Procesos escriturales e identidad en la novelística de Albalucía Ángel Marulanda

GRACIELA URIBE ÁLVAREZ

Trabajo fotográfico: Rafael Baena

ALICIA: ¿Y si yo quiero ser escritora cómo diablos hago para ganarme la comida y cuidar a los niños y a mi marido y barrer la casa y limpiar los platos y preparar los teteros, cambiar pañales, y hacer las compras y planchar, remendar las medias, las camisas... y...cocinar el almuerzo... y... la comida... y hacer los desayunos... y limpiar el baño, las ventanas, fregar el piso, sacudir las alfombras ¡Ufff...! ¡Madre mía...!... ¡y pagar el arriendo...! ¿Y entonces cómo es que quieren que haga...?

Albalucía Ángel
Siete lunas y un espejo (1991)

Página anterior:
Albalucía Ángel a los tres años en casa de su abuela Adelfa Ramírez.

Este ensayo no pretende ser conclusivo; al contrario, es sólo un paso en la búsqueda de singularidades que permitan hablar de una estética de la escritora pereirana Albalucía Ángel Marulanda (1939), al menos en lo que hace referencia a sus cinco novelas: *Los girasoles en invierno* (1970), *Dos veces Alicia* (1972), *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975), *Misiá señora* (1982) y *Las andariegas* (1984).

La obra de Ángel asume la escritura como la construcción de un lenguaje que permite leer más allá del texto denotativo para reconocer las voces del silencio en las hipo e intertextualidades históricas, literarias y culturales, los entramados míticos, juegos paródicos, fluir de conciencia, paratextos, figuras, ironías, inversiones. Procesos escriturales que tras el discurso fragmentado, discontinuo y plural evidencian la subversión del concepto de historia y de verdad que crea una nueva identidad de mujer colombiana que nació y creció dentro de las estructuras de una sociedad patriarcal y conservadora, en la región del Viejo Caldas.

En la escritura de Ángel se evidencia un abandono total de la distribución lineal, ordenada y lógica. Sus estructuras son desestructuras en la medida en 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.

El espejo, el clima, la casa, las figuras terroríficas, las mujeres transgresoras adquieren dimensión poética. Los sueños suprimen el tiempo y fijan las imágenes en una especie de eternidad. Su relato es rápido, de pinceladas, con secuencias ines-

La primera comunión.

En su grado de bachillerato en el colegio de las madres Franciscanas.

peradas que lo poetizan. Esta dimensión poética acoge, a su vez, toda una serie de estructuras: la de viaje, que es también búsqueda; la mítica, que, con el empleo evidente de elementos simbólicos, recupera leyendas, tradiciones, rituales, con la presentación de las mitologías —prehispánica, griega y cristiana— que señalan orígenes, destinos y plantean interrogantes éticos y estéticos de la humanidad y de la historia particular de su región.

La intensidad y la tensión son también elementos característicos de su escritura; la intensidad de los ambientes y la tensión del relato que no depende de las acciones sino del constante juego del pensamiento: las digresiones y el zigzagueo mental ocupan a veces el lugar de los diálogos. La fuerza del desenlace no reside en el develamiento del misterio sino en la confirmación o negación que brinda a lo ya supuesto. La mujer es, por ejemplo, muy consciente de la historia, es espectadora; por eso no repite, como en el relato circular; al contrario, busca un cambio que se inicia con un empezar a conocer en *Los girasoles* (1970) y termina en espiral ascendente hacia el conocimiento en *Las andariegas* (1984), 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.

Con su obra desea descomponer las ideas habituales de los lectores/as, producir subversiones interiores. Es decir, pretende lo que Gabriel García Márquez cree que debe hacer una novela ideal: "voltear la realidad al revés para mostrar como es del otro lado"[1]. Quiere cambiar los hábitos perceptivos del lector; su lenguaje es una rebelión contra toda forma de tabúes morales especialmente los relacionados con la religión y la sexualidad que se han preconizado hasta en refranes y demás expresiones regionales, autóctonas, representación inequívoca del ideario popular.

