

## ORALIDAD E INTERTEXTUALIDAD EN *ESTABA LA PÁJARA PINTA SENTADA* EN EL VERDE LIMÓN DE ALBALUCÍA ÁNGEL

Martha Luz Gómez Cardona

Una característica importante de resaltar en la novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* de Albalucía Ángel, es la prevalencia de la oralidad con respecto a la escritura, lo que de principio puede parecer incoherente porque de todos modos el texto está escrito, pero gran parte de la intertextualidad de la obra se construye con apoyo en los textos orales versificados de la cultura popular.

Muchos intertextos pueden relacionarse directamente con el coplerío de Antioquia, importante región colombiana de gran riqueza en su folclor; como bien se sabe, las coplas son orales, es más, son para cantar. La tradición de la región denominada Viejo Caldas, de la cual es oriunda la autora, se rezuma en la novela; esta tradición coincide con la de la cultura antioqueña, porque dicha región fue colonizada por los arrieros paisas (apelativo con el que se denomina a los oriundos de Antioquia) que llevaron por esas tierras el conjunto de sus creencias, usos y costumbres, en forma de coplas que cantaban en las posadas camineras en concursos de trovadores.

Como textos de la obra que se relacionan con coplas están, por ejemplo: "los nuevos ricos creen que eso es así: que con vestirse de seda e ir a Europa, van a cambiar de aspecto, pobres diablos, piensa (doña Chepa) mirando a doña Bonifacia" (p. 205). Doña Chepa hace conocer al lector, sin que su vecina se entere, sus pensamientos clasistas de santafereña de rancio abolengo nacida en Chapinero, con el mismo sentido de la copla que registra Antonio José Restrepo en *El cancionero de Antioquia*:<sup>1</sup>

¡Ah calor que da la seda!  
Dicen los que visten bien,  
y yo con mis hilachitas  
¡qué calor te doy también!

Hay un verso que describe a las señoritas Aparicio, mujeres degradadas en la obra por ser beatas, fisgonas y chismosas: "las señoritas Aparicio, empolvadas,

\* Magíster en Literatura Colombiana de la Universidad de Antioquia. Este artículo forma parte de su trabajo de investigación Edición crítica de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, Bogotá: Plaza & Janés, 1981, de Albalucía Ángel Marulanda, con el que optó el título.

1 Restrepo, Antonio José. *El cancionero de Antioquia*. 6 ed. Medellín: Autores Antioqueños, 1994, p. 355.

pintadas, con el feo subido, *todas de negro hasta los pies vestidas*, estrenaban trusó para seguir la Dolorosa" (p. 145). En otra de las obras de la misma autora, *Misiá Señora*, el verso aparece modificado así: *de seda todo, hasta los pies vestidas*.<sup>2</sup> Con estos textos, la seda usada por la gente del pueblo, adquiere una connotación negativa a pesar de lo clásica y elegante que se considera en la tradición. Este verso, por su sentido, puede relacionarse con un refrán que expresa el mismo concepto: *Aunque la mona se vista de seda, mona se queda*.

Hay otro refrán muy usual en el habla antioqueña que aparece en la novela: *La que menos corre vuela* (p. 194), el cual se refiere a la astucia de las mujeres para atraer a los hombres. La copla correspondiente dice:<sup>3</sup>

Las mujeres en el baile  
cuando se apaga la vela  
la que no corre gatea  
la que menos corre vuela.

Hay una copla que recuerda una de las expresiones más socorridas de Sabina en su diálogo con Ana, y que recita a manera de conjuro cada vez que se encuentra en dificultades: "Jesús mariá y José, mi Dios nos ampare y nos favorezca" (p.32); la copla que le corresponde sería:<sup>4</sup>

Estas palabras que digo  
las digo de toda fe;  
en el nombre de San Pablo,  
de Jesús, María y José.

La copla que sigue<sup>5</sup> puede relacionarse con este fragmento de la novela: "para que sepas lo que es *tamal con chocolate* y aprendas lo que es bueno" (p. 322):

Quien no ha comido tortuga  
ni aronado tiorera,  
ni se ha bañado en el mar  
¡no sabe lo que es canela!

