuencia, la narrativa de Ángel Marulanda nos presenta una ciudad literariamente evasiva, una concepción que dialoga con la “ciudad abstracta” y la “ciudad imaginada” descritas por Jorge Alberto Naranjo y Evelio Rosero en distintos ensayos recopilados en *La ciudad en la literatura*. Naranjo señala la imposibilidad de nombrar y aprehender la ciudad, pues “[...] la verdadera cartografía de la ciudad se hace muy cerca de los hombres” (Naranjo, 1985: 95); es decir, la urbe sólo se configura a partir de la cotidianidad de sus habitantes y las experiencias que en ella se entretajan. Esta perspectiva se enlaza con la “ciudad imaginada” de Rosero, quien afirma que “[...] la ciudad imaginada no es otra cosa que la ciudad del hombre, la ciudad que trasciende al ser humano y lo identifica plenamente, sin ninguna distinción ni barrera” (Rosero, 1985: 111). Ambas visiones apuntan a la imposibilidad de comprender la urbe sin dotarla de humanidad, sin la mediación de una experiencia subjetiva que permita acceder a su dimensión más íntima y cotidiana.

En *Estaba la pájara pinta...*, la escritora nos invita a recorrer una Pereira moldeada por su memoria, con constantes referencias al Lago Uribe y lo que allí ocurre. Su mirada subjetiva convierte el espacio urbano en un tejido de emociones, recuerdos y marcas simbólicas. Así, la plaza no es solo un espacio de tránsito: es el lugar donde se comparten guayabas agrias con sal, donde se observa a los muchachos jugar trompo mientras la tensión social se hace presente:



En la plaza de Bolívar se encontró con Irma y la Pecos Velázquez, que la invitaron a comer guayaba agria con sal. Se sentaron en un escaño a ver jugar trompo a los muchachos y allí estuvieron como hasta las dos menos cinco, más o menos, porque ya va a ser hora de entrar, estaba diciendo la Pecos, cuando se dieron cuenta que la plaza estaba llena de hombres. Parecía que hubieran bajado de las fincas de tierra fría: todos endomingados, sus ruanas blancas encima del hombro, bien plegadas, sus carrieles y sombreros de fieltro [...] (Ángel, 2019: 25).

Estos pasajes refuerzan la idea planteada por Fernando Cruz Kronfly, quien subraya que los lugares “[...] son ante todo productos de la cultura, y, a ellos se asocia un proceso de significaciones, ritualidades y honduras [...]” (Cruz, 1985: 24). Así, los espacios adquieren significado en tanto son vividos y narrados por sus habitantes, quienes los dotan de memorias y afectos. Cruz Kronfly profundiza en esta idea al afirmar que: “[...] La vía que conduce de la alcoba a la plaza es también, de cierta manera, la misma que va del universo personal de los asuntos privados al universo colectivo de los asuntos públicos” (p. 25). En este tránsito, los escritores juegan un papel esencial, pues al narrar estos espacios, acudiendo a su memoria y sensibilidad, logran vivificarlos y cargarlos de significado: “El sitio, desde luego, impone sus reglas. Pero el narrador impone las suyas” (p. 23). Esta vivificación es particularmente intensa en el pasaje en el que Ángel Marulanda describe una Colombia atravesada por la violencia política:

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, 2019: 315).

Desde la alcoba, asomada a la ventana de su remembranza y con la mirada hacia la plaza (Colombia), Ángel Marulanda muestra un país con espacios físicos muy singulares, estos están entrelazados con gritos y sangre que corre por sus calles, esa es la cotidianidad de la Colombia de ese entonces, ¿acaso desde el diseño urbano se piensa en las calles como cauces o canales para el óptimo recorrido de la sangre?, o ¿en la amplitud de un andén para que los perseguidos puedan correr mejor? Los lugares precisos de Colombia aquí no importan, están difuminados, puede ser la plaza, el barrio, el bar, la alcaldía, todos son lugares del hombre, lugares que desde la escritura pueden poseer otras características, “porque en literatura el espacio como el tiempo los funda el tembloroso arbitrio de la palabra.” (Kronfly; 1985: 28)

Esta perspectiva sobre el espacio urbano anticipa la idea de la ciudad como una Arcadia conflictiva, desafiante y convulsiva, en la que las tensiones sociales, políticas y culturales se entretajan con las narraciones de quienes la habitan y la construyen con sus palabras.

