

de la gobernación delante del gobernador; la retirada de los cuadros del VIII Salón de Artistas Nacionales y su exposición en los árboles de la avenida Caracas en protesta por el fallo, en pleno invierno bogotano, lo que obligó al generoso dueño del café El Automático a brindarle sus instalaciones para salvar las obras; la sacada de los dientes para disfrazarse de Gandhi; la pérdida de los zapatos en cada borrachera; el viaje a La Habana en automóvil; el perro alimentado con puro maíz; las encerradas, con llave a su esposa Sol, ex monja, peores que las del convento, mientras él se iba de parranda por varios días.

Con los diversos testimonios, Fiorillo arma un cuadro objetivo que abarca las múltiples caras del hombre, la angelical y la demoníaca, la del caballero y la del drogadicto desarrapado, la del amigo del hampa y de los artistas más importantes del Caribe colombiano en el siglo xx, la lucidez política y la ignorancia literaria, destacando su aferramiento, como una tabla de salvación, a la pintura, con las puras uñas, pues no contaba ni con lienzos ni pinturas ni pinceles y tenía que alumbrarse con la luz precaria de un mechón.

Figurita lega a la sociedad una obra pictórica (de la cual hay una interesante, aunque breve muestra, en este libro) en la que desarrolla un atento a las raíces profundas de la identidad nacional, con temas locales, tratados con independencia de las escuelas metropolitanas y cercanía al saber popular, testimonio de un mundo violento e injusto, presentado con vivos y cálidos colores caribeños. Por su obra desfilan escenas representativas de las costumbres y la dura comedia humana del Caribe y de Colombia —riñas de gallos y de caballos, la gallina que huye del palo de la escoba del ama de casa, los voceadores de prensa, la vendedora de pescado, el espantapájaros, los campesinos, los silletteros, los habitantes de los suburbios—, de la vida bohemia con sus seres marginales y pícaros —la flor del arrebata machos, la mujer y el pianista, los acordeoneros, los bailarines, los serena-

teros—, de la vida infantil —niños con sus trompos, cometas, muñecas y caballitos de palo— y del imaginario religioso —el Cristo de los brazos caídos, la maternidad, las monjas—, entre los cuales sobresale un mural sepultado bajo otra pared, en el que aparece Jesús arrojando a los mercaderes del templo y los rostros de los mercaderes corresponden a algunos miembros de la sociedad barranquillera.

Un aficionado antioqueño a la pintura, Mario Montoya, describió a finales de los años cincuenta el universo de Figurita, destacando su visión nada estereotipada del universo caribe:

*Esas muertas aldeas de la Costa batidas por la ruina. Pueblos con mucho de mundo, con peso de pasado y de recuerdos espesos, de antiguas historias familiares, casi Faulknerianas... con sus gentes contenidas y castellanamente severas tan diferentes a la imagen superficial y casi gratuita del costeño farandulero que se tiene en el resto del país.*

Cuánta similitud con un Macondo que para esa época no se había consolidado aún en la obra de García Márquez.

ARIEL CASTILLO MIER

## ¿Protagonistas travestidos o personajes disfrazados? Contingencias y dilemas del posfeminismo...

Según Alice Jardine, “los discursos claves en Occidente —filosofía, religión, historia— han tenido que confrontar, desde el siglo XIX, un nuevo espacio que se niega a permanecer silencioso dentro de su marco

de representación”. Que este nuevo espacio es femenino, nadie lo duda, ni que “el sujeto-mujer se convierte allí en una suerte de filtro para cuestionarlo”. Sujeto-mujer adscrito a la materia textual y, por lo tanto, digno de análisis... ¿Quién puede negar que en los últimos decenios el interés por el lenguaje como institución sexuada ha venido abarcando una *inteligentsia* antes refractaria? Antes refractaria, sí, pero de pronto dispuesta, abordable, ansiosa de “cuestionar la figurabilidad, el estatus simbólico de la imagen, los caminos e *impasses* de la narrativa —lidiando la literatura, la misma sustancia literaria”<sup>1</sup>.



Con respecto a las letras latinoamericanas, ¿se puede acaso hablar de un *antes* y un *después* del movimiento feminista? Heredero de la *new left* estadounidense y del *mai soixante-huit* francés, éste contagia y se contagia como una epidemia a partir de los años setenta<sup>2</sup>. Amordazados por gobiernos totalitarios, los países del cono sur de América ceden en esa época la prioridad al mundo andino en cuanto a manifestaciones y organizaciones militantes. Sin embargo, las mujeres argentinas, uruguayas, chilenas y paraguayas se esfuerzan desde un exilio europeo o americano, protestando contra la discriminación en la vida civil, política y cultural. Entre tanto, México surge como un país pionero en publicaciones feministas y una tierra de asilo para

quienes huyen de dictaduras denunciadas en una California muy vecina, donde los *Women's Studies* de universidades como San José, Berkeley y Stanford osan organizar cursos sobre novelistas y poetas hispánicas.