Aunque el sentido total de la copla no se ajusta completamente al del texto, de todos modos hay una velada alusión al sentido de ésta que se enlaza también con Los Cucaracheros –bambuco de Jorge Añez, muy propio del folclor santafereño

2. Ángel, Albalucía. *Misiá Señora*. Barcelona: Argos Vergara, 1982, p. 243.

3. Restrepo, Antonio José. *Op. cit.*, p. 317.

4. *Ibid.*, p. 291.

5. *Ibid.*, p. 267.

y colombiano en general—, en el que aparece la frase *no sabe lo que es canela ni tamal con chocolate*; la ausencia de la palabra canela en el texto de la novela, denota que es un texto decodificado y recodificado; es decir, que la novela contrasta el sentido inocente preestablecido del dicho con el acento irónico que tiene, porque se lo dice un agente de seguridad a Lorenzo con la amenaza de mandarlo al DAS\*, donde sí aprenderá “lo que es bueno” en materia de torturas si no canta lo que supuestamente sabe.

La única copla que aparece como tal en el texto, lo hace en forma escrita en una cartulina y no cantada, como si tratara de guardar para la memoria su contenido, tal vez desconocido, porque no aparece en ninguna de las compilaciones consultadas:

Alégrate, hermano mío  
que el diablo se murió...  
Ahí está la huesamenta,  
del tigre que lo dejó.

Igual caso se da con el pasillo que canta Valeriano con su requinto en las tardes,<sup>6</sup> después de haber desbrozado monte todo el día:

En estas soledades que me recuerdan, que me recuerdan  
los dulces juramentos que oí de ella, que oí de ella  
cubrirán mi sepulcro las madre selvas, las madre selvas  
que me dieron guinaldas, para sus trenzas...

Quando la suerte ponga fin a mis dolores  
y contigo en la tumba helada sueñe  
aquí vendrán a gemir  
sueño y descanso a buscar  
las palomas que oyeron  
por tu ausencia llorar...

Este pasillo, que no se halló registrado por escrito, es la expresión de la costumbre del colono paisa que después de tumbar monte todo el día se sienta con su requinto o su tiple a cantar; está incluido en una gran analepsia que se remonta al siglo XIX, para dar cuenta del proceso de colonización de las tierras caldenses por los antioqueños. Además de éste, la novela trae muchos fragmentos de textos cantados tomados de cánticos religiosos, canciones populares, rondas, juegos, nanas e himnos.

En cuanto al sentido que aportan a la diégesis los cánticos religiosos, es posible decir que todos remiten a la etapa infantil de Ana, que en alguna medida

\* Departamento Administrativo de Seguridad, en Colombia.

6 La fuente familiar consultada dice que el abuelo materno, que en la obra aparece como don Gregorio Araque, acostumbraba a cantar frecuentemente este pasillo, acompañado de su requinto.

es la de la misma autora porque la obra es autobiográfica, y hablan de la educación católica recibida en el colegio de las franciscanas de Pereira; da cuenta de las prácticas educativas relacionadas con el mes de mayo, consagrado a María. El texto relacionado con los gozos de la novena de Navidad alude a la infancia en la finca, donde Ana compartía con sus primos y hermanos la temporada de vacaciones, como hija de familia de clase media alta.

Con las canciones populares se encuentra que siempre están haciendo ubicación espacio-temporal de la historia narrada:

*Dos gardenias para ti*,<sup>7</sup> es la canción que canta Sabina durante todo el tiempo en el relato; *pues si me han de matar mañana que me maten de una vez*,<sup>8</sup> verso que utiliza el flaco Bejarano en su testimonio sobre el Bogotazo, se refiere al envalentonamiento de la turba en Bogotá el 9 de abril de 1948, al enterarse de la muerte de Gaitán, que se fue extendiendo como bola de nieve hasta alcanzar las trágicas dimensiones ya conocidas. *A desalambir porque esta tierra es de nosotros y no del que tenga más*,<sup>9</sup> dice la narradora en el presente del relato reflexionando sobre la muerte de Gaitán cuyo mensaje asimila al de esta canción protesta de los años sesenta.

