

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DOCTORADO EN ESTUDIOS FILOLÓGICOS

**NUEVAS VOCES FEMENINAS
EN LA NARRATIVA COLOMBIANA
ACTUAL**



DOCTORANDA: SONJA SEVO
DIRECTOR: JOSÉ MANUEL CAMACHO DELGADO
2018

Agradecimientos

Agradezco particularmente a mi director y tutor de tesis, Dr José Manuel Camacho Delgado, las largas horas que dedicó a mi trabajo en estos años, sus acertadas correcciones y sugerencias que me permitieron descubrir dentro de mí una nueva voz, y, sobre todo, su amistad, paciencia y confianza en mi investigación. Le agradezco el hecho de brindarme cercanía y calidez en medio del solitario trabajo de investigación y regalarme la certeza de que existen académicos que no sólo aman su trabajo sino a la vida misma, sensibles a las realidades de los alumnos sin que esto demerite la exigencia científica de su labor tutorial.

Infinitas gracias a mi familia de sangre y corazón, en especial a mis padres, Jasmina y Dusan y a mi hermana Nina, sin cuyo apoyo y abrazos no hubiera sido posible finalizar este trabajo de investigación, empezado hace cinco años. Cuando empecé este proyecto, en diciembre de 2013 sabía que había elegido un camino que no sería fácil. Lo que no sabía era cuántas dificultades me esperaban en este trayecto, como por ejemplo, falta de becas y ayudas, imposibilidad de asistir a seminarios relevantes para mi formación académica, escasez económica, entre otras muchas. Hoy, me alegro infinitamente de no rendirme ante ninguna de ellas y poder estar aquí, orgullosa de mí misma y de todas las personas que me apoyaron con sus palabras, gestos y cariño. ¡Infinitas gracias a todos y a todas!

ÍNDICE

1. Introducción.....	1
----------------------	---

PARTE PRIMERA

2. Novela colombiana contemporánea.....	6
3. Escritura femenina y Escritura masculina.....	14
3.1. Escritura femenina: un acercamiento.....	14
3.2. Escritura femenina en Latinoamérica.....	22
3.3. Escritura femenina en Colombia.....	26
4. Antecedentes de la narrativa colombiana femenina actual.....	29
4.1. Marvel Moreno.....	30
4.2. Albalucía Ángel.....	32
4.3. Fanny Buitrago.....	35
5. Nuevas voces femeninas en la Colombia actual.....	37

PARTE SEGUNDA

6. Piedad Bonnett: un intento de “fracasar cada vez mejor”.....	47
6.1. Crisis y tragedia en <i>Después de todo</i> de Piedad Bonnett.....	53
6.1.1. Una mujer en crisis. Una mirada hacia dentro.....	53
6.1.2. El adulterio como rebeldía.....	63
6.1.3. Después de todo, ¿está la muerte?.....	73
6.2. El fracaso existencial en <i>Para otros es el cielo</i> de Piedad Bonnett.....	78
6.2.1. El fracaso como círculo vicioso.....	78
6.2.2. El adulterio como un intento de huida.....	89
6.2.3. La muerte como liberación.....	93
6.3. Un mundo en crisis. Violencia y soledad en <i>Siempre fue invierno</i> de Piedad Bonnett.....	97
6.3.1. La muerte y la fatalidad del destino.....	97
6.3.2. La mujer objeto y el nuevo concepto de identidad femenina.....	103
6.3.3. La violencia y la soledad como otra forma de existencia humana.....	118
6.4. La nueva identidad femenina en <i>El prestigio de la belleza</i> de Piedad Bonnett.....	125
6.4.1. La novela de educación en forma de <i>Bildungsroman</i> femenino.....	125

6.4.2. Conflictos entre el “yo” femenino y el mundo que le rodea.....	132
6.4.3. Camino de una nueva identidad femenina.....	146
6.5. <i>Lo que no tiene nombre</i> , historia de un suicidio.....	149
6.5.1. El suicidio como fenómeno social.....	149
6.5.2. <i>Lo que no tiene nombre</i>	157
6.5.3. Entre la memoria del duelo y la novela testimonial.....	167

PARTE TERCERA

7. Consuelo Triviño: hacia un compromiso literario.....	173
7.1. <i>Bildungsroman</i> femenino en <i>Prohibido salir a la calle</i> de Consuelo Triviño...178	
7.1.1. La que nos va a sacar adelante.....	178
7.1.2. Como un sueño.....	186
7.1.3. <i>Prohibido salir a la calle</i>	191
7.2. <i>La semilla de la ira</i> de Consuelo Triviño: la desmitificación de la figura del escritor maldito José María Vargas Vila.....	197
7.2.1. La figura de Vargas Vila.....	197
7.2.2. <i>La semilla de la ira</i> o la desmitificación de Vargas Vila.....	199
7.2.3. Consuelo Triviño y Vargas Vila.....	216
7.3. <i>Una isla en la luna</i> de Consuelo Triviño: entre el fracaso existencial y la tentación gótica.....	219
7.3.1. Hacia una tipología de la novela gótica.....	219
7.3.2. La estructura narrativa.....	228
7.3.3. Problemática existencial.....	232
8. Bonnett y Triviño. Una narrativa llena de paralelismos.....	242
8.1. Construcción de una nueva identidad femenina o deconstrucción del “eterno femenino”.....	242
8.2. El fracaso existencial y la muerte como una liberación.....	251
9. Conclusiones.....	260
10. Bibliografía.....	264
11. Anexos.....	289

1. Introducción

Este proyecto aspira a ofrecer una contribución al ámbito de la literatura hispanoamericana contemporánea, centrandó su atención en la narrativa colombiana femenina en particular, siguiendo las pautas científicas correspondientes. La metodología de este trabajo es ecléctica, con un claro enfoque sociológico, y tiene como punto de partida la teoría crítica feminista reciente e incluye: estudio cultural sobre el pueblo colombiano desde una perspectiva de género; recopilación sobre autoras colombianas, antecedentes y situación actual; exposición de la elección de las autoras y obras en las que se centra el estudio; análisis comparativo del corpus; análisis de elementos intrínsecos y extrínsecos al texto literario; búsqueda de toda la información disponible sobre las autoras (biografías, entrevistas, artículos, ensayos, etc.). Ocasionalmente se ha recurrido al estudio interdisciplinar al tratar ciertos temas, como el adulterio (desde la perspectiva del derecho penal) o el suicidio (desde la óptica de varias disciplinas diferentes).

Esta tesis doctoral consta de tres partes principales. La parte introductoria que abarca: la novela colombiana contemporánea, escritura femenina en Latinoamérica y Colombia y los antecedentes de la narrativa colombiana actual; el corpus, que incluye el análisis contrastivo de ocho obras en total de dos de las autoras más representativas de la narrativa colombiana actual, Consuelo Triviño y Piedad Bonnett; la exposición de los rasgos que ambas autoras tienen en común y las conclusiones. Una de las razones principales para la elección de este tema es la poca difusión de la narrativa femenina en comparación con la masculina, no solo en el ámbito de la literatura hispanoamericana, sino en el conjunto de la literatura en lengua española.

A pesar de que Colombia fue el primer país del mundo en concederle el sufragio a la mujer en 1853, como afirma Ofelia Uribe, la famosa activista por los derechos femeninos, en su ensayo *Una voz insurgente* (1963), en pleno siglo XXI la igualdad entre sexos está lejos de ser realidad en Colombia. El proceso de reconocimiento de los derechos de la mujer colombiana ha sido un proceso lento y tortuoso, lo que refleja el hecho de que el sufragio de la mujer fue retirado en varias ocasiones hasta que en 1954 se pudo consolidar finalmente. Las primeras publicaciones feministas aparecen a partir de los años 80, entre las cuales destacan títulos como *Mujer y familia en Colombia*

(1985), editado por Elsy Bonilla, *¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana* (1991), de María Mercedes Jaramillo, Ángela Inés Robledo y Flor María Rodríguez Arenas, y *Mujer, amor y violencia* (1991), editado por el “Grupo Mujer y Sociedad” de la Universidad Nacional de Bogotá, entre otros muchos.

El primer objetivo de este trabajo de investigación es tanto la promoción como la mayor difusión de la narrativa colombiana femenina actual y sobre todo la presentación de los temas principales que definen la narrativa colombiana femenina del panorama actual en correlación con sus antecedentes femeninos. El segundo sería determinar si realmente se puede hablar de una escritura femenina que presenta ciertos rasgos propios: dominio de la escritura en primera persona, adecuación al registro íntimo, superior percepción del detalle, hábil tratamiento psicológico, precisión y fluidez evidentes, la negación de la retórica y la propensión a la esencialidad, entre otros. El tercero sería mostrar que su obra plantea y reivindica los valores feministas, aunque ninguna de estas autoras se declara abiertamente feminista.

Si planteamos que el principal objetivo de este trabajo es analizar la narrativa femenina colombiana actual, debido al hecho de que la escritura de mujeres ha sido globalmente silenciada en prácticamente todas las partes del mundo, incluyendo Colombia, naturalmente, no podemos pasar por alto la definición de la escritura femenina y todo lo que tenga que ver con el adjetivo *femenino*. También hay que tener muy presente la diferencia entre escritura femenina y feminista, aunque a veces suelen entrelazarse, ya que cada voz femenina de una forma u otra también suele ser feminista, en mayor o menor grado.

Si empezamos por definir el concepto de escritura femenina con respecto a la escritura masculina, inevitablemente nos encontramos con el término *género*. Aunque los estudios de género no son, en ningún caso, el estado de cuestión de este trabajo o por lo menos no lo eran al principio de la investigación, hay que destacar que son parte importante de todo lo que atañe al concepto de literatura femenina. Partimos para ello de la definición más general de esta categoría en el ámbito de las ciencias sociales:

“Género fue un término propuesto por quienes afirmaban que el saber de las mujeres transformaría fundamentalmente los paradigmas de la disciplina. Las estudiosas feministas pronto indicaron que el estudio de las mujeres no sólo alumbraría nuevos temas, sino que forzaría

también a una reconsideración crítica de las premisas y normas de la obra académica existente” (Scott, 1996: 267).

El tema del género en cuanto a la creación literaria también plantea la pregunta de si es necesario escribir una historia propia de la literatura femenina o si por el contrario dicha literatura tiene que integrarse en una perspectiva más general. Dado que la respuesta a esta pregunta sigue ocupando a muchos críticos, vamos a empezar el presente estudio con una perspectiva más general de lo que es la narrativa colombiana actual para, a continuación, centrarnos en la narrativa colombiana femenina y su posición con respecto a la narrativa masculina. Más adelante vamos a centrar el estudio en el análisis de la obra de dos escritoras colombianas, Piedad Bonnett y Consuelo Triviño, por separado, para luego poder hacer un análisis comparativo de esta, ya que queda constancia de la presencia de temas comunes que se repiten en ambas autoras: la mujer objeto, la violencia irreprimible como telón de fondo, la violencia familiar, la soledad, la revisión de la infancia, el fracaso existencial.

De hecho, no podemos hablar sobre las particularidades de la escritura femenina sin primero echar un vistazo a la literatura dominante (en este caso masculina) y las posibles diferencias entre ambas. Claramente, existe un vacío en cuanto al análisis de la escritura femenina en Colombia, incluso en estudios de los años 80 y 90, como los de Fernando Ayala Poveda (1986) o Álvaro Pineda Botero (1999). Una de las pocas excepciones a señalar es el temprano trabajo de Antonio Curcio Altamar sobre la novela en Colombia (1975), en el que se registra un número significativo de novelistas mujeres (Navia Velasco, 2009: 43). En el siglo XXI destacan otros estudios más recientes como los de Luz Mary Giraldo, como *Cuentos y relatos de la literatura colombiana* (2005), *Más allá de Macondo* (2006) o *Ciudades escritas* (2001).

Como bien indica Navia Velasco en su estudio, las historias literarias de Latinoamérica se inscriben en un canon oficial institucionalizado, del cual han sido palmariamente ignoradas las voces femeninas. No obstante, las mujeres en Latinoamérica han escrito siempre diarios, cartas, crónicas, novelas, poesía, etc., pero su producción literaria fue aislada y recluida en el ámbito del hogar, de lo privado o de las publicaciones exclusivamente para mujeres. Por tanto, la discusión en torno a los valores de esta escritura simplemente no tuvo lugar, porque fue arrumbada desde antes de producirse o darse a conocer:

“La historiografía literaria colombiana del siglo XIX ignoró olímpicamente el aporte que podía significar en la discusión sobre la construcción de la identidad nacional una obra extensa y coherente, como la de Soledad Acosta¹, por ejemplo. Pero igualmente ignoró la palabra de otras mujeres como Priscila Herrera, Josefa Acevedo, Evanjelista Correa... que aportan desde su perspectiva dinámicas periféricas que habrían ayudado a que la nación se instituyera sobre bases más amplias” (Navia Velasco, 2009: 45).

Este panorama empieza a cambiar muy lentamente en el país, en el transcurso de las últimas décadas, a partir de los valiosos trabajos de Helena Araújo, Luisa Ballesteros, María Mercedes Jaramillo, Ángela Inés Robledo, Flor María Rodríguez Arenas y Betty Osorio de Negret. Los estudios de género y la crítica literaria feminista proponen dar visibilidad a las mujeres escritoras como uno de los objetivos fundamentales para acabar con la misoginia y estereotipos sexistas de nuestra cultura (Arriaga, 2004: 11). Con paso lento pero firme, la literatura femenina ha ido encontrando su espacio en el panorama cultural colombiano, aunque podemos apuntar que esa lucha ha sido y sigue siendo muy desigual. De ahí que la necesidad de trabajos como este sigue siendo una de las prioridades, “no por resentimiento, como lo plantea el crítico norteamericano Harold Bloom (1997), sino por necesidad de una visión más amplia y más real de Colombia como pueblo y como cultura” (Navia Velasco, 2009: 50).

1 “Soledad Acosta vulnera el ordenamiento masculino de las vidas de las mujeres a través de la construcción de un espacio y tiempo, propios de la mujer. Al reconocer que la política es para los hombres rechaza la idea de que ese sea el único espacio para hacer política. Para ella, el ámbito privado es el lugar en el que suceden las cosas más importantes y fundamentales” (Rojas, 2001: 166).

PRIMERA PARTE

2. Novela colombiana contemporánea

La novela colombiana inicia la era de la modernidad con dos novelas de resonante importancia, cuya enorme repercusión llega hasta nuestros días. La primera es *María* (1867) de Jorge Isaacs. Se trata de una novela típica del Romanticismo, en la cual se narra la vida de carácter idílico de una familia del interior de Colombia en su Hacienda el Paraíso, emplazada más allá de las agitaciones sociales que estaban teniendo lugar en la realidad del país. El ámbito patriarcal y bucólico que se refleja en la novela permite a su autor describir la felicidad del estrato social de los terratenientes, que se fundamenta en los valores de la familia y de la propiedad privada, impuestos por la tradición (Camacho Delgado, 2008: 2). La segunda es *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, en la que se describe un viaje de doble naturaleza, real e imaginario, que conduce a su protagonista, llamado Arturo Cova, desde el mundo civilizado al ámbito selvático y del Romanticismo a las puertas del Modernismo, para finalmente ser absorbido y devorado de modo misterioso por una naturaleza inhóspita, trasunto simbólico de la *mater terribilis*, que no solo engulle al protagonista, sino también, en los albores del siglo XX, a todo un modo de hacer literatura (Camacho Delgado, 2008: 3).

