

III Encuentro

de Escritoras Colombianas



Homenaje a Albalucía Ángel
Memorias

gotá, D.C.
tiembre de 2006



Libertad y Orden

Consejería Presidencial
para la Equidad
de la Mujer



Organización
de Estados
Iberoamericanos

Para la Educación,
la Ciencia
y la Cultura

B.C.

III Encuentro

de Escritoras Colombianas



Homenaje a Albalucía Ángel

Memorias

Bogotá, D.C.
Septiembre de 2006



Libertad y Orden

Consejería Presidencial
para la Equidad
de la Mujer



Organización
de Estados
Iberoamericanos

Para la Educación,
la Ciencia
y la Cultura

República de Colombia
Alvaro Uribe Vélez
Presidente de la República

Martha Lucía Vásquez Zawadzky
Consejera Presidencial para la Equidad de la Mujer

III Encuentro de Escritoras Colombianas
Homenaje a Albalucía Ángel. Memorias
Bogotá, D.C., septiembre de 2006

Diseño y coordinación del Encuentro Académico
Gloria Triana
Consultora

Apoyo Logístico al Encuentro Académico
Julia Elena Guerrero
Luís Emilio Rueda
Consultores

Revisión y apoyo a la coordinación editorial
Gilma Pinzón Olaya
Consultora

Foto de Portada
Alba Lucía Ángel

ISBN: 958-18-0328-6

La Consejería Presidencial para la Equidad de la Mujer, agradece a las escritoras, escritores, académicos, estudiantes, ponentes, su participación en el III Encuentro de Escritoras - Homenaje a Albalucía Ángel y su consentimiento para la publicación de las ponencias, intervenciones y textos que aparecen en esta obra.

De manera especial agradece a la Universidad Jorge Tadeo Lozano y a los profesores y estudiantes de las universidades Tecnológica de Pereira, del Valle, la Sabana, Javeriana, Andes y Liverpool de Inglaterra.

Presentación

Nos encontramos en el Hemiciclo de la Universidad Jorge Tadeo Lozano para llevar a cabo el III Encuentro de Escritoras Colombianas, con el que damos continuidad al proceso iniciado por la Consejería Presidencial para la Equidad de la Mujer en marzo de 2004, con el I Encuentro de Escritoras Colombianas, realizado en Cartagena de Indias, en homenaje a la barranquillera desaparecida Marvel Moreno y que continuó en el 2005 con el II Encuentro realizado alrededor de la poeta Matilde Espinosa.

En esta oportunidad buscamos abordar la vida y obra de Albalucía Ángel, cuya escritura literaria constituye y significa un aporte paradigmático al campo literario del país y del Continente.

Creemos sin lugar a dudas que Albalucía Ángel es una de las narradoras más importantes del país, de la segunda parte del siglo XX y del presente, y reúne meritos suficientes para rendirle este sencillo pero cálido homenaje.

Estamos frente a una novelista contemporánea, moderna, de especial valor y trascendencia que ha convertido su escritura en investigación.

Ella, en esa complejidad de contar lo histórico y lo mítico, recrea, inventa personajes femeninos en contextos de poder masculinos, simbolizando realidades interiores y exteriores en sus diferencias con mundos patriarcales.

Albalucía no solo ha buscado nuevas formas narrativas que recrean la novela y los temas de la novela colombiana sino que desde los diversos lugares a los que se ha desplazado y por lo que los medios la han calificado como la escritora Andariega, siempre ha contado sus historias desde una mirada latinoamericana.

Es nuestro deseo que este III Encuentro sirva para que “Los girasoles en invierno”, “Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón”, “¡Oh Gloria Inmarcesible!”, “Dos veces Alicia”, “Las andariegas”, “Misiá Señora”, “Tierra de nadie” y aquello que Albalucía ha escrito pero permanece inédito, se conozca ampliamente en Colombia y se lea por las nuevas generaciones.

El III Encuentro Nacional de Escritoras Colombianas, también se ha convocado alrededor de otro eje importante para las letras y la cultura del país: ¿Cuáles son los personajes femeninos de ficción más

significativos de la narrativa colombiana publicada desde 1967, año de la aparición de la novela “Cien años de soledad”, de Gabriel García Márquez?

Se trata de un interrogante que se formula tanto para la narrativa escrita por mujeres como por hombres para hacer un valioso aporte tanto al conocimiento de nuestra literatura como también de nosotros-as mismos-as.

El volumen con las *Memorias de este III Encuentro*, ampliará a otro tipo de lectores y lectoras los resultados del trabajo realizado por la Consejería Presidencial para la Equidad de la Mujer, en esta ocasión con el apoyo del Ministerio de Cultura y la OEI, con el que estamos resignificando, la importancia de los campos culturales y literarios para la sociedad colombiana.

Agradecemos a la Universidad Jorge Tadeo Lozano, cuya cátedra dedicada a Marvel Moreno y Albalucía Angel, dos de las homenajeadas en estos tres años, nos motivó a escoger el Hemiciclo, como escenario para este evento; a la Universidad de Lancashire que hizo posible que Claire Louise Taylor llegara desde Inglaterra para aportar su visión y valoración críticas sobre Albalucía Angel; a los decanos y directores de las Facultades de Literatura y Humanidades de la Universidad de la Sabana, de los Andes, de la Javeriana, el interés de participar y enriquecer este III Encuentro.

Martha Lucía Vásquez Zawadzky

Consejera Presidencial para la Equidad de la Mujer

Palabras del Sr. Ángel Martín Peccis Director de la Oficina Regional de la OEI para Colombia y Panamá

*Pronunciadas por el Señor Francisco José Vásquez
Director Unidad de Cultura de la OEI/Colombia.*

En nombre de la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI) para la Educación, la Ciencia y la Cultura en Colombia y de su Director Ángel Martín Peccis- quien por motivos ajenos su voluntad le fue imposible asistir a este evento-, agradezco la invitación a este importante encuentro. Es un honor compartir la mesa principal con las personalidades que hoy me acompañan y, un privilegio, el participar en este encuentro nacional en homenaje a la escritora colombiana Albalucía Ángel.

Para la OEI ha sido crucial para su labor de cooperante internacional, la época de cambios acelerados en que vivimos. En ocasiones pareciera que la velocidad de los acontecimientos no permite generar un pensamiento acorde con la nueva situación.

La preminencia que ha adquirido lo económico en el proceso de la globalización en curso -en detrimento de otras dimensiones de la vida social-, la quiebra de los consensos multilaterales, el crecimiento de la pobreza y desigualdad y, un contexto en general, marcado por fuertes cambios en materia de seguridad internacional imprimen su sesgo y en lugar de abrir espacios de diálogo y cooperación entre los distintos países, amenaza en constituirse en monólogo e imposición unilateral.

Hechos que vienen afectando a la comunidad iberoamericana y por supuesto a la tarea de la OEI como cooperante frente a su principal desafío: construir una sociedad mundial más democrática, incluyente, enmarcada por el diálogo y la cooperación. Lo que implica, abogar por un reconocimiento de las características propias de cada espacio cultural, del diálogo respetuoso y constructivo.

Un escenario de crisis que se transformó en espacio de oportunidades para la OEI, para el Nuevo Milenio, en su compromiso de establecer y resaltar un plan ambicioso: la integración regional iberoamericana a partir de un diálogo entre iguales -desde la perspectiva cultural- que permita a sus países miembros

afrontar de manera colectiva y unida los conflictos y necesidades que los afectan, para encontrar caminos de acuerdos y entendimiento.

Una cooperación que acompañe a los países en la búsqueda de un “espacio cultural común”, como un lugar de prácticas diversas, de despliegue y desarrollo de múltiples facetas e identidades. Una oportunidad para promover y proteger esa diversidad cultural, como factor primordial para el desarrollo integral y, en concreto, del desarrollo económico, social y sostenible de la región, teniendo presente que esa diversidad cultural es precisamente el *valor estratégico* para construir una nueva sociedad del conocimiento. (1)

Nuestro propósito de convergencia se sustenta no solo en un acervo cultural común, sino en la riqueza de nuestros orígenes y de su expresión plural. Una diversidad cultural que se nutre de la libre interacción y el intercambio entre todas las culturas y manifestaciones y, que se promueve, de manera preferente a través de la cooperación. Bases definidas en la “Carta Cultural de Iberoamérica”, presentada y adoptada por los Jefes de Estado durante la VIII Conferencia Iberoamericana de Cultura realizada en junio de 2005.

La cooperación de la OEI en el ámbito cultural, por lo tanto, se sustenta en un precepto: el respeto y la aproximación a y por la pluralidad cultural y la sinergia de las afinidades que une a nuestros pueblos en lo lingüístico, lo cultural e histórico. Es así como en los últimos años, ha desarrollado planes y programas en este sentido que le permite no solo consolidar y generar procesos, sino apostarle a nuevos proyectos, en materia de derechos culturales, creación de instrumentos jurídicos en pro de esta integración regional y en favor de la diversidad cultural. (2)

Hoy la OEI está presente y se une a este Encuentro porque está convencida del alcance y el impacto de la política afirmativa “Mujeres constructoras de Paz y Desarrollo”, que impulsa el gobierno a través de la Consejería Presidencial, como una estrategia concreta para incorporar la perspectiva de género en la cultura, lograr el respeto por la diversidad, ampliar las oportunidades para las mujeres escritoras y reconocer su aporte a las letras, el saber y la cultura de Colombia.

La OEI le apuesta a este proyecto novedoso que coincide con su política de propiciar encuentros, seminarios, talleres regionales y nacionales como una forma de abrir espacios de diálogo en torno a temas de interés para la sociedad colombiana desde la óptica de la literatura, que es por excelencia expresión de las identidades iberoamericanas y una inmensa posibilidad de expresión que debe ser estimulada. (3)

La *creatividad* literaria es para la OEI fuente de sentidos, de reconocimiento, de enriquecimiento del patrimonio, de generación de conocimiento y transformación de nuestras sociedades (4).

Este “III Encuentro de escritoras Colombianas”, propicia un espacio para las nuevas generaciones y permite valorar la importancia de la lectura y escritura como instrumentos necesarios que desarrollen su potencial humano y hacer realidad el ideal de aprender, sino que se convierte en un medio e instrumento real para la inclusión social, desarrollo social y económico de nuestros países (5).

Consideramos que este es el aporte incalculable que ofrece hoy Albalucía a través de su obra, que será comentada en este escenario, como una forma de reconocer y valorar los aportes de una mujer escritora; compartir sus saberes y una forma de hacerlas visibles e incluirlas en los procesos culturales. Una obra cuyo análisis será recogido en las Memorias de este evento, para distribuirla a las Bibliotecas escolares, Alcaldías y Gobernaciones de Colombia.

Finalmente, la OEI es participe este proyecto porque está comprometida en el desarrollo integral de las comunidades colombianas, a partir un cambio cultural en el que se valore el aporte de la mujer colombiana en el desarrollo social, político y cultural del país. Necesitamos nuevas convergencias entre la cultura y la educación con las necesidades actuales de crecimiento, de democracia, de participación y construcción de identidades de países que buscan un lugar en el mundo como los Iberoamericanos. Y qué mejor forma que la literatura y, mejor espacio que estos encuentros, para allanar el camino.

Notas Bibliográficas

- (1) Base I. Preámbulo. Carta Cultural Iberoamericana. Córdoba, España, Junio de 2005.
- (2) Y (5) Proyecto OEI/Consejería presidencial para la Equidad de la Mujer. 2006.
- (3) Base IV. Objetivos y Ambitos de actuación. Carta Cultural Iberoamericana. Córdoba, España, Junio de 2005.
- (4) ILIMITA. Alcances. CERLALC, 2004 – 2005.

Fuentes Consultadas

- Declaración de la XIII Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado. Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, 2003.
- Declaración de la XIV Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado. San José de Costa Rica, Noviembre de 2004.
- Documento de Proyecto “III Encuentro de Escritoras Colombianas”. OEI/Consejería Presidencial para la Equidad de la Mujer. Septiembre de 2006.
- Documento OEI: Área de Cooperación Cultural - Iberoamérica Unidad Cultural en la Diversidad. 2004-2006.
- Iberoamérica 2002 “Propuestas y Diagnóstico para el Desarrollo Cultural”, García Canclini, Néstor. Ed. Santillana. 2002.
- Culturas de Iberoamérica. García Canclini, Néstor. Ed. Santillana. 2005.

Palabras de la doctora Elvira Cuervo de Jaramillo

Ministra de Cultura

Deseo expresarles la más cálida bienvenida a este encuentro que rinde homenaje a una de las escritoras más brillantes de la literatura colombiana contemporánea, Albalucía Ángel.

Su obra representa uno de los momentos literarios más renovadores de la segunda mitad del siglo veinte en Colombia. Su voz, profunda, irreverente, vital, surgió en la vida cultural colombiana de los años sesentas y setentas, con una identidad propia que se mantiene vigente.

Su trabajo literario y crítico, independiente y vigoroso, estuvo siempre alejado de las corrientes habituales y de moda. Usted, como bien lo señalan algunos de sus críticos, se adelantó para ver lo que nadie quería ver ni escuchar, para recorrer, narrar y expresar, sin reservas, el país de la violencia con una mirada alejada de los caminos trillados que surgieron en la literatura nacional a propósito de una de las épocas más terribles de la historia de Colombia.

En "Estaba la pájara pinta sentada en un verde limón" está el país de la violencia, pero también, está el país de la mujer y está usted, con su lenguaje, con su manera propia e irrenunciable de decir las cosas como las siente y como le salen del alma. Y están las estructuras femeninas de una nación compleja, adolorida, solitaria que vio morir en La Violencia (en esa violencia que se escribe en mayúscula) más de 200.000 colombianos.

Su obra es parte esencial de la historia literaria de Colombia, un país que usted ha sabido portar por el mundo con la convicción de que por más lejos que esté, siempre lo sentirá como abrazado contra su pecho.

Su condición nómada, de andariega, de caminante, le ha permitido penetrar en el mundo con una libertad tan sólida que tal vez por ello, sus novelas y sus cuentos son difíciles de alcanzar. Sus libros, como usted, no se han quedado quietos. Como si se negaran a establecerse en un sitio de manera permanente, es preciso salir a buscarlos fuera de las rutas convencionales de la literatura.

Con este III Encuentro de Mujeres Escritoras, el país literario, el país de la cultura, hace la cartografía de los personajes femeninos de ficción más significativos de la narrativa colombiana desde 1967 hasta la fecha. Yo, con estas palabras, sólo deseo concentrarme en señalar, en otra cartografía, en la cartografía de la literatura colombiana escrita por mujeres, su espléndida presencia y la de tantas otras escritoras colombianas valientes que ya se fueron o que están entre nosotros, abriéndose camino sin renunciar, sin renunciar un sólo momento, a su derecho a pensar distinto y a ser distintas.

Confío contribuir a que su obra llegue, por el camino del Plan Nacional de Lectura y Bibliotecas, a las bibliotecas públicas y que en ellas "Los girasoles en invierno", "Dos veces Alicia", "Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón", -novela que tuve el placer de leerme hace tantos años-, "Misiá Señora", "Las Andariegas", y su libro de cuentos "Oh Gloria inmarcesible", encuentren lectores y lectoras desprevenidos, libres y hermosamente nómadas, como Usted, que ha sabido "andar y andar" por la vida con la dignidad de quien sabe que la finalidad de su paso por este mundo radica, justa, y únicamente, en ser sí misma.

Con la Patria a Cuestas

Albalucía Ángel

no vine hoy a contarles de mi exilio voluntario, como tampoco vine a tomar cuentas o a saldar deudas, ni mucho menos tengo la intención de conciliar lo inconciliable, créanme. más bien he querido llegar con mi petate, lleno de memoria. de andar y andar y andar. . . no es fácil.

aunque parezca una aventura de alicia, muchas veces. esa que traspasó el espejo de sí misma y se encontró con que el jardín estaba lleno de conejos con reloj, un gato insoportable, diciendo chilindrinas a diestra y a siniestra, y por supuesto una duquesa, amén de un sombrero más loco que una cabra.

y sí. la vida siempre fue para mí una especie de espiral por la que caminé sin cuento y sin respiro. . . como ahora tiempos lo hacían los carteros, pues hoy en día ya no pueden. la polución. el tráfico. . . y en fin. . . yo vine aquí, para contarles de mi patria.

esa que un día se perdió. "nos la robaron", mejor dicho, como diría luisa valenzuela.

luisa contaba de su experiencia la época oscura de los desaparecidos en su patria argentina: la "iluminada", al mismo tiempo.

no todo eso es dolor, eso está claro. porque de ahí salieron unas locas poderosas. tan poderosas fueron y tan valientes y tan grandes fueron sus talentos de madres, que perdieron sus hijos en esa "guerra sucia", que hoy por hoy, el mundo las conoce como las "bravas hembras de la plaza de mayo". y claro está, que soy la autora responsable del título honorífico. podrían también llamarse "las que vivieron a conciencia en la época oscura de argentina". y habría otras variantes.

luisa decía, que cuando ella se paró en aquella plaza y se dio cuenta que esas mujeres tenía el coraje de mil hombres armados, hasta los dientes. . . claro. . . se le cayó el alma a los pies de aquellas mujercitas: "locas de la plaza de mayo". . . las llamaban. . .

!y hay que ver. . .!

con esa, su loquera, le contaron al mundo lo que los hombres no pudieron. porque andaban en guerras fratricidas. o andaban secuestrados, por un oscuro mal, que es el que padece casi todo el planeta. la sociedad de "guerra y compañía Ltda."

desde que el mundo es mundo. ¿o no...?

para no hablar de esas fronteras de colores que hemos tenido los humanos, en épocas antiguas y en épocas veloces, como lo son ahora.

tú eres negro... yo rojo.

o sea: tú tienes un color que no se me parece y por ende, no se puede... mezclar es un problema, para la gente que no entiende que este planeta tiene casi todo. y digo caaaasi... porque hoy en día escasea el agua limpia, los árboles hermosos en selvas prodigiosas, pues ya se los cortaron... y faltan datos de varios municipios.

hoy en día, señoras y señores, ni el viento es limpio, ni el aire es conveniente, ni la carrera hacia la nada que pregonan los menos y en que andamos metidos casi todos –por boomerang, supongo– no es un "paquete" muy famoso. o sea: "famoso", es... pero para quien vende. y el que compra, mi amiga... o mi amigo despistado... sale engañado casi siempre. o por lo menos, no queda satisfecho.

¿o sí...?

yo hoy día les vine a comentar, más que a contar, pues no quiero aburrirlos con una historia personal, que cuando yo me fui de aquellos predios, donde la gente andaba sin armas nucleares en maletines o a lo mejor tenía cuchillos, y una que otra pistola, pues la vida no ha sido nunca de fiar: cuando me fuí, decía... de las orillas de nuestros mares pacífico y atlántico y de la conga de barranquilla, ese adorable carnaval, donde el que se moría era porque andaba buscándose el encuentro con esa dama vestida de marimonda y quedaba vuelto fiambre... los días eran calurosos, o hacía frío en los páramos... y había de todo: claro está.

la enfermedad. los ricos. la pobreza. el café más famoso y más suave de tooda la creación. la marihuana más bacana, pero a escondidas, obvio. los cerros de la famosa capital, poblados de favelas. la cordillera inmensa, imponderable... y no habían los gamines, birlándose la vida y jugándose la Parca... pues no tenían ni en que caerse muertos... y en esos tiempos a uno le daban piquiña los "chulavos": pues todo hay que decirlo.

era un país sin miedo al miedo, pues no quedaba tiempo.

le robaban a uno hasta el propio apellido. lo atracaban de noche, o a pleno mediodía, no había hora, mejor dicho. y esos mandilandingas eran como los nudos ciegos, pero la gente era tenaz. . . pues si mal no recuerdo, se andaba uno defendiendo de tanto mercachifle y tanto poderoso que andaba trocándonos la patria en un nido de gulungos, y nos parábamos las horas y las horas –hablo de aquellos tiempos en que estudiantes y conscientes y guerreros del alma poderosa– en esas plazas. . . esas calles. . . enfrente a las iglesias. . . nos parábamos, decía, a protestar. . .

a decirles que ¡basta. . .!

y yo no niego que caían, acribillados por las balas de soldados mandados por los jefes, y éstos por el gobierno, y el gobierno “mandaba más que nadie” y ¡sálvese quien pueda. . .!

pero sentíamos la rabia, y salíamos a gritar. a defender ese principio “del rey, no es soberano. . .” y nos quedábamos cadáveres, si así lo decidíamos, y cada cual con su protesta. . .

con su dolor y su pobreza.

y el pueblo paga siempre. . . no podemos negarlo. paga el pato y los restos, de esos festines que nunca tiene él en su mesa. por qué no le tocó nacer en un país como noruega. o suecia. o inglaterra. . .

pero la cosa es con aguante. . .

y aguantando venía este país: con su dolor a cuestras. sus riquezas en jíqueras inmensas. . . su cafecito de caldas y su trueque siniestro, muchas veces. pero no había más remedio que andar en ese matenle, donde partidos existían, violencia a troche y moche. . . y ¡oh gloria inmarcesible. . .! comenzó la avaricia de los que un primo mío, llamó “los mágicos de guacas”.

y sí. . .

la magia pura, envuelta en celofán, por kilos y por kilos, cundieron los mercados alrededor del globo. . . y todo el panorama de este país que fuera libre de todo ese pernicio, fué cambiando. fué mostrando la risa del codicioso y máscaras se usaron. . . eso sí.

los sombreros salían de los conejos y los muertos brotaban de sus tumbas, pues no pudieron los cementerios ni las fosas comunes contenerlos –como en los tiempos de violencia. . . o más, si se permite tanto sacrificio y tanta impunidad– y ellos, los vivos, los llenos de argumentos para llevar y corromper y sacudir los tuétanos y ennieblar los cerebros de jóvenes y niños. . . sabían y no sabían. . . señoras y señores. . . de todo ese pernicio, que ellos querían causar. . . “allá. . . en el extranjero”, como me dijo un jefecito de un partido político. . .

los hijos de la patria, no lo iban a sufrir: eso diagnosticó, sin que la voz se le quebrara. se la partiera un rayo, mejor dicho. . .

los hijos de la patria no supieron jamás, por qué de ese atropello. sólo salía en las noticias de el otro lado del mundo, cómo la “magia” iba cundiendo de llagas purulentas los cerebros de jóvenes que habitaban en los cuatro puntos cardinales de la tierra. . . y fué un asesinato a sangre fría, aquel que nuestras huestes de “mágicos” cumplieron.

no me lavo las manos, señoras y señores.

yo lo viví de lejos. . . y prometí a mí corazón, que no quería verlo con mis ojos. que no quería oír esa verdad tan grande como una catedral. y los gobiernos. . . y la masa. . . y la mirada atravesada de quienes producían y producían y producían. . .

o permitían producir. . .

o siguen produciendo.

me daba escalofríos, les confieso.

y me daban arranques de pura policarpa. pero algo me decía: no dejes la película estar del lado del malo. . . hay que arreglarlo de otro modo. . .

¿y de cuál. . . pues?

y entonces comenzaron los tiros de otro lado. o sea, se acrecentaron los poderosos de los montes, y comenzaron otras guerras, con muchos tipos de uniformes, consignas patrioterías, a señalarle a este

país ese camino irreversible que es el camino de los fusiles, y dios nos coja confesados, como diría mi hermosa abuela adelfa. la pobreza en los campos y ciudades. los secuestros, los niños en la calle sin un mendrugo de pan. . . las madre suicidándose. y esta patria en la angustia más terrible. . .

y ese engendro feroz que crece y crece como la berdolaga en el planeta en que vivimos, acrecienta la ruina día a día. la del alma y el cuerpo, lo sabemos. y no es por culpa de la impotencia, de quien no tiene ni camisa: pues siempre me alelé el cuento de cristhian andersen, donde aquel hombre "sin camisa" era el más feliz del mundo. . .

y siempre lo creí. . .

he visto el cuadro muchas veces. y lo he vivido en carne propia. y no es camisa lo que falta. . . según lo que he catado y constatado en mi feroz andareguar por este mundo lleno de miseria. . . que a su vez nos regala hermosas cumbres, donde el espíritu reposa: menos mal. . .

no quiero hacer del cuento una experiencia amarga. ni quiero convencerlos de que tengo razón, pues doy la palabra al alegato. de derechas o izquierdas.

de centro, o medio lado. . .

como quieran. escojan. . .

lo que a mí me ha parecido, o me ha dejado de parecer. . . este fenómeno violento, y alevoso. . . y con preponderancia por parte del armado, del poderoso, del abusivo y siempre listo a sacarle tajada a todo lo que pueda. . . no es cosa de política. ni vengo a discutirlo.

más bien lo vine a escarmenar. como cuando la abuela agarraba pedazos de algodón y el enredijo era una magia que ella iba haciendo madeja, en par boliones. . .

los boomerang son tesos. es una ley de antiguos y de sabios. y no hay quien les discuta a esos señores. o a esas señoras, que alguna vez quisieron callarlas de un tirón, pues eran unas "brujas". y en realidad, en otros tiempos de ágoras y sabios, se llamaban "sibilas".

pero ese es otro cuento. . .

hablaba de Conciencia, más bien que de Razón.

la Razón es preclara, consecuente, descubre cinco patas en el gato y se queda tan panda... eso está claro como el agua, señoras y señores... desde que el mundo es mundo.

pero Conciencia, con mayúscula... es algo muy remoto, en estas tierras de mercantes, con metralletas en la espalda y leyes relucientes, como cuchillo de carnicero.

ninguna es buena... digo yo...

ni mucho carnicero, ni poco ángel guardián, que nos proteja de este enredo, en que andamos metidos. y me pregunto ¿quién tiene la razón...?

¿el que tira morteros, siembra minas quiebrapatas y tumba torres de la luz y rapta en pescas milagrosas, porque así es como puede contarle al mundo sus querellas y conminar al rico, al campesino, a las tribus indígenas, a dejarle sus tierras, en beneficio de "su verdad", o sea ¿a disfrutarlas ellos, con toda la equidad que el evangelio de los ricos, jamás a conocido...?

o el que sacude arcas ajenas, pues todo es un provecho "necesario". y su bolsillo lleno, por supuesto.

¿y quién sacude la bandera de ese polvo y esa sangre, que en medio de esta historia ha sido derramada, por la gente inocente y quién tiene la culpa... y quién tira la piedra, de primero...?

¿y los violentos... los corruptos, qué es lo que piensan, mientras tanto...? si es que "piensan" en algo, que no sea en ese misterio de la muerte, porque es un toma y daca... hoy por hoy...

yo te pago y me pagas... "¡como sea...!"

y se asesina. y se calla... señoras y señores.

y la gente en las calles ¿dónde se mete uno, después de ese atropello, como no sea en su propio escondidijo... pues el miedo... es EL MIEDO... y quien no quiere caldo, como decía mi abuela ¡dos tazas se le dan...!

los desplazados de la patria, no sólo no han tenido un techo en que vivir ni un colchón en el cual repose su cadáver, sino que no han vivido más película que esa . . .

la del malo y el guapo. la de los poderosos, y la ellos.

y la miseria es reina . . . señoras y señores.

miseria de alma. miseria de pensamiento. miseria de miserias . . . nada más.

la patria no navega con viento o sotavento. la patria se enriquece sólo si estamos convencidos de que la tierra nuestra es un terreno de conciencia, en que plantamos las semillas de la fraternidad. y convivimos como seres, y no como animales de la selva . . . y el más chiquito se come lo que puede . . . pues el grande es el gran devorador.

filosofía barata, ya lo sé . . .

pero hoy vine a contarles, que mi país viajó conmigo, por todos los puntos cardinales de este globo terrestre. y pesaba. y ardía en los caminos en que yo tuve que dejar hasta el bastón y mi mochila, pues el peso era tanto . . . que me creía morir, de ese dolor de vértebras . . . para no confesarles que era más bien el corazón: que me gritaba las cosas más terribles . . .

¡traidora . . .! me decía . . . ¿cuándo vas a gritarlo a toda voz . . . como solías hacerlo entonces . . . y te llamaban excéntrica . . . “desvirolada de pereira . . .”?

y entonces comprendía que esa película es matrera. que de heroínas y de mártires está plagado el cielo libertario. que mi trabajo era “cerrado”. cobijado por alas de los ángeles, a los que conminé que me ayudaran . . . que me salvaran esa patria, de todo mal y la avaricia de los que tienen más.

más fusiles. más droga. más mando. más dinero. más angurria. más sed de sangre y de venganza.

y me “encerré” en el corazón, si puedo permitirme esa imagen secreta, pues no es cualquier cosa “encerrarse en el alma”, como diría teresa de ávila. y desde allí miré, viví, morí todas las muertes de aquellos miserables de esta patria doliente y de miseria . . . y desde allí yo supe que aquella luz suprema, del que no tiene nada pues nada necesita, se iba a instalar, en ese “centro luminoso”, que tiene este país . . . y pésele a quien pese . . .

yo vine a acompañarlos, compañeros... amigos... amigas que me escuchan.

hermanas y hermanos colombianos.

y soy consciente que aquella búsqueda del TODO, conduce a esos abismos, que decían que los ciegos evitaban...

¿quién tiene el almendrón...? o sea: ¿quién posee la visión, de este fantasma inicuo, en que la patria se volvió...?

perdónenme lo largo, de esta historia sin cuento, pues todo se volvió un oscuro laberinto donde el hilo de ariadna se ha perdido.

hoy vine a confesarles que mi dolor no es de patriota, ni de oradora de plaza, ni mucho menos pienso darme golpes de pecho... ante aquella impotencia deslucida, que somos, hoy por hoy.

la "gloria inmarcesible", la enterramos de pie. eso he creído, y eso creo... y es hora de sacarla de todas esas tumbas con frases lapidarias.

hagamos un momento de silencio, por la muerte de todos y de todas, las que dejaron sangre injustamente, en los caminos de esta patria... las que parieron en silencio a hijos de la violencia y a causa de violadores. a todos y todas las testigas, que se quedaron mudas porque el traidor no les perdona y nadie... o casi nadie... quiere morirse acuchillado por la espalda.

hagamos un respiro, y retomemos la Conciencia.

dejemos que algo nos consuele, sin tener que recurrir al odio, ni a venganzas...

corramos ese riesgo... y de una vez por todas, sembremos esa paz, a costa de los huesos. a precio de corazón. y por qué no: a costa de la vida.

defendamos lo poco que nos queda.

hagamos una cruz, o una pirámide... permitamos a toda aquella LUZ DEL UNIVERSO, que vela, siempre, por nosotros... entrar en ese espacio, donde valor y arrojo prevalecen. y la conciencia es UNICA. es UNION. es la OBRA MUNIFICA y magnífica. Y es el PROPOSITO de cumplirla, lo que nos sacará a la otra orilla.

construyamos el gesto, en la memoria. el gesto del perdón. el acto de compasión. ofrezcamos al viento y al olvido la rabia y la impotencia, para que la semilla de la esperanza sea la cosecha que merece esta nueva aventura: la gesta luminosa de los niños y niñas colombianos. esos seres pequeños que esperan con la paciencia de los budas, mientras recogen las miguitas de un sueño que no llega: pues ellos sí vinieron con el amor como propósito.

sería necio que ignoremos que ya llegó una NUEVA RAZA. lo vienen demostrando los códigos que traen. la gran sabiduría que van diseminando sin que queramos aceptarla, pues nos parece absurdo que cuerpos pequeñitos posean la clave del futuro. conozcan desde ya la entrada a laberintos y la salida del infierno.

es hora de caminar al lado de quienes vienen a deshacer el paradigma de un mundo escéptico y cansado, después de tantos atropellos. es hora de revivir los dones de la tierra.

renunciemos al miedo. es hora del comienzo.

Bogotá, septiembre 14 de 2006

INDICE

I. <i>Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón</i> (fragmento). Albalucía Ángel	1
---	---

II. Ponencias. Panel sobre la obra de Albalucía Ángel

- <i>Alba Lucía Ángel y la novela de la violencia en Colombia</i> , Oscar Osorio	19
- <i>Misiá señora de Albalucía Ángel, la femenina identidad posible</i> , Carmiña Navia Velasco	28
- <i>Ecós y resonancias del canto de La pájara: historia de una recepción/relocalizaciones en la historia literaria nacional</i> , Cristo Rafael Figueroa	40
- <i>Alba llega trayendo el Alba – Las Andariegas: una lectura sin armas ni armaduras</i> , Martha Gartier Valderrama	53
- <i>Poética y transgresión en Las andariegas de Albalucía Ángel</i> , César Valencia Solanilla	63
- <i>Saliéndose del asunto: la revisión del discurso histórico en Estaba la pájara pinta, de Albalucía Ángel</i> , Claire Taylor	79
- <i>Girasoles en invierno y un santurí</i> , Carlos Vásquez – Zawadzki	86
- <i>Mitos y utopías de la postmodernidad: Las andariegas y Tierra de nadie de Albalucía Ángel</i> , Betty Osorio Garcés	100

III. Cartografías de personajes femeninos significativos y simbólicos de la literatura colombiana contemporánea (a partir de 1.967)

- <i>"La madre" en El Desbarrancadero</i> , Marianne Ponsford Caballero	113
- <i>Ilona Grabowski: errancia y transgresión en un personaje femenino</i> , Luz Mercedes Hincapié	118
- <i>Mujeres literarias: paradigmas, emblemas y representaciones</i> , Luz Mary Giraldo	125
- <i>La protagonista titular de Yo, Policarpa de Flor Romero, como paradigma de la emancipación de la mujer colombiana</i> , Bogdan Piotrowski	134
- <i>El rol de la mujer en la novela En diciembre llegaban las brisas, de Marvel Moreno</i> , Cristina Venegas de Castro	136

III ENCUENTRO DE ESCRITORAS COLOMBIANAS

- *La construcción del sujeto femenino en la narrativa de Albalucía Ángel,*
Betty Osorio Garcés 146
- *Las mujeres de mis historias,* Andrea Echeverri Jaramillo 150

IV. Perfiles Biográficos 153

Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón

(Fragmento)

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

Le dijeron, Sabina. Las malas lenguas le vinieron a contar con quién ando, cuántos paquetes de papas fritas me comí en vespertina, si tenía cara de aburrida o de contenta, vamos a ver: ¿tú qué opinas entonces de la tan pregonada libertar individual?. Le dijeron. Y siempre es alguien que ni por equivocación me he tropezado. Las Aparicio me contaron que el sábado a las ocho estuviste en El Lago, y yo te había dicho que después de las siete ni se te ocurriera. Además, con esa muchacha, por ahí. Pero si esas señoras tienen ciento noventa y tres años cada una y no me pueden, no nos pueden haber visto a las ocho, cómo podían, ni con un catalejo; pero lo habrán comprado, de seguro: tendrán un telescopio instalado en el balcón, y un oráculo falso también, sino, cómo se atreven a asegurar que yo estuve en el Lago si por donde yo anduve ese día fue en Cerritos. Pero así son las cosas. Dijo la muchacha con el deje con que a veces te ordena lavar esos limpieones de la cocina, porque se están cayendo de mugre, con ese mismo asco, ya comprendes, con el mismo temor de que qué va a pensar la gente si los ve allí colgados. Que piense lo que quiera. Yo me largo esta tarde para la Arenosa así se hunda el mundo, y cuando las Aparicio le cuenten cómo son las cosas, las cosas ya serán como son y no como ellas las están contando. ¿Esa no era la hija de Ignacia?, comentará Felicinda, tan sorda, tan empingorotada, tan con ganas de marido desde el siglo de las luces, claro que sí, hija querida, la que le planchaban la ropa blanca a misiá Domitila, ¡por Dios, cómo está el mundo! añadirá frunciendo cumbamba y entrecejo al mismo tiempo, gesto inaudito pero muy propio de ella, María Gertrudis Aparicio, la más flaca, ojerosa, piernicorta y coqueta de las cinco hermanas. Esa misma, señoritas insignes. Nos dejaban chapucear en la bañera de latón instalada en el patio, a pleno sol, íntegra la mañana rocheleando biringas, creo que cuando más

tendríamos cuatro y siete años, pero me acuerdo como si fuera ayer. Me veo siempre chapuceando en esa tinta azul de peltre, al lado del guayabo, es la visión que más se me repite: mi abuela vigilando desde el enchambrado y yo haciendo ranitas con el agua, pero eso entre nosotras es como si no hubiera ocurrido. Jamás hemos hablado de esas cosas.

A lo mejor se le ha olvidado. O a lo mejor no me lo dice porque le da vergüenza. Quién crees tú que tiene la razón: ella con su vergüenza o mi mamá pensando que la gente va a decir que. Me parece que si continuamos empeñados en barrer muy bien la casa y en dejar los biseles del bidé como un espejo nos va a agarrar tarde o temprano la *Menguante*. Jamás supe por qué a uno lo agarraba la *Menguante*, ni quién era esa señora. Vaya ligero, Chucho, porque sino, lo agarra la *Menguante*, aconsejaba mi abuela con aire de prudencia, y debió de ser pariente de la *Patasola* o de la *Madremonte*, figuras terroríficas que no me dejaron dormir tranquila hasta los doce por lo menos. Me las soñaba siempre, aullando por los montes, robándose a los niños que no les gustaba levantarse temprano, y por qué, me pregunto, tener que resistir todo de un golpe, desde tan tierna edad.

8:30 a.m. Llega Gaitán al edificio Agustín Nieto. El portero le abre la reja y lo felicita por la audiencia de la noche anterior. "Me trasnoché por oírlo, doctor". De una modesta casa del barrio Ricaurte sale el embalsosinador Juan Roa Sierra; pasa a la residencia de su amante María Forero, esposa separada de un empleado de telégrafos, le da tres pesos para el diario y se marcha.

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 con sus ojos de color de azufre y su cola escamada, y quién te dice que el *Sietecueros* no existía, yo por si acaso me tomaba la sopa, creo que todavía me la tomo a veces con un cierto temor, y entonces ya te digo: a darle duro a los biseles, pero ella insiste en dos gardenias para ti, mientras el reloj de la iglesia da las nueve.

No demora en venir a despertarla. El jalar la cortina y subir la persiana de dos tirones para que el ruido sea insoportable y la luz desbarate implacable la penumbra vaga de la alcoba, la última imagen de ella desde el maizal viendo la casa con el enchambrado de macana rojo y el techo entreverado como las de las casas de los americanos: el corredor de atrás, el lavadero y las pilastras grandes de cemento con el tanque de eternit que sirve para almacenar agua, y Enriqueta, como siempre, cuidando las bifloras. Quitando las hojitas secas, removiendo las eras, echándoles encima un puñado de tierra de capote y regándolas con la bacinilla de los orines, porque son de primera para las matas, fertilizan, decía su mamá, y todos ellos tenían que hacer pipí por las mañanas en la bacinilla de las bifloras. El resto está tapado por el seto de pinos. El modelo de la casa lo sacó su mamá de un House & Garden. Después Elías,

el maestro de obra, la fue construyendo con otro par de peones y por fin un día la llevaron en el Ford colepato de su papá, cargados de canastos y de ropa de cama. Desde entonces volvieron todas las vacaciones de navidad y las Semanas Santas, los quince días de julio y muchas veces los fines de semana.

Sube la cuesta sembrada de pasto Imperial y al llegar a la loma ve cómo la Leona va creciendo. El agua, que normalmente no llega a cubrir el playón de la cañada, se monta por encima del barranco y llega hasta el guadual. Es por eso que la llaman así. Porque cuando crece no hay quien se enfrente a esa corriente enfurecida, es muy matrera, dice Pachó cuando ve la creciente, y ellos le tienen miedo. Se mete un par de mazorcas al bolsillo y sube por el camino bordeado de moras de castilla y allí es cuando empezó el alboroto de las chinelas de Sabina y el agua a todo chorro, maldición.

9:30 a.m. El presidente Ospina, acompañado de su esposa doña Bertha y un edecán aéreo, sale de Palacio hacia el coliseo de Ferias, para visitar la exposición equina.

Juan José nació allí. Una mañana la mandaron con Enriqueta a verla ordeñar las vacas en la pesebrera: Pachó y Emilia y las muchachas: chiss chass, ordeñando a la Normanda y a la Mariposa, que antojo, pero no la dejaron porque se les va la leche, tú no sabes, y las manos diestrísimas, chiss chass, jalando muy parejo y el chorrillo saliendo disparado de la teta a la ponchera, donde formaba una capa espesa, blanquísima, ¿puedo probar?, ponte aquí, se acurrucó debajo de la ubre: abre la boca, y Emilia le disparó un chorrizo que le dio en plena cara, caliente, espumoso: ábrela bien, pero ella no podía de la risa y la leche le embadurnó la cara hasta que al fin cogió práctica, se puso en cuatro patas como el ternero de la vaca Paturra, espernancada, las manos agarradas a las pezuñas de la mariposa, los pies trancados con la tinaja de barro, hay que mamar despacio, como chupándose un helado de curuba, tonta, y al fin la leche comenzó a manar, a llenar suavemente la cavidad sobrante de la boca, a bajar por la laringe como corriente dulce, esponjosa: a ver si al fin engordas, filimisca, dijeron las muchachas, dejándola que aprendiera luego a desmanear las vacas. Tiraban de una punta de la sogá y las patas les quedaban libres, pero era peligroso y sobre todo no pisar las bostas de boñiga que andan regadas por íntegro el establo. Después lavaron todo con la manguera y Emilia dijo, bueno, ahora para la casa porque tienes un hermanito, y ella, sí cómo no, que no es el día de Inocentes, pero cuando llegó y vio a su mamá en la cama y le explicó que le dolía mucho porque el doctor Isaza le había hecho como una operación, y la cuna de Juan José estaba allí, llena de borlas y campanas azules y cubierta con un toldillo color rosa, se quedó atortolada, muda. Sin saber qué decir.

Esa noche no pudo pegar ojo. Ya vería cómo le quedaba la fachada a Camila, a la idiota Camila que no hacía sino carearla porque mi hermano tal, porque mi hermano cual, y se creía la vaca que más pasto

tapaba porque ella era la única con hermano a la vista, va a cambiar mucho la historia, Camilita, porque mi hermano Juan José es el que más bien se clava desde las peñas de Termales, hace el salto del ángel como nadie, es campeón olímpico: ¡claro que juega al golf!, es el mejor de la categoría Junior, tiene handicap siete y hace menos de un año que empezó a practicar, ella con la cara torcida, los ojos lagañosos chiquitos de la envidia: me lleva al cine, por supuesto, no es como el tuyo que hay que untarle la mano con mínimo diez centavos para que te acompañe al matinée, mañana iremos a una repichinga donde las González, y él será mi parejo, no dirás que no es muy buen mozo, todas las de la barra están que se les caen las medias, baila tan bien . . . y lloraba como nadie el condenado, había que ver: cómo haría una cosa tan chiquita para berrear así. No tuvo más remedio que irse gateando hasta la cuna pues su mamá parecía dormir como una piedra. Mecerlo despacito, arrullarlo a media voz, rru rru, mi niño, que tengo que hacer, como dos horas, hasta que al fin él se calmó.

10:12 a.m. El policía Efraín Silva toma su segundo pocillo de tinto en el café Windsor, después de pasar revista al Banco de la República.

Siempre fue un niño llorón, Juan José. Conflictivo. Cuando él nació a ella le faltaban cuatro meses para cumplir los cinco y no volvió a tener vida porque hay que caminar en puntillas, el niño está durmiendo o no enciendas la luz porque se despierta o levántate a ver si el tetero está listo, como si fuera el Niño Dios de Praga, en colchones de plumas, ambientes perfumados, baños con agua de rosas, talco Menen por aquí, Pomada Cero para que no se queme el culito por allá, y ella sola, resola, sin poder confiar ni al gato que esta mañana se le cayó un diente porque nadie va a prestar atención, a quien iba a importarle si hoy al niño precisamente le comenzó a salir la primerita muela, llamemos al doctor Echeverri a ver qué dice; y al final fue Sabina la que le dio el secreto.

- Pero, ¿quién es el ratón Pérez?
- El que se encarga de traerle plata a los niños cuando se les cae un diente.
- ¿Y cómo hace él para encontrar el diente?
- Pues uno lo pone debajo de la almohada y entonces él viene por la noche y deja los cincuenta centavos.
- ¿Dónde los deja. ¿Debajo de la almohada?
- Claro, debajo, donde uno había puesto el diente.
- ¿Y cómo hace el ratón Pérez para poner debajo de la almohada los cincuenta centavos si es muy chiquito y no tiene manos?

Pero Sabina no quiso explicarle más. Dijo que si no se manejaba bien no le traía nada el ratón Pérez y entonces ella se metió el diente en el bolsillo y se fue para el colegio.

1:00 p.m. En el Batallón Guardia Presidencial el teniente Silvio Carvajal se retira a reposar, mientras la tropa toma el almuerzo. El capitán León, comandante de la unidad, sale a almorzar a su casa en Fontibón. Gaitán, acompañado de Mendoza Neira, Cruz, Padilla y Vallejo, sale de su oficina a almorzar en el hotel Continental. Su secretaria le dice: Cuidese, doctor. Y él le responde: "¡Déjese de pendejadas!". Un hombre pequeño, de muy pobre apariencia, está recostado contra la pared, a la entrada del edificio Agustín Nieto, acera occidental de la carrera séptima.

En la Plaza de Bolívar se encontró con Irma y la Pecosa Velásquez, que la invitaron a comer guayaba agria con sal. Se sentaron en un escaño a ver jugar trompo a los muchachos y allí estuvieron como hasta las dos menos cinco, más o menos, porque ya va a ser hora de entrar, estaba diciendo la Pecosa, cuando se dieron cuenta de que la plaza estaba llena de hombres. Parecía que hubieran bajado de las fincas de tierra fría: todos endomingados, sus ruanas blancas encima del hombro, bien plegadas, sus carrieles y sombreros de fieltro, qué cosa más rara, comentó la pecosa que es la que siempre anda descubriendo agujas en pajares, ¿raro qué?, y realmente los hombres hacían gestos poco usuales: formaban grupos cerrados al lado de los árboles, discutían pero en voz tan baja que parecían diciéndose secretos; vamos a ver, insinuó, pero qué vamos a ver ni que pan caliente, a lo mejor va a haber una manifestación, lo más prudente es entrar al colegio, dedujo la Pecosa. ¿A qué no les preguntas?, le apostó Irma a quemarropa: o es que le daba miedo. ¡Claro que no!, ninguno, ya verás: y se acercó a un tipo que estaba recostado a una palma fumando una calilla. Señor, ¿puede decirnos por qué es que hay tanta gente en la plaza, es que va haber algo, o qué? Y aunque había dicho que de miedo nada, le dio un escalofrío cuando él la miró con esos ojos tan de animal arrecho, tan pálido; porque lo que más la impresionó fue ese tinte ceroso como el de la piel de los niños que sufren paludismo y aquel bigote lacio, negrísimo, de cerdas mal cortadas, que le llegaban casi hasta la barbilla y que lo hacían parecerse al retrato de su abuelo Antero cuando joven: ¿no saben todavía?, inquirió de mal talante mientras seguía aspirando a grandes bocanadas, echando el humo como los dragones, mirándola desde sus ojos hundidos, pequeñitos, medio cubiertos por el ala del sombrero de fieltro, y Ana dijo que no señor: no tenemos ni idea, y observó que hacían un gesto con la boca como cuando se va a hacer buches, después vio el salivazo salir como una flecha por entre el colmillo y caer en el pasto a más de un metro de distancia, y sólo entonces se dio cuenta que un camión del ejército comenzó a descargar hombres armados en la esquina de la catedral. Los soldados corrían a trote corto hasta sus posiciones y empezaron a acordonar la plaza por fuera de los mangos: ya llegaron, oyó que decían el hombre y después la miró como si esperara a que ella diera una respuesta. ¿Estaba donde las monjas?, si, señor: en tercero primaria. Entonces él la observó con sus ojos

pequeños: ¿ya sabía leer?, sí, dijo Ana, y también hacer sumas, pero él siguió escrutándola desde detrás del ala del sombrero de fieltro como pensando en otra cosa. Hace una hora que cayó asesinado en Bogotá el caudillo del pueblo el doctor Jorge Eliécer Gaitán, Jefe del Gran Partido Liberal, soltó de pronto, de un tirón, con acento muy paisa y en tono de discurso: lo mató un comemierda, añadió en voz más baja, y Ana vio que los ojos le brillaban como si fuera a llorar, pero él dio una chupada a su tabaco, escupió de nuevo por entre el colmillo y apagó de un golpe la colilla contra el tronco de la palma: son esos hijueputas, dijo: unos berriondos malparidos. ¡Váyanse pa la escuela, muchachitas!

1:05'15" p.m. al salir Gaitán a la calle, se oye una detonación.

¿Le vieron los colmillos?, eran de oro! La Pecosá dijo que había visto el machete como de seis pulgadas que llevaba medio tapado con la ruana. Era una cosa así, les estaba mostrando, cuando la monja las hizo formar fila de a dos y bajar al patio de atrás porque era hora de deporte.

1:05'15" p.m. Rápidamente dos detonaciones más. El hombrecillo vestido pobremente, en posición de experto tirador, dispara su revólver, Gaitán gira sobre sí mismo, trata de mantenerse en pie. . .

¿Tú crees que habrá guerra?, preguntó la Pecosá muerta de miedo, pero Irma le contestó que no podía haber porque su papá era coronel del ejército y no les había dicho nada a la hora del almuerzo; no va a haber guerra solamente porque mataron a Gaitán, aseguró como si ella entendiera de esas cosas: ¿tu papá es liberal?, preguntó Ana, pensando que su papá sí era; qué iba a pasar ahora, mejor jugar sin preocuparse; la Pecosá había sido siempre una alarmista. La prueba de que no había guerra ni pasaba nada era que ellas estaban jugando basket en el patio y que las monjas daban clase, tan tranquilas.

1:05'22" p.m. . . . el líder cae sobre el pavimento, boca arriba, sangrando profusamente.