*La cucaracha* (anónimo) es traída a cuento por la monja Rudolfina en una irónica respuesta a Ana, aludiendo a su carácter trivial inadecuado para un velorio.

*Senderito de amor*,<sup>10</sup> es una canción ya vieja para la época de la historia, y la hacían sonar Ana y sus primos en el piano de la fonda cercana a la finca cuando iban de cabalgata. Encierra el encanto de lo provinciano y del recuerdo de los años preadolescentes de estos personajes.

*La hija del penal*,<sup>11</sup> es la canción con la que se roba el espectáculo una campesina en la fiesta de navidad, también en la finca. Un informante de la familia de Albalucía cuenta que realmente había eventos culturales coordinados y organizados por la autora todos los años como una de las actividades centrales de la navidad.

*Sin ti*<sup>12</sup> es la canción que recuerda los quince años de Ana y la primera declaración de amor que recibió bailando con su primer enamorado, Jairo Araque. Habla del despertar del amor en la adolescencia.

*De piedra ha de ser la cama*,<sup>13</sup> *Paloma negra*<sup>14</sup> y *Chavela* son las rancheras propias del folclor mexicano aunque difundidas por toda América, que el tarambaña

7 *Dos gardenias* es un bolero con letra de Isolina Carrillo (cubana) ampliamente difundido en la voz de Daniel Santos.

8 Canción ranchera según dice el mismo texto.

9 Canción protesta del compositor uruguayo, Miglietti, interpretado en Colombia por Ana y Jaime.

10 *Senderito de amor*, vals del tolimense Ventura Romero.

11 *La hija del penal*, pseudoble compuesto por Delfín Villa y C. Pérez Martínez.

12 *Sin ti*, bolero compuesto por Pepe Guizar, oriundo de Guadalajara, México, interpretado por el trío Los Panchos.

13 Verso de la ranchera *La cama de piedra* del cantautor mexicano Cuco Sánchez.

14 *Paloma Negra*, vals ranchera del compositor Tomás Méndez.

de Juan José, hermano de Ana, le hace escuchar para molestarla porque no le gustan, precisamente en la mañana del relato, el día de la noticia sobre la muerte del Che y la aprehensión de Valeria por la policía. El tono fiestero de estas canciones contrasta con la trascendencia del momento, y se constituye en una burla al espíritu revolucionario de Ana, quien anonadada por las noticias le pide a gritos a su hermano que apague el tocadiscos. *Otra vez en chirona y no por culpa de una ingrata*, se trae a colación en la novela para resaltar la condición de preso de Lorenzo y remarcar la característica de marginalidad del tango.

*Y en la balalaika mis dulces penas yo te contaré*, es otra de las canciones que le recuerda a la narradora la infancia. Ésta y el Ukelele podrían referirse a la médica inmigrante rusa amiga de Albalucía en su juventud, quien protagoniza el cuento "La doctora Lyuba" en el libro *Oh gloria inmarcesible* de la misma autora. Las rondas y juegos tienen todas el poder de traer al presente del relato la infancia con su aspecto lúdico. *La vieja Inés* y *Cuando vaya a comprar carne* tienen una carga semántica adicional en el recuerdo de Ana, relacionada con las primeras exploraciones de tinte erótico a las que es inducida por la campesina Satoria y por Alirio, el peón de la finca, y que se marcan como imborrables recuerdos de violencia sexual.

Las nanas instalan la narración en el momento del nacimiento de Juan José, el hermano de la protagonista; la primera (Rru rru mi niño) y la segunda, en el doloroso entierro de Julieta, cuando la madre de ésta le canta la *flor de poleo* en medio de su angustia; ambas hablan del amor de madre.