### Cuestionado el estereotipo...

Cómo no, excluidas del *boom* aún floreciente, las latinoamericanas de los años ochenta y noventa van haciéndose reconocer como autoras a medida que el siglo avanza hacia sus postrimerías. ¿Quién lo duda? A la sombra de los grandes maestros, algunas alcanzan, inclusive, cierta notoriedad<sup>3</sup>. Sin embargo, en otras, es la propia voz balbuciente, esa voz tanto tiempo callada, la que seduce a un público hartado de la plutocracia editorial. Sí, sí, ha llegado la hora en que las mujeres hablan y se hablan, relatan y se relatan en libros que inquietan a congéneres habituados a imponerles su propia versión de lo femenino. Como dice Willy Muñoz, “erosionan y desvirtúan el falocentrismo y su constitución binaria, para implantar una polifonía”<sup>4</sup>. Entonces, una vez cuestionado el estereotipo de la virgen sin mácula, el ángel del hogar, o la madre nutricia; descartado el protagonismo de la vena adúltera y de la mil veces maldita puta, ¿cómo describir/escribir a las mujeres? Los tanteos, logros y torpezas de autores que se han atrevido a dar el paso imponen una hojeda a una menos reciente producción literaria.

Que una vez superada la etapa decimonónica y romántica, el modernismo implica en Latinoamérica una nueva visión de la vida amorosa, no admite discusión. Sentimental o hedonista en Silva, idealista sobre todo en Martí, el amor hará de Darío “sacerdote de una misa erótica” dentro de una secularización que ha de constituir un ritual tan profano como mundano<sup>5</sup>. ¿Quién lo niega? Realista y regionalista, la novela criolla de esa misma época se comprometerá demasiado con reivindicaciones sociales y políticas para innovar las caracterizaciones del género. Ni Rivera, ni Gallegos, ni Güiraldes, ni los narradores de la Revolución mexi-

cana se eximirán de los consabidos modelos. Serán —¿cuándo no?— los pioneros de la ficción urbana quienes buscarán nuevos caminos, sobre todo en la temática del prostíbulo. Sí, sí, ya avanzado el siglo y a pesar de una endémica misoginia, autores como Arlt —después de Onetti— sabrán hallar “en la autodegradación y la rebelión contra las normas morales un medio para explorar la identidad interior”<sup>6</sup>. Ya en el *boom*, Donoso, por ejemplo, dotará al burdel de proyecciones metafísicas. A su vez, Vargas Llosa lo convertirá en una metáfora de la crisis de valores, y Fuentes le atribuirá significados sociopolíticos. *Last but not least*, García Márquez no sólo lo instituirá en espacio del poder femenino, sino ignorará la diferencia entre las hembras ilícitas que lo habitan y las respetables señoras que lo condenan<sup>7</sup>.



Ahora bien, si en las latinoamericanas el derecho al placer es de inspiración caribeña, la inteligencia y la voluntad serán concesiones del cono sur. Borges, naturalmente, tiene la prioridad con *Emma Zunz* así sus demás heroínas tiendan a una convencionalización que no asumen del todo las de Sábato, cargadas de un *pathos* muy literario. Parisienses, coquetas y bastante dúctiles, las de Cortázar no alcanzan tampoco la autonomía, a excepción de la famo-

sa Maga<sup>8</sup>. Con razón, Donald L. Shaw espera que “los futuros historiadores de la literatura hispanoamericana incluyan en las características del *posboom* una evaluación más positiva de la sexualidad que sus antecesores”<sup>9</sup>. ¿Será Manuel Puig quien inicia el gran cambio con sus parodias de la mujer-objeto? Imposible negar que en sus relatos se cuestionan ciertos estereotipos... Y una incógnita conduce a la otra: ¿cuántos de esos estereotipos cuestionarían los colombianos? Sobre todo que, a finales de los años setenta, en Colombia se ponen de moda los libros sobre mujeres. Una lista de los que se publican hasta los años noventa sería bien larga...<sup>10</sup>.