Las campanas del patio de recreo y la del patio de formar empezaron a tocar a rebato como si hubiera temblor o se hubiera incendiado el Santísimo Sacramento: todo el mundo a las clases a recoger sus útiles, gritaba desde arriba la madre Marcelina, pero ellas siguieron encanastando como si nada fuera, hasta que tuvo que bajar y gritarles que ¡a recoger sus útiles!, histérica, poniendo la caja de dientes en peligro de salir rumbando porque al primer a recoger!... se la tuvo que encajar, ¡sus útiles!, y agarrarse la toca con la mano izquierda, porque el alfiler no estaba por ninguna parte, mientras con la derecha buscaba inútilmente debajo del refajo otro alfiler o algo que se la sujetara: ¿tú crees que Marcelina es calva?, yo digo que sí, ¿apostamos?, la habían careado en varias ocasiones la insensata de Mariela —la rubia— y la ocasión la pintaban que ni mandada a hacer: la toca más ladeada que la torre de Pisa, la

pobre sin saber si la historia de los útiles o el alfiler o aquella caja que bailoteaba cada vez que abría la boca, y entonces todas a la expectativa: a un paso de ver cumplidos sus temores, o mejor dicho, sus anhelos para mejor hablar en plata blanca: porque desde aquel día en que en el tablero de los anuncios del cine amaneció con lo *la madre Marcelina es prima de Chepe, el flacuchento*, y el colegio en pleno pagó el pato, lo único que en el fondo hubiera resarcido aquella aberración (que fue el castigo de TRES DIAS SIN VENTA DE COCA-COLA, escrito, por supuesto, en el mismo tablero, y debajo: EL MIERCOLES NO HAY CINE, cuando ya habían anunciado hacía dos días *Los Toreros*, con el Gordo y el Flaco), la sola cosa que podrían borrar el mal sabor a agua que tuvieron por fuerza que ingerir esos tres días, era sin duda alguna ver como el bastión caía derrumbado, la toca descubriendo aquel terreno sin vegetación, el campo liso, la arboleda perdida, pero ¡la que no forme fila inmediatamente, perderá veinte puntos!, amenazó con gran alarde de poder, manoteando, encajando en su sitio de un golpe y para siempre la prótesis rebelde, todo porque encontró un alfiler en quién sabe cuál de los mil bolsillitos que le hacen a los hábitos debajo de esa como faltriquera donde ellas guardan el libro de meditación, las libretas de apuntes, un carrete de hilo por si acaso, tres lapiceros de tinta azul y uno de roja, el rosario pequeño, un ejemplar de las florecillas de Asis, las medallas del Papa y la plata menuda; mala suerte, ¡carajo!, susurró la Pecosa: yo creí que esta vez sí le veíamos el fuselaje, o sea, la cabeza pelona, dijo Irma, o sea que mejor nos vamos por los útiles porque aquí lo que es, ya no nos dan ni agua bendita, aconsejó Julieta, y salieron embaladas, en tropel, escalera de caracol arriba: ¡la guerra!, ¡la guerra!, ¡aaauuuu...! gritaban como los Comanches, ¡que ya estalló la guerra...! ¡muerto, flaca, reflaca, zanquilarga: igual que Chepe, el esqueleto que conservaban en vitrina las de segundo bachiller.

1:18 p.m. El policía Efraín Silva intima a rendición a un hombre caído que es arrastrado brutalmente por la muchedumbre. Lo despoja del revólver cuando ya casi entra en la Droguería Granada. "¿Por qué lo mató?", le preguntan. Y el infeliz responde: "Hay cosas que no se pueden decir". Luego exclama: "Virgen del Carmen, ¡auxíliame!". Un embolador lo deja inconsciente al golpearlo con su caja. El agente Silva ha tomado el único papel de identidad que carga. Una libreta militar expedida a nombre de Juan Roa Sierra.

Sabina descorre la cortina, levanta la persiana de dos tirones y Ana siente en los párpados el reflejo de la luz que entra por la ventana a chorro vivo. Son las nueve, dice en voz alta, rezongona, y sigue con ellas quiero decir te quiero, te adoro, mi vida, con una música que no tiene nada que ver y que sin duda alguna forma parte del plan, de la tramoya, porque ningún oído más o menos sensible soportaría esa cadencia destemplada, ramplona, monocorde: o te entonas o te callas el pico, va a tener que gritar tarde o temprano, lo que la despabilará definitivamente, por supuesto. Ya son las nueve. Y qué. Quién decretó que esa es la hora universal de levantarse, dónde carajo lo escribieron, o es que te lo dijo un pajarito, voy a contarte un cuento: los esquimales sólo duermen cuando les da sueño y comen a la hora

del hambre, pero es que esos pobres desgraciados son pueblos bárbaros, le contestó una vez su tía Lucrecia, con aire de saber lo que estaba diciendo; si lo único que sabe es ir y volver donde la modista, la querida señora. Lo que sucede es que las cosas son así. La sublime manía de desconectar todo. La aberrante y malsana costumbre de irrespetar el más elemental de los principios, simplemente porque su mamá dijo que, y como la tía Lucrecia se descuide, un día de estos se va a encontrar con que monsieur Dior, en París resolvió que lo más chic del mundo es llevar anorak y entonces dónde crees que nos a a dar el agua, Sabina: aquí está el desayuno, dice poniendo la bandeja en la mesa, revolviendo las cosas del nochero, haciendo bulla por hacer: y no se me haga la dormida porque yo se que está despierta. Si éste fuera un iglú. Un delicioso iglú forrado en piel de foca, diatérmano, hipocáustico, inodoro, a prueba de ruidos, por supuesto, quién aguanta ese obsceno rumor de chancleteo, pero causa perdida, estoy temiendo: a lo mejor mamá esquimal también madrugaría con la cantaleta, tienes que levantarte, son las nueve, las mamás son así. No me hago la dormida, cotorra lengüilarga. Cómo me voy a hacer si ahora mismo estoy tratando de entender. Porque sabemos y no entendemos nunca el por qué de las cosas. Qué desgracia. Al menos para mí es un misterio esa consigna con sospechoso olor a onceavo mandamiento, un acuerdo con los Manes tendrás, estoy segura, y ni siquiera entremos a considerar tu cara de pavo real hinchado cuando comienzas con yo los vi a todos, a toditos, piringos, salir casi del vientre de su mamá, avemariapurísima!; lo que te da la potestad de decidir la hora de la diana, levantar las persianas, correr las cortinas de un tirón, e interrumpir mi sueño como si esto fuera un campamento. Asqueroso.

1:20 p.m. Un taxi "Roxi" negro pita desesperadamente y vuela hacia la clínica Bogotá, con el ilustre herido. En el carro, el médico Pedro Eliseo Cruz dice a Vallejo: "No hay nada que hacer, ¡nos lo mataron!".

Cierra otra vez los ojos. Se relaja, trata de concentrarse en las sábanas tibias, en su cuerpo que se acomoda a la horma que ya tiene el colchón, como un nido, se rebulle con voluptuosidad, despacito, qué bien, qué caliente, qué rico, el ruido de la silla le destempla los dientes, dos gardenias para ti, se hace que barre: levanta la alfombra, puja, sale hasta el corredor, la sacude, vuelve a entrar, por qué no te estás quieta?, ¡maldita sea, carajo!, ¿por qué no te callas de una vez?

- Qué son esas palabras, ¡jevemaría! Si la oye su mamá la castiga. Una señorita no dice esas cosas.
- ¿Ah, no...?
- Pues no. La gente boquisucia es la que no tiene educación, los arrieros, yo no digo nada, pero usted.

Interrumpirla. No dejar que manipule a su antojo la compuerta y que definitivamente, sin remedio, la letanía de nuestra muerte amén y sin pecado concebida la deje de nuevo sin resuello, sin ganas de pensar en la delicia que es estar flotando en un ambiente algonodoso, nunca piensa en aquellos niños castos, dice, mientras que jalonea la alfombra por las puntas para que quede rectilínea, perfecta: esta alfombra, ¡caracho!, porque seguramente no concuerda la línea con una pata de la mesa de noche y mejor que así sea porque al fin va a olvidarse lo de las catacumbas pero ella no, que no: que dale con la historia, y el ruido seco que produce la alfombra acomodándose y el aire que comienza a zarandear el vidrio de las ventanas que dan al corredor, ¡hay corriente, Sabina...!, pero mejor se calla, se queda quietecita en su tercera fila para que no se pierda el colorido, el vocerío, las banderas flotando: Kirk Douglas en la arena, bronceado, apolíneo, desafiante, esperando con la rodilla en tierra a las fieras hambrientas sin otro escudo que la pelambre de su pecho y sin más arma que un crucifijo que a última hora Ivonne de Carlo alcanzó a pasarle por detrás de las rejas. Definitivamente no cabe un alfiler parado. Emoción, sudor, ¡sangre!. Los leones husmean con fruición aquel aroma que golpea en la tripas, agita los ácidos y los aminoácidos hasta el extremo de sacudir la región glútea, desecar las mucosas, acelerar la corriente sanguínea y enardecer los ijares relucientes, brillosos, un viento ligerísimo sopla desde el Gianicolo. Silencio. Expectativa. Por fin uno de los leones, el más viejo, parece, avanza con fingido desgano hacia la víctima y le prometo que nunca, jamás de los jamases ellos dijeron una sola mentira ni fueron boquisucios porque Jesús bendito les prometió la Gloria Eterna y preferían la muerte a ¡por Dios! ¡Interrumpirla como sea!.

Una de la tarde. En la puerta, a la una y diez minutos, el doctor Alberto Durán Laserna, director de la Radio Nacional, transfigurado bajo el impacto de una viva impresión nos dice: acaban de asesinar al doctor Gaitán en la puerta del edificio de su oficina, y estoy llamando a Palacio. Me resisto a creerlo. ¿Hace poco no corrió también la noticia de la muerte en Santa Marta del doctor Laureano Gómez?. Sin embargo, dejo ir solo al campo de aterrizaje al doctor Velásquez y sigo para el Ministerio de Educación. Al cruzar la carrera séptima no observo movimiento ninguno irregular. Todo aún tranquilo, la calle soleada, las gentes en actitud normal. Sólo hacia el sitio de los sucesos miro un grupo de curiosos, como tantos que se forman en nuestras calles a raíz de un accidente de tránsito. Sigo al Ministerio. En la puerta, el periodista Jaime Soto, demacrado, lívido, me confirma la cruel noticia. Qué vergonzosa infamia, le contesto. Subo aprisa al Ministerio en busca del teléfono directo a Palacio. Pero la puerta está cerrada y el ascensor no funciona. Salgo al andén, donde me confirma la noticia Víctor Aragón, pálido pero sereno. En este instante, las gentes, en grupos presurosos, comienzan a desprenderse sobre el sitio del asesinato, pues las radios ya difundieron el hecho. El ambiente se caldea por segundos. Un transeúnte grita "a matar godos". Despacho el carro oficial para evitar la identificación de la placa y salgo acompañado del doctor Jorge Luís Aragón para la casa, a pie. Los grupos que bajan, van en actitud colérica, corren pidiendo a gritos las cabezas de Laureano Gómez,

Montalvo y la mía. Pensar que ésta la tenían tan cerca. Pero la angustia con que, más que corrían, se disparaban hacia el lugar trágico, no les dejaba observar al transeúnte que iba en dirección opuesta. Llego a mi casa, me armo, ordeno a la familia que cambie de residencia y parto para Palacio. No hay vehículos. Pasa un jeep de la policía y ordeno: "Estrada Monsalve, Ministro de Educación, lléveme a Palacio. El teniente de la Policía y el agente que lo conduce van llorando de cólera y angustia".

La madre superiora ordenó que se formaran, no en filas por año, como siempre, sino que las que vivían de la calle dieciocho para arriba formaran a la izquierda, las de la veinte hacia el Lago, a la derecha. Que las mayores se encargaran de las pequeñas y que apenas salieran a la puerta de la plaza, corrieran lo que más pudieran.

La Pecosita se agarró de la mano de Ana, temblaba y lloraba diciendo que su papá estaba en Bogotá, que lo iban a matar, y Ana le dijo que no llorara más, que si seguía, la dejaba que se fuera sola. Irma se tuvo que formar en la fila de las del Lago y Julieta se le aferró a la otra mano, mi papá es liberal, ¿y el tuyo?, le preguntó con su carita seria, muy pálida, y Ana le dijo que el de ella también. ¿Y tú crees que los pueden volar a todos los liberales con dinamita?, pero Ana le contestó que no, que eso ni hablar, que dejara de pensar en Ricaurte en San Mateo en átomos volando. Pero Julieta dijo que no estaba pensando en ningún Ricaurte en San Mateo sino en el buey de ese señor al que le habían puesto dinamita hacia como tres días y que ella oyó cuando la hermana de Flora, la señora que vende empanadas en la esquina de la séptima con diecisiete, le contaba a misiá Benilda, la mamá de Gregorio, el carpintero, que tiene la carpintería al frente de las Aristizábal, que ese señor, el dueño del buey, se llamaba don Crisóstomo o don Crisanto no se qué. Y que por cierto en esos días pasados ella lo había visto, la señora de las empanadas, en la manifestación que hicieron cuando estuvo Gaitán, con un pañuelo raboegallo amarrado al cuello y gritando ¡A LA CARGA!; y después siguieron comentando, pero ella no oyó el resto porque la señora le dijo bueno ¿qué más quiere?, y ella no tenía plata para más empanadas y no se atrevió a preguntar que cómo habían hecho para ponerle un taco de dinamita en la cola del animal, pero esa noche oyó que su mamá le comentaba a su papá que qué cosa tan espantosa, que los conservadores eran capaces de cualquier acto de barbarie, así dijo, y ella no entendió lo que quería decir barbarie, pero debía de ser una cosa horrible porque ponerle dinamita a un buey sólo porque era liberal, los bueyes no son liberales ni son nada, sorombática, la interrumpió Ana, que ya estaba cansándose de una historia tan larga: agárrese bien el maletín, por si acaso. Y se amarró el suyo a la espalda, con las correas apretadas.

"Dos de la tarde.-Ya la multitud, en un ataque relámpago, cayó sobre Palacio. Ni un vidrio sano en los ventanales, ni una bomba eléctrica ilesa. Fue tal la furia que el asfalto está cubierto de cristales en polvo,

como bajo la acción minuciosa de una piedra de molino. Abandonadas junto al andén, hay tres gruesas vigas, con las cuales trataron de forzar las puertas, en acción de ariete y por el sistema de cuña. Una de las puertas quedó casi vencida. Y en medio del esparcimiento de piedras, ladrillos, garrotos y cristales, al pié de la entrada principal, el cadáver del asesino, desnudo, bocarriba, los brazos y las piernas en cruz, con un ojo fuera y el otro convertido en un coágulo de sangre. Allí lo había dejado la hiena para volver por su presa. Ya un agente de la policía, desde el andén del frente, había hecho el primer disparo sobre Palacio".

La plaza estaba chota, llena de hombres y soldados, de gente con banderas rojas, muchachos subidos a los mangos, ¡VIVA EL PARTIDO LIBERAL! ¡ABAJO EL GOBIERNO! ¡VIVA EL GRAN PARTIDO LIBERAL!, en un griterío confuso, banderas y pañuelos agitándose al aire, ¡VIVA EL DOCTOR JORGE ELIECER GAITANI!, voces enardecidas, miles de brazos levantando machetes, picos, palos, armas de todas clases, vio a dos muchachos tratando de cortar un cable de la luz a punta de cuchillo. Alcanzó a ver las bayonetas caladas de los soldados que en posición de firmes desaparecían prácticamente tragados por la muchedumbre. La gente rompía el cordón con que ellos trataban de cercarla y los distinguía apenas en medio de tanta bandera y tanta confusión, ¡ABAJO EL GOBIERNO!, gritaron desde la copa de los árboles y presencié cómo una lluvia de mangos empezaban a caer encima de los cascos, las frutas rebotaban como si fueran de caucho y entonces oyó la voz de alguien que lanzaba una orden y observó como los uniformes verdes se movieron dos pasos adelante, las bayonetas apuntando en posición horizontal. ATENCIÓN!, pero nadie retrocedió ante el filo que amenazaba directamente a las tripas, ¡VIVA EL PARTIDO LIBERAL!. Había que llegar como fuera a la esquina, y sin soltar la mano de Julieta ni la de la Pecosá salió empujando gente. Dejen pasar las niñas, oyó que chillaban desde el balcón las monjas, pero eran gritos perdidos, imposible atravesar la marea iracunda, no avanzaban ni un metro, y menos mal que la Pecosá ya no lloraba tanto. Se quedaron un rato pegadas a la pared. El corazón a veces le latía muy fuerte y otras se le apagaba, batía tan pasito que parecía que se le había parado, ay virgencita linda que no nos pase nada, hasta que al fin un brazo de hombre les abrió una trocha: métanse en la Droguería, dijo tratando de que se protegieran en el quicio, pero Ana no paró de correr calle abajo.

- Te acuerdas que el día que mataron a Gaitán se me cayó el primer diente?
- ¡Virgensanta! De las cosas que se acuerda a estas horas de la vida. Qué me voy a acordar deso.

"Yo me encontraba almorzando en mi casa, cuando alguna persona de la familia llamó para avisar que la radio estaba dando noticias de que el doctor Jorge Eliécer Gaitán había sido asesinado".

Inmediatamente me di cuenta de la gravedad del suceso y de las consecuencias de perturbación que iba a provocar en el país. Pocos segundos más tarde, y cuando yo ya me preparaba para trasladarme a

Bogotá —al centro de Bogotá— porque comprendía que iba a ser necesario intervenir para que el país no se precipitara al caos, recibí la llamada del doctor Pedro Gómez Valderrama: Doctor Lleras, me anunció: la situación está muy grave. Le dije que yo salía para el centro de la ciudad, y que lo recogería en la esquina de su casa, que estaba bastante próxima a la mía. Juntos llegamos hasta frente a la iglesia de San Francisco, donde encontramos ya una turba que rodeó mi automóvil. Vimos que en ese momento estaba ardiendo la Gobernación de Cundinamarca, y que había mucha gente, con distintas armas, y en estado de desesperación.

- Yo sí me acuerdo. Dijiste que lo pusiera debajo de la almohada, que el ratón Pérez me iba a traer cincuenta centavos.
- ¡Pues claro! Y le traje cincuenta, no es cierto?
- ¡Qué va!

"Alguna persona abrió la puerta de mi automóvil y alcanzó a tender un revólver contra mí, pero luego me reconoció y no ocurrió el disparo. En vista de que no podíamos avanzar en el vehículo, nos bajamos el doctor Gómez y yo, y le di orden al chofer de que se volviera para Chapinero, porque estaba seguro que los vehículos que permanecieran estacionados en el centro iban a ser destruidos por la multitud".

1:30 pm. El carro del presidente Ospina es alcanzado, de regreso a Palacio, por un grupo de revoltosos que gritan: ¡Mueran los asesinos de Gaitán!. El chofer acelera pero, enfrente de la casa presidencial, el auto es cercado de nuevo. En una peligrosa maniobra, el conductor entra el carro al garaje en un solo tiempo. El sargento Héctor Orejuela Atehortúa logra cerrar la puerta y salvar por segundos la vida de Ospina y Doña Bertha.

- Yo creo que ese día perdí la inocencia para siempre.
- ¿Cómo así? Qué día...? ¿Por qué perdió la inocencia...?

¡Santocristo!

- El día en que me di cuenta que lo del ratón Pérez era un puro cuento de viejas: así se lo dije a Irma y a la Pecosá, para que no se dejaran engatusar ellas tampoco.
- A lo mejor sí le traje y usted no se dio ni siquiera cuenta con todo lo que pasó, Jesusmariayjose, mi Dios nos ampare y nos favorezca... yo no sé por qué es que le ha dado por acordarse de tanta cosa maluca.
- ¿Qué no me iba a dar cuenta...? Pero donde crees tú que uno está cuando se le cae el primer diente y le dicen que el ratón Pérez le va a traer cincuenta, que lo deje debajo de la almohada, que mañana verá, y uno tragando todo, creyéndose la más rica del pueblo, porque al otro día se

va a comprar una tonelada de mecato en el recreo y todo el colegio verde y uno dándoselas de a mucho y al final la idiota de Camila y toda la barra aplanchadas sin poder decir ni mu, porque si se alebrestan no les doy ni pite de coco, ni de caramelo y hasta Irma y la Pecosita mansíticas, sin chistar porque si no tampoco les doy a ellas ni cinco, y todo el mundo achantado y yo como si me hubiera agarrado una piñata para mi sola, que dicha y por lo menos tres días iba a durar el botín, pero qué pendejadas, están diciendo: cómo se te ocurre: ¿crees que yo iba a estar pendiente de otra cosa?

"Llegábamos a la puerta del Palacio Presidencial, después de haber asistido a la inauguración de la exposición agropecuaria con mi marido, el presidente de Colombia Mariano Ospina Pérez, el jefe de la casa militar mayor Iván Berrío y el teniente de aviación Jaime Carvajal.

"Veníamos en un carro largo y lujoso marca Packard, de ocho puestos, manejado por el segundo chofer de Palacio, señor Marco T. Álvarez.

"Subimos por calle octava, y doblamos sobre la carrera séptima. Como el automóvil era de carrocería larga y la calle estrecha, era necesario hacer una curva forzada para que pudiera entrar fácilmente por la puerta, que también es angosta.

"Mientras la maniobra se hacía, alcanzaron a pasar tres taxis llenos de gente que gritaba vivas al Partido Liberal y empezaron a aglomerarse las muchedumbres, que notamos estaban exaltadas y fuera de tono. Pero en ese momento también salían a nuestro encuentro los soldados del Batallón Guardia Presidencial, al mando del Teniente Héctor Orejuela, a presentar armas y rendir honores al Presidente, como era la costumbre al entrar y salir el primer mandatario.

"Tan pronto bajamos del carro, se dirigió a hablarle al presidente el general Sánchez Amaya, quien estaba esperándolo en uno de los salones de la Casa Militar, en la planta baja del Palacio. Yo lo saludé y seguí hacia nuestros apartamentos, o sea lo que se llama la casa privada.

"En el camino a ésta, a la cual se llega por estrechos y largos pasadizos, me salió al encuentro Gustavo Torres, el intendente de Palacio y me dijo: sabe, señora, ¡mataron a Gaitán!

"Desagradablemente sorprendida por esta noticia que me pareció muy grave, nada contesté, pero pensé: ¡ésto se prende!"

Por la carrera séptima venía una montonera con banderas y palos. Muchos tenían pañuelos rojos amarrados al cuello y casi todos eran estudiantes. Traían en guando un muñeco de trapo y mientras unos gritaban lo mismo que la muchedumbre en la plaza, los otros agitaban banderas rojas y banderas tricolores, y cantaban el himno. Las mujeres los miraban pasar desde la acera y lloraban como si fuera un entierro.

Una mujer anciana trataba de gritar viva el doctor Gaitán, pero sólo se oía su quejido ronco, su voccecita rota en dos. Las lágrimas corrían por su cara arrugada, como la de una pasa y mojaban su pañolón de lana, sin que ella tratara siquiera de enjugarlas: viva el doctor, decía, pero de ahí no pasaba, y seguía gimiendo, traspasada. Como una Dolorosa.

Ana siguió corriendo a pesar de que una amiga de su mamá les hizo señas de que se refugiaban en su casa: vengan, no paró; como un bólido. A todo lo que daba, si fuera Peter Pan, Julieta, y la Pecosa revolaban también. Las sentía agarradas a sus manos como grapas, ya vamos a llegar, ya vamos, sin respirar siquiera, con unas ganas horribles de llorar y no sabía por qué. La carrera quinta le parecía que estaba a dos kilómetros. Las Piedrahita también trataron de que se entraran al zaguán, ni hablar, no se paren. El maletín de la Pecosa, se cayó en plena calle y los cuadernos salieron desparramados: recógelos tú, le dijo, y siguió disparada, con Julieta de la mano, hasta que al fin llegaron a la carrera quinta.

1:50 pm. Incontenible, baja la multitud de los barrios Egipto, Santa Bárbara y el Guavio, dispuesta a vengar la muerte del caudillo.

¿No le han enseñado que para eso está el timbre?, le abrió el portón Sabina, rezongando: qué es eso de tocar a patadas, valiente educación; y siguió regañándola hasta llegar al patio, donde vio a su mamá, que los brazos en cruz, y arrodillada, recitaba el *Trisagio* a voz en cuello.

"Yo estaba con mi papá en la esquina de la Jiménez, y eran casi las doce: yo me voy a almorzar, tengo una cita, dijo, y entonces decidí tomarme un batido de tamarindo y subí hasta el Monte Blanco, donde me encontré con mis hermanas. Estábamos charlando cuando de pronto oímos tres disparos. Después otro. Creímos al principio que eran petardos de esos que tiran los muchachos, porque sonaron igual que los petardos, y nadie le hizo caso pero como la ventana estaba al lado yo me asomé por la novelería, más que todo, y entonces ví al doctor Alejandro Vallejo, que caminaba rengo, y a un tipo que corría por la carrera séptima, atropellando gente y a mi papá tratando de sostener a alguien, que vestido de negro, se desplomaba en el andén en ese mismo instante. Era Gaitán. Me contó después que iba agarrado de su brazo y que cuando vio al hombre a dos metros, apuntándole, volteó la cabeza tratando de esquivar-

lo, pero las balas le dieron en la nuca. Bajamos a mil las escaleras, y ya la gente corría detrás del hombre que había disparado y el doctor Cruz, le estaba diciendo a mi papá, todavía está vivo, vamos a una clínica inmediatamente, y pararon un taxi y mis hermanas, se pusieron a llorar, yo no sé que sentía en ese momento porque ni tiempo tuve. Mi papá tenía las manos llenas de sangre y se las miraba como si no creyera lo que estaba viendo, y ni el doctor Vallejo ni Jorge Padilla ni nadie atinaba a decir nada, hasta que una mujercita empezó a lamentarse, ¡mataron a Forfeliécer! ¡nos mataron al negro. . .! ¡lo mataron!, lloraba, y cuando vio que un policía se acercaba al tumulto, se le encaró a los alaridos: ¡mátenme a mi también!, gritaba como histérica, pero el hombre no tenía tiempo de calmarla porque estaba azarado, y le temblaban las manos ¡abran paso! ¡abran paso!, le gritaba a la gente que comenzaba a apretujarse en montonera alrededor del taxi y no dejaban hacer nada hasta que al fin lograron meter el cuerpo de Gaitàn y arrancaron pitando a todo taco y con pañuelos blancos fuera de las ventanillas y el policía entonces le dijo a la señora que cálmese mi doña, que yo también daría lo que no tengo para que el jefe salga de ésta, y la señora se calló y el policía ¡ábranse! ¡ábranse!, tratando de evitar que nadie se acercara pero la gente no hacía caso y se arremolinaba a ver aquel reguero de sangre y mejor nos largamos, le dije a mis hermanas y nos fuimos a la esquina de la Jiménez, a esperar un tranvía. Qué es lo que pasa —preguntó el conductor—, cuando vio a mis hermanas como unas Magdalenas y entonces le expliqué que era que habían matado a Gaitàn y entonces frenó en seco: ¡bájese todo el mundo! porque lo que es este tranvía no sigue andando ni una cuadra!, gritó desencajado, y se bajó también, abandonó el tranvía: lo dejó allí chantado, en plena séptima.

2:05 pm. El corazón de Gaitàn deja de latir.

Acordaos Oh Piadosísima Virgen María que jamás se ha oído decir, con acento de plañideras, Sabina y su mamá, que ninguno de vuestros devotos reclamada vuestra asistencia e implorado vuestro socorro haya sido abandonado de Vos. . . nadie le hacía caso. Su papá oía las noticias al lado de la radio. El papá de la Pecosa está en Bogotá, en el hotel San Francisco, dijo, pero él siguió pendiente de la voz que anunciaba, aquí la Nueva Granada de Bogotá, habla Pedro Acosta Borrero: anunciamos a la ciudadanía que hemos ocupado esta emisora en nombre del pueblo y de la libertad, ¡oh buen Jesús misericordioso, hijo de María y de José!, clamaron las mujeres, para que se meterán esos muchachos en esas cosas, comentó su papá: lo único que consiguen con eso es que la situación se vuelva más caótica. Ella no supo qué decir. Otro locutor comentaba que el hotel San Francisco era presa de las llamas; pobre Pecosa. Pobre papá de la Pecosa. Que de las farolas de la plaza de Bolívar, colgaban las cabezas de Laureano Gómez, Ospina Pérez, Urdaneta y Pabón Nuñez: ¿quiénes son esos?, pero nadie le respondió. Quiénes son esos?, porque ya estaba harta de que la trataran como un cero a la izquierda, ¡godos!, dijeron a una su papá y su mamá; él sin mover un ápice la cabeza, pegada al receptor, y ella con sus brazos en cruz: los

godos son muy malos, ¿verdad?, pero otra vez silencio, solo la voz del hombre transmitiendo y las plegarias de las dos plañideras. A Ana le dieron ganas de que apagaran de una vez la radio y así no se oyeran más noticias. Imaginarse las cabezas colgando de farolas le producía náuseas.

Papá, ¿va a haber guerra?, pero él siguió ignorándola porque ahora el locutor chillaba desatado diciendo que miles de hombres y mujeres por la carrera séptima rompían con martillos las vitrinas de los almacenes de licores, las puertas de los cafés y restaurantes, y que al señor Parmenio Rodríguez, un periodista que tomaba fotos en la calle, le habían pegado un balazo que atravesó su cámara y cabeza al mismo tiempo y ella se imaginó el pegote que eso habría hecho y otra vez la sensación de que todo andaba revuelto en el estómago y estaba a punto de gritar ¡apaguen ese radio! cuando su mamá tuvo casi la misma idea. ¿Por qué no cambias de estación?, le preguntó a su papá, y entonces el le puso la aguja en el 45 y se oyó una voz profunda, templadísima, que a pesar de no temblar ni gritar ni decir cosas desaforadas, parecía retumbar como un trueno en el salón pequeño, en la casa, en el patio, en el espacio entero. Les habla Jorge Zalamea, desde la Radio Nacional de Colombia. Transmitimos un mensaje de libertad, de dolor y esperanza, al pueblo colombiano que hoy llora la muerte de su líder, ¡ese asqueroso comunista! Chissst!, porque por una vez que alguien recitaba poemas en la radio en vez de gritar desenfrenados que la revolución, que los incendios, que el Señor Presidente había dispuesto, su papá interrumpía, pero fue inútil, porque él cambio de número la aguja y solo quedó como en un eco aquella voz tan grave, tan perentoria y dulce, repitiendo:

si pudiera llorar de miedo en una casa sola

si pudiera arrancar los ojos y comérmelos

lo haría por tu voz de naranjo enlutado. . .

Publicación de Colcultura 1975



PONENCIAS

PANEL SOBRE LA OBRA DE
ALBALUCÍA ÁNGEL



Albalucía Ángel y la Novela de la Violencia en Colombia

Oscar Osorio
Universidad del Valle

1. Una recepción difícil

Virginia Wolf escribió que "las mujeres han sido espejos dotados del mágico y delicioso poder de reflejar una silueta del hombre de tamaño doble del natural" (Wolf 51). Esta condición, explicaba la escritora, le procuraba al hombre la confianza necesaria para enfrentar la ardua tarea de la existencia. Es el propio sentimiento de debilidad el que inventa la debilidad del otro. En Colombia, dadas las condiciones de violencia prolongada, discriminación y desigualdad social, la tarea de la existencia es más ardua de lo que imaginó Virginia Wolf, y nuestra imagen de nosotros mismos es quizá más endeble de lo presupuesto en su reflexión. Entonces, esta especial condición especular de la mujer no solamente nos alivia la pesada carga de la existencia, sino que nos salva del naufragio.

Así las cosas, las mujeres que han escrito sobre la violencia en Colombia sufren el peso azaroso de una triple marginación: de género, por su condición de mujeres en una sociedad en cuyo seno el relato del ser mujer sigue siendo orientado, de-formado, condicionado, instituido por el macho dominante; estética, por las barreras que ha impuesto el canon literario para el reconocimiento de una palabra de mujer que es, en palabras de Carriña Navia, "una palabra *otra, distinta, diferente* . . . quizás *alternativa*" (Navia 10); de orden socio-político, por el empeño de la sociedad hegemónica en desacreditar la construcción de una historia distinta de la oficial que hace la abundante literatura sobre la violencia en Colombia. El resultado de esta triple marginación es la disolución de su palabra, la sordera impuesta, el olvido.

Uno de los casos más lamentables de este silenciamiento enojoso es el de la escritora colombiana Albalucía Ángel (1939). La obra de Ángel está compuesta por cuatro novelas: *Los girasoles en invierno* (1966), *Dos veces Alicia* (1972), *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975), *Misía señora* (1982), *Tierra de nadie* (2003); los libros de poemas: *Las andariegas* (1984), *Cantos y Encantamientos de la Lluvia* (2004); *La Gata sin Botas* (2004); el libro de estampas *¡Oh gloria inmarcesible!* (1979); algunas piezas de teatro y textos varios publicados en revistas.

La novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* se destaca como la obra más leída de la escritora, con cinco ediciones: Instituto Colombiano de Cultura (1975), Plaza y Janés (1981), Argos y Vergara (1982), Oveja Negra (1985), Universidad de Antioquia (2003). Pero, a pesar de las reediciones y de ser la obra más importante de la narrativa que trabajaba sobre el tema de la Violencia en Colombia, *La pájara pinta* ha sido y sigue siendo bastante desconocida por la crítica y por los lectores comunes, y nunca alcanzó el éxito editorial de otras novelas de la Violencia.

Además de la discriminación ya señalada, la complejidad estructural de la novela ha dificultado su recepción. Las lecturas del texto van desde la inicial discriminación hasta notables esfuerzos de comprensión e interpretación. No obstante, la crítica especializada no ha dedicado suficiente esfuerzo a la dilucidación plena de la estructura del texto, necesaria para una lectura interpretativa y valorativa que promueva y cultive su más amplia difusión y su mejor posicionamiento en las letras nacionales.

En uno de los primeros comentarios sobre la novela, Óscar López Pulecio (1975) advertía inteligentemente la clave estructural de la novela al mencionar que la narración es producida por un narrador que se despeza en la cama. Infortunadamente, el comentarista no profundiza en este hallazgo. Por el contrario, nos invita a renunciar a la búsqueda de la arquitectura narrativa. Si la crítica especializada hubiese ahondado en la afirmación inicial quizá la recepción de la novela hubiese corrido con mejor suerte. No es así. La crítica posterior heredó la segunda afirmación y asumió como un hecho incontrovertible que el caos del enunciado no permitía el reconocimiento de una arquitectura narrativa coherente.

Incluso en el trabajo de un crítico tan importante como Raymond Williams (1981), se advierten dificultades al intentar la descripción estructural del texto, y a la hora de precisar algunas situaciones enunciativas confunde al narrador citador con el narrador citado, o atribuye el discurso del narrador a su narratario (127-29). Otros análisis se ocupan de modo más efectivo del asunto estructural como insumo inicial para la comprensión de la diégesis y la interpretación de la novela. Trabajos como los de Gabriela Mora (1984), María Mercedes Jaramillo (1991), Cristo Rafael Figueroa (1994), Aleyda Gutiérrez Mavessoy (1997), Martha Luz Gómez (Edición crítica de la *Pájara pinta*, 2003), hacen un esfuerzo significativo por entender la organización narrativa. Sin embargo, pasan por alto un elemento fundamental para la comprensión estructural de la novela: En el plano intradieгético, se trata de una narración en la que se intercalan tres cronotopos. Sin esta precisión es imposible dar cuenta de la arquitectura narrativa y, por lo tanto, tener plena comprensión del texto.

Esto ha provocado que un texto tan valioso (y tan importante en la historia de la recepción de *La pájara pinta*, pues toda la crítica posterior dialoga con él) como el de Gabriela Mora caiga en imprecisiones de

lectura que desorientan algunas de sus interpretaciones. Por ejemplo, suposiciones como la inminente muerte de Lorenzo y la opción probable de Ana por la lucha armada han sido heredadas por los críticos, excepción hecha del trabajo de Gutiérrez Mavesso. Nos parece que si uno discierne la estructura narrativa del texto y examina las reflexiones y valoraciones de mundo que hace Ana en los distintos cronotopos estas afirmaciones no se sostienen. La rebeldía manifiesta de Ana ocurre en el primer cronotopo, antes de la muerte de Valeria y de la decisión de Lorenzo de optar por la lucha armada. Es un momento de especial intensidad para ella, pues masculla su resolución de combatir desde el amor y desde la lucha política —incluso armada— el mundo burgués que la destruye como sujeto. Pero, cuando se entera de la muerte de Valeria y asume la decisión de Lorenzo, desiste de la lucha, renuncia, se enconcha. Ana sufre un proceso de concienciación política gracias a la influencia de Lorenzo y Valeria, pero no es capaz de pasar al acto, a la acción; ella no toma las armas, no logra separarse plenamente de ese mundo patriarcal y burgués, mundo que desprecia y sobre el que la novela es una larga invectiva. Y esto no es un asunto baladí: define el principio estructural de la novela; es su orientación ideológica.

En uno de los capítulos del libro *Historia de una pájara sin alas* (2003), nos ocupamos exhaustivamente de la estructura formal, la diégesis y la arquitectura narrativa de la novela. El siguiente apartado es una apretada síntesis de ese trabajo.

2. Un aporte a la lectura del texto

Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón está compuesta por un capítulo cero y cuatro partes numeradas. La primera parte tiene cinco capítulos; la segunda, ocho; la tercera, nueve; la cuarta, dos. Veinticinco capítulos en los cuales se construyen siete sub-historias articuladas en dos grandes historias: la historia personal de Ana (infancia en provincia, muerte de Julieta, años en Bogotá) y la historia de la Violencia en Colombia (el Bogotazo, violencia política durante los gobiernos conservadores, la dictadura militar de Muñoz Sastoque, Frente Nacional). Cada capítulo versa sobre diversos hechos, pero con referencia fundamental a uno de los relatos mencionados, excepción hecha de algunos de los capítulos dedicados a la muerte de Julieta. Esta delimitación temática es, pues, un ejercicio de lectura necesario para la comprensión de la diégesis, pero evidentemente la novela no aísla estas historias en capítulos monotemáticos sino que las mezcla al interior de cada capítulo. La historia personal de Ana y la historia de la Violencia en Colombia se cruzan, se entretajan, construyen múltiples puntos de contacto que generan la apariencia de una disolución de los límites entre una y otra. Interdependencia exacerbada que está al servicio de mostrar cómo las expresiones de la Violencia modalizan un imaginario social que define la ideología de los sujetos, su construcción de mundo.

En el plano del relato, la novela presenta un mosaico de citas de una enorme complejidad; un enunciado fragmentado, con saltos en el tiempo y el espacio; una narración intercalada con tres cronotopos de narración cuyas marcas son de difícil reconocimiento; una gran abundancia y mudanza de focalizaciones, estilos y técnicas narrativas; una intertextualidad abundante. El resultado de esta organización narrativa es una apariencia de caos enunciativo que ofrece grandes dificultades de lectura. Para tener una cabal comprensión, y por supuesto, para pasar a las interpretaciones y valoraciones del texto es necesario reorganizar la historia, precisar las voces que la construyen y los distintos embragues y desembragues narrativos. En esta tarea, la narratología es de una enorme utilidad.

Hay una narradora subordinante, extra-heterodiegética anónima, que le cuenta a una narrataria extra-heterodiegética anónima la historia de Ana en los días 11 y 12 de octubre de 1967. Esta narradora cita tres conversaciones de Ana (Hay otras dos, con Juan José y con Martín, que no son relevantes): con Sabina, en la casa de Ana en Bogotá, el 11 de octubre de 1967, entre las 8 a.m. y las 12 m.; con Lorenzo, en la Arenosa, entre la noche del 11 de octubre y el amanecer del 12 de octubre de 1967; con un agente de policía, en los calabozos del DAS, el día 12 de octubre de 1967 hacia las 6 p.m. Mientras estas conversaciones ocurren, la narradora extradiegética hace una focalización actorial de Ana y nos cuenta de sus sueños, recuerdos, pensamientos. Además, Ana, como narradora intradiegética, cita a otros actores (narradores metadieгéticos), que citan a otros actores (narradores meta-metadieгéticos). Es decir, toda la historia pasa a través de Ana, la narradora intradieгética. Lo que resulta muy interesante anotar, y que la crítica ha desestimado, es que esta narradora hace una narración intercalada, es decir, que se mueve en el tiempo y en el espacio a medida que va contando la historia, y que en ese desplazamiento cronotópico ocurre la muerte de Valeria y su separación de Lorenzo. Estos sucesos provocan cambios fundamentales en su vida, transforman su visión de mundo y, por ende, su relación con la historia que cuenta.

En estos cronotopos se define una situación enunciativa del narrador en la cual un cierto estado de conciencia determina la forma del enunciado novelesco. Las tres situaciones configuran una narradora amodorrada, con una conciencia lacerada. Una Ana que se mueve entre el sueño y la vigilia, que duerme y se despierta, y conversa con Sabina (en el primer cronotopo) o con Lorenzo (en el segundo), y les cuenta sobre su infancia en provincia y su juventud en Bogotá; que se despierta y recuerda a Valeria, y se duerme y sueña con ella y con Julieta, cuyas muertes funde en el segundo y tercer cronotopos; que despierta y recuerda en medio de la modorra acontecimientos lejanos, protagonistas, frustraciones, libros leídos, historias escuchadas; que, trasnochada y perturbada por la muerte de Valeria y la incorporación de Lorenzo a la guerrilla, ve niños torturados en los calabozos o recuerda su pasado mientras un agente de policía manosea el cadáver de su amiga. Esta conciencia lastimada, amodorrada, en duermevela define el caos del enunciado.

Y ello da cuenta de que dicho caos obedece a un ejercicio de escritura pleno de significado. Cristo Rafael Figueroa ve en este caos la representación del caos de la violencia (184). Aunque compartimos esta interpretación, nos parece que esto va más allá. La narradora amodorrada es una potente metáfora de la inacción política a la cual nuestra sociedad, a través del horrendo ejercicio de la violencia y de la inmovilidad social, condenó a la juventud de las décadas del 60 y 70 que no aceptaban el camino de las armas. Este es el punto de vista que mediatiza la construcción de mundo que hace la novela, su orientación ideológica. *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* se construye desde este estado de renuncia, de inacción. Ese es el sentido profundo del caos del enunciado.

3. "La pájara pinta" y la novela de la violencia en Colombia

Los trabajos sobre la novela de la Violencia en Colombia plantean que esta novelística pasa de una producción inicial centrada en la denuncia del hecho histórico a una producción final centrada en el hecho literario (Suárez Rendón 1966, Álvarez Gardeazábal 1970, Restrepo 1976, Mena 1978, Arango 1985, Escobar 1997). Atendiendo al tipo de relación entre lo histórico y lo literario que hacen los textos, podemos plantear cuatro orientaciones fundamentales de dicha novelística: novelas que quieren dejar testimonio de sucesos reales, en las cuales la intención de denuncia subordina la mediación literaria (*Viento seco* de Daniel Caicedo, *Quién dijo miedo* de Jaime Sanín Echeverry, *Horizontes cerrados* de Fernán Muñoz Jiménez, *El monstruo* de Carlos H. Pareja, *El 9 de abril* de Pedro Gómez Corena); novelas que se desprenden de la inmediatez de la denuncia, hacen una interpretación sociológica del hecho histórico y tienen mayor cuidado de su estatuto literario (*La calle 10* de Manuel Zapata Olivella; *El día del odio* de José Antonio Osorio Lizarazo, *El Cristo de espaldas* y *Siervo sin tierra* de Eduardo Caballero Calderón); novelas que subordinan lo histórico a lo literario, algunas de ellas hasta el punto en que la Violencia aparece como un telón de fondo, un referente más o menos marginal de la anécdota principal, una atmósfera (*El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora* de Gabriel García Márquez, *El día señalado* de Manuel Mejía Vallejo, *Mi capitán Fabián Sicachá* de Flor Romero de Nhora); novelas que procuran el equilibrio entre lo literario y lo histórico, que vuelven sobre el fenómeno de la Violencia y abundan en sus expresiones cruentas de manera directa pero sin perder la mediación literaria (*Cóndores no entierran todos los días* y *El último gamonal* de Gustavo Álvarez Gardeazábal, *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* de Albalucía Ángel, *Noche de pájaros* de Arturo Álape, *Una y muchas guerras*, de Alonso Aristizábal). Si examinamos el conjunto de dicho corpus, podemos concluir que hay una real evolución en el tiempo, un mejoramiento sustancial en el tratamiento literario de la Violencia a medida que se toma distancia del fenómeno. De hecho, las dos grandes novelas del ciclo (*Cóndores...* y *La pájara pinta*) son escritas cuando ya ha terminado el período histórico conocido como la Violencia. Claro, hay excepciones: algunas de las buenas novelas fueron escritas en los años cincuenta y sesenta.

La novela de Albalucía Ángel ocupa un lugar de privilegio en esta narrativa. Aunque recrea sucesos cruentos, escapa a la tentación de la denuncia, de la interpretación sociológica o de la sustentación de una tesis al involucrar a todos los actores armados y presentar múltiples versiones de los hechos a través de un tejido de voces amplio y de una profusa red intertextual; la elaborada estructura narrativa, la belleza en la construcción de la frase, la intensidad del ritmo, la complejidad de los personajes y el drama humano que encarnan le otorgan su dignidad literaria. La novela logra un perfecto equilibrio entre el hecho histórico y el hecho literario, una tensión interna entre la presentación descarnada de la barbarie, las interpretaciones socio-históricas y el tratamiento literario del fenómeno de la Violencia como ninguna otra novela lo había logrado.

Ahora bien, cuando decimos que la novela no se deja constreñir por una tesis o una interpretación sociológica al presentar diversas versiones de los hechos, no olvidamos que la novela hace una lectura particular de la realidad. Este punto de vista es ocultado, pero no diluido, por esa heteroglosia y por la compleja red intertextual que le da una apariencia de objetividad. Ya hemos señalado en el apartado anterior cómo la estructura de la novela está orientada por esta lectura de la realidad.

En el plano de la diégesis también podemos llegar a conclusiones similares si analizamos la construcción del ideologema *Violencia*. La diégesis se enmarca en un período histórico que va de 1945 a 1967, el período conocido como la Violencia. A través de múltiples procedimientos textuales (ironía, énfasis en características negativas actores, metáforas espaciales, concurrencia antitética de intertextos, valoraciones explícitas), se hace una sanción negativa de los políticos y de la aristocracia, y una más piadosa del pueblo.

Pero, más allá de este señalamiento nos interesa la profunda valoración que la novela hace sobre Ana y su generación. Ana, Lorenzo y Valeria representan a un sector importante de la juventud colombiana de los años sesenta y setenta que nace y crece en un entorno violento; se forma políticamente en la encrucijada de la Violencia, con sus prácticas de intolerancia, injusticia y discriminación; construye un ideario de justicia e igualdad social opuesto a los regímenes políticos tradicionales a los que hacen responsables de la tragedia nacional de la violencia, la pobreza y la ignorancia; y actúan en función de ese ideario en movilizaciones estudiantiles y procesos de concientización política. La respuesta de los gobiernos de turno a esta participación política es la represión absoluta (cárcel, torturas, asesinato, desaparición selectiva) que multiplica la inconformidad y la violencia. Es importante anotar que en la novela son estos jóvenes los únicos que actúan según un ideario político, motivados por una causa social y no por intereses egoístas.

Ana hace con Valeria y con Lorenzo este aprendizaje político. En el primer cronotopo de la narración de la narradora intradiegética, el 11 de octubre de 1967, Ana está plena de optimismo, cree en el amor y en la lucha política, desafía el mundo paterno, tiene propósitos de rebeldía que le señala a Sabina. Pero, en la noche de ese mismo día, segundo cronotopo de la narración intradiegética, la noticia de la muerte de Valeria y la clandestinidad de Lorenzo la sumen en un escepticismo que la postra. Ana no puede superar el horror de estas dos noticias y se inmoviliza, se reduce a la renuncia. Por eso es tan contundente la metáfora de la cama que modaliza el enunciado de la novela. *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* entiende, en lo político, dos únicos caminos para la juventud de los años sesenta y setenta: la lucha clandestina o la renuncia. Lorenzo y Valeria encarnan la primera opción; Ana, la segunda. Este es el destino trágico señalado para una juventud educada en la experiencia nefasta de la Violencia.

Desde la perspectiva de Ana, desde su conciencia de mundo, desde esa *lógica* de la inacción se construye la novela. El aprendizaje vital de Ana va desde la vivencia feliz de la infancia hasta el desgarramiento de la violencia y la muerte (de Gaitán y de Julieta) y las múltiples violencias (violaciones, masacres, desplazamientos) en provincia; desde la concienciación política y la esperanza del amor hasta la desolación de la muerte (del Che, de Valeria) y la frustración de su amor con Lorenzo que la conducen al descreimiento, a la renuncia, al enconchamiento, a la modorra, a la inacción política. Al igual que Ignacio en *Sin remedio* de Antonio Caballero, Kristal en *Jaulas* de María Elvira Bonilla y María del Carmen en *Qué viva la música* de Andrés Caicedo, Ana, como conciencia estructurante del texto, orienta la construcción de ese universo desde la experiencia del desencanto. Esta es, entonces, una novela del desencanto. Desencanto producido por una situación de violencia prolongada, de cierre de los espacios de participación política contrarios a la sociedad hegemónica, de inmovilidad social, de aplastamiento de la diversidad y la divergencia por la intolerancia y el autoritarismo.

Esta lectura profunda de la realidad colombiana, el extraordinario equilibrio que la novela logra entre la fidelidad al hecho histórico y la complejidad estética que lo tramita, la hondura en la caracterización de su protagonista y la indagación profunda por la condición humana en la experiencia de la violencia, el diálogo permanente entre lo social y lo individual son las características que hacen de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* la gran novela de la Violencia en Colombia y de Albalucía Ángel una de las escritoras más brillantes de la literatura colombiana.

Obras citadas

- Álape, Arturo. *Noche de pájaros*. Bogotá: Planeta, 1984.
- Álvarez Gardeazábal, Gustavo. *Cóndores no entierran todos los días*. Barcelona: Destino, 1972.
- . *La novelística de la Violencia en Colombia*. Colombia: Universidad del Valle (monografía de grado), 1970.
- Angel, Alba Lucía. *Las andariegas*. Barcelona: Argos Vergara, 1984.
- . *Cantos y Encantamientos de la Lluvia*. Bogotá: Apidama, 2004.
- . *Dos veces Alicia*. Barcelona: Barral, 1972.
- . *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975.
(Edición crítica de Martha Luz Gómez: Colombia, Universidad de Antioquia, 2003.)
- . *La Gata sin Botas*. Roldanillo: Museo Rayo, 2004.
- . *Los girasoles en invierno*. Bogotá: Linotipia, 1970.
- . *¡Oh gloria inmarcesible!* Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1979.
- . *Misiá señora*. Barcelona: Argos Vergara, 1982.
- . *Tierra de nadie*. Bogotá: s.e., 2003.
- Arango L., Manuel Antonio. *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Aristizábal, Alonso. *Una y muchas guerras*. Bogotá: Planeta, 1985.
- Bonilla, María Elvira. *Jaulas*. Bogotá: Planeta, 1984.
- Caicedo, Andrés. *¡Que viva la música!*. Madrid: Plaza y Janés, 1985.
- Caicedo, Daniel. *Viento seco*. Bogotá: Cooperativa Nacional de Artes Gráficas, 1954.
- Caballero, Antonio. *Sin remedio*. Colombia: Oveja Negra, 1984.
- Caballero Calderón Eduardo. *El Cristo de espaldas*. Buenos Aires: Losada, 1952.
- . *Siervo sin tierra*. Madrid: Alcázar, 1954.
- Escobar, Augusto. *Ensayos y aproximaciones a la otra literatura Colombiana*. Colombia: Universidad Central, 1997.
- Figuroa, Cristo Rafael. "Estaba la Pájara Pinta Sentada en el Verde Limón: la proliferación del enunciado en el discurso narrativo". *La novela colombiana ante la crítica*. Luz Mary Giraldo, Ed. Cali: Universidad del Valle, 1994. 177-201.