*La pájara pinta*, ronda que da el nombre a la novela, recuerda el círculo, alude al eterno retorno; proyecta la imagen de la pájara que se agarra la cola e indica la condición de circularidad de la obra. La reiterada frecuencia con la que aparece en el texto y la oposición de contrarios que encierra toda la letra de la ronda (*arrodillarse/levantarse, dame la mano/dame la otra, la media vuelta/la vuelta entera, pero no, pero no, pero no, pero sí, pero sí, pero sí*), insinúan el contraste entre los mundos tan diferentes de la Ana niña de la historia y la Ana adulta del relato.

En los himnos de carácter patriótico aparecen extrapolados algunos versos, es decir, conservan su sentido pero contrastan con el contexto, lo que da como resultado un tono irónico: *¿y tú crees que los pueden volar a todos los liberales con dinamita?*, pero Ana le contestó que no, que eso ni hablar, que dejara de pensar en *Ricaurte en San Mateo en átomos volando* (p. 29). *Ricaurte en San Mateo en átomos volando* es una forma gráfica y chistosa de aludir a explosión, además de ser irreverente con el héroe consagrado por la historia y con el himno nacional de Colombia que habla de él. *El sol va alcanzando la punta de la cama, llega casi a los pies, y se mueve hacia el centro, despacito, para que no descubra que se está acomodando, que las sábanas frescas son una gloria inmarcesible*

(p. 67). La posición para escuchar el himno nacional, aludido en su primer verso, debe ser firme y rígida, diametralmente opuesto a estar arrebujado en la comodidad de las sábanas frescas.

Como apunte final al análisis de los textos cantados, se resalta que más que la caligrafía el código que se utiliza es el de la transcripción fonética, con el propósito de remarcar la primacía de la oralidad sobre la escritura; como ejemplos están *Estaba la pájara piiiinta...* (p. 147), *amorcito que solliito va, pobrecito que perdió su nido, sin hallar abrigo, en el vendavaal* (p. 96); y *eeel pañuelito blanco*,<sup>15</sup> *que te ofrecií* (p. 243).

Hay también en la novela fragmentos de tipo religioso y de marcado carácter oral porque están hechos para ser memorizados y recitados como letanías, oraciones, jaculatorias e interjecciones; en lugar de presentarlos en discurso indirecto, se le concede la voz a los hablantes, como una invitación al lector para que él mismo haga su composición de lugar. Las letanías en las voces del cortejo fúnebre en los entierros de las dos entrañables amigas de la protagonista, Julieta y Valeria, que a pesar de lo distantes en el tiempo, se funden para producir un indescriptible sentimiento de impotencia y dolor. Las oraciones generalmente son invocadas a manera de conjuros para alejar las desgracias.

Los innumerables refranes, dichos y proverbios no aparecen en bastardilla o entre comillas como los intertextos literarios, sino que se intercalan en el discurso con propiedad, lo que permite colegir el uso corriente de estas formas en el lenguaje coloquial para expresar en forma ágil cualquier pensamiento o sentimiento. Además, para confirmar esa condición de tradición transmitida oralmente de generación en generación, la autora se cuida de anotar la fuente: "como en los cuentos de la abuela" (p. 187), "a mí se me cierran las bienaventuranzas, como decía mi abuela" (p. 232), "no era como la abuela que creía hasta en los rejos de las campanas" (p. 284), "no hay que ensillar antes de traer los caballos... Eso decía mi abuelo" (p. 167), "aquí se siente muy claro lo que decía la vieja: nadie tiene la muerte vendida ni la vida comprada, decía; ¡pobre vieja!, que en paz descanse" (p. 283).

Al respecto, los críticos han detectado ese afán de Albalucía por recuperar y conservar la memoria colectiva:<sup>16</sup>

Angel se concentra en recobrar la memoria femenina a través de mitos, imágenes y tradiciones. Reivindica el oficio de la bruja, de la abuela cómplice, de las amigas desobedientes, de las mujeres rebeldes, andariegas y enamoradas. Su lenguaje se ubica entre la cotidianidad y el juego metafórico. [...] El lector no puede más que disfrutar con su deliciosa violación del canon.

15 *El pañuelito*, tango compuesto por C. Peñalosa y Juan de Dios Filiberto (argentinos).