1. Citado por Miguel Fernández Brasso, *La soledad de Gabriel García Márquez*, Barcelona, Planeta, 1972, pág. 101.

Los *mitos* y las *leyendas* que conforman todo el acervo cultural de nuestra Colombia andina son tenidos en cuenta, de manera incisiva, en el discurso de Ángel. A partir de su presentación reconocemos cómo la mitología es un factor definitorio en nuestra formación cultural y en los papeles que "debemos" desempeñar y cómo los debemos desempeñar. Los personajes mitológicos son los encargados de que los deberes asignados (¿por quién?) a cada grupo social se cumplan a cabalidad. En *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, las órdenes que no eran acatadas las hacía cumplir La Madremonte, La Patasola o El Sietecueros:

> *[...] La Patasola o La Madremonte, figuras terroríficas que no me dejaron dormir tranquila [...] Me las soñaba siempre, aullando por los montes, robándose a los niños que no les gustaba levantarse temprano [...] Un día me dijeron que si no me tomaba la sopa venía el Sietecueros y con eso tuve. Jamás pude volver a tomar una sopa sin sentir el Sietecueros observándome [...]* [1975, 14]

Sin embargo, los personajes reales pasaron a reemplazar a esos seres terroríficos en una asociación con su capacidad de hacer daño. Así el Caporal, "un niño de trece años —que comandaba un grupo de veinte hombres...", vino a reemplazar al Sietecueros: "Caporal fue el coco de los niños que no querían la sopa, y desbancó por mucho trecho al Sietecueros" (1975, 215). Es decir, los mitos son utilizados como entidades "reeducativas" a partir de las cuales es posible lograr el sometimiento a los patrones culturales y, por ende, a la disolución de la individualidad.

Para Ana, el hilo conductor en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, la zozobra de lo que sucedía allí afuera en abril de 1948[2], demasiado importante, a juzgar por los comentarios de sus padres, de la radio, los lloriqueos y plegarias de las mujeres, no era suficiente para tener derecho a que se le explicara la razón de tanta pesadumbre: "Ya estaba harta de que la trataran como un cero a la izquierda" (1975, 15), de que su hermano Juan José ocupara toda la atención y encima ella tuviera que convertirse en su criada: "[...] porque hay que caminar en puntillas, el niño está durmiendo [...] o levántate a ver si el tetero está listo, como si fuera el Niño Dios de Praga" (1975, 16). De que la pérdida de su diente no tuviera importancia y sí fuera motivo para una ilusión basada en la mentira que, cuando es descubierta, desarrolla en la mente de la niña y después en la de la mujer un sentimiento de inseguridad.

Ya no le será posible creer en lo que le dicen: "Yo creo que ese día —el día en que me di cuenta que lo del ratón Pérez era un puro cuento de viejas— perdí la inocencia [¿o la confianza?] [...] así se lo dije a Irma y a la Pecosa, para que no se dejaran engatusar" (1975, 25).

La marginación social de que es objeto la mujer, unida a la discriminación lingüística que le impide encontrarse en la articulación de la expresión masculina, es la que produce la *situación* femenina de la que habla Ángel[3] y, por lo tanto, identidades diferentes de las que derivan discursos transgresores. Permanentemente Ana está recibiendo los mandatos aculturizantes de cómo debe ser su comportamiento. También en el aspecto lingüístico: "Qué son esas palabras, ¡eavemaría! Si la oye su mamá la castiga. Una señorita no dice esas cosas" (1975, 21).

No puede leer los periódicos, porque éstos traen expresiones y palabras que no son de niñas. Y no son de niñas, porque en ellas hay implicaciones de carácter sexual del que siempre se pretende mantener alejada a la mujer, aunque la reali-

2. Muerte de Jorge Eliécer Gaitán y comienzo de "la Violencia".

3. Ángel en el prefacio al libro de entrevistas de escritoras latinoamericanas *De vuelta del silencio* (en proceso de edición en Chile).

En Roma, 1961.

En Roma, 1961.

dad demuestra que no se necesita ser adulta y conocer las cosas de la vida para sufrirlas. Los periódicos traían noticias como:

> *"[...] una niña de trece años fue violada por los bandidos en presencia de las gentes".*
> *"Impúberes de doce y trece años aparecen violadas infamemente por cinco y diez y hasta quince forajidos y cobardes. Las mujeres, en miles y miles de casos, deben pagar con el honor la cuota que les cobra la violencia, al extremo de que apenas se verifica asalto o comisión que las deje ilesas"* [1975, 217]