- García Márquez, Gabriel. *El coronel no tiene quien le escriba*. Medellín: Aguirre, 1961.
- . *La mala hora*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
- Gómez Corena, Pedro. *El 9 de abril*. Bogotá: Iqueima, 1951.
- Gutiérrez Mavesoy, Aleyda. La fragmentación del discurso como expresión estética del estallido social del individuo en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón de Albalucía Ángel*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1997.
- Jaramillo, María Mercedes. "Albalucía Ángel: El discurso de la insubordinación". ¿Y las mujeres? María Mercedes Jaramillo, Ángela Inés Robledo y Flor María Rodríguez-Arenas, Eds. Medellín: Universidad de Antioquia, 1991. 203-38.
- López Pulecio, Oscar, "La Pájara Pinta. Un Libro de Violencia". *Magazín Dominical El Espectador* 21 de diciembre de 1975: 9.
- Mejía Vallejo, Manuel. *El día señalado*. Colombia: Plaza y Janés, 1986.
- MENA, Lucila Inés. "Bibliografía anotada sobre el ciclo de la violencia en la literatura colombiana". *Latin American Research Review*, vol. XIII, No. 3 de 1978.
- Mora, Gabriela, "El Bildungsroman y la Experiencia Latinoamericana: La Pájara Pinta de Albalucía Ángel. *La Sartén por el Mango*. Puerto Rico: Huracán, 1984. 71-81.
- Muñoz Jiménez, Fernán. *Horizontes cerrados*. Manizales: Tipográfica Arbeláez, 1954.
- Navia, Carmiña. *Guerra y paz en Colombia: miradas de mujer*. Cali: Universidad del Valle, 2003.
- Osorio Lizarazo, José A. *El día del odio*. Buenos Aires: López Negri, 1952.
- Osorio, Oscar. *Historia de una pájara sin alas*. Colombia: Universidad del Valle, 2003.
- Pareja, Carlos H. *El monstruo*. Buenos Aires: Nuestra América, 1955.
- Restrepo, Laura. "Niveles de realidad en la literatura de la 'Violencia' colombiana". *Ideología y Sociedad*. 17-18 (abril-sept. de 1976): 7-35.
- Romero de Nhora, Flor. *Mi Capitán Fabián Sicachá*. España: Planeta, 1968.
- Sanín Echeverri, Jaime. *Quién dijo miedo*. Medellín: Aguirre Editor, 1960.
- Suárez Rendón, Gerardo. *La novela sobre la violencia en Colombia*. Bogotá: Luis F. Serrano, 1966.
- Velázquez Murillo, Rogelio. *Memorias del odio*. Bogotá: Alianza de Escritores Colombianos, 1953.
- Williams, Raymond L., *Una década de la novela colombiana. La experiencia de los setenta*. Colombia: Plaza y Janés, 1981.
- Wolf, Virginia. *Una habitación propia*. Laura Pujol, Trad. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- Zapata Olivella, Manuel. *La calle 10*. Bogotá: Casa de la Cultura, 1960.

Misiá Señora de Alba Lucía Ángel, La Femenina Identidad Imposible

Carmina Navia Velasco
Universidad del Valle

La relación entre escritura e identidad se reconoce en la sociología y en la psicología, especialmente significativa en los procesos de construcción de identidad individual o colectiva. Hay distintas maneras de reconocer esta relación, todas ellas igualmente valiosas: quizás la más corriente, es aquella que se detiene en la relación entre el autor o la autora y su escritura, en términos de *huellas* de esa construcción identitaria. Es decir un autor o autora construyen su propia identidad a través de su escritura. No nos centraremos prioritariamente en esta perspectiva. No vamos a relacionar directamente a Alba Lucía Ángel con su novela, buscando referencias autobiográficas.

Nos vamos a detener en cambio en el proceso de construcción de identidad de la protagonista de la novela. El punto de partida de este texto, es la convicción de que la autora *deja ver* en su trabajo literario la posibilidad o imposibilidad de la construcción de identidad de las mujeres en el ambiente en el cual su *mundo ficcional* se teje y se desteje.

Por tanto, consideramos que la relación dialéctica que se teje entre el *mundo ficticio* de la obra y el mundo social y cultural que da lugar al *genotexto* (1), produce efectos iluminadores en ambos sentidos, que nos ayudan en la comprensión de los dos universos. Podemos afirmar que *Misiá Señora* (2), es una recreación de los horizontes y paradigmas en medio de los cuales se forja y desarrolla la vida de algunos grupos de mujeres en la Colombia de mediados del siglo XX.

La novela de Alba Lucía Ángel es una novela compleja, de experimentación, que se propone difuminar al personaje central o *protagonista*, en su propia voz y en las figuras y voces de sus ancestras que la anteceden o la proyectan. Por ello resulta interesante la confrontación entre la novela y la obra de teatro de la misma escritora, trabajada en la misma época: *LA MANZANA DE PIEDRA* (3), porque en esta se explicita de manera más directa y clara, esa refracción de las *Marianas-protagonistas*.

La Identidad femenina en el sistema patriarcal

Para las mujeres siempre ha sido duro y difícil construirse como personas y sujetos en medio de una sociedad que las limita, margina y en ocasiones niega radicalmente. En un mundo diseñado por hombres y ajustado a su medida, las mujeres muchas veces, no han respondido a las expectativas y proyecciones de los varones. Esto por generaciones y generaciones.

El desajuste y malestar de las mujeres en su propia construcción como personas y sujetos y en la búsqueda de su destino, se ha manifestado, en su cuerpo y en su siquis, a lo largo de la historia de occidente, de diferentes maneras. Podemos señalar tres principales:

La histeria, estudiada principalmente por el psicoanálisis, que convierte el cuerpo femenino en receptáculo principal de las angustias y frustraciones (4).

La llamada *melancolía femenina* [estudiada detenidamente por Julia Kristeva (5)], que convierte a la mujer en un ser pasivo, sin potencialidad de vida. Su incapacidad de someterse al rol, se expresa en incapacidad para vivir:

"Centrarnos en la vida cotidiana de las mujeres nos sumerge en un mundo de secretos, invisibilizaciones, silenciamientos, placeres no descubiertos, importancias no suficientemente registradas ni exploradas. Es un mundo de interacciones, donde las protagonistas tienen escrito gran parte del libreto que tienen que representar. . .

"Las influencias particulares para las mujeres pueden ser resumidas en la noción sociológica de rol femenino. Este resulta de un número de reglas de comportamiento interno y externo, con el propósito de crear e incrementar una subordinación social y psicológica.

"La opresión traída por el rol puede volverse insostenible para la mujer. Cuando esto sucede, pero no puede reconocer el origen de su sufrimiento en el rol social, entonces el problema psicológico puede surgir como la única posibilidad de expresión" (6).

Y finalmente *la locura*, estudiada ampliamente por Marcela Legarde (7).

La construcción de identidad se da en medio de coordenadas espacio/temporales muy precisas, por eso mismo el problema se agrava cuando algunas mujeres empiezan a luchar por convertirse en sujetos autónomos, con proyectos de vida propios y/o diversos. Ese *ser para otros*, introyectado por siglos en las mujeres y dictaminado social y religiosamente se interpone en sus deseos y posibilidades de felicidad, causando en ocasiones, verdaderos estragos.

En este sentido *la identidad femenina*, al interior de nuestras formaciones sociales camina, con pequeñas variantes, por senderos muy similares de madres a hijas, de abuelas a nietas... ocasionando más o menos los mismos daños:

"El ser mujer implica una valoración social objetiva inconsciente que opera en el imaginario social de: sexo débil y por tanto inferior, suprasensible, delicada, condescendiente, pasiva, madre desvivida, con un sexo silenciado llegada esa condición esposa- madre, protectora, dueña de un feudo y única conocedora de los movimientos del hogar.

"Este imaginario indudablemente se incorpora en el imaginario grupal (familiar, escolar, marital) y en el individual a través de las asignaciones sociales a los roles que actúan como exigencias o requisitos ideales para ser buena mujer, buena madre, buena esposa. Ellas se refractan en la subjetividad y llegan a convertirse en parámetros de autoevaluación que permiten conformar y corregir la autoimagen, dejando en ocasiones profundas heridas cuando la realidad es muy diferente de lo ideal" (8).

La novela de Alba Lucía Ángel, es una muestra simbólica importante y muy bien lograda, de esta dinámica.

Misía Señora es una novela publicada en los inicios de la década de 1980, lo que nos permite pensar en un tiempo de escritura y gestación última a lo largo de la década de 1970. La autora crece en la Colombia de mediados de siglo, en una región del país particularmente marcada por los dictámenes patriarcales. Su protagonista es una mujer que se asoma al mundo moderno desde su origen y educación en las clases sociales altas y adineradas de la región; grupos o clases sociales ligadas especialmente al capital de la tierra y a la producción del café.

En Colombia, las mujeres inician su camino hacia la conciencia de sí y hacia la búsqueda de una liberación de más largo alcance, a lo largo de las décadas del 60 y 70, años en que llegan al país las influencias de los distintos feminismos que se están proponiendo y desarrollando en Norteamérica y en Europa y en otros países de América Latina. La influencia feminista se inicia en las clases sociales más altas, en las cuales las mujeres tienen mayores posibilidades de educación y de influencias culturales foráneas. Sin embargo en estas mismas capas de la sociedad, las tradiciones patriarcales son más férreas y las normas más difíciles de transgredir. Alba Lucía Ángel escribe su novela, en medio de un largo periplo por Europa, lo que le permite un mayor distanciamiento en la mirada hacia las tradiciones que está examinando.

Las *Marianas* tanto de su novela como de su pieza teatral son representativas de una sociedad que niega a las mujeres su identidad propia. Me parece importante señalar la confusión de nombres, viven-

cias y recuerdos. En *LA MANZANA DE PIEDRA*, lectores y espectadores pueden alcanzar mayor claridad por cuanto en el texto que ambienta la obra, se ha señalado la diferencia de edades. . . pero en ambas obras las palabras, recuerdos y locuras se superponen creando una confusión intencional.

La relación entre el drama y la narración, puede entenderse en un intento por parte de la autora de re-leer su propia obra, para darse y dar pistas de lecturas a aquellas o aquellos que se pregunten una y otra vez por *las Marianas*. Porque uno de los aspectos más logrados e impactantes de esta novela es que genera una serie de preguntas que siempre recomienza.

Como punto de partida, surge un interrogante: por qué el mismo nombre que se repite en tres, cuatro generaciones. . . dando a veces una sensación de infinito?

"En cuanto a los nombres propios, estos se limitan a singularizar una entidad no repetible y no divisible sin caracterizarla, sin significarla en el plano predicativo, por tanto sin dar de ella ninguna información. . . Casi insignificante el nombre propio admite todos los predicados, por tanto exige una determinación ulterior. . . Y aunque en el lenguaje ordinario los nombres propios no desempeñen propiamente su papel, al menos su objetivo es designar siempre a un individuo con exclusión de todos los demás de la clase considerada" (9).

La repetición de *Marianas* da la sensación de una noria que regresa siempre sobre sí misma. *María—Ana*, nombre que de otro lado evoca el de *María* (la virgen cristiana), imagen de mujer por antonomasia en la tradición cultural occidental, imagen en la que convergen sueños, rechazos y deseos. . .

Misiá señora, un destino que se repite

La novela de Alba Lucía Ángel no ha sido suficientemente valorada en el país, a mi juicio, por varios motivos: En primer lugar, la sociedad colombiana —en el momento de su publicación— rumbante de narcotráfico y violencia era incapaz de asimilar un grito tan fuerte contra todo tipo de violencias, especialmente contra la violencia patriarcal que la cultura del narcotráfico lleva hasta el paroxismo; en segundo lugar el público femenino al que prioritariamente está dirigida la obra no es aún tan amplio ni ha sido configurado en una *herencia materno/femenina* que le permita asimilar las exigencias mismas de la novela que son fuertes; finalmente la experimentación lingüístico/estilística de la narración se anticipa a las formas expresivas de la llamada *postmodernidad*, lo que también reduce la acogida masiva. *Misiá Señora* ha tenido que esperar dos décadas, para empezar a recibir la atención de los estudios académico-universitarios que son los que están realizando algunas de las múltiples relecturas que la novela posibilita y a las que invita.

Podemos partir en nuestra entrada general de algunas de las afirmaciones hechas por Raymond Williams:

"Además de contener un discurso feminista bien definido Misiá Señora y Las Andariegas son novelas herméticas. La protagonista de Misiá Señora, Mariana es la menor de una familia de aristocráticos terratenientes cafeteros, quien en cierto momento, se encuentra acosada de un lado, por las expectativas tradicionales de su sociedad (el matrimonio y la maternidad) y por otro, por los deseos de darle a su existencia un significado propio. Estos deseos, en abierta oposición al estilo de vida tradicional, se ven alentados por dos amigos de su misma edad" (10).

El genotexto de esta novela, dialoga con la sociedad colombiana, en la que el narcotráfico ha puesto en crisis las estructuras socio-económicas y familiares tradicionales del país y de una manera especial, las de la cultura cafetera-antioqueña y del gran Caldas.

La estructura discursiva y narracional se presenta en el texto en tres momentos o imágenes: *Tengo una Muñeca vestida de azul*, la infancia de *Marianita*, la protagonista, salpicada de imágenes de otras infancias femeninas en condiciones más distantes y siempre similares. . . *Antígona sin sombra*, adolescencias, juventudes, noviazgos y locuras de *Marianita*, custodiada por las presencias tutelares de las otras *Marianas*: La luna de miel matrimonial, con iguales dosis de violencia, se desdobra y reproduce, en la finca del Cauca *un clima infecto* y en las playas de moda en Cartagena. . . *Los dueños del silencio*, último cuadro, en el que aparecen con mayor claridad las ancestras de la protagonista y los varones patriarcales imponiendo sus ritmos y sus matrimonios: Mariana se mira en el espejo y re-descubre su destino siempre repetido: *"Mariana tú estás muerta. . . y tú loca perdida. . ."*

Este texto se configura como un ejercicio de escritura femenina que deconstruye en múltiples sentidos el destino femenino siempre en los límites de la sin razón y de la sin salida. Las mujeres en este sistema capitalista-patriarcal, más allá de las clases sociales, repetimos este destino al margen:

"Mas quien mora en el margen, en la periferia, el límite o el confín, es alguien que no tiene carta de ciudadanía, siempre sospechoso pues no ha sido recuperado, no pertenece a lugar alguno. Los seres de la orilla habitan en la ambigüedad, zona neutra. . . son seres repudiados, descartados, pobres, herejes, marginados, excluidos, apestados, malditos, renegados, derrotados, fracasados, desplazados. Y la mujer habita esas zonas, e incluso se mueve entre los repudiados y apestados de la historia como la más segregada y la más fija habitante de estas geografías marginales. Nunca totalmente recuperada, nunca totalmente vencida, ni totalmente sometida, ella juega en los espacios estrechos de la sospecha y el señalamiento del mundo patriarcal; mas juega también en

los márgenes de un mundo nuevo, en la potencialidad del goce, en los ámbitos subversivos de nuevas consideraciones y posturas en el mundo" (11).

Este juego de la mujer marginada pero transgresora es bellamente recreado por Alba Lucía Ángel.

Una vez que lectoras y/o lectores nos hemos familiarizado con este juego discursivo que construye la obra, juego que va y vuelve, que se atropella a sí mismo en una riqueza lingüística inigualable. . . somos capaces de reconocer la huella femenina que se busca a sí misma:

"Lo que interesa a las autoras femeninas contemporáneas no es ya sólo contar o contarse; es hablar concretamente como mujeres, analizándose, planteando preguntas y descubriendo aspectos desconocidos e inexpressados. . .

"Para transmitir modos de percepción femenina se renuncia al lenguaje y a las normas de composición forjados por los hombres, se introduce un léxico diferente y se modifica el uso de la sintaxis. La narrativa adquiere puntos de contacto con procedimientos psicoanalíticos, pero también retrocede a la expresión primaria vigente antes de que se establecieran los cánones y códigos del mundo civilizado" (12),

Y esa huella es la que nos lleva a través de selvas oscuras y claros en el bosque a la vida de esas mujeres que terminan huérfanas y locas.

Aunque el desarrollo narrativo se centra en *Marianita*, la hija-nieta-bisnieta. . . es indudable que su suerte se atraviesa por el espejo del destino de sus ancestras: en alguna medida ella recoge las herencias y en ella se estallan definitivamente las contradicciones. La vida de *Marianita*, como la de su madre y abuela están signadas por una serie de *datos marcados*, que como en el juego producen unos resultados previsibles. Miraré detenidamente dos de estos aspectos, porque me parece que recogen lo que llamo *la imposibilidad de identidad*. . . Se trata de una condición determinante que castra y evita toda tentativa de trasgresión y por otro lado de *la locura* como amenaza permanente que acecha silenciosa. Reflexionando sobre la herencia de *las Marianas*, podemos pensar que en ellas se encarnan las palabras de Celia Amorós:

" . . . a las mujeres se les percibe estar siempre en los mismos lugares.

Aunque se feminicen cada vez más los flujos migratorios, aunque transiten constantemente las fronteras, han de llevarlas inscritas en ellas mismas, han de ser la marca de las fronteras étnicas.

Se les pide que sean a la vez pájaros y caracoles. Como fósiles vivientes, en expresión de Marcela Legarde, viajan con la frontera puesta: las musulmanas, tapadas con sus velos, desplazan con ellas mismas los muros de sus casas, la asignación estructural al espacio privado de que se las hace objeto. . .” (13).

La novela de Alba Lucía Ángel, nos deja ver la figura de *una abuela*, que caminó por senderos de autonomía e independencia, una mujer a la que el abandono del marido no la amedrenta y es precisamente una disculpa para tejer prácticas de ayuda y apoyo a otras mujeres: desde su oficio de partera, esta *Mariana mayor*, se proyecta como una sombra acogedora sobre su nieta. Pero ello no impide que su hija y su nieta parcialmente repitan un destino de siglos.

Marianita busca igualmente proyectarse fuera del ámbito de lo permitido, en varias ocasiones: viviendo una amor prohibido en las playas de Cartagena y/o trabajando fuera de la casa o con sus ensayos de escritora. . . En términos generales estos intentos, si bien son posibilidades que se abren, terminan por volverse contra su gestora, por ello en las últimas páginas de la novela, en las que las voces de varias *Marianas*, se confunden en el espejo, escuchamos una y otra vez, ese diálogo que recoge estos caminos: *Mariana tú estás muerta. . . y tú loca perdida. . .* diálogo en el que no queda claro, si se trata de varias *Marianas* hablando o si por el contrario se trata de una amiga que jalona el destino de su compañera de generación. . .

La sombra del marido siempre regresa, *Mariana vengo a casarme con usted. . .* la espera siempre vuelve. . . el miedo a la violencia sexual amenaza tanto en la infancia como en la noche de bodas. . . el deseo de una hija que *no quiera ser hombre. . .* el aislamiento y la locura siempre acechan. Sin embargo en este terreno, la propuesta novelística es ambigua, porque otros destino menos cercanos a la focalización como el de Yasmina, proyectan en el horizonte femenino otros caminos. La narradora quiere establecer un contraste entre la sociedad y la cultura costeña-caribeña: aparentemente más abierta y la paisa-cafetera más cerrada. Es indudable que la historia focalizada deja ver una oposición no profundizada entre dos espacios simbolizados: el caribe, el eje cafetero. . .

Vale la pena plantear que uno de los mayores pesos de estos *datos marcados* es la permanente amenaza que para las mujeres constituye el sexo. La sexualidad, tanto de hombres como de mujeres se construye en un camino de dominación y violencia. Los hombres *penetran sin mirar*, no acarician. . . Las niñas son sujetos de violación de cualquier empleado o pariente. . . las muchachas deben reprimirse, para ofrendarse en la noche de bodas, que se convierte una generación tras otra en un infierno. . . y cuando el amor se vislumbra, ya la protagonista está al borde de la locura. . .

Esta suerte que se transmite con los genes, se introyecta en la conciencia de *las Marianas*, a lo largo de su infancia, de su adolescencia y de su juventud. . . y contra esa realidad hay que luchar como contra un muro en el cual nos estrellamos. La narradora tiene una conciencia lúcida al respecto:

"Cuando mi padre dijo, porque mi abuelo dijo, porque su padre dijo, porque su abuelo había ordenado,, ya el destino era así: infracto, terminante. La regla es porque sí. Un día se me ocurrió que a ver qué pasa si decido que estudio piano en la Academia, porque mi sueño era la música, ser concertista en Viena y en Moscú, o sea, tocar el cielo con las manos, te estás creyendo muy gallito ? A esa Academia no van niñas, tú lo que ya aprendiste, lo aprendiste, las monjas fue otra cosa, donde van hombres tú ni pienses, dijo mi padre, y claro: se me olvidó que el olmo no da peras. . ." (14).

Las mujeres de la estirpe de *las Marianas*, están huérfanas de la herencia y el lenguaje maternos, su construcción de identidad se realiza por medio de la adscripción a los cánones paternos/patriarcales:

"Por ello podemos describir el proceso de identidad como un paso de lo imaginario (mitosimbólico) a lo real (verificado racionalmente), del protolenguaje materno al metalenguaje paterno, del sentido a la verdad sin constitución de un sentido previo y pregnante" (15).

Esta falta de sentido o herencia materna previa que les haga de *nicho*, coloca a estas mujeres (en alguna medida, a todas las mujeres en el sistema patriarcal. . .), en una situación de fragilidad que las conduce muchas veces a la locura.

Y parece también la locura —negación radical de la identidad— un destino inaplazable de la/las protagonistas de la obra. La novela se abre con un discurso de recuerdos, en los que se mezclan: *Lilita*, la muñeca; *Sor Grillo* la monja de la infancia; los violadores y defensores del cuerpo de la niña; la visita a un manicomio en el que las locas se convierten en amenaza que persigue...

La locura como una acechanza está siempre en la esquina haciendo guiños, hasta que finalmente, a la vuelta del viaje a Cartagena, a la vuelta del primer encuentro real de Marianita, con el amor, se instaura en medio de la vida y se la apropia. En este sentido se hace realidad el diagnóstico de Marcela Legarde:

"La locura femenina no aparece como un estado diferenciado de la cordura, de la razón. La línea que separa a ambas en ocasiones es invisible. El poder define desde la norma general, en cada caso, si la mujer está cuerda o loca. Con base en la dicotomía, la familia decide qué hacer con las mujeres enloquecidas.

"Algunas son encerradas en la familia, como protección aparente para la loca, pero también como protección a la familia.

"A otras se les encierra en instituciones privadas o públicas y la familia decide los procedimientos y el momento para llevar a cabo el encierro.

"Siempre son las instituciones —la familia, el hospital, el tribunal— y los individuos del poder —los familiares, los vecinos, las amistades, los jefes, los médicos: psiquiatras, ginecólogos, psicólogos— quienes deciden qué mujeres están locas y cuales no; quien requiere ser apartada, alejada, guardada, reclusa y curada (?). El poder decide qué mujeres se quedan afuera y cuáles deben ser encerradas" (16).

En la novela de Alba Lucía Ángel se focaliza de manera especial a *la familia* como institución que vehicula las exigencias del conjunto social.

La familia núcleo principal de la construcción de identidad de la niña-adolescente-joven . . . está al servicio de intereses que cohesionan y constriñen esa construcción, al servicio de patrones que deben imponerse . . . La llamada antipsiquiatría lo evidenció más de una vez:

" . . . la familia se especializa en la formación de papeles para sus miembros, más que en preparar las condiciones para la libre asunción de su identidad. No me refiero a la identidad en el congelado sentido esencialista, sino en el libremente cambiante, incierto, pero altamente activo sentido de ser uno quien es. Característicamente la familia adoctrina a los hijos en el deseado deseo de convertirse en determinado tipo de hijo o hija (luego marido, esposa, madre, padre) donándoles una libertad minuciosamente establecida, para desplazarse por los estrechos intersticios de una rígida trama de relaciones" (17).

Se trata de una trama muy bien trabada y elaborada a lo largo de *Misía Señora*, en la cual, las amigas de los padres, especialmente de la mamá de *Marianita* hacen eco constante de la desgracia que supone tener una hija con ganas de *ser hombre* . . .

Estas presiones estallan definitivamente en la mente de la protagonista, después de 15 años de matrimonio. La novela en su excelente trazado no deja ver un motivo concreto que permita suponer desencadenó la locura. Esta se produce como consecuencia del entretejido relacional y de la rebeldía imponente interna de la protagonista, de sus no-lugares y no-caminos.

Marianita entonces es encerrada. Los retazos de discurso de este tiempo son ampliamente significativos . . . en medio de las *horas perdidas*, *Marianita* conserva ratos o momentos de lucidez que le permiten hacer conciencia de *cómo debe comportarse* para lograr salir del encierro. Se trata siempre (en la locura misma y al regreso de ella . . .) de un comportamiento *aprehendido*, como igualmente lo plantea Marcela Legarde:

"Finalmente las mujeres aprenden a volverse locas de maneras específicas en determinadas circunstancias. Los manicomios están plenos de mujeres enloquecidas culturalmente. Mujeres que fueron poco a poco vueltas locas. Todo y todos contribuyen con significaciones diferentes en este proceso, pero son las propias mujeres quienes desarrollan en sí mismas los códigos específicos de la locura..." (18).

En *La Segunda Imagen* de la obra, *Antífona sin sombra*, Marianita ha intentado construir sus propios caminos, adaptándose a la *antigua ley de las herencias*. . . pero ni esa ley, ni la ley nueva de la ciudad, *la de Creonte*. . . la permiten una salida airosa. En las últimas páginas, la protagonista repasa su destino, frente al espejo dialoga con su abuela muerta y con las sombras de otras de sus ancestras. . .

Sus vidas van y vuelven atravesadas por similares coordenadas:

Búsqueda de autonomía / represión; búsquedas de armonía / violencias y angustias sexuales; amor / desamor. . . hijos que llegar y se van. . . y siempre la sombra acechante y amenazante de un patriarca violento. En medio de estas dinámicas el cabello encanece y las oportunidades se agotan, cerrando así el círculo de las identidades negadas.

Notas

(Las fechas en las notas y en la bibliografía, corresponden a las traducciones de las obras en español)

- (1) Manejamos el término Genotexto, en el sentido planteado por Edmond Cros en su obra; *Literatura, Ideología y Sociedad*. Cros, 1986
- (2) Angel, 1982
- (3) *La Manzana de Piedra*, obra de teatro, inédita en Colombia, fue escrita por la autora entre 1982 y 1983. La primera edición de *Misiá Señora*, es de 1982. En el guión para teatro, se ponen en juego, tres Marianas: Marianita—escritora / Mariana—Madre / Mariana—abuela.
- (4) El trabajo de Gabriella Buzzatti y Anna Salvo (2001), se detiene en la mirada analítica sobre ese cuerpo enfermo.
- (5) Julia Kristeva (1991) realiza un estudio detallado de este fenómeno descrito como *la melancolía femenina*.
- (6) Rodríguez, 1990 (Págs. 93 y 30)

- (7) Legarde, 1997
- (8) Reyes Bravo en Forgues, 1999 (Pág. 373)
- (9) Ricoeur, 1996 (Págs. 3/4)
- (10) Williams, 1998 (Pág. 105)
- (11) Vélez Saldarriaga, 2004 (Pág. 199)
- (12) Ciplijauskaitė, 1994 (Pág. 17)
- (13) Amoros, 2005 (Pág. 231)
- (14) Angel, 1982 (Pág. 144)
- (15) Ross, 1992 (Pág. 220)
- (16) Legarde, 1997 (Pág. 694)
- (17) Cooper, 1978 (Pág. 29)
- (17) Legarde, 1997 (Pág. 708)

Bibliografía

- Amorós, Celia. *Feminismo y Multiculturalismo*. En: Celia Amorós y Ana de Miguel, Editoras: *TEORÍA FEMINISTA: DE LA ILUSTRACIÓN A LA GLOBALIZACIÓN, De los debates sobre el género al multiculturalismo* Volumen 3. Minerva Ediciones, Madrid 2005.
- Ángel, Alba Lucía. *Misia Señora*. Editorial Argos Vergara, Barcelona 1982.
- Buzzatti Gabriela y Salvo, Ana. *El Cuerpo –Palabra de las Mujeres, Los vínculos ocultos entre el cuerpo y los afectos*. Ediciones Cátedra, Madrid 2001.
- Ciplijauskaitė, Biruté. *La Novela Femenina Contemporánea 1970 – 1985, Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Editorial Anthropos, Barcelona 1988.
- Ciplijauskaitė, Biruté. *La Novela Femenina Contemporánea 1970 – 1985, Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Editorial Anthropos, Barcelona 1988.
- Cooper, David. *La Muerte de la Familia*. Editorial Ariel, Barcelona 1978.
- Cros, Edmond. *Literatura, Ideología y Sociedad*. Editorial Gredos, Madrid 1986.
- Kristeva, Julia. *Sol Negro. Depresión y Melancolía*. Monte Avila Editores, Caracas 1991.
- Legarde, Marcela. *Los Cautiverios de las Mujeres: Madresposas, Monjas, Putas y Locas*. Edición de la Universidad Autónoma de Méjico, Méjico 1997.

Reyes Bravo, Rosa María. *Identidad y Subjetividad Femenina*. En: Forgues, Roland, compilador: *Mujer, Creación y Problemas de Identidad en América Latina*. Merida, 1999.

Rodríguez, Regina, Editora. *EL Malestar Silenciado, La otra salud mental*. Ediciones de las Mujeres N° 14 – Isis Internacional

Santiago de Chile 1990.

Ross, Waldo. *Nuestro Imaginario Cultural*. Editorial Anthropos, Barcelona 1992.

Ricoeur, Paul. *Si Mismo como Otro*. Editorial Siglo XIX, Madrid 1996.

Velez Saldarriaga, María Cecilia. *Las Vírgenes Energúmenas*. Editorial Universidad de Antioquia, Medellín 2004.

Williams Raymond. *Postmodernidades Latinoamericanas, La novela postmoderna en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia*. Colección 30 años Universidad Central, Santafá de Bogota 1998.

Écos y Resonancias del Canto de La Pájara: Historia de una recepción/ relocalizaciones en la historia literaria nacional

Cristo Rafael Figueroa
Pontificia Universidad Javeriana

Hace exactamente veinte años, en el segundo semestre de 1986, recién iniciado en el quehacer crítico, con sólo tres o cuatro artículos en mi haber académico, abordé *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) de Alba Lucía Ángel (1939), novela ganadora del Premio "Vivencias" en 1975; entre fascinación y timidez publiqué el resultado de mi primera lectura de la narradora pereirana¹; la novela había capturado mi atención, entre otras cosas, porque creaba imágenes novedosas de la violencia colombiana al asociarla con experiencias infantiles y con perspectivas femeninas donde la mujer intentaba liberarse de ataduras y de roles impuestos; además, me interesó porque su lectura, sumada a un corpus de narrativa colombiana contemporánea que empezaba a conocer², me hizo percibir que dicha producción estaba atravesando los límites de Macondo, pues la escritura parecía encontrar rumbos distintos a las reconocidas estrategias del Realismo Mágico y de sus derivaciones míticas, maravillosas o fantásticas.

El encuentro con *La pájara...* se constituye en una suerte de revelación para mi trabajo académico de estudioso de la literatura, pues me obligó a ensanchar horizontes críticos: lo autobiográfico podía transformarme en sustancia narrativa; el texto se construye como tejido de voces que al establecer múltiples

1 El ensayo se titula "Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón: la proliferación del enunciado en el discurso narrativo", fue publicado en 1986 en la Revista *Universitas Humanística* de la Universidad Javeriana; luego hizo parte de la compilación crítica de Luz Mary Giraldo, *La novela colombiana ante la crítica 1975 – 1990* (1994).

2 En 1986, había acumulado lecturas de narrativa colombiana más allá de las figuras tutelares de García Márquez y de Álvaro Mutis: *Juego de Damas* (1978), *El toque de Diana* (1981) y *Finale Capriccioso con Madona* (1983) de Moreno Durán; *El patio de los vientos perdidos* (1984) de Burgos Cantor; *Changó el Gran Putas* (1980) de Zapata Olivella; *Los cortejos del diablo* (1970) y *La tejedora de coronas* (1982) de Germán Espinosa; *Los parientes de Ester* (1978) de Luis Fayad; *El álbum secreto del Sagrado Corazón* (1978) de Parra Sandoval; además, conocía cuentos de Burgos Cantor, Fayad y Marvel Moreno.

redes de interpretación desestabiliza significados; la novela no sólo instaura mitos, también puede deconstruirlos en aras de desvelar los conflictos de subjetividades personales y de sujetos colectivos. Además, en el momento de escribir mi ensayo era escasa la bibliografía crítica sobre la autora, quien ya había publicado *Los girasoles en invierno* (1970) y *Dos veces Alicia* (1972); en Colombia sólo los comentarios de Oscar López Pulecio (1975) y Joaquín Peña Gutiérrez (1982) habían destacado la factura novedosa de la novela en relación con la Violencia como proceso histórico del país y como tradición literaria nacional; el apoyo más claro en mi búsqueda de diálogo crítico fue el lúcido y vigente trabajo de Graciela Mora (1984:71-81), para quien *La pájara...* puede leerse como una versión latinoamericana del Bildungsroman o "novela de formación"; en efecto, el ejemplar predominio de la primera persona propio del género, es sustituido por un "collage" de voces, en el cual se inscriben sucesos históricos que afectan la sociedad toda; recuerdos de la infancia de Ana articulados con experiencias adultas, definen la búsqueda de su vocación existencial; la rebeldía contra los padres, es motivo recurrente, en particular contra la madre que obliga a la protagonista a cumplir roles estereotipados correspondientes al "bello sexo", y la creación de un alter ego ideal (Valeria), estimula un cambio de rumbo en las opciones existenciales de Ana.

Intersección de caminos críticos en la recepción de *La pájara...*

Convencido de que la función principal de la lectura crítica es multiplicar sentidos, me dispuse a seguirle la pista a la recepción que *La pájara...* y la obra toda de Ángel empezaba a tener en medios académicos e intelectuales; a fines de los años ochentas e inicios de los noventas aumentan los estudios y los enfoques críticos, que poco a poco resitúan el proceso creativo de la autora y la significación de *La pájara...* dentro del mismo. Sobresalen los esfuerzos por conectar la novela con la tradición literaria colombiana, usualmente desconocedora de la voz femenina; son también notables las miradas renovadas sobre la narrativa de Ángel en relación con debates contemporáneos sobre deconstrucción de saberes y poderes y sobre reformulaciones de modernidades culturales y estéticas, con cuestionamientos de códigos sexistas y patriarcales, con resistencias ocultas o evidentes de estéticas marginales, y con valoraciones de estrategias retóricas que debilitan, relativizan o diseminan la autoridad oficial y el discurso histórico institucional.

Precisamente, dos monografías académicas realizadas en la Universidad Javeriana son una buena muestra de los diálogos hermenéuticos que genera la novela: *La obra de Albalucía Ángel, un proceso de la modernidad: verosimilitud y nueva razón* (1987) de Nohora Constanza Revérend, y *La lectura del cuerpo en Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1993) de Thomas Charles Park. En el primer caso, la lectura comparada de las novelas conocidas de Ángel, cuestiona la relación normativa modernidad/modernización en los distintos contextos representados y percibe modernidades problematizadas, donde

los sujetos femeninos luchan por lograr afirmaciones de autenticidad en medio de decadentismos europeo-occidentales, de ámbitos colombianos de violencia histórica, política, social y psíquica, o de discursos patriarcales excluyentes, códigos expresivos del machismo e intolerancia de poderes. Ello explica que cada protagonista cumpla un ritual análogo: se mira en el espejo, se extraña de su enajenación, polemiza con la "otra" y con el entorno, y se prende luego del poder autorreflexivo y desalienador del lenguaje para intentar el encuentro consigo misma. La segunda monografía, en cambio, centrada en *La pájara* . . . , valora la significación político-cultural de la novela a partir de la imagen del suplicio del cuerpo femenino, en tanto metáfora de represión, sojuzgamiento y ejercicio de poderes ocultos/visibles, los cuales como estructuras envolventes invisibilizan el "ser" de Ana, cuyo intentos de afirmación no curan del todo las heridas y violaciones de su (el) cuerpo-nación que parece no poder recuperarse.

Por otra parte, mientras Dick Gerdes (1987:21-26) precisa las fuentes testimoniales/documentales sobre la violencia que animan la dinámica narrativa de *La pájara*..., Raymond Williams (1991:32-40) destaca que gracias a la fusión de dichos materiales con las libertades de la ficción, la estructura abierta de la novela cuestiona el proceso mismo de crear "hechos" y censurarlos, generando todo tipo de confrontaciones históricas e ideológicas. Precisamente, este diseño narrativo emparenta *La pájara* . . . con *El libro de Manuel de Cortázar* (Mora, 1987:100); ambos autores recortan y luego articulan información, al tiempo que la escritura misma hace las veces de protagonista³. No por casualidad Cecilia Caicedo (1988: 89-112) señala la necesidad de un "lector cómplice" para la narrativa de Ángel, capaz de desentrañar redes simbólicas, cuyo desvelamiento no sólo debilita discursos heredados, sino que lo compromete en la construcción de nuevas significaciones, asociadas en *La pájara*... con la violación de Ana, la cual metonímicamente contiene las múltiples violaciones de la patria.

Ahora bien, la lectura de Helena Araujo sitúa la escritura de *La pájara*... dentro de la línea de rebeldía femenina que explora la cultura de lo reprimido, mientras se sufren los rigores del discurso autoritario (1988: 428); por eso anota que Ana encuentra la razón de vida en un posible compromiso político que la impulsa a romper los lazos con el sistema patriarcal y a luchar en favor de los marginados (1989: 137). Por su parte, María Mercedes Jaramillo (221-222), preocupada por relacionar tradiciones literarias y miradas femeninas, sostiene que la evocación de Ana, eje estructurador de *La pájara*... conforma un "continuum narrativo", cercano al modelo proustiano, pues los episodios recobrados de la infancia se conectan con el presente, luego se desplazan y se reubican en temporalidades diferentes hasta instaurar ritmos análogos al fluir de la conciencia, lo cual contribuye sin duda a que el lector capte la historia colectiva como vivencia autobiográfica y viceversa: el tejido de recuerdos deviene en "memorial de

3 Betty Osorio (1995: 385) señala el efecto de esta técnica en el cuento "Oh Gloria Inmarcesible", perteneciente al libro homónimo de relatos que Ángel dio a conocer en 1979.

agravios que apunta contra el sistema patriarcal y clasista" hasta configurar la imagen de la mujer "como sujeto de su propia historia".

Dentro de los enfoques críticos que enfatizan el rol de la mujer y la construcción de identidades femeninas en *La pájara...* y en un corpus significativo de la narrativa de Ángel, la lectura de Betty Osorio (372-398) potencia dichas valoraciones. Anota el carácter pionero de la novela al ficcionalizar la fórmula del feminismo contemporáneo, según la cual las mujeres más que hacer el amor, deben engendrar hijos; su lectura al percibir el cruce entre la experiencia individual de Ana y un acontecer histórico valorado como masculino, rastrea "la búsqueda de una identidad femenina en un acontecer histórico dirigido por hombres" (379); demuestra que el complejo diseño de la novela, tensionado entre lo personal y lo colectivo, lo subjetivo y lo objetivo, evidencia la dificultad para construir un discurso femenino en nuestra historia; por eso dicho discurso entra a contrapelo o de manera disimulada en los textos oficiales (380), y por eso las conquistas de Ana con respecto a su sexualidad y conciencia social quedan en suspenso; su lucha por construirse una identidad sólo tiene sentido en un entorno social "donde la mujer participe activa y simétricamente en todas las esferas del acontecer público y privado" (384); al valorar otras producciones de Ángel, Betty Osorio encuentra que en *Misía Señora* (1984), la locura de Mariana metaforiza una sacudida vital y conceptual, a partir de la cual surge un nuevo imaginario en la construcción de una identidad femenina, concebida como destino en marcha (390); y en *Las andariegas* (1984) el viaje de las mujeres en pro de una conciencia femenina colectiva, encuentra un mundo masculino, que ellas identifican como proceso cancelado; la marginalidad en la que siempre han vivido las exime de cualquier responsabilidad en esa historia y "les permite imaginar una nueva" (392).

La intensa polisemia de *La pájara...* provoca nuevos acercamientos que la recrean continuamente y demuestran la eficacia de su proceso enunciativo; Graciela Uribe (203-224) conecta la visión femenina de la historia con un entramado mítico que extrapola la significación de la novela más allá de la realidad colombiana: el mito de Teseo reescrito en *La pájara...* identifica la valentía y las convicciones de Valeria con Ariadna; y las búsquedas de Lorenzo con el esfuerzo de Teseo por matar al minotauro; Teseo-Lorenzo no soporta la máquina de torturas y traiciona a Ariadna-Valeria al delatarla; Ana como receptáculo de esta situación comprende la magnitud de la pérdida generada con la muerte de Valeria, en quien recae buena parte de la elaboración mítico-simbólica: "árbol" que contiene la posibilidad de maduración y cambio, cimentado en una "raíz" fuertemente arraigada en la tierra, y al mismo tiempo, emblema de una nueva escritura, cuya memoria acumulada conducirá al reconocimiento definitivo de la mujer escritora en un mundo todavía dominado por códigos patriarcales de desigualdad y dominación, que ancestralmente han ejercido la violencia sobre las mujeres al quitarles el derecho a la palabra (205-212). Este obstáculo se supera plenamente en *Las andariegas*, cuya factura neobarroca deconstruye

paródicamente la historia masculina, al tiempo que construye la imagen esperanzadora de solidaridades femeninas, capaces de instaurar el "devenir mujer" en igualdad de condiciones a los perpetuados devenires masculinos (213-223).

Por su parte, Oscar Díaz Ortiz plantea que la estructura de *La pájara...* además de construir un discurso feminista heterosexual, denunciador de los constreñimientos sociales de las mujeres, inaugura un deseo homoerótico como instrumento para dismantelar las fuerzas coercitivas que subyugan a la mujer (239-240); el estudioso establece una progresión entre las novelas, pues mientras en *La pájara...* dicho deseo es sólo un recuerdo de la niñez, en *Misía Señora* se ubica en la vida adulta (241), y en *Las andariegas*, transformado en "identidad lésbica", se instaura como imagen de una historia posible, situada más allá del binarismo patriarcal hombre/mujer, cuyo prototipo de organización social parece haber fracasado (250-251).

Recién entrado el siglo XXI, los ecos renovados del canto de *La pájara*... continúan resonando en medios académicos e intelectuales; dos investigaciones puntuales sobre la novela revelan el interés crítico que sigue despertando entre estudiosos de la literatura: el libro de Oscar Osorio, *Historia de una pájara sin alas* (Universidad del Valle, Abril de 2003) y la *Edición crítica* de Marta Luz Gómez (Universidad de Antioquia, noviembre de 2003).

Oscar Osorio, inspirado en los principios de la sociosemiótica emprende un microanálisis de la compleja estructura secuencial de la novela. (87-110) para explicar la perspectiva ideológica que la anima, y explicita la elaboración que ésta hace del idologema Violencia al seguir paso a paso la inserción y el funcionamiento textual de El Bogotazo, los gobiernos de Ospina Pérez y Laureano Gómez entre 1948 y 1953, la dictadura del General Rojas Pinilla y el Frente Nacional; estos referentes estéticamente potenciados arrojan significaciones inéditas dentro de la lógica narrativa, cuyo alto grado de tratamiento literario trasciende la mera denuncia de manifestaciones crudas y dispositivos aberrantes engendrados durante la Violencia, o la sola interpretación sociohistórica de la misma (51-85).

Quizá el saber crítico que aporta este trabajo se centra en el desvelamiento de los valores ideológicos que fundamentan la novela, la cual se enuncia desde la lógica de la inacción, el desencanto y la renuncia (114). En efecto, su compleja, pero coherente estructura narrativa, demuestra Oscar Osorio, se diseña desde tres espacio-tiempos (cronotopos) que definen situaciones de narración y distintos estados anímicos de la narradora (111-113); dichos cronotopos modalizan el enunciado, es decir, lo caotizan y proliferan: en el primero, la conciencia de Ana, entre sueño y vigilia alega con Sabina, mientras enfrenta su pasado y su ser; en el segundo, Ana adolorida por la muerte de Valeria y destrozada por el inminente

viaje de Lorenzo al monte, es nuevamente invadida por recuerdos e imágenes que desestabilizan su presente; y en el tercero, mientras declara y reconoce el cuerpo de Valeria en las instalaciones del DAS, la obsesión por la muerte de ésta se confunde con la obsesión por la muerte de Julieta, amiga de la infancia; en los tres casos, el presente confuso y desesperanzado desde donde Ana enuncia o es focalizada desemboca en un enunciado desordenado, cuyo origen se genera en la modorra de una narradora perezosa, "representación textual de una juventud que, habitando la barbarie desde la más tierna infancia, renunció a la lucha y se condenó a la inacción" (113). En este sentido, Ana y por extensión la juventud de los setentas, víctimas de los horrores de la Violencia vieron "bloqueados sus deseos de participar activamente en una política de oposición al deteriorado sistema sociopolítico del Frente Nacional" (118); quienes no renunciaron, como Lorenzo, optaron por la lucha y por las armas, forzados por el silenciamiento de cualquier manifestación en contra del sistema⁴.

Ahora bien, la percepción estructural de la metáfora de la cama, en tanto modorra, pereza e inactividad vincula *La pájara pinta*... con series de novelas colombianas que comportan una visión de mundo análoga, en la que la juventud proveniente de la clase media y alta parece condenada a la tragedia de la inactividad social (29): *¡Que viva la música!* (1975) de Andrés Caicedo; *Sin remedio* (1984) de Antonio Caballero; y *Jaulas* (1984) de María Elvira Bonilla. En todos los casos la imposibilidad de levantarse de la cama para enfrentar el mundo, resulta de la dificultad de adecuarse a los rígidos paradigmas impuestos a la juventud de los setentas, del vacío dejado por la Violencia, de la ausencia de ideales y de la insensibilidad social clasista y excluyente. Sin duda que la perspectiva femenina aportada por Alba Lucía Ángel a esta problemática, complejiza la producción de sentidos y enriquece el debate sobre visibilidad/invisibilidad de la mujer escritora en la formación y en la transmisión del canon literario nacional.

Finalmente, es innegable el esfuerzo de Marta Luz Gómez, quien después de revisar y estudiar cuatro ediciones de *La pájara*...⁵, emprende una edición crítica que sin duda contribuye a una mayor recepción de la novela entre lectores nacionales y extranjeros. Además de ofrecer información valiosa sobre la vida y la obra de Alba Lucía Ángel y el contexto histórico de producción de la novela, la editora incluye

4 El lente analítico de Osorio es contundente al respecto: "Valeria y Lorenzo son los únicos actores que ofrecen un discurso pleno de convicción ideológica, que actúan en función de un ideario, por causa distinta a la de sus particulares intereses. Ana hace con ellos este aprendizaje, pero la muerte de Valeria y la clandestinidad de Lorenzo la sumen en un escepticismo político que la postra" (119) ... "Esta es pues una novela del desencanto. Ana transita de la desilusión al descreimiento, de la incomplacencia a la desesperanza: toda su vida es el camino hecho desde la expulsión del paraíso de la infancia hasta su presente tomado por el miedo y la impotencia. Ana encarna la historia terrible de un basto sector de las generaciones que nos anteceden, y en ella estará seguramente parte de la respuesta al interrogante que habría que responder si no queremos seguir fracasando en inútiles diálogos de paz o de fusiles, siempre de espaldas al sentir del país real. El rito de la violencia sigue" (120).

5 Las cuatro ediciones de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* son: 1975 (Instituto Colombiano de Cultura), 1981 (Bogotá, Plaza & Janés), 1984 (Barcelona, Argos Vergara), y 1985 (Bogotá: Oveja Negra).

un análisis didáctico de la misma con el objeto de situar lectores y fijar mecanismos de textualización; por otra parte, precisa las redes intertextuales, los rasgos de oralidad y los gestos de humor que se tejen en la escritura. Son especialmente importantes para futuras lecturas e investigaciones tanto el rastreo biobibliográfico, como los hallazgos de genética textual –cotejo de ediciones con el texto original, explicación de cambios y aparato exhaustivo de notas aclaratorias sobre cuestiones lingüísticas, semánticas, lexicográficas y dialectales–, todo lo cual denota la riqueza literaria y el valor de los depósitos de memoria histórica, regional y nacional que contiene la novela.