### Rumbera, ninfeta, hechicera...

La primera protagonista escandalosa, indudablemente, es la de Andrés Caicedo en *¡Que viva la música!* ¿Cómo olvidar esa rumbera que abomina de su andamiaje burgués y su empaque de colegiala para poder aprender a ser puta? Sin embargo, basta una relectura de la novela para verificar que si aquí el autor propone la música como resistencia, proveyendo “un registro de las energías populares emergentes fuera de las estructuras dominantes de la sociedad”<sup>11</sup>, su personaje ejerce conductas tan categóricas y discriminatorias como las de la gente que pretende denunciar. Además, en el itinerario que la lleva de pase en pase, de salsa en salsa y de barrio en barrio por una Cali semejante a un laberíntico *dancing* tropical, la famosa María del Carmen se muestra más bien viril en sus amoríos. ¿Cómo negarlo? Encelada y dispuesta a todas las aventuras, puede criticar con crudeza las manías del “sexo fuerte”, pero pasando ella misma a comportamientos de intimidación o coacción. Sí, sí, un narcisismo arrogante y utilitario transforma aquí en disfraz una femineidad más y más postiza. Definitivamente, en las postrimerías del siglo el modelo estético se aproxima a la androginia: “no estamos ante la feminización de los sexos sino ante su travestización”<sup>12</sup>. Y... ¿por qué no hacerla con música?



El mismo año en que Caicedo publica su libro, saca Moreno Durán la primera novela de su famosa *Fémína suite*. Ahora bien, ni ésta, ni las dos que la siguen, intentan el discurso en primera persona o el texto confesional femenino. Sin embargo, el maquiavelismo paródico de sus protagonistas anuncia ya la más lúcida cavilación de *Metropolitanas*: seis monólogos con las cualidades de humor, insolencia y pedantería que le son características, pero sin el sesgo misógino y la manía caricaturesca de su obra anterior. ¿Cómo explicarlo? Luego de ese ajuste de cuentas con el poder femenino que fuera la *Fémína suite*, Moreno Durán opta por un delicado ejercicio de retórica. Y si a lo largo de estos monólogos el intento de un *parler femme* se dispersa en digresiones culturales o mundanas, es más por afán de elegancia que por sexismo. De impecable factura y no menos impecable confección, la historia de la actriz portuguesa, la profesora francesa, la esposa alemana, la cantante vienesa y la matrona romana, parecen pretexto para hablar sobre cine, literatura, música y viajes, en una Europa decadente y refinada. No obstante, las seis mujeres que intentan transformar en palabras su deseo, su rencor o su nostalgia, no alcanzan a cristalizar lo que intuye un lector “poco dispuesto a dejarse distraer o hipnotizar por la envolvente y gratificante tersura idiomática de Moreno Durán”<sup>13</sup>.

Ahora bien: si las protagonistas de Moreno Durán siguen en su rol privilegiado y estelar, lidiando con

situaciones que las revelan como las celosas, calculadoras, intrigantes y hábiles hembras en que el autor proyecta su *savoir-faire* cosmopolita, con Evelio Rosero Diago regresamos a un trópico banal y pedestre, aunque intermitentemente surrealista. Se trata, cómo no, de una república bananera, con sus mansiones fastuosas, su oligarquía millonaria y sus gobernantes corrompidos. Allí, instalada en un caserón de película, una niña de diez años se inicia en la sensualidad, aprendiendo a apreciar en su padre caricias tan osadas como las que su propia madre aprecia en un servidor que hace las veces de factótum sexual. Sobra decir que si Juliana tiene una amiga mayor y más docta en las artes del libertinaje, es para ceder con ella a todas las tentaciones y a todos los vicios, en un juego relacional a la vez perverso y gustativo. Digamos —¿verdad?— que en los enrevesados monólogos de *Juliana los mira* lo esencial parece ser una semántica que exagera todos los fantasmas, creando una multiplicidad de signos en continuo movimiento. Progresivamente se impone un aprendizaje de la degradación, una complacencia en el artificio. ¿Cómo explicarlo? Los sucesivos fragmentos de estas secuencias convierten el texto en un sistema que al repetirse se diversifica, alcanzando dimensiones inusitadas y amplificando la creación verbal. Aquí, como en Caicedo, la transgresión tiende a crear una imagen grotesca del cuerpo, en un contexto fuertemente sexualizado y marcado por una malsana avidez. Sin embargo, y pese a ciertos malabarismos morales, resulta evidente que la narradora-niña “es menos un personaje encerrado interminablemente en una escena, que un pretexto para desarrollar un relato voyeurista cuya perspectiva es adulta y masculina”<sup>14</sup>.

Bueno, si la fantasía, la entelequia, la delirante ficción de Rosero podrían asimilarse a una visión de la libido que prepara la pubertad, en Germán Espinosa es la crónica histórica la que inspira el monólogo, ya no de una niña sino de una anciana que pretende resumir el recuento de