El paso al siglo XX lo marca la Guerra de los Mil Días (1899-1902) y una literatura llena de variantes, como por ejemplo la producida por Vargas Vila². Se trata de un escritor que tiende a la irreverencia y destaca por su naturaleza contestataria y su estilo afecto al Modernismo, que convulsionó a la sociedad de la época con los temas de sus relatos y sus reflexiones, produciendo notable controversia y granjeándose la desaprobación de la Iglesia y la cultura oficial. En el ámbito femenino, resulta digno de interés el caso de la escritora Soledad Acosta de Samper, que expone claves significativas para la reflexión cabal sobre la historia y la literatura de Colombia, al aglutinar episodios emocionales y situaciones de violencia, arquetipos sociales y entornos políticos reales, todo ello presidido por la voluntad irreducible de reivindicar la libertad de la mujer en una sociedad señalada por la represión y la crisis (Giraldo, 2005: 18).

A partir de los años 20, la novela colombiana suprime los principios escapistas

2 Sobre este autor, véase más información en el apartado sobre Consuelo Triviño.

del Romanticismo, y se compromete con la realidad sociopolítica, se encausa principalmente en dos vertientes: una que confiere voz a la protesta social, con rasgos predominantemente tradicionales, y otra, de características más modernas, que acoge innovaciones en lo tocante a la técnica narrativa, para la que el aspecto estético es lo esencial, aunque no es infrecuente que muchas de las novelas de esta orientación cursen la vía de la protesta social, subrayando la injusticia que se abate sobre los desfavorecidos y criticando el poder omnímodo de las instituciones. En el contexto colombiano la novela moderna o la “nueva novela” supone un rompimiento con el pasado y una búsqueda constante de lo nuevo e inexplorado, en la que se deja de lado el mundo rural y selvático y se examina de manera crítica la incipiente burguesía y su adhesión a los principios capitalistas (Forero Villegas, 2000: 244-245).

A mitad de siglo XX, la novela acusa un predominio de lo individual sobre lo colectivo; no se dirige la atención tanto a los conflictos y desavenencias del sujeto con el mundo, sino que, de una manera un tanto narcisista, se plantea qué curso de acción es el más conveniente para vivir cómodamente en el mundo. Este paso a lo subjetivo se percibe de manera especialmente notoria en el tratamiento del tema de la violencia, que deja de ser solo un motivo de denuncia de la situación sociopolítica para convertirse en un conflicto de orden emocional, existencial e histórico (Giraldo, 2005: 22-24).

El *boom* fue, naturalmente, uno de los momentos más célebres en la literatura hispanoamericana, tanto a nivel nacional como internacional. Ángel Rama lo sitúa entre 1960 y 1972, cuando el interés por la narrativa colombiana creció a niveles nunca antes alcanzados. Es la época en la que crece muy notablemente el interés de los colombianos por conocer su propia cultura, tan desatendida hasta entonces (Pineda Botero, 1990: 21-22).

Para la segunda mitad del siglo XX, Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis se convierten en paradigmas de una literatura nacional y modelos ejemplares a nivel mundial. Según Alfredo Laverde (2006: 10-15), es posible distinguir dos corrientes de la tradición literaria colombiana: en la primera de ellas, desarrollada por autores como Isaacs y García Márquez, percibe una concepción de la literatura como vía de acción en el mundo, en la medida en que identifica en ellos una corriente relacionada con el compromiso social, cierta forma de regionalismo sembrado en las preocupaciones del contexto, pero sin caer en la denuncia social. En la segunda de estas corrientes, en la que descuellan Silva y Mutis, Laverde encuentra la presencia de una mirada más cosmopolita, menos expuesta a las cuestiones del contexto y centrada en las

preocupaciones del individuo en el mundo degradado de la modernidad.

Por otra parte, escritores como Luis Fayad, Andrés Caicedo, Óscar Collazos, Albalucía Ángel parten de la idea de que la realidad como exterioridad es imposible de ser representada simbólicamente. Ésta solo permanece en el sujeto como límite, como carencia que hace evidente la insuficiencia del lenguaje (Gutiérrez Mavsoy, 2014: 39). También hay que tener en cuenta que Colombia ha sido pródiga en el desarrollo de relatos, donde mitos y leyendas conservan su vigencia al arraigarse en la cultura popular, como bien señala Luz Mary Giraldo (2005: 14).

En la década de los años 80, Colombia se ha convertido en un notable exportador de libros, pero resulta evidente que la difusión masiva de literatura colombiana en el exterior, con la excepción de las obras de García Márquez, se mantiene en niveles modestos. Esta paradoja puede explicarse, al menos en parte, por las actitudes de la crítica extranjera, que tienden a nutrirse de una noción ciertamente exótica de la novela hispanoamericana, a la que engloban en su conjunto en el movimiento del realismo mágico y a la que reducen a un producto netamente folclórico, marcado por el exotismo y la violencia (Pineda Botero, 1990: 22-23).

Los avances tecnológicos que han acelerado vertiginosamente el ritmo de vida del ser humano, junto con la avalancha de acontecimientos violentos que han enmarcado el acontecer de las últimas décadas, han sido los hilos conductores en el surgimiento de nuevos elementos narrativos en la literatura hispanoamericana: el erotismo, la historia y lo fantástico, la novela negra y lo policial, lo real y lo existencial, lo público y lo privado. Lo urbano se convierte en el tema central, convirtiendo a sus habitantes en seres cada vez más apáticos y escépticos de la existencia de un futuro, mientras lo cotidiano es objeto de tratamiento estético. Se desplaza la forma tradicional de comprender el proceso narrativo como una corriente unidireccional entre un escritor activo y un lector pasivo y se acoge una interpretación del lector como partícipe del relato, para lo cual la recreación de lo cotidiano es fundamental, pues en ella encuentra agarraderos el lector para identificarse con el protagonista (Useche López, 2000: 3).

Colombia no es un país ajeno a los cambios estéticos que marca la posmodernidad, cuyas raíces se hunden, en última instancia, en el pensamiento de Nietzsche. De hecho, Colombia es un país representativo de dichos cambios, dado que en las últimas décadas ha sido quizás el país latinoamericano donde más se ha vivido la violencia y el desarraigo, pulsiones que encuentran su natural cauce de expresión en el pensamiento posmoderno; la inseguridad en lo externo y el desasosiego interior genera

la comprensión de que el mundo constituye un entramado de verdades efímeras y evanescentes, sujetas a un contexto determinado, que por su propia naturaleza caduca únicamente pueden funcionar como orientaciones provisionales. Como consecuencia de ello, las verdades no pueden señalarse, ni asirse con facilidad y tampoco pueden constituir el fundamento de ningún ejercicio de autoridad. Desde esta perspectiva, el deambular más allá de estas verdades se puede considerar como un proceso liberador. No obstante, se podría cuestionar, siguiendo a Morales (1996: 104), que Colombia pueda presentar una estética posmoderna propiamente dicha, ya que no se ha dado un proceso de modernización como tal, por lo que el país sería más premoderno, con su cuota correspondiente de barbarie, que posmoderno. No obstante, son todos estos aspectos de violencia descarnada y realidad hostil los que redundan en una creación literaria llena de características postmodernas³, como la destrucción del lenguaje mismo, en la que la ciudad sin límites oprime y subyuga a sus habitantes, consumiéndolos en su propia cotidianidad y convirtiendo la vida en un sinsentido constante (Useche López, 2000: 4). La tensión entre lo rural y lo urbano muestra la dinámica del tránsito a la vida moderna y la superación del modelo social decimonónico. La ciudad se articula como un mundo lleno de complejidades, donde prima la instantaneidad, en cuanto a la pérdida de arraigo en el pasado y la anulación de una salvación proyectada en el futuro. El pulso urbano de la nueva novela expone de modos diversos la crisis vital irresoluble, la dialéctica de los espacios en conflicto, la lucha sin tregua en lo cotidiano y el hacinamiento de los seres humanos. La ciudad se traduce en la visión de un mundo lleno de complejidades, asumido como un espacio donde se cruzan todos los caminos y todo tipo de personas: “el carácter urbano de la nueva narrativa muestra de diversas maneras la crisis irredenta, la contradicción de los espacios, el conflicto constante y el hacinamiento constante” (Giraldo, 2000: 136). El desarrollo del tema urbano tiene especial importancia en la obra de Elisa Mújica y Helena Araújo, que focalizan su atención sobre la ciudad de Bogotá, ciudad en la que buscan su propia identidad y crecen emocionalmente las protagonistas de sus novelas (Berg, 2000: 215).

Claramente, una serie de circunstancias definió tanto a los escritores de estos años como a los de la década siguiente, como los movimientos estudiantiles, la emergencia de los nuevos medios de comunicación, las nuevas corrientes literarias, la

3 “El postmodernismo es en realidad una mezcla de temas y tópicos a veces contradictorios entre sí. De ahí que resulte difícil de definir o explicar. Sin embargo, casi todas las descripciones del postmodernismo se interesan en la visión particular del lenguaje, es más, en la destrucción del lenguaje mismo” (Utley, 2000: 119).

matanza de las bananeras (1928), que inspiró el conocido episodio de *Cien años de soledad* de García Márquez y *La casa grande* de Álvaro Cepeda, los violentos enfrentamientos entre conservadores y liberales y, desde los años 70, la llamada bonanza cocainera, que condujo al florecimiento de un nuevo subgénero narrativo, conocido como “novela de narcotráfico” o “la novela de la droga”, que constituye la última etapa en la metamorfosis de la novela de la violencia (Camacho Delgado, 2008: 5). Como resultado de todos estos hitos históricos, se produjo una novela crítica, de tipo analítico y naturaleza irreverente, tendente a la experimentación y al componente lúdico, que reflejaba una particular tensión entre la construcción y el seguimiento de modelos utópicos y el escepticismo emanado de la desestimación de la utopía (Giraldo, 2005: 23).

El periodo de la violencia empieza con el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán, recreado en *Vivir para contarla* de García Márquez, lo cual provocó un verdadero estallido de sangre y muerte, empezando por Bogotá (el famoso *Bogotazo*) y después en el resto del país. Esto desencadenó la persecución y exterminio de los liberales a manos de los diferentes gobiernos conservadores. Tanto el asesinato de Gaitán, como el *Bogotazo* tienen una interesante tradición literaria, que de forma inmediata rinde cuenta de la desestructuración del país. El asesinato de Gaitán afectó profundamente a los intelectuales colombianos que escribieron para dar testimonio de los terribles acontecimientos de los que fueron testigos directos o indirectos y para indagar sobre las causas sociales e históricas de un conflicto de tal magnitud. Cuando hablamos de la violencia partidista colombiana que duró casi veinte años (1947-1965), hay que destacar que ha sido el hecho sociopolítico más impactante del siglo XX y que más controversias ha causado en el panorama colombiano. Se pueden considerar tres etapas de violencia: la violencia oficial de origen conservador entre 1946 y 1953; la violencia militar de tendencia conservadora entre 1953 y 1958; y la violencia fretenacionalista de alternancia de los dos partidos tradicionales, desde 1958 (Escobar Mesa, 2000: 326). Con la violencia se produce por primera vez una narrativa con particularidades propias, donde la literatura colombiana se integra plenamente en la realidad que la rodea. Los nuevos escritores dejan de contemplarse en el espejo estadounidense o europeo para construir un modelo de identidad cultural y comienzan a nutrirse de todas las vertientes hispanoamericanas y, en especial, de su propia cultura nacional (Escobar Mesa, 2000: 332). Aunque la crítica al principio no prestaba mucha atención a la novela de la violencia por falta de la perspectiva temporal y por su

proximidad al género testimonial, debido a lo cual era tachada de pseudoliteratura, hoy en día cada vez existen más trabajos que abordan este tema con rigor y tino. En cuanto a los temas de interés nacional que abundan en la narrativa de la época, predominan los hechos históricos como la dictadura militar de Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957), la instauración del Frente Nacional en 1958 y el regreso a un libre juego electoral en 1978.

En este palpitante ambiente social, nace la llamada “generación transhumante”, que engloba al grupo de escritores que han sufrido el exilio y la represión en la Colombia de los años 70 y principios de los 80. Los principales exponentes de este grupo son Gustavo Álvarez Gardeazábal, Albalucía Ángel, Fanny Buitrago, Marvel Moreno, que es considerada una de las primeras autoras que pone en tela de juicio el sistema patriarcal y la legitimidad de las instituciones, y sobre la cual hablaremos más adelante, Luis Fayad, German Espinosa, Andrés Caicedo o R. H. Moreno Durán, entre otros, cuyas obras, como apunta Camacho Delgado (2008: 9), suponen la superación del macondismo a través de la urbanización de la novela. Se trata de la primera generación de escritores postmodernistas de la literatura colombiana. Si los autores de la Vanguardia proponían la experimentación lingüística como modelo literario, los escritores de la posmodernidad acogen un pensamiento nihilista en lo tocante al lenguaje, produciendo una realidad sumamente confusa, marcada por la arbitrariedad y en numerosas ocasiones asistida por la ironía y la parodia (Utle, 2000: 117).

En este tránsito de los años 70 a los 80 se dieron cambios definitivos para el desarrollo de la narrativa colombiana, ya que significó el alejamiento de los modos convencionales de novelar y “el rompimiento con el cordón umbilical que significaba la obra de García Márquez” (Zamora, 1999: 3). Este es el periodo que marca el cambio, ya que se advierte plenamente el predominio del marco realista con todas sus variedades en la novela, aunque ciertos ingredientes pueden acoger rasgos fantásticos. También es importante destacar la preponderancia de lo trágico sobre lo cómico, aunque subsistan elementos paródicos que, por otro lado, se nutren de una visión negativa del mundo. El ingrediente amoroso-erótico es recurrente, en el que la violencia y el sexo son elementos muchas veces interrelacionados, como en las novelas de Albalucía Ángel o R. H. Moreno-Durán, por ejemplo.

Como bien indica Dorfman (1972: 16), la novela de la violencia del pasado se diferencia bastante de la novela de la violencia del presente, donde el hombre ya no es un ser pasivo que recibe los maltratos de las fuerzas gobernantes, sino que adopta una posición activa individual frente a esta situación. Aquí la violencia surge como

mecanismo de defensa y surge, ante todo, de la necesidad de seguir viviendo.

Por otra parte, resulta significativo que una cantidad considerable de novelas colombianas contemporáneas de la violencia siga utilizando el modo melodramático para conferir sentido a la violencia colombiana. En un mundo en que la muerte parece ser tan irrelevante como la vida misma, los mecanismos melodramáticos se presentan como “el exorcismo hasta cierto punto efectivo que convierte a la violencia desdichadamente real y múltiple en algo inteligible” (Monsívais, 2000: 231). El modelo melodramático aglutina y dramatiza los problemas sociales, el desasosiego y la injusticia derivada de las realidades del mundo moderno, hijo de la Ilustración, como la ilegitimidad, el racismo, la esclavitud, la división en clases y la violencia sociopolítica. Sin embargo, es importante destacar que, a través del modo melodramático, algunas novelas de la violencia colombianas contemporáneas intentan hacer inteligible la crisis violenta, proponiendo salidas, como la recuperación de la virtud, la legitimidad moral, la justicia personal o colectiva y el amor como fuerza de redención (Segura, 2007: 73). De esta forma, los elementos melodramáticos se convierten en otra forma de narrar la realidad colombiana desde un punto de vista donde predominan los sentimientos y lo emocional ante lo racional.