Relectura, convicciones renovadas y valoración múltiple

Alimentado por los diálogos hermenéuticos que generó el recorrido por las recepciones de *La pájara*. . . y de un corpus representativo de la narrativa de Alba Lucía Ángel, vuelvo a mi primera lectura de la novela – la violencia como enunciado proliferante, de cuya complejidad estructural se genera una visión de mundo mediada por una búsqueda femenina, en una historia marcada por la infancia, la sexualidad y la muerte–; salgo enriquecido, descubro nuevos trayectos críticos, constato intuiciones y sobre todo, resitúo la solidez literaria de un universo narrativo que entre 1970 con *Los girasoles en invierno* y 1984 con *Las andariegas*, sin desconocer el valor de cuentos, ensayos, dramaturgia y producción reciente⁶, se constituye como proceso creativo y como sistema de representación alegórico-simbólico de realidades históricas colombianas, de persistentes estructuras de poder, de combates con códigos patriarcales y sistemas dominantes y de construcción de memorias privadas y públicas. Al mismo tiempo, este universo literario se constituye en espacio de desvelamientos ideológicos y de afirmaciones de género, de reconstrucción de imaginarios y de estructuras mentales, en fin, de apuestas estéticas que conforman un sistema literario autosuficiente, por fin visibilizado, dentro de la cultura colombiana contemporánea:

– La visión de mundo de Alba Lucía Ángel se construye a partir de experiencias vividas y de conocimientos adquiridos en el país; las ausencias prolongadas se transforman siempre en presencia viva que nutre su creación literaria. Viajes, desplazamientos y regresos generan ciclos temáticos y trayectorias estéticas: mientras las dos primeras novelas *Los girasoles de invierno* (1970) y *Dos veces Alicia* (1972), de corte autorreflexivo y referentes europeos, construyen y ficcionalizan la autenticidad e individualidad del ser, *Estaba la pájara*. . . (1975) y *Misía Señora* (1982) se nutren sistemáticamente de la historia y el imaginario nacionales, para desembocar con *Las andariegas* (1984), en una búsqueda cuasi cósmica y

6 Me refiero al libro de cuentos *¡Oh gloria inmarcesible!* (1979), a las piezas dramáticas *La manzana de piedra* (inédita) y *Siete lunas y un espejo* (1991), dos ensayos sobre plástica: *Libros de arte* (1975) y *Visión del arte* (1981); la novela reciente *Tierra de nadie* (2003); además, existen libros de poesía, otros ensayos y entrevistas a escritoras latinoamericanas, todavía inéditos.

deliberadamente desterritorializada de una conciencia femenina de la historia. Es claro el papel de bisagra que cumple *La pájara*. . . dentro de la parábola literaria de Alba Lucía Ángel; situada entre las que buscan una autenticidad individual y las que afirman un compromiso feminista propiamente dicho, se destaca como momento de culmen temático y estilístico; al cerrar un ciclo y abrir otro se constituye en mirador privilegiado para recuperar la génesis creativa de la autora y seguirle la pista a las búsquedas existenciales y a las conquistas estéticas que han guiaron su vida y su propuesta literaria.

En efecto, las protagonistas de *Los girasoles en invierno* y *Dos veces Alicia* se esfuerzan por construir una imagen propia mientras rechazan las impuestas: Alejandra se asombra al descubrir la decadencia en las grietas de la cultura europea, y Alicia Wilson comprende la importancia de la autenticidad cuando percibe que el consumismo y el deterioro humanos son los signos visibles de la modernidad occidental. En este transcurso narrativo, *La pájara*. . . aparece como el relato de una duda, la de Ana y la de Ángel, duda enmarcada históricamente entre la muerte de Gaitán y la muerte del Che Guevara, y narrativamente, entre la muerte de Julieta, amiga de la infancia y la muerte de la guerrillera Valeria, yo ideal de la protagonista; duda que además no permite la decisión definitiva por el cambio -los estereotipos impuestos y el caos de la Violencia sólo favorecen la inacción-; no por casualidad dentro de la trayectoria de Ángel, *Misid Señora* y *Las andariegas* representan nuevas etapas en su proceso vital y literario al vincularse críticamente con discursos y compromisos feministas⁷. Así, Mariana de Ontaneda y Álvarez problematiza radicalmente su vida al negar los poderes perpetuados contra ella, mientras busca dolorosamente un "ser" que le ha sido enajenado, configuración referida sin duda al lento y difícil cambio ocurrido en la mujer colombiana y latinoamericana de los setentas, momento en que empieza a asumirse como ser social e histórico -toma de conciencia por la libertad que la protagonista vehicula en la vejez y en la locura, como metáforas de autonomía y autodeterminación-; no es extraño entonces que en *Las andariegas*, Ángel se ubique definitivamente en un feminismo activista para luchar contra definiciones impuestas: un sujeto de enunciación múltiple, compuesto por mujeres de todo el orbe, construye una cosmogonía femenina a través de un viaje por la historia en búsqueda de sus orígenes; los trayectos de cada una y de todas devienen en sucesivos descubrimientos/reconocimientos hasta confirmar la hipótesis, según la cual el diluvio recién termina y sólo la nueva era que empieza, inspirada en la solidaridad femenina, hará posible la transformación de la realidad.

— Releída en el devenir narrativo de Ángel, la polifonía de voces que caracteriza *La pájara*. . . , va perfilado una serie de motivos, que encadenados conforman una visión de mundo en relación con la expe-

7 El trabajo de Reverend, muchas de cuyas ideas inspiran esta relectura, es puntual al analizar los cambios de las protagonistas en relación con las modernidades dentro de las cuales están ubicadas.

riencia infantil, el impacto de la muerte y de la violencia, la dimensión sexual femenina y la búsqueda de afirmación de Ana y de la mujer en medio de un cuestionamiento de todos los órdenes e instituciones heredados de la historia familiar y social. En efecto, el tratamiento del tópico de la infancia provinciana está pensado con el propósito de incorporarlo al mundo de la Violencia; la novela no establece diferencias entre las maldades escolares, los traumas de la iniciación sexual, la muerte de Gaitán, los asesinatos partidistas o las masacres estudiantiles, pues todo esto está fuertemente apretado por el cordón umbilical de una violencia sin principio ni fin... En verdad, debajo del candoroso nombre de la novela -Ana y Julieta con frecuencia se identifican con aves- y debajo de la ronda infantil que se repite en momentos claves de la evocación, se esconde un caos personal y social donde parece haberse perdido la inocencia y el sentido de la vida. A su vez, la preocupación por la muerte, otro eje estructural, está enmarcado en la vida de Ana por dos fuerzas: una social, la violencia que prevalece en el país, y una personal, la muerte de dos amigas: Julieta y Valeria. El recuerdo recurrente de estas dos muertes superpone discursos, emociones o sentimientos entre Ana niña y Ana adulta y proyecta alegóricamente el binomio muerte/violencia que parece caracterizar trayectos personales y sociales en la historia colombiana de la segunda mitad del siglo XX.

De igual manera, la experiencia de búsqueda y el proceso de autoafirmación de Ana constituyen un tortuoso camino, que supone el cuestionamiento de las imágenes estereotipadas de la mujer en relación con una sociedad que constantemente la viola en su humanidad esencial y la abandona a un destino impuesto, reprimiéndole los deseos de ser y de actuar. La imposición de un tipo de vida sobre la mujer se modaliza desde la familia, la escuela, la sociedad y la moral social; el sexismo de la cultura en la que Ana está inmersa es el principal obstáculo en su búsqueda de vocación; la clase a la que pertenece no ve con buenos ojos que desarrolle aptitudes intelectuales, artísticas o de cualquier índole que no sean las reservadas para la mujer según los cánones establecidos; a su vez, la familia no le permite el ingreso a la universidad y llega a destruir su vocación musical. Todo lo anterior provoca en Ana deseos de romper los límites de la casa, de la familia y de la sociedad...

La actitud de Ana y la consiguiente visión de la mujer están en estrecha relación con la experiencia sexual, motivo también insistente en el discurso narrativo. La novela abunda en episodios donde se mezclan el terror por los crímenes de la violencia y la curiosidad por aquello relativo al sexo: distintos fragmentos discursivos van constatando un proceso gradual en la experiencia sexual de Ana, el cual se desarrolla en evidente paralelismo con la búsqueda de vocación humana y con su ansia de afirmación como mujer o como sujeto activo del mundo que la rodea. De la iniciación sexual de la niña, enmarcada entre la curiosidad y el desconcierto, se pasa a la violación de la adolescente a manos de Alirio, peón de la finca, que la afecta profundamente, pero al mismo tiempo, es el punto de referencia para contrastar

luego su experiencia de sexualidad y de amor con Lorenzo. Poco a poco, el placer corporal que Ana experimenta con él, se transforma en afirmación vital, especie de "eros" liberador que le hacen descubrir el cuerpo, el goce de los sentidos y todas las sensaciones olvidadas a causa del instalamiento propio de la sociedad burguesa y consumista que ha vivido.

En definitiva, la alternancia de planos del discurso narrativo permite captar la tensión irresuelta de Ana, quien por una parte pretende cuestionar la vida y reconquistarse como mujer y como persona, pero por otra, la secuela de violencia que siempre la ha rodeado y la formación simplista o frívola que ha recibido, parecen condenarla a una inactividad consciente. Desde un punto de vista de mentalidades, dicha inacción evidencia la dificultad de construir un discurso femenino en la historia del país, como propone Betty Osorio (380-384); y desde un punto de vista de cartografía de las "novelas de la Violencia", *La pájara*... supera la mera representación socio-histórica del fenómeno y tematiza tempranamente la metamorfosis del mismo en desviaciones personales y perversiones sociales; en este sentido, su estructura abierta la constituye en pionera de series narrativas que luego abordan el entramado de intereses y poderes desestabilizadores que genera la violencia: narcotráfico, sicariato, guerrilla, fuerzas militares y estamentos políticos e intelectuales contaminados, motivos novelados, entre otros, por Fernando Vallejo (*La virgen de los sicarios*, 1994), Darío Jaramillo (*Cartas cruzadas*, 1995), Jorge Franco (*Rosario Tijeras*, 1995), Gustavo Álvarez Gardeazábal (*Comandante paraíso*, 2002) y Laura Restrepo (*Delirio*, 2004).

— La lectura en perspectiva de *La pájara*... en el centro de la parábola literaria de Ángel, hace percibir la existencia de un "mundo" habitado y rehabilitado por la autora, en cuyo interior existen rasgos distintivos -búsquedas semejantes de protagonistas, analogías repetidas, microestructuras comunes-, los cuales demuestran la unidad móvil y creciente de una percepción que sin perder de vista su génesis, se dilata continuamente al nutrirse de distintos referentes hasta convertirlos en sustancia narrativa.

Las protagonistas y los discursos que las expresan incluyen una motivación existencial y narrativa, centrada en resolver las problemáticas vitales de un ser-ante-el-mundo: Alejandra, Alicia Wilson, Ana y Mariana se enfrentan a la incoherencia, la represión familiar y social, la sensación de pérdida ante un poder abstracto pero inminente, y por eso, a la necesidad de encontrar sentido. De hecho, todas comparten una trayectoria vital análoga que simbólicamente revela las condiciones concretas de la existencia: la lucha contra la represión (la casa, el colegio, la cárcel, el sanatorio mental), que provoca en Alejandra la decisión de viajar a Europa; en Alicia Wilson, la posibilidad de relacionarse con el mundo en las calles y en los espacios urbanos; en Ana, el cuestionamiento de los estereotipos familiares y sociales impuestos, y en Mariana, la ruptura de cadenas opresivas cuando sale de vacaciones. La segunda etapa de estos trayectos existenciales se identifica con el asombro y con un descubrirse a sí mismas en queha-

ceres enriquecedores y gratificantes: Alejandra y Alicia al escribir son dueñas de sus percepciones; Ana sueña su liberación y vivencia la plenitud del cuerpo en su breve relación con Lorenzo; Mariana alcanza su más grande sensación de libertad en el mar y renace al descubrir en su locura lúcida que posee un lenguaje propio. Finalmente, la tercera etapa se asocia más con la reflexión, desde la cual se confronta el dolor, se afina la conciencia de miedos e inseguridades, se evalúa la historia vivida y se genera la necesidad de cambios más allá de las dificultades: la espera inútil de Alejandra por su amante, el final revelador de la historia de Alicia Wilson, las carencias y dudas de Ana cuestionada y la locura y la vejez de Mariana.

En consecuencia, el modelo actancial de Ángel para evidenciar la toma de conciencia de las protagonistas se repite con mínimas variantes; ellas enfrentan problemáticamente el mundo al relacionarse con prototipos de mujeres fuertes, liberadas y definidas, cuya autenticidad las induce a revelarse: la yugoeslava para Alejandra, la inquilina anónima para Alicia, Valeria para Ana, la costeña para Mariana, modelo bipolar que significativamente se disuelve en la solidaridad femenina y colectiva de las andariegas.

Bibliografía

- Ángel, Albalucía. *Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón*. Bogotá: Plaza & Janés, 1981.
- Araujo, Helena. "Siete novelistas colombianos". *Manual de Literatura Colombiana*. Germán Arciniegas et al. (edits.). Tomo II. Bogotá: Planeta – Procultura, 1988:409-462.
- Caicedo de Cajigas, Cecilia. "Albalucía Ángel. Escritura simbólica". *Literatura risaraldense*. Pereira: Gráficas Olímpica, 1988:89-112.
- Díaz-Ortiz, Oscar. "G. Álvarez Gardeazábal y A. Ángel: insubordinación del género sexual para establecer una identidad gay". *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Angela Robledo (comps). Bogotá: Ministerio de cultura, vol. III, 2000, 225-257.
- Figueroa, Cristo. "Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón: la proliferación del enunciado en el discurso narrativo". Luz Mary Giraldo (comp.). *La novela colombiana ante la crítica 1975-1990*. Bogotá: CEJA- Universidad del Valle, 1994: 177-201.
- Gómez, Martha Luz. Edición crítica de *Estaba la pájara pinta en el verde limón* de Albalucía Ángel. Medellín: U. de Antioquia, 2003: IX-XII, 1-112 y 515-622.
- Jaramillo, María Mercedes. "Albalucía Ángel: el discurso de la insubordinación". *¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana*. María Mercedes Jaramillo, Ángela Inés Robledo y Flor María Rodríguez-Arenas. Medellín: Universidad de Antioquia, 1991:203-238.
- López Pulecio, Oscar. "La pájara pinta. Un libro de violencia". *Magazín Dominical*. El Espectador, diciembre 21 de 1975,9
- Mora, Gabriela. "El Bildugsroman y la experiencia latinoamericana: La pájara pinta de Albalucía Ángel". *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Patricia Elena González y Eliana Ortega (Edits.). Río Piedras, Puerto Rico: Huracán, 1984: 71-81.
- Osorio, Betty. "La narrativa de Albalucía Ángel, o la creación de una identidad femenina". *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX*. María Mercedes Osorio, Betty Osorio, Ángela Inés Robledo (edits.). Bogotá: UniAndes/U. de Antioquia, 1995:372-398.
- Osorio, Oscar (2003). *Historia de una pájara sin alas*. Cali: U. del Valle. Escuela de Estudios Literarios.
- Park, Thomas Charles (1993). *La lectura del cuerpo en Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Tesis de Postgrado. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Peña Gutiérrez, Joaquín. "Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón". *Teorema*. No. 5 (mayo-junio, 1976):32-33.

Revérend, Nohora Constanza. (1987). *La obra de Albalucía Ángel, un proceso de la modernidad: verosimilitud y nueva razón*. Tesis de Postgrado. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Uribe, Graciela. "El devenir mujer en la propuesta estética de Albalucía Ángel". *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Angela Robledo (comps). Bogotá: Ministerio de cultura, vol. III, 2000, 204-224.

Willimas, Raymond Leslie. "Albalucía Angel (1939) Colombia". *Escritoras de Hispanoamérica. Una guía bio-bibliográfica*. Diane E. Marting (comp.). Montserrat Ordoñez (coordinadora, edición en español). Bogotá: Siglo XXI, 1991:32-40.

Alba llega trayendo el alba

Las Andariegas: Una lectura sin armas ni armaduras

Martha Gartier Balderrama

Voy a partir de algo tan sencillo y agradable como es el relato de un maravilloso encuentro con *Las Andariegas* y Albalucía Ángel. Todo empezó cuando hacía una especialización en literatura en la Universidad Tecnológica de Pereira, cierto día en una de las materias que cursaba aquel semestre, el profesor trajo más de una decena de libros los cuales los colocó sobre la mesa, para que los eligiéramos acorde a nuestras simpatías e inquietudes; entre los convidados, por su puesto, se encontraban Cortázar, Borges, Paz, García Márquez, Cabrera Infante, Vargas Llosa, Quiroga, y otros más; todos bien vestidos y organizados, tras escuchar las indicaciones del profesor para realizar la tarea, todos mis compañeros se abalanzaron a la mesa para coger su escritor preferido, mientras yo desde mi silencio boliviano veía como se iban los libros con sus respectivos admiradores; en la mesa quedaron dos libros, mejor dicho, un librito humilde y desnutrido y la fotocopia de un libro, ante las restringidas posibilidades de elección, me incliné por la fotocopia, la combinación entre el nombre de la autora y el título del libro me resultó atractivo: "*ALBALUCIA ANGEL: LAS ANDARIEGAS*"; de hecho ya era un poema "angel andariego de la luz del alba" así jugó mi mente en ese instante con ese nombre desconocido para mí, hojeé el libro algunas veces y ante mi incertidumbre alguien dijo: "Ah! Esa es Albalucía, una escritora pereirana".

Aquel día me fui por los senderos de la universidad, con el dolor de sentirme sola y forastera en un pueblo ajeno, sin saber que tenía entre mis manos una caja sonora construida por „esa escritora pereirana" que se había ido hacía ya mucho tiempo. La primera lectura, un aguacero tropical de palabras, un viaje por autopista extranjera, señales y paisaje desconocidos y las ansias de llegar, llegar; una segunda lectura, niebla, llovizna, una tercera, por fin el alba, la caja se abrió de la cual empezaron a salir seres hermosos alborotados como por una energía bella y mágica, seres que correteaban, ya metiéndose entre los guaduales, ya extasiados ante los bombillos del guayacán, brincales, brincando de quebradita en quebradita, duendeando cafetales, „brujando" por los extramuros de Pereira, y por doquier de las tierras del café. Así fue como un día sin darme cuenta formaba ya parte de "*esa cadena de acero rutilante*...". Y ya por ese "*reconocerse en huellas antiguas*" un día conversando con una vecina que muy poco la conocía, insistió en su pregunta: "Pero Martha, algo tiene que gustarte de Pereira...", entonces sin dudar

le respondí: los árboles, las flores, el paisaje y *Las Andariegas*, es de Albalucía Angel, una pereirana, la conoces? Como retándola, ella, Leonor Vallejo, sonriendo me dijo "pero claro, es una amiga de la juventud, la Albalú, ya te presto los otros libros..."

Estimadas y estimados amantes, de Alba Lucía Angel y de su obra, estimadas andariegas, ya la profesora Betty Osorio bautizó el libro como un poema en prosa, María Mercedes Jaramillo como un poema épico, Zahira Camargo y Graciela Uribe como la conjunción de arte narrativo y pictográfico. Creo que todas coincidimos que *Las Andariegas* es un poema novelado sobre la historia del hombre y las civilizaciones del mundo, en donde el objetivo de las cámaras enfoca a las mujeres para ponerlas en primer plano y poder ver de cerca los roles que siempre interpretaron, no hace falta reiterarlo; mientras las guerras, batallas, grandes acciones realizadas por hombres, quedan en *Las Andariegas* como trasfondo; estamos también, creo, de acuerdo, parafraseando a las andariegas que es un libro en donde se „acompañar la Historia en su delirio oscuro“, creo que sobre estas apreciaciones no hay necesidad de discurrir.

Pero al asumir el libro como un poema, un gran poema, un poema del viaje, de la vida, es casi un acto de placer compartir las experiencias del viaje de esa lectura, las sensaciones que invocan al vuelo, pues, durante la travesía de la lectura experimentamos la metamorfosis de las mariposas en su último estadio, es decir, cuando esas alas acurrucadas y dormidas en la crisálida despiertan en vuelo y nos convertimos en viajantes, antes que en investigadores, porque no hay investigación sin viaje, el viaje hace posible el descubrimiento de tesoros, de vetas de amaneceres. Dada esta gran ocasión, esta fiesta, de compartir la experiencia de *Las Andariegas*, voy a vaciar como las andariegas mi bolsa de viaje.

Una caja que contiene el mundo

Tiene 20 cm de largo, 13 cm de ancho y 1,5 cm de espesor, dentro de ella habita el pasado del mundo, un presente que ya es un pasado para las andariegas y un tiempo de camino llamado descendieron y otro ascendieron, un tiempo de subida, un tiempo abierto. Dentro de ella está la historia de las civilizaciones del hombre, los cambios geológicos de la tierra, la vegetación, el agua acarreada por las diferentes arterias de la tierra, contenida en mares y lagos, el aire desde caricia refrescante hasta devastador y ocasionador de tornados, tolvaneras, escultor de dunas, destructor y constructor; la tierra representada en el polvo de las sandalias de la rebelde Santa Teresa de Jesús, en las inmensas montañas del Monte Olimpo donde habitan dioses buenos y malos, en las murallas, almenas, cadenas montañosas, pirámides y catedrales.

La vegetación es abundante, son muy escasas las páginas en donde no crezcan por lo menos unas pequeñas florecitas, hay páginas llenas de bosques, selvas, huertas de frutos, campos de maíz, praderas

de tomillo y romero, cordilleras de frailejones, nopales, guayacanes, gualandayes, yarumos, abetos, cedros, cactus; la vegetación está presente aun en espacios inhóspitos, como un pobre cardo contemplando la construcción de Nôtre Dame en medio del ruido de mazas y picas golpeando contra la piedra.

Toneladas de armamento sofisticado e indumentaria guerrera acorde a las épocas y pueblos hablan de las continuas guerras ocasionadas por hombres poderosos, naves de diversas formas y materiales testimonian las hazañas en los mares, desde simples balsas de pesca hasta impávidas naves llenas de andrajosos; pirámides, murallas, fuertes, castillos, catedrales, iglesias, puentes, ciudades del incario hablan del poder.

Monarcas, reinas, reyes, obispos, curas, monjas, feligreses, esclavos, pastores, brujas, hierbateras, lavanderas, prostitutas, enterradoras, madres, hijos, campesinos, faraones, zipas, incas, coyas, amautas, cantidades de soldaditos de todos los ejércitos del mundo antiguo, viajeros, capitanes, guerreros, indios flecheros y muchos, muchos más soldaditos. Dioses egipcios, romanos, griegos, indios, aztecas; dioses animales, dioses del mar, de las montañas; duendes, unicornios, faunos, minotauro, sirenas, sibilas, forman esta familia de deidades que habitan la caja mágica.

Y todas las especies de animales como, toros, vacas, ovejas, cabras, conejos, lobos, gatos, perros. Los animales americanos van representados en gran número como serpientes, tigrillos, pumas, guatines, salamandras, buhos, guacamayas, tucanes, quetzales, loros, monos, cóndores, carpinchos, zorros pájaros de todas las especies y colores.

Cada objeto, cada accesorio, cada adorno, cada flor, árbol, animal, deidad, gente, cielo, mar, viento, río, nubes, islas, pueblos, montañas, estrellas, todo, todo está poéticamente tratado, cual si fuesen piezas valiosas envueltas en papeles de seda coloridos. Por esta razón, la lectura de cada episodio de la historia es como desenvolver estatuillas de porcelana, finas piezas de orfebrería, o arqueología, y por este flujo incesante de nombrar la botánica, geología, mineralogía, zoología, historia, geografía, astronomía, la lectura de *Las Andariegas* se dinamiza constantemente exigiéndole al lector en algunos casos emprender la caminata hacia los anaqueles de la biblioteca y revitalizarse en libros, enciclopedias, para recordar conocimientos ya olvidados o descifrar algunos episodios de la historia, porque la caja a veces contiene piezas que parecerían de un rompecabezas, difíciles de armar, como acertijos, pedazos de canciones en otros idiomas, poemas, célebres frases de libros clásicos, definitivamente, la cantidad de alusiones a protagonistas y hechos famosos, imponen una lectura intertextual, veamos los siguientes ejemplos:

fue la visión que recordaron de aquel guerrero de los ojos de almendra y espada refulgente y de su amigo de la coraza áurea, a

quien la muerte no podía llevarse sino por el talón. (37)

o este otro:

es el cortejo de la que fue a esperar en vano el canto de la alondra porque llegaron emisarios con escudos y espadas y el odio por guardián. (65)

Leer *Las Andariegas* es como abrir una caja mágica herméticamente cerrada, pero una vez que se ha logrado abrirla ya estamos formando parte de la cadena y estamos caminando por las arenas calientes del desierto, y descubriendo los colores. La caja tiene una fuerza centrípeta semejante a la de los tornados, absorbe pero no agota, por el contrario, revitaliza, en el sentido que el lector se convierte en indagador, cuestionando, cuestionándose, sobre los hechos de la historia, si fueron así como en *Las Andariegas* o como siempre se los contaron. En otras palabras, nos acercamos a los lectores que los autores sueñan, como dice la creadora de *Las Andariegas* en una entrevista telefónica que le hacen las investigadoras quindianas Virginia Díaz y Graciela Uribe con respecto a *Las Andariegas* „que el lector ideal sería un personaje lleno de fantasía para que acompañe a *Las Andariegas* en estos laberintos y a veces porque no, túneles en la oscuridad feroz. La lectora ideal sería una que se despojara de todas las armaduras y entrara así, sin pesares, sin requerimientos destinados a propiciar más tarde una lectura equivocada y para ello se requiere además de una limpieza de alma, para atravesar mejor estos laberintos. Solamente así podría decodificar en esta experiencia de viaje, una realidad que se aproxime a lo que yo quise señalar, como posible nueva realidad”.

Por eso, los mismos personajes del libro, las andariegas, en el momento que inician su primera experiencia o encuentro con las civilizaciones del antiguo Egipto a través del mundo de los muertos, dejan sus espadas de cristal contra un pilar de diorita y a medida que van entrando a ese mundo a instancias de Nefertiti se quitan las armaduras para continuar el viaje, acto traducible al hecho de renacer, empezar de nuevo, sin prevenciones, sin miedos, sin guerras, ni batallas.

Las andariegas son cinco mujeres, no tienen nacionalidad, ni raza ni color, tampoco tienen nombres específicos; a una de ellas, a la que duda de continuar el viaje, la que tiene temores, a la que le duele lo que va experimentando, se la nombra como a "la más joven"; a la otra se la llama "la más pequeña", a la otra se la nombra como a "la de los cabellos del color de las flores del carbonero" la otra es "la viajera más antigua" y finalmente "la de los cabellos del color de luna de septiembre". Estos cinco nombres me

Llevan a hacer quizás una sobre-inter-pretación de la lectura, pues, parecería que se estuviera aludiendo a los cinco continentes del globo. Por otro lado, podrían llevarnos a pensar que existen diferencias de edad cronológica, esto no es descartable, pero durante la caminata, en ningún momento, en ningún risco, en ningún tramo del viaje se menciona el específico cansancio de la Viajera más antigua o la de los Cabellos del color de luna de septiembre. Si hay fatiga y cansancio no es por la vejez, es por el viaje en sí; durante toda la lectura se siente más bien la sensación de frescura, juventud, movimiento extensible aún para el lector, como si constantemente insuflaran vida, no hay decrepitud del cuerpo, por eso nunca nombran a la innombrable, la muerte, definitivamente ellas ya no están hechas de ese tiempo efímero, civilizado, ellas han traspasado todas las barreras que atormentan a la especie humana, las del tiempo, del espacio, de los espejos, de la muerte, de la luz, están más allá de todo eso, por estas mismas razones fue posible ese „descendieron y ese ascendieron" sin que esto nos lleve a pensar que se trate de especímenes clonados o mejorados por la ciencia. Son mujeres que se rescataron a sí mismas de alguna catástrofe ocurrida ya en nuestro futuro, una especie de ese futuro que está frente a nosotros, ellas regresan de ese otro tiempo que aun no hemos vivido y vienen a reconocerse en huellas antiguas, en nuestras huellas, su secreto: no perdieron la memoria. Esta especie galáctica de mujeres, es capaz de mirar de frente la historia del hombre, de sus construcciones y destrucciones, de sus juegos de poder, de sus guerras del sometimiento.

Estas viajeras se mueven en el escenario de la tierra, en donde la bóveda del cielo es el techo. El paisaje, los accidentes orográficos, las entradas a pueblos sirven de marco de las escenas, el camino es un espacio dinámico, los pueblos, villorios, templos, islas, selva, son los lugares de actuación. Por eso, cada episodio histórico que se presenta, es como si se estuviera viendo un álbum cuidadosamente elaborado a la manera de nuestras abuelas, en donde cada fotografía, cada postal, han sido seleccionadas con una entrega casi religiosa, pues, la acción, el hecho histórico, la caminata, escena del descanso el armisticio, la guerra o cualquier otro hecho, están enmarcados cual viñetas unas veces con el paisaje geológico, otras con la vegetación: como árboles frutales, un cielo color metileno, un volcán en erupción, un cielo color amaranto; en otras ocasiones el inicio de otro episodio histórico se anuncia más bien de manera acústica, „como el balido de las ovejas y el sonido de los címbalos, campanas tocando el angelus, retumbar de cañones, cantos de mujeres". En estos escenarios o lugares de actuación o de encuentros, el estado del tiempo meteorológico se nos informa a través de las posiciones del sol, estrellas, las nubes, la lluvia. „el sol pegaba como queriendo calcinarlas", „al borde de un camino mientras disfrutaban del sol de los venados", „neptuno embravecido zangaloteaba la balandra como si fuera de juguete", y así por este estilo, ese barómetro y termómetro poético nos tiene al tanto de la atmósfera de los sitios de actuación.

Durante el viaje van vestidas con las túnicas que se tejieron en el trayecto del mundo de los muertos, en algunas ocasiones se visten con túnicas de ritual, como para el día de la iniciación de los efebos, o

cuando llegan a Lesbos. Y se han alimentado de frutos, semillas, dátiles, higos, queso, mariscos, leche de cabra, agua de los pozos, licor de frutos hecho por ellas, tomaron algunas bebidas ceremoniales, con los efebos que se iniciaban, y en la isla de Lesbos, algunas veces comieron carne de monte ofrecida por mujeres que encontraban en su caminar. Duermen a la interperie, en grutas, en bosques, a campo abierto en algunos recintos de mujeres como las avilesinas, o las de Lesbos, establos.

En sus momentos de descanso ya sea en las montañas, a la orilla del mar, los bosques, tejen coronas, pulseras, collares, se echan resinas a sus cuerpos, bailan, cantan, se cuentan historias, miman a la más joven que siempre siente temores de seguir viajando, cuando están hospedadas en algún lugar, casa, campo, establo, ayudan en los quehaceres, tejen, cosechan, recogen frutos, especias, hierbas medicinales, poseen la sabiduría de las plantas y tienen el don sobrehumano de curar a los moribundos con su aliento, como a Noé y Juana de Arco, cito:

*una por una se fueron acercando como si se estuvieran
desprendiendo de la vida o naciendo otra vez o penetrando
en tierras olvidadas
como si la parieran
porque era una mujer y no un juglar (94)*

Todas las conversaciones son con mujeres, los hombres con quienes sostienen algún diálogo son gente humilde, como pastores, campesinos, algún soldado, no sostienen conversaciones con poderosos, sólo con Noé para salvarlo de la muerte y con Anubis. Se estremecen ante la grandeza del amor y afirman lo siguiente:

*que en su peregrinar jamás de los jamases supieron de algún hombre que amara en igual modo ni
que hubiera cumplido igual destino.(106)*

Se consternan ante la muerte al punto de embellecer y dar ternura al cadáver de Antígona para darle sepultura:

*con aceite de higuera fueron quitándole la sangre y lavaron
el cuerpo que parecía de alabastro de tan albo y de tan liso
machacaron los pétalos de mirto y las hojas de eneldo y la
aromaron frotándola muy dulce. (34)*

Sus sentimientos eróticos no son transgresores, son altamente avanzados, pues, son sabias del lenguaje de la piel, son dérmicas, por la piel entran a las profundidades del placer de la vida y a los misterios de la muerte, la vivencia con las mujeres de la isla de Lesbos y en la selva con las amazonas ilustran esta sabiduría, su naturaleza hecha de otra esencia, hace posible el vuelo perfecto, pues, el cuerpo del otro es el ala que se complementa con la del otro para planear en una geografía pactada:

*ceñidas con madreporas y con mitras de Lidia y ungidas
con los bálsamos llegaron a la danza
bacantes coribantes
pieles de seda y frutos en sazón
como ánforas de miel se fueron dando. vertidas.
invencibles, como metal que va fundiéndose. (50)*

La experiencia erótica con los efebos es más bien una educación sentimental, una tarea pedagógica que cumplen en los rituales de iniciación, es un enseñar al hombre joven de cómo tratar el cuerpo del otro. Cito:

*Reverdecidas al ritmo de la antifona amorosa
se deshicieron frescas, florecidas, cumpliendo
el rito de las iniciadoras y entraron en la luz con
ritmo denso y dulce mientras los tallos tiernos
penetraban jugosos en busca de sus grutas y ellas
los conducían como a las aves que empiezan
a volar...(41)*

Como si se tratase realmente de una educación sentimental, las andariegas cuentan la macabra experiencia de los mancebos de Egipto por desconocer el lenguaje del cuerpo del otro:

*en el lecho de amor había jacintos y olores de canela. ardentía en la sangre de los varones excitados por el dulzor de aquellas pieles y aquel aroma ácido que les bajaba por las ingles de potras espartanas
empalizadas, prisiones
sintieron el desgarre de aquellas como dagas buscando en sus*

*lisuras sin esperar a que sus pétalos se abrieran ni permitir
al fuego ir descendiendo, para vertirlas, derramarlas, volver de aceite y goce aquella gruta herida
sin razón pues ellos
horadaban,
cabalgaban
como si se tratara de una doma. (47)*

Una hermosa Voz poética relata, el relato de todo el viaje, con tal placer, detalle y precisión que a veces da la impresión que se trata de una sexta andariega, caminando detrás de ellas sin que lo supieran; pues esta Voz poética a medida que va contando las anécdotas del viaje, se va sumergiendo en los caminos como si estuviera encantada y de pronto se olvidara que nos está contando lo que le contaron, y viviera el caminar, el cambio de tono en el relato hace pensar en esa posibilidad, es como si la Voz poética narradora, se cansara de narrar linealmente el viaje y quisiera en vez de narrar sublimar la experiencia metiendo toda la experiencia a una máquina poetizante para lograr un producto de alta calidad poética:

*construyeron la balsa. navegaron dos días, navarcas navegueras,
disueltas y errabundas como nubes
y como un canto
en piedra y
en arena
fueron nombrándolas
viajando en
su memoria
atrás quedaron los escribas (25)*

El libro está rociado con gramos y gramos de oro de la mejor ley poética, la bellísima Voz poética es la orfebre de ese oro de alta ley que va contando la historia, produciendo un efecto mutiplicador en sus lectores.

La viajera más joven, la que duda de continuar el viaje, es también la que añora el mar, la que extraña algo que le perteneció en un pasado. La recurrencia a un guatín, a un tigrillo, al sabor de la chirimoya, en

plena Edad Media en Europa, antes del descubrimiento de América, será posible que estas perlitas mestizas estén ligadas a esa viajera etérea que hizo posible la llegada de las andariegas, no serán las lágrimas negras que corren por la pluma de la autora, aquellas que ya Gastón Bachelard había observado al estudiar a algunos poetas europeos? Lágrimas venidas de pozos profundos de esos a donde caen sueños, ensueños y pesadillas.

La caminata por tierras americanas nos recuerda a esas mantas antiguas tejidas por indios quechuas, aimaras, urus, en donde el pasado del tahuantinsuyo, es decir, las cuatro naciones indígenas, está representado en las figuras antropomorfas, zoomorfas y fitomorfas y otros diseños. Todos estas descripciones en el libro o la caja mágica van tejidos con hilos multicolores, colores del arcoiris. Cita:

*la tierra iba quebrándose como un sonido de flauta de seis
trozos de caña. (120)*

y este otro ejemplo:

las vieron abrazadas. a pasos lentos y como hojitas mecidas por
la brisa iban bailando en círculo, y con una mano tapándose la boca el arcoiris caía de lleno
encima de sus cabezas.
cabellos renegridos rodeados por guirnaldas
hechas con trenzas de hilos de colores. (121)

La máquina poetizante destila y destila poesía. La Voz poética cuando de describir el paisaje andino se trata, escoge palabras, bonitas, bailarinas, no duda en sacar de su bolsa de viaje perlas, pepitas, lentejuelas, semillas de colores, palabras que las va ensartando por un hilo para formar frases hermosas cual si fueran manojos de quipus poéticos. Así se refieren a la aquitectura inca:

*el puente sobre el río Apúriomac como un febril y
hermoso desafío a lo casi imposible, un alarde caprichoso,
dijeron anhelosas, como quien ve una estalactita (226)*

Y ni qué decir de la descripción de los templos forrados de oro y plata, del Zipa recubierto con pectorales y collares y narigueras de oro. Relatos de dioses diferentes, de otras plantas como la hoja sagrada de la coca, del maíz, de la chicha, de otras pieles, de otra manera de concebir el mundo. Las mujeres partu-

rientas tienen un dios que las protege, Cuychu el arcoiris. Cuentan de Illapa dios del rayo, de Manco Capac y Mama Oello, Atahuallpa, de Mamacocha, de Putukusi.

Las Andariegas es un poema de caminantes, toda la historia es un caminar, no hay itinerario de viaje, tampoco "metas". Caminar y caminar es el sentido esencial del viaje, durante el viaje no se escucha un "ahora vamos a Grecia o a tierras incas". Yo vengo de geografías con picos que tocan el cielo, soy una boliviana que descendió en tierras de guaduales y café, nunca en mi caminar dije "ahora voy a Pereira" por un fortuito azar del viaje encontré a *Las Andariegas* y a las "*navarcas navegueras, disueltas y errabundas como nubes*" me uní al periplo y viajé con ellas millas y millas bordeando el globo, ahora estoy frente a la hacedora de la caja mágica, frente a "esa escritora pereirana". Me pregunto: ¿será que la autora y yo estamos en una "tierra de nadie"?

Poética y Transgresión de Las Andariegas de Albalucía Ángel

César Valencia Solanilla
Universidad Tecnológica de Pereira

Pocos libros en la literatura colombiana de los años ochenta causaron tanta admiración y a la vez desconcierto, paralelo al silencio de la crítica especializada— como *Las andariegas* (1985) de Alba Lucía Ángel. La admiración, porque se trataba de una novela/poema sobre el lenguaje y la mujer teniendo como hilo estructurante la noción del viaje, de una impecable factura técnica, exuberante en la enunciación y con un recorrido asombroso sobre la historia de la humanidad, de los mitos y de lo sagrado que hacen un grupo de mujeres que descienden de un nave, realizan un periplo épico a manera de una misión que ellas mismas se han impuesto, y al final parten de nuevo para el espacio, como viajeras iluminadas. El desconcierto, por la estructura formal del texto, por su construcción narrativa, que alterna el poema épico, la expresión lírica, la transgresión sintáctica en la prosa, la abolición de las mayúsculas, los intertextos gráficos con bellos dibujos de Lucy Tejada, la aparente arbitrariedad en la distribución tipográfica, los espacios en blanco, la polifonía y otros recursos de la llamada posmodernidad literaria.

Admiración y desconcierto que se funden en cualquier clase de lector, pero particularmente en el iniciado y conocedor de los antecedentes de esta gran escritora colombiana, en la que puede constatarse la búsqueda y el acierto, pero sobre la *anticipación*, en la renovación de la narrativa en nuestro país, como ya es reconocido por la crítica, en especial de sus libros *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975), *Misiá señora* (1982), *Las andariegas* (1984) y más recientemente *Tierra de nadie* (2002), obras narrativas imprescindibles para una reflexión sobre la historia de la novela en Colombia.

¿Dónde reside esa poderosa atracción y ese encanto en las obras de esta mujer exiliada en el mundo? ¿Podría hablarse de una "poética" de Alba Lucía Ángel? En estas breves reflexiones se intenta una aproximación hacia el desciframiento de lo que a mi juicio se erige como sustrato estético en *Las andariegas*, que puede ser un punto de partida para un estudio más amplio sobre toda su obra narrativa.

Como hipótesis inicial, podía plantearse que en *Las andariegas* existe una poética de la fragmentación de la visión del mundo sustentada en las voces femeninas que, mediante de la transgresión lingüística

y sintáctica, enuncian aspectos claves de la tradición occidental y amerindia. El núcleo central de esta fragmentación es la relación mujer-naturaleza, que representa una constante simbólica en gran parte de las cosmovisiones primigenias de la humanidad, y que la novela/poema se encarga de enunciar para facilitar un discurso crítico de la historia, en que ese simbolismo ha sido relegado a la noción del equilibrio, despojando a la mujer de la acción transformadora del mundo. Corresponde, así mismo, a una forma particular de encarar la literatura desde una perspectiva femenina, en que la fragmentación es consubstancial a ese discurso, ya que la reivindicación de la voz no se hace mediante el desparpajo verbal o la denuncia, sino que configura el discurso mismo. En otras palabras: la fragmentación transgrede las estructuras sintácticas de la narración, pero es la forma más apropiada de poder nombrar un mundo de frágiles fronteras entre la realidad y la ficción.

Con estos presupuestos en la estructuración formal, el texto es la vez relato, historia, narración, poema, epopeya, novela, polifonía, palimpsesto. El mundo virtual se enuncia mediante la proliferación de voces femeninas que son voces de otras voces diseminadas en la historia, para rescatar una memoria también difusa en realidades fragmentadas, por lo regular ajena a la identidad que se procura rescatar.

Este recurso formal de la fragmentación facilita una forma particular de encarar la historia y el mito: por un lado, la mirada sobre aspectos claves de la historia de la Antigüedad y la tradición Occidental, y por el otro, el rescate de figuras y arquetipos míticos de la tradición amerindia, que aparecen en el libro como complemento de una visión compleja y también fragmentada de la mujer en el mundo, en donde no existen afirmaciones ni refutaciones contundentes, sino preguntas. En otras palabras, se trata de destacar cómo en la novela existe una indagación constante por lo no dicho, por el silencio ancestral de la mujer que ha sido moldeada por la historia —resaltada por la misma autora— que en uno de los epígrafes iniciales confiesa: "si abandoné los bosques encantados y rompí los espejos y destroné la imagen de la bella durmiente, no ha sido a forma de respuesta. lo hago más bien como pregunta"¹. Porque de allí nace esa poética: del cómo se pregunta la mujer sobre su papel en la historia y cómo se revela su rostro en los múltiples espejos de la humanidad, al relevar arquetipos del ser y del deber ser de la mujer en los legados del pasado, y en donde logra elaborar una imagen del tiempo desde el caleidoscopio poético.

El viaje de las andariegas por las civilizaciones antiguas —Egipto, Grecia, Roma— y por los territorios amerindios es un rito de paso en un tiempo circular que comienza —como se dijo al comienzo— cuando

1 Alba Lucía Ángel. *Las andariegas*. Barcelona: Biblioteca del Fenice, Argos Vergara, 1984; segundo epígrafe. Todas las citas son tomadas de esta edición y remiten al número de la página correspondiente.

descienden de una nave, cogidas de la manos, formando una "cadena de acero rutilante, brillante con el sol que era de mediodía y verano" y termina con el regreso al espacio sideral, cuando "ascendieron prendidas la una de la otra" formando otra vez esa "cadena de acero rutilante". En su periplo, se muestran facetas diversas de algunas de las civilizaciones por las que andariegan —es decir, andan vagando— estas mujeres iluminadas por la luz del conocimiento y la búsqueda, pero que ante todo denuncian, padecen y transforman en poesía muchos de los peores lastres de la humanidad: la guerra, la destrucción, la muerte, las vejaciones, las hambrunas, las persecuciones, ya que a través de este ejercicio de exorcismo del Mal se busca purificar la historia, como si ese rito de iniciación y de paso fuera la actualización de la esperanza por un mundo mejor frente a una realidad marcada por la exclusión.

Las voces de las voces de las mujeres, que se evidencian en el texto no tanto por lo que hablan sino por la mediación del "decir" de los otros y de las otras, esas voces, son melancólicas, lánguidas, herméticas, iracundas, contestatarias, iconoclastas, poéticas, exultantes de humanidad, recuperadoras del sentido primigenio en la alborada de los tiempos, para que la obra no sea simplemente un libelo político ni una imprecación desacralizadora del sello que se les ha impuesto por su condición y por el temor que inspiren como poseedoras de los dones sin los cuales sería imposible la existencia misma de la vida. De allí ese maravilloso desenfado verbal, esa forma tan peculiar para nombrar la realidad mítica y la realidad real desde la perspectiva de la voz poética que construye metáforas de esperanza con los restos quebrados y maltrechos del pasado, del presente y del futuro, donde ellas "no asistieron a la historia de la misma manera". Es, en definitiva, un "decir" el mundo por la focalización de unas mujeres andariegas que dan testimonio de lo que ven, pero sobre todo de lo que oyen decir, pues la única que habla en el texto es la menor y lo hace siempre por medio de las preguntas. Así el texto se convierte en reescritura (subversiva) de la historia y lo es (subversiva) porque es fragmentada pero también porque transgrede los valores establecidos, los presupuestos de esa historia que se enuncia de otra manera.

Cuando la escritora escoge los intertextos culturales que quiere enfatizar, ideologiza y poetiza el tiempo y el espacio, desvertebrando las falsas verdades sabidas, para borrar la imagen de las mujeres como sujetos pasivos y convidadas de piedra al festín lamentable de lo que ya no es, pero que puede ser, a través de la esperanza de un mundo mejor, como lo quería de Rimbaud, que de manera tan vehemente decía que ese día llegaría, "cuando la mujer sea poeta".

Al configurar esta virtualidad expresiva e imaginar esta amplia realidad sin fronteras por la ensoñación poética, Alba Lucía Ángel en cierta medida regresa al sentido didáctico de los relatos, de las parábolas, en que se aprendía el mundo mediante la oposición paradigmática, como lo dice bellamente en el tercer epígrafe:

... usé la alquimia. hice y deshice la memoria, lancé palabras como pájaros en vuelo hacia los vientos del futuro. soñé la realidad y
construí capítulos de puras añoranzas. de lo que las mujeres
hemos preservado, a lo largo del tiempo, sin casi darnos cuenta.
la esperanza.
de eso tratan mis parábolas. (11)

El propósito en esta reescritura de la historia es ambicioso y vincula aspectos míticos, históricos, ficcionales, que han sido determinantes para el mundo contemporáneo. En algunos casos, son develados de manera explícita a través de los nombres de seres reales o imaginarios —míticos, literarios— que aparecen en el texto, como Antígona, Atenea, Artemisa, Hipólita, Juana de Arco, Eva, Narciso, Danao, Gilles, en las culturas antiguas de Europa; Cihualcóatl, Tecuichpo, Uictcilopuchtli (Huitzilopochtli), Tlazotléuti, Manco Cápac, Oello Huaco, Mama Quilla, Pachacámac, Chasca, Chiripia y la Colla en la tradición precolombina. En otros, que son la mayoría, los nombres se infieren por alusión a contextos históricos y culturales a través de indicios en ocasiones herméticos pero por lo general identificables en la historia, como la referencia a personajes de La Biblia —Noé, "el viajero del Arca", Sansón, quien "solo hizo precipitar un templo", Abraham, un "hombre que abrió la mar para dejar pasar su pueblo", Jesús, "un hombre que era hijo de un dios"; de personajes históricos como Sor Santa Teresa de Jesús, Juana La Loca, Felipe el Hermoso, Atahualpa, Pizarro; de personajes literarios o sagrados como Edipo, Aquiles, Héctor, Danao, Unicornio, Minos y muchos otros.

En el caso de los nombres femeninos, y cumpliendo a la vez una función simbólica dentro del texto en forma de diagramas que algunos críticos señalan como las fases de la luna², las mujeres son presentadas en mayúscula sostenida de modo tal que el lector debe transitar por los episodios y confrontar el indicio gráfico para identificarlos, muchas veces con la ayuda de diccionarios enciclopédicos. Se evidencia aquí de nuevo la proliferación de nombres emblemáticos en la cultura de la humanidad que sirve de base para las parábolas que se quieren resaltar, en donde la mujer es protagonista, agonista, transgresora, víctima, artífice, símbolo, mito: Hachepsut, Nefertit, Isis, Nephtys, Sekhmet, Electra, Hécuba, Antígona, Afrodita, Medea, Clitemnestra, Ifigenia, Artemisa, Pandora, Safo, Diotima, Athys, Helena, Yocasta, Hera, Hipólita, Lucrecia,

2 Ver: Sophía Gómez Uribe. "Reescritura de la historia en *Las andariegas* de Alba Lucía Ángel", en: *Revista Estudios de Literatura Colombiana*, Maestría en Literatura Colombiana. Universidad de Antioquia, No.2, enero-junio de 1998, p. 53-64; Graciela Uribe. "El devenir mujer en la estética de Alba Lucía Ángel", en: *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Híbridez y alteridades*. Vol. III. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000. Compilación de María Mercedes Jaramillo.. Betty Osorio y Ángela I. Robledo.

Julieta, Minerva, Ofelia, María, Teodora, Mesalina, Lucía, Calpurnia, Gioconda, Fabiola, Izta Pápólot, Ituana, Bachué, Oclo-Huaco, Cihuacóatl, Dabeiba, Coatlicue, Ischen, Anahí, Chiripia, Gaitana. . . Es decir, diosas, heroínas, reinas, guerreras, madres, que hacen parte de un acervo cultural sobre el cual se busca explícitamente enfatizar, proponiendo esa nueva lectura y escritura fragmentada y transgresora de la historia a través del lenguaje poético, es decir, como historia posible, ya que el lenguaje, al nombrar las cosas, los seres y las realidades, crea nuevo sentido en la percepción del mundo.

Y como se trata de transgredir los códigos y los cánones establecidos a través de la fragmentación, no sólo existe esta proliferación de nombres de mujeres que nos hace recordar la famosa "Respuesta a Sor Filotea de la Cruz" de Sor Juana Inés de la Cruz³, sino se invoca lo que podríamos llamar como la enumeración exuberante de los oficios que en silencio han desempeñado las mujeres a lo largo de la historia pero que han sido invisibilizados por el lenguaje de las convenciones y que la novela rescata mediante la multiplicación sustantiva y la adjetivación aparentemente excesiva, barroca, deslumbrante. Nombres que ni siquiera aparecen en los textos de artes y oficios femeninos y que ameritan una reflexión especializada, que voy a intentar de enumerar en este texto, como tributo a la investigación lexical que hizo la autora y que logró de manera tan sugestiva, ya que todas estas palabras corresponden y definen a las mujeres en la historia. En una primera versión de este texto, fueron reunidas por su aparición en la lectura de la novela, en una conjunción más o menos caótica de sustantivos y adjetivos, en todas sus variantes; ahora, y en gracia a esa deformación profesional que tenemos los académicos, quiero presentarlas más o menos clasificadas, con el propósito de resaltar esa formidable búsqueda de la palabra que nombra y hace visible lo que se ha mantenido oculto.