su larga existencia en las heroicas épocas del Siglo de las Luces. Apriada y condenada por la Inquisición, Genoveva Alcocer evocará su infancia de criolla caribeña, su juventud de doncella beligerante, su idilio con el joven astrólogo que ha de morir antes de que ambos puedan realizar un soñado viaje al Viejo Mundo. ¿Quién lo duda? *La Cartaginoise*, como se titula en francés, podría ser otra ficción travestista; pero no como mascarada sexual, sino como versión delirante de una mujer capaz de ser alternativamente ingenua y sabia, filósofa y díscola, herética y agnóstica, volteriana y revolucionaria, antes de ser ajusticiada por hechicería al final de las 564 páginas de una apasionante trayectoria. ¿*La tejedora de coronas*, novela feminista? Claro que sí. No sólo por denunciar las sentencias misóginas del Santo Oficio, sino por trazar el destino de una hembra libre y liberada, en un siglo que aún solía leer devotamente *La perfecta casada* de fray Luis de León y creer, con Francis Bacon, que “la labor de la ciencia debería definirse como el ejercicio de una actividad masculina”<sup>15</sup>. ¡Santo cielo! Genoveva Alcocer se atreve a creer en el planeta que su amante descubre en el firmamento, y a fundar, luego de interminables peripecias, una logia masónica en su propia patria. Claro está, para realizar tal *tour de force* con respecto a su protagonista, ese narrador omnipotente que es Germán Espinosa, ha de encarnar en una hablante que no sólo cambia de piel en cada capítulo, sino posee una erudición propicia a tales malabarismos de intertextualidad, que no es rara la reciprocidad “entre la enunciación citadora de la voz narrativa y la enunciación citada de las voces de la historia del siglo XVIII”<sup>16</sup>. Hermosa y hábil pero absolutamente ficticia, Genoveva Alcocer transita entre el Viejo y el Nuevo Mundo, entre el pensamiento ilustrado y la ideología colonial, buscando una identidad que se extravía en la metáfora de su propio destino. Inserto en tan deslumbrante fresco histórico, científico, teológico y político, su monólogo no

carece, sin embargo, de realismo subjetivo ni de candor confesional. Si a trechos el ingrediente novelesco contribuye a proyectar el pasado en una existencia degradada, el dato está allí para devolver a la actante su rol tutelar. ¿Cómo negarlo? Ni su salacidad ni su espíritu aventurero llegan a restarle en ningún momento lucidez. Testigo de su tiempo, Genoveva Alcocer cuenta su propia vida enredando a la vez vidas de sus contemporáneos. Sí, sí. La suya es una autobiografía al estilo de las que redactan Franklin o Rousseau, en ese mismo siglo iluminista. Para ella, escribir es reaccionar contra el olvido mediante el arte discursivo. También, cómo no, imponer cierta distancia con respecto a su yo y a los conflictos intersubjetivos ocasionados por el acto mismo de escribir. ¿Acaso no se trata de un modo de expresión autorreferencial? Además, ya se ha dicho, “la sustancia de la memoria, o del recuerdo, es lenguaje. La contemplación del mundo por la conciencia es distancia, precisamente la que existe del signo a la cosa. Una vez incorporada ésta a aquél, es cuando cobra realidad, cuando comienza a existir. Y esto es sólo posible en la memoria”<sup>17</sup>.



#### Del Kitsch a la paranoia...

La memoria... La memoria, que en la novela de Espinosa se erige en testimonio de una época, tendrá en la

de Abad Faciolince un rol menos trascendental. Publicada más de diez años después, *Fragmentos de amor furtivo* aspira a un discurso galante. Bueno, digamos de una vez: no se trata ya de un monólogo femenino, sino de su efecto en un narrador apenas secundario. Verdad, ¿qué puede un joven afinador de pianos, más bien monógamo, contra una salaz e incontiente hembra, veterana de varios matrimonios y de una serie increíble de amasiatos? Además, la tal confidente pretende curar las incapacidades sexuales de su pareja relatándole cada noche un episodio de su vasto currículum erótico. Que esto suceda en Medellín, “ciudad sitiada por la peste, amenazada por el terrorismo, asediada por mafiosos y sicarios, enfurecida por guerrilleros y políticos” (pág. 57), no implica que los enamorados abandonen la alcoba y el lecho donde las historias eróticas se prolongan o se abrevian, en la minuciosa descripción de tocamientos, erecciones, lubricaciones y coitos felices o infelices. Para mayor abundamiento, la narradora, que apenas ha tenido tiempo, en su ajetreada vida, de “pasar unos meses en la universidad”, se jacta de haber hallado otras maneras de ilustrarse, confesando con desfachatez: “Yo sé de filosofía gracias a un filósofo, de teología gracias a un seminarista, yo sé algo de ciencia y hasta de hechicería y de política. Todo gracias a los hombres que he tenido, que he tendido a mis pies y piensan que les abro las piernas gratis, pero ellos están pagando con todo lo que saben” (pág. 137). Sin embargo, es de lamentarse que esta autodidacta impenitente, Scherezada de los barrios altos, no logre superar en sus historias la sucesión de instancias narrativas que un esquema de acumulación documental hace tediosas y repetitivas. ¿No es sabido que el *Kitsch* opera por condensación y repetición? Mario Praz le atribuye la categoría del mal gusto, insistiendo en que “su vulgaridad no consiste tanto en la ejecución material, sino en la aplicación errónea y paradójica de una imagen y una idea”<sup>18</sup>. La imagen, la idea, es en este caso la salvación por el amor. Y como

no hay idilio sin melodrama, el desenlace ha de ser fatal. ¿No es el *Kitsch* la esencia misma del folletín?