Por otra parte, la novela de la droga, que no es más que otro subgénero de la novela de la violencia, también evidencia el surgimiento de los nuevos ricos, gracias al tráfico de drogas. Como indica Nelly Zamora Bello (1999: 1-2), algunos capos de la droga comenzaron a atraer divisas en un país abrumado por una notable deuda externa y empezaron a resolver numerosos problemas sociales que aquejaban a zonas rurales y urbanas, desatendidas por el gobierno. Paradójicamente, durante esta época la población colombiana de clase media aumenta notablemente su nivel de educación y de vida. El surgimiento de un nuevo grupo social conocido como *sicarios*, “jóvenes asesinos a sueldo” que aparecen en la época del narcotráfico, también deja entrever serios problemas sociales, dado que para muchos jóvenes era la única forma de tener empleo. *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo, supone una novela ejemplar para que el lector pueda aprehender el mundo de los sicarios y entender mejor la forma de vivir y de morir en una sociedad de corte apocalíptico. Como señala Birkenmaier (2010: 179), “la crisis en la novela de Vallejo tiene su trasfondo histórico en la muerte de Pablo Escobar, seguida por desempleo de los sicarios que empiezan a matarse entre ellos. El narrador invierte así la escala de valores y declara a los sicarios inocentes, a Escobar, contratador y a los políticos, malvados. Vallejo forma parte de un tipo de novelística que

se ha llamado realismo sucio: son narrativas de mundos marginales y muchas veces violentos”. Qué diferente, por ejemplo, esta observación de una sociedad corroída y sin posibilidades de salvación, de la mirada de García Márquez expuesta en *Noticia de un secuestro*:

“Él enaltece a los pocos, a los periodistas de la burguesía colombiana, y por ahí el derecho a la burguesía misma y fustiga también a los pocos asesinos para que ese país, jamás le vuelva a doler. Vallejo va mucho más allá, o al menos la disección que hace del país es más ácida y dolorosa. Incrédulo de cualquier posibilidad de cambio y positiva transformación, Vallejo es una especie de Diógenes que escupe en la cara, que golpea en el pecho, que incomoda el pensamiento por sus aseveraciones donde ni derechas ni izquierdas ni neutrales se salvan de la invectiva” (Montoya, 1999: 114).

La ansiedad de fin de siglo se asocia así no solo con la crisis de las guerras de droga en Colombia, sino también con la ansiedad por el fin de la escritura como tal. De ahí que se piense en la narrativa no solo como una técnica o recurso formal, sino como una moral de la forma, que configura una mirada de la literatura, su quehacer y su tiempo (Gutiérrez Mavesoy, 2014: 180).

Llegado el siglo XXI, el conflicto armado en Colombia comparte protagonismo con el narcotráfico hasta hace muy pocos meses, porque lo que se radicalizó fue la aceptación del narcotráfico en el imaginario popular. Estudiosos como Omar Rincón (2009: 147) afirman al respecto que la fuerza de acción del narcotráfico atravesó todas las formas de la sociedad y todas las zonas del país, tanto en el plano económico, como social, político y cultural. El fenómeno narco no es solo un negocio, sino también una estética, común entre las sociedades que se asoman a la modernidad desde la delincuencia como único medio de existencia en el mundo, que permea la música, la televisión e incluso la arquitectura y que destaca por su aparatosidad y su grandilocuencia. Numerosos escritores de narcoliteratura enfocan su narrativa con vistas a su posterior producción audiovisual, lo que supone una curiosa hibridación entre

literatura y cine en Colombia (Gutiérrez Mavesoy, 2014: 185)⁴.

En conclusión, hasta el momento los estudios críticos han apuntado tres aspectos fundamentales de la novela colombiana contemporánea: el concepto de posmodernidad (Pineda Botero, 1990; Williams, 1998), el concepto de novela urbana (Giraldo, 2001; Valencia, 2009) y el concepto melodramático y apocalíptico de la violencia (Segura, 2007; Zamora, 1999). Las tres denominaciones se preocupan por establecer una relación entre el pensamiento de la sociedad y el modo de expresarlo en la novela como un efecto de época que hace surgir el nuevo género con tres denominaciones diferentes: novela postmoderna, novela urbana y novela de la droga (subgénero de la novela de la violencia). No obstante, se puede afirmar con toda certeza que la nueva narrativa colombiana que cuenta con autores nacidos entre los cincuenta y los setenta se ajusta al presente y a modos narrativos que los separan de generaciones anteriores. No se presentan utopías orientadas a cambiar el mundo desde el ámbito de la ficción, ni se articulan gestos que se ajusten a compromisos ideológicos o sociales, ni se desarrollan actitudes mesiánicas bajo cualquiera de sus formas, ni se proponen experimentos que supongan una renovación de los aspectos formales; se privilegia la elaboración de relatos urbanos y violentos que describen el momento actual y que incorporan sensaciones y evocaciones de vacío, abandono, incertidumbre y escepticismo (Giraldo, 2006: 324). Cada escritor intenta crear una narrativa con amplia libertad desde su propia percepción de la realidad. No se sigue, realmente, ninguna doctrina o movimiento específico. Según Bonnett (citado por Manrique, 2007: 22), la palabra que mejor describe la literatura del presente colombiano es esta: vértigo.

3. ¿Escritura femenina & Escritura masculina?

3.1. Escritura femenina. Un acercamiento

Muchos intelectuales y críticos de la literatura han intentado definir la escritura femenina y responder a la pregunta de si la literatura femenina se diferencia en efecto de la literatura de su antagonista y en qué medida. A esta tarea se oponen dos problemas, el

⁴ Por ejemplo, *Sin tetas no hay paraíso* de Gustavo Bolívar, *El cartel de los sapos* de Andrés López, *La parábola de Pablo* de Alonso Salazar, etc.

primero sería el conocimiento incompleto que se tiene de la escritura femenina y el segundo es la imposibilidad de encasillar a todas las escritoras en un sólo conjunto. A pesar de estos dos asuntos claramente difíciles de resolver, se puede afirmar que hay ciertas distinciones entre estas dos escrituras, aunque los límites entre ambas a veces sean difíciles de explicar. En primer lugar es importante distinguir entre escritura femenina y feminista que pueden, pero no tienen por qué coincidir. Hay muchas escrituras femeninas, no feministas y hay muchos escritos feministas, no femeninos, por tanto es importante hacer esta distinción al principio de este capítulo para poder centrarnos en la definición de la escritura femenina.

En cuanto a la actitud de la crítica feminista reciente hacia la escritura hecha por mujeres, Elaine Showalter, famosa por ser una de las fundadoras de la crítica literaria feminista, es la que hace la primera distinción, distinguiendo dos modalidades definidas de crítica feminista cuya fusión conduciría a la confusión ante sus potencialidades teóricas:

“La primera modalidad es ideológica, se ocupa de la feminista como lectora, y ofrece lecturas feministas de textos que examinan las imágenes y estereotipos de la mujer en la literatura, las omisiones y falsos conceptos acerca de la mujer en la crítica (...). La segunda modalidad de crítica feminista es el estudio de las mujeres como escritoras, y sus objetos de estudio son la historia, los estilos, los temas, los géneros y las estructuras de la escritura de mujeres; la psicodinámica de la creatividad femenina; la trayectoria individual o colectiva de las carreras de las mujeres; y la evolución, así como las leyes, de la tradición literaria femenina” (Showalter, 1999: 78 y 82).

Como explica bien Aristázabal Montes (2005: 9), los estudios sobre la literatura femenina aparecen como un fenómeno sociológico e ideológico reciente y en proceso de elaboración cuyo objetivo es la recuperación y el reconocimiento de la identidad femenina y su deseo legítimo de asumirse como agentes activos de la Historia. Por otra parte hablamos de literatura feminista cuando la escritora está políticamente comprometida con el movimiento feminista que busca reivindicar los derechos de la mujer a partir de la escritura, alejándose a la vez de las estructuras patriarcales tradicionales.

Mercedes Arriaga, en su artículo “Cultura y violencia simbólica”, señala que todavía queda mucho trabajo por hacer en cuanto a la igualdad de géneros, dado que el imaginario colectivo o el inconsciente es el lugar en el que la cultura patriarcal se perpetúa y se reproduce: “porque la violencia simbólica⁵ se mueve en el territorio sutil de las relaciones afectivas, de las sugerencias, de las seducciones, de las amenazas, reproches, ordenes o llamamientos al orden, en el campo de lo personal y en el silenciamiento y la exclusión de las obras, creaciones y logros de las mujeres en el campo de lo social y cultural” (Arriaga, 2004: 9).

El concepto de escritura o literatura femenina puede ser definido, por lo menos, de dos formas un tanto diferentes, el primero concierne toda la literatura escrita por mujeres, y el segundo define la literatura femenina o masculina por lo que se refiere no a los autores, sino a sus contenidos. Como bien indica Mercedes Arriaga, la literatura femenina no tiene que ser exclusiva de las escritoras, del mismo modo que la literatura masculina ha sido, y es practicada por muchas autoras que preferían escribir como si no fueran mujeres:

“Ahora bien, que la literatura del contenido femenino no goza del mismo prestigio que su antagonista, es algo evidente, consecuencia de una tradición social, política, religiosa y cultural que sobrevalora lo masculino e infravalora lo femenino. En el pasado muchas escritoras escribían deliberadamente «como si no fueran mujeres» para no encontrarse con la desaprobación de la crítica y con el desprecio social” (Arriaga, 2003a: 2).

Es un hecho que muchas escritoras evitaban ser categorizadas como “autoras femeninas” por miedo a la desaprobación de la crítica. Isabel Allende, la autora chilena más vendida, reconoce haber sufrido el mismo miedo ya que temía por su reputación. Cuando le preguntaron en una entrevista si había usado la técnica narrativa en forma de diario en *La casa de los espíritus* (1985) porque esta era una novela sobre la mujer,

5 “La violencia simbólica es invisible para sus propias víctimas y se ejerce a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento, o más exactamente del desconocimiento, del reconocimiento o en el último término del sentimiento” o, en otras palabras, “cuando los dominados aplican a lo que les domina unos esquemas que son el producto de la dominación, o en otras palabras, cuando sus pensamientos y sus percepciones están estructurados de acuerdo con las propias estructuras de la relación de dominación que se les ha impuesto, sus actos de conocimiento son, inevitablemente unos actos de reconocimiento, de sumisión” (Bourdieu, 1998: 12 y 26).

Allende respondió que si hubiera sabido que esa técnica era definida como femenina, nunca la habría usado (García Pinto, 1988: 30).

Este planteamiento, inevitablemente, nos conduce a cuestionar la crítica de la condición femenina que se basa en el abuso del poder: “Ambas dominaciones, la de clases y la de sexo, son políticas y no se puede estar contra una de ellas y dejar a la otra intacta. Lo que los varones ejercen sobre las mujeres no es una autoridad natural- no hay ninguna de este tipo- sino un privilegio injusto” (Valcárcel, 2001: 10). Claramente, la diferencia entre los sexos se ha utilizado para justificar el poder absoluto de un sexo sobre el otro. Esto significa que:

“las ideas acerca del cuerpo son fundamentales para comprender cómo las mujeres conceptualizan su situación en la sociedad, pero no puede haber expresión corporal sin estructuras lingüísticas y sociales. La diferencia en la práctica literaria femenina debería buscarse- según Miller- en el cuerpo de su escritura y no en la escritura de su cuerpo” (Esquivel Marín, 2008: 11).

No obstante hay que tener en cuenta que “el dar el moderno nombre de privilegio a la ancestral jerarquía entre los sexos era la radical novedad teórica que el primer feminismo ilustrado ejerció. El feminismo aparecía como un hijo no deseado de la Ilustración” (Valcárcel, 2001: 10). Como indica Valcárcel, es cierto que la formación del prefeminismo se realizó en parte gracias a Rousseau, quien sueña mejores metas para la humanidad, pero por otra parte está decidido a dejar que las mujeres no puedan escapar a su destino impuesto y a una vida abnegada, dedicada al hogar, ya que por su capacidad de ser madres se interpretan como mera naturaleza, mientras que la construcción de la cultura le corresponde al hombre. Según algunos críticos como Benedetto Croce (1949) “mujeres tenían que permanecer en el ámbito de la esfera íntima y de los sentimientos; sus ideas sobre la mujer eran antifeministas, de hecho a la escritura femenina la señala como llena de sentimentalismo, un fuerte sentido de la moral y la imperfección en la forma⁶. En realidad cuando la escritura femenina no se

6 “La literatura femenina ha sido acusada de subjetiva y de utilizar con profusión el monólogo y la voz individualista, de que no sale del mundo de la mujer y de su papel, así como de ser una literatura en la que predomina lo discursivo y en la que falta la madurez artística en el uso de ciertas técnicas literarias y en el tratamiento de temas complejos y globales. A causa de esta visión despreciativa de la literatura de la mujer surge el punto de vista de muchas escritoras y críticos que rechaza la división

correspondía con estas características la criticaban y censuraban” (Arriaga, 2003a: 4). Por otra parte, la escritura sobre el “yo” no es menos creativa que la escritura sobre otros temas y técnicas artísticas. En los últimos tiempos la escritura autobiográfica, las confesiones, y los diarios empiezan a recobrar de nuevo importancia:

“Por medio de la escritura autobiográfica, las mujeres tienen y ejercen la transformación de la propia biografía y la reconfiguración de una identidad impuesta desde la memoria y la utopía. El lenguaje y el cuerpo expresan lo inidentificable, lo sin yo y sin nombre, la presencia de lo inaccesible, la huella de la represión, pero también, el trazo de un eros femenino feminista que impugna creativamente toda domesticación” (Esquivel Marín, 2008: 6).

Por otra parte, la escritura femenina también ha sido etiquetada de sentimental, cursi, demasiado subjetiva y melodramática. De ahí el problema de muchas escritoras feministas de asumir una identidad masculina, consciente o inconscientemente, lo cual hace del patriarcado una huella permanente en la escritura hecha por mujeres:

“El patriarcado es una marca, una huella histórica y transhistórica que condiciona en gran medida nuestras formas de pensar y hacer. El patriarcado constituye un régimen de dominación que es funcional al sistema de producción y que estableció una dinámica propia en las relaciones de poder y convivencia” (Esquivel Marín, 2008: 13).

De una forma o de otra, el patriarcado o la ideología machista imperante, es precisamente lo que hace parecer la escritura femenina como un intento de huida de lo racional y objetivo hacia lo misterioso, salvaje, subjetivo e intuitivo:

“En la escritura de mujeres el cuerpo femenino potencia metáforas de creación por medio del mismo cuerpo y de otras formas de

precedente. Además su interés en el ego y preocupaciones individuales tienen su justificación, ya que se pueden considerar como una etapa que se superará cuando se consiga madurez artística. La experimentación de las técnicas artísticas y lingüísticas necesita que la mujer realice sus reivindicaciones jurídicas y que tenga su dignidad humana en el seno de la sociedad. Mientras la mujer carezca de todo esto, su escritura tendrá un carácter subjetivo” (Tahtah, 1998: 387).

razonamiento alternas a la lógica como la imaginación y la intuición. Esto resulta unilateral, puesto que en escritores como Platón y James Joyce también se establecen importantes analogías entre la gestación y la creación literaria” (Esquivel Marín, 2008: 12).

