

COMADO DE:

ORBATA, Jorgelina (2002). *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica*. Bs. As.: Ediciones Corregidor

CAPÍTULO IX

Presencia del imaginario colectivo en la narrativa colombiana escrita por mujeres

...lo implícito o latente del discurso femenino remite siempre a una situación específica y a las circunstancias socio-políticas que la suscitan.

Helena Araújo, *La Scherezada criolla*. (27)

En este capítulo me interesa analizar de qué modo la narrativa colombiana escrita por mujeres sirve para caracterizar la sociedad colombiana no sólo desde el acontecer histórico sino también desde los elementos constitutivos del inconsciente colectivo. Mitos, creencias, prohibiciones y tabúes que subyacen a la acción e interacción de hombres y mujeres y que las escritoras han ido fabulando a lo largo de sus textos. Este pequeño corpus que estudio aquí incluye obras de Alba Lucía Ángel, Fanny Buitrago, Carmen Cecilia Caicedo, María Elvira Bonilla, Silvia Galvis y Ana María Jaramillo.

En *La Scherezada criolla*, citada en el acápite, la escritora colombiana Helena Araújo reúne una serie de ensayos sobre la escritura femenina latinoamericana (que es el subtítulo de la colección). Helena Araújo nació en Bogotá en 1934 y vivió en diferentes países de Europa y América por ser su padre diplomático. Escritora y periodista ha colaborado con diferentes periódicos y revistas colombianas así como de crítica literaria. Vive desde 1971 en Lausana (Suiza) y enseña literatura en la Universidad Popular de esa ciudad. En "Yo escribo, yo me escribo..." expresa su visión de la escritura como una serie de opciones entre lo real y lo imaginario; entre poetizar y politizar; o entre encierro narcisista y liberación del yo al reemplazar el rol tradicional adjudicado a la mujer

por una nueva forma de experimentar su cuerpo, su líbido y su propia expresión. Destaca además la necesidad de recuperar el cuerpo y el deseo, amputados por una educación católica y una represión genérica que ha conducido a muchas mujeres al silencio y a la auto-censura. Araújo retoma y extiende estos temas en *La Scherazada criolla* en donde comienza por establecer la encrucijada a la que se enfrenta la mujer desde la infancia: “pagar el precio de la rebeldía o soportar el peso de la opresión” (17). Opresión que determinaría la inmanencia en la mujer, su tendencia a la subjetividad y a menudo su reducción al anonimato, la sumisión y el silencio. Sabemos de la omnipresencia del silencio en la vida, y en la obra de mujeres. En una entrevista Alba Lucía Ángel habla del silencio al que concibe como el motor determinante de su creación dramática: “Me acucia el silencio. Me persigue una necesidad de oír alguna vez el eco de mi propia voz. Son espejos irresistibles, me supongo, pero me gustaría atravesar esas barreras invisibles y plantarme delante de ese público igualmente intangible y hablarle así, en voz alta y no con la página como único conductor” (Mirkin, 307).

A pesar de la aparente negatividad en la enumeración de los rasgos producidos por la opresión en la mujer, Araújo reivindica la subjetividad femenina vinculada, a su juicio, con mitos y rituales primitivos no deformados por la razón. Esto le permite postular una primera hipótesis acerca de “una posible relación entre la expresión mítica y ‘lo femenino’” (20).¹ Expresión mítica que se manifiesta mediante un discurso en el que predomina lo simbólico y analógico como vías de escape de lo reprimido. En “Yo escribo, yo me escribo...” leemos: “Creo que la analogía surge como expresión de la subjetividad, que tiene una organización temática inconsciente y una carga afectiva y emocional que se proyecta en todos los objetos de la experiencia existencial” (459). En la esfera de lo censurado tiene preeminencia lo sexual, reprimido por la tradición religiosa y por la práctica económica.²

¹ Cf: Hélène Cixous en capítulo diez.

² En el capítulo titulado “El modelo mariano”, Araujo cita a Virginia Woolf y a Hélène Cixous como feministas que reivindican el modelo analógico. Y a

El lenguaje simbólico propuesto por Araújo instauraría la irracionalidad y el deseo en lugar de la razón razonante lo que determinaría una forma diferente de expresión centrada en las pulsiones corporales así como en la sexualidad femenina y en el sentimiento, y que se manifiestan a través del inconsciente. En una entrevista de 1982 con Juan Gustavo Cobo Borda, Araújo reitera, refiriéndose al discurso de la escritora latinoamericana:

El suyo es un discurso pulsional, desgarrado, que halla sus propios valores semánticos. Evidentemente, el acondicionamiento para la pasividad crea fenómenos psíquicos involuntarios, fantasmas, obsesiones, compulsiones y se trata de inventar un lenguaje para expresarlos. Además, las latinoamericanas intentan reconocer su cuerpo, reivindicando la sexualidad que les ha sido censurada. A veces hay truculencia en los monólogos, recargo de analogías, pero aún el estilo autobiográfico encierra una voluntad de concientización e identificación. (145)

Vittoria Borso, en “La escritura femenina en Colombia en la década del 80”, menciona esta entrevista en relación con su propia hipótesis acerca de la existencia de una posible analogía “entre la búsqueda de la identidad hispanoamericana y la búsqueda de identidad del movimiento femenino” (189).³ Coincide con la propuesta del escritor colombiano Rafael H. Moreno Durán para quien —en clara oposición con el discurso paternalista de un Carlos Fuentes, por ejemplo— la tradicional disyuntiva entre civilización y barbarie ya no tiene vigencia; lo mismo sucedería con el discurso femenino “... que al quedarse dentro del sistema de parentesco, sufría el riesgo de una doble discriminación” (90). Borso subraya aquí el origen común de la identidad latinoamericana, y femenina, como resultado del sistema simbólico de la representación occidental —patriarcal y machista— históricamente “extendido al sujeto colectivo nacional con el nacer de la ideología de la nación en el siglo XIX” (192). Araújo por su parte confía en que, pese a esta

Clarice Lispector, Julieta Campos, Armonía Sommers, Luisa Valenzuela y Cristina Peri Rossi como algunas de las autoras que lo practican.