Ni siquiera estos atropellos denunciados en periódicos y revistas hacían cambiar las marcas educativas. A la niña se la seguía preparando para bordar, arreglar la casa y ser madre en la sociedad antioqueña, contexto en el que se desarrollan las novelas de Ángel. Cuántos más hijos tuviera la mujer, más glorificada y bendita era, pero también más reprimida, porque el cuidado de su prole no le daba posibilidades para disfrutar de las otras ventajas que supuestamente traía la vida en pareja. El sexo era mirado como un medio para la procreación y no como un fin en sí mismo. Las preguntas sobre el vocabulario sexual que los niños y niñas lograban captar de las conversaciones de los adultos, o leer en los periódicos, obtenían por toda respuesta un regaño, por desobedientes: "Ya saben que del Tiempo nada más las páginas de los monos" (1975, 215). Pero, por otro lado, también se les restringe la posibilidad de leer, aun cuando se trate de Alicia: "Eso era el fruto de atiborrarse de pasquines hasta la madrugada; como decía su mamá cuando la veía con un libro cualquiera, podía ser Alicia..." (1975, 60), en una clara referencia a *Alicia en el país de las maravillas* o a *Alicia a través del espejo*, dos obras que forman parte del universo onírico de Ana y que son intertextos en toda la escritura de Ángel.

La lectura, que es la pasión de Ana, deja de ser importante sólo en los momentos difíciles; como aquel que siguió a su violación, cuando contaba trece años, y eso que siempre le estaban diciendo "lombricienta, despelucada" y obligándola "a ser señorita porque los hombres no se fijan en marimachos". Ella, convencida de su invulnerabilidad ante el peligro, por las cosas que le decían y además porque su papá "la llevaba a ver peleas a la gallera del Campestre donde no entraban sino hombres" (1975, 237), no se previene y tiene que padecer sola, sin poder contarle a nadie, el ultraje cuyo recuerdo se interpondrá entre ella y Lorenzo cuando él, en su edad adulta, quiere demostrarle amor.

El recuerdo de aquella violación acude a su mente: "[Alirio] la penetraba con violencia... ¡no!, ¡yo no quiero...!, pero él, no te hace daño, quietecita, y le tapó la boca... y era como si la estuvieran abriendo a cuchilladas y él diciendo, qué rico, y no paraba, y el mundo daba vueltas con cada envión de Alirio.... ¡Dios mío bendito, ayúdame a zafarme...!" (1975, 210).

Y le impide gozar del primer acto de amor consentido:

> *Lorenzo... me estaba acariciando:... me lo he soñado desde siempre, susurró, yo también lo he soñado, repetí, mientras sentí su miembro ávido,... me haces daño, gemí... yo no puedo, ¡no puedo!, porque el cuerpo de Alirio era el que me montaba haciéndome sentir lo de aquel día en el cañaduzal...* [1975, 197-8]

En su obra, Albalucía Ángel demuestra la percepción que posee, como escritora y transgresora, de la situación de la mujer en nuestro entorno cultural, circunscrita a patrones de comportamiento social, sexual, religioso y político establecidos por la hegemonía patriarcal, y que representan la más refinada pero también la más violenta forma de dominación sobre la mujer.

A nivel particularizante, las obras de Ángel se caracterizan por un manejo diferenciado del sujeto: *Los girasoles en invierno* es casi un diario íntimo con un yo muy arraigado e individual. En *Dos veces Alicia*, ese yo empieza a multiplicarse y a mimetizarse entre los diferentes actores de la obra. En *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* hay un *yo*, que podríamos llamar *nacional*, que escudriña, a través de la lente de Ana, en los procesos sobresalientes de un período de la historia colombiana ("la Violencia"), pero con una mirada que indaga por la forma como el contexto sociopolítico es definitorio en la construcción de una identidad femenina. En *Misiá señora* descubrimos un *yo escindido* que interroga sobre su pasado con la esperanza de comprender y comprenderse, porque el "otro", llámese disidente, minoría étnica o mujer, es necesario para tener una percepción completa de su identidad de mujer, a partir del reconocimiento de sus raíces. Raíces que va develando a medida que descubre esas cuatro generaciones de Marianas que comienzan su caminar, al contrario de *Las andariegas*, en un presente (1970) y terminan un siglo atrás.

En *Las andariegas*, ese sujeto se pluraliza y se innominaliza pero sigue conservando su género femenino. Las abarca a todas: trashumantes, andariegas, viajeras, mensajeras, deshonradas, que han caminado por la Historia, su propia historia, sin sentirlo, sin reconocerse en ella. Sólo ahora comienzan a disfrutar la verdadera historia de sus antecesoras y, al hacerlo, van resguardando del olvido el pasado de esas otras mujeres que "por siglos y siglos tuvieron que mirarse en ese mismo espejo, como si él las tuviera prisioneras" (1982, 99).

En el Central Park de Nueva York ante la escultura de Alicia, personaje del cuento *Alicia en el país de las maravillas*, del escritor británico Lewis Carroll.