#### 2. 4. CIUDAD ARCADIA, CONFLICTIVA, DESAFIANTE Y CONVULSIVA

En la novela *Estaba la pájara pinta...*, Bogotá también es uno de los lugares que es presentado como una ciudad en “desarrollo”. La narración logra captar los signos del progreso técnico-instrumental tanto de la región como del país, a través de la constante presencia de la radio, que sirve de vehículo para difundir acontecimientos como la llegada de la televisión en 1954, impulsada por el proyecto estatal del general Gustavo Rojas Pinilla tras conocer este invento en Berlín durante sus labores militares. Estos medios de comunicación se convierten en vasos comunicantes no solo entre zonas del interior del país, sino también con el extranjero.

Sin embargo, lejos de constituir un agente de integración o modernización armónica, estos medios de comunicación parecen amplificar los conflictos del país. Las noticias, cargadas de sesgos y prejuicios, operan como herramientas de intimidación: anuncian masacres cotidianas, celebran victorias políticas como la de Laureano Gómez o el inicio del mandato de Gabriel Muñoz Sastoque, y toman partido en medio de un contexto de polarización social. En este punto, la representación de Bogotá comienza a dialogar con lo que Luz Mary Giraldo (2004), en su libro *Literatura y ciudad en la narrativa Colombia*, define como una Arcadia conflictiva.

Para comprender este concepto, es útil partir de la ciudad Arcadia, caracterizada como un espacio literario donde predomina la nostalgia por un pasado primitivo, la serenidad y la idealización poética: una “ciudad mito”, una “ciudad espejismo” (Giraldo, 2004: 7-16). A pesar de esa imagen idílica, la naturaleza dinámica de la ciudad la expone al cambio, así como ocurre en Macondo, el ejemplo que Giraldo retoma de *Cien años de soledad*, en el que la modernización desencadena una añoranza por un tiempo detenido y, al igual que en la novela de Ángel Marulanda, se percibe esta nostalgia por un pasado idealizado, un espacio que existe únicamente en la memoria onírica de los personajes. La protagonista evoca la casa del mar como un refugio perdido, un paraíso que ya no es posible habitar:

[...] A organizar los trastos en el baúl de lata y la ropa en los hatos, muy contentos, otra vez para el mar, a la casita con ventanas verdes donde en su cuarto nada más había tres, de cara al patio, y repetía con énfasis agrandando los ojos: ¡tres ventanas!, como quien cuenta que habitaba donde el señor marqués de Carabás, y

el sol entraba por todos los postigos y las trinitarias se descolgaban por el canal del desagüe invadiendo la casa, y había mucho matarratón y mucho almendro y de noche, en la playa, podían hacer fogatas, revolcarse en la arena o bañarse desnudos, pero todo era un sueño, que desgracia. Las malditas gallinas que picoteaban la puerta todo el día o entraban a la cocina a hacer desastres y ese olor tan sabroso de mar y almendro y trinitaria de repente se iban. Se cortaba la magia y entonces había que levantarse, de mal genio, muy triste, sin saber muchas veces si de verdad había soñado o si de veras la casita existía (Ángel, 2019: 74-75).

Este fragmento revela cómo el recuerdo crea un espacio entre lo real y lo soñado, donde ambos se confunden, reforzando la idea de una ciudad que solo puede reconstruirse a través de la subjetividad.

En relación con este tema, Fernando Cruz Kronfly *En la tierra que atardece: Ensayo sobre la modernidad y la contemporaneidad*, habla de la ciudad como un lugar evocador de imágenes y sensaciones: “La ciudad estaría también en el recuerdo de lo que algún día fue. Esto le brinda a la ciudad una constante mutación de significados, desde el habitante fundador hasta el habitante más reciente” (Cruz, 1998: 173). Y en la obra de Ángel Marulanda se percibe una nostalgia por un lugar al que don Gregorio y doña Cecinda se refieren como un “paraíso tropical” para hablar del Valle del Cauca (Ángel, 2019: 186) y todo el caminar entre trochas, carreteras y caminos, así como recuerdos de aldeas felices donde la gente intercambiaba y regalaba objetos a los vecinos, lugares propicios para dar crianza a sus hijos y prosperar.