³ Cf. capítulo uno, en especial ideas de Sara Castro Klaren al respecto.

supervivencia, la historia de nuestra Scherazada criolla ha de tener –como en el original– un final feliz. Aquella, mediante sus narraciones, curaba al sultán de su neurosis y le mostraba su misoginia patológica. Esta, al integrar lo que vive y siente con lo que escribe, “asumirá la autonomía de su lenguaje, atentando contra los sempiternos derechos del padre, hermano o esposo y siendo al fin narradora de sí misma” (42).⁴

Alba Lucía Ángel: autobiografía y realidad social

Mi madre era como una tumba egipcia. Su oposición a mi vida y a mis cosas fue el silencio total. Me incriminó violentamente con su gran silencio porque sabía que a mí no me podía combatir con la palabra; era inútil porque yo le ganaba.

Alba Lucía Ángel: entrevista con Magdalena García Pinto. (37)

Alba Lucía Ángel nace en Pereira en 1939, estudia con monjas franciscanas primero y luego, ya en Bogotá, letras e historia del arte en la universidad. A los veinte años deja su país, con una guitarra y su vocación de errancia “porque yo iba a ser crítica de arte, como mi adorada profesora Marta Traba” escribe en “Una autobiografía a vuelo de pájara”.⁵ Y reconoce entonces la escritura

⁴ Machismo que no sólo tiñe las relaciones entre los sexos sino que también se extiende al plano profesional. Araujo denuncia las diferencias en el tratamiento crítico de escritores/escriptoras pertenecientes al Boom. Aquellos endiosados, estas desconocidas al punto que se silenciarían posibles préstamos e influencias como es el caso de Elena Garro, Nellie Campobello y Rosario Castellanos en García Márquez. O, caso contrario, la necesidad de imitar a García Márquez para ser reconocida y traducida (*Triquitraques del trópico* de Flor Romero, por ejemplo). Yo añadiría la obra de Laura Restrepo, de reciente aparición en la narrativa colombiana y que viene del periodismo.

⁵ “Probablemente en esos años, finales del decenio del cincuenta y principios del sesenta, Ángel descubre simultáneamente la filosofía y la mitología griegas y a Marta Traba, que serán factores decisivos en la conformación de su universo artístico. La influencia de la escritora argentina es especialmente notable; además de ser uno de sus modelos intelectuales más importantes –pues la plástica contemporánea y la revolución cubana son comentadas en

como destino: “Fui escritora sin remedio. Con mi guitarra a cuestas, con mi alma prendida a cada uno de los paisajes y a cada uno de los idiomas y de las gentes que iba conociendo, y la Fe de la Vida” (456).

En las novelas de Ángel se va modulando el lenguaje mediante la presencia del monólogo interior lírico (cf. Araujo) que aparece como recurrente modo de expresión de sus protagonistas femeninas. Por ejemplo Mariana en *Misia Señora* o Ana en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. En esta última novela, por su parte, las imágenes repetidas del árbol y la raíz aluden, desde lo simbólico al arraigo/desarraigo así como también a lo fálico como imagen internalizada de la naturaleza. Mariana, a su vez, se desdobra en la muñeca Lilith que evocaría la figura mitológica de Lilith, diabólica, en oposición con Eva sumisa.⁶ Además, tanto Ana como Mariana aparecen como escritoras potenciales aunque incapaces de asumirse totalmente como tales. En *Misia señora*, leemos: “¿Tú no escribes, verdad...?, quiso saber el periodista, y ella que yo...?, jamás. Las mujercitas escribiendo son la embarrada, hermano, y comenzó a echar pestes de una señora inglesa que habían canonizado pero que según él un bodrio inmarcesible, el escritor fue su marido, un señor Woolf, que se pasó la vida publicando las cursiladas de esa vieja” (205).

Desde el punto de vista psicoanalítico, basándose en textos de Julia Kristeva, Luce Irigaray y Hélène Cixous, Araujo define el acto creador femenino como una forma de agresión causante de disturbio emocional en la mujer. Cita a Ernest Jones, “no se simboliza sino lo que se reprime” (45) y añade que “la voluntad activa y la creación en la psicología femenina tienden a ser formas de

sus clases– entabla con ella una relación de estrecha amistad” (Betty Osorio de Negret 372).

⁶ El nombre de la muñeca de Mariana evoca este período de luchas entre las sociedades matriarcales y patriarcales, cuando Lilith era un ser autosuficiente e independiente y tenía control de su cuerpo y por lo tanto de su sexualidad. Es una figura mitológica que representa la resistencia a la supremacía del hombre y cuya apertura sexual fue condenada como diabólica” (María Mercedes Jaramillo 214).

agresión” por lo que –a menudo– tras la agresión las mujeres se retractan o perturban emocionalmente. Filia esta actitud, como decíamos, en una educación que condiciona a las mujeres a la pasividad y cuyas consecuencias son la inseguridad y la dependencia, el disimulo y la auto-censura. En la escritura se transcribe con imágenes de encierro y fuga, actuando con violencia en medio de paisajes obsesionantes, como forma de proyección de los propios sentimientos de fragmentación de yo y del deseo de una realidad diferente a la que les toca vivir.