En *Las andariegas*, las camineras, viajeras, caminantes, conocen la existencia en la historia de mujeres que han sido: filibusteras, bucaneras, transmigrantes, coribantes, corzas, náufragas, navegadoras, peregrinas, enterradoras, guadoras, ensalmadoras, parenderas, alcabaleras, mensajeras, cariátides, erinias, entregadoras, dadoras, asesinas, busconas, hechiceras, escorpionas, hechiceras, mandrágoras, orfebres, hilanderas, casandras, vendimiadoras, pastoras, celebrantes, amantes, aguateras, trigueras, leñadoras, plañideras, comadronas, enterradoras, ensalmadoras, pitias, ménades, zagalas, doncellas, prisioneras, libélulas, panteras, potrancas, galoperas, pintoras, escritoras, danzarinas, moldeadoras, tapiceras, trabajadoras, testigas, vírgenes, espadachinas, fusileras, arcabuceras, ballesteras, espingarderas, arponeras, leonas, vengadoras, estrategas, navegantes, buceadoras, ondinas, vagantes, arrulladoras, palomas, trasegadoras, guardianas, rufianas, barraganas, ramerías, meretrices, damas, girasoleras, tejedoras, volatineras, encajeras, gondoleras, golosineras, ninfas, golondrinas, náufragas, peregrinas, cantoras,

3 Ver: Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras completas*, México: Fondo de Cultura Económica, 1951.

silencieras, zalagardas, grullas, salvajes, juglarcitas, gitanas, esclavas, zorras, voladoras, sílfides, paladinas, espadachinas, cruzadas, argonautas, dormideras, muñecas, maniqués, marionetas, meninas, infantesas, camareras, azafatas, endechadoras, sosegadoras, guardianas, curanderas, cervatas, cautivas, vorágines, cristales, vientos abrasadores, armaduras y espadas de cristal⁴.

Y esas mismas mujeres, a través de la magia del texto, de la enunciación barroca, recuperan su visibilidad porque han estado en la historia, efectivamente, de otra manera. Allí se han sentido: desatadas, flamígeras, adoloridas, agazapadas, anhelantes, aladas, sigilosas, germinantes, viajantes, encarceladas, furtivas, ensimismadas, blandas, amorosas, disueltas, errabundas, inenabrigables, emboscadas, fulguradas, absortas, embrujadas, desalojadas, desencajadas, vigorosas, despavoridas, nostálgicas, obnubiladas, desflorecidas, cercadas, ataviadas, reverdecidas, florecidas, encendidas, pesarosas, acorraladas, predestinadas, infatuadas, aljoforadas, olvidadas, acosadas, empalizadas, acristaladas, líquidas, reverdecidas, invencibles, desalojadas, escanciadas, jugosas, rozagantes, empetetadas, amadas, acunadas, embocadas, narcotizadas, vagarosas, azulinas, embrujadas, pelanduscas, enlutadas, vidriosas, candorosas, desmanteladas, desenjauladas, adormecidas, sordas, ariscas, retrecheras, descalzas, acordonadas, pensativas, amortajadas, muertas, fluídas, ardientes, huidizas, irisadas, alabastrinas, ciegas, mudas, acordonadas, ansiosas, deshonradas, impávidas, silenciosas, empantanadas, burgueñas, serradenses, urgelenses, simanquinas, trujillanas, baturras, sanzoleras, compostelanas, calatraveñas, andaluzas, avilesinas, amordazadas, desfloradas, descoyuntadas, zaheridas, alígeras, cobrizas, briosas, deshechas . . .

Si a esta exhuberancia del lenguaje, si a estos como "pájaros al vuelo hacia los vientos del futuro" que son sus palabras, si a esta indagación apasionada por la resonancia recóndita del verbo que nombra y revela el mundo, se agrega el intertexto subyacente en el libro, que a mi juicio representa un largo poema sobre las andariegas en el libro de *Las andariegas*, se puede inferir cómo esa poética de la fragmentación mediante la voluntad transgresora en la estructuración formal es eficaz para la virtualidad artística que se propone, pues es la fuerza creadora que impulsa el relato, que le confiere significado y expresividad literaria. Lo que se ha dicho respecto de las mujeres funciona igualmente con la naturaleza, ya que es un placer estético regodearse en esa enumeración sugestiva de árboles, flores, plantas, ríos, toponimias, estaciones, ambientes, atmósferas, ensoñaciones, que son instrumentos de búsqueda y afirmación de la identidad cultural.

4 Frente a este reto lexical, cabría la pregunta, ¿podrán algún día los franceses dar el masculino de esa palabra tan femenina y tan ligada a la vida como lo es *sage-femme* (partera)?

Finalmente, y también a manera de ejemplo y sin que esta propuesta sea conclusiva, motivado por el entusiasmo que la novela me ha suscitado y como complemento a este merecido homenaje que se le tributa a Alba Lucía Ángel los invito a armar, por puro placer estético, ese espléndido poema que subyace en el texto y del que voy a leer breves fragmentos, en la lectura lineal del poema/novela⁵:

desatadas, flamígeras

ardidas como las luces boreales y con ritmo de viento entre los árboles fueron siguiendo los pasos del guardián que deshojó los pétalos de piedra de lotos y papiros y le ordenó a la muerte detenerse olvidadas

camina que camina sin las corazas de cristal de sus espadas, sólo cubiertas por las túnicas largas de lana de cordero que tejieron durante la travesía del río, que era como un canal que serpenteaba manso y de color turquesa cruzaron por estepas donde habitaban sólo los fantasmas de niñas que lloraban (18)

adoloridas, sacudidas por voces huérfanas de amor y anhelosas sin alas (19)

agazapadas, embocadas como siervas (20)

caminantes heridas por un rayo

atardecer de duelo y sed y cantos de victoria mientras volaban los halcones

contaron que las sombras les velaron el sueño (20)

viajeras sumergidas de las noches sin luna

escarabajos, ciudadelas

¿no nos podemos detener...? (22)

coribantes de luz y agua de luna

corzas veloces de la aurora

aladas, parecían (23)

construyeron la balsa.

navegaron dos días navarcas navegueras,

disueltas y errabundas como nubes

5 Se ha mantenido la distribución tipográfica y la supresión de las mayúsculas, que constituyen propuestas formales con una funcionalidad específica en el texto.

y como un canto
en piedra y
en arena
fueron nombrándolas
viajando en
su memoria (25)
¿hasta cuándo la muerte. . . ?, susurró la más joven.
hasta siempre.
hasta siempre
gaviota en vuelo
transmigrante
golondrina con alas
de cristal
no nombres
la innombrable
sigilosas, volvieron, encarceladas,
parecían.
rumores tenues en el batir del llanto y de la sangre (28)
¿vamos a caminar por todos los caminos. . . ?
quiso saber la más pequeña rompiendo la mudez
que comenzaba a hacerse fría como un viento de invierno
no siempre se conocen todos los caminos
no siempre
fue el viaje del agua el que le respondió,
contaron luego como si recordaran a un fantasma (31)

furtivas

viajeras del silencio

agazapadas detrás del olivar escucharon la voz. como si fuera un ave de rapiña, dijeron unas que todavía sentían el tremor en la piel. como tigre parida. como silbidos de serpiente (32)

ensimismadas, blandas

viajeras del olvido de frente a los espejos

la pitia habló en la oscuridad. de cenizas y lodo sepultando la tierra. de nieblas y auroras de sangre de un vendaval que arrasaría el polvo y un sol que iba a nacer de nuevo para alumbrar lo oscurecido (33)

viajeras de la lluvia y de los huracanes

peregrinas de bosques

de la noche

buscadoras

náufragas del viento

ensalmadoras, parenderas

entrega de la vida como un destino más que se nos lega irreversible

herencia del dolor

fue una lucha valiente (38)

admiraron el templo que arriba de la colina parecía a la distancia como una fortaleza en piedra blanca

o un refugio de dioses

o un sueño inalcanzable

de mármol y silencio

obnubiladas contemplaron el paso de la diosa

reverberante como el sol

como el reflejo de

centellas en el agua

la guerrera Atenea

la invencible (39)

mensajeras del tiempo sin mañana

cariátides, erinias,

las vieron replegarse envueltas en sus mantos y les hicieron señales de seguir las

desflorecidas

como cercadas, se sintieron

se detuvieron a recoger algunas uvas y a disfrutar del mediodía tibio y los tonos feraces y aquel olor yodado que ya anunciaba el mar.

reverdecidas

al ritmo de la antifona amorosa

se deshicieron frescas, florecidas, cumpliendo el rito de las iniciadoras y entraron en la luz con ritmo denso y dulce mientras los tallos tiernos penetraban jugosos en busca de sus grutas y ellas los conducían como a las aves que empiezan a volar, vertiéndose, encendidas, entregadoras de ese fuego que ellos querían que ardiera sin apagarse nunca pues eran como niños navegantes por aguas peligrosas y descendían violentos hasta el vértigo reclamando a los gritos por el sabor a leche y miel que ellas iban fluyendo, dadoras, germinantes,

viajantes del delirio (41)

caminantes del valle del destierro

por qué de la añoranza

si la luz es tan dulce

y el aire claro y amplio

como la madre tierra

¿por qué la cerrazón que no nos deja penetrar este territorio donde los pasos son oscuros como la ruta de un puñal? ¿dónde los sones de los pífanos y de las caracolas? (42)

empalizadas, prisioneras

sintieron el desgarrar de aquella como dagas buscando en sus lisuras sin esperar a que sus pétalos se abrieran ni permitir al fuego ir descendiendo para vertirlas, derramarlas, volver de aceite y goce aquella gruta herida sin razón pues ellos horadaban, cabalgaban

como si se tratara de una doma

la noche de las Danaides (47)

pintoras, escritoras,

danzarinas de ritmos en azul

moldeadoras de arcilla

y mármol y maderas

tapiceras

trabajadoras de palabras

y sonidos

y sueños (49)

caminantes de tiempos del amor

como poma en pomar

acristaladas, líquidas

reverdecidas en los bosques de paso hacia la vida fueron viviendo también aquel asombro de encontrarse en el pulso el helor y la candela. Como un batir de mar entre las ingles. Un eco de tus ecos que se repite en otros ojos que te miran de vuelta del espejo

bacantes, coribantes

pieles de seda y frutos en sazón

como ánforas de miel se fueron dando. vertidas. invencibles. como metal que va fundiéndose. fuimos testigas y dadoras, reconocieron unas con la memoria cristalina como llegando apenas de un secretos. desalojada y escanciada y otra vez plena, en vuelo de retorno, musitó la más joven mostrando el cofre con acacias. perdidas en florestas y en grutas blandas y jugosas como empetaladas, que estaban a la espera con paciencia amorosa

para cruzar la noche de los tiempos

para volcarlas como

al agua

y beber en

sus goces

vírgenes de ojos dulces les dieron el adiós y les trenzaron oro en los cabellos

viajaron en

sus nombres

amadas

acunadas

en rito

alígero y

sin melancolía

después supieron que ardieron las ciudades (51)

caminantes brumosas de los rumores del

olvido

fulgores, elegías (53)

estrellas de los mares

arrulladoras

palomas azulinas

trasegadas

guardianas

buscadoras de espejos (57)

casi tan altas como las colinas o como cíclopes en piedra las vieron desde lejos. Como formando ronda

camineras de todos los caminos (59)

hermana luna, llamaban a la luna. y hermano sol, al sol

y a las estrellas y a los pájaros y a todo ser viviente

celebraban la aurora con danzas y con laúdes y recibían la noche con amor de palomas en arrullo

. con miel a los viajeros (61)

viajeras de la memoria del

mañana

volatineras

aves del olvido

las saludó arrojándoles una rosa amarilla y una sonrisas como en nieblas. como ansiando volar a otras regiones. como si se sintiera empalizada (63)

viajera fue del agua

candorosa (64)

pájara alicortada, parecía

viajeras de las flores y de los ríos

de los llantos (65)

camineras

de todos los silencios

las manos ya no bastan para abrir los caminos o desgranar mazorcas o penetrar en las regiones invioladas. Los ojos nunca vieron y los oídos nunca oyeron (70)

¿dónde está el sol de los venados? ¿por qué tan solas estas trochas de nieves y aves agoreras? (72)

viajantes de los tiempos de los ríos de sangre (73)

¿por qué el asombro

peregrinas

de estas tierras

de azar? (74)

viajeras de tantos laberintos

¿hasta cuándo el sonido amordazado? (77)

viajantes de caminos de alabardas

y luces huidizas

y de fulguraciones (79)

viajeras de los tiempos

de atardeceres pardos

noches blancas

los laberintos son la ruta donde el silencio se cultiva y crece como el tiempo. como veleidosa pluma de quetzal. . . las tejedoras conocemos los ritmos de la luna y el flujo de la aguas (86)

pájaros emigrantes

de las zonas de fuego

y las aguas

de luna

¿son regiones de albur estas comarcas de mies y luces boreales? ¿no hay ningún puente que cruce este hermetismo? (92)

mudas, acordonas

esperando el portento que va a llegar al filo de la noche o algún amanecer, cuando florezca el algarrobo (97)

andariegas de la memoria encandecida: el laberinto es vuestro (98)

camineras de frágiles estancias u

sueños imposibles

¿por qué este yermo

y esta espada

habitándome. . . ?

¿dónde moran los dueños de la muerte

y el pavor al olvido

y los asombros. . . ? (105)

camineras de un viaje

sin treguas

ni respuestas

regiones de contiendas y regiones de olivos y moreras. de mosto y de neblinas y ríos como aceite y de parajes ácidos o blandos. u hostiles

como las puntas de venablos (107)

como cubiertas por cristales

o alas de libélulas

así las vieron avanzar

una a una se sumergieron en la fuente

y nunca más volvieron a salir (110)

como brotando de una caracola. fue así como contaron que las vieron

contaron luego que atravesaron dimensiones como cruzando puentes de bambú. que presenciaron viajes en el tiempo. que el dominio mayor era la falta de añoranza (112)

andariegas de tiempos de alabaradas

y horas de espanto

en las que el águila cayó

y después fue silencio

tenía la edad del mundo

soy mariposa de obsidiana (115)

o concha roja. o caracol (116)

anduvieron regiones donde la tierra era fogaje a veces de arenas y silencio. recorrieron sin prisa los bordes de los mares y las entrañas de los montes donde las ceibas y yarumos y payando y carboneros y guayacanes y álamos y sauce blanco y durumoco crecían al lado de las acacias y nogales y cedros serpentinos. tamarindos y orquídeas (119)

cordilleras, florestas

la tierra quebrándose como un sonido de flauta de seis trozos de cana. o un quejido de amor

fueron tiempos de eclipses.

tiempos de la aventura del delirio asida a las coronas de diamantes y perlas y esmeraldas y muertes en emboscadas.

tiempos del oro de de pavesas (120)

amordazadas

vírgenes

como aquellas doncellas en lo alto de las pirámides. con la mirada despavorida fija en el sílice implacable. Y en las manos del hombre

que iba a arrancarle el corazón

o aquellas desfloradas en las tarimas del mercado, por los dedos ansiosos de sus madres (123)

cuando nos separamos, camineras, fuimos cautivas de la ley mercenaria de estas tierras durante tiempos en que el corazón perdió la altanería, pero no la memoria, jamás lograron quebrantes la historia de la sangre ni el ansia de volar (137)



Posdata para Alba Lucía: En Pereira, esa tierra de nadie, estamos esperando una pájara mariposa, andariega y luminosa, Alicia espejada, Mariana laberíntica, que nos ha enseñado a amar mejor a las mujeres. ¿Cuándo será ese vuelo siempre aplazado de retorno fugaz?

Saliéndose del asunto: la revisión del discurso histórico en *Estaba la pájara pinta de Albalucía Ángel*

Claire Taylor
University of Liverpool, Inglaterra

En la charla de hoy, voy a hablar del libro más conocido de la autora Albalucía Ángel, *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, obra para la cual le otorgaron el premio Vivencias en 1975. Como ésta es, a mi juicio y al de varios críticos, la novela más compleja de Ángel, no voy a poder hacerles un análisis global de la novela en su totalidad. Más bien, lo que voy a hacer, es centrarme en uno de los aspectos que para mí son los más importantes de la novela, y es la representación del discurso histórico. En mi opinión, lo importante que nos ofrece Ángel en esta obra es una concepción de la historia no como un discurso rectilinear, sino uno lleno de fragmentación y voces contradictorias.

Los críticos han sugerido una variedad de términos para clasificar esta novela, entre otros: "testimonio"¹, "novela documental"², y "Bildungsroman"³, mientras que hay otros que declaran que esta obra precisamente resiste la clasificación⁴. Como vemos al leer el libro, no es fácil de encasillar, y es, a la vez, un testimonio del período de la Violencia, y una narración íntima; un debate sobre la historia colombiana, y una colección de fuentes y voces contradictorias.

-
- 1 María Mercedes Jaramillo, 'Albalucía Ángel: el discurso de la insubordinación' en *¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana* María Mercedes Jaramillo, Ángela Inés Robledo and Flor María Rodríguez-Arenas (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1991) p.211.
 - 2 Dick Gerdes, 'Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón: novela testimonial/ documental de "la violencia" en Colombia' en *Revista de estudios colombianos*, no. 2, 1987, pp.21-26.
 - 3 Gabriela Mora, 'El Bildungsroman y la experiencia latinoamericana: La pájara pinta de Albalucía Ángel' en *El sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas* edición de Patricia Elena González y Eliana Ortega (Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1984), pp.71-81.
 - 4 Véase por ejemplo Birger Angvik: 'la novela tampoco se encierra en un género narrativo único y unificador' ('Albalucía Ángel: Los placeres de la lectura' en *Revista de crítica literaria latinoamericana* Año XVII no. 34 2do semestre de 1991, p. 268).

En términos de su relación con la literatura colombiana en general, *Estaba la pájara* viene tras una serie de obras denominadas "novelas de la violencia" (1950s-), novelas que se destacaban por sus descripciones realistas y la presentación documental de los hechos⁵. Manuel Antonio Arango ha identificado 74 novelas de este tipo publicadas entre 1951 y 1972, y nos indica que es un tipo de literatura "eminente y comprometido"⁶. Lucila Inés Mena, por su parte, ha sugerido que se debería considerar la "novela de la violencia" como un género literario de igual importancia que la *novela de la Revolución* de México, y traza un desarrollo en estas novelas desde "una producción inicial de naturaleza testimonial" hacia una posición más reflexiva en las obras posteriores⁷.

Sin embargo, *Estaba la pájara* difiere de/ dista de la *novela de la violencia* en su forma tradicional por varios lados. Primero, nos ofrece la autora una visión de *la violencia* del punto de vista de una niña, que crece y llega a la adolescencia durante este período. Además, estamos frente una estructura y un estilo experimentales. Las múltiples voces y fuentes, además de la experimentación con los diferentes estilos literarios, forman un contraste con la presentación documental de las tempranas *novelas de la violencia*. Como bien lo dijo el crítico Cristo Rafael Figueroa Sánchez, "no estamos ante una simple novela de violencia"⁸, y lo afirma César Valencia Solanilla cuando comenta: "ya no se trata de un simple acopio documental [...] sino la propuesta de una realidad más compleja"⁹. Y, a analizar el libro, podemos ver que los hechos históricos y las fuentes documentales, aunque sí tienen un papel importantísimo, están tratados de una manera experimental que encontramos en las novelas anteriores de esta escritora. Más bien, esta novela combina un análisis histórico con un análisis de la función del lenguaje y la expresión, y nos demuestra que la violencia y la mutilación que está sufriendo la sociedad colombiana de la época se reflejan en una mutilación y disrupción del lenguaje. Entonces quiero sugerir que podemos leer *Estaba la pájara* como, no simplemente *testimonio*, ni tampoco literatura experimental, sino que su dinamismo mismo se encuentra en la mezcla de estos dos términos, y en su rechazo a la categorización.

- 5 Según Mariano Troncoso, el término 'novela de la violencia' fue acuñado por Hernando Téllez en la primera mitad de los 50 en sus artículos escritos en las páginas de las 'Lecturas dominicales' de *El Tiempo*. En Marino Troncoso, 'De la novela en la violencia a la novela de la violencia: 1959-1960 (Hacia un proyecto de investigación)' en *Violencia y literatura en Colombia* edición a cargo de Johnathan Tittler, (Madrid: Orígenes, 1989), p.32.
- 6 Manuel Antonio Arango, *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia* (México: Fondo de Cultura Económica, 1985), p.12.
- 7 Lucila Inés Mena, 'Bibliografía anotada sobre el ciclo de la violencia en la literatura colombiana' *Latin American Research Review* XII: 3, 1978 p.97.
- 8 Cristo Rafael Figueroa Sánchez, '*Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón: la proliferación del enunciado en el discurso narrativo*' in *La novela colombiana ante la crítica 1975-1990* edited by Luz Mery Giraldo B. (Cali: Universidad del Valle, 1994) p.179.
- 9 César Valencia Solanilla, 'La novela colombiana contemporánea en la modernidad literaria' in *Manual de literatura colombiana Tomo II*, Consejo Editorial Germán Arciniegas et al. (Bogotá: Planeta Colombiana, 1988), p.468.

Empezando por el título de la novela, nos sugiere, como ya lo han notado varios críticos, el entrecruzamiento de la literatura infantil y la realidad histórica. En cuanto al primero, creo que todos reconocemos la canción infantil, un efecto literario que nos hace acordar de una obra anterior de Ángel, *Dos veces Alicia*, la cual citaba a la literatura infantil de Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas*. Pero, la *pájara* del título también nos evoca la imagen de los *pájaros* de *La violencia* — o sea, los asesinos a sueldo, contratados por los partidos políticos o por líderes sectarios del conflicto¹⁰. Entonces, encontramos una polivalencia en este título, y nos sugiere un movimiento en la obra literaria de Ángel: si antes, las referencias a la literatura infantil servían para reformular la identidad de manera lúdica, aquí, tienen que ver con un cuestionamiento social. Es decir, la literatura infantil ya no es inocente, y, como vemos en la novela, los recuerdos juveniles tienen una dimensión política. Asimismo, el intertexto de esta novela ya no es la literatura fantástica de *Dos veces Alicia* sino una serie de documentos históricos que invaden la narración de la protagonista. Entonces, el intertexto ya no es un espacio de juego, sino un espacio de realidad socio-histórica que influye en la protagonista y la estructura de la narración.

Además de la polivalencia del título, los epígrafes de la novela también nos ofrecen una visión ambigua. El primer epígrafe viene de la obra de Joaquín Estrada Monsalve, *El 9 de abril en palacio*¹¹, texto que sirve como fuente para varias de las citas históricas en la novela¹². Si nos ponemos a buscar la obra de Estrada Monsalve, encontramos que los historiadores la han clasificado como una versión parcial, como la mayoría de las obras escritas durante los primeros años de *La violencia*¹³. En el extracto que escoge Ángel, Estrada Monsalve describe su tarea de la siguiente manera:

"asegurarle a la memoria puntos fijos de reconstrucción y para que, en caso de subsistir, no todo quede sepultado bajo el silencio de las ruinas morales y físicas."

A primera vista, podríamos suponer que la tarea propuesta por Estrada Monsalve se aplica a la novela de Ángel: una forma de crear un recuerdo personal y colectivo de la época. Pero, si analizamos más a fondo, vemos que la novela nos demuestra más bien el *fracaso* de la proposición de Estrada Monsalve, pues simplemente no existen "puntos fijos", no hay puntos de vista estables desde que se puede cons-

10 Véase Eduardo Santa, *Sociología política* (Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1964), p.65, para una definición del *pájaro*.

11 Bogotá: Editorial ABC, 1948.

12 Esta fuente la identifica Gabriela Mora en 'El Bildungsroman y la experiencia latinoamericana: *La pájara pinta* de Albalucía Ángel' en *El sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas* edición de Patricia Elena González y Eliana Ortega (Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1985 2nd ed.), p.74.

13 Paul Osquist, obra citada, indica que los informes de la época son subjetivos, y clasifica a *El 9 de abril en Palacio* como una versión conservadora (p.130).

truir el sentido de los acontecimientos. De hecho, podríamos argumentar que la novela demuestra que la única manera de no quedar "sepultado bajo el silencio", es precisamente, *rechazar* la noción de "puntos fijos", en un desafío a la noción de la verdad oficial. Porque lo que vemos en esta novela no es la unión de voces dispares en unos "puntos fijos", sino más bien su inverso: la recuperación de las voces perdidas y la apertura de la escritura.

En términos de esta apertura, aunque el enfoque principal de la narración es la joven Ana y su vida durante los años cincuenta y sesenta en Colombia, la narración en sí se hace desde varios puntos de vista. Intercalados con la narración por parte de Ana, hay cartas y un diario escritos por Lorenzo, el amante futuro de Ana; una sección narrada en tercera persona que trata de la vida de doña Cecinda y don Gregorio, personajes del siglo 19, varios fragmentos históricos sobre la muerte de Jorge Eliécer Gaitán (1948) y la violencia consiguiente, e informes de grupos guerrilleros de la época. Y por si esto fuera poco, encontramos que la narradora principal, Ana, no es simplemente *una* narradora sino varias, pues su narración está en permanente oscilación entre Ana cuando niña y Ana cuando mujer joven, y está llevada a cabo en varias instancias como una conversación imaginaria. Entonces, la estructura teleológica y el flujo linear del tiempo se ven interrumpidos, porque la narración sigue un constante vaivén, sin indicarnos los cambios temporales. Es decir, el cambio de una perspectiva o historia a otra no se anuncia en el texto de manera abierta; lo que encontramos es que la narración, de un párrafo al otro, nos cambia de perspectiva. Aquí vemos, por ejemplo, una página en la novela que salta de los recuerdos infantiles de Ana a la reproducción de documentos históricos:

8:30 a.m. Llega Gaitán al edificio Agustín Nieto. El portero le abre la reja y lo felicita por la audiencia de la noche anterior [...]

Un día me dijeron que si no me tomaba la sopa venía el Sietecueros. (p.14)

Aquí el cambio de enfoque y de narrador, aunque no se da explícitamente, se puede notar en los cambios en tanto el estilo como el contenido de la voz narrativa. Tenemos el discurso periodístico del primer, con su uso del tiempo verbal presente histórico y los marcadores temporales exactos. Luego, tenemos la segunda voz, una narración en primera persona utilizando un vocabulario infantil, y caracterizado por la vaguedad de las referencias temporales ('un día...'). Pero, para volver a hacer comparación con las obras anteriores de Ángel, mientras que los cambios de voces narrativas y de historias en la novela temprana *Dos veces Alicia* creó un efecto lúdico de desmantelación de códigos, aquí la combinación de lo histórico con lo personal tiene una fuerza diferente. No es cuestión de que los recuerdos infantiles diluyen las referencias históricas o ofrecen una pausa, una forma de escaparnos de la cruel realidad

histórica. Más bien, es que las referencias históricas, como nos demuestra la novela, invaden todo el espacio de la niñez y la juventud. Utilizando esta yuxtaposición de voces, Ángel nos demuestra que la niñez ya no es espacio protegido de inocencia, sino que se ve invadida por la violencia de la realidad histórica.

Como ya mencionamos, además de las diferentes voces ficticias, la novela incluye extractos de fuentes históricas, y las entreteje en su narración. Al comienzo, encontramos fragmentos del libro de Estrada Monsalve que se insertan en la novela sin comentarios, como vimos en el extracto estudiado arriba. Pero, a medida que avanza la novela, la presentación de los episodios históricos se vuelve cada vez más auto-consciente, cada vez más consciente de su proceso de construcción. Es decir, la voz narrativa empieza a rumiar la construcción del propio discurso histórico, y vemos expresiones como: "como nos cuenta doña Berta", "sigamos al Ministro", y, una frase que es de suma importancia: "pero no nos salgamos del asunto y dejemos que el Ministro nos siga con su crónica." (p.61). Esta presentación auto-consciente de la historia, en que la novela comenta la selección de las fuentes, demuestra para el/la lector/a la *construcción* del discurso histórico, la formulación de la historia en cierta narración. Además, como nos demuestra el último comentario, escribir historia es, no solamente seleccionar las fuentes, sino *rechazar* otras — *no nos salgamos del asunto*. Entonces, la novela de Ángel aquí nos hace pensar en lo que han dicho varios historiadores sobre la historia como *construcción*. Podríamos considerar lo que Linda Hutcheon llama la "textualización de la historia", en la que "el pasado ya es "semiotizado" o codificado, eso es, ya inscrito en el discurso y, por eso, "siempre ya" interpretado (aun si solamente por medio de la selección de lo que fue registrado y su inserción en una narrativa)"¹⁴.

Según dice Hutcheon, entonces, la historia siempre es interpretada; es una construcción. No existe la "historia pura": no hay hechos inmediatos. Sólo tenemos acceso a la historia por medio de los textos, los testigos, etc. Y éstos, por el simple hecho de seleccionar qué decimos y qué no, ya nos dan una historia *interpretada*, una historia *construida*.

Volviendo a la novela de Ángel, si la versión oficial que nos quiere ofrecer Estrada Monsalve se niega a reconocer acontecimientos "fuera del asunto", la novela en sí se propone cuestionar precisamente esta definición de lo que es "el asunto" y de lo que no es "el asunto"; ¿quién define los términos, y en cuyos intereses? Entonces, la advertencia de la novela aquí, diciéndonos que no nos salgamos del asunto y que volvamos a la versión oficial del ministro es una advertencia *irónica*. Más bien, por su afán de subrayar este proceso de selección y de rechazo, la novela nos invita a tomar una perspectiva crítica

14 Linda Hutcheon, *The Poetics of Postmodernism* (Routledge: New York, 1988), p.97.

frente a los extractos que leemos. De hecho, podríamos considerar *Estaba la pájara* en su totalidad como un proyecto de escritura que "se sale del asunto", puesto que ofrece, no la versión oficial, sino la perspectiva de una niña, y que incluye una multiplicidad de voces que contradicen las versiones oficiales.

Entonces, así como Ana, en el transcurso de la novela, tiene que abrirse a la experiencia de otros para llegar a tener su propia identidad, la narración también tiene que abrirse a las otras voces, incluyendo las de varios políticos, de líderes guerrilleros y de testigos.

El entrecruzamiento de estas voces diversas y frecuentemente contradictorias representan la mezcla de las categorías de ficción y discurso histórico en el texto. Por medio de este entrecruzamiento, las voces históricas se ven cuestionadas, se ven sometidas a un proceso de hibridación. Tal reformulación de los discursos históricos no sugiere que la realidad histórica no existe; más bien, nos quiere demostrar las lagunas y los puntos débiles del discurso oficial. Es por eso que, a lo largo de la novela, la narración siempre debate la (im)posibilidad de expresión. Al comentar la muerte de Gaitán, la voz narrativa nos pregunta:

"Cómo decir lo que no tiene nombre. Cómo narrar una historia que el viento se llevó pero esta vez sin Escarlett O'Hara ni Clark Gable, porque una muerte así, en un país de América Latina en esa época, no merecería ni tan siquiera un mal cortometraje de dieciséis milímetros" (p.62).

Este extracto debate la posibilidad de narrar lo que no se puede nombrar, de escribir lo que ha sido borrado por versiones oficiales, de llegar a entender un acontecimiento histórico que, por haber sido presentado en tantas versiones, se ha vuelto textualizado, "semiotizado", como diría Hutcheon. Si analizamos bien la metáfora utilizada para describir la situación — la de *Lo que el viento se llevó* — vemos la problematización de la noción de "verdad histórica". Porque tenemos, en la misma frase, al personaje ficticio — Scarlet O'Hara — y a la persona de carne y hueso, Clarke Gable, el actor; o sea que pasamos de la ficción a la realidad. Este es otro ejemplo de la textualización de la historia, y nos hace preguntarnos si la verdad histórica "se la llevó el viento", bajo todas las versiones contradictorias publicadas sobre la muerte de Gaitán.

La recuperación de la "verdad histórica" se complica aun más con las referencias a la censura que encontramos en la novela. La página 179 nos habla de una ley que prohíbe "publicaciones clandestinas", y, algunas páginas más tarde, vemos la reproducción de la primera página de *El tiempo* de junio 18 de 1954 (p.189). Aquí, se publica un decreto del Director de Información y Propaganda del Estado, anunciando "prohibida la publicación de toda información gráfica y literaria o comentario". Este decreto nos

demuestra que, irónicamente, la única noticia es que no hay noticias, en que la primera página de una de las fuentes principales de información nos comunica la supresión de información. Además, estas referencias a la censura contrastan con las palabras del Presidente en la página anterior, cuando declara que: "levanté la censura previa y ni siquiera en momentos difíciles he querido utilizar ese instrumento de control gubernamental sobre la Prensa" (p.188). Por medio de la yuxtaposición de estos dos extractos, Ángel nos demuestra la contradicción de estas dos fuentes históricas, y nos hace cuestionar la verdad de lo que dice el Presidente. Es decir, no es simplemente una transcripción de las palabras del Presidente; Ángel quiere que el/la lector/a piense por sí mismo y que empiece a poner en duda las versiones oficiales.

Y esta duda nos afecta no solo en la lectura de las palabras del Presidente, sino en la novela en su totalidad: aprendemos que tenemos que cuestionar las fuentes históricas, a no tomarlas como la verdad única. Tenemos que buscar las voces olvidadas, silenciadas, las no incluidas en la historia oficial.

Entonces, vemos que la novela nos hace cuestionar constantemente, y pone en duda las verdades históricas. Y es por eso que, en vez de un narrador omnisciente y una progresión teleológica, la novela se compone de una multiplicidad de voces y de tiempos. Esta multiplicidad crea una apariencia "desordenada", como lo comentan algunos críticos, que se podría leer, en las palabras de Gabriela Mora, como "una especie de estructura alegórica del caótico período de historia colombiana en que se enmarca"¹⁵. A la vez, podríamos sugerir que esta multiplicidad y esta apariencia desordenada puede tener sentido: a la vez, es el producto de una sociedad sufriendo bajo la violencia, pero se podría considerar como una contestación a la imposición de una verdad oficial. Podría ser por medio de la fragmentación, por la inclusión de elementos diversos que la novela ofrece una versión alternativa. Que las fragmentaciones de la novela sirven para desafiar el discurso oficial, para desafiar los "puntos fijos" como lo declaraba Estrada Monsalve.

15 Gabriela Mora, obra citada, p.73.

Girasoles en invierno y un santuri

Carlos Vásquez – Zawadzki
Universidad del Valle
Universidades Javeriana y Tadeo Lozano

Óperas primas narrativas y el campo discursivo literario

Nos hemos propuesto abordar el conocimiento –y análisis textual– de la ópera prima novelesca de determinados–as escritores–as colombianos–as, ello, en el contexto del campo discursivo literario, y más explícitamente de sus posibilidades enunciativas en Hispanoamérica a partir de las décadas del cuarenta al sesenta. Es el caso de *La isla de la pasión*, de Laura Restrepo; *La Hojarasca*, de Gabriel García Márquez; *Noche de pájaros*, de Arturo Alape; *La lluvia en el rastrojo*, de Germán Espinosa; *Falleba*, de Fernando Cruz Kronfly; *Piedra pintada*, de Gustavo Álvarez Gardeazábal; *El hostigante verano de los dioses*, de Fanny Buitrago, entre otras. Y más recientemente, *Los girasoles en invierno*, de Albalucía Ángel.

En efecto, de finales de los años cuarenta a la década del sesenta en el contexto sociohistórico –político, económico y cultural— de América Latina, se publica un número determinado de narraciones cuya temática –novelas de la Historia, novelas que integrarían la y las historias nacionales y la continental— tendría "una coherencia que no excluiría la diversidad", y cuyas prioridades estéticas serían "el trabajo sobre la lengua, la búsqueda de nuevas estructuras novelescas, una nueva diégesis narrativa y el cuestionamiento de la mimesis tradicional y del estatuto convencional del personaje" (1).

Allí están *El reino de este mundo*, *Los pasos perdidos* y *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier; *La muerte de Artemio Cruz* y *La región más transparente* de Carlos Fuentes; *Pedro Páramo* de Juan Rulfo; *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato; *Yo el supremo* de Augusto Roa Bastos; *La Hojarasca* y *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. . .

Carlos Fuentes hablará de "un nuevo sentido de la historicidad y del lenguaje", dando cuenta de lo que sería una nueva novela latinoamericana. Pero ya desde *El canto general*, Pablo Neruda –en 1943– afirmaba: "Yo estoy aquí para contar la historia", la historia de Chile y Continental. Y Fuentes señalará una carencia y una posibilidad: la falta de un lenguaje propio, de una parte, y el deseo y la necesidad de inventar un lenguaje para "decir todo lo que la historia ha callado" (2), aquella historia contada desde los intereses económicos y políticos de una clase social en el poder:

"Esa nueva novela, al tomar posesión del campo de las posibilidades narrativas, de las figuras de la Historia, toma igualmente posesión del espacio americano", formulará D. H. Pageaux, y añadirá sobre las novelas mencionadas que "...alcanzan (tratándose de un proceso consciente de los escritores) la dimensión universal, en la medida en que el punto de partida, su Itaca, ha sido el lugar emblemático, la antología completa de la vida y del sufrimiento de los seres humanos" (3).

Así se produciría, en términos de Carlos Fuentes, una ruptura con la insularidad de nuestra novelística. Pageaux complementará lo anterior en el siguiente párrafo:

"Estallido polimorfo de la escritura, toma de posición de los espacios continentales, tales son dos de las características mayores de esta nueva novela, que implican tanto a la naturaleza del texto como a su función. Convendría asimismo señalar una tercera, más compleja, más difícil de aprehender, la transformación de la Historia y del texto en mito. La noción se diluye y se hace compleja: ofrece a cada escritor soluciones particulares. Sin embargo, parece que todos los novelistas citados buscan de una u otra manera sobrepasar o profundizar el dato convencional y referencial: lo real. Ello, afirmando continuamente que importa decirlo, aún celebrarlo, o bien inventariarlo para metamorfosearlo. La dimensión ampliamente 'simbólica' ya constituye un paso hacia delante para comprender cómo esta escritura que es también transcripción de una cierta realidad, no puede limitarse al nivel mimético, y por el contrario, cómo instala y perenniza entre lo real y el lenguaje una distancia propiamente poética. Esos escenarios simbólicos que son nuestras novelas ya son mitos. Y lo son todavía más cuando se los lee como historias compensadoras: escrituras de la Historia para que el ser americano deje de ser orfelinado de su propia Historia, de ser exiliado de su tierra. Esas novelas, como para la poesía interpretada por Hölderlin, son hechos para que el ser habite esta tierra <poéticamente>" (4).

Entre-ver Megara

"La literatura no es nunca un asunto de un

sujeto individual. Los actores son por lo menos tres:

la mano que escribe, la voz que habla, el dios que vigila e impone" (5).

Primero, interroguemos el título de la obra, *Los girasoles en invierno*, ese paratexto, al decir de G. Genette que, aquí como nombre de la ópera prima narrativa de Albalucía Ángel estaría en relación significativa con la 'historia' contada (diégesis o representación del tiempo y espacio de esa 'historia' en Arhákova, Roma y París, sus tres 'cronotopos', narrados en cinco grandes secuencias o capítulos), como también con la manera de contarla o 'relato'. El título, según Umberto Eco, podría ser "una clave interpretativa" (6), con una función de designación e identificación, metafórico y también antitético.

Asimismo el epígrafe liminar, de Albert Camus y *L'Homme revolté*, antes de nosotros iniciar la lectura de las secuencias o capítulos de la 'historia' ("pero el infierno no tiene más que un tiempo, la vida recomienza un día")(7), y del 'relato': V partes que, en palabras de la autora, reconstruirían la 'historia' contada o diégesis en la intervención de los diferentes narradores o narradoras de la novela. Dice Albalucía en 1999: "En mi primera novela *Los girasoles en invierno*, la estructura es totalmente desbarajustada. Eso no se ha notado todavía, porque no la ha leído casi nadie, y los que la leyeron no estaban todavía al tanto de la deconstrucción, porque la teoría no había aparecido en los manuales críticos. Esa novela la escribí en los años 1965-1966" (8).

Ahora bien, en la IV secuencia o capítulo de la historia contada en *Los girasoles en invierno* y del relato que la cuenta, un narrador en tercera persona (extradieгético) nos situará en el pueblo griego de Arhákova (o primer cronotopos de la novela), el pueblo a donde Kyrios Sócrates —ese pueblo de Arhákova que parecía como embrujado— conduce a José Luis y a quien más tarde será nombrada como Alejandra. Esto, luego de que ella y José Luis se encontraran en Megara, "la rival de Atenas en la antigüedad" y que parecía más bien un dibujo de Paul Klee.

El título, del tipo simbólico —metafórico como también antitético, y que podría ser "una clave interpretativa", refiere inicialmente al girasol o *Helianthus annuus* (de Helios, sol, anthos, flor y annuus, anual), planta solar originaria de América y cuyo 'secreto' de oscilación o movimiento está literalmente en "las auxinas, hormonas vegetales responsables de que una planta crezca". Frist Went descubrió que las auxinas tienen pánico a la luz. Al acumularse en la zona oscura, la planta crece en esa sección y como resultado, se mueve hacia ese lado" (9). Ahora bien, lo que se entiende por heliotropismo positivo ocurre solamente en los primeros estadios del crecimiento del girasol: "Es decir que hasta el fin de la etapa vegetativa (ésta es cuando produce hojas, ningún órgano reproductivo presente) se inclina hacia el sol a fin de captar mayor RFAI (radiación fotosintéticamente activa incidente). Pero nunca se inclina luego de superado el ciclo vegetativo. De hecho, el capítulo, luego de que termine de emerger el pedúnculo floral, queda en más de un 99% de los casos mirando al Este. Por eso, cuando uno ve un lote girasol en floración todas las 'cabezas' miran hacia el mismo lado, por donde sale el sol" (10).

Subrayemos aquí el hecho de que los girasoles nunca se inclinan luego de superado el ciclo vegetativo y que en el 99% de los casos miran luego al Este, por donde sale el sol. Digamos también que en el lejano pasado amerindio los nativos descubrieron las calidades nutritivas —constitúan la comida por excelencia del guerrero—, las medicinales y utilitarias de los girasoles; igualmente significativas en el plano ritual: los Hopos se adornaban con estos durante las ceremonias religiosas, y para los Onondagas eran "un elemento de la cosmogonía (. . .) junto con los frijoles, las calabazas y los diversos tipos de maíz" (11).

Coda: los cronotopos de la novela, Arhákova y Roma, serán las isotopías de luz y verano; mirar y desplazarse, el viaje; sacrificio, milagro, el todo, laberintos, dioses y mitos. En *Arles mediterráneo* -y *Arles son les Arts*, las artes, anagramáticamente hablando -de paso estaba la soledad de Van Gogh en sus primeros meses de estadia- luego de permanecer en París, allí donde Alejandra y José Luis viajarán y permanecerán en el tercer cronotopo de la novela y sus isotopías de lluvia y frío; encierro en cafés como la *Baleine Bleue*; sociedad de la producción y el consumo; indiferencia e incomunicación--, en Arles, decimos, Van Gogh espera a Gauguin, y de agosto a octubre acondiciona la Casa amarilla y pinta bodegones con girasoles provenzales -como el Jarrón con catorce girasoles en "una amplia gama de amarillos y verdes, en una increíble sensación de alegría y vida, tal y como se encuentra el ánimo del artista en esos momentos" (12).

De otra parte, en la apertura de *Los girasoles en invierno* nos encontrábamos el epígrafe liminar o exergo -o tal vez, éste nos encuentra al leerlo- de Albert Camus y *L'Homme revolté*:

*pero el infierno no tiene
más que un tiempo,
la vida recomienza un día.*

¿Quién lo propone aquí como epigrafista, Albalucía Ángel o bien como lo señala G. Genette en/ para un relato en buena parte homodiegético -las Ira. Ilda. y Vta. secuencias o capítulos de *Los girasoles en invierno*- la heroína -narradora, el personaje de Alejandra? (13). Con relación al título de la novela, el epígrafe de Camus podría sustituirlo, a la vez que resignificarlo. En efecto, también anagramáticamente podríamos sustituir invierno por infierno, y tendríamos la siguiente equivalencia -ésta, en la oposición y mejor, antítesis entre los cronotopos de Arhákova/ Roma y París:

*pero el invierno no tiene
más que un tiempo,
la vida recomienza un día.*

Como hipótesis sugerente o sugestiva de lectura, formularíamos que tanto el título como el epígrafe, apuntan en su equivalencia -en el juego de los sentidos- al deseo de un recomienzo de la vida, luego de diez años del transcurrir, leer y escribir de Alejandra en los espacios del vientre zolaciano de París (el Metro como máquina de desplazamientos para la vida productiva y medida cartográfica temporal) y los cafés otrora existencialistas encerrados por muros y cuchillos de lluvia y frío, en la diégesis o repre-

sentación del interminable invierno/ infierno, equiparables, contradictoriamente presentes y simultáneos para Alejandra.

Detengámonos ahora en la IV gran secuencia o capítulo -asumiéndolo desde el nivel del 'relato', no-secuencial cuanto reconstructivamente en su relación con la totalidad de la novela- en *Los girasoles en in(f)vierno*.

Estructurada en siete (7) subsecuencias o fragmentos, un(a) narrador(a) en tercera persona cuenta, focalizándolo, es decir desde el punto de vista del personaje femenino, el viaje de ella —quien más adelante será nombrada por José Luis como Colombine (una Colón desembarcada en Grecia, colo(m)binadora de fantasías: en las dimensiones de la realidad y el sueño, el presente, el mito, la vida y la muerte, el miedo y el amor, las preguntas y el transitar por la existencia, el cuerpo y el desmembramiento, . . . --, también un ave, un ángel, el milagro)--, el viaje, decimos, la ha conducido inicialmente a Megara, el pueblecito que parecía más bien un dibujo de Klee" (14).

Esta Megara que hoy contiene pocos restos de la antigüedad, fue fundada por los carios y era "uno de los cuatro distritos de Ática, correspondientes a los cuatro hijos míticos del rey Pendión, de quienes Nisos era el que gobernaba" (15), la parte más amplia del istmo entre Ática, Boecia y Corintio y los dos golfos. Por doscientos años, a partir del siglo VIII hacia delante, gozó de prosperidad; su comercio fue dirigido principalmente hacia Sicilia. En el 409, Jerome escribiría: "Hay un conocido refrán de los habitantes de Megara: construyen como si fueran a vivir para siempre; viven como si fueran a morir mañana" (16).

Nos interesa añadir que colonos griegos de la Megara histórica fundaron en el año 667 adC. Bizancio, nombrada en honor de su rey Byzos, luego llamada Constantinopla, capital del imperio romano tras su división en 395, y más tarde Estambul (variante en turco del griego Eis-tin-poli, ir a la ciudad). Bizancio, "centro neurálgico del mundo griego y bizantino" (15), en lo religioso y cultural, político y económico.

Pero, Megara o Mégara, fue asimismo "la primera mujer de Heracles, con la que tuvo varios hijos. Heracles la asesinó junto con ellos, motivo por el que tuvo que purgar su culpa y realizar sus fabulosos doce trabajos" (17). Heracles o Hércules, "el más grande de los héroes míticos griegos, el parangón de la masculinidad por excelencia, siendo su extraordinaria fuerza uno de sus atributos" (18). Al despertar de un ataque de locura provocado por Hera (esposa de Zeus, y quien lo odiara), Heracles, enunciados por la sibila delfica, realizará en penitencia los trabajos de matar al león de Nemea, matar a la hidra del lago Lerna, alcanzar a la cierva de Cerinia, etc. Entre las aventuras del semidios (hijo de Zeus y Alcmena,

tras adoptar Zeus la apariencia de Anfitrión, quien esa misma noche embarazara de gemelos a Alcmena), están las de matar al ladrón Ternero, asimismo al rey Amintor de Orminio y al rey Ematión de Arabia, también a Litienses, Periclimeno, Lino —quien le enseñara música tras corregirle los errores— y Hiponte y sus hijos. . . . Sus descendientes —se casaría además con Órfale y Deyanira—, conocidos como los heraclidas conquistarían el sur de Grecia, Turquía e Italia. Moriría voluntariamente "pidiendo que se le construyera una pira para acabar con su agonía", luego del suicidio de Deyanira. "Tras su muerte en esta pira los dioses le hicieron inmortal, o alternativamente el fuego quemó la parte mortal del semidios, quedando sólo la parte divina, se reconcilió con Hera y se casó con Hebe, una hija de ésta. Nadie sino el amigo Heracles Filoctetes podía prender su pira funeraria, y por esta acción recibió su arco y sus flechas, que más tarde necesitaron los griegos para derrotar a Troya en la Guerra de Troya" (19).

Al llegar entonces a Megara —implícitamente su viaje es turístico, del cual se apartará al encontrar a José Luis y desplazarse a Arhákova—, 'ella' visualiza la tierra amarilla; el paisaje no le recordaba ningún otro: "definitivamente distinto a todo. Los habitantes estarían seguramente consumando el sacrificio de los dioses, pensó" (20). En la memoria colectiva, la locura de Heracles producida por el odio de Hera, el sacrificio de Megara y sus hijos. . . .

El tiempo en esos parajes parecía deten-ido, anacrónico: "en el que las túnicas negras, las calles empedradas, el templo y la placita, se interponían entre espacio real y espacio ficción" (21). Es decir, el espacio de la mimesis (y la Historia) y el espacio de la 'historia' que se cuenta o diégesis. Allí, dice el narrador/ la narradora: "Todo vagaba en aquel ambiente retraído" (ido hacia atrás, incomunicado, pero igualmente en donde se reproduce mental, memoriosamente una cosa o tiempo pasados) "como si ignorara su función en el presente", el presente contradictorio de Colombinette. Y mientras Kyrios Nicolao, el guía, teje la historia de Megara rival de Atenas y la compara con las riquezas de Sidón, ella piensa: "Otra vez la historia, sin regresión posible y sin embargo (siente) como si de un momento a otro pudiera suceder todo de nuevo, repetirse delante suyo sin importar en absoluto que fuera otro día, ni otro año, ni otra era". Y decide buscar un mirador: más divertido para ella imaginar cosas por su cuenta —agudizando la tensión entre mimesis y diéresis— que escuchar a kyrios Nicolau: "Y de nuevo la sensación de regreso. No sabría definirlo muy bien: un retorno a sitios, a cosas que se han soñado, ya olvidado, por supuesto. . . . ¡eran fantasías! (21).