Cabe anotar que estas “ciudades arcadias” son similares a las “ciudades alusivas” de las que también habla Luz Mary Giraldo. Estas últimas hacen referencia a un tiempo, espacio o época en que el mundo parecía perfecto y la vida transcurría en armonía. Según la autora de *Ciudades escritas*, la Arcadia conflictiva surge como un reflejo del anhelo de progreso. Este concepto “[...] responde a un deseo de avance, pertenece a un presente histórico que aspira a construir un lugar feliz para el futuro; sin embargo, mientras seduce, también desilusiona, pues no cumple con las expectativas generadas” (Giraldo, 2004: 50). Esto pone en evidencia el mito del progreso y la promesa de desarrollo, especialmente en ciudades marcadas por profundos conflictos políticos internos, como sucede en muchas urbes de Suramérica.

En *Ciudades escritas*, Giraldo dedica un capítulo a analizar cómo este anhelo de progreso, lejos de traer únicamente bienestar, también genera desencanto y frustración. La búsqueda de un futuro mejor suele ir acompañada de procesos de masificación y de choques culturales que dan lugar a ambientes de violencia y miedo (Giraldo, 2004: 50).

Así pues, la Bogotá que retrata Ángel Marulanda encarna esta tensión entre el progreso y el desencanto. A medida que la ciudad crece, emergen conflictos políticos que evidencian cómo el mito de la modernidad convive con la violencia, la desigualdad y la represión. En un pasaje clave, cuando la abuela Adelfa, mientras compra en la

cacharrería de don Heliodoro, expresa su miedo ante los avances tecnológicos, en especial con la creación de armas: “[...] perdóneme que le diga, pero el progreso a mí me aterra con todas esas cosas que han inventado ahora pues no se sabe al fin y al cabo si sirven para salvar la gente o para matarlos más ligero [...]” (Ángel, 2019: 352). Aquí, la crítica al progreso no solo alude a la violencia de las guerras, sino también a los impactos económicos y sociales que trae consigo una modernización impuesta desde las élites.

De este modo, la ciudad conflictiva se convierte en un escenario desafiante, donde los habitantes deben afrontar no solo las consecuencias del desarrollo urbano, sino también las crisis políticas y sociales que han marcado la historia del país. Esta dimensión de la ciudad se refleja en la novela a través de la descripción del incendio del Palacio de Justicia durante el Bogotazo:

Cuatro de la tarde. – simultáneamente al ataque a Palacio, se está librando otro no menos encarnizado y aún más alevé: en ataque contra Bogotá. Turbas enardecidas, ebrias, vociferantes, largamente fermentadas en sus almas por la demagogia sistemática, caen sobre almacenes y edificios, como una tempestad. A machete rompen las puertas o las vuelan con tacos de dinamita. [...] Cuatro mil presos se han fugado de las cárceles y comenzaron su acción incendiando el Palacio de Justicia [...] (Ángel, 2019: 56- 57).

Acontecimientos como este quedan inscritos en la memoria de la Violencia en Colombia y transforman ciertos espacios en lugares míticos, cargados de historia. Son ámbitos que, aunque en apariencia impersonales y de simple tránsito o circulación, adquieren un profundo valor simbólico. Tal es el caso de la muerte de Jorge Eliécer Gaitán, ocurrida cuando salía del edificio sobre la carrera Séptima, donde quedó el charco de su sangre. Ese sitio, con el tiempo, se convirtió en un lugar de memoria al instalarse placas conmemorativas que evocan su figura de caudillo y sus ideales políticos.

[...] y cuando menos me di cuenta estaba en la Jiménez y vi la gente que corría, tranvías bloqueados, incendios, mujercitas envueltas en pañolones negros que ponían banderas en la acera al lado de ese charco que dejó Gaitán. Otras traían pañuelos para empaparlos en la sangre. Otras dejaban flores. Otras montaban guardia al lado de los hombres, que serios, muy callados, permanecían en posición de firmes sin pestañear siquiera [...] (Ángel, 2019: 62).

Estos pasajes revelan una ciudad atravesada por la violencia y el dolor colectivo, pero también por la resistencia y la memoria. Como señala Armando Silva “la ciudad también es un escenario del lenguaje, de evocaciones” (Silva, 2006: 19). En la narración de Ángel Marulanda, Bogotá es un espacio que clama revolución, cambio y venganza; sus habitantes, guiados por una marea roja de liberales, avanzan como un



río desbordado. Este dinamismo se percibe en las intervenciones que la autora, por medio de unas comillas, atribuye a Bertha Hernández, esposa del presidente Ospina, quien describe con crudeza el asalto al Palacio:

“Dotada de armas de fuego de largo alcance, la turba concentra su asedio con una furia casi incontenible. La defensa hace fuego vigorosamente. Me asomo a la ventana de palacio: es tal la intrepidez de los atacantes, que los que vienen detrás de las avanzadas, arrojan de los cabellos y de los brazos a los caídos, para abrirse paso por entre los cadáveres hacia las ametralladoras. Escenas de espanto, de valor, de suicidio” (Ángel, 2019: 56).