En las mencionadas novelas de Ángel el encierro aparece como una categoría recurrente. Ana se recluye voluntariamente en la cama, o en el baño, para defenderse de la calidad asfixiante de sus obsesiones. Mariana, por su parte, vive asfixiada en la circularidad de sus recuerdos y en la pesadilla de mujeres grises que intentan apresarla. Ella quiere huir, tirarse por la ventana, salir. En contraposición con su amiga Yasmina, criada en un colegio americano sin monjas, el mundo de Mariana es una suma de espacios cerrados a los que ella accede a medias, en calidad de ‘voyeur’ (el coito de sus padres; el coito de su hermano/ de su padre con la criada; la escena de celos de la madre que amenaza suicidarse; los hombres sujetándola, amarrándola, quitándole el aliento).

Araújo enfatiza el peso de la influencia religiosa en la mujer/escritora latinoamericana. Esta influencia concibe la corporeidad como transgresión y equipara lo vital con el mal. El resultado es el masoquismo: “[que] vuelve contra el yo la urgencia de satisfacer una pulsión [y que] en mujeres educadas católicamente dentro de un itinerario que prescribía virginidad, maternidad y frigidez, debía erigirse en conducta arquetípica” (46). En ese sentido *Misia señora* constituye una novela paradigmática en cuanto que su protagonista vive obsesionada por haber pecado; no goza con el marido y, tardíamente descubre su capacidad orgásmica con un desconocido encontrado al azar en Cartagena adonde su marido la llevara a celebrar su aniversario de bodas, y la dejara abandonada. Desde la niñez la ronda la culpa incesante que se torna en locura en su madurez, tras su aventura costeña. En la entrevista con García Pinto, Ángel contrapone la religiosidad de

Pereira, su ciudad natal, con la actitud libre y desacralizante de la costa colombiana.

Me dirán que plagio a Gabo, pero yo... “llegué al mar”. El problema es que todos hablamos como el Gabo de pronto, porque esa es Colombia /.../ yo venía de la zona andina, de un convento, era religiosa profunda, una mística total, a tal punto que yo quería ser monja carmelita descalza como Teresa de Ávila y Francisco de Asís. Son mis puntales hasta hoy. Los costeños desacralizan todo ritual. Iban a misa pero eso era más bien una cumbia. Por ellos yo también me desacralicé al aprender, al vivir y al absorber esa cultura. (39-40)

En el ya citado capítulo, Araújo analiza el *modelo mariano* y su vinculación con la pasividad de las mujeres, las que identifican a la virgen con la madre o sea, con la pureza y la total abnegación. Esta idealización de la maternidad estimularía un narcisismo primario en la mujer quien, al compararse o identificarse con María, rechazaría su sensualidad y su cuerpo y reforzaría una vez más su papel subalterno y su predisposición a la obediencia y al silencio. (Recordemos el nombre de Mariana, la protagonista de Ángel). Araújo retoma la representación de una Virgen silenciosa, que nunca habla ni discurre, y que sólo escucha órdenes de la divinidad o súplicas de los pecadores. O sea: una madre pródiga y sacrificada. Y agrega “Quizás por eso en la iconografía tiene tanta importancia su llanto y su función de nutrir o alimentar /.../ Basta observar las “Piedades” y las “Dolorosas” con el Hijo en brazos: padecen en silencio, tristes de no asumir en su propio cuerpo los martirios del Redentor. Dónde mayor masoquismo?” (63-64).

Volvamos ahora a Albalucía Ángel, y *Estaba la pájara pinta sentada en un verde limón*, que sido analizada como un novela de iniciación o ‘Bildungsroman’ (Gabriela Mora, 1984) o como novela testimonial/documental de la ‘violencia’ colombiana que se inicia con la muerte del líder liberal Gaitán en 1948 (Dirk Gerdes, 1987/ María Mercedes Jaramillo, 1991). Jaramillo vincula el carácter fragmentario de la novela con la doble intención de la autora de recuperar la memoria –individual (epígrafe de Dylan

Thomas “The memories of childhood have no order, and no end”) y colectiva-. Respecto de la segunda, anota Jaramillo que la novela “recrea la falta de información del pueblo colombiano que sólo recibe retazos de noticias o presencia de episodios aislados” (212). Betty Osorio de Negret (1995), por su parte, contradice a Araújo acerca de la incoherencia narrativa cuando afirma que, más que una falla, responde a la necesidad temática de mostrar la ausencia “de un discurso femenino en nuestra historia, [y señalar] cómo la experiencia femenina entra a los textos oficiales a contrapelo y utilizando estrategias de disimulo” (380). En todo caso la novela arroja luz sobre la situación de la mujer en la sociedad colombiana y, también, sobre la sociedad como un todo ya que, como enfatiza Araújo en la entrevista con Cobo Borda, existe una estrecha conexión entre el texto literario y el contexto social en el que se inscribe. “Es imprescindible –dice– leer escritoras para comprender ciertos aspectos de la problemática social. Al fin y al cabo, el fenómeno de la opresión femenina no se puede ignorar. Realmente no sé cómo se ha de elaborar una sociología de la literatura sin tomar en cuenta posibles factores como el sexismo” (146).

En *Estaba la pájara pinta sentada en un verde limón* Ana, la protagonista está en litigio con la madre y con todas las figuras femeninas de su misma clase social. También con las monjas del colegio en donde estudia. Sólo la criada Sabina, interlocutora frecuente de sus monólogos interiores; una campesina de la finca que la inicia en el placer sexual; y Valeria, una joven humilde que milita y muere por el ideal del cambio social, constituyen las excepciones a lo enunciado. Sabina es quien la despierta por las mañanas, le regaña su vocabulario y maneras, le habla del ‘ratón Pérez’, la cuida y protege con su simplicidad y sentido común. Saturia forma parte de la experiencia en la finca durante la cual ella se llama a sí misma “Ana Feliz”. Y Valeria ha de constituir, junto con Lorenzo, el modelo de una vida activa y comprometida ante la que Ana se siente incómoda y culpable a causa de su tilingüería y pasividad. En oposición están las tías y sus formales preceptos, y la omnipresente iglesia católica que condena todo placer y espontaneidad. El padre es sólo un eco lejano y en consecuencia, irre-

levante; también el hermano. Y, una vez más, los contactos que importan –desfloración/ gozo sexual– se darán en su interacción con Alirio, un peón de la finca y, luego, con Lorenzo (hermano de Valeria y vinculado como ella con la guerrilla que busca el cambio social). La desfloración y el recuerdo de sus amigas muertas vuelve recurrente y obsesivo, cargado de culpa y temor sin redención. La censura social tiñe la sexualidad y hasta una posible maternidad no querida (211).