R. Calasso, al retomar en *La literatura y los dioses* la divagación de Baudelaire acerca de la École païene, afirma que ésta "tiene algo de irrepetible, puesto que consigue articular en pocas páginas (. . .) tres elementos que nunca antes se habían considerado inextricablemente vinculados: el despertar de los dioses, la parodia y la literatura absoluta (si entendemos por absoluta la literatura en su forma más

acabada y refractaria a cualquier condicionamiento social). Desplacémonos ahora hasta la situación presente, tal como aparece diariamente ante nuestros ojos: en primer lugar, los dioses aún están aquí (...). El poder de sus historias sigue activo. Pero la situación tiene esta peculiaridad: que la compleja tribu de los dioses sólo subsiste ahora en sus historias y en sus ídolos dispersos. La vía del culto está cerrada, porque ya no existe un pueblo de devotos que cumpla con los actos rituales" (releamos en Megara ese "Todo vagaba en aquel ambiente retraído como si ignorara su función en el presente" y "Los habitantes estarían seguramente consumando el sacrificio de los dioses", precisamente en silencio o retraimiento). Y continúa Calasso: "Se diría que ésta, la de aparecer sólo en los libros, se ha vuelto la condición natural de los dioses (...); en el ínterin todas las potencias del culto han emigrado a un solo acto, inmóvil y solitario: el de leer".

Para concluir:

"Mientras tanto, la parodia se ha vuelto una sutil película que lo cubre todo. Aquello que era en Baudelaire y en Heine un atisbo envenenado de Offenbach se ha revelado hoy como la cifra de una época. Hoy en día, cualquier cosa que se manifiesta aparece antes que nada como parodia. La naturaleza misma se ha vuelto parodia" (22).

Así:

"Ya nada es lo que declara ser. Desde el momento en que aparece, todo es ya una cita de otra cosa" (23).

En palabras de Nietzsche: "Allí donde no existen los dioses reinan los fantasmas"; en palabras de Colombinette: "la sensación de regreso. . . . "como si de un momento a otro pudiera suceder todo de nuevo. . . ."; "¡eran fantasías!". Así, en la perspectiva elaborada por Calasso, a partir de Baudelaire y Nietzsche, como también de Mallarmé, Lautréamont y Proust, . . . "todo es ya una cita de otra cosa. . . ."; todo texto en sus posibilidades enunciativas, en su irrupción (el genotexto, conceptualizado por J. Kristeva), aparecería "antes que nada como parodia".

Ocurre entonces el encuentro de José Luis, de México, y ella, de América del Sur, quien afirma "simplemente quería verlo todo". Afortunado encuentro, merecía un brindis. Euforia, "risa enredándose en los árboles". No sabe ella si se quedará una temporada en Grecia, y medita en el tiempo. La risa continúa, y "siente más bien un desconocido deseo de ser nueva, intocada, transparente". Y pregunta: ¿A quién le importa (. . .) lo que se puede llegar a ser? Y beben vino Sangre de Hércules, cuando en realidad es vino de Heracles: "Tenía un sabor extraño, sentía (ella) como si de todo el cuerpo le brotaran alas". . .

Mallarmé afirmaba: "Más o menos todos los libros contienen la fusión de algo repetido ya contado"; más tarde Bajtine dirá: "todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto"; y Philippe Sollers: "Todo texto se sitúa en la conjunción de varios textos de los cuales es a la vez relectura, la acentuación, la condensación, el desplazamiento y la profundidad". "El lenguaje de la novela -señalará de nuevo Bajtine- es un sistema de lenguajes que se aclaran mutuamente dialogando. . .". Es, dialógico y polifónico: "Esta polifonía en la cual todas las voces resuenan de igual manera implica el dialogismo: los enunciados de los personajes dialogan con los del autor" (digamos, más bien, narrador-a) "y se escucha ese diálogo constantemente en las palabras, lugares dinámicos en donde se efectúan los intercambios". "Así, el texto se convierte en 'un conjunto de presuposiciones de otros textos', de allí la necesidad de comprenderlo a partir de su intertexto", señala Tiphaine Samoyau (24). Esta intertextualidad —formulará a su vez G. Genette— se define como "presencia de un texto en otro texto" (25).

La parodia, a su vez, proviene de *ōdè*, el canto; para, a lo largo de, o bien al lado de; y de *parodien*, hecho de cantar en otra voz —al lado de—, en contracampo o contrapunto o también cantar en otro tono: deformar, pues, o trasponer una melodía (26). Albalucía Ángel propondrá como señalamos una estructura totalmente desbarajustada. En la historia, José Luis se dedica a pintar; ella, a "nada especial". Entonces ella, "presintió que todo entraría en un nuevo orden y no le importó que fuera dislocado". Un nuevo orden de su historia, la historia de Colombinette —más tarde llamada Juana de Arco o la Pola o Alejandra— y José Luis, dis - locado en la diégesis, y en el cronotopo de París, en su parodización significativa al leer, reescribiéndola, una crónica de Bradbury estructurada en la isotopía temporal de la lluvia, otro inv(f)ierno.

Arhákova, santuri y girasoles

Ellos caminan a la salida de Megara. De ahora en adelante José Luis sería guía particular ("A veces él también hacía de guía pero sólo para ganar algún dinero: detestaba el oficio de especular con la historia y engatuzar a los turistas, o un alcazaz, volando suavemente, suavemente. . .") (26). Hacen señas y detienen un viejo coche conducido ¡nada menos! por kyrios Sócrates, cuya sonrisa a ella "le recordó al personaje de Kazantzakis": *parakaló, parakaló. . .* Sócrates conduce sin obedecer normas de tránsito. Ella se imagina muerta, en el fondo del mar. . . Luego, llegan al pueblecito de Sócrates, Arhákova, que parecía embrujado. Van a una taberna y ella vuelve a pensar "que la alegría de (José Luis) la contagiaba. Su pertenecer a nada y a todo al mismo tiempo, el desenfado primitivo con que se apoderaba de las cosas, resucitaba una dimensión que ella había creído perdida; que se había propuesto olvidar nada más" (27).

Y en la taberna se danza, como en un trance, "el ritmo nostálgico del santuri", "el santuri gimiendo, las piernas y los brazos, siempre en compás desmadejado, era una danza salvaje, apasionante: un canto de amor, le habían explicado, un himno bárbaro en el que sólo vence la fuerza del orgasmo" (28). Psaltery < saltire < santire < santuri, que deriva del verbo griego Psalo y "significa tocar, sentir, toque, arrastre con los dedos, canto salmoniar" (29).

Más tarde caminan por las calles estrechas de Arhákova (y ara es mesa para el sacrificio, los sacrificios anagramáticos de Baco, Baccus, y sus bacantes, esas mujeres desordenadas). Los inunda el aroma de los mandarinos. Ella tiene la sensación un poco absurda —y se la comunica a José Luis— "de que se tropezaría con algo que había perdido antes. No sabía el sitio, ni podía precisar exactamente cuál era el objeto extraviado que buscaba" (¿Ese algo no se trata acaso del hecho de que José Luis toma su lugar?). José Luis se ríe —y seguirá riéndose de ella, aquí, en Roma y en París. Para su mano en la suya "era un ligamento sólido que no le permitía sumergirse. Supo que permanecía. Decidió entonces abandonarse al hechizo de la naturaleza nueva y mientras en el aire navegaba una legión angélica, corrió al encuentro del milagro. Tal vez en su conciencia pesaría mañana el pecado de la avaricia: ¡importaba poco!".

El santuri, un canto de amor, un himno bárbaro en el que sólo vence la fuerza del orgasmo: después de correr al encuentro del milagro, reflexiona: "Era como si el tiempo de atrás se hubiera cruzado con el tiempo de adelante, en choque inesperado y sin razón aparente, trastocando órdenes y dimensiones. No podía medir ni el instante, ni siquiera el acto preciso que la condujo al re — encuentro (en el texto, re — encuentro), "al tras — paso indoloro y sin violencia, que en un intervalo cero sufrió su piel, y otra vez la sensación de que alguien ajeno a ella la habitaba sacudió su instinto. ¿Qué mano reemplazaba la suya . . . cuál rostro?" (30).

Al despertar José Luis, le preguntará si él cree que los ángeles existan; él no lo sabía. A su vez José Luis inquiere si de veras cree en "esa historia de encontrar cosas perdidas", y ella dice que sí. Ahora lo importante era que se había producido un encuentro. Y ella explica que "se le iba la vida tejiendo fantasías", sin remedio. Entonces le cuenta a José Luis la historia de los ángeles: . . . "una fuerza mágica, una especie de mito en el que la condición humana y la divina compartían con fuerzas equi — valentes, el milagro".

Ahora Colombinette y José Luis están a orillas del mar; él construye con arena un castillo habitado por dragones y princesas, y canta; ella siente el mar y rememora otro mar, luz de fogatas y ruido de cumbiamba: el Caribe dormido, sin inmutarse por el tam — tam del bongó: Ella se sentía como si estuviera cortada en dos mitades. Ex-trañamente dividida en dos cerebros, dos cuerpos, como si alguien se integrara dentro de ella y participara, igual que una pareja de siameses, de sus mundos opuestos" (31).

José Luis cuenta una historia (y las seguirá contando, a la vez que escribiendo y pintando a lo largo del segundo cronotopo de la novela, en Roma), al final:

*"El fondo rojo
después de un hongo inmenso
gris muerte".*

Estas historias le producen a ella una sensación de físico vacío. Y confiesa que le da miedo; el vacío de la muerte. Entonces José Luis confronta su miedo. Pero ella, al proyectarse al futuro –su futuro de muerte y silencio, se sacudía con una sensación desagradable.

Más adelante ella buscará a José Luis y lo encontrará en 'la casa en el aire', cerca de la playa –bajo un cielo único de verano. José Luis escribe. Y Colombinette conservará dos de esas historias, una de ellas la de Hermenegildo Estrada. José Luis las escribe para sobreponerse a "la cabrona soledad a que estas montañas lo someten a uno". Pero, según él, cualquier día zarpará a la civilización: ¿No vendría con él a París?

En poco tiempo, las noches se alargarán y comenzará a llover todas las tardes. Sócrates le dirá a ella que será "una lluvia bendita, los dioses nos la envían". Pero, a ella no le gustaban las noches interminables, eternas, "como si nada pudiera nunca más sobrevivir a la invasión de las tinieblas", ni le gustaban ni el invierno ni el cielo tenebroso:

- Porque usted es como los girasoles, decía Sócrates (32).

En el Hotel Real ella espera a José Luis, quien ha salido a encontrarse con un amigo marinero. ¿Regresará? Ella siente miedo. Y el miedo es como comenzar a morir: "Como cuando el final aparece inminente, está frente a nosotros, es decir: dentro".

Al terminarse de narrar el primer cronotopo de Arhákova, ella vuelve a buscar a José Luis y lo encuentra en la taberna. El danza. Ella percibe "su cabeza rubia y su figura de ángel en blue jeans. . .". Le preguntará qué le sucede y José Luis responderá:

- ¡Qué chingada! Me molesta la manía de la gente de tratar siempre de llegar hasta el fondo de todo. Sinceramente me chinga, mano" (33).

Ella le espetará que lo que siente él es miedo.

- También tendrías razón, responde. Y dice que las cosas son más simples. Ebrio le pregunta:
- Me amáis, queridísima princesa?
- Ya lo sabes.
- "Por supuesto", dirá José Luis. "Y eso te inmuniza, ¿verdad? Se dice simplemente la palabra como en el cuento de la cenicienta y entonces los dragones huyen. . . ¡qué risa! Eres una ilusa, ¡Juana de Arco! El amor no te salva, ¿entiendes? ¡Te condena! Es idiota esperar o creer en lo contrario. La soledad es el único patrimonio absoluto, liberador. El hombre es tan cretino que no la acepta, así son las cosas. ¿No te das cuenta de que somos seres puestos en tránsito bajo el signo de Saturno? ¿Hacia dónde vas tú. . . ? ¡Di! ¿Hacia dónde. . . ?".

Pero José Luis dirá a continuación que lo perdona: "En realidad no sé que desató mi miedo y te lo eché a la cara, no sé. . ." (34).

Entonces, ella se da cuenta. . . "de que la escena entra de nuevo en el pasado", en el giro de la repetición y la memoria de la historia contada.

Ahora llovizna en la madrugada. Han hecho el amor. Ella le dice que se parece al auriga. Y él le explica el golpe de suerte que ha sido conseguir empleo en San Marcos: -¿y luego vendrás tú, verdad?

Ella pensará en la soledad. La soledad, femenina, la so-li-tu-de. . . como canta Barbara, 'elle n'attendant devant une porte, elle est revenue, elle est là'. El único patrimonio liberador de los que viven en la Tierra y no en Saturno, ¿No es eso?

Ella viajará en barco: "Todo continúa perteneciendo a una dimensión ajena" (35). Pero, no es la primera vez que se ve metida en un aparato laberinto. . .

Coda: Ahora, en la historia, el segundo cronotopo será Roma. El narrador/ la narradora focalizará la historia de manera alternativa desde el punto de vista de los dos personajes, Alejandra — Colombine — Juana de Arco — la Pola y José Luis. Roma abierta y luminosa en primavera o verano, caminada en busca del milagro, el sacrificio y el mito para Alejandra. La 'maestra', Virginia Wolf y sus obras es leída —

y continuará siéndolo en París; José Luis, pintará y expondrá y viajará —sin continuidad narrativa, dislocada, desbarajustadamente a Bélgica, seguirá siendo un personaje en tránsito, aferrado a sus verdades y egoísmo. Entre tanto, Alejandra se acompañará de una guitarra y su voz entonará corridos y rancheras (su canto se escuchará asimismo en París, en el tercer cronotopo de la novela). Girasol, nombrada por kyrios Sócrates, mirará hacia el Este de la luz, la primavera y el verano, pero su destino durante diez años será París, su París de inv(f)ierno.

Un inv(f)ierno de palabras en la narración novelesca, más allá y más acá de la parodia y aún de la vida: "Las palabras. Las de siempre. Las que se pronuncian en el encontrarse diario sin que signifiquen otra cosa que un reflejo automático, normal, de la comunicación entre los hombres. Las universales y absolutas: un millar. Las relativas y particulares, un árbol, una pata. Las que se dicen, las que se mueren antes de nacer, las inútiles, las encargadas de construir o destruir el mundo, un árbol cae fulminado. Las palabras en posesión del viento y de la lluvia, azules.

La gente tiene todo el derecho de dudar sobre la veracidad de nuestras palabras. Generalmente no se dicen para que alguien las crea (...). Sólo así podremos algún día encontrarnos liberados de tantos sonidos insípidos. Comenzaremos entonces a construir. Construiremos momentos póstumos a la memoria, que nunca hizo otra cosa que traicionarnos (...).

No conducen a otra cosa que al enredarse, al manoseo, al retruécano, charada, calambour, premisa falsa; porque siempre sucumbiremos a la tentación de situarlas de tal manera que una concuerde con la otra, que sean asonantes o disonantes, pero en orden, con cuidado. Así el lenguaje no tendrá sentido. Se harán frases y se buscarán posibles encuentros con palabras bellas: no con los hombres (35).

Notas

1. D. H. PAGEAUX, Roman hispanoaméricain et écriture de l'histoire en P. CITTI / M. DETRIE, « Le champ littéraire, 1992, Paris, Librairie Philosophique J. VEIN, p. 122.
2. Carlos FUENTES, La nueva novela hispanoamericana, México, p. 30. M. López – Baralt, en "Para decir al Otro – Literatura y antropología en nuestra América", 2005, Iberoamericana – Vervuert, añade: "... "es imprescindible crear un lenguaje literario, un discurso propio y diferencial porque en ello le va el ser. La nostalgia de un discurso adánico que convierte a la lengua en mito fundacional constituye, pues, para Fuentes, el motor de lo que entonces llamó 'nueva novela', hoy más conocida como 'la novela del boom'", p. 37. El subrayado es nuestro.
3. D. H. PAGEAUX, ob, cit, p. 124.
4. Ibidem, p.124. La bastardilla es nuestra.
5. Roberto CALASSO, La literatura y los dioses, 2002, Barcelona, Anagrama, p. 185.
6. En Gérard GENETTE, Seuil, 1987, París, Edit. du Seuil, pp. 73- 97.
7. Albalucía ÁNGEL, Los girasoles en invierno, 1970, Bogotá, páginas, 210
8. En Isabel VERGARA, Entrevista a Albalucía Ángel, 1999, Bogotá, revista de Estudios Colombianos, N. 19, pp. 80 – 84.
9. [http:// revr.blogalia.com/historias/7556](http://revr.blogalia.com/historias/7556)
10. <http://mx.answers.yahoo.com/question/index?qid=20060826105614AAAtE6My>
11. http://www.kokopelli-seed-foundation.com/actu/news_news.cgi?id_news=173
12. <http://www.artehistoria.com/genios/cuadros/3335.htm>
13. Gérard GENETTE, ob. cit, pp.134 – 149.
14. Albalucía ÁNGEL, ob. cit, pp. 161 – 198 para el IV capítulo.
15. [http://es.wikipedia.org/wiki/Megara_\(Grecia\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Megara_(Grecia)). Ver narrativamente, la 'nouvelle' de Álvaro Mutis, "La muerte del estratega". E históricamente el monumental estudio de A. Uribe Rueda, "Bizancio, el duque iluminado", 1997, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
16. Ibidem.

17. [http://es.wikipedia.org/wiki/Megara_\(mitoloAa\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Megara_(mitoloAa))
18. <http://es.wikipedia.org/wiki/Heracles>.
19. Ibidem
20. Albalucía ÁNGEL, ob. cit, p. 163
21. Ibidem, pp.163 – 164. El subrayado es nuestro
22. Roberto CALASSO, ob. cit, pp. 27 – 30
23. Ibidem, p 86
24. Estas citas en Tiphaine SAMOYAUULT, L'intertextualité – Mémoire de la littérature, 2004, Paris, Nathan, pp. 7 – 32.
25. Gérard GENETTE, Palimpsestos – La literatura en segundo grado, 1989, Madrid, Taurus, páginas 520
26. Albalucía ÁNGEL, ob, cit, p. 166
27. Ibidem, p. 168
28. Ibidem, p. 169
29. <http://www.grecianuncamuere.com.ar/musica/instrumentos/santouri/santouri.htm>
30. Albalucía ÁNGEL, ob., cit, pp. 169 170
31. Ibidem, p. 176
32. Ibidem, p.182
33. Ibidem, p.189
34. Ibidem, p. 191
35. Ibidem, pp. 201 – 202. El subrayado es nuestro.

Mitos y utopías de la postmodernidad: Las andariegas y Tierra de nadie de Albalucía Ángel

Betty Osorio
Universidad de los Andes

La narrativa de Albalucía Ángel (Pereira 1939) puede ser interpretada como una escritura experimental que rompe con los principios canónicos de la literatura escrita en español. Las técnicas de flujo de conciencia y de polifonía aparecen desde su primera novela *Los girasoles en invierno* (1970); *Dos veces Alicia* (1972) es una parodia de la novela de detectives; se mantienen en las estructuras lingüísticas y narrativas de sus novelas más conocidas *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) y de *Misiá señora* (1984), y se vuelven más radicales en el extenso poema *Las andariegas* (1984) y en *Tierra de nadie* (2002); ésta última es una novela alegórica, cercana al género de la profecía, en la cual, la autora imagina una realidad mítica proyectada hacia un futuro abierto. En este trabajo me propongo estudiar los retos simbólicos presentes en estas dos últimas obras.

Las andariegas es un poema narrativo que tiene una filiación literaria e ideológica explícita. Los epígrafes del comienzo señalan su relación con *Les Guerrilleros* de Monique Wittig y con *Las nuevas cartas portuguesas*, de María Isabel Barrero, María Teresa Horta y María Velho da Costa. Ambas referencias muestran que Ángel posee una clara conciencia de que su poema hace parte de un proceso cultural liderado por mujeres que tratan de desarticular las férreas estructuras patriarcales, que modelaron y siguen sosteniendo, el entramado ideológico de las sociedades insertas en los modelos epistemológicos occidentales.

Dos de los epígrafes del comienzo de *Tierra de nadie* hacen énfasis aun más contundentes, ya que le imprimen a la narración un tono de manifiesto poético, pero con fuertes connotaciones utópicas: "a la Madre tierra,/ escuela de amor perenne" " a las pioneras de una nueva aventura". Los epígrafes que enmarcan este relato, establecen vínculos con movimientos de corte ecológico tan vigentes en la actualidad, y confirman, una vez más, la vocación feminista de la obra de Ángel, ya que invocan un sistema simbólico que identifica las fuerzas de la vida con principios femeninos. En *Tierra de nadie* aparece una abuela de los tiempos como fuente de sabiduría, este ser conoce los secretos profundos de la naturaleza

y recuerda a la Ixmucane, la abuela de los tiempos, que en el Popol-Vuh, el libro de la creación de los maya-quiché, hace a los seres humanos de nueve bebidas de maíz. La abuela mítica de Ángel se opone a las fuerzas de la destrucción, tal como Ixmucane se opone a los dioses de la muerte que viven Xibalba, y por eso exclama: "La Tierra hay que salvarla de daños y rumores de asesinos salvajes. . ." (126). La abuela de la novela también conoce el futuro y el trágico final que le espera al planeta tierra: "Y ella sabía que la Abuela de los Vientos Siderales había predicho el fin de la aventura del planeta, o sea el comienzo de la Luz" (97). De esta manera, la escritora de Pereira le devuelve la voz a Gaia, la Gran Madre de los orígenes, presente en la tradición mítica griega, maya y quechua, pero que el mundo clásico convirtió en un fantasma "dotado de una poderosa facultad de resistencia" (Loraux 55). En el origen de la tradición judeo cristiana también existieron principios femenino de los cuales el cristianismo heredó conceptos como el amor "del prójimo", que alude a estructuras sociales de colaboración, y no de dominación. Estas mitologías fueron desplazadas por dioses guerreros como el feroz Jehová (Eisler 94). Es interesante recordar la importancia de la abuela como fuente de afirmación y empoderamiento en *Misá señora*.

Tanto el poema como la novela pueden describirse como preciosos tejidos verbales, que son enunciados por entidades femeninas. En la novela, la abuela de los tiempos es una voz ancestral y profética que protege los principios de la vida. En *Las andariegas*, las mujeres forman un colectivo que observa un paisaje histórico impregnado de violencia; el grupo de viajeras no somete la historia a un examen analítico, como podría hacerlo una novela tradicional, sino que internaliza el dolor, lo sitúa dentro del mismo cuerpo. El vocabulario visceral del texto conmueve al lector, pero lo deja en libertad para elaborar procesos interpretativos profundamente ligados su sensibilidad:

. . . contaron luego que el corazón se les volvió una herida silenciosa que fue imposible de echarse atrás que asistieron desde los altos torreones al desangrarse de los guerreros y al crujir de los huesos y carros de batalla que quedaron sin habla.

Caminantes heridas por un rayo. (20)

La cita anterior muestra que el poema contiene un discurso anti-épico que le devuelve al lector, en su propia piel, los estragos que la guerra produce en el cuerpo masculino. Es un planto por esos seres masculinos que han sido inmolados en aras al discurso patriarcal que siempre implica un vencedor y un vencido. Ángel, al colocar los hechos en un pasado mítico, sugiere que la retórica de la guerra está indisolublemente ligada a la epistemología patriarcal, que a su vez sostiene la máquina de guerra política y económica insaciable que está devorando el planeta. Este funesto legado, según ambos textos, desemboca en la aniquilación, y en ese sentido existen rasgos apocalípticos en las dos obras.

El principio femenino de colaboración, representado en *Las andariegas* y en *Tierra de nadie*, fue remplazado por un sistema que le daba más valor al poder de quitarle la vida al otro, en vez de dársela. Según Reine Eisler, este poder surge cuando aparecen sociedades territoriales y guerreras que necesitan dioses masculinos heroicos, relacionados con armas como la espada y el hacha (48). Por eso en el poema de Ángel, estas mujeres primigenias no son protagonistas de la historia, que se desarrolla a partir del modelo de dominación; ellas son espectadoras: "que asistieron desde los altos torreones al desangrarse de guerreros y al crujir de los huesos y carros de batalla. Que quedaron sin habla" (20). La caravana femenina es testigo del holocausto final, ocasionado por una bomba nuclear, y asciende de nuevo al cielo: "*Ascendieron prendidas la una de la otra. Parecía una cadena de acero rutilante. parecían bucaneros al asalto. Vorágines, cristales, vientos abrasadores. armaduras y espadas de cristal*" (137).

Estos principios femeninos regresan a la *Tierra de nadie*, por lo tanto, la novela puede leerse como una continuación del poema. La escritora recupera y reelabora la analogía entre la hembra y la tierra, para dotarla de posibilidades simbólicas, que aluden a un futuro mítico, y no a un pasado primigenio. Es decir la temporalidad de ambos textos se complementa para formar un devenir redondo, en el cual lo ancestral del origen se confunde con el futuro profético. Las protagonistas de *Tierra de nadie* no son espectadoras, traen un proyecto de redención, que las convierte en Mesías femeninos. Ellas ofrecen una nueva oportunidad a los humanos y escogen humanos mujeres para encarnarse. Así conocen el amor, la muerte, la maternidad y la violencia. Por ejemplo, Arath-Matí viene a la Tierra para aprender a amar (20). La escena siguiente narra la encarnación de Aratho-Mi que nace en Mukti-Suyo: "*El llanto de la tierra. . . sentí que me decía la espesura y las células madres cantaron en mi cuerpo y se fusionaban risas y lágrimas: estoy naciendo. . . me acuerdo que pensé. Entonces vi aquel puente*" (212). Las protagonistas son principios femeninos que, en un nuevo acto redentor, se encarnan y se inmolan para expiar el pecado de la violencia, y no del erotismo, que es el atributo por excelencia de la madre original, que es la hembra que posee la fuerza arrolladora de la vida.

Arami-Thó dejó el zurrón al lado de la fuente y se bañó en el agua mansa y dulce como leche. Nada podía borrarle la caricia de suave resplandor que la mirada de sus hermanas dejó en su corazón. Nadie podría jamás saber de la temida suerte de una cierva que espera al cazador con la ardentía de una diosa. (225)

El lenguaje de ambas obras resuena con alusiones al "beatus ille", el paisaje paradisíaco escenario de las aventuras pastoriles, que evoca una Edad de Oro, en la cual el ser humano vivía en armonía con la Naturaleza. No se trata de una recuperación estética de uno de los tropos más canónicos de la literatura europea, la narradora lo utiliza como una imagen proveniente de estructuras anteriores al patriarcado,

en las que prima la colaboración sobre la dominación. La fundación de un proceso histórico basado en la solidaridad y no en la dominación, implicaría nuevas estructuras de poder que le darían un vuelco total a las sociedades que se han inscrito en los procesos de la Modernidad política y financiera.

Otra referencia muy importante al espacio planetario, es la raíz quechua "suyo", que significa punto cardinal o esquina, y que hace parte del nombre del Imperio Inca Tahuantinsuyo. Esta palabra es glosada con múltiples variantes: muyu, tuyo, suyo, ruyo. Este juego lingüístico es una actualización de las esquinas del mundo que abarcaba el imperio más extenso que ha conocido el mundo andino. La raíz quechua es resemantizada en un ámbito femenino para simbolizar la totalidad del espacio textual, ya que cada capítulo es identificado por cada uno de estos nombres. Al usar el quechua como una matriz de significado, Ángel está provocando un acto de descolonización lingüística, y les recuerda a sus lectores que ser andino implica la reconstitución de un pasado milenario, que no ha cesado de transformarse y que podrá volver a tener vigencia.

En *Tierra de nadie*, los principios masculinos sufren una transformación. En *Las andariegas*, lo masculino es simbolizado especialmente por el cazador y el guerro y las armas se convierten en extensiones del cuerpo del hombre que sirven para violar, desgarrar y matar, acciones todas de dominación. En la novela hay principios masculinos amables y benignos, que por ello sufren muertes espantosas. Entre ellos se encuentra la historia de Serafín, que es un vendedor de flores de lavanda con características angelicales: "*Pero yo insisto en que Serafín hablaba con la rosa, como los niños hablan con el viento...*" (267). Él es amado tiernamente por Arami-Thó., es un "ninfo" dulce y cordial, que por ello es sacrificado por las fuerzas del patriarcado, representadas en el poema por la policía que no acepta este tipo de identidad masculina. Serafín termina en una morgue donde yacen otros cuerpos masculinos destrozados. En el texto que se cita enseguida, Albalucía Ángel denuncia con una voz firme y llena de dolor, el odio que el patriarcado siente por aquellos que no se amoldan a su preceptiva erótica:

Me tomé el vaso de agua que un tomo me ofrecía y sin hacer ninguna clase de espaviento seguí a los hombres de uniforme, que atravesaron cuartos y más cuartos, llenos de ninfos de todos los colores. Todos con cara mustia. Los había arrinconados, arrodillados, tirados en el piso, algunos con coronas de flores marchitas, y en medio de un charco de sangre, en un cuarto de baño, vi. el cuerpo de Serafín.

Estaba lacerado como un Cristo de la Columna.

Su desnudez estremeció las fibras de mi entraña y sentí como el vomito corría por mi camisa de flores mexicanas, mientras pensaba en el vacío. No eran palabras, ni visiones, sino más bien una certeza de que le estaba hablando y que él me comprendía, aunque su ser no era ya parte de la historia de este triste planeta, ni su sonrisa iluminara con tibieza de siempre. . . (283).

La raíz *arath*, que proviene del sánscrito y está relacionada con la luz, aparece en todos los nombres de las protagonistas: *Arath-Matí*, *Arath-Mira*, *Aratho-Mí*. *Arami-Tho*, *Arith-Umma*, *Arathaía*, *Arthith-Matí*. El mismo nombre de la autora, *Albalucía* contiene la misma semántica: luz alba, luz del alba, luz blanca que es la suma de todos los colores. Por lo tanto, estos personajes pueden tomarse como extensiones, o mejor destellos de la propia identidad de la autora, que en ocasiones también usa el seudónimo de *Arathía*.

La novela está llena de imágenes luminosas que forman una estética de la luz. Por ejemplo, estas mujeres galácticas poseen gemas que emiten frecuencias de luz capaces de comunicarlas con otros órdenes de la existencia. Tales escenarios producen efectos de realidad virtual y de paisajes cibernéticos tan usuales en las tecnologías digitales, y que también son recursos frecuentes en sagas tan exitosas como *El señor de los anillos*, de Tolkien, pero esta forma de simbolización es casi ajena a la narrativa hispanoamericana canónica. Este aspecto es uno de los rasgos más desconcertantes, pero también más innovadores de la última novela de Ángel:

Y entonces recordó que la armonía azul de la región neutrónica estaría cubierta en este territorio y no se podía neutralizar, pero si reformar un poco su esplendor. Dependía de la tensión que cada una de ellas sostuviera, así explicaron las hermanas en el instante de la separación y las sintonizó con ansia, a todas, una a una. (169).

La cita muestra como la escritora se apropia de un vocabulario nuevo que usa para inventar un mundo mítico, pone así la ciencia al servicio de la imaginación y actualiza con ello el lenguaje de los relatos folclóricos europeos; esta misma estrategia verbal les confiere a los mitos, elaborados por Ángel, un potencial futuro, que disloca la separación entre el origen y el final.

Los riesgos de este tipo de simbolización son plenamente reconocidos en el mismo tejido narrativo, pues ambas obras poseen una autoconciencia de su condición como objetos de arte. La novela contiene un nivel meta-discursivo, en el cual se narra la lucha de la autora ficcionalizada con la escritura y, además, juega con distintos tipos de imprenta para significar diferentes realidades y enunciaciones. En el poema, los dibujos de Lucy Posada y los círculos que se trazan con nombres y letras, le recuerdan constantemente al lector que se trata de tecnologías de la palabra. En la novela la autora ficcionalizada está plenamente consciente de que ha elegido un camino difícil, escribir un texto complejo y con una estructura abierta: "No voy a prometerles un relato corrido, como decía mi vecina. O sea algo con pies de plomo y cabeza bien puesta, como sería lo ideal" (322).

Los paisajes de la novela contienen innumerables matices luminosos, evocando así un cosmos en el cual la luz es el fenómeno que determina la realidad, "el idioma de la luz" (26), lo denomina la narradora de la novela. La escritura en muchos apartes llega a aproximarse a la pintura, hay matices, destellos, sombras, chispas que hacen de la experiencia de lectura un acto sensorial visual que invita a participar en fenómenos cósmicos, como ocurre en el siguiente texto:

Esta es la tierra de los colores de la Aurora. La de la Madre en los estratos siderales y el ser que habita aquí por miles de años sigue desconociendo su esplendor de nodriza.

Esta es la tierra amada de los dioses (154).

La escena anterior abarca el planeta completamente, es una mirada desde arriba, propia de un sujeto que ha interiorizado la noción de pertenecer a la Tierra, como un planeta con identidad en el espacio cósmico. Albalucía reconoce que su mejor universidad "ha sido la vida. O sea: caminar por el Planeta Tierra" (contra carátula de Tierra de Nadie). El universo y el sujeto mismo es planteado en términos de luz, esta representación tiene sus orígenes en la tradición sufi que interpreta a Dios en términos de luminosos y que luego fue transformada por el cristianismo (Eco, "Las estéticas de la luz"). En el texto de Ángel se confunden constantemente las tradiciones occidentales milenarias con las referencias a posibilidades tecnológicas, inmersas en un ámbito mágico y ritual. Este tipo de escritura implica un lector capaz de desprenderse de sus prácticas logocéntricas de producción de significado, para dejarse arrastrar por un devenir, donde lo más importante es el placer que produce el flujo de imágenes, sensaciones y sonidos. Además, los dos textos se pueden situar dentro de la tradición hermética de Occidente, un tema complejo y erudito que amerita un estudio propio.

Con recursos tan ricos en posibilidades estéticas y simbólicas, Albalucía Ángel construye relatos difusos y atravesados por la posibilidad. Es muy difícil identificar en ellos, las tramas usuales de la novela ligadas a referentes históricos de archivo, o a la sociología. Los referentes psicológicos o antropológicos son mucho más promisorios, para aproximarse a este tipo de escritura. En estos dos textos, Ángel reivindica el derecho del autor a inventar, a fabular. Se trata de un territorio distinto, donde se insiste en formular una posibilidad narrativa capaz de relacionar la tradición legendaria de los relatos maravillosos, herederos de *Las mil y una noches*, con nuevas posibilidades metafóricas provenientes del dominio de la ciencia y la tecnología.

En *Las andariegas*, el texto escrito se desliza en los dibujos de Lucy Tejada; los nombres de diosas y heroínas, tanto de la tradición europea como americana, forman círculos. El texto establece relaciones simbólicas entre los nombres egipcios, griegos, quechuas, latinos, españoles, formando así un magma

verbal que insinúa que la escritura se está moviendo ahora en las profundidades del inconsciente, allí donde el tiempo no ha transcurrido todavía. La noción de historia como ciclo, que es una concepción de temporalidad presente en muchas mitologías americanas, le permite a la escritora construir una totalidad donde es imposible establecer relaciones dicotómicas tan importantes para la lógica aristotélica, que es una de las improntas más profundas del pensamiento de Occidente. Las formas circulares se construyen con palabras y además no existen mayúsculas, en un claro desafío a los sistemas de poder que implican subordinación. Bárbara Walter ha señalado que el círculo es uno de los símbolos femeninos primordiales, opuesto a la línea y la cruz, que son símbolos fálicos (4). Albalucía, en ambos textos, construye una metáfora de la psíquis femenina, ligada a referentes ancestrales, donde las formas circulares y los juegos cromáticos, aluden a un arquetipo que invita a pensar en la especie humana como proyecto total y que hace menos énfasis en el individuo, que son aspectos relacionados con la escritura femenina contemporánea, como lo expresa Hélène Cixous:

Como todos aquéllos cuya sustancia vital es cortada de la misma tela. Yo estoy constantemente impulsada a hacerme preguntas generadas por esta estructura que es a su vez sencilla y doble: preguntas sobre el valor ético, político-cultural, estético, destinado a estas constituciones; preguntas sobre la necesidad de escribir para mí y para otros; sobre la necesidad, la extrañeza de estar por siempre aquí y en otra parte, siempre aquí como en otra parte, en otra parte como aquí, yo y el otro, yo como el otro, etc. (Traducción mía del inglés XV).

Las mujeres del poema son caminantes y forman un diseño histórico inédito, que evita la linealidad y experimenta el tiempo como un eterno presente que fluye como las olas de un océano, imagen que aparece con frecuencia en ambos textos y que se refiere a la psíquis colectiva profunda de las mujeres. Por esta razón, uno de los epígrafes del poema es el mito de creación de los kogui de la Sierra Nevada que reconoce un principio femenino como creador

Primero estaba el mar.

Todo estaba oscuro. No había sol, ni luna, ni gente, ni animales ni plantas.

El mar estaba en todas partes.

El mar era la madre. La madre no era gente, ni nada, ni cosa alguna.

Ella era espíritu de lo que iba a venir y ella era pensamiento y memoria. (Uno de los epígrafes de Las andariegas)

Tanto *Las andariegas* como *Tierra de nadie* reciben su impulso simbólico de un imaginario femenino que propicia la vida. Las historias de estas mujeres son como "ríos que van a dar a la mar" sideral de la existencia colectiva. El grupo de mujeres caminantes no responde a la guerra con la violencia: ellas ríen, sueñan, bailan y viven en una gran armonía con el ambiente; sus voces son prolongación de la naturaleza.

Comimos lotos y miel de acacia y merluzas y ostras. y agua de coco fresco. y sorbete de Guayaba. Dormimos en hamacas, contaron unas carcajeándose como borrachas de ambrosía. cantaron y cantaron las canciones del mar y las del tiempo de cosecha, las del amor y del hastío estrellas de los mares arrulladoras palomas azulinas (Las andariegas, 56-57)

Esta orquestación lingüística descompone los referentes eurocéntricos en múltiples ondas sonoras y cromáticas, que no producen significados estables, sino campos semánticos que invitan al lector al sosiego y a la inmersión en el cosmos. Sin embargo, el poema asume también posiciones éticas frente a la historia. Por ejemplo, se hace una denuncia firme de los horribles acontecimientos perpetrados por los españoles durante la conquista de México, pero poniendo un énfasis especial en el mestizaje que implica la violación de la mujer indígena:

*¡Aquí tienes a Copo de Algodón. . . verdugo de mi pueblo!, le anunció voz en cuello
Y lo escupió.
que después de violarla se la entregó a la soldadesca. (119)*

El poema propone un mito heroico femenino que se opone al de la Malinche que asocia a la mujer con la traición, y que es una reelaboración del mito bíblico de Eva en un contexto americano. En la novela también aparecen sucesos que son juicios éticos sobre acontecimientos que atañen a experiencias tan dolorosas y contradictorias como el aborto.

No le cuentes a nadie, le suplicó mientras que ella le administraba las compresas de yerbas y le daba a beber agua de ruda. Me tienes que jurar que mi padre jamás se va a enterar. . . Ella dijo que no, que por supuesto y entonces le ayudó a la criatura a deshacer camino. Y en desgarrar y en sangre a cuajarones la recibió en sus manos como una semillita que comenzaba a abrir su tallo y de repente vino la seguía. No era más grande que un loto de los lagos y los ojos inmensos la miraban sin vida y ella limpió ese cuerpecito que apenas tenía forma y lo depositó en una caja de guardar dulces. (215)

El texto anterior presenta sin melodrama, pero con un hondo sentimiento, las dolorosas contradicciones que rodean el tema del aborto. En la primera parte se presenta la angustia y el terror de la muchacha embarazada ante el juicio amenazante del padre; la parte final nos acerca al dolor de un ser inerte que tiene que ser inmolado. No es una posición facilista, es una reflexión compleja sobre el tema de la maternidad en el ámbito de una cultura patriarcal, en la cual el cuerpo femenino es apreciado por su valor reproductivo y por ello es controlado por el padre o el marido. Situaciones como la violación, el alumbramiento, la experiencia erótica son descritas en ambos textos desde una perspectiva femenina; no se oculta el dolor, pero tampoco se lo convierte en una nota sensacionalista que elimina la posibilidad de establecer nexos con los sentimientos encontrados que estos hechos despiertan en el lector, especialmente si se trata de una mujer.

El proyecto narrativo de Ángel, en estas dos últimas obras, intenta recuperar un camino que la especie humana desvió. Las viajeras del cosmos, tanto del poema como de la novela, están buscando nuevas perspectivas de encuentro entre los seres masculinos y femeninos que reconcilien los intereses de la especie hacia un futuro ilimitado donde triunfe la vida. Igualmente desautorizan la relación entre autoritarismo, guerra y evolución cultural o civilización. Albalucía nos recuerda que somos parte integral de un sistema de generación y regeneración de la vida en sus infinitas expresiones, la gran Gaia de la mitología griega arcaica (Eisler 75), la Mama Ocllo del mundo andino, la Ixmucane de los mayas quiché y la Bachué de los muiscas. Utopías como las anteriores se necesitan urgentemente para proveer de ideales a las sociedades que han desgastado sus legados míticos en los laberintos neoliberales de la Modernidad. La "Historia" tiene ancestros, el devenir de la especie humana tiene "ancestras".

Bibliografía

Angel, Albalucía. *Las andariegas*. Barcelona: Argos Vergara, 1984.

-----*Tierra de nadie*. Bogotá: Proceditor, 2002.


Cixous, Helene Helene . "Prefacio". *Cixous Reader*. Editado por Susan Sellers. New York: Routledge, 1994: xv-xxiii.

Eco, Umberto. "Las estéticas de la luz". *Arte y belleza en la Edad Media*. Traducción de Helena Lozano. Barcelona: Editorial Lumen. 1997: 58-67.

Eisler, Riane. *The Chalice & the Blade. Our History. Our Future*. San Francisco: Harper & Row, 1987.

Loroux, Nicole. "¿Qué es una diosa?". *Historia de las mujeres en Occidente*. Tomo 1. *La Antigüedad*. Coordinación de Georges Duby y Michelle Perrot.. Traducción de Marco Aurelio Galmarini. Madrid: Taurus, Alfaguara, S.A., 1991: 29-65.

Walker, Barbara G. *The Woman's Dictionary of Symbols & Sacred Objects*: San Francisco: Harper & Row, Publishers, 1988.



Cartografía de personajes
femeninos significativos y
simbólicos de la literatura
colombiana contemporánea
(a partir de 1967)



"La madre" en *El desbarrancadero*

Marianne Ponsford

Tres cosas antes de empezar

Quisiera primero que todo dar las gracias a la Consejería Presidencial para la Equidad de la mujer por haberme invitado a unirme a este homenaje nacional a Alba Lucía Ángel, a quien admiro no solo como escritora sino por una extraordinaria decisión de vida: La de irse. La de decir me voy, y acto seguido hacerlo. La de decir, hay vida en otra parte, y ésta que tengo aquí yo no la quiero. Quiero otra, quién sabe si mejor, -muy probablemente- pero en todo caso una vida distinta.

Segundo, unirme a las voces que muy seguramente ya han reclamado la ausencia de las novelas de Alba Lucía Ángel en librerías. Ojalá sirva este evento para cambiar en algo esa absurda situación.

Y tercero, ya para entrar en materia, quisiera hacer una aclaración. Se me ha hecho una invitación para intentar entretenerlos un rato hablando sobre un personaje femenino de la literatura colombiana, en el marco de un encuentro de escritoras. Me parece obligatorio, por tanto, decirles desde dónde puedo hablar. No soy escritora, ni crítica literaria, ni académica. Lo que soy, y no lo digo ni con falsa ni con genuina modestia porque no me parece poca cosa, es una lectora. Alguien que disfruta enormemente largas conversaciones con gente que considera muy inteligente, y que tiene el pequeño inconveniente de no estar de en el mismo lugar o en el mismo tiempo en el que uno está. O bien porque está muerto o bien porque vive en algún otro lugar del mundo y uno no ha tenido el placer de conocerlos. Pero como les digo, ese me parece un inconveniente menor.

Hace tan sólo cinco años, en el 2001, cuando se publicó la novela *El desbarrancadero*, para mí quizás la más grande novela de Fernando Vallejo y sin duda una de las más importantes de la literatura colombiana de los últimos tiempos, el personaje de la madre conmocionó a los lectores, y fue explotado de manera facilista por los medios de comunicación.

Muchos cayeron rendidos, pero no de admiración sino de lástima por la madre del escritor. ¡Pobrecita esa señora! ¡Qué mal hijo ese Vallejo, como se atreve a insultar así a su propia mamá! Hasta entrevistaron a la señora en la radio y en la prensa, le tomaron fotos, y le dieron portada en la revista dominical de

El Espectador. Y ella, desconcertada, no hacía más que repetir que Fernando era un buen hijo y que se querían mucho.

En lo que cayeron en realidad los periodistas y algunos lectores fue en la vieja trampa de la buena escritura. Se creyeron que Vallejo, el escritor, hablaba de su propia madre, y no quisieron ver más allá. Y si no lo hicieron fue porque ir un poco más allá implicaba mirar a uno de los personajes femeninos más particulares de la literatura colombiana de esta década.

Para comenzar, la madre en *El desbarrancadero* es un personaje sin nombre. Lo primero que hace el narrador es negárselo. Cómo se llamaba ella, no lo sabremos nunca. Y es el único personaje innominado de toda la novela. Fernando, el narrador, toma la opción de no bautizarla nunca, y decide aludir a ella sólo a través de un apodo, repetido una y otra vez sin cesar a lo largo de la novela: "La Loca."

Y con su característica vocación imprecadora, Vallejo la describe a través de la voz narrativa en primera persona. Si todo personaje literario no es otra cosa que un puñado de palabras (o una construcción gramatical, para decirlo de manera más formal), éstas son algunas con las que el hijo en la novela construye el personaje de la madre: "Mandona", "irascible", "rabiosa", "desesperada". "Chambona", "avara", "insana", "mezquina", "desquiciada". "La loca anárquica", "la disoluta", "la permisiva", "la reina loca", "la bestia impredecible", "la insensata". "Mujer de corazón envenenado", "de genio endemoniado", "mujer de alma negra", "más dañina que un sida". "La furia", "el demonio", "la peste", "la culebra". "Caótica", "egoísta", "entrometida", "abeja zángana".

Quiero que conste que sólo he seleccionado algunos. Que no he incluido ni todos los adjetivos ni todos los sustantivos con los que el narrador moldea su personaje.

Porque Fernando, el narrador, destila un odio sostenido, depurado, uniforme por La Loca. Un odio explícito, que tiene, en la novela, una clarísima justificación: La Loca pare. La Loca no hace más que parir.

En la página 8 de la novela*, el narrador cuenta que La madre parió nueve hijos. Un poco más tarde dice que fueron quince. En la 57, -aunque el presente narrativo es el mismo-, asegura que fueron veintiuno. En la 83, tuvo veintitrés. Y ya por la 185 el hijo se refiere a los primeros veintitantos, porque ha perdido la cuenta y poco importa uno más o uno menos. Se hace pues evidente que el narrador no busca ni tan

* Me refiero a la edición de Editorial Alfaguara, Bogotá, Colombia, 2001.

quiera disimular los recursos literarios que utiliza: la hipérbole tragicómica y la reificación propia de los personajes del esperpento se encarnan de manera abierta en La madre.

La loca es reducida a "una vagina delincuente que no castiga la ley", una mujer "entregada con vesania a la reproducción". Y es eso lo que no le perdona la voz que habla en la novela. A lo largo de los años, la casa se va remodelando, recortando, troceando, angostando, se levantan paredes y se reducen más y más los cuartos para hacer más cuartos y cuartitos para albergar a cada nuevo retoño que pare La loca. El narrador alega que ya no caben. Pero la madre sigue pariendo. El narrador protesta porque es el primogénito y tiene que cuidar a los menores. Se pasa la infancia cuidando a los hermanos, haciendo oficio en la casa. En la página 57, el narrador descubre lo que llama "el gran secreto de las madres de Antioquia: paren al primer hijo, le limpian el culo, y lo entrenan para que les limpie el culo al segundo, al tercero, al cuarto, al quinto, al decimosexto, que encargándose exclusivamente de la reproducción ellas paren."

O en la página 161: "De preñez en preñez, de parto en parto, poseída por una furia reproductiva que la impelía a amontonar hijos y más hijos en una casa de espacio finito regido no por la enmarihuanaada mente de Einstein sino por el inflexible axioma de que un cuerpo no puede ocupar simultáneamente el lugar que ya ocupa otro, tratando de ajustar los doce apóstoles pero sin lograrlo porque también le nacían mujeres, entre niños y niñas la loca pasó por el número doce y siguió rumbo al veinte."

El narrador odia a la madre fundamentalmente por eso: por parir. Por multiplicar los habitantes del planeta. Y en últimas y en el fondo, por haberlo parido a él, o por no sólo haberlo parido a él. Y es aquí donde quisiera detenerme en el único otro odio que el narrador destila en esta novela: el odio por el país. Por Colombia. Por La madre patria.

¿Por qué la odia? Por mezquina, miserable y egoísta. Por asesina. Por corrupta. Porque no hace más que parir sicarios e hijueputas. Porque no hace más que parir pobres, asesinos y cadáveres futuros. Hablando de Colombia, el narrador dice: "Hay que controlar el desenfreno de la población". Colombia es el país del que el narrador había jurado irse para no volver. El país que quería olvidar. El país que lo traicionó. Y así mismo, La Loca es la madre que según el narrador "ni determinaba pues desde que papi se murió la había enterrado con él, como a una fiel esposa hindú". El narrador no se considera hijo de su madre: "Yo no soy hijo de nadie. Yo soy hijo de mí mismo" dice.

En la página 125, el narrador exclama: "Y he aquí que volviéndome al país de los sicarios suenan afuera unos tiros de ametralladora, y el alma que me habían descosido los zancudos con sus cuchillas de

afeitar me la vuelven a coser a bala las ráfagas de la metralleta: tastastastastas. Colombia asesina, malapatria, país hijo de puta engendro de España, ¿a quién estás matando ahora, loca?"

Vallejo nos da él mismo la clave, porque es la única vez en toda la novela que aparece el adjetivo "loca" no referido a la madre. Sí, el escritor mismo nos sopla al oído la respuesta, nos descifra el personaje.

Loca es la madre en esta novela, porque loca es Colombia. Y el odio concentrado del narrador es un odio desconsolado, angustiado, amargo, un odio cuarteado por el enorme dolor que le produce ese país roto donde fue parido por el inmenso azar del universo. Lo que quiero decir es que para mí, como lectora, es muy claro que en *El desbarrancadero*, la madre, la loca, la mujer innominada, no es otra que Colombia, la madre patria. La madre es una desconsolada metáfora del territorio nacional.

Fijense: En la novela se muere el hermano querido, se muere la abuela, se muere el padre. La única que no se muere es La Loca. Y bueno, no se muere el narrador, pero ya se encargará Vallejo de solucionar ese problema literario, matándolo en su siguiente novela, *La rambla paralela*. Pero la Madre no se muere porque los países no mueren. Incólumes, imperturbables, siguen ahí, convertidos en tierra fértil para la barbarie, convertidos en caldo de cultivo de los odios que la moral de la sociedad combate sin cesar: hay que querer a la madre -repite la moral imperante-, hay que querer al país.