Todo esto contribuye a que la escritura femenina, que ha existido siempre, haya estado tanto tiempo en la sombra, ya que la presencia real de numerosas escritoras dentro del panorama literario de los diferentes siglos, respaldada por el éxito de algunas obras y por el reconocimiento de premios literarios prestigiosos, no se corresponde con el espacio que se les asigna en historias de la literatura. En las diferentes historias de la literatura las autoras aparecen descontextualizadas, como si fueran casos excepcionales fuera de las corrientes literarias. Esta descontextualización de las escritoras tiene como consecuencia un vacío, ya no sólo en la literatura sino en la cultura general de cada país por separado, ya que se convierte en un fenómeno social. Una historia de la literatura que incluya a las escritoras no debe plantearse en términos sexo-género, sino como un problema de cultura silenciada:

“La cultura femenina, perteneciente a un colectivo social fuera del poder a causa de su sexo, es una cultura subalterna, que ha dialogado, pero también polemizado con la cultura dominante. Las escritoras son las primeras que han entendido y practicado lo que ahora se llama interculturalidad, porque han tenido que manejarse con dos códigos, dos lenguajes y dos mundos diferentes que separaban lo privado de lo público, la vida del arte, la tradición oral de la escrita” (Arriaga, 2003a: 5).

Como indica Marina Zancán (1998), el lenguaje, las elecciones temáticas y discursivas, la escala de valores y la misma imagen de lo femenino han sido configurados por un yo masculino; lo que no ha impedido que las mujeres practiquen la escritura en todas las épocas, pero sin conquistar el título de “escritoras” que sólo conseguirán con grandes dificultades a finales del XIX y principios del XX (19-20).

El crítico Carlo Bo apunta los rasgos que caracterizan la historia de la literatura escrita por mujeres en Italia, pero que también pueden aplicarse a otras literaturas, como

la española o la latinoamericana⁷:

1. *La indiferencia por parte de la crítica*

La actitud de la crítica hacia la escritura femenina ha venido siendo de desconfianza, cuando no de abierta hostilidad. La misoginia en nuestra cultura se manifiesta principalmente cuando se atribuye un valor a los productos culturales realizados por las mujeres. Lo cierto es que la presencia real de numerosas escritoras dentro del panorama literario de los diferentes siglos no se corresponde con los espacios que les es asignado en las historias de la literatura.

2. *La falta de transmisión de textos femeninos*

La falta de transmisión de los textos femeninos ha determinado dos aspectos importantes: la desconfianza de las mismas autoras hacia sí mismas, al carecer de modelos femeninos de referencia, y su intento de reconstruir en sus textos de creación una genealogía femenina y paralelamente rescatar a autoras del pasado.

3. *La dificultad de escritoras para afirmarse como tales*

La dificultad de escritoras para afirmarse como sujetos dotados de capacidad cultural ha determinado además en muchos textos, lo que Luisa Muraro llama “retórica de la incertidumbre”, que consiste en una *captatio benevolentiae* de los lectores a través de la presentación de un “yo” indigno que entra en el espacio de la escritura pidiendo perdón por su osadía. Este procedimiento es muy común en las autoras del pasado.

En los años 80, Rosario Ferré, novelista portorriqueña, afirma que las mujeres todavía no han aprendido a explorar sus cuerpos y escribir sobre la propia sexualidad: “Las escritoras del presente, sin embargo, saben que si quieren llegar a ser buenas escritoras tendrá que ser mujeres antes que nada, porque en el arte la autenticidad lo es todo. Tendrán que aprender a conocer los secretos más íntimos de su cuerpo y hablar sin eufemismos de él. Tendrán que aprender a examinar su propio erotismo y a derivar de su sexualidad toda una vitalidad latente y pocas veces explotada” (Ferré, 1980: 16). Esto implica que las mujeres antes de ser escritoras tienen que cumplir con una tarea que no es nada fácil: conocerse a sí mismas y sus cuerpos, al igual que alcanzar la “libertad interior” para poder escribir sobre su propia experiencia del mundo, tan diferente a la

7 Para más información, véase Mercedes Arriaga Flores (2003b 23-30).

del hombre. Esta “libertad interior” implica superar las sanciones emocionales y psicológicas que la sociedad sigue imponiendo a la mujer y las sanciones que ella suele imponerse a sí misma (Ferré, 1980: 13-14).

Finalmente, si nos centramos en la escritura femenina en Latinoamérica, vemos que el falocentrismo y la hegemonía que lo acompaña afecta a todas las facetas de la sociedad, no sólo a la literatura:

“La literatura feminista en América Latina, más que comienzo de una tradición, representa una subversión constante de todo lo que niega el diálogo entre alteridades polifónicas. Deconstruir el falocentrismo no es posible sin la deconstrucción geopolítica del eurocentrismo y las formas de dominación subsidiarias a toda visión hegemónica” (Esquivel Marín, 2008:14).

Como podemos ver, definir la diferencia y singularidad de la escritura femenina, como bien advierten algunas teóricas del feminismo, es una tarea escurridiza, ya que puede conducir a callejones sin salida. No obstante, una cosa está más que clara, la escritura femenina se diferencia de la escritura masculina dominante, en cuanto a temas, estilo y muchas veces género también, por simple razón de ser femenina, es decir por tener otro punto de vista diferente, limitaciones diferentes, al igual que la necesidad de expresar cosas diferentes. Por tanto en este trabajo vamos a partir de la premisa de que en efecto existe una literatura que merece la denominación de “femenina”, aunque no siempre sea una labor fácil definirla y distinguirla como tal. No obstante, podemos hablar de algunos rasgos típicamente femeninos que se pueden aplicar a escritoras de generaciones diferentes: “dominio de la escritura en primera persona, adecuación al registro íntimo, superior percepción del detalle, hábil tratamiento psicológico, precisión y fluidez evidentes, la negación a la retórica y la propensión a la esencialidad” (Matías López y Campillo, 2009: 2). El factor lingüístico cumple una función fundamental cuando hablamos de la escritura femenina dado que los escritos femeninos poseen un tratamiento del tiempo y de la acción muy peculiares:

“Las escritoras prefieren también hacer referencia a la vida centrándose en lo más íntimo, cotidiano, recurriendo a todos los niveles de la lengua. La lengua se convierte así en un instrumento de

liberación. La literatura femenina se considera ante todo como una literatura de los sentidos. Esta forma de escritura se remite a las sensaciones, a las emociones, lírica y llena de incertidumbre. Los analistas describen a las escritoras como más cercanas al mundo de las sensaciones, de las emociones, como menos rigurosas en el tratamiento de la acción y de las ideas que los escritores” (Matías López y Campillo, 2009: 2).

Piedad Bonnett, una de las escritoras en la que centraremos nuestro estudio, afirma que, en efecto, es imposible no reconocer distinción entre la escritura femenina y masculina:

“A la pregunta si es distinto escribir desde la condición masculina que desde la condición femenina, habría que responder rotundamente que sí, pero por una sola razón- porque es imposible eludir la condición de género. Ser mujer implica una experiencia del mundo muy distinta de la del hombre, que abarca desde los condicionamientos de su cuerpo hasta la naturaleza de sus temores” (Bonnett, 2008: 71).

3. 2. Escritura femenina en Latinoamérica

Como es bien sabido, en Latinoamérica siempre ha existido gran discriminación en cuanto a la escritura femenina, aunque también es cierto que en las últimas décadas el interés por la literatura femenina ha crecido debido al cada vez más fuerte movimiento feminista. Como bien indica Helena Araújo, en una de sus entrevistas, las latinoamericanas se leen y comentan sobre todo en la universidad. Fuera del mundo académico se nota todavía cierta hostilidad hacia la escritura hecha por mujeres, lo que testimonian las publicaciones y las ventas de sus libros, tanto a nivel nacional, como internacional. En efecto, muchas escritoras han pasado y siguen pasando desapercibidas debido al sexismo, todavía presente en casi todas las facetas de la sociedad hispanoamericana. Al fin y al cabo, el fenómeno de la opresión femenina no se puede

ignorar:

“en una sociedad como la latinoamericana, donde la virginidad y la maternidad eran hasta hace poco la única alternativa para las mujeres y la frigidez representaba una imprescindible condición de decencia, ¿cómo no tomar en cuenta el factor sexual? El discurso femenino puede tener igual potencial de creatividad que el masculino, pero a las mujeres les cuesta mayor trabajo expresarse, hallar un lenguaje propio, salir de la pasividad y el silencio que les ha impuesto la tradición” (Cobo Borda, 1990: 147).

Aunque últimamente parece ser que la discriminación vaya cediendo, está claro que unas cuantas publicaciones no pueden llenar el vacío de que se ha rodeado a las mujeres durante siglos, sobre todo en cuanto a la narrativa. Por alguna razón, como bien afirma Helena Araújo, en Latinoamérica la poesía femenina siempre ha sido más apreciada que la narrativa. Si nos centramos sólo en el siglo XX vemos que escritoras como Teresa Wilms Montt, María Luisa Bombal, Teresa de la Parra, Lydia Cabrera, etc., vivieron casi siempre en el exterior, algunas seguramente debido al exilio voluntario. Innegablemente, en esa época, cuando se censuraba a las mujeres que pretendían hacer de la literatura una profesión, el exilio parecía una opción más que reconfortante. En Colombia, por ejemplo, novelistas como Flor Romero, Fanny Buitrago y Albalucía Ángel se han dado a conocer, sobre todo, porque se les publicaba en el exterior: “Y si bien, Flor Romero ha estado influida por García Márquez, las otras dos han hallado su propio derrotero y su propio territorio. En ellas, la problemática femenina se vincula a los fenómenos de transculturación surgidos con el pasaje de lo rural a lo urbano” (Cobo Borda, 1990: 150). Tal es el caso de muchas escritoras, quienes en busca de reconocimiento se han tenido que marchar de su país natal.

Castro Klaren afirma que la lucha de la mujer latinoamericana es una lucha doble, ya que está sumergida en una doble negatividad, porque es mujer y porque es mestiza: “the writing done by Latin American women was thus historically marked by the signs of marginality, race and “the feminine” within such historic marginality” (Castro Klaren, 1989: 95). Este factor es crucial cuando hablamos de la literatura femenina latinoamericana, ya que subvierte su identidad a la alteridad, reduciéndola a lo

otro, junto con los negros, indios o no cristianos⁸.

Por otra parte volviendo al culto a la madre y a la Virgen María, es evidente que el llamado “marianismo” sigue teniendo un gran peso específico en la tradición católica de América Latina. Como bien señala Corbatta en su estudio:

“el culto a la madre está claramente glorificado en la esfera privada, pero se vuelve más complejo en la vida pública donde a menudo se cuestionan las relaciones conflictivas de las autoras con sus madres, la idea de la madre como una fuerza histórica y la posibilidad de la propia autora de ser madre, condición vista a menudo como una amenaza a su libertad y su actividad de ser escritora. En este sentido proliferan los sentimientos de competición y de traición de la madre, respecto de la hija” (Corbatta, 2002: 18).

Como vamos a ver en el análisis de las obras elegidas, la relación madre-hija siempre es conflictiva o tensa y nunca armoniosa, pero éste es sólo uno de los conflictos que deben resolver las protagonistas.

Una de las tres autoras de *Women's Writing in Latin America*, (1991) Silvia Molloy parece establecer en qué consiste ser una mujer escritora en Latinoamérica: ser privado y carente de autoridad (en cuanto mujer), aparecer investida de poder intelectual en la esfera pública (en cuanto a escritora) y, sobre todo, hay que tener muy presente el hecho de que las mujeres a menudo terminan por adoptar el sistema de representación del que quieren evadirse: “one should keep in mind that critics, in LA, have tended less to read the work of women authors than to dramatize the anomalies they attributed them as persons” (p. 115).

Por otra parte, Jean Franco (1999) afirma en uno de sus ensayos, “Feminism and The Critique of Authoritarianism”, que el poder tradicional asignado en Latinoamérica a la familia y a la Iglesia y la asociación de este poder con un espacio particular (la casa, el templo), retoma la distinción tradicional entre público y privado, asignando este último a lo femenino: “house, home and convent are undoubtedly constructions produced by a sex gender system in which feminine categories are

8 Para más información, consúltese la teoría de la alteridad y subalteridad de Edward Said y Sara Castro Klaren, “The Novelness for a Possible Poetics for Women”, en Hernán Vidal (ed.), *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism*, Minneapolis Institute, 1989, pp. 95-106.

organized in relation to the presence/absence of the phallus, understood in this case as the source of symbolic power” (p. 13).

Volviendo a Helena Araújo, en su ensayo *La Scherezada Criolla* (1989), afirma que la mujer o la escritora latinoamericana oscila entre pagar el precio de la rebeldía o soportar el peso de la opresión, sobre todo en cuanto a su sexualidad. Esta prohibición del deseo se afilia en un cierto ideal de pureza heredado de España católica en donde se cultiva la pureza de la sangre (respecto de judíos y moros) y la pureza de linaje (virginidad y fidelidad femeninas) que se ha de continuar en el Nuevo Mundo:

“Una condena a la frigidez y al silencio, pues para una sociedad donde los roles sexuales siguen la pauta tradicional, la represión y el discurso tienen mucho que ver con la represión de las pasiones y la libido. Sobra decir que la latinoamericana sobrevive bajo la prohibición del deseo y que tanto la tradición religiosa como la moral burguesa le impiden reconocer y asumir su cuerpo” (p. 33).

Así, Araújo ve la escritura como forma de cura individual y colectiva ya que la escritora latinoamericana como Scherezada, al hacerse narradora, podrá curar al sultán de su neurosis y curarse a sí misma, al tener clara noción de su propia individualidad y un manejo autónomo de la lengua (Corbatta, 2002: 25). Por otra parte, el famoso crítico, Ángel Rama, en el prólogo de una recopilación de cuentos eróticos hechos por escritoras latinoamericanas, *Aquí la mitad del amor*, afirma que la literatura ha sido una espada de dos filos para mujeres, ya que antes era una cárcel y posteriormente un instrumento en su emancipación. De esa forma, la literatura se convierte en un arma usado por mujeres y en contra de ellas en la lucha por la igualdad: “La literatura fue para ellas, frecuentemente cárcel; cuando comienza a transformarse en instrumento desalienante, es corriente que quien lo esgrime –todavía torpemente– frente a una sociedad armada, estalle en pedazos” (Rama, 1996: 7). No obstante, es un hecho que el corpus sobre literatura hispanoamericana femenina se ha ampliado bastante en las últimas décadas, como afirma Wanguermet (2004), ya que a partir de los noventa podemos contar con un auténtico boom de literatura femenina: *Voces femeninas de Hispanoamérica* (1996), *Antología del cuento femenino boliviano* (1997), *Del silencio al estallido: narrativa femenina puertorriqueña* (1991) entre otros: “si los primeros trabajos feministas insistían en poner de manifiesto la doble marginación (mujer y

mestiza) de la escritora del Nuevo Mundo y resaltaban las “tretas del débil” (...), los de la última hornada teñidos de postmodernidad alertan contra los esencialismos, contra la erección de un único modelo teórico” (p. 38). Si bien esta postura crítica seguramente amplíe los horizontes del estudio de la narrativa hispanoamericana femenina, también es verdad que la historia de la “gran marginada” no la podemos cerrar hasta que más poder igualitario entre los sexos no suplante la misoginia, todavía tan presente en la sociedad hispanoamericana, o por lo menos no permita seguir ampliando los horizontes, pero ya desde otra perspectiva y otro contexto, donde ya no sea necesaria tanta reivindicación de los derechos femeninos.

3. 3. Escritura femenina en Colombia

En los primeros treinta años del siglo XX se vivió en Colombia el periodo denominado “Hegemonía Conservadora” en cuanto a lo político e ideológico, ya que el gobierno conservador de aquella época se caracterizaba por su estrecha relación con la Iglesia Católica y el Estado. Este pensamiento apareció en Sudamérica en el siglo XIX cuando se dio la Independencia de España. Es un dato interesante que Colombia fue el primer país latinoamericano que contó con una Academia de la Lengua y uno de los primeros en los que se redactó una historia de la literatura nacional, de la cual, como era de esperar, estaban completamente excluidas las mujeres. Es también el lugar donde la política y la gramática caminaron de la mano, dando lugar a una cultura nacional que se definió como normativa, conservadora y restringida (Rueda, 2000: 463).