16 Jaramillo, María Mercedes; Robledo, Ángela Inés y Rodríguez Arenas, Flor María y otras, *¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana*. Medellín, Universidad de Antioquia, 1991, p. 16.

El texto de la retahíla del culebrero que aparece en el momento en el que la historia se remonta hasta el siglo XIX para rastrear los orígenes de la cultura de Ana, da cuenta de las condiciones de miseria propias del medio provinciano, de su fe en Dios, de la importancia de la erección en una sociedad machista y destinada a la procreación.

La falsa erudición del sujeto del discurso, enfatizada por la ausencia de signos de puntuación, por el abuso de la hipérbole, por la interpelación constante de los aparentes interlocutores con los vocativos de "señores y señoras", por las contundentes afirmaciones sin más argumento de soporte que el testimonio del propio culebrero, no hacen más que ratificar la condición de poco serio, equívoco y manipulador del enunciado, además de la irreverencia de la autora con el canon, por ese aparentemente descomplicado modo de narrar los sucesos de la cotidianidad, por el vocabulario, y por llevar el lenguaje burdo de la plaza pública al ámbito de un género consagrado como lo es el de la novela. Su transcripción en una larga parrafada de tres páginas sin puntuación (p. 161-163), parece cumplir la función de representar este género de gran importancia en el folclor paisa, que ahora pierde vigencia por la universalización de la cultura y la consecuente caída en desuso de muchas de las costumbres autóctonas. La inclusión en la obra de la retahíla, logra entonces el objetivo de consignar para la historia un discurso en extinción.

Hay otros elementos que permiten reiterar esa prevalencia del carácter oral sobre el escrito en la novela:

- La ausencia de la imagen o de cualquier referencia a la televisión, traída al país por el dictador Rojas Pinilla, del cual tanto se ocupa la novela; mientras que la presencia de la radio es tangible de principio a fin.
- La noticia escrita de la prensa es difícil de entender por los niños porque la no comprensión de una sola palabra altera el sentido de todo el texto, caso de emascular y perjudicar (p. 139); mientras que los fragorosos relatos orales de don Anselmo Cruz son perfectamente asequibles para ellos a pesar de que en términos generales son el mismo texto: uno en lenguaje periodístico y el otro en lenguaje coloquial.
- El mismo título de la obra tomado de una ronda infantil ampliamente conocida en toda América, ratifica la condición de oralidad.
- El acceso de Ana al mundo clásico está vehiculado por los relatos de Tina, cálidos y festivos, en contraste con la aridez del lenguaje de los libros de historia (p. 108).
- Las cartas de Lorenzo no se comentan, simplemente se transcriben, como si el género epistolar esencialmente escrito, no generara ninguna resonancia.

- El prontuario del bandolero Teófilo Rojas que se transcribe, tiene la condición oral inherente a los testimonios, la escritura es solo una herramienta para fijarlos.
- La cronología tomada de "El 9 de abril en palacio" es rígida, seca, cortante, mientras que el relato del Flaco Bejarano es dinámico, vivencial y conmovedor.
- Toda la historia está narrada en el diálogo de Ana y Sabina, diálogo que recuerda vivencias compartidas.
- Las propagandas y novelas radiales ejercen gran influencia en la audiencia por el poder de convicción que tiene la palabra hablada.

Sólo hay un detalle en la novela que insinúa la contundencia de lo escrito frente a la elocuencia de los discursos orales: la contradicción que presenta entre el discurso en la voz del dictador Muñoz Sastoque, en el que se compromete a respetar la libertad de prensa, y el facsímil de la primera página de *El Tiempo*, que aparece a renglón seguido, en el que se dice todo lo contrario (p. 234). Este detalle encierra dos indicios importantes: funciona como la excepción que confirma la regla y es una manera más de demostrar el carácter falso y demagógico del dictador Rojas.

Por todo lo anterior, la obra demanda un lector altamente competente, conocedor de la historia, compenetrado con las vivencias de la cultura que la obra refleja, porque de lo contrario, la potencialidad que ésta encierra sería imposible de actualizar en toda su dimensión.