Dos figuras femeninas se rescatan en la evocación: la abuela, que la inicia en la lectura, y la monja suiza que la instruye en música y, gracias a la cual, da un recital que la enorgullece. En ambas ocasiones la madre aparece como la figura represora que la censura (241-4). Otro aspecto vinculado con la sexualidad, pero también con la violencia que asola el país, es la denuncia de la violación sexual como otro agravio infligido a la mujer. En el citado reportaje con García Pinto, Ángel lo menciona.

... no hay ninguna regla, pero la única que sí es válida es que a las mujeres hay que violarlas, tengan siete años o setenta. Esa es la ley; no les importó si las mujeres eran liberales o conservadoras. A las niñas se les hacían cosas tan tremendas que son innumbrables, actos de violencia sexual que el hombre de Colombia, el soldado, el bandido, cualquiera, cometía con la mujer. El crimen mayor de La Violencia ha sido la violencia sexual que tuvo que sufrir la mujer colombiana, cualquiera fuera su color político o su edad. (50)

En *Misia señora*, Ángel dedica el libro a su madre y a sus abuelas cuyas vidas, roles sociales y penurias reedita y rinde homenaje (cf. García Pinto, 53-54). Decíamos que la protagonista, Mariana, reactualiza lo apuntado por Araújo en cuanto a la influencia de la religión cristiana, y sobre todo del marianismo, en la psicología femenina. Iniciada sexualmente por un sirviente del que recuerda el olor a ajo y frígida en los brazos de un marido que no vacila en irse con otra la noche de bodas, Mariana conocerá el placer en las bodas de cristal en Cartagena, con un hombre encontrado al azar y quien finalmente resulta no sólo casado sino

que alterna relaciones con otros hombres. Para Mariana la sexualidad es siempre dolorosa –tanto física (su marido tiene dificultades en penetrarla) como moralmente. La temprana visión de sus padres –decía– haciendo el amor, y la madre adorando a quien según ella la hace sufrir, marca su vida adulta. El texto es una especie de “Manual de la Perfecta Casada” colombiana, escrito por una mujer desencantada en donde la realidad machista del país (hombres toma tragos, relaciones tempranas con sirvientas, la infidelidad como norma, insensibilidad hacia el placer femenino, abandono) se une a la fuerte carga represiva religiosa. Todo ello estructurado sobre la base de una serie de tópicos que vienen, en especial del feminismo francés, en donde se acusa a Freud de falocentrismo a la vez que se enfatiza la ausencia de igualdad entre los sexos, el sentimiento de bienestar de las mujeres entre ellas, la brutalidad en la penetración masculina junto con el salvajismo de abortos y partos.⁷

La mujer y los medios masivos en la narrativa de Fanny Buitrago

Cuando novelistas, poetas, ensayistas, dramaturgos, cuentistas y críticos, abordan el tema de la violencia o lo hacen a un lado, ejercen por igual su derecho a crear sin cortapisas. Entre todos comenzamos a situar los nombres de Santa Fe de Bogotá, Cali, Medellín, Barranquilla, la fabulosa Cartagena de Indias, Mompox, Real del Marqués, y otras ciudades, pueblos, caminos y veredas, con sus gentes y sus historias, en el contexto de la literatura mundial. Al hacerlo estamos creando para Colombia una envoltura alquímica, dotándola de amuletos y filtros de vida perenne. Sabemos, con la seguridad del corazón, que Colombia no perecerá ahogada en sangre, ni se dejará abatir por el miedo y menos cederá a las exigencias de una minoría violenta.

Fanny Buitrago, “El tiempo de los Monstruos... y las lilas”. (31)

⁷ Desde otra óptica diferente pero coincidiendo en algunos de los tópicos, cf. tratamiento de la virilidad y el aborto en *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi.

Fanny Buitrago (Barranquilla, 1946) maneja los temas y el estilo en forma muy diferente al de Alba Lucía Ángel. Buitrago nace en la costa colombiana y se inicia como escritora con el grupo nadaísta de Cali. Participante del taller de escritores de la Universidad de Iowa (en donde escribe un texto autobiográfico titulado “La confesión”), ha vivido en Berlín, Estados Unidos y Estocolmo. Es autora de novelas y cuentos así como de obras de teatro y de literatura infantil. Se define a sí misma como una contadora de cuentos (cf. la Scherazada criolla de Araújo). En sus textos, hay una distancia que objetiviza lo contado, busca la leyenda y el mito, recrea historias colectivas en un deseo de pintar frescos costños con riqueza de movimiento y color. El elemento personal autobiográfico de Ángel está ausente en los textos de Buitrago quien se quiere a sí misma como una narradora despersonalizada y objetiva, que fabula ficciones basadas en lo real. La parodia, el juego intertextual –sobre todo con los medios masivos de comunicación (telenovelas, letras de canciones, publicidad, etc.), y la ironía predominan.