Más adelante, la autora recurre a poderosas metáforas de circulación para describir a los manifestantes, en su mayoría estudiantes, que protestan con banderas y palos, pasando “[...] como un río alborotado, en creciente” (p. 60). Estos caminantes del desastre recorren espacios que quedarían inscritos en la historia, como un flujo de cuerpos y memorias: “[...] en los que la corriente parecía tinta roja de tanto sangrarse 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 [...]” (p. 315).

Ángel Marulanda nos ofrece, finalmente, la radiografía de la tensión entre una ciudad Arcadia y la que deviene ciudad conflictiva, desafiante y convulsa, a través de un lenguaje fragmentado y evocador. Su obra, más que narrar hechos, construye un espacio de memoria donde lo personal y lo colectivo se entrelazan, invitando al lector a descifrar las redes simbólicas y los discursos que configuran la historia del país.

### 3. CONCLUSIONES

El rastreo bibliográfico y el análisis hermenéutico que se realizaron a lo largo de este trabajo permiten el planteamiento de varias conclusiones sobre la configuración de los espacios y las formas de habitar la ciudad desde las miradas transitorias que se plantean en la narrativa de Albalucía Ángel Marulanda:

En *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (2019) se revela una ciudad convulsionada, una Bogotá que arde y es narrada por Ángel Marulanda, quien, a través de su mirada femenina y crítica, da testimonio de uno de los periodos más brutales de la historia reciente de Colombia: la época de La Violencia. La escritora pereirana revive esos espacios urbanos mediante una memoria fragmentada y profundamente personal, construida a partir de las vivencias propias y familiares. Con su escritura subversiva logra apartarse de la rigidez documental para proponer nuevas formas de narrar la memoria, más cercanas a las experiencias cotidianas de quienes habitan la

ciudad: desde la intimidad de una ventana hasta el bullicio de la plaza. Así, Ángel Marulanda presenta perspectivas no oficiales, enmarcadas en las voces comunes que murmuran, comentan y recrean los hechos, como las hermanas Aparicio, dando forma a un relato donde la urbe se construye desde el arte literario y el ser.

A lo largo de este trabajo se ha reiterado que la ciudad no es solo un conjunto de calles y asfalto, sino la suma de las individualidades que la recorren y la resignifican. La memoria y la escritura se convierten en testigos de cómo los espacios urbanos se transforman en “ciudades textuales” de lucha y supervivencia, escenarios que interpelan y desafían a sus habitantes. Esta concepción del espacio va más allá de la idea tradicional de “progreso” y permite ampliar las lecturas sobre la identidad, así como sobre las continuidades y rupturas de la memoria colectiva.

En este sentido, la autora no se limita a copiar la realidad; la anticipa, la transforma y hace visible aquello que aún no había ingresado al mundo narrativo. De esta forma, involucra al lector como cómplice, tal como señala Cecilia Caicedo al referirse a *Estaba la pájara pinta...*, un cómplice con la capacidad de desentrañar las redes simbólicas y los discursos que conforman la historia colectiva del país, participando así en la reconstrucción de la memoria social (Caicedo, 1988: 89-112).

En consecuencia, tanto el fotógrafo Russell como Ángel Marulanda son artistas que asumen el papel de “historizar”, a veces incluso con mayor potencia que los académicos. Ambos logran captar la esencia de la ciudad como un espacio cargado de significados, donde cada rincón adquiere valor a partir de las experiencias, memorias y emociones de quienes lo transitan. Así, en la novela la ciudad se presenta simultáneamente como memoria individual y colectiva, reflejo de un país que apenas comienza a construir su conciencia histórica.

Asimismo, las miradas testigo a través de la ventana han sido un recurso que Ángel Marulanda ha utilizado, hasta el momento, en varias de sus obras. Las ventanas le permiten al habitante o el transeúnte asomarse, fisgonear y ser testigos, garantizando, de cierto modo, que los acontecimientos perduren. En *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, la autora enmarca su conciencia política e histórica con su país. Y es por este motivo que la memoria cumple una función muy importante en la novela. Estamos ante la ciudad de la memoria de Ángel Marulanda, una ciudad *evasiva o imaginada* (Rosero: 1985), producto de la mirada subjetiva de la autora y construida a partir de sus experiencias infantiles y juveniles tanto en la ciudad de Pereira como en Bogotá.