Folletín de nuevo, pero enrazada de género policial, la novela *Rosario Tijeras* de Franco Ramos repite el escenario de la Medellín infernal, pero filtrando el discurso autobiográfico en la voz de un narrador ancilar. ¿Cómo disimularlo? Ni éste ni el supuesto novio de la heroína son más que trujamanes de esa amalgama de serie negra y prensa amarilla que es su historia. Se trata, evidentemente, de un testimonio ficcional del sicariato y la delincuencia, sólo que el actante no es aquí el chico de barriada tan descrito por Collazos, Vallejo y otros contemporáneos<sup>19</sup>, sino una “Venus futurista”, con “minifalda plateada y ombliguera de manga sisa y verde neón” (pág. 74). Rosario Tijeras, hembra del año 2000, ha tenido, sin embargo, una niñez de miseria, como la hubieran podido imaginar Galdós o Zola, con todo y madre desalmada, hermano truhán y padrastro vicioso. La diferencia, eso sí, es que, en vez de convertirse más tarde en la cortesana de todos los novelones decimonónicos, Rosario Tijeras ingresa en las pandillas juveniles de Medellín y acaba trabajando para los narcotraficantes. En la narración, empero, quienes urden la leyenda de su vocación de asesina, la pueden condimentar con etapas de contrición y superstición religiosa. ¿Quién lo duda? Como todos

y todas las de su estirpe, Rosario Tijeras no sale a matar sin persignarse y colgarse el escapulario... Consecuentemente, a lo largo del texto, su protagonismo se va convirtiendo en enigma de un relato que combina cierta espontaneidad con cierto sabor documental. Sí, sí, al imponer el hecho real a la ficción, el autor intenta retratar la corrupción de un mundo en que la violencia pasa a dominarlo todo. Cabe agregar, además, que como versión hiperbólica y hasta caricaturesca de la mujer maldita, Rosario Tijeras suscita una verdadera paranoia, en cuanto a sus poderes de dominio y castración. Siempre tentadora, no sólo amenaza con su *vagina dentata*, sino con las tijeras que esgrime para emascular. Además, como la Carmen que inspirara la famosa ópera a Bizet, puede ser lasciva y promiscua, pero capaz de jugarse la vida en cada aventura. ¿No elogió el mismísimo Nietzsche el *amor fati* de Carmen?



### El arquetipo de la cotidianidad

Ahora bien: sí, como hemos visto, la tradición de la amazona, la Circe, la medusa y otras devoradoras legendarias, no se ha agotado con lo que podría llamarse el posfeminismo, hay, sin embargo, unos autores que se inspiran menos en esa mitología que en lo que tal vez podría definirse como el arquetipo de la cotidia-

nidad. Se trata, increíblemente, de un allegamiento al substrato inconsciente de la mujer, a sus componentes reprimidos, a su legado de opresión y dependencia<sup>20</sup>. A este nivel, la narración breve parece cristalizar mejor una voluntad de insertar las protagonistas en ámbitos cotidianos o domésticos, sondeando “su hondura interior en el sentimiento de la soledad esencial, en la proyección de sus afectos y ataduras, en sus encuentros y desencuentros”<sup>21</sup>. Así, en un libro de cuentos, Arturo Alape intenta proyectar verbalmente una femineidad difusa y múltiple a la vez, adscrita a la quimera de su propia indefensión. Un relato de título alegórico crea allí formas complejas de expresión, enfocando una realidad ficticia a medida que la voz de la actante divaga, perdiéndose y hallándose en fantasías vinculadas a sus deberes caseros y a su aprehensión de la vejez. ¿Cómo no sentir su miedo, ese miedo que impulsa y dinamiza en la indagación de inhibiciones endémicas? A lo largo de la narración, los detalles de contextualización promueven la hipótesis de que las apariencias priman sobre la realidad. Además, el cuerpo puede convertirse en una presencia torturante, tanto en su implicación de lo perdido como en su afán de lo inalcanzable.

Monologante, el proceso de construcción autonarrativa implica, entonces, un descenso a la intimidad a través de la memoria: poco a poco, la representación de los recuerdos genera connotaciones y denotaciones, sin que la narradora acabe de definirse. ¿Cómo ignorarlo? Su indagación no logra constituir una historia personal: al deconstruirse, su discurso se va fragmentando en un divagar sin término, abandonándola en el espacio irracional y constrictivo de su propio pasado obsesionante.