En París.

En *Las andariegas* se evidencia una fuerza estructuradora basada en la concepción de un mundo abierto que emparienta con la sátira menipea y el barroco, sustancialidad de la estética latinoamericana. Esta visión le permite la creación de un discurso vivo, franco, resaltado a través de la enumeración disparatada y detallada, del amalgamiento, la hiper y la intertextualidad. De imágenes que dan idea del desarrollo del proceso escritural de la mujer. Las historias, las murmuraciones, el contar, establecen el dialogismo, la polifonía, que en el discurso narrativo de Ángel plantean una visión del mundo específica: la identidad individual y universal de las mujeres. Ángel rompe las reglas del código lingüístico, de la escritura tradicional y asume la desviación de la norma para recrearla en otra dirección: el desdoblamiento de sus personajes, la magia y las equivalencias misteriosas de sus heroínas.

Así la concepción de protagonista con la visión tradicional desaparece de las novelas de Albalucía Ángel, la trascendencia se reparte entre varios personajes. Ello responde a la aseveración de algunas autoras, Coral Gilligan y Alice Jardine[4] entre otras, acerca de la manera como la mente femenina percibe el mundo: "Una red de relaciones en vez de líneas rectas paralelas, aisladas".

Las obras de Ángel tienen una característica común: nadie puede hablar de ellas sin haberlas leído en su totalidad. Aunque la autora deja, como al descuido, algunas claves para su intelección, sólo terminado el último párrafo podemos iniciar, ahora sí, nosotros/as, los/las lectores/as, la reconstrucción de una estructura que seguramente desdice de la liviandad asignada tradicionalmente a la escritura de las mujeres.

No se sugiere que otras obras puedan trabajarse sin haber sido leídas. Eso sería elemental e ingenuo. Lo que sucede es que las obras de Ángel están por encima de

4. Citadas por: Biruté Ciplijauskaite, *La novela femenina contemporánea (1970-1985), hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1988, pág. 37.

la anécdota. Es muy difícil contar a manera de argumento qué pasa en ellas, porque son documentos vivos de la historia tanto universal como nacional y a la vez diarios íntimos. Todo su significado estético viene dado por la disposición de unas líneas argumentales, manejo de cronotopos, semánticas que no están necesariamente fundamentadas en elementos significantes. No se trata de descubrir, retratar, contar, sino de comunicar un valor estético, además del ético, sin necesidad de la obviedad. Esto no impide que, especialmente de *Las andariegas*, se pueda leer una página y encontrar en ella el deleite que nos transmite un poema, independiente del desarrollo de la totalidad de la obra.

Hélène Cixoux y Christa Wolf [5], entre otras, señalan la técnica femenina de "hacer que el texto entre por los sentidos" como una forma de manifestar expresión propia. Esta particularidad es otro rasgo característico de la escritura de Angel en todas sus obras, en unas con mayor intensidad que en otras.

Por ejemplo, *Las andariegas* es una conjunción de arte narrativo y pictográfico. Señala el fin en cuatro capítulos con una presentación circular o semicircular, de acuerdo con las fases de la luna, de nombres de diosas o mujeres reconocidas por la historia, pero con un elemento particularizante: son heroínas que no pactan con el mundo. Según la tipologización del héroe novelesco de Lukács, son transgresoras. Sólo utiliza mayúsculas para los nombres propios. Esto significa, entonces, que, debido al alto grado de distinción que en el lenguaje cotidiano tiene el empleo de las mayúsculas, los desvíos metaplásticos de Ángel encierran un propósito: promover en sus lectores/as el reconocimiento del *ethos*, estimulados/as por su obra. En última instancia, éste es el verdadero objeto del texto artístico; porque, de lo contrario, se convertiría en un panfleto, y nada más alejado de la intencionalidad de la escritora.

Como la narración, la exposición gráfica es fragmentada: largos espacios, párrafos con sólo una línea, cambios de grafía, puntos suspensivos, interrogativos y exclamativos por doquier, apartes en otros idiomas (inglés, francés, latín), parágrafos en forma versificada. Así mismo, es necesario destacar los doce dibujos con los que Lucy Tejada grafica el libro y que registran claramente la intención autoral de Ángel.