De la mano de Ángel Marulanda, los lectores observan y resignifican el pasado a través de las ventanas que abre la autora. Permite el acceso a la ciudad tangible, (recuerdos de calles, plazas, monumentos, casas, balcones) y a su vez, conecta con lo intangible de la ciudad, ese patrimonio memorial conformado por la cotidianidad, por



el vendedor que deambula pregonando sus productos, por los primeros rayos de sol que encienden las azoteas y terrazas, por el saludo de "buenos días" entre vecinos.

Por último, en la obra de Ángel Marulanda es posible comprender que la ciudad es una representación de lo que se evoca (Kronfly: 1988), sus recuerdos son los de una niña que padeció de primera mano el inicio de la crueldad del Frente Nacional. En su escritura está contenida una ciudad convulsionada, desafiante y conflictiva. Espacios que arden y gritan, interpretados desde la mirada de una niña adulta que invita a asomarse a la ventana de una época determinada en Colombia.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, Graciela (2001). "Procesos escriturales e identidad en la novelística de Albalucía Ángel Marulanda" *Boletín cultural y Bibliográfico*, 38(56), pp. 19-31.
- Ángel MARULANDA, Albalucía (2022). *Diálogos con un cuaderno anaranjado*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Ángel MARULANDA, Albalucía (2019). *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Bogotá: Penguin Random House.
- Ángel Marulanda, Albalucía (3 de mayo de 2023). "Érase que era". *Revista Cronopio*. Recuperado de: <https://revistacronopio.com/eraze-que-sera-albalucia-angel-sara-serna-loaiza/> [Fecha de consulta: 10/12/2025].
- ARAUJO, Helena (1988). *Siete novelistas colombianas. Manual de literatura colombiana, Tomo II*. Bogotá: Procultura, S.A.
- CAICEDO, Cecilia (1988). *Literatura Risaraldense*. Pereira: Editorial Gráficas Olímpica.
- CRUZ KRONFLY, Fernando (1985). "De la alcoba a la plaza: los lugares del hombre". En J. Osorio Gómez (Comp.), *La Ciudad en la literatura* (pp. 52-56). Bogotá: I.C.F.E.S.
- CRUZ KRONFLY, Fernando (1998). "Ser contemporáneo: ese modo actual de no ser moderno". En F. Cruz Kronfly (autor), *La tierra que atardece: ensayo sobre la modernidad y contemporaneidad* (pp. 9-45). Bogotá: Ariel.
- FIGUEROA SÁNCHEZ, Cristo (2004). "Representaciones literarias de Bogotá (Narrativa de Luis Fayad) y de Cartagena (narrativa de Roberto Burgos Cantor)". *Universitas Humanística*, 57(57), pp. 97-115.
- FIGUEROA SÁNCHEZ, Cristo (1986). "Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón: La proliferación del enunciado en el discurso narrativo". *Universitas Humanística*, 15(25), pp. 21-37.