Una situación semejante, aunque insertada en un ámbito realista y un tiempo histórico y social definido, caracteriza la obra de Iván Hernández. ¿Crónicas? ¿Novelas? ¿Relatos? De todos modos, historias estructuradas y rigurosas, en una semántica que pretende “trabajar el

sentido perdido, el fondo sonoro impalpable de lo dicho y lo no dicho”. Si en *Las hermanas* una voz narrativa heterodiegética logra describir la cotidianidad piadosa y tierna de dos mujeres en una finca del páramo andino, es porque la banalidad de sus itinerarios y de sus diálogos busca “el fondo sonoro de lo impalpable, de lo dicho y lo no-dicho, dando forma a la ausencia significativa, al silencio ancestral de la mujer”<sup>22</sup>. Eludiendo el cuadro de costumbres y el tan manido bucolismo criollista, Hernández alcanza aquí, como en su segundo libro, perfiles de una transparencia kafkiana. En *De memoria*, diario de una joven provinciana, la voz autodiegética presta verosimilitud a un discurso regido por la dramatización de la instancia enunciativa, evitando cualquier desnivel entre el personaje que rememora y el personaje rememorado. Así, al identificarse con su propia figura genérica, la actante aspira a un estilo permeado por la sinceridad y va alcanzando poco a poco “la intimidad superior que aparece en los rincones más recónditos del ser”<sup>23</sup>. En efecto, si esta autobiografía ficticia se propone descubrir lo relativo de su identidad, es porque nunca podrá estar a la altura de las circunstancias mientras los hombres se reserven todos los derechos. Sin remedio, la miseria social y la violencia política que la rodean tendrán el mismo giro de fatal necesidad que la muerte prematura de su madre, la futilidad de sus propios noviazgos, la paulatina deformación de su cuerpo por una bulimia nerviosa. En su narración, la escritura se da como aprendizaje de una identidad vacilante, asemejándose al testimonio de quien descubre una lengua limitada y decide someterla a sus falibles medios de expresión. El amor y el odio, el placer y el asco, la fe y la desesperanza, deben constituir un léxico que halle su verdad en las memorias de una muchacha apta para las treguas que le da la angustia, cuando puede ir al cementerio y meditar a horas en que el calor cede y “es muy fresca la brisa” (pág. 84).



En un texto publicado hace algunos años, Luce Irigaray dice, refiriéndose al discurso masculino, que no se trata de un “tú” interlocutor, sino de “un sistema de categorías articuladas alrededor del ego”<sup>24</sup>. Ahora bien: ese ego enunciativo, adicto a la autoafirmación y al narcisismo utilitario, parece ser una constante en algunos de los textos que hemos comentado. Arriesgando una impertinencia se podría preguntar: ¿Héroes feminizados o heroínas del sexo fuerte? ¿Hembras machistas o varones del sexo débil? Quiéranlo o no, un inconsciente proceso de travestimiento incita a las protagonistas de escritores como Caicedo, Abad y Franco a asumir la “parte maldita” de una femineidad que desestabiliza las normas. Y si la ninfeta de Rosero es sólo un vector de malabarismos semánticos, las viajeras de Moreno Durán son apenas voces de un idioma paródico, erudito o humorístico. En cuanto a *La tejedora de coronas*, seguramente quedaría por fuera de concurso si el personaje, a la vez deslumbrante y esperpéntico, de Genoveva Alcocer no pareciera un catalizador de eventos histórico-políticos. En este caso —¿cómo negarlo?—, al no poderse escindir de su protagonista, el escritor llega a “elaborar un proceso de autoobjetivación, que consista en permanecer como *otro* en ella”<sup>25</sup>. ¿Será posible que, frente a la viajera, la aventurera, la pandillera y la bailarina de la vida, tenga mayor auten-

ticidad quien se asume lidiando a diario con las angustias que le han dejado veinte siglos de opresión y dependencia? A la famosa sentencia de “Madame Bovary c’est moi”, se puede responder con la no menos famosa de “n’est pas Flaubert qui veut...” Al limitarse a describir mujeres anodinas, autores como Alape y Hernández parecen desconfiar de los alcances mismos del lenguaje y recordar, con Lacan, que “lo verdadero sólo puede ser entredicho, localizado entre las palabras, entre las líneas, proveyendo un acceso a lo que tal vez es el más importante límite discursivo: lo real”<sup>26</sup>.