En cuanto al papel de la mujer, es importante destacar que la Iglesia Católica continuó predicando, como lo hacía en el siglo XIX, que la mujer debía permanecer en el hogar, asegurándose las buenas costumbres y la moral. Aunque en la época conocida como la “Hegemonía Conservadora”, la situación de la mujer no tuvo cambios importantes, hubo algunas manifestaciones por parte de intelectuales, escritores y políticos a favor de que la mujer tuviera acceso a la educación y más autonomía. Este planteamiento concuerda con el de la escritora Soledad Acosta de Samper⁹ a finales del

9 Para más información sobre esta autora, véase Véase Carolina Alzate y Montserrat Ordóñez (comps.), *Soledad Acosta de Samper, Escritura, género y nación en el siglo XIX*, Iberoamericana, Madrid, 2005 y Carolina Alzate, *Soledad Acosta de Samper y el discurso letrado de género, 1853-1881*, Iberoamericana,

siglo XIX que sostenía que mientras la parte masculina se dedicase a ordenar la vida social, la mujer debería de crear una nueva literatura, suya propia, basada en la sensibilidad y el punto de vista femenino. No obstante, como afirma Aristazábal Montes, cuando la mujer ingresó en el mundo de la escritura lo hizo con timidez: “se acogió al canon imperante y escribió sobre los temas del uso, prestando incluso su voz a personajes masculinos desde los que narró. Cuando escribió desde su propia perspectiva recurrió al denominado género autobiográfico y se expresó mediante cartas, diarios y confesiones, elaborando desde allí una literatura con una propuesta estética propia¹⁰ (Aristazábal Montes, 2005: 8).

Desde el punto de vista de la crítica feminista francesa, la escritura es vista como un acto de subversión que sumerge a la mujer escritora en su propio ser y la lleva a descubrirse, trazar sus propios caminos y dar rienda suelta a lo que desde diversos puntos de vista se ha denominado el “imaginario femenino” (Cixous, 1995: 45). Es interesante mencionar que tanto las teorías feministas como las bakhtinianas valoran la heterogeneidad y la diversidad y comparten una genuina preocupación por el otro oprimido y marginalizado que ha sido creado por un sistema hegemónico y autoritario. Por ejemplo existen semejanzas entre las teorías de Bakhtin y las de Helena Cixous, según la forma en la que ella describe la escritura femenina parece que encarna muchas de las características de lo que Bakhtin llama el discurso dialógico¹¹.

En el ámbito latinoamericano, por otra parte, Corbatta (2002) en su estudio parte de la misma afirmación, ya que analiza cómo la narrativa colombiana femenina sirve para caracterizar la sociedad colombiana no sólo desde el acontecer histórico sino también desde los elementos constitutivos del inconsciente colectivo, como mitos, creencias, prohibiciones y tabúes (p. 167). Araújo (1989), por otra parte, también reivindica la subjetividad femenina vinculada, a su juicio, con mitos y rituales primitivos no deformados por la razón, lo cual le permite postular una hipótesis sobre “una posible relación entre la expresión mítica y lo femenino” (p. 20). De esta forma la escritura femenina se convierte en una “expresión mítica que se manifiesta mediante un

Madrid, 2015.

10 Navia Velasco (2012) argumenta lo mismo en su ensayo “El pensamiento de las mujeres en el panorama intelectual en América Latina”, afirmando que en América Latina sí existe una tradición ensayística expresada en diversos formatos, en formas de cartas, testimonios y artículos de revista, conferencias y diarios donde las mujeres han expresado sus exigencias y reclamos, así como las preocupaciones sociales y religiosas (pp. 1-39).

11 Para más información, véase Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. Bakhtin*, edición de Michael Holquist, University of Michigan, 1984.

discurso en el que predomina lo simbólico y analógico como vías de escape de lo reprimido” (Corbatta, 2002: 168). Opresión que determinaría la inherencia de la mujer, su tendencia a la subjetividad y a menudo su reducción al anonimato, la sumisión y al silencio. En una de sus entrevistas Albalucía Ángel habla del silencio al que concibe como el motor determinante de su creación literaria:

“Me acucia el silencio. Me persigue una necesidad de oír alguna vez el eco de mi propia voz. Son espejos irresistibles, me supongo, pero me gustaría atravesar esas barreras invisibles y plantarme delante de ese público igualmente intangible y hablarle así, en voz alta y no con la página como único conductor” (Corbatta, 2002: 168).

En la esfera del silencio y sobre todo de lo censurado, claramente predomina lo sexual, reprimido por la tradición religiosa y por la práctica económica: “el lenguaje simbólico propuesto por Araújo instauraría la irracionalidad y el deseo en lugar de la razón razonante lo que determinaría una forma diferente de expresión centrada en las pulsiones corporales así como en la sexualidad femenina y en el sentimiento” (Corbatta, 2002: 169).

Desde el punto de vista psicoanalítico, Araújo define el acto creador femenino como una forma de agresión causante de disturbio emocional en la mujer, asociando esta actitud en una educación que condiciona a las mujeres a la pasividad y cuyas consecuencias son la inseguridad y la dependencia, el disimulo y la autocensura. De ahí que en su escritura se expresa con imágenes de encierro y fuga, como en algunas novelas de Albalucía Ángel, por ejemplo, donde el encierro aparece como una categoría recurrente (Corbatta, 2002: 172).

Vittoria Borso (1994) en su estudio “La escritura femenina en Colombia en la década del 80” propone que la escritura femenina funciona para criticar el orden patriarcal, falocéntrico, logocéntrico y eurocéntrico y además coincide con las ideas de Castro Klaren acerca de la existencia de una posible analogía entre la búsqueda de la identidad hispanoamericana y la búsqueda de identidad del movimiento femenino (p. 189)¹². De esta forma tanto la escritora latinoamericana como la colombiana obtiene su

12 “El reto de la escritura femenina tiene asimismo parentesco con el reto latinoamericano. Si por un lado, la producción de las mujeres en México, que hasta la fecha de Tlatelolco estaba bajo el peso del mito de la Malinche, fue distinta de la de Colombia donde no existió una polarización semejante del

derecho perdido de integrar lo que vive y sentir lo que escribe, asumiendo la autonomía de su lenguaje y reinventándose a sí misma, a través de su escritura. Terminaríamos este apartado con una cita de Mercedes Arriaga (2004): “no estaremos en una posición de igualdad hasta que no conquistemos nuestra propia palabra, hasta que no borremos esa misoginia de los diccionarios que nos deforma y nos culpabiliza, hasta que no se rescriban los libros de humanidades y de ciencia con las aportaciones femeninas” (p. 13).

4. Antecedentes de la narrativa colombiana femenina actual

Cuando hablamos de la narrativa femenina colombiana actual, no podemos omitir todas esas escritoras anteriores que escribían bajo el velo del silencio y la opresión, ya que la participación femenina en el ámbito cultural estaba bastante restringida, por tanto sus intereses literarios tampoco eran muy bien vistos ni recibidos. En este capítulo, mayormente vamos a hablar de las escritoras colombianas nacidas a finales de los años 30 y principios de los 40 del siglo XX que, como otras muchas mujeres escritoras latinoamericanas de su generación, no recibieron durante décadas el apoyo mayoritario de la crítica, las editoriales y la academia que sí tuvieron sus colegas hombres. En una nota preliminar del libro de ensayos sobre literatura colombiana *¿Y las mujeres?* María Mercedes Jaramillo señala que el espacio físico en el que se reducen las mujeres, al igual que los oficios que éstas desempeñan, son los que han moldeado en gran medida su proceso escritural en general (p. 14). Nombres como Marvel Moreno, Albalucía Ángel, Ana María Jaramillo, Helena Araújo, Flor Romero, María Elvira Bonilla, Silvia Galvis, Carmen Cecilia Suárez, Fanny Buitrago y otras muchas escritoras¹³ hasta hace poco no tenían el reconocimiento que merecían, algunas de las cuales no lo tienen hasta el día de hoy. En este apartado nos vamos a centrar en las tres más destacadas, ya que sus obras se pueden considerar como puntos determinantes en la

mito de origen, por el otro la crítica hispanoamericana ha sido matizada por los discursos de identidad urdidos sobre categorías polarizadas a raíz de la alternativa de la barbarie versus civilización, proporcionando una óptica en la que la mujer escritora no cabía” (Borsó, 1994: 190).

13 Véase: Virginia Capote Díaz, *Reescribir la Violencia: Narrativas de la Memoria en la Literatura Femenina Colombiana Contemporánea*, Peter Lang AG International Academic Publishers, 2016.

literatura femenina en el país: Marvel Moreno, Albalucía Ángel y Fanny Buitrago.

4. 1. Marvel Moreno

Marvel Luz Moreno Abello, nacida en Barranquilla en 1939, fue estudiante de economía, autodidacta en literatura y ciencias humanas, lectora de clásicos y partícipe de la vida cultural parisina desde los años 70. Reina del Carnaval de Barranquilla, en 1969 publicó su primer cuento. En la escritura de Marvel Moreno se afirma una visión renovadora que critica a la cultura patriarcal y a la vez se cuentan enfoques feministas, de la sexualidad, la tradición modernista, de frontera, la vida cotidiana, la sociedad y la ciudad, relaciones entre región, nación y cosmopolitismo, entre otros. La autora, en su obra, presenta una cadena de mujeres que se suceden, en las que abuelas, madres e hijas sostienen una unidad: “Moreno desestabiliza esa continuidad al mostrar en las primeras la repetición del principio autoritario, en las siguientes la imposibilidad de rebeldía y en las últimas la conquista de autonomía y liberación” (Giraldo, 2006: 194). Su escritura también da testimonio de que la cultura latinoamericana es por tradición falocrática y paternalista, por lo que tiene la necesidad de proyectar un discurso femenino pensado y hablado por voces femeninas, cuya mirada difiere de la del convencional discurso de lo femenino (Giraldo, 2006: 194-195). Mirar y narrar en la obra de Marvel Moreno parecen un juego dialéctico: “Marvel Moreno atrapa al lector: le narra, le muestra y le detalla, al tiempo que lo relaciona con una doble temporalidad: la del mundo soñado (“un chispear de instantes”) y la del mundo adulto (“un lento transcurrir de días iguales”)” (Giraldo, 2006:198).

Algunas de sus obras más destacadas son la novela *En diciembre llegaban las brisas* y los relatos “La noche feliz de Madame Yvonne”, “Ciruelas para Tomasa”, “Algo tan feo en la vida de una señora bien”, “La peregrina”, “La sombra”, “Oriane, tía Oriane”, “El espejo”, etc. El proceso narrativo muestra en la mayoría de los relatos una metamorfosis del rol femenino, ya que la mujer asume su identidad, acepta su historia y se desempeña según las leyes del mundo contemporáneo: “de sujeto de búsqueda, indagación y crisis, pasa a sujeto de desencanto que acepta su pasado, la identidad de su cultura y las contradicciones de la realidad. El tono narrativo cambia: el apasionamiento

característico de los reconocidos cuentos “barranquilleros” se transforma en enfrentamiento y distanciamiento en los “cosmopolitas”, pues la lógica racional se apodera del mundo y del discurso expresando cierta deshumanización muy propia del presente” (Giraldo, 2006: 203).

En la novela *En diciembre llegaban las brisas* la ciudad se presenta como una estructura social, moral y rígida, un lugar de la ley, que ordena los comportamientos de los sujetos: “la ciudad que crea Marvel Moreno es una síntesis que da cuenta de una ciudad particular, a través de ella en un acercamiento de lupa, nos deja ver los efectos destructivos de un sistema de civilización instaurado por años al que se suele llamar patriarcado” (Lázaro de la Hoz, 2014: 120). La Barranquilla que refleja Moreno en su obra se refiere a esas estructuras sociales y morales que inmovilizan a los seres humanos, creando en ellos estados como malestar, depresión, locura, etc. Moreno construye personajes que ejemplifican los efectos autodestructivos intentando cumplir las exigencias de la sociedad en la que los impulsos sexuales están sometidos a una serie de reglas de comportamiento: los hombres deben casarse únicamente con mujeres vírgenes y si no lo son deben entonces maltratarlas y hacer valer su lugar de poder (Lázaro de la Hoz, 2014: 124). Es importante destacar que las acciones de los personajes en gran medida dependen del hecho de si se encuentran físicamente dentro o fuera de la ciudad. Una vez fuera, sin el ojo vigilante, siempre pendiente de todos sus movimientos dentro de la ciudad, se encuentran libres de disfrutar de su sexualidad y ser más ellos mismos. No obstante, a pesar de esos instantes de gozosa libertad, al final se acaban perdiendo en sus laberintos simbólicos (Lázaro de la Hoz, 2014: 131-132). Algunos de ellos acaban hundiéndose en la indiferencia, algunos en la locura y otros en el suicidio. No existe final feliz para ninguno de ellos, por tanto el mensaje de la autora está claro: es imposible alcanzar la felicidad bajo las reglas rígidas del mundo que nos rodea.

Como afirma Luz Mary Giraldo, en el relato “Ciruelas para Tomasa” vemos una narración que se alterna en dos versiones que matizan presente (la nieta) y pasado (abuela) hasta confluir en la versión de Tomasa (pasado, presente y tal vez futuro). Para Tomasa esa imposibilidad de encontrar la felicidad o la “expulsión del paraíso” se realiza a partir de la historia personal de Tomasa, tras haber sido amada y abandonada quien “se había cerrado para siempre a la vida y a cualquier forma de ilusión apenas puso en duda la buena fe del hombre que amaba” (p. 39). En “Algo tan feo en la vida de una señora bien” el tiempo del relato muestra que la vida está marcada por una

temporalidad doble: un pasado feliz y amoroso y un presente tormentoso que proyecta la ausencia y la negación del mundo soñado. La protagonista, Laura, habitante de los dos tiempos, para soportar el presente (un matrimonio infeliz y una casa demasiado grande) recurre a amplias dosis de Librium y Valium para anestesiar su cotidianidad (Giraldo, 2006: 205).

Ambos personajes femeninos se ven obligados a buscar refugio: “la crisis de Laura, semejante a la de Tomasa, se cristaliza en la despedida del mundo edénico de dos maneras: Tomasa niega el paraíso y se refugia en la locura: Laura lo olvida y busca refugio en la evasión, la alucinación y la anestesia de su cotidianidad” (Giraldo, 2006: 206).

Otro relato con interesante trama donde la burla a la purificación se intensifica mediante la exacerbación erótica es “La peregrina”. Ana Victoria, la protagonista deberá expiar la culpa por haber gozado de su sexualidad en una monacal experiencia purificadora. El máximo de la ironía se realiza cuando en el lugar donde deben expiar sus pecados, Ana Victoria se encuentra con Pablo, quien acude por idénticas erotómanas razones, y como en un juego de dobles y espejos, se inicia entre ellos una consumación plena de los apetitos incontrolables. De esa forma lo inefable se hace posible, la sumisión se transforma en audacia, la virginidad en impulso erótico y la ingenuidad en ironía (Giraldo, 2006: 209). Marvel Moreno¹⁴ falleció en París en 1995, víctima de un enfisema pulmonar.