Misiá señora posee una macrodivisión en tres imágenes nominalizadas en forma destacada y con epígrafes que corresponden, los dos primeros, a concepciones que comparten los sujetos femeninos, y la última, a sentencias que las mismas rechazan. La primera imagen, "Tengo una muñeca vestida de azul", remite a la función que históricamente han desempeñado las mujeres: la maternidad y la protección a los demás, nunca a sí misma. Cuando se es niña, se aprehende el sentido maternal a través de los juegos que reemplazan a la hija por una muñeca. Y es que la diferencia no es mucha. La muñeca es un objeto pero la mujer también lo ha sido. Ella es una "muñeca" y, por lo tanto, no piensa, no habla, no tiene posicionalidad en el mundo. No es un sujeto de acción.

La segunda imagen, "Antígona sin sombra", constituye lo que Genete llama una *alusión paródica*. Es decir, trae la imagen de esa mujer rebelde dispuesta a desafiar todos los edictos y a todos los Creontes para defender lo que ella considera su derecho, y a esa otra mujer débil, sumisa, que es Mariana, la esposa de Arlén, y a quien se refiere toda esta segunda parte.

La tercera imagen se identifica con un título evidentemente satírico en relación con el tema tratado: "Los dueños del silencio". En esta última parte la escritora reproduce, a través de las cuatro Marianas, las relaciones matrimoniales y algunas otras,

5. Citadas por Ciplijauskaite, 1988, pág. 214.

En una calle de Grecia.

En el Nevado del Ruiz.

donde se tipifica la negación de que han sido objeto las mujeres. Cada una de ellas ha visto deshechos sus anhelos, sus ambiciones, bajo el poder del más fuerte.

Esta escritura es provocadora, agresiva, inquisidora; busca a través de alusiones a textos o personajes literarios o históricos que de alguna manera representaron un cambio en el pensamiento tradicional, o con textos que pregonan la supuesta aceptación del pensamiento patriarcal en una forma irónica o a través de dichos, sentencias, refranes, desestabilizar las estructuras lingüísticas y sociales que han negado a la mujer la palabra y el disfrute de su sexualidad. Ha logrado demostrar su descontento sin amargura, sin trascendentalismos, utilizando, en cambio, el humor, la ironía y la burla para desestabilizar los presupuestos vigentes.

La obra de Ángel desarrolla un proceso de concienciación como mujer, como ser social y político y como escritora. Es por esta razón que, a pesar de estar hablando de un yo, de penetrar su ser íntimo, no usa la primera persona. Todo el peregrinaje de Mariana, su bisabuela, su abuela, su hija, además de amigas, criadas y vecinas que intervienen en la historia, lo conocemos a través del diálogo con un tú (álter ego). Esta técnica es posiblemente empleada por la necesidad de distanciarse para no hacer una escritura intimista, autobiográfica, sino colectiva, en la que una gran mayoría de mujeres y también de hombres puedan encontrar trozos de vida. Hay una presentación vivencial de las situaciones bajo las cuales se halla la función auténtica de la mujer como metáfora de los sometidos, manejada con tinte irónico.

Todas las situaciones están expuestas con una buena dosis de *ironía* dirigida al hombre, a la sociedad y a las mujeres mismas por no poder desprenderse del papel

tradicional que las subyuga. Reconoce que es difícil pero no imposible, y para comprobarlo muestra algunos ejemplos de mujeres que rompieron con el mundo pero sacaron adelante su derecho de ser:

> *Yo me quedé pasmada,... poniendo cara de dicha, que era la que ella hacía mientras contaba historias increíbles, de amores prohibidos, de artistas, de escritoras,... nunca se me ocurrió que a ninguna mujer se le ocurriera... Yo pienso en tu osadía cuando recorres medio mundo sin más bordón que tu entusiasmo, tu arrisquez, Anaís, la convicción de estar en tu derecho, de hablar por cuenta propia, de pensar sobretodo... ¿Cuándo empezaste a ver que tenías alas...? Porque yo, qué carajo, traté siempre y no pude...* [1982, 171].

La perspectiva múltiple es un resultado que Ángel consigue trenzando varias vidas en presentación simultánea. El juego de las generaciones: bisabuela, abuela, madre, hija, con un nombre en común: Mariana, permite desarrollar una narración fragmentada cuya ilación se establece por yuxtaposición de discursos: las protagonistas se ven como quisieran ser:

> *Caminar por el mundo al ritmo de tu paso, haciendo y deshaciendo tu imagen interior, sin hacer caso a los espejos que ellos mismos, colocan, para poder así verse gigantes. Dime que soy el más grande, el más yo, el más rey o te asesino... y no es que tú seas muda. Es que te mata su sordera* [1982, 127].