HELENA ARAÚJO

#### Obras citadas

- ABAD FACIOLINCE, Héctor, *Fragmentos de amor furtivo*, Bogotá, Alfaguara, 1999.
- ALAPE, Arturo, *Julieta, los sueños de las mariposas*, Bogotá, Planeta, 1994.
- CAICEDO, Andrés, *¡Que viva la música!*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1977.
- FRANCO RAMOS, Jorge, *Rosario Tijeras*, Barcelona, Mondadori, 2000.
- HERNÁNDEZ, Iván, *Las hermanas*, Bogotá, Norma, 1994.
- HERNÁNDEZ, Iván, *De memoria*, Bogotá, Norma, 1998.
- MORENO DURÁN, R. H. *Metropolitanas*, Bogotá, Planeta, 1989.
- ROSERO DIAGO, Evelio, *Juliana los mira*, Barcelona, Anagrama, 1987.

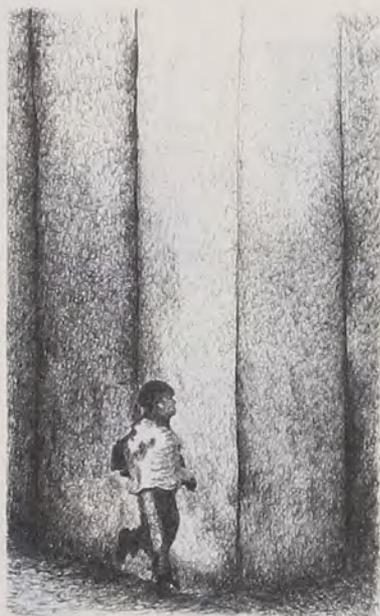
1. Alice A. Jardine, *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*, Ithaca, Cornell University Press, 1985, págs. 88-89.
2. Cf. Helena Araújo, “Feminismo en plazas, letras y siglas”, en *La Scherezada criolla*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1989, págs. 217-222.
3. Cf. Helena Araújo, “Un mimetismo lucrativo”, en revista *Quimera*, Barcelona, núm. 171, julio-agosto de 1998, págs. 54-58.
4. Willy Muñoz, *Polifonía de la marginalidad: la narrativa de escritoras latinoamericanas*, Santiago (Chile), Editorial Cuarto Propio, 1999, pág. 18.
5. Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983, pág. 86.

6. Donald L. Shaw, “More notes on the Presentation of Sexuality in the Modern Spanish American Novel”, en *Carnal Knowledge - Essays on the Flesh, Sex and Sexuality, in Hispanic Letters and Film*, ed. por Patricia Becarisse, Pittsburgh (Pa.), Ediciones Tres Ríos, 1992, pág. 117.
7. *Ibid.*, pág. 123.
8. Cf. Helena Araújo, “Cortázar, la Maga y las otras”, en revista *Eco*, Bogotá, septiembre de 1979, núm. 215, págs. 541-556.
9. Donald L. Shaw, *óp. cit.*, pág. 125.
10. Entre otras: Andrés Caicedo, *¡Que viva la música!* (1977), R. H. Moreno Durán, *Fémica suite* (1977-1983), Jorge Eliécer Pardo, *El jardín de las Weismann* (1979), Germán Espinosa, *La tejedora de coronas* (1982), Julio Olaciregui, *Los domingos de Charito* (1986), Evelio Rosero Diago, *Juliana los mira* (1987), Rodrigo Parra Sandoval, *Un pasado para Micaela* (1988), R. H. Moreno Durán, *Metropolitanas* (1989), Jorge Eliécer Pardo, *Seis hombres y una mujer* (1992), Arturo Alape, *Julieta, los sueños de las mariposas* (1994), Iván Hernández, *Las hermanas* (1994), *De memoria* (1998), Héctor Abad Faciolince, *Fragmentos de amor furtivo* (1998), Jorge Franco Ramos, *Rosario Tijeras* (1999).



11. Gastón Alzate A., “El descentramiento de la palabra: Andrés Caicedo Estela”, en *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo xx*, M. M. Jaramillo, Betty Osorio, Ángela I. Robledo (compiladoras), Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000, pág. 158.
12. Magda Rosa María Rodríguez, *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna*, Barcelona, Anthropos, 1989, pág. 68.