4. 2. Albalucía Ángel

Albalucía Ángel Marulanda, nacida en Pereira en 1939, del que se muda para realizar sus estudios universitarios y alejarse del ambiente opresivo de la vida de provincia. Estudia Letras e Historia del Arte en la Universidad de los Andes (Bogotá) donde es alumna de la crítica del arte y narradora argentina Marta Traba. Empieza a escribir en Europa, adquiriendo relevancia a partir de su primera novela *Girasoles en invierno*. En las novelas de Albalucía Ángel es evidente la presencia del monólogo interior lírico que aparece como recurrente modo de expresión de sus protagonistas

14 Para más información sobre esta autora, véase Jacques Gilard y Fabio Rodríguez Amaya, *La obra de Marvel Moreno. Actas del Coloquio Internacional organizado por Université de Toulouse-Le Mirail Université degli Studi de Bergamo, Toulouse, 3-5 de abril de 1997*, Viareggio, Baroni, 1997.

femeninas. Algunas de sus obras más destacadas son *Dos veces Alicia* (1972), *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975), *Misiá señora* (1982), *Las andariegas* (1984), etc.

Como ya habíamos mencionado antes, el encierro aparece como una categoría recurrente, por ejemplo, Ana, la protagonista de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, se recluye voluntariamente en el baño o en la cama para escapar de sus obsesiones. Mariana, la protagonista de *Misiá señora*, también vive asfixiada en la circularidad de sus recuerdos, de los que quiere huir desesperadamente. Dada la rígida educación religiosa que ensalzaba virginidad, maternidad y frigidez como modelo de conducta, la protagonista vive obsesionada por haber pecado, no goza con el marido y tardíamente descubre su capacidad orgásmica con un desconocido (Corbatta, 2002: 172). Como indica Araújo en su estudio, de esta forma, la mujer, al compararse con la Virgen, rechaza la sensualidad y su cuerpo y refuerza una vez más su predisposición a la obediencia y al silencio: “de esa forma se analiza el modelo mariano y su vinculación con la pasividad de las mujeres, las que identifican a la virgen con la madre, o sea con la pureza y la total abnegación” (Araújo, 1989: 63).

Volviendo a *Estaba la pájara pinta sentada en un verde limón* ésta ha sido analizada como *Bildungsroman* o novela de iniciación y también como novela de la violencia colombiana que se inicia tras el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán en 1948. Para esta novela había obtenido el Premio Bienal de Novela Colombiana, para la cual uno de los jurados, Alvaro Mutis, había dicho que es “un texto fundamental de la violencia del país”¹⁵. Ana, la protagonista, tiene una relación conflictiva con la madre, que aparece como la figura opresora que la censura, al igual que todas las figuras femeninas de su misma clase social. Sólo la criada Sabina, quien la inicia en el placer sexual y Valeria, una joven humilde que lucha por el cambio social, son las excepciones de esa regla. Otro aspecto importante vinculado con la sexualidad, pero también con la violencia que asola el país, es la violación sexual como agravio terrible infligido a la mujer (Corbatta, 2002:175). Albalucía Ángel lo menciona en una entrevista:

“No hay ninguna regla, pero la única que sí es válida es que a las mujeres hay que violarlas, tengan siete años o setenta. Esa es la ley;

15 Lucy Lorena, “Albalucía Ángel, invitada especial al Encuentro de Mujeres Poetas de Roldanillo”. Disponible en: <http://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/albalucia-angel-invitada-especial-al-encuentro-de-mujeres-poetas-de-roldanillo.html>. Fecha de consulta 10/08/2016.

no les importó si las mujeres eran liberales o conservadoras. A las niñas se les hacían cosas tan tremendas que son innombrables, actos de violencia que el hombre de Colombia cometía con la mujer. El crimen mayor de La Violencia ha sido la violencia sexual que tuvo que sufrir la mujer colombiana, cualquiera fuera su color político o su edad” (García Pinto, 1988: 50).

En cuanto a *Las andariegas* (1984), es una de sus obras más logradas, donde se enfatiza el carácter errante y guerrero de la mujer, que precisa una escritura de la historia a partir de una visión del mundo femenina (Zamora Bello, 1999: 36). De esa forma se establece un primer cambio radical en la concepción misma sobre el origen del mundo aludiendo al mar como madre creadora: “La metáfora del agua a la que se hace referencia en la obra representa la Madre y Materia que nos trae al mundo en un juego de transformaciones a partir de la misma concepción” (Zamora Bello, 1999: 37). Las mujeres que aparecen en la narración son guerreras que inician su viaje en busca de su verdad y que de una forma u otra han sido piezas claves en el devenir histórico de nuestro mundo y que serán las encargadas de forjar en la novela una nueva Historia. De esta forma se lleva a cabo una desintegración gradual del discurso patriarcal para dar pie a un discurso femenino. La evocación de la mitología griega y de la diosa Atenea que es presentada con matices masculinos que le confieren presencia y poder en la narración. Es importante destacar que Ángel no pierde la ocasión de reencontrarse con su condición de mujer hispanoamericana: “al llegar a esa parte, se hace presente la mirada de las viajeras hacia un pasado hispánico. Según la narradora, fue desde este punto en la historia en el que La Conquista ejerció un poder nefasto en el discurso histórico latinoamericano” (Zamora Bello, 1999: 44). Por tanto, esta novela, sin duda, se puede inscribir en la literatura femenina de Colombia e Hispanoamérica, ya que “aquí la imaginación implica juego e irreverencia frente a lo tradicional, pues crea un nuevo orden dual” (Zamora Bello, 1999: 45).

Las obras de Albalucía Ángel tienen una clara tendencia experimental, algunos críticos la consideran una de las pioneras del posmodernismo latinoamericano y otros la catalogan como una de las mujeres olvidadas de la generación del boom latinoamericano. No obstante, su obra es independiente ya que no se enmarca por completo en ninguna de estas tendencias.

4. 3. Fanny Buitrago

Fanny Buitrago, nacida en Barranquilla en 1945, desde donde se mudó a Cali para completar su formación. Antes de terminar sus estudios ya había decidido dedicarse a la literatura, iniciándose como escritora con el grupo nadaísta de Cali. Publicó su primera novela llamada *El hostigante verano de los dioses* (1963), a la edad de dieciocho años. Su narrativa se considera irónica e innovadora, lo cual no ha impedido que la autora se deslice por imaginarios infantiles, demostrando un contraste entre la realidad de los adultos y la realidad de los niños. La realidad de los adultos pertenece más a las construcciones del hombre y la sociedad y está llena de mentiras y máscaras, y la de los niños está más condicionada por la verdad y la felicidad (Giraldo, 2006:175-176).

Es importante destacar que Buitrago no pretende ser representante de la mujer en la literatura y se niega a participar en congresos feministas y tiene una actitud despectiva con las investigaciones en género, a diferencia de Marvel Moreno y Albalucía Ángel quienes se consideran feministas consagradas. Para ella no existe la literatura femenina o masculina sino solo la literatura buena o mala: “si bien su voz de narradora es la de quien niega a silenciarse, no lo hace por su condición de mujer, sino por su condición de trabajadora de la palabra, y lo hace en el cuento y en la novela que pueden apoyarse objetivamente en el mundo y sus actos, acudiendo a diversos temas, entre los que el ser humano-social se constituye en el material que por excelencia ha sido moldeado por la cultura” (Giraldo, 2006: 183).

Sin embargo, como bien indica Corbatta, esta actitud no le impide reiterar pautas ya vistas en Ángel: “la soledad de las mujeres en una relación en la que prima el desamor, la infidelidad y el engaño, el miedo a la vejez y la preocupación por la belleza corporal, la falta de independencia material y moral, la hipocresía” (2002: 177).

Como bien afirma Giraldo, la narrativa de Buitrago consigue ridiculizar la realidad burguesa junto a todos los pilares que la sustentan: “cercana al humor negro, la narrativa de Buitrago plasma la mentalidad burguesa y la pone frente a un espejo que proyecta el ridículo. El resultado es por lo tanto, el de la caricatura y la sátira, logradas al exprimir al máximo la realidad, antes que reproducirla” (Corbatta, 2006: 181).

Algunas de sus obras más destacadas son *Los pañamanes* (1979), *Los amores de*

Afrodita: cuatro cuentos y una novela breve (1983), *Señora de la miel* (1993), etc. En *Los amores de Afrodita* se critica el lenguaje de folletín mediante la deconstrucción del sistema narrativo, donde la estructura narrativa está formada por cinco relatos. Como se puede intuir en el título y como lo afirma Aristazábal Montes (2005: 123), en esta novela todos los personajes femeninos deberían ser mujeres enamoradas y felices que viven plenamente su sexualidad, sin embargo están inmersas en el mundo que les ha impuesto la sociedad de consumo, son objeto de manipulación de los medios masivos de comunicación y de la moda y buscan desesperadamente el éxito o la fortuna sin llegar a ser felices a cambio. En todos los relatos se impone el concepto de la belleza de las mujeres juzgada de acuerdo a ciertos parámetros. A pesar del título claramente erótico no hay allí una Afrodita que transmita sexualidad y pasión: “El erotismo anunciado por el título corresponde a una mitología de lo cursi asimilada por el saber colectivo; así, las protagonistas se convierten en caricaturas de copias que a su vez copian” (Aristazábal Montes, 2005: 124). Esta novela en primera instancia niega la originalidad y la individualidad cuando hay una construcción de cultura, cuyos parámetros y exigencias se parodian en cada instante.

Señora de la miel es otra novela que presenta rasgos posmodernos, con una estructura narrativa que va alternándose entre el presente y el pasado. A diferencia de las protagonistas en *Los amores de Afrodita*, que no despiertan ningún deseo erótico “la protagonista de esta novela es en sí misma una Afrodita que despierta el deseo sexual de quienes se le aproximan. Ella es una mujer simple, buena, que no cree en la maldad de otros y que fue educada dentro de los preceptos de la religión católica” (Aristazábal Montes, 2005: 124). No obstante, a pesar de esta atmósfera de deseo provocada por la protagonista, ella permanece alejada de esta realidad y sólo se limita a cumplir con su deber, conforme a su educación religiosa. Aquí volvemos al “modelo mariano” de Helena Araújo, quien afirma que la religión católica ha impedido a la mujer reconocer su libido y asumir su cuerpo, ya que en la sociedad patriarcal, la mujer no sobrevive sino bajo la prohibición del deseo.

Es importante destacar que Buitrago no se presenta como una escritora de versos, como era lo usual en la sociedad tradicional colombiana, sino como una transgresora que escribe novelas contestatarias:

“La autora rompe con las estructuras convencionales imperantes (lo ruralista, lo criollista y la violencia) y propone formas mucho más

complejas que desarticulan el lenguaje y ahondan en problemas existenciales propios de experiencias modernas: frustraciones, amores y desamores, por ejemplo, guiados por una autoconciencia novelesca, establecen los nexos con una indagación que exige un lector activo y perseverante” (Giraldo, 2006: 178).

En este caso, el personaje no es la mujer sino la mentalidad de una sociedad oscura, burguesa y anodina, que en última instancia no hace más que ridiculizar todo intento del ser humano de formar parte de ella y jugar según sus reglas. De esta forma Buitrago desmitifica las verdades que nos definen, desentronizándolas: “los personajes cumplen con un papel en su sociedad y parecen representar el mundo de las ciudades, asumiendo actitudes de abulia, violencia y desdén. Por eso es necesario repetir que Buitrago no se interesa por los estereotipos femeninos o masculinos, ni trabaja con el producto de su imaginación de mujer o de unos imaginarios femeninos sino con las tipologías que le entrega la cultura de nuestra civilización arraigada en nuestro medio” (Giraldo, 2006: 186).

5. Nuevas voces femeninas en la Colombia actual

Después de que hayamos visto los antecedentes de la narrativa hecha por mujeres colombianas de hoy en día, nos centramos en el panorama de la narrativa colombiana femenina actual, que es el objeto principal de este estudio. El panorama narrativo femenino en Colombia de hoy en día nos ofrece muchas opciones variopintas que aportan cosas diferentes en cuanto a los temas, estilo, géneros, etc. Es una tarea difícil elegir las escritoras y las obras a las que dedicar este apartado, debido a su visibilidad y proliferación en los últimos años, por tanto no pretendemos en ningún caso dar la respuesta definitiva a la pregunta: ¿cómo es la narrativa femenina colombiana de hoy en día?, sino solamente realizar una pequeña aportación a este campo de estudios tan inexplorado e intentar afincar la base para investigaciones futuras que seguramente serán muchas.

Vamos a empezar por la poeta y novelista colombiana que ha obtenido más fama en los últimos años, ÁNGELA BECERRA, una de las autoras más leídas del habla hispana y la colombiana más leída después de García Márquez. Nacida en Cali en 1957, pero afincada en Barcelona, es ganadora del Premio Planeta, Casa de América (2009) y del premio Azorín (2005). Es famoso su activismo por los derechos de la mujer y en contra de la violencia machista. Con su primera novela *De los amores negados* (2004) obtiene el cuarto *Latin Literary Award* de Chicago a la mejor novela de sentimientos e inicia un estilo muy personal, calificado por la crítica como Idealismo Mágico¹⁶. Para esta escritora, la magia está al servicio de las emociones como algo que ayuda a remarcar una situación o una emoción muy fuerte. Según las palabras de la propia autora su obra refleja la realidad colombiana tal y como ella la ha vivido desde pequeña: “Yo vengo de un país, Colombia, con un imaginario impresionante, crecí entre la realidad y la ficción, con esos cuentos que oía de pequeña, los ruidos de la noche”¹⁷.

Lo que la consagra como una gran novelista es sin duda su segunda novela *El penúltimo sueño* (2005), una inmensa historia de amor, ambientada en Barcelona y Cannes, que vence a todos los obstáculos con un sorprendente final. Los protagonistas viven su primer amor en un contexto en el que todo les separa: las clases sociales, las costumbres, el dinero, incluso un océano. Los hijos de la pareja tratarán de descubrir el gran secreto que dominó la vida de sus padres y los llevó a la muerte. Esta magistral novela es un canto a los sentimientos, por encima de los intereses, las normas y los dictados de cualquier tipo.

En 2009 publica otra novela titulada *Ella que todo lo tuvo*, que es una conmovedora historia llena de sensualidad y simbolismos. La protagonista es una escritora que después de la muerte de su familia no le encuentra el sentido a la vida y no puede escribir. En esta novela, la autora explora los abismos de la soledad y la incesante lucha del ser humano por encontrar la felicidad. Su última novela *Memorias de un sinvergüenza de siete suelas* publicada en 2013 narra la historia de un casanova del siglo

16 *Novalis* es el seudónimo o nombre poético de Friedrich von Hardenberg (1772-1801), uno de los grandes representantes del romanticismo alemán. *Novalis* llamó a su concepción poética *Idealismo mágico*, donde se fundan la poesía, la filosofía y las ciencias naturales para formar una interpretación mística del universo. Se basa en la analogía que existe entre el alma individual y el cuerpo humano, por una parte, y la que se da entre el alma del Universo y éste. Para *Novalis* del mismo modo que el alma del hombre gobierna su cuerpo, el alma del Universo gobierna a este.

17 Claudia Patricia Acosta, “El idealismo mágico en las historias de Ángela Becerra”. Disponible en: <http://www.entreperiodistas.com/idealismo-magico-las-historias-angela-becerra>. Fecha de consulta 10/08/2017.

XXI de la Sevilla tradicional, que un día muere de forma repentina. En su entierro quedará constancia de todos sus vaivenes amorosos, narrados por su esposa y amantes que no saben que el muerto también les está escuchando. Es una historia llena de sensualidad con apasionantes escenas eróticas, que reflejan también la hipocresía social y sus estúpidas leyes basadas en la apariencia.