Se miran a través del espejo como creen que son: "Miraste a la mujer que te observaba en el espejo... Los pezones rosáceos, el pubis encrespado, la piel como naciendo, suave, de otra piel. Soy yo, dijiste, porque eras tú, ¡Mariana!" (1982, 128).

Y se reconocen o desconocen en la visión que otros tienen de ellas. Es a través de ese entramado de miradas que el lector o la lectora las va comprendiendo. Para esto sirven los silencios y los blancos: el silencio insinúa lo reprimido, y las palabras sueltas, inconexas, se convierten en silencios que imprimen fuerza para generar el cambio de actitudes prevalecientes y a la vez una apropiación del lenguaje.

Hay un personaje en el entramado del texto que nos permite acercarnos a una concepción nueva de mujer: la muñeca Lilita. Ella representa materialmente esa ambigüedad entre lo dado, lo deseado y lo reprimido. Lilita es el consuelo de Mariana, es su pertenencia, lo que le da cierto sentido de posesión en el mundo y, más que de posesión, de identidad; la siente suya también porque es "de trapo y de aquí de Colombia es hecha por caucanas" (1982, 71). Cuando su padre le regala otra muñeca para reemplazarle a Lilita, ella le saca los ojos porque era "otra muñeca traída de Alemania y que decía mamá y hacía pipí" (1982, 111) y "mejor hubiera sido un juego de soldados igual al de su hermano, una pistola de fulminantes" (1982, 71).

La nueva muñeca materializa dos concepciones opuestas al logro de la identidad femenina: en primer lugar, es alemana —es decir, importada, aculturizante— y en segundo lugar no es como Lilita, que "no se hace pipí no hay que cambiarla todo el día ni darle tetero" (1982, 71). Con Lilita no es necesario establecer una relación de crianza culturalmente asignada por naturaleza a la mujer, sino más bien una relación de alteridad que le permita transgredir pautas ancestralmente consideradas referentes de identidad. Esta transgresión implica lógicamente crisis y rupturas. La mujer debe reconocer que la disponibilidad para sí tiene prioridad sobre el

En Cartagena.

En París.

ser para otros. Es decir, debe rechazar lo que ha aprendido a lo largo de esa pertenencia a todo y a todos de la cual ha derivado su "identidad".

Los procesos escriturales en Albalucía Ángel corresponden a una cuidadosa selección íntimamente relacionada con el propósito de su discurso. Su obra es el reflejo de una permanente construcción de sí misma (las cuatro Marianas, sus amigas y parientas refractan imágenes de mujer concebidas por la escritora a través de las cuales se busca a sí misma) y de un camino que permita a sus lectoras encauzar ese ser que no ha acabado de ser, reconocerse en su propio espejo y empezar a existir desde su perspectiva de mujer.

En todas las obras de Albalucía Ángel se advierte profuso empleo de los signos de interrogación, exclamación y puntos suspensivos, cambios tipográficos, inclusión de textos (avisos, canciones, propagandas, diarios, refranes, recetas, poemas, cartas) que forman parte consustancial de los textos y que corroboran lo que afirma el Grupo M.[6]: "El que se acerca a un texto puede ser impresionado no solamente por el orden de las palabras sino también por el formato y el color de los caracteres, la paginación, etc." En *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, por ejemplo, incluye un elemento particularizante, también constructor del cuento *¡Oh gloria inmarcesible!*: es el empleo de paratextos (en estos casos, trozos de periódicos) a modo de prueba de la veracidad de lo expuesto en la novela.

En cuanto al aspecto ético-filosófico, es evidente en la narrativa de Ángel, por un lado, la preocupación por el desempeño de la mujer en una sociedad que la ha marginado y obligado a asumir papeles "propios de su condición femenina", maquillados con mecanismos imperceptiblemente alienantes, y que en todo caso han olvidado que las mujeres, como los hombres, no tienen papeles que desempeñar en la sociedad sino que son la sociedad misma. Y por el otro, la historia colombiana de los cincuenta y los sesenta, desde todas las facetas, incluyendo la estrecha

6. Grupo M, *Retórica general* (trad. de Juan Victorio), Barcelona, Paidós, 1987, pág. 118.

relación existente entre un contexto sociopolítico y el acto de escribir. Las historias están contadas desde la perspectiva de *Alejandra* en *Girasoles en invierno*; *Alicia*, pluralizada en *Dos veces Alicia*; *Ana*, niña y adulta, en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*; cuatro generaciones de *Mariana* en *Misiá señora*, y un sujeto plural femenino innominado en *Las andariegas*.