13. Ricardo Cano Gaviria, "La novela colombiana después de García Márquez" en *Manual de literatura colombiana*, t. II, Bogotá, Planeta, Colcultura, 1988, pág. 379.
14. J. Eduardo Jaramillo-Zuluaga, "Prehistoria de un escritor empecinado", en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Bogotá, Banco de la República, t. XXXI, núm. 36, 1994, pág. 112.
15. Lucía Guerra, *La mujer fragmentada: Historias de un signo*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1995, pág. 58.
16. Cristo Rafael Figueroa Sánchez, "El diseño de la *Tejedora de coronas*", en *Seis estudios sobre La tejedora de coronas* de Germán Espinosa, Bogotá, Fundación Fumio Ito, Universidad Javeriana, 1992, pág. 22.
17. Mariano López, "Dafne y ensueños: una autobiografía fantástica", en *La autobiografía en lengua española en el siglo XX*, Lausana, Hispánica Helvética, 1991, pág. 69.
18. Mario Praz, *Le pact avec le serpent*, t. III, París, Christian Bourgois, 1991, pág. 98. Abraham Moles dice que el *Kitsch* opera "por condensación y repetición" en *O Kitsch*, São Paulo, Editorial Perspectiva, 1986, pág. 113.
19. val (*Nuevo cuento colombiano*, 1975-95), Luz Mary Giraldo (compiladora), México, Fondo de Cultura Económica, 1997, págs. 49-53).
21. Luz Mary Giraldo, "Espacio, palabra y mujer en *Julietta, los sueños de las mariposas*, de Arturo Alape" en *Fin de siglo: Narrativa colombiana*, Bogotá, Centro Editorial Javeriano, 1995, pág. 263.
22. Marie Graciete Besse "Clarice Lispector: la eclosión de una escritura y la celebración del instante", en *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*, Rolando Forgues (compilador), Mérida (Venezuela), Universidad de los Andes, 1999, pág. 82.
23. Antonio Bueno García, "Influencia de los espacios cerrados en las escrituras del yo", en *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor, 1993, pág. 120.
24. Alicia Puleo, Introducción a *Escritura y sexualidad en la literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1990, pág. 15.
25. Clara Lucía Calvo C., "Genoveva Alcocer: Personaje autobiográfico y autor implicado", en *Estudios sobre La tejedora de coronas de Germán Espinosa*, Bogotá, Universidad Javeriana, 1992, pág. 44.
26. Alice A. Jardine, óp. cit., pág. 167.



19. Cf. José Cardona López, "Literatura y narcotráfico", en *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*, M. M. Jaramillo, Betty Osorio, Ángela I. Robledo (compiladoras), Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000, pág. 383.
20. Tal como se puede ver en novelas como *Los parientes de Ester* de Luis Fayad (Alfaguara, 1978), o *Los domingos de Charito* de Julio Olaciregui (Planeta, 1986). También en cuentos como *La abuela pintora* de Rodrigo Parra Sando-

## José Asunción Silva, personaje de *Cien años de soledad*

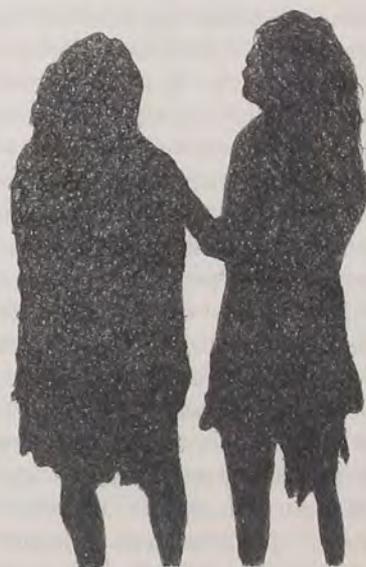
Desde su publicación, *Cien años de soledad* (1967), del escritor colombiano Gabriel García Márquez, se ha convertido en una de las novelas más conocidas no sólo en Colombia y en Latinoamérica, sino prácticamente en todo el mundo. Esa obra, que en algunas entrevistas de prensa su autor ha asegurado detestar, es uno de los símbolos de lo que se llamó el *boom* de la literatura latinoamericana y de una actitud literaria emparentada con el mismo que fue bautizada con el nombre de realismo mágico.

La literatura secundaria sobre *Cien años de soledad* es abundante dentro y fuera de Latinoamérica y uno de los temas recurrentes de la crítica lo han constituido los vínculos de la novela con otras obras literarias, con mitos populares colombianos y, también, con leyendas que

pertenecen al presupuesto cultural de la imaginación occidental.

La relación de *Cien años de soledad*<sup>1</sup> con otras obras literarias hispanoamericanas se suele ilustrar con las menciones que hace García Márquez de personajes de la novelesca continental como Victor Hughes (pág. 167), de *El siglo de las luces* (1962) de Alejo Carpentier; Lorenzo Gavilán (pág. 372), de *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, y Rocamadour (pág. 481), de *Rayuela* de Julio Cortázar.

La presencia de mitos populares colombianos se ve en la leyenda de Francisco El Hombre (pág. 127), de quien se dice que derrotó al mismísimo diablo en un duelo de acordeón, y el mejor ejemplo de mitos que pertenecen al imaginario occidental es la escena en que Remedios La Bella asciende en cuerpo y alma al cielo (pág. 313), lo que constituye, como no se le puede escapar a ningún lector que tenga un mínimo de formación religiosa, una parodia del dogma católico de la Asunción mariana. Igualmente, la visión de Amaranta tejiendo y destejiendo su propia mortaja (pág. 334) remite necesariamente a *La odisea* y la imagen de Penélope, quien se dedica a hacer y deshacer un tejido durante la larga espera de Ulises.



El entrelazamiento de esos elementos míticos y literarios en la tra-