Sin embargo, y aunque define el escribir como “oficio presidido por la ociosidad de imaginar” (“El oficio de escribir” 6), Buitrago reitera pautas ya vistas en Ángel. La soledad de la mujeres en una relación en la que prima el desamor, la infidelidad y el engaño. El miedo a la vejez y la preocupación por la belleza corporal, la falta de independencia material y moral, la hipocresía. En “La pareja perfecta” (*Bahía Sonora*), por ejemplo los rumores del pueblo se oponen a la ficción que una pareja quiere dar de su amor y honestidad. Pero es en la colección de relatos de *Los amores de Afrodita* en donde la mujer oscila entre la diosa del amor y las recetas femeninas de la revista *Vanidades*. Allí la suegra descrece de las virtudes, aparentes según ella, de la segunda esposa de su hijo (“Anhelante, Oh anhelante!”). En “Rosas de Saron” los sueños de perfección de una mujer respecto de su marido, y de su hija adoptiva, desaparecen cuando los ve juntos en la cama. “La carne es dulce” recuerda el mundo de los boleros y telenovelas en donde la mujer antes prostituta, ahora cantante de moda y de dinero, planea una fiesta de cumpleaños en donde su prometido de clase alta y su familia la acepten como miembro de su propia clase. En

realidad, el que llega esa noche es su antiguo amante, curado de un intento de suicidio y de su alcoholismo, a darle una serenata. La fiesta es, nuevamente, una parodia de las recetas de las revistas femeninas en cuanto alimentos, preparación, disposición anímica –todo en brillante tecnicolor. “Legado de Corin Tellado” es sin duda el texto más importante de toda la colección. Allí Buitrago no sólo parodia, con feroz humor negro, la influencia de la mencionada autora en una visión del mundo edulcorada y de final feliz, sino que enumera –en negativo– todas las falsas expectativas depositadas por la sociedad en la mujer, a partir de telenovelas, novelas rosas, canciones de moda y anuncios de televisión. En este caso una muchacha fea culpabiliza y destruye una familia con sus demandas excesivas basadas justamente en lo que experimenta como una injusticia natural, y social, su fealdad.

Dos jóvenes conviven en la casa, María Teresa –inteligente y hermosa–; Anabel –tonta y fea–. Los métodos empleados para criarlas también difieren: Anabel es “sometida a un exhaustivo plan de embellecimiento y culturalización” (181): freno metálico en los dientes, clases de *glamour*, cocina, pastillaje, decoración; intervenciones quirúrgicas de nariz y orejas; gimnasia sueca, *bridge* y la iniciación en las últimas tendencias en maquillaje y decoración. La otra, por su parte, en excelentes relaciones con su padre (casado y divorciado tres veces) y con sus abuela paterna— recibe de ésta los siguientes consejos.

Cuando una chica comienza a salir de noche, debe llevar suficiente dinero en la cartera. A veces hay que huir en correndilla y tomar un taxi, sola, a horas imposibles... Aprende de memoria el número de un servicio expreso, son bastante eficientes. No dejes nunca un trago servido en la mesa, si es posible mezcla tu propia bebida... mejor toma soda. El secreto consiste en tener un vaso en la mano, en fingir que se toma... Pues si vas con un tipo, que sea tu gusto, no la causa de un borrachera... (183).

María Teresa reconoce asimismo como legítima la educación que su padre le diera aunque no logra con ella balancear el influjo de la iglesia católica (cf. Araújo y el marianismo). Una vez más las

“virtudes marianas” de entrega desinteresada de sí misma, espíritu de sacrificio, incapacidad de gozo constituyen rasgos predominantes en la formación de la mujer. Reconoce que, si bien su padre tenía por lema que “el demasiado respeto forja las víctimas” (220), el legado de la religión católica la ha marcado con su “pujante, decisiva y hasta alegre propensión al sacrificio” (220).

Como en las películas de Almodóvar o en las novelas de Manuel Puig, en las que los ‘mass-media’ rigen las vidas humanas con su mezcla de deshumanización, deseo de final feliz y búsqueda de beneficios económicos, en este texto el final es necesariamente no feliz. El protagonista masculino, actor en la cúspide de su éxito y casado con María Teresa (tras haber abandonado a Anabel con quien se uniera por interés y por deseo de la familia de ayudarla a remediar sus carencias), es el centro de un triángulo amoroso que termina en desgracia y destrucción. O, como escribe María Teresa –protagonista-narradora– en un estado de *fey* “terrible palabra árabe utilizada por los fatalistas y los creyentes en las obscuras deidades que gobiernan el destino personal. Ese estado de loca felicidad que antecede a la absoluta desgracia” (271).

Fanny Buitrago, decíamos, se niega al enfoque intimista y a la efusión autobiográfica. En la citada colección de relatos narra, a la manera de Manuel Puig, mediante un ‘bricolage’ de textos provenientes de los medios masivos de comunicación. Y ella misma ha dicho “Cuando escribo sobre el amor, el público se imagina que me refiero a experiencias personales, y lo cierto es que no me queda tiempo para vivir las escenas que relato” (Araújo, 148). Aclaración casi innecesaria dado el carácter satírico, humorístico de lo relatado pero a la vez curiosa manifestación de desinterés por explorar su propio erotismo. Auto-censura, censura de aquellas que lo hacen, o distanciamiento protector? Veremos luego, en escritoras más jóvenes, una actitud diferente ante el propio cuerpo y el placer.

Ana María Jaramillo: euforia de la revolución, amor y muerte

El maldito no se deja enterrar y yo debo continuar con mi vida, pero antes tengo que echar este cuento para que me deje tranquila, tengo que contar la historia de este corroncho parrandero y mujeriego que lo único que deseaba realmente era ser director de orquesta, de orquesta de salsa, desde luego.