Quien crea que en esta novela el narrador arremete contra la mujer, está profundamente equivocado. Quien alegue —como se ha hecho tantas veces— que Vallejo, el escritor, es un misógino, no hace más que caer en un cansino cliché que no sirve más que para acomodar discursos según la propia conveniencia (aunque hay que agregar que no otra cosa hacemos todos).

Propongo un absurdo: obviemos las imprecaciones por medio de las cuales el narrador construye el personaje de la madre, y ciñámonos a los hechos que cuenta sobre ella. Descubriremos entonces a una mujer que ha parido nueve hijos, que les enseñó a leer con una cartilla. Descubriremos una mujer cuyo marido quiso con locura y a quien ella quiso igual hasta su muerte. Descubriremos una mujer que cuidaba la economía doméstica con tino, a una mujer cansada y enferma que se la pasa en el segundo piso de la casa viendo tranquilamente telenovelas en su vejez, y que se alegra de que sus hijos —Darío y Fernando— se quieran tanto entre sí.

Pero por si aún al lector le quedan dudas con respecto a la falacia de la misoginia de Vallejo, aún me queda otro argumento: en *El desbarrancadero*, Vallejo logra quitarle a la mujer, a la mujer que pare hijos, el peso cansino que le llega de rebote en más viejo insulto de la humanidad: hijueputa.

¿Cómo lo hace? Debo hacer dos citas inconexas entre sí para poder explicarlo: En la primera, dice el narrador: "(...) la Loca de que aquí tratamos, [era] una mujer impredecible, mandona, irascible, que nos hijueputiaba.

- ¡Hijueputas!- nos decía en el colmo de la desesperación de su rabia.

Decirles hijueputas a sus propios hijos, ¿no se les hace el do de pecho de una madre? Cualquier mujer medianamente equilibrada sabría que se le volvería contra ella el bumerang."

Y la segunda: "Hoy la sífilis es una enfermedad inocua que no tiene más que carga semántica. Como la palabra hijueputa que dijo arriba la Loca."

Lo que está diciendo Vallejo es que la carga semántica del vocablo "hijueputa" indica que el insulto es exclusivamente para él, y que ninguna madre tendría que darse por aludida. Vallejo despoja la palabra de su contenido denotativo (ser hijo de una puta) para dejarla sólo con su contenido connotativo (ser un mal hombre). Y con ello, el escritor exime a todas las madres del mundo de sentirse aludidas cuando al hijo lo llaman hijueputa.

Pero además, hay algo que es tal vez lo que más me gusta en este personaje: La Loca es una mujer recia, que se niega a convertirse en víctima. La loca es una mujer que ordena, que manda, que exige, porque así toca cuando se tienen tantos hijos, pero que no manipula ni sufre. Vallejo también nos exime a los lectores del patético arquetipo de la madre sufrida, de la madre víctima, de la madre llorona y chantajista, de la madre virgen y alcahueta. Y por eso yo, como lectora, siempre le voy a dar las gracias. Vallejo ha creado un personaje femenino que es un monstruo de reciedumbre, de fuerza y de poder. A mí no se me ocurre pedirle nada más a un escritor.

Hincapié Ilona Grabowska: errancia y trasgresión en un personaje femenino

Luz Mercedes Hincapié
Instituto Caro y Cuervo

En homenaje a andariegas y viajeras

Romper un día resueltamente todas las trabas con que la vida moderna y la debilidad de nuestro corazón, so pretexto de libertad, han cargado nuestro gesto, coger el bastón y las alforjas simbólicos ¡e irse!

Para quien conoce el valor y, también, el delicioso sabor de la solitaria libertad (pues no se es libre más que cuando se está solo), el acto de irse es el más valiente y el más bello. (Isabelle Eberhardt, pag. 32)

anduvieron planicies y atravesaron las marismas y tocaron la nieve en las montañas. conocieron el ruido de las entrañas de la tierra. la vieron botar fuego y desprenderse en ríos que bajaban ardiendo hasta los valles. . . construyeron la balsa. navegaron dos días, navarcas navegueras, disueltas y errabundas como nubes

y como un canto

en piedra y

en arena

fueron nombrándolas

viajando en

su memoria

(Alba Lucía Ángel, pag. 25)

1. La errancia del ser humano

En el principio el ser humano era nómada, en su estado más primitivo, habitaba grandes extensiones de tierra cuando aún no existían los imperios, los países, las repúblicas, las naciones. Deambulaba libre a pie, a caballo, en camello, en carretas sin necesidad de documentos, ni pasaportes, ni visas. Esta errancia la lleva en la sangre, en su mitología, en su literatura y en su religión, "Los libros fundadores de identidades nacionales y religiosas como el Antiguo Testamento, la Odisea, la Eneida, las epopeyas africanas, son libros del exilio, de la errancia" (Mazeau 39). Los profetas y los místicos andaban por el mundo impartiendo su mensaje o buscando su espiritualidad; como Jesucristo, abandonaban todo en pos de la errancia para seguir la misión que Dios les había conferido. En la iglesia cristiana existían dos categorías de peregrinaje; el *ambulare pro Deo*, deambular por Dios, y la peregrinación penitencial por la cual los culpables tenían la obligación de convertirse en mendigos ambulantes para ganarse la salvación (Mazeau 39). En las religiones asiáticas también figura la errancia en los monjes mendicantes que transitan en busca de la iluminación. Gautama Buda, por ejemplo, les señalaba a sus discípulos "no podéis discurrir por el camino antes de haberos convertido en el camino mismo" (en Kupchik). En el Islam el *siyahat* o "deambulación" se utilizaba como una técnica para disolver los vínculos con el mundo y aproximarse a Dios (en Kupchik). La vida misma se simboliza como viaje y errancia en la filosofía de muchas religiones.

En el ámbito secular el hombre, desde Heródoto, pasando por Marco Polo, Cristóbal Colon, Stanley y Livingstone, hasta Bruce Chatwin, ha sucumbido ante la necesidad de atravesar grandes confines y embriagarse con lo exótico con la Otredad, ante el deseo de liberación de lo cotidiano. Kipling dice que solo hay dos tipos de seres, los que se quedan en casa y los que no; mientras que Pascal declara "nuestra naturaleza reside en el movimiento; la calma absoluta es la muerte" (en Kupchik). Al hombre occidental, luego del establecimiento de nuestras sociedades agrarias y capitalistas, se le estaba dado el goce de la aventura, el desafío de la exploración, los secretos de ocultas civilizaciones y la gloria y autoridad de descubrir, nombrar, categorizar y dominar el mundo. Mientras tanto, en el mito patriarcal, la mujer se quedaba en casa tejiendo su sumisión, ocupándose del bienestar del hogar y del cuidado de la generación de varones que serían los futuros exploradores y viajeros del mundo.

2. Otro fuego las quemaba

No obstante, la errancia también le pertenece a la mujer como nos lo muestra una genealogía de mujeres indómitas que encontramos escarbando los confines del planeta, en las más encubiertas páginas de la historia: Catalina de Erauso (1592–1650). primero monja, luego vestida de alférez viaja al nuevo mundo a conquistarlo. La Suiza Ella Maillart escapando del terror hitleriano, recorre Yugoslavia, Bulgaria,

Turquía, Turkestan, Irán y Afganistán con el gran amor de su vida, Annemarie Schwarzenbach, otra viajera, viaje que resultaría en el texto *La ruta cruel*. Además, llegaría ya con 83 años hasta el Tibet. La francesa, Alexandra David-Neel (1868-1969), después de estudiar las religiones y filosofías asiáticas (escribe más de 30 libros sobre estas y sus viajes) viaja a Lhasa disfrazada de monje budista en peregrinación en una época en que estaba prohibida la entrada de occidentales a esta ciudad sagrada.

La inglesa Mary Kingsley en 1892 se adentra en las selvas de Sierra Leona y Angola por ríos salvajes conviviendo con pueblos que en esa época se tenían por caníbales y luego en 1895 realiza una expedición por zonas no cartografiadas del Congo francés. Cabalgando a caballo o en camello, encontramos a la dama del desierto, Gertrude Bell, viajera, arqueóloga y escritora nacida en Londres cuyo universo comprendía Arabia, Egipto, Siria e Irak donde acampaba con los beduinos y escribía sobre los árabes. Otra inglesa, Freya Stark (1893-1993) viajó por el Medio Oriente y escribió una docena de libros de viaje mientras que Isabella Bird (1831-1904), viaja a Australia, Estados Unidos, India, China, Japón, Vietnam entre otros y también escribe numerosos libros sobre sus viajes. De las mujeres de la Inglaterra victoriana se puede hacer una extensa lista de andariegas intrépidas pero en nuestro continente también tenemos viajeras desde el siglo XIX como Aurelia Castillo de González, María Luisa Dolz, Juana Manuela Gorriti y nuestra propia Soledad Acosta de Samper sin mencionar a las del XX.

3. Vagabunda del desierto

En 1904 muere Isabelle Eberhardt, sepultada por barro y agua de la crecida de los ríos en Ain Sefra, Argelia en pleno desierto. Con solo 27 años de edad, había vivido aventuras inconcebibles para una mujer europea; se había convertido al Islam, se había casado con un árabe, fue iniciada en una orden sufí y, además, expulsada en dos ocasiones de Argelia por el orden colonial francés bajo acusaciones de espionaje. Hablaba su lengua natal, el ruso y sabía además griego, latín, turco, árabe, alemán, francés e italiano. Su gran pasión era la errancia "Nómada era cuando de niña soñaba contemplando la carretera, la blanca y atrayente carretera que se iba recta, bajo el sol que me parecía más resplandeciente, hacia lo desconocido hechizador. . . nómada seré toda mi vida, amante de los horizontes cambiantes, de las lejanías aún inexploradas" (Eberhardt 32). Ebria de kif, licor, errancia y palabras seducía a los árabes de los cafés de la casbah travestida de hombre y mudaba de nombre, según su capricho -Mahmoud Saadi, Nadia, Mariam o Nicolai Padolonski- o como seudónimo para sus escritos periodísticos.

Isabelle, vagabunda del desierto, es también escritora y la escritura es su oasis en la vida "escribo como amo, porque probablemente ese sea mi destino, Y es mi verdadero consuelo" (en Kupchik). Escribe sobre los árabes, sobre el desierto, y sobre sí mismo "estoy solo" dice, en masculino, "como siempre he

estado en todas partes, como lo estaré en el gran universo, maravilloso y decepcionante" (en Kupchik). La estética de la errancia contiene la soledad, el exilio, el pertenecer a todo sitio y a ninguno, el inconformismo con esa cotidianidad de sociedad capitalista de la que se tiene que escapar para que su espíritu vuele y sea uno con el maravilloso y decepcionante universo, como los místicos para hallar el nirvana, para que el amor fluya "¡Qué borracheras de amor bajo aquel sol ardiente! Mi naturaleza también era ardiente y la sangre me fluía con una rapidez febril por mis venas infladas de pasión" (en Kupchik). Pasión, soledad en el infinito espacio del desierto, borracheras y peleas, cosas inconcebibles a las limitaciones de su género lo cual ella soluciona mediante una metamorfosis; convertirse en hombre, pero no en hombre europeo si no que anda a caballo vestida de árabe beduino, imberbe, andrógono, por el Sahara, escandalizando a occidentales y orientales por igual.

4. Geografías mágicas

Viajera inconformista y nómada apasionada, Isabelle Eberhardt nos remite a un personaje de la literatura colombiana; se convierte casi en su fiel encarnación, solo que las separa cerca de un siglo. Mientras a Isabelle la ahoga el agua en un desastre natural, a nuestra andariega la consume el fuego en la gran explosión que ocasiona su muerte y que fue premeditada por otra mujer obsesionada con poseerla. Así desapareció Ilona Grabowska, a veces Rubenstein, natural de Trieste, hija de Polaco y Triestina, cerca de donde nació Isabelle en Ginebra. Ilona aparece y desaparece con la lluvia del trópico; las gotas de sangre de su cuerpo carbonizado se mezclan con las primeras gotas del "aguacero que ahora caía con la torrentosa vehemencia de las lluvias del istmo" (Mutis 133). Ilona muere por el fuego mientras que el elemento que presagia su llegada es el agua y paradójicamente, Isabelle muere ahogada en un desierto. Ambas comparten muertes ilógicas, irónicas y prematuras; también comparten la errancia y la trasgresión. Ellas caminan por senderos diametralmente opuestos a lo que se espera de ellas y se alejan de las convenciones sociales en el infinito andar de sus vidas.

Isabelle se mueve por el mundo árabe y europeo, Ilona por todo el mundo; Macao, Alicante, Valparaíso, Ostende, Oslo, Amberes, Chipre, Escocia, Suiza en numerosas empresas la mayoría inventadas por ella: Un negocio de tapetes para decorar un banco en Ginebra, contrabando de oro, socia de una fabrica de productos de belleza a base de algas marinas, un cabaret con striptease en África del Sur, un negocio de perlas en Hong Kong; una boutique de modas y luego un burdel con prostitutas vestidas de azafatas en Panamá. El sitio no interesa, la manera de subsistir tampoco y la moral mucho menos, para Ilona la prostitución es tan convencional como el matrimonio, solo importa el camino de constante itinerancia que ha escogido y "la voluntad de no rechazar jamás lo que la vida, o el destino, o el azar, como quieras llamarlo, nos ofrecen al paso, resulta, al menos, eficaz para impedirnos caer en el fastidio de una acep-

tación resignada" (Mutis 93). Lejos de la resignación, Ilona se inventa esas aventuras disparatadas para matar el ocio y alejarse de los caminos habituales de la vida. Se hace su propio camino y deambula por él con certeza sin que las trampas que le tienden el destino sean motivo de agobio.

5. Los otros

Las dos andariegas aman y se relacionan con otros seres de la misma manera que confrontan su errancia, al azar, sin apegos y sin conformismo. La errancia les impide sostener la vocación tradicionalmente permitida a la mujer, la de ama de casa, el limitante lugar que se le otorgaba en el hogar, como madre cuidando el patrimonio del hombre, enclaustradas en ese espacio privado. Isabelle sí se casa y dice de su esposo "Slimène es el esposo ideal para mí, que estoy fatigado, cansado y harto de la soledad que me rodea" (en Kupchik). Sin embargo, asume esa relación desde su yo masculino; no es una mujer casada con un hombre sino un hombre con otro y por lo tanto no cumple con las tareas de esposa. Al contrario, estando casada sigue sus aventuras tanto amorosas como de la errancia.

Ilona, alta, rubia, de expresión burlesca e infantil, a sus 45 años aún se mueve como adolescente; por mucho tiempo no se le conoció un hombre (Mutis 55). Esto no significa que no tuviera encuentros amorosos, los tenía en secreto sin necesidad de evidenciarlos, sin necesidad de ellos para existir, sin necesidad de un hombre constantemente en su vida para sentirse mujer, para autoafirmarse. Sus amores eran furtivos, errantes también, ocasionales. Emprende un trío amoroso con su Gaviero y su libanés, Abdul; a ambos ama y, como solo ella sabe hacerlo, logra que no hayan dificultades ni interferencias entre la antigua amistad de los dos aventureros (57).

No es su única experiencia romántica, ni siquiera sabemos si es la más significativa. En Oslo se reencuentra con Eric Bandsfeld, un luxemburgués que quería casarse con ella y al que tuvieron que explicarle "que yo no sería nunca esposa de nadie y que llevaba ya quemada media vida en cosas muy diferentes a las tareas del hogar" (59). Media vida quemada, irónico uso de palabras, media vida gastada en metas que nada tienen que ver con los convenios sociales. Ilona casada sería como un pájaro que ha conocido las inmensidades del cielo, de repente en una jaula. Por eso ella establece sociedades con los hombres -y las mujeres- que ama; en el momento del reencuentro con el Gaviero le dice "Hacemos una sociedad, como siempre. Repartimos lo que ganemos como producto de nuestros reconocidos talentos y ya veremos" (61). La viuda húngara con la que establece el negocio de boutique de modas en Panamá, desafortunadamente, cae en la tontería de enamorarse en serio de Ilona donde enamorarse -al contrario de amar- significa escenas de celos, llantos y dramas (61).

El amor, como lo entiende Ilona, trastorna toda regla social y permite una libertad de sentimientos inconcebibles en el mundo cotidiano de "los otros". Nuestra viajera tiene por un lado, los pies sobre la tierra, pero por el otro una gran imaginación:

Una desbocada fantasía que instauraba, en forma sucesiva, espontánea y por sorpresa, escenarios, horizontes siempre orientados hacia una radical sedición contra toda norma escrita y establecida. Se trataba de una subversión permanente, orgánica y rigurosa, que nunca permitía transitar caminos trillados, sendas gratas a la mayoría de las gentes, moldes tradicionales en los que se refugian los que Ilona llamaba . . . "los otros". ¡Ay de aquél que, a su lado, mostrara la más leve señal de ajustarse a esos modelos! (Mutis 62).

Los otros son para Ilona los que se conforman, los que no cuestionan esas normas, los que no peregrinan, los que se entierran estando aún vivos. Su vida y su deambular, como los de Isabelle, subvierten radicalmente los modelos normativos y sistemáticos establecidos por nuestra sociedad, trasgreden las fronteras de lo permitido a nuestro género.

6. El Fairy of Trieste

La subversión suele ser peligrosa y más para una mujer; en la mitología como en la literatura la trasgresión femenina es frecuentemente castigada con el sacrificio del personaje como es el clásico ejemplo de Antígona. Ilona muere en la explosión del barco en ruinas que habitaba Larissa, el *Lepanto*, y no alcanza a conocer el *Fairy of Trieste*, el barco que Abdul Bashur ha comprado con el objetivo de reunir a los tres amantes que jamás volverán a unirse. Larissa aparece como un doble oscuro de Ilona presagiando un final también oscuro. Al sentir próximo el abandono de ésta, prefiere llevarla consigo a la muerte y cavar el funeral definitivo que unirá a las dos errantes. Quizás Ilona muere "al llevar al extremo el ejercicio de la libertad de su naturaleza sexual" (Mazeau 41). Al ejercer su voluntad, su deseo sexual, su deseo de autonomía y errancia Ilona, el hada de Trieste, desaparece con el fuego bajo la lluvia.

Bibliografía

Ángel, Alba Lucía. *Las andariegas*. Barcelona: Argos Vergara, 1984.

Eberhardt, Isabelle. *Hacia los horizontes azules*. Barcelona: Terra Incognita, 2001.

Kupchik, Christian. "Tan lejos, tan cerca (Mujeres viajeras)." En *Insomnia* No.13 <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Kupchik/Viajeras.htm>

Mazeau de Fonseca, Patricia. "La errancia de Maqroll el Gaviero, una herencia de Eros: Algunos apuntes sobre la obra de Álvaro Mutis." En *Contexto*. Segunda etapa, Vol. 5, No.7, julio/diciembre (2001): 35-45.

Mutis, Álvaro (1988) *Ilona llega con la lluvia*. Bogotá: Norma, 1997.

Mujeres literarias: paradigmas, emblemas y representaciones

Luz Mary Giraldo
Universidades Javeriana y Nacional

Si algo define a la novela moderna es el personaje que representa al individuo problemático. Lo propio de esos relatos es que tengan como eje la historia de alguien, hombre o mujer, con el que su autor o autora representa un mundo, una época, una manera de ser y de pensar, una concepción de vida o de literatura, expresados según parámetros de su momento. Generalmente el personaje entra a la escena narrativa como héroe problemático desde el cual se revela la crisis del sujeto en una sociedad o mundo cambiante, con una historia de vida construida o adelantada, cumpliendo un destino o una travesía que sigue su curva vital. Es necesario insistir que éste es un personaje representativo de la sociedad de su tiempo. A tenor de las transformaciones históricas y nuevas concepciones sociales y culturales, ha ido cambiando tanto la noción de personaje como de literatura: no es igual el de la novela moderna frente al de la epopeya o al de la crisis de la modernidad. El que corresponde al mundo de la epopeya se constituye en paradigma: encarna los valores de una cultura y desde él pueden reflejarse mitos y construirse leyendas. Por el contrario, si miramos la novela referida a la posmodernidad o de la crisis de la modernidad, es claro que ésta no se sostiene en el personaje sino en los momentos críticos de la sociedad o de la época: el personaje es uno entre muchos, se presenta fragmentado como la realidad, la historia o el relato, confirmando la pérdida de las referencias y la de ser sin atributos en un universo absolutamente descentrado.

Así, por ejemplo, pensando únicamente en el personaje femenino, es válido recordar que al referirse a lo extraño de la creación y a la compenetración del autor con sus personajes, Gustav Flaubert afirmó su profundo vínculo con Ema Bovary y reconoció su identificación: "Madame Bovary soy yo". ¿Veía su época en esta mujer, su tensión frente a la sociedad de su tiempo, cierta sumisión ante el romanticismo sentimental, el espíritu del burgués, el secreto de una estética? ¿Era ella su paradigma de belleza o de comportamiento? ¿Representaba una de las formas de la decadencia? Si nos dirigimos hacia otros lados, William Shakespeare, por ejemplo, hizo de Ofelia un sugestivo personaje condenado a la locura y el suicidio al no soportar la quiebra del mundo perfecto; intentando una definición de la mujer desde una clara perspectiva idealista, Goethe habló del "eterno femenino" al darle magnetismo y misterio, concepción que aún a algunos seduce; en su poema "Unión libre", André Bretón se refirió a una amante

arquetípica con cabellera de llamaradas de fuego, "dientes de tigre", "boca de escarapela", "dedos de azahar y de as de corazón" y "axilas de mármol y de bellotas"; mientras Vicente Huidobro la vio en el mundo amoblado por sus ojos y Octavio Paz como cuerpo y mundo, sugestivo ente cosmogónico y erótico, fecundidad y muerte, "enigma" y fuerza vital.

Entre lo premoderno, lo moderno y lo posmoderno de las realidades latinoamericanas, los personajes simbolizan, representan, se diluyen y son portadores de diferentes formas de sentido a través de la literatura. En nuestro ámbito es interesante notar que existe una amplia galería de personajes femeninos que de alguna manera difieren entre los de los autores y los de las autoras, constatándose que en el caso de ellos hay una mayor oscilación frente a la construcción de personajes masculinos y femeninos y que en ellas la pulsión se dirige particularmente a la creación del personaje femenino como una suerte de afirmación o desdoblamiento autobiográfico.

De la amplia iconografía propuesta por diversos narradores colombianos, en la que se encuentran arquetipos, prototipos, alegorías y representaciones, es necesario –de manera general– reconocer la diversidad de ideales, entre los que sobresalen los personajes femeninos creados o aludidos por Gabriel García Márquez, cuyas construcciones paradigmáticas no dejan de enaltecer y a veces condenar a la mujer, al mostrarla cercana al mito o a la mitificación: ha sido Penélope que teje y desteje la túnica de la vida o de la muerte (Amaranta Buendía), conciencia de principio y fin en el tiempo repetido (Úrsula Iguarán), iniciadora del amor y del erotismo (Petra Cotes), vengadora del desprecio y a la vez castigada (Ángela Vicario), soñada, deseada y finalmente alcanzada como en las cumbres del romanticismo (Fermina Daza), madona al estilo renacentista y niña incitadora de los placeres y de la perdición (Sierva María de Todos los Santos), objeto de la contemplación de la belleza y confirmación de la soledad (Delgadina). Por su parte, Héctor Rojas Herazo hizo de ella también una hembra ancestral en la figura de Celia, ese centro de poder que concentra el pasar o el fluir del tiempo a la vez condensado en el ser del mito y en el ser de la modernidad en su esencia y existencia, confirmando como Álvaro Mutis, que la vida es solemne majestad y podredumbre, mostrándola éste como transgresora que piensa, actúa y siente de manera similar a Maqroll el Gaviero, personaje oscilante entre las condiciones del arquetipo heroico –siempre de espíritu joven y dispuesto a la aventura– y el personaje moderno sujeto al azar y la libertad.

Si vamos hacia atrás, basta con recordar a Jorge Isaacs, José Eustacio Rivera y Tomás Carrasquilla, para notar que el primero recreó la sumisión, la virtud y la espera más allá de la muerte con un personaje desde el cual gravita la novela, una niña-mujer que amaba, vivía, sentía y soñaba según los modelos de su tiempo, mientras Rivera se aferraba a una imagen a la vez amada y repudiada en la sumisa que

arrastra a la falta y con quien se procrea el hijo, y la madona que da descanso al guerrero; y Carrasquilla ofrecía en Bárbara Caballero la fuerza de una raza capaz de construir un mundo y por sus "hazañas" entrar a la leyenda, en contraste con la fragilidad de quien sucumbe en la redes del amor.

Hacia el presente, en su "Capítulo inglés" R. H. Moreno-Durán elabora una sugestiva parodia en la que hace creer que a la novela de Isaacs le falta el capítulo que narra las experiencias de Efraín en Londres, sugiriendo que María no solamente vive el dolor de la ausencia de su amado, sino la confirmación de la pérdida de su virginidad y quizás de un vástago, lo que hace trizas la imagen ideal del personaje decimonónico al atreverse, además a revelar una época de encubrimientos e imposturas. Resemantizando la novela romántica y a tono con la contemporaneidad, el narrador de Moreno-Durán muestra al joven aprendiz de médico observando en el anfiteatro el cadáver de una joven, mientras recuerda las formas íntimas de su lejana María y evoca la sensualidad y los placeres con ella vividos. En otras obras suyas, la triple categoría de las M (Meninas, Mandarinas y Matriarcas) se traslada a los personajes literarios de la narrativa universal del siglo XX: por ejemplo en *Pandora* y luego en *Mujeres de Babel*, para mostrar a la mujer que avanza hacia el siglo XXI conquistando diversas formas de poder, entre ellos el del erotismo, el de la inteligencia y el de la vida pública, imposibles en las novelas y en los tiempos anteriores a los de la revolución femenina. Como Moreno-Durán, Rodrigo Parra Sandoval da primacía a la mujer en diversos contextos, sobre todo en la consumación de los poderes por ella adquiridos, mostrándola dueña de situaciones, particularmente en la inversión de roles frente a los tradicionales de los hombres, quienes se destacan por su debilidad, sumisión, impotencia y perplejidad frente a esas mujeres altamente superiores y significativos (anotación que en su momento y respecto a determinadas telenovelas colombianas, destacó la controvertida Florence Tomas).

Si bien en estos dos autores el mundo gravita alrededor de la mujer, ésta, más que personaje construido, desarrollado y creíble como tal (como lo pudieran ser para su tiempo María y las protagonistas de las novelas del mundo o de la ficción moderna), es más cercana a lo que representa que a lo que como mujer o personaje pueda ser: es claro que toma conciencia de su cuerpo, de sus capacidades intelectuales, manipula, seduce, es profesional, como corresponde al siglo de su insurrección, pero más que personajes son representaciones de un género en situación, según puede verse en los de *Fémina suite*, *Los felinos del Canciller* o *El caballero de La Invicta* y las expectantes de *Metropolitanas* de Moreno-Durán. Así por ejemplo, la Hegeliana podría concentrar el relato de *Juego de damas*: en una suerte de novela de aprendizaje, se muestra una familia disuelta y una joven que logra hacer del colegio y la universidad la cuna de su formación: ama, sufre, aprende, es inteligente, está sola y en crisis, con sus compañeras de estudio se inicia a la vida profesional y con sus compañeros en la vida erótica; su ser está diluido al compartir roles, amantes, amigos, recuerdos, trozos de vida y de historia y situaciones en un mundo en

conflicto. Como las otras mujeres, constata la ruptura de los límites, pero más que personajes literarios contruidos con la complejidad del ser moderno, son seres pulverizados en un mundo tan fragmentado como la escritura novelesca, participan de la burla a una sociedad y representan la nueva cultura de salón a la imagen de una conquista histórica (para R. H. el siglo XX era el de la revolución femenina y el XX el de sus conquistas). Se ha debatido el carácter misógono de Moreno-Durán, sin embargo, es importante resaltar que si bien parodia la cultura y desde sus figuras femeninas el autor enaltece y denigra a la mujer (como ha sido usual en nuestra tradición machista y patriarcal desde momentos fundacionales) responde a la cultura que él mismo representa y a la que pertenece. Desde la risa y el erotismo obliga a tomar conciencia de otras realidades, burlando y rebajando a la mujer para hacer lo propio con la historia, la sociedad y la cultura, y a la vez destaca la presencia, conquista y función de la ésta en las sociedades contemporáneas.

Los personajes de Parra Sandoval tienen algunas semejanzas con los de Moreno-Durán, pero se mueven entre la conciencia de escritura (*La amante de Shakespeare*), la amada real (*Un pasado para Micaela*), las manifestaciones feministas (*Tarzán y el filósofo desnudo*) y la autosuficiencia (*El don de Juan*). Particularmente los de esta última, en la que sugiere una inversión del donjuanismio tradicional para mostrar los logros de la mujer y su independencia: las cenicientas de antaño y de los cuentos de hadas, así como las mujeres seducidas y abandonadas serán reemplazadas por hombres solos que quizá estén a la espera de una princesa que los despierte al sueño del amor y el final feliz, lo que también parece afirmar que son víctimas del abandono de seductoras mujeres amadas. En ese sentido burla al hombre y enaltece a la mujer, aunque en el fondo exista un reclamo, un pedir cuentas por esa autonomía y poder perdidos.

Es quizá Germán Espinosa quien a través de Geneveva Alcocer logra la mejor creación de un personaje femenino, esa "tejedora de auroras y coronas siderales". ¿Está la mujer allí representada? Claramente Geneveva es un personaje femenino que responde a una idea e ideal de mujer (recibida así mismo por lectores o lectoras). Ella es no sólo una figura marcada por el erotismo y el conocimiento, sino emblema de la búsqueda de libertad a través del pensamiento crítico y revolucionario. Entre las ideas de la Ilustración y los dogmas de la Inquisición, Geneveva Alcocer, iniciada por el joven Federico Goltar¹ en la ciencia y las ideas liberales encuentra, justamente a través de esa ecuación: erotismo-conocimiento, la posibilidad de hacer un periplo vital y espacial que la conduce a países latinoamericanos, España, Francia, Italia y otros lugares de Europa y Norteamérica, para confrontar ideas, dogmas y culturas. Según la crisis y dinámica de sus búsquedas Geneveva es un personaje moderno en un mundo que conoce las reglas del juego y considera el orden establecido: ella es conciencia de necesidad cambio pero ni su

1 Nótese que en la novela un joven la inicia: Federico Goltar; y un hombre adulto, Voltaire -encarnación de la madurez del joven- la guía, preparándola para ejercer la sabiduría del conocimiento y el erotismo.

tiempo ni su espacio lo saben o lo aceptan; por eso tiene que morir consciente de pertenecer a un país "de espaldas a la realidad de las ideas". Bella e inteligente, lúcida y sabia, como un ser fáustico se revela a través de la búsqueda de la verdad en un mundo determinado por los dogmas y en una sociedad sin capacidad o formación crítica.

También en la conciencia de la historia hay otras posibilidades: Arturo Alape ha construido mujeres que representan situaciones profundas atadas a la casa de la historia. Por una parte, en los cuentos de *Julieta, los sueños de las mariposas*, ellas representan el nido, el albergue, el centro del hogar, el calor, el centro en un universo fragmentado (el inquilinato que concentra el espacio del libro así lo refleja: cada alcoba es un mundo problemático); por otra, en *El cadáver insepulto*, desde la nostalgia y el vacío Tránsito Ruiz reconstruye un pasado apropiándose de la memoria para viajar hacia el conocimiento de un momento fundamental; su voz se enlaza en la novela a la del cronista judicial Felipe González Toledo para escudriñar en la historia callada, secreta y menuda de la nación y de Bogotá. Ella representa la ruptura del silencio, pedir cuentas para conocer lo que hay detrás de una historia horrorosa historia maquillada pero jamás clausurada. Desde ella alguien tiene que responder preguntas inquietantes sobre un cadáver en particular, el del esposo amado, y el que jamás ha encontrado sepultura en la historia nacional. Tránsito, también una figura emblemática del silencio, se revela para encontrar su voz y la de todos en la historia.

Podríamos volver sobre esta inquietud: ¿Desde dónde se escribe o se piensa a la mujer? Se ha afirmado que si es un hombre quien escribe, lo hace tomando distancia, "se separa de sí mismo al escribir, tiende a objetivar, establece entes y mundos nuevos", mientras si es una mujer, "la palabra es extensión de ella misma, lo cual produce una escritura más inmediata" (Ciplijauskaitė, 20). Con frecuencia se ha aseverado que la escritura femenina tiende a lo autobiográfico y a la autoafirmación, lo que no es siempre totalmente comprobable. Estudios contemporáneos afirman la "construcción" social o histórica de una identidad femenina; de ahí ha surgido un debate que señala la diferencia entre la mujer pensada o construida por los hombres y la pensada o representada por las mujeres, indicando contraste entre la visión de lo femenino, el discurso femenino y lo feminista. ¿Qué mujeres hablan en las obras literarias? ¿Representan verdaderamente el ser femenino de una época? ¿Qué tipo de vida adquieren bajo los matices de la creación? ¿Esclarecen, desafían, proponen, transforman? ¿Simplemente representan un papel? ¿Cuándo logra verosimilitud un personaje? No se trata aquí de volver sobre discursos y discusiones debatidos, referidos a la madre-esposa, la bruja, la puta, la monja, la presa, la tonta o la loca.

Con la provisional mirada de los autores anteriormente señalados, podemos pasar nuestras observaciones a los personajes femeninos de las autoras, que indudablemente son distintos, y también correspon-

den al mundo en crisis. Sirvan algunos personales de Albalucía Ángel, Marvel Moreno, Fanny Buitrago, Carmen Cecilia Suárez, Lina María Pérez, Laura Restrepo y Piedad Bonnett de objeto de observación. Los de Albalucía Ángel han ido variando a lo largo de su producción: si en *Dos veces Alicia* es una voz narradora que se acerca a la conciencia de la escritura, en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* se focaliza la historia para reinterpretar la Violencia y para señalar sus efectos en Ana, Tina y Julieta, mientras en *Misía señora* sexo, pecado y sociedad se asocian y se replantean desde Mariana, una mujer destinada a representar, como todas, un papel pasivo, y en *Las andariegas* la voluntad feminista es infranqueable en esas experiencias viajeras de unos personajes que saben que "el sol algún día saldrá". En Marvel Moreno la mujer representa tres generaciones: las abuelas, las madres y las nietas, reflejando con las primeras la sociedad patriarcal en la continuación de tradiciones machistas y de subordinación, las que les siguen, en crisis ante su carácter sumiso y su incapacidad de liberación, y las últimas asumiendo la libertad y las aperturas del mundo contemporáneo, capaces de romper con el rol exclusivo de ser madre y esposa, al tomar decisiones que definen su autonomía. Sin lugar a dudas son personajes que van de la afirmación de un rol tradicional del que no se toma conciencia de cambio, al de aquellas en crisis de valores, problematizadas aunque incapaces de romper con lo establecido, y aquellas concientes de su ser y estar en un mundo contemporáneo que las lleva a la autonomía e independencia. La transición es la del mundo perfecto de la epopeya al imperfecto de la modernidad con sus personajes en crisis y la del contemporáneo con su universo resquebrajado pero con personajes autosuficientes y sin particularidades esenciales.

Por otra parte, los de Fanny Buitrago son contestatarios en algunos casos, y objeto de crítica en otros, permitiéndose caricaturas de la mujer o de la sociedad. Así, por ejemplo, en *Los amores de Afrodita* hace señalamientos a ese tipo de mujeres ancladas en modelos alimentados por los nuevos cuentos de hadas que subyacen en los folletines televisivos, poniendo de presente el tema del amor y de la sumisión a éste y a sus "galanes". La burla y la caricatura son aprovechadas en la reproducción de situaciones y textos alternativos asociados a la cultura popular y el *kitsch*, lo que en *Señora de la miel* logra interesantes efectos. El relato cuenta que Teodora Vencejos vive una maravillosa transformación: de cenicienta insignificante, pacata y nada agraciada muchacha de provincia condenada por ley social a la soltería, empleada del servicio en una familia burguesa, hereda posición y adquiere categoría económica y social al convertirse en millonaria de la región. Gracias a esa nueva condición contrae nupcias con Galaor Ucrós, señorito de su casa, príncipe azul de sus fantasías infantiles y juveniles y de las de las demás mujeres de su pueblo. Desde entonces es aceptada en la sociedad y será representante de la estirpe de las madonas eróticas y corpulentas, especie de arquetipo de feminidad, casi diosa madre. Teodora ama sin medida, de la misma manera que más tarde será amada, en una suerte de reivindicación, por el respetable Manuel Amiel, un español que conoce en un otoño madrileño y con quien termina sus días.

Entre Teodora y Ucrós la relación es desigual: ella es fiel y él seductor empedernido, ella es trabajadora y él inepto para el trabajo, ella es mujer de pueblo y él irresponsable simulacro de cortesano que se ha unido a ella por intereses económicos. Desde una caricatura de la sociedad, a través del personaje femenino la autora burla lo establecido, ridiculiza a los "príncipes azules", invierte los valores de la sociedad y destaca las posibilidades de autonomía de una mujer que se acepta como tal, aunque pudiera ser víctima del amor o de las exigencias sociales y culturales, pero otro día y en otro lugar será reivindicada.

Si de erotismo se trata, los personajes femeninos de Carmen Cecilia Suárez son cuerpo sensual y sensual, seres que reclaman reconocimiento, que buscan y expresan placer, que se saben deseables y deseosas, representaciones de la conquista de sí mismas, sujetas también al sentimiento de soledad y a la crisis de pareja de su tiempo, madres solteras, separadas, abandonadas, trabajadoras y rutinarias, es decir, representan mujeres de carne y hueso. Y si es de ironía, cada uno de sus destacados cuentos Lina María Pérez proyecta mujeres cultas, calculadoras, inteligentes, desprendidas de los roles tradicionales. En su narrativa algunos hombres pasan de burladores a burlados, mientras la mujer, no necesariamente triunfadora, también es un ser de carne y hueso como cualquier otro, agobiado por la soledad y las contingencias, expuesta a las experiencias que a diario ofrece la vida, a situaciones que la narradora teje con un humor que incita a la risa o a la perplejidad. Mientras en los casos de Laura Restrepo y Piedad Bonnett el asunto va de lo social en la primera, a lo intimista en la segunda. Restrepo construye personajes femeninos a partir de testimonios que reflejan la historia nacional: generalmente un yo autobiográfico se desplaza de una reportera que al investigar un caso se encuentra viviendo una historia de amor con un autista (*Dulce compañía*), o recibiendo testimonio de mujeres violentadas o víctimas de la violencia y los descalabros del país (*La novia oscura*), o ante la búsqueda de un ser perdido como Matilde Lina (*La multitud errante*) o en estado de enajenación a causa del caos y la crisis nacional que cobija todos los estratos y desequilibra a los altos (*Delirio*). Esos personajes femeninos con los que a través de lo narrado o del estilo hace guiños a Gabriel García Márquez, Álvaro Mutis o José Saramago, son representaciones simbólicas de nuestra historia social y de las crisis irresueltas, cercanas en cierta medida a las de Jorge Franco, en cuya representación de la inversión de los modelos Rosario Tijeras es paradigmática: estigmatizada, amada y odiada, es por demás dolorosa, víctima de una época y de la crisis de las instituciones, pero en el caso de Franco encarna el escepticismo, el desencanto y la decadencia y responde a los modelos invertidos del mundo contemporáneo. En los de las novelas de Piedad Bonnett son personajes de autoafirmación, deseo de rebelión y conocimiento, urgencia de libertad y compenetración con el ser más íntimo y profundo.

Algunos autores afirman desdoblarse en sus creaciones hasta ser otros. Quizás sea ésta una meditación sobre la propia identidad, una forma de autodescubrimiento o de construcción de una imagen o de

representar un modelo. Luisa Valenzuela reconoce que todo personaje de ficción "nace con un secreto bajo su capa" (Valenzuela, 23). Si en nuestro pasado colonial o en el del siglo XIX o comienzos del XX, signados por órdenes francamente patriarcales, la mujer representada obedecía a un orden en el que silencio, repliegue y sumisión eran común denominador², indudablemente en los comienzos del siglo XXI³ la vida la muestra tanto en la realidad como en la ficción de unos y de otras conquistando independencia y libertad para ser y actuar según sus convicciones, resaltando que han ido venciendo el miedo a subsistir "a la sombra de la historia", incorporándose "al despertar de un interrogante sobre el presente y el pasado que incluye quehaceres del arte, del espectáculo y del pensamiento" (Robles, 13-14).

Es claro que algunos autores se sirven de los personajes femeninos para expresar las ideas o los conflictos de una época o sus propias necesidades de conocimiento y autoafirmación frente a la construcción de un mundo que acepta o repele. Podríamos repetir con Luisa Valenzuela:

"Una puede escribir veinte veces lo mismo de veinte formas distintas y no lograr encontrar la voz apropiada (. . .). Hasta ahora creíamos que había una sola escritura porque, literalmente, había una sola y era la del hombre. Yo creo que el sexo, la actitud sexual y el deseo aún implícito tiñen la palabra. Siendo que la palabra es sexuada, el acercamiento a la escritura es distinto según el género (no el literario, el otro). Esto no quiere decir que las temáticas sean distintas. Para la mujer lo importante es explorar su deseo, porque siempre estuvo marcada por el deseo del hombre. Es importante explorar con la palabra ese mundo donde sí hay una diferencia. Por eso no me interesa tanto la literatura que narra acontecimientos, anécdotas, sino la que se mete en honduras a través del lenguaje, a través de la manera de decir, del estilo, de la respiración; y en ese sentido es distinto lo que escribe el hombre de lo que escribe la mujer". (Cronopios, diario virtual, 11 sep. 2006)

2 Véase: Luz Mary Giraldo. *Ellas cuentan. Relatos de narradoras colombianas de la colonia a nuestros días*. Bogotá: Seix Barral, 1998.

3 Véanse: Varios. *Rompiendo el silencio. Relatos de nuevas escritoras colombianas*. Bogotá: 2002. Varios. *La vida te despeina. Historias de mujeres en busca de la felicidad*. Bogotá: Planeta, 2006.

Bibliografía

Ciplijauskaitė, Birutė. *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona.* (1994). Colombia: Antropos.

Robles, Martha. (2002). *Mujeres del siglo XX.* México: Fondo de Cultura Económica.

Valenzuela, Luisa. (2003). *Escritura y Secreto.* México: Fondo de Cultura Económica/ Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.

La protagonista titular de *Yo, Policarpa* de Flor Romero, como un paradigma de la emancipación de la mujer colombiana

Bogdan Piotrowski
Universidad de La Sabana

La literatura frecuentemente deriva de la realidad, pero también, a su vez, se proyecta en ella e influye en la evolución de la cultura. Flor Romero, a lo largo de su creación de ya casi medio siglo, tiene muy presente este principio mimético y su función formativa. Su novela histórica *Yo, Policarpa*, publicada en 1995 y reeditada ocho años después, retoma las raíces históricas del período de la Independencia y presenta a Policarpa Salavarrieta como un portaestandarte de la revolución americana. Este honroso nombre lo incluye en las palabras de su nota aclaratoria, después del título y, luego, lo recoge al final del libro para ponerlo en su boca durante el interrogatorio que le hizo el sargento Anselmo Iglesias.

La famosa Pola que funciona en la memoria colectiva de los colombianos como una heroína, lejana en el tiempo y representando los valores de antaño, en la novela de Flor Romero, aparece como una mujer de carne y hueso, cercana y que demuestra las difíciles circunstancias sociales de siempre. Ya no es un fantasma de la historia sino una mujer luchadora, inteligente, entregada a la causa, emprendedora y que sabe motivar para seguir el legítimo camino de principios y de valores. El nombre de Policarpa permite evocar los nombres de sus contemporáneos, los de Humboldt, Bompland, Caldas, Mutis y el lector la identifica en esta compañía como una mujer inteligente y abierta al conocimiento. En las páginas del libro, Policarpa revela una dimensión desconocida en la mujer de ese entonces, la de apreciar la ciencia. En realidad, esta *promujer* no tuvo una gran preparación formal, fue una autodidacta con cualidades extraordinarias, que sigue sorprendiendo por su brillantez. Este rasgo insinúa probablemente que muchas mujeres colombianas se identifican con ella y la toman como su modelo de superación, aunque su acceso al conocimiento ya les garantizó hoy una elevada posición.

La existencia de la Pola se caracterizó por su abnegación, por su entrega y por su elevado sentido de servicio a la sociedad. Los lemas como la libertad, la justicia y el progreso la acompañaban incesante-

mente en su gesta libertadora hasta la aceptación heroica del martirio cuyo motivo constituye la construcción del círculo temporal de la novela. Naturalmente, en este retrato no pudo faltar la referencia al amor que sintió por Zabarain que, por un lado, influye en el lirismo de la lectura y, por el otro, sugiere la riqueza sentimental y el afecto de la mujer colombiana.

Parece que Flor Romero, la meritoria escritora de Guaduas – reconocida por su acción feminista desde 1960, cuando fundó la revista *Mujer de América* –, se inspiró en la imagen de su coterránea, con el ánimo de recordar a las mujeres de hoy a una de las protagonistas más insignes de la larga trayectoria de su emancipación. Un juego de tiempos y de ópticas narrativas permitió a la autora establecer analogismos con la cotidianidad femenina de ese entonces y la actual. El motivo literario sirve de pretexto para invitar a la reflexión sobre el desempeño y las ambiciones de las colombianas de hoy. De este modo, la literatura pretende impactar la realidad.

El rol de la mujer en la novela En diciembre llegaban las brisas de Marvel Moreno

Cristina Venegas de Castro

La gran contradicción del hombre que no puede respetar a la mujer deseada, ni se atreve a desear a la mujer amada, o más precisamente, a la que pasa ante los otros por su esposa y madre de sus hijos (...) el cuerpo de la esposa no debía ser destinado a la concupiscencia sino a la reproducción, y a lo sumo, a sofocar las tentaciones masculinas (...) aparte de que la madre de su hijo no debía regodearse en el lecho conyugal como cualquier ramera.

(Marvel Moreno, En diciembre llegaban las brisas, 1987)

La literatura, es un instrumento de construcción y deconstrucción de la sociedad, una herramienta de análisis, crítica, propuesta y examen. Es natural que en un país marcado por lo patriarcal y el machismo, el tema de la mujer sea abordado comúnmente desde la perspectiva masculina. Sin embargo, varias de las escritoras colombianas más destacadas del siglo XX, herederas de la tradición literaria de Josefa del Castillo y sobretodo de Soledad Acosta de Samper, se han esforzado por develar lo femenino desde la intimidad, desde el conocimiento profundo de la experiencia vital. En esta línea de escritoras colombianas que analizan, no sólo lo femenino sino el país y la sociedad desde la perspectiva de la mujer, encontramos por ejemplo a Elisa Mújica, Albalucía Ángel, Fany Buitrago, Marvel Moreno y posteriormente Laura Restrepo. Hay un esfuerzo común en las escritoras colombianas no sólo por develar la condición de la mujer en la sociedad patriarcal, sino por denunciarla y así redefinir lo femenino; ellas mismas son en su vida y en su literatura ejemplos de liberación, que denuncian y rompen los esquemas, tal como lo hizo Marvel Moreno con su novela *En Diciembre llegaban las brisas* (1987).

En Diciembre llegaban las brisas a Barranquilla, esa Barranquilla cuya intimidad descubre Marvel Moreno a través de sus personajes, develando los secretos de esas mujeres que habitan al interior de las casas del Prado; renovando, como renuevan las brisas de diciembre, la concepción de lo femenino. El presente trabajo no se propone hacer un análisis detallado de cada uno de los personajes de la novela como individuo particular. Por el contrario pretende, de manera panorámica, ver a las mujeres que el

lector conoce en mayor o menor medida al recorrer los caminos de la novela, como personajes que hacen parte de una colectividad social que les impone determinados esquemas con consecuencias específicas. Las páginas a continuación son un intento por llamar la atención sobre la relación entre el sistema patriarcal que reconstruye la escritora barranquillera y los personajes femeninos que están inscritos en este. Si bien las mujeres de Marvel Moreno no son siempre seres luminosos o ejemplos de grandeza, su peso está en su carácter de mujer real, que carga a costas el peso de su cultura; en su resignación o rechazo con respecto a los roles que la sociedad le atribuye a lo femenino. Se debe ver entonces el rol que cumplen o que se rehúsan a cumplir, en algunos casos, las mujeres según se plantea en la obra *En diciembre llegaban las brisas*.

La novela narra la historia de tres personajes Dora, Catalina y Beatriz, tres niñas "bien" de Barranquilla que crecen en la alta sociedad, entre los límites del barrio El Prado, el colegio "La Enseñanza" y el <country>. Se ve como estas mujeres son víctimas de sus matrimonios (con Benito Suárez, Álvaro Espinosa y Javier Freisen respectivamente) y como la sociedad machista destruye a todos los personajes convirtiendo incluso a los victimarios en víctima. En el texto se observa que no hay final feliz para nadie dentro de los esquemas sociales del patriarcado y las únicas opciones de liberación son, ya la ruptura con el sistema, ya la muerte o la enajenación. Dora habrá de soportar los abusos físicos de Benito hasta ser destruida por completo, lo mismo que Beatriz será atormentada por Javier hasta llevarla a un acto de violenta desesperación en el suicidio, por su parte Catalina, debido a circunstancias especiales, es la única que logra salvarse pero no sin que queden severas cicatrices en ella.

En efecto, las historias de estos tres personajes no se cruzan entre sí, pero son paralelas, se conocen y sobretodo tienen algo en común: Lina. Lina es, para muchos de sus críticos, el alter-ego de Marvel Moreno, un personaje en el que la escritora se desdobra. Lina es amiga de estas tres mujeres (bueno, de Dora y Catalina porque de Beatriz nunca llega a serlo) y es, además, no sólo quien las ayuda, sino también quien más adelante dará testimonio de sus peripecias a través de la escritura. Sin embargo, y aunque lo sospechamos, no nos enteramos sino hasta el epílogo de que Lina es la narradora, la causa de esto reside en que la novela está escrita en tercera persona, lo cual hace posible la aproximación al punto de vista de los otros personajes al punto de lindar con un narrador omnisciente; pero esta es una tercera persona peculiar que viene claramente desde la perspectiva de Lina aunque la voz particular de esta se revele únicamente en el epílogo.