En síntesis, al dar una mirada global a la obra, puede decirse que ese acervo de intertextos orales está integrado a ella como un elemento estético y de significación; además de que evidencia una deliberada búsqueda de Albalucía en la memoria colectiva como fuente de consulta, con el ánimo de recobrar las raíces y de valorar la vigencia de lo oral en los procesos culturales de los pueblos; se constituye también, en una forma de afirmar el derecho a participar en el discurso oficial, de todos aquellos que nunca han podido hacerlo, porque sólo los detentadores del poder han tenido acceso a él como lo corrobora el fin de la elocuencia de Gaitán, silenciada con su muerte.

El mismo Lorenzo, repitiendo los mensajes adoctrinadores que recibe en la cárcel, lo expresa abiertamente:

Malcolm X fue castigado por su pecado de soberbia y los negros pagaron el pato porque lo asesinaron ellos mismos y era uno de los tipos con más cojones que han tenido y ya ves: se quedaron sin líder. Como cuando se suprimió a Gaitán porque era un cerebro peligroso, o a Lumumba, dijo, y me preguntó por qué me contentaba con escribir en una pinche página deportiva si me consideraba periodista (p. 114).

La comparación con Malcolm X y con Lumumba se establece en la medida en que son líderes populares de gran acogida, que ponen en peligro el *statu quo*

y son por tal razón eliminados; quienes los asesinan quedan en el misterio, pero lo que sí es claro es que el pueblo se queda sin vocero. La misma situación se presenta en la novela con Valeria, no ya como hecho con referente histórico, sino como hecho de ficción: una estudiante inteligente, emprendedora, de extracción popular y con conciencia de clase. Sin embargo queda al final como "un pez en el aire, un pájaro en el agua, un enemigo menos del sistema" (p. 255). La versión de los cuerpos de seguridad es que fue un accidente, pero Lorenzo y Martín están seguros de que fueron ellos mismos, los cuerpos de seguridad, los asesinos.

Albalucía Ángel, al utilizar el lenguaje cotidiano en la novela, le imprime un carácter de oralidad que se impone y denota su prevalencia sobre lo escrito. Se constituye en un elemento subversivo cuya significación podría estar relacionada con el cuestionamiento de las concepciones logocéntricas establecidas y asumidas sin reparo alguno. Los intertextos del habla popular expresan el ánimo de reelaborar la tradición oral, para rescatar la memoria cultural auténtica, reconocer lo que es propio. Lo que da identidad, a cambio de la memoria artificial generada en la sociedad de consumo que pretende unificar y masificar a todos los pueblos.

La novela evidencia el interés de la autora por reivindicar a los marginados del poder, en la medida en que se centra en la revisión de la historia nacional a partir de un eje claramente identificable como el del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, el líder de extracción popular que se perfilaba como un verdadero defensor de los derechos de los oprimidos. El definitivo silenciamiento de su elocuencia con la muerte—evento cuya minuciosa cronología hace parte del plano de la historia o diégesis de la novela por medio de un intertexto—, ratifica esa imposibilidad del pueblo de participar en lo oficial.

La obra se constituye, entonces, en una forma de afirmar el derecho a participar en el discurso oficial de todos aquellos que nunca han podido hacerlo, porque sólo los que detentan el poder han tenido acceso a él. Es como si ella recogiera la bandera de Gaitán y desde su quehacer literario, con el arma poderosa de la palabra, le diera un espacio en la cultura al discurso de todos aquellos que nunca han encontrado cabida en ella.

#### BIBLIOGRAFIA

Ángel, Albalucía. *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Bogotá: Plaza y Janés, 1981.

———. *Misía Señora*. Barcelona: Argos Vergara, 1982.

———. *¡Oh gloria inmarcesible!* Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1979.

Estrada Monsalve, Joaquín. *El 9 de abril en palacio*. 5 ed. Medellín: Granamérica, 1949.

Restrepo, Antonio José. *El cancionero de Antioquia*. 5 ed. Medellín: Universidad de Antioquia, 1986.

Jaramillo, María Mercedes, Robledo, Ángela Inés y Rodríguez Arenas, Fior María. *¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1991.