Vencer el silencio se convierte para Ángel en un claro objetivo que le permitirá la recuperación de la historia propia y ajena, porque sabe de antemano que el silencio es la fuente de todas las soledades, de todas las incomprensiones, de todas las invisibilidades. Para romperlo se vale de palabras a medias, de ambivalencias, de prohibiciones hábilmente manejadas con ironía. Una ironía evidente en sus primeras obras, pero tan sutil en *Las andariegas*, que sólo la advertimos si poseemos el intertexto que nos permite esa clase de lectura, porque Ángel ha descubierto que la gente no necesita o no quiere que le digan tan claramente cosas de las que ya está convencida de antemano; lo que sucede es que no se atreve a reconocerlas.

De la novelística de Albalucía Ángel deriva una propuesta de lectura que sugiere el cambio de visión del mundo, como un renacer al ser-sujeto. Una lectura connotativa que interrogue, que busque, que rechace y que encuentre en cada diálogo, en cada monólogo, denotativamente el "ninguneo" y connotativamente las formas de luchar contra el mismo.

Se ha discutido mucho acerca de si es posible escribir o leer como una mujer. Sin embargo, el debate se origina en que, como afirma Iris M. Zavala[7], "se homologa la identidad sexual con el sexo biológico y un determinismo genético, olvidando que el género sexual es un constructo cultural, social e histórico, y distinto de la construcción de sexualidad o del discurso sobre el placer y el deseo". Por lo tanto, el escribir o leer como una mujer no depende del sexo biológico sino de la construcción mental que cada quien posea de su género, y cómo esta mirada depende de la ideología patriarcal agenciada, entre otros, por la familia, la escuela y los medios de comunicación. Nuestra posición se cimienta en la posibilidad de contrarrestar la presencia de los imaginarios discriminatorios contra la mujer, con la lectura de obras escritas con visión femenina.

La promoción de la lectura crítica de autoras/es comprometidas/os con la construcción de una identidad que permita el reencuentro de la mujer consigo misma, con la imagen que los textos literarios femeninos le han ayudado a crear, la reformulación de la noción cultural de mujer como dadora, en detrimento de todo lo que implique su propia realización, el empleo de un vocabulario nada eufemístico y de una posición abierta frente a los temas sexuales de autoras como Albalucía Ángel, desarrolla, en las mujeres que han vivido siempre bajo la cultura del tabú y las prohibiciones, una serie de interrogantes acerca de las situaciones socioculturales que las han apartado de un manejo particular de su sociolingüística y de su cuerpo, de las circunstancias que han favorecido la asignación de valores negativos a un comportamiento lingüístico y sexual libre y espontáneo, frente a la libertad total, que además es exigida a los hombres, para mantener el estereotipo de macho, y que licencia el sostenimiento de un orden social, sexual y lingüístico asimétrico.

La sola concienciación de las mujeres del *status* secundario que se les asigna a través del vocabulario que pueden y deben usar y de la imagen que están obligadas a proyectar para mantener en la sociedad un estereotipo que antes que favorecerlas las subyuga porque convierte su cuerpo en objeto de consumo para el hombre, no para su propio goce, porque "el placer induce al mal", debe ser considerado un

7. Myriam Díaz-Diocaretz, e Iris Zavala (coordinadoras), *Breve historia feminista de la literatura española en lengua castellana*, vol. I, Barcelona, Anthropos, 1993, pág. 49.

gran logro. Este ejercer una sexualidad que no le brinda a la mujer las más íntimas satisfacciones y, además, tener que fingirle al hombre mediante gritos y juegos un placer-orgasmo que está muy lejos de sentir, es lo que las novelas de Ángel tratan de reproducir para que miremos en esas imágenes nuestra esclavitud e iniciemos con hijas, madres, alumnas y amigas un proceso emancipador a través de una lectura, que nos permita sentirnos sujetos de lo que nos pasa y no sombras que ven transcurrir como en pantalla su propia vida, sin atreverse a ser.

Si la novelística de Albalucía Ángel logra arrancar una respuesta personal a los seres silentes que somos las mujeres, habremos dado un gran paso hacia la conformación de una identidad propia, no la que nos han creado desde la cuna a partir de una serie de procesos conductistas: los juguetes, la moda, la coquetería, los oficios manuales no remunerados que se reafirman en grandes campañas publicitarias, en los medios de comunicación de masas, en los impresos, incluidos los textos escolares y los cuentos para niños donde las mujeres siempre son frágiles princesas, malvadas brujas o paquidérmicas amas de casa. La escritora argentina María Elena Walsh, en su texto "¿Educación o corrupción?", explica sin ambages cómo la visión que se posee del ser mujer es un constructo cultural del que tenemos obligación de deshacernos y no una esencialidad femenina[8].