- FIGUEROA Sánchez, Cristo (septiembre de 2006). "Ecos y resonancias del canto de La pájara: historia de una recepción/relocalizaciones en la historia literaria nacional". *III encuentro de escritoras colombianas: Homenaje a Albalucía Ángel, Memorias*, Organización de Estados Iberoamericanos, Colombia.
- FIGUEROA, Ana (2001). *Escritoras hispanoamericanas: espejos, desplazamientos, fisuras, dobles discursos*. Chile: Editorial Cuarto Propio.
- GIL MONTOYA, Rigoberto (2002). *Pereira: Visión Caleidoscópica*. Pereira: Instituto de Cultura de Pereira.
- GIRALDO, Luz Mary (2004). *Ciudades escritas: literatura y ciudad en la narrativa colombiana*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- GIRALDO, Luz Mary (septiembre de 2006). "Mujeres literarias: paradigmas, emblemas y representaciones". *III encuentro de escritoras colombianas: Homenaje a Albalucía Ángel, Memorias*, Organización de Estados Iberoamericanos, Colombia.
- GÓMEZ CARDONA, Martha (1981). "Oralidad e intertextualidad en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* de Albalucía Ángel". *Revista de Estudios de Literatura Colombiana*, (1), pp. 89-97.
- JARAMILLO, María Mercedes (1995). "Del drama a la realidad en las piezas de Albalucía Ángel y Fanny Buitrago". En B. OSORIO DE NEGRET (autora) (pp. 372-398). Medellín: Editorial de la Universidad de Antioquia.
- JARAMILLO, María Mercedes (1991). "Albalucía Ángel: el discurso de la insubordinación". En A. I. ROBLEDO, F. M. RODRÍGUEZ (autoras), *¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana* (pp. 203-238). Medellín: Editorial de la Universidad de Antioquia.
- JARAMILLO MORALES, Alejandra (25 de abril de 2015). "Albalucía Ángel, la pájara en vuelo". *El Espectador*. Recuperado de: [https://www.elspectador.com/el-magazin-cultural/albalucia-angel-la-pajara-en-vuelo-article-557068/#google\\_vignette](https://www.elspectador.com/el-magazin-cultural/albalucia-angel-la-pajara-en-vuelo-article-557068/#google_vignette) [Fecha de consulta: 18/03/2020].
- JOSEPH, Isaac (1988). *El transeúnte y el espacio urbano*. Barcelona: Gedisa.
- MACÍAS, Luis Fernando (1985). "Un testigo arbitrario". En J. OSORIO GÓMEZ (Comp.), *La Ciudad en la literatura*, Serie Memorias de Eventos Científicos colombianos, no. 29, Colombia.
- NARANJO, Jorge Alberto (1985). "La novela de Mario Arrubla: La infancia legendaria de Ramiro Cruz". En J. OSORIO GÓMEZ (Comp.), *La Ciudad en la literatura*, Serie Memorias de Eventos Científicos colombianos, no. 29, Colombia.
- OSORIO GARCÉS, Betty (septiembre de 2006). "Mitos y utopías de la postmodernidad: Las andariegas y Tierra de nadie de Albalucía Ángel" y "La construcción del sujeto femenino en la narrativa de Albalucía Ángel". *III encuentro de escritoras colombianas*:

*Homenaje a Albalucía Ángel, Memorias, Organización de Estados Iberoamericanos, Colombia.*

OSORIO DE NEGRET, Betty (1995). “La narrativa de Albalucía Ángel, o la creación de una identidad femenina” En M. M. JARAMILLO, B. OSORIO y Á. ROBLEDO (Eds.), *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX*, (pp. 372-398). Bogotá: Ediciones Uniandes.

OSORIO, Óscar (2005). *Historia de una Pájara sin Alas*. Cali: Programa Editorial de la Universidad del Valle.

PIGLIA, Ricardo (2005). *El último lector*. Barcelona. Editorial Anagrama, S.A.

PINEDA BOTERO, Álvaro (1995). “Novela Urbana en Colombia” en *Colombia: Literatura y cultura del siglo XX*, (34), pp. 123-141.

RODRÍGUEZ RUIZ, Jaime Alejandro (s.f.). “Raymond Williams: Postmodernidades latinoamericanas”. Recuperado de: [https://jaimealejandro.com/obra\\_digital/ensayo/novela\\_colombiana/contenido/bibliograf/williams/posmodernidades.htm](https://jaimealejandro.com/obra_digital/ensayo/novela_colombiana/contenido/bibliograf/williams/posmodernidades.htm) [Fecha de consulta: 20/10/2020].

ROSETO, Evelio. (1985). “La ciudad imaginada”. En J. OSORIO GÓMEZ (Comp.), *La Ciudad en la literatura*, Serie Memorias de Eventos Científicos Colombianos, no. 29, Colombia.

SILVA, Armando (2006). *Imaginario urbano*: Bogotá: Arango Editores.

TAYLOR, Claire (2006). “Saliéndose del asunto: la revisión del discurso histórico en *Estaba la pájara pinta...* de Albalucía Ángel”. *III encuentro de escritoras colombianas: Homenaje a Albalucía Ángel, Memorias, Organización de Estados Iberoamericanos, Colombia.*

URIBE ÁLVAREZ, G. (2001). “Procesos escriturales e identidad en la novelística de Albalucía Ángel Marulanda”. *Boletín Cultural Y Bibliográfico*, 38(56), pp. 19–31.

VALENCIA SOLANILLA, César (1988). “La novela colombiana contemporánea en la modernidad literaria” En *Manual de literatura colombiana, tomo II*, (pp. 463-510). Bogotá. Procultura S. A.

VERGARA, Isabel (1999). “A Albalucía Ángel”. *Revista de Estudios Colombianos*, (19), pp. 80-84.

WILLIAMS, Raymond (1981). *Una década de la novela colombiana. La experiencia de los setenta*. Bogotá: Plaza & Janes, Editores Colombia Ltda.