Navia Velasco en su estudio “La locura en la narrativa femenina latinoamericana” profundiza en obras literarias que se enfocan sobre personajes femeninos inestables mentalmente y la tenue línea que separa razón de la locura. Este ensayo de Navia Velasco es un producto de la tendencia dedicada a estudiar el fenómeno de la locura en narrativas femeninas porque la conexión entre mujer, locura y literatura permite develar muchas de las limitaciones que han afectado a las mujeres a través de la historia. Para tal fin, parte de los postulados de la antropóloga mexicana Marcela Legarde, quien adopta el concepto de “cautiverio de la locura” para referirse a las mujeres en una situación de marginación que en muchos casos las lleva a ser confinadas en sanatorios, matrimonios opresivos o en sus propios hogares¹⁸. Muchas son escritoras colombianas cuyos personajes femeninos se han refugiado en la locura, tanto de la generación anterior como de la actual, como por ejemplo Albalucía Ángel (*Misia señora*, 1982), Helena Iriarte (*¿Recuerdas Juana?*, 1989), Helena Araújo (*Las cuitas de Carlota*, 2003) y Laura Restrepo que es la que más profundiza en el universo de la locura femenina, según Navia Velasco, en su obra *Delirio* (2004). En muchos casos los desvaríos mentales de las protagonistas son: “el producto de los mecanismos de control ejercidos sobre individuos a quienes se les obliga a seguir comportamientos dictados por la sociedad. De esta forma, el control que establecen instituciones como la iglesia, la política y la sociedad es lo que genera situaciones límites que conducen a distintas formas de desequilibrios mentales” (Sánchez Blake, 2012: 61).

LAURA RESTREPO, nacida en Bogotá en 1950, pero afincada en México, es una de las escritoras más reconocidas de Colombia y Latinoamérica hoy y quizás la que ha trascendido con mayor éxito las fronteras nacionales. Su trabajo literario, investigativo y periodístico la ha llevado a convertirse en una figura fundamental del panorama literario colombiano, profundizando en múltiples formas de escritura, desde la crítica literaria hasta la literatura infantil pasando por la crónica y la novela. Según Carmiña Navia, Laura Restrepo ha sido precoz y por eso generacionalmente se puede

18 Véase la reseña de Elvira Sánchez Blake, “Carmiña Navia Velasco: Escritoras latinoamericanas: razón y locura”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 715, 2012, pp. 60-61.

ubicar al lado de intelectuales como Alfredo Molano o Antonio Caballero, aunque por edad podría estar más cerca de escritores como Jorge Franco, Consuelo Triviño y Ana María Rojas (Carmiña Navía, 2007: 19). Ha ejercido también como periodista y ha participado activamente en política. Simpatizante de izquierdas, defiende las posibilidades de la revolución bolivariana propiciada en su día por Hugo Chávez y cree en el proyecto del socialismo del siglo XXI.

En cuanto a su obra literaria, Restrepo quiere llegar a una audiencia muy amplia y diversa, por eso su estilo es influenciado por su activismo político, su labor periodística y su trabajo sobre humanitarismo en Latinoamérica. En su escritura le gusta utilizar el espacio liminal, hablando de las fronteras territoriales entre países o en una isla en el océano. La violencia es uno de los temas recurrentes de esta autora, muchas veces representada de forma muy gráfica y prolongada, centrándose en la explotación como una forma de violencia social (Lloyd, 2012: 197-211). Restrepo mezcla la ficción con la realidad de forma que la ficción complementa la parte de la realidad que se nos escapa o que apunta a las realidades más profundas. Según Carmiña Navia (2007) la maestría de Restrepo consiste en “integrar a su ficción el universo convincente de las tradiciones wayuu, las dinámicas del narcotráfico y una parábola sobre el destino colombiano, leído en clave del mito de la maldición de Caín” (p. 22). Para ella la literatura es el arte de manejar las palabras con éxito: “lo que las palabras significan y lo que se logra por su conducto es un compromiso adquirido con el simbolismo que hay detrás de cada una; un compromiso que tiene como fin rescatar la dignidad del ser humano” (Sánchez-Blake y Lirot, 2007: 2).

Su primera novela publicada se titula *La isla de la pasión* (1989), y tiene lugar en una isla desierta cerca de México, donde un joven oficial del Ejército mexicano con su esposa Alicia y once soldados más y sus familias intentan sobrevivir. Mientras tanto, en su país, tras una guerra civil, cae el gobierno que los ha enviado y ya nadie parece acordarse de ellos, por lo que quedan librados a su suerte. Los personajes principales son figuras femeninas luchadoras, descritas como heroínas. Aunque se trata de una novela, la trama es narrada como si fuera una historia verídica que reconstruye hechos reales: “Laura Restrepo, en esta novela se sirve de la arqueología de los objetos de una cultura material transformacional en un relato que reproduce la cultura de su momento y de su geografía física, al mismo tiempo que crea metanarrativas, que confunden el texto histórico referencial y el texto imaginado representado” (Maíz Peña, 2007: 86). La isla de la pasión se convierte en un lugar inhóspito y amenazador, que propicia espejismos

para sus nuevos habitantes que intentan sobrevivir en el nuevo ambiente, lleno de peligros que acechan en cada esquina, como la violencia, el hambre, la desesperación y la lujuria. Al igual que en Macondo, aquí también la peste del olvido parece haber contagiado a los habitantes de la isla, que se debaten entre el deseo del olvido y las urgencias de la memoria. Alicia, una mujer ingeniosa, se convierte en el punto de apoyo para los demás, que intentan sobrevivir en un ambiente hostil. Esta obra tuvo mucho éxito en los países hispanos pero no en el extranjero hasta que fue traducida al inglés.

Leopardo al sol (1993) fue fruto de once años de investigación y se basa en el problema de la guerra de las drogas, aunque ella nunca usa la palabra droga, ya que está convencida de que los lectores pueden leer entre líneas. Esta novela cuenta la historia de una vendetta entre dos familias de narcotraficantes, los Barragán y los Monsalve, y desmonta los mecanismos de construcción de una sociedad basada en la economía de la droga: “a raíz de asesinato de uno de ellos a manos de un miembro de la otra familia, las dos familias se ven envueltas en una lucha atávica, regida por código ancestrales y leyes de una tradición que los encarcela inexorablemente en una existencia controlada por la venganza, la violencia y la muerte” (Rojas, 2007: 111). De nuevo las figuras femeninas juegan un papel importante y sirven como protectoras de sus maridos e hijos en la novela. En esta novela se cruzan la historia social y política y las historias personales de los personajes, que nos llegan a los lectores a través de las voces anónimas, combinada con la voz narradora omnisciente.

Dulce compañía (1995) presenta el choque de dos mundos, el pragmático capitalino de la protagonista con el de un barrio pobre lleno de supersticiones. Esta novela explora los temas de explotación “el abuso que reciben las mujeres pobres mediante los líderes de las instituciones religiosas” y los conflictos de clases¹⁹. La protagonista, una reportera, es enviada a investigar la aparición de un ángel. No tiene datos ni direcciones, sólo el barrio, por lo cual ella debe indagar a través de los comentarios e indicaciones de la gente. Al principio piensa que es imposible presenciar tal cosa, como la aparición de un ángel, pero a medida que vaya avanzando en la investigación se va dando cuenta que hay mucho más en esta historia de lo que creía posible. Esta experiencia se convierte en una especie de metamorfosis para la protagonista, ya que comienza a cuestionar sus creencias y se involucra en el tema de

19 Para más información, véase Kate Averis, “Laura Restrepo (Colombia, 1950)”, en Corral, Will, De Castro, Juan, Birns, Nicholas (eds.), *The Contemporary Spanish-American Novel: Bolaño and After*, Bloomsbury, New York, 2013, pp. 252-257.

una forma emocional e íntima. La belleza nunca antes vista, del ángel la deja atrapada, desde el primer instante, a medida que se introduce en un ambiente sexual-erótico²⁰. En esta novela hay dos tipos de relatos, los que narra la protagonista de su experiencia y los fragmentos de los cuadernos del ángel, como si fueran dos mundos opuestos complementándose, el mundano y el divino. Sin ajustarse a los parámetros del realismo mágico, Restrepo sondea el ámbito de la religiosidad popular y representa una mujer que osa hollar la luminosa y pavorosa senda de lo sagrado.

La novia oscura (1999) es una novela que trata temas de amor, lujuria, desesperación, orgullo, violencia, magia y esperanza irracional. Se narra la historia de una prostituta, Sayonara, que ejerce en una región donde está en auge la industria petrolera. En su infancia conoció a un niño pobre, que más tarde se convertirá en su oportunidad de salvación, no obstante, las circunstancias hacen que esta relación sea imposible. La novela está redactada desde el punto de vista de una periodista, cuya voz suele entrelazarse con las de los personajes, aunque en ningún momento toma parte de los sucesos. Esta novela es problemática para la crítica feminista porque combina acciones y situaciones feministas y antifeministas. La protagonista remeda actitudes y modos masculinos, pero no resulta sencillo determinar si se establece un anhelo o una vía de actuación genuinamente femeninos²¹. Es curioso el hecho de que el análisis de la novela presenta la idea de prostitución como parte importante de una sociedad en un momento determinado, a la vez que la protagonista se niega a aceptar los papeles que le ha asignado la sociedad, papeles limitados al de esposa o prostituta.

La multitud errante (2001) trata el tema de fenómeno social que ha marcado la vida colombiana de la segunda mitad del siglo XX. La existencia de una corriente de desplazados, no sólo de la violencia, sino de las sucesivas crisis económicas ha creado una ola de migración forzada a lo largo del territorio nacional colombiano. La novela empieza cuando un personaje enigmático sin nombre, al que llaman Siete por Tres porque tiene seis dedos en el pie, llega a un albergue de peregrinos preguntando por una mujer que se ha perdido. La mujer perdida de alguna forma representa a su madre adoptiva, y su ausencia se convierte en la obsesión principal de su hijo adoptivo. Por otra parte, la narradora de esta historia es una extranjera, que se solidariza con la

20 Para más información, véase Mery Cruz Calvo, “La construcción del personaje femenino en *Dulce compañía*”, en Sánchez-Blake, Elvira y Lirot, Julie, *El universo literario de Laura Restrepo. Antología crítica*, Alfaguara, Bogotá, 2007, pp. 132-155.

21 Para más información, véase Julie Lirot, “El desarrollo de la mujer protagónica: visiones opacas y cuerpos transparentes”, *Ibidem*, pp. 156-173.

condición de los inmigrantes más desfavorecidos, en la medida que establece una relación estrecha con Siete por Tres, que no conoce otra realidad que la del movimiento constante²². Por otra parte, la escasa crítica sobre esta novela identifica el desplazamiento como un rasgo esencial de la identidad nacional colombiana, subrayando de manera especial el tema de la diáspora interna entre culturas diferentes, en la que los desplazados se encuentran en la precaria situación de no sentirse integrados en la nación en la que crecieron y en la que todavía residen²³.

La novela que definitivamente consagró a Restrepo es *Delirio* (2004), calificada por el nobel José Saramago como una gran obra de amor. Se trata de una historia de amor y locura ambientada en la Colombia de los noventa, inmersa en el narcotráfico y el lavado de dinero donde la autora utiliza recursos del realismo mágico y de la llamada novela *sicaresca*²⁴. Curiosamente, Pablo Escobar aparece como uno de los personajes. La novela cuenta la historia de un matrimonio, Aguilar, un ex profesor de literatura y Agustina, una joven de la élite bogotana que sufre de desequilibrio mental debido a la carga de represión y rechazo que experimentaba en su familia. Ávila Ortega indica que la locura de Agustina es equivalente a la ceguera de *Edipo Rey* de Sófocles, ya que él se refugia en la ceguera al descubrir la verdad sobre su origen: que su esposa es su madre y que el hombre que mató en una disputa es su padre. La acción de cegarse a sí mismo se produce como el deseo de no ver su realidad, de huir de ella, como un intento de desconocer conscientemente la situación descubierta. Al igual que Edipo, Agustina no puede soportar su realidad y decide negarla por medio de una “ceguera”: la locura (Ávila Ortega, 2007: 264). Aguilar, por otra parte, es el personaje que va narrando las razones posibles de la locura de Agustina. Tiene la función de presentar el problema principal de la historia, como lo hacía el coro en *Edipo Rey*, que se ponía en el punto medio sin intervenir. Este personaje también es un punto medio, dado que no pertenece a la clase alta ni a la clase baja. Es un hombre de clase media que puede ver y sopesar

22 Para más información, consúltese Gustavo Mejía, “Fragmentación del discurso histórico: individuo y multitud en *La multitud errante*”, en Sánchez-Blake, Elvira y Lirot, Julie, *El universo literario de Laura Restrepo. Antología crítica*, Alfaguara, Bogotá, 2007, pp. 197-206.

23 Para más información, véase Helena Isabel Cascante, “El desplazamiento: espacio, hogar e identidad”, *Ibidem*, pp. 207-223.

24 En la Colombia de los años 80, el floreciente narcotráfico junto a la violencia engendrada por la droga, permitió la aparición de un nuevo tipo de criminales, unos sicarios que los cárteles reclutaban entre los adolescentes desilusionados de los barrios más pobres de Medellín. La violencia se generalizó y la muerte se hizo común, omnipresente y amenazante en la sociedad colombiana. Para más información sobre este tema, véase Françoise Bouvet, “La novela sicaresca colombiana o la crónica de una muerte ordinaria”, *Amerika*, 12, 2015. Disponible en: <http://journals.openedition.org/amerika/6447>. Fecha de consulta 06/09/2017. Y Margarite Jácome, *La novela sicaresca: testimonio, sensacionalismo y ficción*, Fondo Editorial EAFIT, Medellín, 2009.

ambas perspectivas. Aguilar es el coro que le está narrando al lector las desgracias de una sociedad en decadencia cuyo principal enemigo es la misma sociedad porque es un universo que no deja de “purgarse” a sí mismo (Barraza Toledo, 2007: 271). Si bien la locura de Agustina es un móvil principal en la novela, al mismo tiempo, este delirio se presenta como un pretexto para rastrear los conflictos sociales y la reorganización de la sociedad colombiana sumergida en la crisis de valores creada por el narcotráfico.

CAROLINA SANÍN PAZ, una de las autoras más jóvenes, nacida en 1973 en Bogotá, es una escritora y docente colombiana. Se licenció en Filosofía y Letras por la Universidad de los Andes y se doctoró en literatura española y portuguesa por la Universidad de Yale. Fue profesora del *Purchase College* de la Universidad Estatal de Nueva York y de la Universidad de los Andes de la que fue expulsada en 2016, por un pleito que tuvo con algunos de sus estudiantes por medio de las redes sociales. Son conocidas sus polémicas y discusiones con escritores, periodistas y docentes entre los cuales se encuentran Héctor Abad Faciolince, Piedad Bonnett, Melba Escobar de Nogales, etc. Sanín escribe un híbrido, entre ensayos y narrativa, y dice que se siente más afín a los autores latinoamericanos que colombianos. Aparte de las dos novelas mencionadas en este trabajo, tiene publicados dos libros de cuentos titulados *Ponqué y otros cuentos* (2010) y *Yosoyu* (2013) y una biografía de *Alfonso X* (2009).