Ana María Jaramillo, *Las horas secretas*. (10)

Ana María Jaramillo (Pereira, 1956) estudia economía en la Universidad de los Andes en Bogotá y se radica en México en 1987. Su novela *Las horas secretas* (Bogotá: Planeta, 1990) retoma el tema de amor y muerte inextricablemente unidos, reeditando la trágica historia –en las palabras de Alvaro Mutis en la contratapa del libro– de Tristán e Isolda en la sociedad colombiana actual: “En la Colombia de hoy, que naufraga en frenética zarabanda de lágrimas, demencia y luto, este relato encuentra el escenario clásico que le confiere la intensidad y la grandeza que le son propias”. Y subraya un hecho, a su juicio, curioso: que la denuncia sea ejercida por una mujer. “No deja de ser revelador –dice– el que sea una mujer quien nos ofrezca un testimonio semejante. Cuando el silencio, la mentira y la sórdida complicidad tienden su manto para ocultar el crimen, siempre habrá una Electra que alce la voz para denunciarlo”.

Las horas secretas es una novela contada en primera persona por una voz femenina que nos narra en forma elegíaca y tono lírico (la estructura comprende dieciséis breves apartados a modo de capítulos) la muerte de su amante negro, miembro de la guerrilla, mujeriego y cuyo único deseo fuera “ser director de orquesta, de orquesta de salsa, desde luego” (10). Una vez más, como en el caso de Albalucía Ángel, la libertad se radica en la costa –libertad en la rumba, en líos de faldas, en “los laberintos del amor, del vicio y de la salsa” (14) –que un buen día se transforma en la búsqueda de la libertad mediante el accionar de la guerrilla. Descripto como un hombre lleno de simpatía, valor y amor por todas las cosas su estatura se vuelve heroica de tan humana: “Se enamoró del monte,

de la luna, del agua, de los arroyos, de las estrellas, de las guerrilleras, del maíz, de la panela, de los indígenas de la región y de todos sus compañeros” (17). Su potencia vital e intensidad recuerda los personajes masculinos que García Márquez describiera con rasgos hiperbólicos para simbolizar la potencia de un Caribe en el que se mezcla la sangre negra, india y europea.

Quería todo: combatir, amar, hacer política, llenar la plaza pública con su voz y estremecer a los manifestantes, visitar al presidente y decirle que era un hijo de la gran puta, coño de su madre y que quien debía estar en ese sillón dirigiendo el país debía ser él, porque era hijo del pueblo, honesto, lindo y capaz, además de inteligente, simpático, buen orador, buen cantante y buen amante, todo esto requisito indispensable para ser un buen presidente, sin olvidar que era el mejor bailarín de la guerrilla, de Barranquilla y, si el interlocutor se ponía pesado, del Caribe. (18)

La euforia del proceso revolucionario latinoamericano es contada como una ‘época de felicidad’ llena de canciones de amor, palomas de paz y discursos de igualdad y solidaridad; la sátira de esa euforia muestra la otra cara de la realidad y la potencia de destrucción que alienta: “...era el momento en que estaba de moda ser guerrillero: las jóvenes los consideraban sexys, las señoras no dejaban de reconocer que esos muchachos eran muy simpáticos y preparados y los hombres les admiraban y envidiaban su valor y fama” (21). Y ese es el momento –con toda sus ambivalencias– en que la narradora/ protagonista lo conoce, y reconoce, que se inicia ‘un cambio muy importante en mi vida’. Pasión desenfadada, olvido de temores iniciales, confianza y entrega total que, junto con el compromiso político entran en su vida. Y reconoce “me porté como una perfecta mujer enamorada” (29). Pasión y política se unen en un momento en que siente que “estábamos inventando la historia y el futuro del país dependía de esos instantes”. Seguridad del cambio social, decisión de vivir el presente, ritmo de cumbia en las mañanas y pasión desenfadada todo el día contra un telón de fondo bastante complicado: “los amigos morían, el proceso de paz se deterioraba, el riesgo era cada vez mayor” (33).

Resultado: vuelta a la clandestinidad, separación, esperas interminables junto al teléfono, prácticas mágicas para descifrar el futuro. Y en crecimiento geométrico el delirio revolucionario del “negro”(como lo llama) quien creía en la “vanguardia de la bacanería” con “consignas vitales como el deseo, la amistad, el honor, la alegría, recreados en la música tropical” (44-5). Consignas revolucionarias que no destierran, sino refuerzan, los rasgos machistas de seducción e infidelidad por parte del hombre: “¿Cuál moral revolucionaria? ¿Cuál hombre nuevo? Él se acostaba con cualquiera mientras yo tejía y moría de angustia, mientras perseguía noticias de prensa” (49). A pesar de la lucidez y lógica de la protagonista, la pasión es más fuerte que la ira y volvemos a encontrar un amor en que el dolor se une con el placer y a veces lo supera: “Esta sola forma de amar, que se reduce a desprendimiento e incondicionalidad, son dos cosas que una madre jamás le niega a su hijo, pero cuando se ama de esta manera a un hombre, se habla de pasión desbordada, locura o arrechera” (61).

Sin embargo, la recurrente infidelidad de él y la soledad y el desengaño a los que la somete, la llevan a recordar la diferencia de origen: “el ser una cachaca y él un corroncho nos había separado” (63). Reconoce también su incapacidad (y falta de deseo) de ser como las mujeres costeñas –dóciles y silenciosas en su aceptación y domesticidad. Procede entonces a limpiarse de él, como en “Ceremonias de rechazo” de Luisa Valenzuela, mediante rituales que exorcizan su presencia: “Me bañé con jabón de olor, cambié las sábanas, quemé incienso y dejé que el aire pasara. Ya no olía a negro!” (64). Intento inútil de resistencia a una pasión más fuerte que toda razón y que los reúne nuevamente en un período de tregua que precede al desenlace brutal. En el último encuentro la sangre menstrual de ella sobre el cuerpo de él prefiguran su muerte: “...vi la sangre en su sexo, me estremecí: pronto su cuerpo estaría todo rojo, inerme, lleno de balas, de heridas, con los ojos abiertos, untado de pólvora” (91). La trama política en la que se inscribe esta pasión desesperada es la época del Diálogo por la Paz, la toma del Palacio de Justicia por grupos guerrilleros, la acción del Ejército que lleva a cabo el exterminio.