En lo que respecta a Lina como personaje, ella parece no correr riesgo alguno de sucumbir al mundo al que sucumben sus amigas a pesar de su posición de niña "bien". Lina es desprevenida con su sexualidad, la asume libremente, sale de Barranquilla y no cumple con ninguna de las condiciones que le

impone su sociedad. Esto se debe a su familia y a la influencia de las tres mujeres sabias (la abuela Jimena, Tía Eloisa y Tía Irene) a los ojos de las cuales analiza las vivencias de sus amigas. El hecho de tener esta influencia, de ser libre, de estar en un ambiente abierto a la discusión, donde no se juzga ni se impone nada diferente al pensamiento crítico, hace que Lina sea el ojo capaz de registrar y más adelante analizar en la reconstrucción, la historia de las otras.

Hay, por otra parte, una influencia fuerte del mundo europeo en la casa de Lina esa influencia europea es, en cierta medida, lo que hace posible para algunas mujeres una tener mente abierta y eventualmente acceder a la salvación mediante su liberación. De hecho Divina Arriaga, la otra mujer que se sale del esquema, se caracteriza por su educación y pensamiento europeo; y es gracias a esta mentalidad europea que va a poder salvar a su hija Catalina, la única de las tres jóvenes que logra salir con bien de su frustrado matrimonio. En la casa de Lina todos los perros tienen nombres de personajes de Shakespeare, el papel lo traen de Inglaterra y se leen filósofos y autores alemanes y franceses¹.

Por otra parte tenemos que la familia de Lina se aleja del sistema del dominio masculino², prevaleciendo en cambio "*una estructura social que aparecía y se renovaba como la antítesis del patriarcado (...) en la cual conseguían su equilibrio*". Porque "*Todo estaba permitido, inclusive la sexualidad, especialmente la sexualidad*" porque "*siempre hubo alguien que removiera las subversivas brasas del feminismo en cada generación (...) rechazaba sin miramientos el modelo de civilización patriarcal*" (Moreno, 143-144).

De esta manera vemos como la salida a la encrucijada en la que cae la mujer sometida es el derrumbamiento del patriarcado; encontramos por ejemplo, que el feminismo planteado en el personaje de la Tía Eloisa asocia el patriarcado y la lucha del hombre por el poder al "mismo demonio", al miedo y a la muerte y sobre todo a la negación del amor que tendría que triunfar sobre él para salvar la raza humana³. La novela es entonces, un claro ataque al patriarcado desde el pensamiento feminista que descubre y denuncia la destrucción de los personajes por culpa de este sistema. Puesto que el patriarcado es una estructura donde hombres y mujeres tienen que ceñirse a esquemas predeterminados que les impiden asumirse a sí mismos para encontrar su equilibrio y que anula partes fundamentales de lo que son como seres humanos tales como su instinto, su deseo, su sexualidad y en el caso particular del Caribe su mestizaje. Sin embargo vemos como estos prejuicios del orden masculino se apoyan y son perpetuados por la religión y por las mismas mujeres.

1 A nivel estilístico esto genera una serie de referencias constantes a los textos clásicos y al canon europeo a lo largo de toda la novela, dándole al estilo un tono culto y reflexivo.

2 "Los hombres habían inventado una organización aberrante cuyo principio y finalidad era la dominación de la mujer" (Moreno, 127)

3 "(...) las nefastas fuerzas de donde había surgido el patriarcado coronaban su obra de desolación (...) o había considerado una vía sin salida a donde habían ido a reventarse millares de generaciones" (126)

Lo anterior se ejemplifica claramente en las circunstancias que rodean al personaje de Dora. La razón por la que expulsan a Dora del colegio es absurda pero bien consecuente con la sociedad patriarcal donde la "estupidez" de las monjas (que les atribuye Doña Jimena) perpetúa el dominio machista a través de la mojigatería y la restricción de la mujer, que en última instancia constituye su perdición, como sucede en el caso específico de Dora. La restricción de la mujer está en relación directa con su sexualidad, pero la sexualidad está a su vez vinculada a la raza y el racismo constituye parte fundamental de este sistema. Se tiene que la sangre de Dora está contaminada por su mestizaje y son los ecos de ese mestizaje los que aterran a su madre, Doña Eulalia, porque a eso le atribuye su exacerbada sexualidad. El haberla visto ya a muy temprana edad "(...) *abrirse como una planta capaz de resistir la violencia de cualquier intemperie porque tiene las raíces clavadas en lo más profundo de la tierra*" la conduce a "*poseerla antes que ningún hombre, abriéndole a todo hombre el camino de su posesión*".(16). Esto implica, como ya se mencionó, que es en gran medida la misma mujer la que perpetúa su propia dominación, la que sostiene el machismo y la que prolonga la condena. La posesión y la dominación no sólo la imponen los personajes masculinos sino que se respalda en los femeninos.

De lo anterior se deduce que otro tema importante de la novela es el mestizaje y el prejuicio contra este. Si el mestizaje parece determinar la sexualidad de Dora, el prejuicio contra este va a determinar los miedos y restricciones de su madre. Pero la negación del mestizaje no sólo afecta a los personajes femeninos en tanto que sean producto de este si no porque es parte de lo que impide a los hombres con los que conviven aceptarse como son, un ejemplo claro es el de Alvaro Espinoza el marido de Catalina. De hecho la negación del mestizaje se plantea como algo realmente contradictorio e irrisorio porque "*Naturalmente que todos eran mestizos, aunque pretendieran ignorarlo, (...)*" (133). Pero también se plantea como una de las cosas que incapacitan a esa sociedad para vivir de manera natural su sexualidad. Vemos que el erotismo entre blancos se muestra como destructivo y así lo presenta el personaje de Berenice que en su condición de negra representa la contraparte libre de las mujeres blancas:

"Porque Berenice sabía por experiencia que cuando los blancos se ponían a amar rondaba en el aire la tragedia, incapaces como eran de aceptar las cosas más simples de la vida y tan dados a complicarlas con ideas completamente ajenas al súbito, mágico, efímero de acostarse junto a alguien y reír y tocar y dejarse tocar hasta que el cuerpo se prendía como un fogón y la sangre estallaba en burbujas de alivio". (34, 35).

Esto es producto de su lejanía con la tierra, de sus frustraciones causadas por un orden social que impide el gozo carnal. Un orden que deja en la mujer decente la tarea de reproducirse condenando el placer, y

en cambio manda a los hombres a los burdeles⁴ para hacer el amor con las rameras mientras sus esposas deben negar cualquier necesidad sexual⁵. Esto no es novedoso, ya en *Crónica de una muerte anunciada* Gabriel García Márquez nos muestra el problema de la virginidad y cómo los muchachos van a los burdeles porque la novia debe permanecer virgen; sin embargo, se puede entender como trasgresor en la medida en que se muestra cómo se siente la mujer al respecto. Marvel Moreno nos lleva por primera vez a la intimidad, descorriendo el velo que impone la "*conducta moralmente adecuada*" para saber, por medio de sus personajes, lo que ninguna mujer debe decir y lo que los hombres aparentemente no sospechan: la mujer tiene necesidades eróticas: "*tenía necesidad de un hombre, de sus manos, su boca, sus caricias, y por ello estaba dispuesta a pagar el precio que le pidieran*" (41).

Pero el orden social convierte el erotismo en algo malo; la negación de este erotismo hace que se le considere cosa de negros, indios y putas. A las muchachas se les pone el ejemplo de Divina Arriaga que por desafiar a la sociedad con su liberalidad fue condenada. Por otra parte se les muestra el sexo como desagradable, como una aberración, como depravación al punto que Lina, años después, conociendo ya la prostitución y la pornografía dirá "*que para alcanzar las cumbres aún no descubiertas de la obscenidad, los directores suecos y holandeses harían mejor en recurrir a los fantasmas de las más virtuosas mujeres latinoamericanas*" (18)⁶. De esta manera la sexualidad es una forma de dominio de la mujer⁷, una de las tantas formas que ha de emplear el hombre para mantenerla sometida, ayudado y amparado por la religión, y oculto tras la moral⁸.

En contraposición a eso Marvel Moreno narra escenas de erotismo en las que se demuestra el error de la percepción social, y que lo perverso está en esa percepción y no en el acto sexual en sí. Una de las escenas más erótica es la siguiente en la que Catalina y Lina ven a Dora hacer el amor, descubriendo que la sexualidad no corresponde necesariamente a las descripciones de las monjas y las viejas mojigatas:

-
- 4 El burdel representa en esencia "(...) un lugar donde los hombres se revelaban tal como eran creyéndose a salvo de cualquier indiscreción, pues el vicio compartido aseguraba la solidaridad y las mujeres utilizadas les inspiraban menos temor que un animal doméstico." (162)
 - 5 "(...) el orden masculino había dispuesto arbitrariamente de la suerte de las mujeres condenando a una parte de ellas a la prostitución y a las otras a frustrarse en la castidad" (148)
 - 6 "(...) el sexo era sucio, los hombres innobles: innobles puesto que se empeñaban en conducir a la mujer al acto por el cual iban a despreciarla, acto que si provocaba su desprecio tenía evidentemente que ser sucio." (39)
 - 7 "asociación de la represión sexual al ejercicio del poder (...) puesto que a las mujeres se les imponía la castidad a fin de dominarlas, volviéndolas infantiles, dependientes y cobardes, su afirmación en el mundo pasaba necesariamente por la afirmación de su sexualidad" (144; 145)
 - 8 "(...) el objetivo de la mujer no era reír, gozar o amar (...) declarándole que semejantes sujetos sólo podían interesarle a una cualquiera" (140)

"(...) los vieron a Dora y Andrés Larosca haciendo el amor. Un sábado al atardecer, un extraño atardecer en el que la luna y el sol brillaban juntos en el cielo (...) Dora con la cabeza abandonada en el hombro de Andrés Larosca, las manos de él recorriendo su cuerpo: Dora resbalando sobre la arena, el miembro de Andrés Larosca irguiéndose contra el dorado reflejo del mar. Y vieron a Dora tomar aquel miembro entre sus dedos, jugar con él, acercarlo al más recóndito secreto de sus piernas y allí apoyarlo, una y otra vez, siguiendo el ritmo de las olas que remontaba la marea, rápido, cada vez más rápido hasta que su cuerpo se fue endureciendo como un alambre, curvándose como la cuerda de un arco para de pronto caer inerte sobre la arena profiriendo un quejido de gaviota herida, de sirena surgida del océano, mientras aquello que tenía entre sus dedos entraba en ella y Lina y Catalina, erguidas sobre sus caballos, contemplaban deslumbradas aquellas dos siluetas que ya eran una sola, un solo movimiento de flujo y de reflujo entre la luz insólita de un cielo donde la luna avanzaba con la oscuridad y el sol se hundía en el horizonte." (36)

Vemos así la inutilidad de los sermones ante la fuerza y el carácter biológico y natural de la sexualidad. A pesar de los lavados de cerebro⁹ esto es una fuerza biológica incontenible y ninguna forma de autoridad puede superar la fuerza de la energía sexual, cada personaje ha de experimentar en su momento el ser vencida por su naturaleza y su deseo, haciéndose conciente de su propio erotismo. Es así como la palabra deja de ser instrumento de dominio¹⁰. La Tía Eloisa hace énfasis constante en la palabra como instrumento de dominio ejercido por las monjas, doña Eulalia, Álvaro Espinosa, etc. El lavado de cerebro es común en esa sociedad Barranquillera que recrea Marvel Moreno. El adoctrinamiento se relaciona no sólo con la moral sino con la religión y estas dos cosas van ligadas en la medida en que se una se sostiene por los temores infundados a partir de la otra¹¹. Esto está ligado a las ideas sobre el instinto y el deseo que plantea la abuela Jimena: El instinto es natural y el deseo también y en su origen más puro esta fuera de las categorías del bien y del mal, pero el hombre le impone carácter negativo y de ahí viene la culpa y la maledicencia¹², todas por la represión del deseo.

9 "Un procedimiento calificado más tarde por Lina como lavado de cerebro excesivo y demencial, que la dejó estupefacta no obstante saber que existía y constituía uno de los peores lastres de la Humanidad (...) porque eso se llamaba adoctrinamiento, y en toda doctrina había más mentira que verdad." (17,18)

10 "(...) Un discurso sistemático orientado a desvalorizarla, donde era tratada de estúpida cada vez que se aventuraba a dar una opinión, o de degenerada si con muchas precauciones y venciendo su pudor, intentaba rebelarse contra una concepción de la sexualidad que la oprimía" (Pág. 145)

11 "Porque la Biblia, libro que a los ojos de su abuela encerraba todos los prejuicios capaces de hacer avergonzar al hombre de su origen, sino además de las pulsiones, deseos, instintos o como se llame, inherentes a su naturaleza, convirtiendo el instantes que dura su vida en un infierno de culpabilidad y remordimiento, de frustración y agresividad" (Pág. 9)

12 "(...) la maledicencia comenzaba cuando una persona descubría que alguien había hecho lo que ella había querido siempre hacer (sin aceptarlo), o lo que temía querer hacer (sin saberlo), por lo cual, todo acusador condenaba en el otro su propio reflejo como todo inquisidor se perseguía ciegamente a sí mismo" (Pág.50)

El hombre que asume sus deseos sin juicio es el que puede estar libre, pero esto sucede por fuera del cristianismo, los ejemplos más claros son el indio amante de Catalina y los libros que esta lee de la biblioteca de su madre. Dentro de esas concepciones es que se puede aceptar el erotismo por lo que debería ser realmente, como en esas civilizaciones aun no contaminadas, como en los indios y los negros: libre de culpa y lleno de placer.

Pero en cambio se aceptan los juicios morales y vemos como la fuerza sexual de un personaje como Dora que en principio podría, es más debería ser un bien, es convertido por las circunstancias socioculturales, la depravación y la mojigatería de una sociedad no sólo represora sino reprimida por códigos morales antinaturales que invitan a avergonzarse del principio natural y de la condición humana, en un mal:

"(. . .) eso que el asar había concentrado en Dora colocándola en desventaja, aunque en principio y siguiendo la lógica oculta de las afirmaciones de su abuela, habría podido ser su bien, su propiedad, el centro de su equilibrio, contribuyendo a su felicidad y de paso a la del hombre o los hombres que cruzaran su vida, si hubiera nacido en otro espacio y tiempo, pero sobretudo, si hubiese tenido por madre a una mujer diferente a doña Eulalia del Valle" (18,19).

Es a partir de la negación que se dan estas transgresiones a lo natural en aras de una supuesta moral, y es esta misma negación lo que impide la existencia del equilibrio. Puesto que la sexualidad y el erotismo deben ser en realidad fuentes de equilibrio y comunicación; pero sobretudo felicidad.

El problema de la virginidad está estrechamente ligado a esto, una mujer que no es virgen está dañada y está en deuda con el hombre que la acepte. La pérdida de la virginidad (esa membrana, como la llama la abuela Jimena) constituye la pérdida del valor, de las posibilidades, de la reputación. La virginidad es una exigencia y toda la sociedad está en función de cuidarla. Al imponer la virginidad no solo se niega al personaje femenino la posibilidad de explorar su sexualidad, sino que se vuelve un dispositivo más para controlarla a partir del miedo. Por ultimo hay que destacar que la ofensa de honor no va dirigida hacia la mujer que entabla la relación sino a sus dominadores: la madre, el padre, los hermanos, el esposo, el novio, etc.

Se entiende entonces que la Barranquilla de Marvel Moreno se plantea como un espacio marcado ante todo por la negación. Lo que va en contra de sus valores es la belleza, el erotismo, la libertad, el placer y demás cosas que en otro orden significan afirmación y tienen valor positivo. Pero la Barranquilla de Marvel Moreno que se construye desde un recuerdo lejano, narrada siempre en tiempos pasados, se

constituye como un espacio de prejuicio, odios discriminación, muerte, incultura. Marcada además por la estratificación social, cerrada en sus espacios de más alto prestigio como el Prado y el <country>; es una ciudad donde todo se vuelve oscuro y se rechaza todo lo que implique vida, así como todo personaje que la afirme.

La novela narra como Barranquilla entra a la modernidad, la decadencia de sus castas y el ascenso social de los "arribistas". En este sentido la estratificación social es otro de los puntos que tocan a los personajes de la novela, puesto que hay una fuerte conciencia del origen ligado a la noción de elites y diferencias sociales. Una semiaristocracia en caída se ve obligada a tratar con gente en clases inferiores pero con el dinero que ellos han perdido. Es la transición a la modernidad de familias que consideran que la conducta moral, el derecho y la dignidad vienen con la sangre y los apellidos. Familias que a lo largo de siglos han tenido el poder pero que en la modernidad no caben, como la familia de la madre de Dora con sus valores feudales. La modernidad acarrea un cambio de valores que trasciende en una pérdida de identidad del mundo que se derrumba y al que ellos pertenecen.

En este sentido hay una noción de que todo se hereda y de que es necesario remontarse al origen; esta es una de las razones por las que el argumento es tan intrincado ya que de la narración se desprenden constantemente otras anécdotas. De cada personaje que interviene se hace una retrospectiva remitiéndose, la narradora, por lo menos a la tercera generación anterior para contar minuciosamente su historia. Pero esto tiene otro efecto, y es el de darle a esa herencia, en la mayoría de los casos (los únicos diferentes son el de Catalina y Lina), una connotación negativa. Los personajes se muestran entonces como productos de violaciones, desamores, violencia, mojigatería, etc. Los odios y las frustraciones, los prejuicios y aberraciones se comunican de una generación a otra perpetuando el carácter destructivo de ese orden social. Por ejemplo en Doña Eulalia hay algo de inquisidor heredado de sus ancestros, en Beatriz la sumisión desequilibrada de la madre a causa de la conducta del padre y en Benito Suárez la violencia.

De la estratificación social se desprende también parte de la maledicencia, la cual sale de rencores y conflictos sociales, de un regodearse en el malestar del otro, en muchos casos porque dentro de una jerarquización se encuentra en un nivel más alto, teniendo más sin merecerlo, despreciando o ejerciendo dominio sobre los demás. También sale del malestar que produce el hecho alguien haga lo que al otro le está prohibido. En todo caso, Barranquilla se perfila como una ciudad donde todo se sabe, con los ojos abiertos, los oídos listos, todos a comentar la desgracia del prójimo y más a aún si pertenece a un estatus social más alto. De allí que los personajes sean despojados de su dignidad por lo que hacen en su intimidad que en principio no tendría porque importarle a nadie.

En cuanto a los espacios, además de la ciudad, el Prado, el colegio y el <country> que son espacios de represión hay en la novela otro espacio que es muy importante y que, como señala Blanca Inés Gómez, vincula estrechamente a Marvel Moreno con los escritores de la cueva, este espacio es el de la casa; donde se desenvuelven de manera más honesta los personajes femeninos. El desarrollo del tema de la casa en Marvel Moreno es desafiante, porque no lo hace desde la misma óptica de los otros autores, sino que lo hace sacando a la luz los secretos más oscuros de la alta sociedad barranquillera. Lo que Marvel Moreno deja ver al destrabar el cerrojo de la casa barranquillera es lo que nunca se debería mostrar (o por lo menos así lo ve esa sociedad). Pero esta verdad ya no tiene vuelta de hoja, este descubrir la intimidad constituye una denuncia tan tajante que exige una reevaluación y un cambio definitivo. Sobre todo si tenemos en cuenta que la casa es el espacio por excelencia de lo femenino y lo femenino es precisamente lo que más gravemente ocupa a Marvel Moreno.

Marvel Moreno recoge una realidad dura que se nos trae desde el recuerdo íntimo de una sociedad, reflejado en las circunstancias de los personajes femeninos que hacen parte de esta. La búsqueda a través del recuerdo de esta sociedad, las ansias de reconstruirla para denunciarla, dejando ver como su dominio patriarcal destruye a hombres y mujeres por igual si no encajan en los modelos; nos revelan una propuesta tanto estética como social que exige, ante todo, la liberación. Buscar y proponer: Marvel Moreno busca la forma más adecuada para entrar al mundo íntimo de la mujer y la sociedad barranquillera, para examinarlo en su esencia primaria, y plantea una propuesta estética y social a través de la cual la liberación y la destrucción del patriarcado nos permitirán encontrarnos a los hombres en el amor y evitar la destrucción de la especie. Marvel Moreno busca y propone la liberación de sus personajes que constituye en última instancia la liberación de una sociedad oprimida bajo el yugo del patriarcado.

Bibliografía

La obra de Marvel Moreno. Actas del coloquio internacional. Edición de Jaques Gilard y Fabio Rodríguez Amaya. Toulouse, Francia, Abril 1997.

"Ellas cuentan" *Homenaje a Marvel Moreno*. (Memorias del encuentro de escritoras colombianas) Editado por la Consejería Presidencial para la Equidad de la Mujer. Cartagena de Indias, Marzo 2004.

MORENO, Marvel. *En diciembre llegaban las brisas*. Ed. Plaza y Janés. España: 1987.

ORDOÑEZ, Monserrat. "Cien años de escritura oculta: Soledad Acosta, Elisa Mújica y Marvel Moreno". *Fin de siglo: narrativa colombiana. Lecturas y críticas*. Ed. Luz Mary Giraldo. Cali: Coedición Universidad del Valle y Centro Editorial Javeriano. 323-338.

ORDOÑEZ, Monserrat. "*Marvel Moreno: Mujeres de ilusiones y elusiones*". *De ficciones y realidades: perspectivas sobre literatura e historia colombianas*. (Memorias del Quinto Congreso de Colombianistas). Eds. Alvaro Pineda Botero y Raymond L. Williams. Bogotá: Tercer Mundo Editores. 193-198.

PINEDA BOTERO, Álvaro. "*Tradición de Maestros: En diciembre llegaban las brisas*". En: <http://www.banrep.gov.co/blaavirtual/boleti3/bol12/tradicion.htm>

ROBLEDO, Ángela. "Algunos apuntes sobre la escritura de las mujeres colombianas desde la Colonia Hasta el Siglo XX". En: http://www.iacd.oas.org/Interamer/Interamerhtml/RodrVerghtml/Verg34_Robledo.htm

La construcción del sujeto femenino en la narrativa de Albalucía Ángel¹

Betty Osorio
Universidad de los Andes

Las novelas de Albalucía Ángel exploran desde diferentes perspectivas las posibilidades del ser femenino. Novelas como *Estaba la pájara pinta sentada en el verde Limón* y *Misía señora* hacen evidente la manera cómo la cultura agencia ciertos estereotipos de "ser mujer". En estas obras, la familia, la educación, la represión sexual, el sometimiento a la ley masculina del padre o del marido, tuercen el destino de mujeres jóvenes y las hunden en la soledad, la locura o la muerte.

La obra de Ángel recrea las luchas internas y la enajenación de las mujeres que se rebelaron contra las normas de conducta diseñadas para ellas por el orden patriarcal. Sus personajes femeninos indagan en la historia colombiana desde un horizonte antes ignorado, que permite denunciar imaginarios que agencian una tajante separación entre los intereses y formas de validación de los sujetos masculinos y los femeninos. Esta brecha insalvable entre el episteme masculino y el femenino es un legado que han heredado las sociedades hispanoamericanas; por ello, las protagonistas de las novelas de Ángel, además de aludir a los referentes histórico-culturales, invitan a reflexionar sobre la manera cómo la sujeta mujer produce conocimiento sobre el mundo y sobre sí misma.

Los girasoles en invierno (1970) recrea el descubrimiento que Alejandra hace de la cultura europea, ella es una versión femenina que reconfigura la imagen del famoso guerrero Alejandro Magno; pero ella conquista el viejo continente con su voz y su guitarra, y se identifica con el girasol porque añora la luz del trópico. La protagonista posee algunos rasgos autobiográficos, ya que como la novelista de Pereira, canta folclor latinoamericano. Sin embargo, en un nivel más profundo, Alejandra continuamente reflexiona sobre el tema de la escritura, y sobre la carga semántica con la que la experiencia de ser mujer marca este proceso. Por ello, la novela posee una estructura flexible que corresponde a los movimientos de su memoria: así el mundo que se plasma en el texto es el percibido por una psiquis femenina.

Dos veces Alicia (1972) es una novela experimental que desarticula el meta-relato de detectives que conforma la estructura de la novela moderna. La protagonista reivindica la importancia de la imagina-

1 Este trabajo está basado en el artículo de María Mercedes Jaramillo y Betty Osorio titulado "Escritoras colombianas del Siglo XX".

ción para liberar al individuo de los límites impuestos por la racionalidad, que prescribe un sujeto unitario. En la novela existen varias versiones sobre la muerte de la víctima, pero ninguna es más verdadera que las otras, por eso no se encuentra al asesino.

Estaba la pájara pinta sentada en el verde Limón (1975) rastrea la vida de Ana, que crece durante los años más crudos de la violencia bipartidista en Colombia. La narradora reconstruye a través de su memoria, la vida del colegio marcada por una férrea educación religiosa, que niega el erotismo y establece un abismo epistémico entre los sujetos femeninos y masculinos; debido a ello, el "otro" es un desconocido al cual hay que temer, someter o en el caso de las mujeres odiar en silencio y convertirlo en verdugo. Las historias de la novela refieren también la angustiosa iniciación sexual del sujeto femenino. La linealidad del relato histórico se hace trizas en la novela, sugiriendo que para un sujeto femenino, el devenir histórico es caótico, lo cual es un desafío a la concepción de la historia como una secuencia de causas y efectos.

Oh Gloria Inmarcesible (1979) es una colección de viñetas, en las cuales se explora la rica diversidad cultural de Colombia. Las historias son narradas por voces anónimas y la trama es mínima. La inmovilidad y la impotencia constituyen la atmósfera que domina la colección. En los relatos aparecen con frecuencia protagonistas mujeres en momentos de cambio radical, que apuntan a quiebres culturales e históricos. Por ejemplo "*Mongui*" es la historia de una fotógrafa en luna de miel, que abandona a su novio para hacer una buena toma. En el relato "*En la quebrada*", perteneciente a la serie "*Estampas de guerrilla*", el núcleo semántico está constituido por la visión borrosa de un guerrillero emboscado, que es percibido con temor por una humilde lavandera y que anuncia la aparición de nuevos actores armados en la arena política del país.

Misiá Señora (1982) es una obra cuyo tema más importante es la autonomía de la mujer. El texto está dividido en tres partes que corresponden a tres momentos distintos de la vida de Mariana, la protagonista, nombre que contiene ecos que evocan la devoción a la Virgen María, un mito que las mujeres, inscritas en el credo católico, deben interiorizar para validarse como sujetos. Sin embargo, este modelo implica la negación del erotismo femenino, pues el patriarcado acepta únicamente el valor reproductivo del cuerpo de la mujer. Los aspectos anteriores son polemizados por Ángel a través de una genealogía de mujeres que experimentan, en el ámbito de la vida privada y en sus propios cuerpos, esta forma masoquista de producir sentido sobre sí mismas.

Las andariegas (1984) y *Tierra de nadie* (2002) proponen la reconstrucción de una mitología femenina perdida en los orígenes de la historia como una promesa mesiánica que le permitirá al ser humano

liberarse de las angustiosas demandas de la racionalidad político-financiera de la Modernidad. El personaje de ambas obras es colectivo y representa las posibilidades simbólicas y hermenéuticas del ser mujer. Afrodita, Helena de Troya y la Bella Durmiente son entidades percibidas como objetos preciosos o como cuerpos para el sacrificio. Safo, Medea, Pandora, Juana de Arco y la Gaitana forman el grupo de las retadoras que desafían la tutela que el patriarcado ejerce sobre el dominio de lo femenino. Ambos textos promueven un encuentro entre los seres humanos mujeres y hombres que esté desprovisto de los dañinos efectos del poder, por ello insisten en la urgencia de develar y reconstituir una epistemología femenina que aporte a la historia desde sus particularidades y diferencias.

Bibliografía

- Ángel, Albalucía. *Los girasoles en invierno*. Bogotá: Editorial Linotipia Bolívar, 1970. Finalista en el "Concurso Esso" de novela, 1966.
- *Dos veces Alicia*. Barcelona: Barral Editores, 1972.
- *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Bogotá Biblioteca Colombiana de Cultura Popular, 1975. "Premio Vivencias", 1975.
- 2da edición. Barcelona: Argos Vergara, 1984.
- 3ra edición. Bogotá Oveja Negra, 1985.
- 4ta edición. Edición crítica de Martha Luz Gómez. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia 2003.
- *Oh Gloria Inmarcesible*. Colección de cuentos. Bogotá Instituto Colombiano de Cultura, 1979.
- *Misía Señora*. Barcelona: Argos Vergara, 1982.
- *Las andariegas*. Barcelona: Argos Vergara, 1984.
- *Tierra de nadie*. Bogotá: Procreditor, 2002.
- Jaramillo, María Mercedes y Betty Osorio. "Escritoras colombianas del siglo XX". *Las Mujeres en la historia de Colombia*. Tomo III. Mujeres y cultura. Dirección Académica, Magdala Velásquez Toro. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 1995: 158-212.

Las mujeres de mis historias

Andrea Echeverri Jaramillo

Yo escribo, de cierta manera, para contar a la mujer. No porque no se haya hecho lo suficiente, o lo suficientemente bien, sino porque me parece que esconde unos matices tremendamente interesantes, que no se agotan. Me voy a permitir usar una generalización maniquea que explica a grandes rasgos lo que siento al respecto: de los hombres se puede contar, sobre todo, lo que hacen: sus hazañas y proezas, su aventuras y derrotas; mientras que de las mujeres se puede hablar interminablemente sobre lo que sienten, y las emociones son mi tema fundamental.

Cuando empecé a escribir más o menos en serio, mis protagonistas solían ser masculinos o mixtos. Pero resulta que la primera vez que intenté hacer un relato sobre una mujer, se me alargó tanto, tuve tanto qué decir, que se convirtió en novela. Este personaje era más sutil, esquivo, misterioso que los anteriores, y me exigía muchas más páginas para descifrarlo y completarlo. Se trataba de Camila Landínez, que pasó de *Amiga mía* a *Umbrales* con apenas algunos cambios.

Habitualmente, cuando se publica la primera novela, y en ella el protagonista es del mismo sexo que el escritor y tiene una edad similar, la gente suele preguntar -si es que no se da por hecho- si la historia es autobiográfica. En mi caso no lo fue. Camila es una psicóloga sensata, temerosa, que quiere romper con las tradiciones y demás pesos sociales, pero que depende de ellos. Es tímida, dulce, mujer de un solo hombre. Me interesaba indagar en cómo sentiría una persona así, con la que por supuesto tenía algunos rasgos en común, pero que en general resultaba muy distinta a lo que yo era cuando la escribí.

La construcción del personaje tardó bastante tiempo, dedicación, minuciosidad, y creo que ambas nos enriquecimos mutuamente. Le aporté alguna anécdota mía o ciertas posiciones, y de ella aprendí a mirar algunas cosas de otra forma. En esa época intentaba ponerme en sus zapatos todo el tiempo, me preguntaba cómo reaccionaría Camila ante las cosas que me pasaban a mí, ante lo que leía en el periódico o lo que me contaba la gente. Creo que al hacerlo me fui sensibilizando cada vez más; por ejemplo, conocí la compasión, cualidad suya que a mí me faltaba.

Pero ella no fue la única que incidió en mí. Clara Guerrero es uno de los personajes más ricos de *Umbrales*, situado ahí para abrirle ventanas a la protagonista, aunque a mí también me mostró sus paisajes. A

diferencia de Camila - que fue una construcción, como dicen encantadoramente los angloparlantes "out of the blue", es decir, surgida de la nada, al menos conscientemente-, Clara sí tenía referentes reales, algunos más claros que otros. Psicoanalista, surgió de retazos de amigas de mi madre, con las que, en mi infancia, la oí conversar durante horas sobre Freud, Fromm, Lacan y Piaget. Pero luego descubrí que también tenía mucho de una Clara real, profesora mía, pero de historia. No la puedo identificar plenamente con ella, ni con ninguna de las otras, pero tiene algo de cada una, y un poquito más. Políticamente activa, feminista radical, era un extremo de lo que yo habría podido ser si hubiera tomado otro rumbo, pero a la vez representa ese tipo de mujeres que creen conocerse tan bien a sí mismas que cuando de pronto se ven en un espejo nuevo pegan un grito porque ven a otra.

Por otro camino distinto llegó Joanne Vitesse. Desde la época en que estaba escribiendo *Amiga mía*, rondaba por mi cabeza la idea de otra novela, que se habría llamado *Doña Juana* si hubiera llegado a un término aceptable en su momento. Se trataba, como creo que sobra decir, de la transposición del mito masculino. Era, por lo tanto, una devoradora de hombres, pero muy distinta a Carmen o a Mesalina; en el fondo solo se trataba de un ser que busca el amor en muchos cuerpos, que se busca a sí misma en ellos, que se pierde cada vez, pero cada vez cree que por fin se va a encontrar, aunque paulatinamente pierde la esperanza. De la movilidad continua de su libido surgió el apellido del personaje francés, como su nombre es la simple traducción del primero. Joanne, me parece, apenas está esbozada, y sirve como contraposición a Camila, como liberadora de su cuerpo tanto como Clara intenta serlo de su espíritu, pero en el fondo es la misma Juana del otro relato, igual que la narradora del cuento "Teoría estética", personaje peregrino que ahora se transforma en Paula.

La novela en la que trabajo hace cerca de un año se llama *Cien amantes*. Esta vez no es una, son cinco las protagonistas: se trata de una reclusión forzosa de estas mujeres durante una noche en un lugar aislado. Paula es la detonadora de la historia. Mucho menor que la Juana original y distinta de Joanne, es una jovencita universitaria que quiere llegar a tener cien amantes y se empeña en conseguirlo. Ella es quien insta a sus compañeras de aventura a contar sus historias de amor. Estudiante de sociología, intenta entender el comportamiento afectivo de sus coprotagonistas, aunque a veces querría sacudirlas, mostrarles el camino de la carne, pero paradójicamente es gracias a ellas que descubrirá, mucho más a tiempo que sus antecesoras, qué vanas son su carrera, su búsqueda y su defensa.

Podría hablarles más acerca de ella, de los otros cuatro personajes femeninos que componen mi novela actual, o de algunos personajes de mis cuentos, pero no lo creo necesario. Me basta decir que son distintas las unas de las otras, singulares, a veces complementarias y otras contradictorias, y que a través de ellas sigo construyendo un universo femenino, que espero acrecentar cada que me siente

frente al computador; que dé cuenta de mí misma pero que vaya mucho más allá, que me haga crecer y, sobre todo, ojalá, que enriquezca a los posibles lectores, del género que sean.

Bogotá, septiembre de 2006.

Perfiles Biográficos

Oscar Wilson Osorio Correa

Licenciado en Literatura y Magister en Literatura Latinoamericana y Colombiana (con tesis meritoria) en la Universidad del Valle, donde se desempeña como docente. Realizó estudios de Doctorado en Hispanic and Luso-Brazilian Literature en Graduate Center, CUNY, Nueva York. Ha sido catedrático de la Pontificia Universidad Javeriana, Universidad Autónoma de Occidente, Universidad Santiago de Cali y Medgar Evers College en Nueva York. Ha publicado varios libros como: *La balada del sicario y otros infaustos* (2002), *Historia de una pájara sin alas* (2003) y *Violencia y marginalidad en la literatura hispanoamericana* (2005), entre otros. También ha publicado ensayos, crónicas, cuentos y poemas en varias revistas de universidades tanto colombianas como norteamericanas.

Carmiña Navia Velasco

Profesora titular de la Escuela de Estudios Literarios de la Universidad del Valle. Licenciada en Letras y Maestría en Lingüística en la Universidad del Valle y Maestría en Teología en la Universidad Javeriana. Sus áreas de investigación, especialización e interés son la literatura escrita por mujeres, la hermenéutica femenina, la sociocrítica, los estudios de género y la teología femenina. Además de colaborar en varios periódicos y revistas, ha publicado numerosos artículos y obras tales como *La poesía y el lenguaje religioso* (1995); *El fulgor misterioso —poesía—* (2003); y *Guerras y paz en Colombia, Las mujeres escriben*, que la hizo merecedora del Premio Casa de las Américas en el 2004.

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

Licenciatura en Filosofía y Letras y Doctorado en Literatura en la Pontificia Universidad Javeriana. Profesor de Literatura Hispanoamericana de los siglos XIX y XX, ha publicado ensayos sobre Sábato, Cortázar, Arguedas y Rulfo; así mismo, sobre las escritoras y escritores colombianos Albalucía Ángel, Gabriel García Márquez, Germán Espinosa y Rodrigo Parra Sandoval, entre otros. Ha sido jurado de premios nacionales de cultura y profesor invitado en la University of Florida, James Madison University, Salamanca, Viena, Budapest y Guadalajara.

Martha Gartier Balderrama

Realizó estudios de Geología en Bolivia, su país de origen. Licenciada en Lingüística y Literatura en la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín, Especialización en Didáctica de la Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Caldas y Maestría en Literatura en la Universidad Tecnológica de Pereira. Ha publicado libros de poesía, teatro y cuentos para niños; su obra hace parte de antologías de Latinoamérica y Europa. La poeta Martha Gartier ha recibido varias distinciones, entre otras el Primer Premio de Poesía "Franz Tamayo", Bolivia, 1979, por el libro *Sobre Ritos Imposibles y Distancias*; el Primer Premio en Homenaje al "Día Internacional de la Mujer", otorgado por la presidencia de Bolivia en 1983 por el poema *Bartolina, Mujer, Pueblo y Lucha*; y el Primer Premio de la II Bienal Internacional "Alberto Ureta". Premio "Humberto Hoyos G." Casa del Poeta Peruano, en 1997.

César Valencia Solanilla

Doctor en Literatura de la Universidad de La Sorbona en París. Profesor titular de Literatura y Director de la Maestría en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira. Crítico literario, investigador, especialista en Literatura Precolombina, Literatura Hispanoamericana y Literatura Colombiana. Profesor invitado por varios años del doctorado en literatura de la Universidad de León, España. Ha participado en simposios, congresos y eventos especializados en literatura en Colombia, Estados Unidos, México, España, Francia, Alemania y China. Es autor de los libros *Rumor de voces: La identidad cultural en Juan Rulfo* (1993) y *La escala invertida: Ensayos sobre literatura y modernidad* (1996). Varios de sus artículos y ensayos han sido publicados en revistas nacionales y extranjeras, algunos traducidos al francés. Acaba de terminar un trabajo de investigación sobre literatura regional, con el título, *De la periferia al centro: la novela finisecular del Eje Cafetero*.

Claire Louise Taylor

Profesora de Estudios Hispánicos en la Universidad de Liverpool, Inglaterra. Su investigación se centra en las siguientes áreas: las escritoras hispanoamericanas, con un enfoque particular en las novelas de Albalucía Ángel, Carmen Boullosa, Laura Esquivel y Griselda Gambado; el cine latinoamericano; la cultura popular latinoamericana; la teoría poscolonial y la ciberliteratura latinoamericana. Actualmente está escribiendo un libro sobre la autora mexicana Laura Esquivel, está co-editando un libro sobre la ciberliteratura latinoamericana, y continúa su investigación sobre las escritoras colombianas. Recientemente le fue otorgada una beca del Leverhulme Trust para el proyecto Género y Escritura, en el que colabora con investigadoras de la Universidad del Valle.

Carlos Vásquez Zawadzki

Profesor Titular de la Universidad del Valle. Se encuentra vinculado a la Facultad de Humanidades de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y a la Facultad de Comunicación y Lenguaje de la Universidad Javeriana. Realizó estudios de Literatura en la Universidad del Valle, y de postgrado, Maestría y Doctorado, en la Université de Toulouse y Montaigne, Bordeaux, Francia. Investigador, escritor y periodista, profesor y editor, ha publicado, entre otros, los poemarios *Diario para Beatriz*, *La oreja erótica de Van Gogh* y *Tercer Laberinto-Cartografías poéticas* y los volúmenes *El Reino de los orígenes*, *Estanislao Zawadzki*, *ensayos de teoría literaria* y *País de memorias—Diálogos con Arturo Alape*. Varios de sus trabajos han sido traducidos al inglés, francés, italiano, portugués y hebreo; ha recibido distinciones como el Premio Internacional de Ensayo "Manuel Cofiño" y editado obras de Enrique Buenaventura, Jorge Zalamea y Tomás Quintero, entre otras.

Maria Betty Osorio Garcés

Licenciada en Humanidades en la Universidad del Cauca, con títulos de postgrado como Ph.D. y Maestría en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Illinois en Estados Unidos. Actualmente es Profesora Titular de la Universidad de los Andes. Se ha desempeñado como Profesora de Cátedra de la Maestría en Literatura de la Universidad Javeriana, Profesora asistente-visitante del Departamento de Lenguas Modernas, Purdue University, Lafayette, en Indiana y como Asistente de enseñanza en la Universidad de Illinois. Ha participado como ponente en numerosos Congresos y Seminarios tanto nacionales como internacionales. Además de sus numerosas investigaciones y publicaciones, la profesora Betty Osorio, a lo largo de su carrera, se ha hecho acreedora a varias distinciones académicas, científicas y artísticas.

Marianne Elizabeth Ponsford Caballero

Estudios de pregrado en Ciencias de la Comunicación en la Universidad Javeriana y Maestría en Estudios Hispánicos en University College, London University en Londres. Realizó cursos de Literatura Hispanoamericana en Leeds University, Inglaterra y Literatura Española en la Universidad de Aix-en-Provence, Francia. Ha trabajado con varias editoriales como Grupo Planeta, Ediciones Turner y Siruela, en Madrid; Fundadora y gerente de la Revista el Malpensante y Directora de la Revista Cromos. Actualmente es Directora de Revista Arcadia. Ha sido columnista y miembro del Consejo Editorial de El Espectador, cronista de las revistas Cromos y Soho, Jurado del Premio de Periodismo Universitario, Andianos y comentarista literaria invitada al programa televisivo La Noche. entre otros. En el año de 1999, se hizo acreedora al Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar.

Luz Mercedes Hincapié

Nació en Colombia y emigró a Estados Unidos donde terminó sus estudios de pregrado en Estudios Interculturales en Simon's Rock of Bard Collage. Se graduó de una Maestría en Literatura Postcolonial de la Universidad de Wollongong en Australia, con la tesis *Inmigrantes, exiliadas e híbridas: Escritoras latinoamericanas de literatura de viajes, siglo XIX*. Se ha desempeñado como profesora de Lengua Inglesa en la Universidad Externado de Colombia, Literatura Inglesa e Historia de los Países de Habla Inglesa en la Universidad Tecnológica de Xi'an (China) y recientemente, de Literatura Inglesa (siglos XVIII, XIX y XX). Ha publicado en diversas revistas académicas y participado en conferencias con temas de literatura femenina, literatura postcolonial, identidad, subjetividad, diáspora y literatura de viajes, entre otros. Actualmente, trabaja como investigadora titular del Instituto Caro y Cuervo.

Luz Mary Giraldo

Historiadora de la literatura, ensayista, poeta y profesora universitaria. Licenciada en Filosofía y Letras con Maestría en Literatura Latinoamericana y Doctorado en Literatura. Profesora Titular de la Universidad Javeriana y Asociada en la Universidad Nacional de Colombia. Entre sus publicaciones podemos mencionar: en Poesía, *El tiempo se volvió poema, Camino de los sueños y Con la vida*; Antologías: *Jardín de sueños, Textos para niños, Nuevo cuento colombiano, Ellas cuentan. Relatos de escritoras colombianas de la colonia a nuestros días, . Cuentos de Fin de siglo. Café con amor. Cuentos caníbales*; Ensayos: *José Donoso: el laberinto de la identidad, La novela colombiana ante la crítica. 1975-1990*—Compilación y prólogo—, *Fin de siglo. Narrativa Colombiana*. —Compilación y prólogo—, *Narrativa colombiana: Búsqueda de un Nuevo Canon. 1975-1995, Ciudades escritas y Narrativa colombiana contemporánea, entre otras*.

Bogdan Piotrowski

Estudios de Filología Romance y maestría en Literatura en la Universidad Jagellona de Cracovia (Polonia), especialización en Literatura francesa de la Universidad de Grenoble (Francia). Maestría en Literatura Hispanoamericana en el Instituto Caro y Cuervo (Colombia). Doctorado en Ciencias Humanas en la Universidad de Varsovia (Polonia). Su campo de investigación es la literatura colombiana, la literatura Hispanoamericana y la teoría literaria y axiológica. Autor de varios libros y Miembro de la Academia Colombiana de la Lengua. Actualmente director del Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad de La Sabana, Director y Editor de la Revista Pensamiento y Cultura.

Cristina Vanegas Castro

Vinculada al Departamento de Literatura de la Universidad de los Andes, donde ha sido monitora del Seminario de Lírica del Siglo de Oro Español. Participó en *Convergencias*, en las versiones 1 y 2 con un trabajo sobre el personaje de la Sulamita en el *Cantar de los cantares*, y uno titulado *Delito por bailar el chachachá: La música como opción narrativa en Guillermo Cabrera Infante*. Así mismo, escribió para el periódico *El Franco* en las ediciones no. 13 y 14. Desde comienzos del año 2006 se encuentra vinculada al Museo Nacional de Colombia y recientemente participó en Cali en la octava versión de las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana-Estudiantiles, con un trabajo sobre construcción de realidades fragmentadas a través de la memoria y el testimonio en las obras *Crónica de una muerte anunciada* y *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez. Actualmente trabaja en su monografía de grado sobre el *Cantar de los cantares*.

Andrea Echeverri Jaramillo

Comunicadora Social de la Universidad Javeriana, con maestría en Cine de la Universidad Complutense de Madrid y estudios en Realización Cinematográfica de la Escuela de Cine de Terri William en Londres. Ha ejercido la docencia en las universidades Javeriana, Andes y Jorge Tadeo Lozano en las áreas de Cine y Semiótica. Con la novela *Umbrales* se hizo acreedora a una Mención de Honor en el Premio Ciudad de Bogotá en el año 2002.

Amalia Lú Posso Figueroa

Psicóloga de la Universidad Nacional de Colombia, se ha desempeñado como psicoterapeuta, directora psicóloga del Centro de Atención Integral al Preescolar y coordinadora de Excelencia Académica de la Universidad Nacional de Colombia. Ha sido profesora catedrática en las universidades Pontificia Bolivariana de Medellín, Jorge Tadeo Lozano y Los Andes de Bogotá. Un cuento de su libro "*Vean vé mis nanas negras*", *Honorio Lozano, la que tenía el ritmo en el sentar*, ha sido incluido en la antología de la literatura colombiana, publicado por el Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 2005. Con su espectáculo *Cuentos eróticos del Pacífico colombiano*, se ha presentado en escenarios de Colombia, España, Francia, Venezuela, Argentina, México y Estados Unidos.

Albalucía Angel Marulanda

Además de la realización de estudios de bachillerato en el Colegio de la Inmaculada Concepción de Pereira y Cartago, la escritora Albalucía Angel cursó estudios superiores sobre Historia del Arte, Filosofía y Letras en la Universidad de los Andes en Bogotá e Historia del Arte y Literatura en las Universidades de Roma, La Sorbona de París y Chelsea School de Londres.

Su amplia obra literaria está compuesta por novelas, ensayos, poemas, cuentos y obras de teatro, entre los cuales pueden mencionarse las novelas *Los girasoles en invierno* (1970), *Dos veces Alicia* (1972), *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (ganadora del Concurso Nacional de Literatura Viven-cias, en 1975), *Misiá Señora* (1982) y *Tierra de nadie* (2002); cuentos como *!Oh gloria inmarcesible!* (1978); libros de poemas como *La gata sin botas* (2004) y *Cantos y encantamiento de la lluvia* (2004); obras de teatro como *Siete lunas y un espejo* (1991); y, algunas inéditas como las obras de teatro *La manzana de piedra* (1982), *Lilita mi amor* (1983) y *El ángel ciego* (1999). Completan su obra otros títulos como *De vuelta al silencio* (entrevistas a escritoras Latinoamericanas), *Érase que se era* (ensayos, reflexiones críticas, entrevistas, 1962-1998), *Una mirada hacia adentro o Diálogos con un cuaderno ana-ranjado* (testimonios sobre el azar de la escritura. Autobiografía, 1978 1980) y *No hay mariposas en el bosque* (novela 2004-2005).

Además de sus numerosas traducciones, entrevistas y participación en conferencias, tanto en el país como en el exterior, la escritora ha realizado cine experimental y ha trabajado con cineastas en Italia, donde además aprendió e hizo doblajes en español.

Albalucía Ángel Marulanda ha sido galardonada con distinciones internacionales tales como la de Miembro Honorario, desde el 22 de Abril de 1985 de The International Foreign Language Honor Society, Phi Sigma Iota, por elección del capítulo en Southwest, Texas State University y Regents' Lecturer on the Riverside Campus of the University of California, concedido el 3 de agosto de 1998.

Albalucía Angel

Además de la realización de estudios de bachillerato en el Colegio de la Inmaculada Concepción de Pereira y Cartago, la escritora Albalucía Angel cursó estudios superiores sobre Historia del Arte, Filosofía y Letras en la Universidad de los Andes en Bogotá e Historia del Arte y Literatura en las Universidades de Roma, La Sorbona de París y Chelsea School de Londres.

Su amplia obra literaria está compuesta por novelas, ensayos, poemas, cuentos y obras de teatro, entre los cuales pueden mencionarse las novelas: *Los girasoles en invierno* (1970), *Dos veces Alicia* (1972), *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (ganadora del Concurso Nacional de Literatura Vivencias, en 1975), *Misía Señora* (1982) y *Tierra de nadie* (2002); cuentos como *¡Oh gloria inmarcesible!* (1978); libros de poemas como *La gata sin botas* (2004) y *Cantos y encantamiento de la lluvia* (2004); obras de teatro como *Siete lunas y un espejo* (1991); y, algunas inéditas como las obras de teatro *La manzana de piedra* (1982), *Lilita mi*



amor (1983) y *El ángel ciego* (1999). Completan su obra otros títulos como: *De vuelta al silencio* (entrevistas a escritoras Latinoamericanas), *Érase que se era* (ensayos, reflexiones críticas, entrevistas, 1962-1998), *Una mirada hacia adentro o Diálogos con un cuaderno anaranjado* (testimonios sobre el azar de la escritura. Autobiografía, 1978-1980) y *No hay mariposas en el bosque* (novela 2004-2005).

Además de sus numerosas traducciones, entrevistas y participación en conferencias, tanto en el país como en el exterior, la escritora ha realizado cine experimental y ha trabajado con cineastas en Italia, donde además aprendió e hizo doblajes en español.

Albalucía Ángel Marulanda ha sido galardonada con distinciones internacionales tales como la de Miembro Honorario, desde el 22 de Abril de 1985 de The International Foreign Language Honor Society, Phi Sigma Iota, por elección del capítulo en Southwest, Texas State University y Regents' Lecturer on the Riverside Campus of the University of California, concedido el 3 de agosto de 1998.