> *La frivolidad no es un defecto truculento que merezca anatema... Lo truculento consiste en hacerle creer a alguien que ése es su único destino, incompatible con el uso de la inteligencia. Lo grave consiste en confundir un espontáneo juego imitativo de la madre con una fatalidad excluyente de otras funciones. A la niña no se le permite formar su personalidad libremente, se la dan toda hecha, y aprendices de jíbaros le reducen el cerebro para luego convencerla de que nació reducida. La instigan a practicar un desenfrenado culto a las apariencias y a desdeñar su propia y diversa riqueza humana. La recortan y pegan para luego culparla*

8. María Elena Walsh, "¿Educación o corrupción?", en El Espectador, 8 de diciembre de 1985, Magazín Dominical, págs. 9-10.

porque es una figurita. La educan, en fin, para pequeña cortesana de un mundo en liquidación. ¿No es eso corrupción de menores?

Para la construcción de un sujeto nuevo, dentro de la imaginería tradicional es necesario deconstruir el discurso de la racionalidad. ¿Cómo lograrlo? En primer lugar, debemos apropiarnos de una serie de teorías que nos permitan un análisis interdisciplinario de nuestras lecturas, ya que no podremos participar del cambio si antes no agotamos los planteamientos que a nivel semiótico, hermenéutico, epistemológico, deconstructivo, interpretativo, argumentativo y de dispositivo simbólico, discursivo y genérico nos permitan un replanteamiento de los sistemas mediante los cuales algunos textos literarios, sin hablar de los pictóricos, escultóricos y artísticos en general, se han convertido en sostenedores de la memoria de un pasado. Este pasado reproduce y mantiene una identidad diferenciada jerárquicamente, o estructurada desde los roles culturales, porque se han mirado los textos desde la temática y no desde las implicaciones políticas y semióticas que sostienen. Y es que la lectura, como afirma Kolodny, citada por Culler[9] (1984, 50), "es una actividad aprendida que, como muchas otras estrategias interpretativas aprendidas en nuestra sociedad, está inevitablemente codificada según sexo y género".

Esto nos reafirma en la obligación que tenemos de empezar a deconstruir los universos ficcionales por los que transitan modelos de mujer dignos de imitar pero con los cuales no nos sentimos identificadas porque no concebimos la vida como una entrega incondicional, como ese pensar siempre en el otro en detrimento de una misma, que te muestran las heroínas creadas con visión masculina. No encontramos en tales heroínas nuestra problemática, no hay respuesta al sinnúmero de interrogantes, no son frecuentes los planteamientos filosóficos relacionados con la existencia femenina. Las mujeres debemos asumir generalmente en silencio, como lo evidencia Ángel en sus obras, la solución de nuestros conflictos. Por eso, sólo la lectura interpretativa y cuestionadora de la experiencia de ser mujer, de las mujeres en los universos de ficción de Albalucía Ángel en nuestro caso, y de muchos (as) autores (as) con visión femenina en otras aproximaciones, y la relación que establezcamos con su experiencia vital nos permitirán empezar a descorrer el velo que los constructos culturales falocéntricos han tendido sobre nuestra simbólica.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Albalucía Ángel Marulanda

Ángel, Albalucía, *Los girasoles en invierno*, Bogotá, Linotipia Bolívar, 1970.

_____, *Dos veces Alicia*, Barcelona, Editores Barral, 1972.

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

_____, *Misiá señora*, Barcelona, Argos Vergara, 1982.

_____, *Las andariegas*, Barcelona, Argos Vergara, 1984.

_____, *¡Oh gloria inmarcesible!* (cuentos), Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1979.

_____, *Visión del arte*, Barcelona, Vidorama, 1981.

_____, "Siete lunas y un espejo", en *Voces en escena. Antología de dramaturgas latinoamericanas*, Nora Eidelberg y María Mercedes Jaramillo (comps.), Medellín, Universidad de Antioquia, 1991, págs. 15-79.

_____, *La manzana de piedra* (tres actos). Inédita.

_____, *De vuelta del silencio* (ensayo). Inédito.

9. Jonathan Culler, *Sobre la deconstrucción* (trad. de Luis Cremades), Madrid, Cátedra, 1984, pág. 50.