El mundo entero fue cómplice del exterminio. Colombia estaba muda y aterrorizada, los tanques desfilaban por las principales avenidas como si fueran su lugar natural, las sirenas de las ambulancias eran la música de fondo de los cañonazos y traqueteos de las ametralladoras. Estábamos locos de dolor. (97)

Lo que sigue es el testimonio enfurecido contra el Ejército que destruye vidas en un nuevo holocausto, contra el presidente que no vacila en destruir el poder judicial, contra un discurso hipócrita acerca de la defensa de la democracia y las instituciones, contra un país que no quiere ver ni recordar: “En dos días comenzaba el carnaval de Cartagena, el país tendría reina y se olvidaría de la tragedia” (102). Y otra catástrofe, esta vez natural, que sería la explosión del Nevado del Ruiz que con sus 25.000 muertos ayudaría a tapar lo ocurrido en el Palacio de Justicia pues: “... al pueblo hay que tenerlo de tragedia en tragedia, así no piensa en el poder, pues están tan ocupados siendo solidarios unos con otros” (103). Novela de testimonio, decía antes, no sólo de una época sino también de una pasión que homologa la euforia, el desenfreno, la esperanza y omnipotencia de ese breve y feliz interludio en el que Latinoamérica toda hizo el amor con la guerrilla y creyó en el advenimiento del hombre, y la mujer, nuevos y de la revolución.

Carmen Cecilia Suárez, erotismo y argot psicoanalítico

Carmen Cecilia Suárez, nacida en Bogotá y especializada en Psicología Educativa, es autora de *Un vestido rojo para bailar boleros* (Bogotá, Arango Editores, 1988) un libro de relatos con ilustración en la tapa de María de la Paz Jaramillo, titulada “Borrasca de amor” de su serie Parejas. Tanto la portada como el título de la colección anticipan el tema recurrente de las narraciones, “la relación de pareja” (tal como la autora reconociera en una entrevista según la contratapa del libro). Tema que ahonda en el erotismo y da una nueva visión de la mujer colombiana de hoy, libre de explorar y expresar su sexualidad, miedos y fantasías. Una vez más la dimensión de la cultura popular, en especial los boleros,

se entrama en el lenguaje, el tono y hasta la sintaxis del texto: “Te dije adiós al fin y lentamente vi esa vieja y arrugada piel caer” (9). O una superficie colorida y brillante como en los avisos seductores de las revistas: “En tu alfombra quedaron algunas plumas de mi collar, el roce de mi pelo en tu piel, la humedad de mi cuerpo en tus toallas verde limón y el sabor de mis labios en tu juego de desayuno” (12). O “ella lucía bonita y coqueta con sus peinetas y arete de plástico como era la moda y la blusa blanca bordada en rojo que insinuaba sus senos” (65).

Son textos nostálgicos, de amor que no fue, o si fue –o fue muy breve, fue un sueño o ya terminó; de huellas leves que pueden borrarse sin dejar marca o hacer desaparecer con una nota burlona o un comentario con argot psicoanalítico (“quién sabe si se alborotó tu Edipo”) o de autocomiseración mesurada (“Pero no podía olvidarte. No lograba concentrarme en el trabajo. Comencé a perder las llaves, a meter la loza sucia en la nevera y el pan en el lavaplatos, a reírme a destiempo, a llorar por cualquier cosa, a comer compulsivamente” 15). O el reencuentro consigo misma en la postura fetal (“Qué bello es el reencuentro con nosotros mismos que se da al regresar al vientre!” 48).

En “Un vestido rojo para bailar boleros” se trata del encuentro de una pareja ultimando detalles de su divorcio en la mesa de un café. El tono de la mujer se vuelve claramente el de una terapeuta ante su paciente cuando le habla a él de su asfixia en el matrimonio, le cuenta sus fantasías (en especial la que da lugar al título) y le pregunta por las suyas: “Cuénteme de sus fantasías...Sabe, es curioso cómo estando juntos tantos años aún no conocemos esos deseos recónditos del otro, los sueños que oculta y no comparte con nadie; seguramente por esto, entre otras razones, seguimos siendo extraños uno al lado del otro” (24). La pregunta se ve luego reemplazada por el tono profesoral al referirse al Eros y el canal/ los canales que puede asumir la afectividad en personas diferentes.

La afectividad es un torrente amplio, desbordante, es el “Eros”. Para algunos esa fuerza es pequeña y cabe en un solo canal; para tales personas hay satisfacción en su actividad cotidiana, en sus

afectos rutinarios y rara vez sienten la necesidad de salir de allí: para ellos las normas sociales caen como anillo al dedo. Pero hay otros que tenemos energía para muchos canales, para quienes una sola relación no responde a todo lo que necesitamos expresar o recibir y requerimos muchas, variadas y cambiantes. Un canal no está en conflicto con otro, pues el eros alcanza para todos; pero en cambio, la fuerza que se queda sin canalizar se vuelve negativa, se voltea sobre los que están alrededor o en contra de nosotros mismos. En personas así, la fidelidad es un crimen y nos lleva a la neurosis. (26)

En “Humo y cerveza”, esta vez ante una mesa de café y tomando cerveza el diálogo vuelve a adoptar el tono profesoral, el subtexto de manual de psicología de las revistas de mujeres (en este caso que se sienten liberadas) y que reconoce existen: “hay muchas que luchan por lo mismo, aunque vivamos las contradicciones de tener que matar a diario parte de nosotras mismas para poder vivir y decidir con valores reales” (68). Y cuando él, con sarcasmo le dice “Usted es privilegiada” ella contesta “Tal vez, no por capacidad, sino por formación” lo que abre una nueva disertación acerca de la educación femenina comparada con el arte del bonsai en donde “se busca atrofiar sin matar” y el efecto del machismo sobre el erotismo femenino: “...pero el machismo deserotiza a la mujer “decente” de manera más cruel aún, llevándola a internalizar valores que niegan su sexualidad para que ella misma no se permita gozar” (69). Más efectivo que todas esas disquisiciones, es tal vez el letrero que ella coloca en la ventana tras la partida del amante: “Se busca un macho que no le tenga miedo al afecto”... Nadie ha golpeado a la puerta...” (76).

En “Luto” se evoca a la madre, como contrapartida de esta mujer que se quiere liberada y reencontramos ecos de aquella figura maternal, sufriente, regida por lo que Araujo llama el “modelo mariano”: “Recuerdas a tu madre, su dulzura y sumisión, su perenne tristeza; nunca dijo “yo necesito”, “yo deseo”, y a fuerza de negarlos sus anhelos tan solo le dejaron una profunda soledad. No, tú no eres así” (30). Liberación que conlleva el precio de la culpa oculta tras el desafío de los colores brillantes.

En cuanto a la clase social está la marca en el texto titulado “Si yo viviera un mes en el centro” ya que, como se sabe en Bogotá el centro es lúgubre, triste, sucio, lleno del pintoresquismo que le otorgan los burritos, los ‘gamines’, los ómnibus llenos de gente vestida de oscuro y oscura la mirada en tanto que el suburbio imita al primer mundo con sus shopping-malls, autos importados, jardines y casas vigiladas por guardas armados y murallas de protección. La realización de este deseo, infantil y patético a un tiempo en su ignorancia y glamorización de esas gentes, una vez más encuentra en el marido su negación. Y la referencia a los disfraces da la clave del texto, y probablemente de la ideología que lo sustenta cuando dice: “... es muy importante llevar el disfraz apropiado a cada sitio según el papel que estemos jugando en el momento, es parte de la plenitud de la vivencia” (32).

La brujería, el Tarot, los adivinos y la astrología constituyen otra dimensión que se explora en el texto. La que –al igual que las vasijas de cobre o de barro, la alfombra de Tipacá, las sábanas lujosas, los collares y las flores– es más un adorno que una concepción del mundo, un elemento decorativo usado como artificio para seducir. Así por ejemplo en el texto titulado “Quereme para el amor” que comienza así.

Entre las baratillas de la feria, ollas, canastos, esteras, collares de pluma, llamó su atención el puesto del hechicero. Piedra imán y pájaro macuá para la suerte, rama de palitaria para los riñones y un frasquito pequeño con hojitas verdes entre un líquido, “quereme” para el amor. (81)

El último texto, “Amor y capuchino” consiste en un balance de su vida, sus amores y desilusiones, la soledad actual. Todo con el lenguaje ya connotado de psicología pop emitido desde un lugar en el que se da cierta distancia narcicista junto a la comprensión profesional, y el confort proveniente de una clase que se sabe poderosa.

* * *

En un artículo titulado “Notas sobre un libro hablado por escritoras de América Latina”, Ángel vuelve una vez más sobre el silencio y la creación en las mujeres. Los textos con los que establece un diálogo son el fundacional de Virginia Woolf, *Un cuarto propio* y (oh, coincidencia!), *La Scherazada criolla* de Araújo. Allí Ángel avanza hacia un balance positivo de las ideas de Araújo, y de su propia experiencia de investigación acerca de las escritoras de América latina. Con esa nota optimista quiero terminar. Dice Ángel: “Creo sinceramente que ya las trochas son camino reales, pues la escritora de América latina no sólo ya ‘alcanzó a escribir lo que vive y siente’, sino que ya depositó sus marcas en el fuego. Ya rompió los espejos. Ya se mira ella misma en el estanque de aguas cristalinas y se enamora, locamente”. (591)

Obras citadas

- Ángel, Albalucía. *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Bogotá: Editorial La Oveja Negra, 1985.
- . *Misia Señora*. Barcelona: Editorial Argos Vergara, 1982.
- . “Autobiografía a vuelo de pájara”. *Revista Iberoamericana* 132-3 (Jul-Dic 1985): 453-8
- . “Notas sobre un libro hablado por escritoras de América Latina”. *Discurso Literario* 1987 4, 2: 585-594.
- Araújo, Helena. *La Scherazada criolla*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia: 1989.
- Buitrago, Fanny. *Bahía Sonora*. Bogotá: Plaza y Janes, 1981.
- . *Los amores de Afrodita*. Bogotá: Plaza y Janes, 1983.
- Gerdes, Dick. “*Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*: novela testimonial/documental de la violencia”. *Revista de Estudios Colombianos* 2 (1987): 21-6.
- García Pinto, Magdalena. *Historias íntimas. Conversaciones con diez escritoras latinoamericanas*. Hanover: Ediciones del Norte, 1980. “Entrevista con Alba Lucía Ángel” (29-66).
- Jaramillo, María Mercedes, Robledo, Ángela, Rodríguez Flor ed. *Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana*. Medellín: Universidad de Antioquía, 1991.
- Jaramillo, María Mercedes, Osorio de Negret, Betty, Robledo Ángela Inés. *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX*. Bogotá: Uniandes, 1995.

- Kohut, Karl. *Literatura colombiana hoy. Imaginación y barbarie*. Frankfurt: Editorial Vervuert, 1994.
- Mora, Gabriela. "El Bildungsroman y la experiencia latinoamericana: *La pájara pinta* de Albalucía Ángel". *La sartén por el mango*. Patricia González ed. Puerto Rico, 1984: 71-82.
- Ordóñez, Monserrat. "One hundred years of unread writing: Soledad Acosta, Elisa Mujica and Marvel Moreno". *Knives and Angels*. Susan Bassnett ed. London: Zed Books, 1990.
- Williams, Raymond. *The Colombian Novel 1844-1987*. Austin: University of Texas Press, 1991.