Su primera novela publicada se titula *Todo en otra parte* (2005) y es donde la autora introduce un recurso narrativo ingenioso, ofreciéndonos varios niveles de la realidad, a través de los periódicos o la radio, donde cada medio de comunicación tiene su versión de los hechos que se nos antojan absurdos. La novela empieza cuando Carlota, la protagonista, deja a su novio Julio y le avisa que se irá de viaje, pero que a su regreso le robará algo del apartamento y al día siguiente le dejará un regalo. Al principio la historia se publica en el periódico *Los mundos*, no obstante, la trama llega a tal punto que necesitará un medio de comunicación más rápido: la radio. De esa forma la realidad de los personajes se vuelve ficción al publicarse en el periódico a manera de relato o al transcribirse en la radio a manera de radionovela. El lector queda desconcertado leyendo sobre las absurdidades como la historia de un hombre que estaba haciendo un perro o un restaurante que ofrece comida de avión. No obstante, no cabe duda de que la autora parodia nuestra realidad donde el imperativo absoluto lo tienen las nimiedades, mientras que nadie siquiera se haga preguntas sobre cosas verdaderamente importantes. Esta novela no sólo es una parodia de los *realities*, donde la gente se interesa por las cosas absurdas y sin importancia que hace otra gente, con las cuales nos bombardean a diario,

sino también de todos los medios de comunicación que no hacen más que ridiculizar la realidad, convirtiéndola en una noticia cuyo único propósito es entretener y anestesiar a las masas²⁵.

Su segunda y última novela publicada, *Los niños*, (2014) es una obra inquietante y original que explora el tema del aislamiento y la intimidad y hace una reflexión sobre la compasión, la maternidad, el abandono y la infancia. A la casa de Laura, antigua locutora de comerciales de muebles y del servicio telefónico que da la hora, llega una noche un niño de seis años. Estos dos personajes forman una pareja insólita, un niño abandonado y una mujer que no es ni pretende ser su madre, pero tampoco es una relación romántica aunque el niño quiera ser hombre de alguna manera, y la historia termina en una relación demasiado precaria porque ella no es ni su madre ni nada. Su relación se podría definir como una relación de solidaridad de gente que no puede ni acompañarse, pero que por ese mismo motivo es la pura compañía. Es evidente la conexión de *Los niños* con la literatura, al ser una novela que habla sobre otras novelas, por ejemplo Dickens, quien explora el tema de niños abandonados o Freud, que en su libro *El hombre de los lobos*, trata sobre un trauma infantil que mucho tiene que ver con el argumento de esta novela. La misma autora ha definido esta novela como “tierna, inteligente y dolorosa”²⁶.

En la narrativa colombiana femenina actual también destacan nombres como Pilar Quintana, Gabriela Arciniegas, Margarita Mejía, entre otras. No obstante, en este trabajo de investigación nos vamos a dedicar a dos escritoras más representativas que son las voces de Piedad Bonnett y Consuelo Triviño, cuya narrativa traza las guías maestras de la literatura colombiana contemporánea. Una gran parte de su indudable valor reside precisamente en la determinación de explorar la realidad colombiana evitando el trillado camino del relato de sicarios, prostitutas y narcotraficantes. Su literatura nos muestra que todavía se puede armar una historia a partir de fórmulas narrativas clásicas y muestra también que la realidad colombiana es bastante más rica y compleja, y que se pueden hacer reflexiones valiosas a partir de historias sencillas.

25 Para más información, véase: María Antonia García de la Torre, “Todo en otra parte”. Disponible en: <https://www.semana.com/on-line/articulo/todo-otra-parte/72331-3>. Fecha de consulta 22/09/2017.

26 Para más información, véase “Carolina Sanín presenta en España su novela *Los niños*”. Disponible en: <https://www.todoliteratura.es/articulo/eventos/carolina-sanin-presenta-espana-novela-ninos/20150510214606030908.html>. Fecha de consulta 20/10/2017.

SEGUNDA PARTE

6. Piedad Bonnett: un intento de “fracasar cada vez mejor”

Nacida en Amalfi (Antioquia) en 1951, es una poeta, novelista, dramaturga y crítica literaria colombiana. Se licenció en Filosofía y Letras por la Universidad de los Andes donde ha estado ejerciendo como profesora en la Facultad de Artes y Humanidades desde 1981. Tiene una maestría en Teoría del Arte y la Arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia. Ha publicado siete libros de poemas, y con el primero de ellos, *De círculo y ceniza* (1989), recibió mención de honor en el Concurso Hispanoamericano de Poesía Octavio Paz (en el Festival de Arte de Cali) y con *El hilo de los días* ganó el Premio Nacional de Poesía otorgado por el Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, en 1994. Con estos dos libros de poemas Bonnett obtiene reconocimiento por parte de los lectores colombianos y de habla hispana ante alguien que sólo era una sombra poética en el panorama colombiano. Tiene, entre otras antologías, *Todos los amantes son guerreros*, *Nadie en casa*, *Lo demás es silencio*, *Antología*, *Los privilegios del olvido*, *Las tretas del débil* y *Las herencias*. Con el libro de poemas *Explicaciones no pedidas*, publicado en 2011, ganó el premio Casa de América de Madrid de Poesía Americana. Y en octubre de 2012 recibió el Premio de Poesía Poetas del Mundo Latino Víctor Sandoval en Aguascalientes, México, por el aporte de su obra a la lengua española. Hoy en día es reconocida como una de las poetas más importantes en Colombia, aunque paradójicamente es más reconocida fuera que dentro de su país natal²⁷.

Piedad Bonnett es autora, además, de cuatro obras de teatro montadas por el Teatro Libre bajo la dirección de Ricardo Camacho, tituladas: *Se arrienda pieza*, *Sanseacabó*, *Gato por liebre* (1991) y *Algún día nos iremos* (2013) y de cinco novelas publicadas hasta la fecha: *Después de todo* (2001), *Para otros es el cielo* (2004), *Siempre fue invierno* (2007), *El prestigio de la belleza* (2010) y *Lo que no tiene nombre* (2013). Teatro Libre utilizó también su versión en verso de *Noche de epifanía* de Shakespeare para uno de sus montajes. Una traducción suya de la misma obra hace parte de la Colección “Shakespeare por escritores” de Editorial Norma (1999-2000). Su traducción de *El cuervo*, de Edgar Allan Poe, fue publicada por El Áncora Editores en 1994.

27 Véase la página web oficial sobre Piedad Bonnett, <http://www.piedadbonnett.co/>.

Fue merecedora en 1998 de una de las becas de investigación del Ministerio de Cultura, con el proyecto “Cinco entrevistas a poetas colombianos”, que da origen a su libro *Imaginación y oficio*, publicado por la Universidad de Antioquia en 2003. Cuentos y ensayos suyos han sido publicados en distintas revistas y periódicos del país y del extranjero. Ha representado a Colombia en numerosos encuentros de poesía (Granada, Córdoba, Morella (México), Rosario (Argentina) y Medellín (Colombia), entre muchos otros, y en encuentros literarios como el Festival de Literatura de Berlín y el *Hay Festival* de Segovia. En 2008 fue la poeta homenajeada por la Consejería para la equidad de la Mujer de la presidencia de la República, durante la Feria del libro de Bogotá. Poemas suyos han sido traducidos al italiano, al inglés, al francés, al sueco, al griego y al portugués. Como afirma la propia autora en una entrevista, siempre le ha gustado la poesía que tenga que ver con la sordidez, la fealdad y lo transgresor, pero también la poesía que tenga intensidad afectiva y por eso la poesía amorosa le ha provocado siempre tanto interés:

“Los dos poetas que me transformaron fueron Antonio Machado, en el que descubrí que la intensidad podía nacer de un tono muy sereno y de una gran sutileza y Charles Baudelaire: *Las flores del mal* me resultaron absolutamente definitivas. ¡Ah! Y Vallejo que me descubrió que uno podía destrozarse el lenguaje, ir hasta el fondo de la experimentación para expresar lo más hondo del sentimiento” (Jursich Durán, 2003: 30).

Su poesía, teatro y narrativa están profundamente arraigadas en su experiencia vital y expresan la visión de la mujer de clase media en un país desgarrado por múltiples violencias, desigualdades y conflictos. El amor, la muerte agresiva y muchas veces inevitable, la violencia que despeja al individuo del bien físico, corporal y moral. Según Bonnett no hay posibilidades de esperanza, ya que la vida como el alma han sido cercenadas, reducidas a las cenizas, sin retorno²⁸. La violencia, la muerte, un universo de desigualdades rondan a la poeta, por eso no logra fijar la vida y el amor en una única estaca (Escobar Mesa, 2011: 171). La patria para ella es una herida que sangra sin límite y sin remedio y ser colombiano equivale no sólo a pertenecer a una sociedad desigual y

28 Véase página web oficial de Piedad Bonnett.

discriminatoria ni a soportar a diario el peso de la peor violencia sino a llevar el estigma que el mundo exterior les impone:

“No es sencillo para ningún pueblo verse con ojos claros, a partir de lo que implica su nacionalidad pero para los colombianos esto es infinitamente más complicado; pues la comprensión de nuestra realidad es más compleja o impenetrable que la de muchos pueblos en la tierra, ya que toda verdad histórica parece desdibujarse continuamente (¿dónde empiezan y acaban guerrilla, paramilitarismo, narcotráfico, violencia oficial, corrupción?...). Creo que no exagero si digo que la percepción del país de un colombiano es la de un caos irreductible, la del vértigo de hechos cuyo sentido final escapa a su inteligencia” (Bonnett, 2006: 11-14).

Precisamente ese caos parece repetitivo, aunque se trata de diferentes épocas, ya que muchas veces nos confundimos entre el pasado, el presente o el futuro. Al fin y al cabo, el hecho de que la literatura sea repetitiva en cuanto a los temas, implica que la realidad también lo es. Esto significa que en Colombia existe una conexión muy fuerte entre la Historia y la Literatura. No obstante, si intentamos hablar sobre la novela colombiana del siglo XXI, al parecer, el presente parece inalcanzable; como indica William Ospina en una entrevista: “Es muy difícil escribir sobre el presente. Colombia siempre se demora en llegar al presente” (Manrique, 2007: 22). Los temas recurrentes de lo cotidiano van de la mano con asuntos de la vida íntima y de un sentimiento profundo de desazón, que se convierte en culpa, culpa que va más allá hasta el remoto origen de la historia humana²⁹.

Por ejemplo en *De círculo y ceniza* se encuentran los cimientos de casi todas sus obras posteriores: “los miedos primeros y últimos, la cotidianidad que enajena y la misma que permite distanciarse para reencontrarse con el silencio de sí mismo, el amor que en extraña confabulación con la muerte, hace vivir intensamente el instante de luz que irradia en cualquier circunstancia. Pero detrás de todo esto, insoslayable como si fuera un estigma hasta la muerte, el amor es una realidad inagotable para Bonnett- y más que el amor, las palabras” (Escobar Mesa, 2011: 169), sobre todo en la poesía, esa

29 Para más información, véase Augusto Escobar Mesa, “Piedad Bonnett, una escritura que desafía la muerte”, *Estudios de literatura colombiana*, 29, 2011, pp. 165-185.

forma suprema de la literatura que es capaz de decir lo que ningún otro arte puede decir, y con más melodía que la prosa. Estos versos suyos son dedicados a la poesía: “Humilde vuelvo a ti, con el alma desnuda / a buscar el reflejo de mi rostro / mi verdadero rostro / entre tus aguas” (en “Vuelta a la poesía” de CC, 41). La soledad es otro tema principal de su poesía, ya que sus versos no pretenden inventar un mundo o salvarlo, sino entrar en él para decir de su desgarradura. La vida cotidiana es otro tema que se impone con sus domingos muertos, los bajos sentimentales, el insomnio, la fiesta llena de sombras y las cicatrices en el espejo y el poema (Escobar Mesa, 2011:170).

En su obra dramática *Gato por liebre* se centra en el tema de la mujer que busca defender su identidad recurriendo al equívoco de ir vestida de hombre para sobrevivir en un medio machista. Por lo visto, es un tema muy socorrido en la dramaturgia occidental y que según Rizk, Bonnett se inspiró en la obra *Jackewil Hose* de Manfred Karge para revelar el drama de la identidad femenina.

Después de todo, su primera novela de 2001, es un drama de dos seres que deambulan por el mundo en busca del otro, porque las mismas circunstancias absurdas muchas veces lo impiden como si un destino trágico de burlas se interpusiera. Los personajes son regidos por la enfermedad, la culpa, los celos, la locura y cualquier intento suyo para liberarse de esa carga resulta inútil. El adulterio es uno de los temas centrales, sobre todo en cuanto a la posición actual de la mujer en la sociedad colombiana. Aunque el final de la novela se puede interpretar de al menos dos formas diferentes, hay que asumir la fatalidad del destino como una condición *sine qua non*.

Para otros es el cielo de 2004, es una novela que trata el tema del fracaso existencial y el suicidio como la única vía de escape del fracaso. La muerte se presenta como el tema central, al igual que el adulterio nos recuerda a una historia de amor con el final triste. No obstante, ésta no es una novela de amor y tampoco de muerte, sino de lo absurda que la vida puede llegar a ser cuando no se puede admitir una derrota.

Siempre fue invierno de 2007 es una novela que trata de diferentes clases sociales en Colombia a través de muchos temas diferentes: amor, maternidad, sexualidad, homosexualidad, adulterio, la fatalidad del destino, muerte, entre otros muchos. En cuanto a la riqueza de los temas que trata, igual podemos decir que es su novela más completa, y tal vez precisamente por eso la más difícil de clasificar. Es la única novela donde la autora se sale del mundo interior de sus personajes para tratar también la cruda realidad colombiana y sus realidades históricas. Sin embargo, el tema central sigue siendo la vida interior de dos protagonistas, que vienen de clases sociales

diferentes y cuyo encuentro casual acaba cambiando la vida de ambos.

El prestigio de la belleza de 2010 es claramente un *Bildungsroman* femenino, como intentaremos mostrar en el análisis que sigue, ya que trata el tema de la infancia y el desarrollo de la personalidad de una niña. Entre otros temas, aparecen la opresión religiosa y social y sobre todo el trato que recibe la belleza en nuestra sociedad y la imposibilidad de no caer en prejuicios. La protagonista vive su fealdad con una resignación que apenas se percibe en sus diálogos interiores. No obstante, la sociedad resulta identificar el hecho de no ser bello con ser invisible.

Lo que no tiene nombre de 2013, su quinta y última novela publicada hasta el momento, trata del suicidio del único hijo de la autora, Daniel, a manos de una enfermedad mental. Esta es sin duda su novela más conmovedora, ya que cuenta con la experiencia de primera mano de la propia autora. Esta es, antes que nada, historia de una madre y su duelo tras la peor tragedia que puede sucederle a un ser humano. Ante el estigma social que se cierne, tanto en caso de enfermedad mental como en caso de suicidio, la autora se propone contar la experiencia acallada de muchas familias afectadas por ella.

Mientras en la poesía el tiempo viene y va al capricho de la autora, invocado por imágenes y nostalgias, en la novela el tiempo es un devenir doloroso y grato que produce consecuencias irreversibles para los protagonistas. Muchas veces su intento de salvación consiste en apaciguar los trazos del tiempo, lo cual resulta imposible.

Todos sus personajes se refugian en el arte, pero ninguno tiene éxito, sea por la imposibilidad de acabar su obra, por deseo de perfección, o por la mediocridad de la misma. Todos son artistas fracasados, obligados a vivir la vida que les ha tocado, incapaces de elevarse y cumplir con sus sueños. De igual manera, el amor para las tres heroínas de sus novelas, Ana, Franca y Silvia es un hecho fundamental, ya que la presencia del otro exacerba la existencia de estas tres mujeres. No obstante, el amor para ellas en ninguno de los casos representa la salvación. Por otra parte, si estas mujeres fueran equilibradas, si no se interrogaran a sí mismas, si no estuvieran heridas y afectadas por su fracaso, no serían interesantes para la novela y dejarían de existir. Las tres poseen una sensibilidad que les impide encajar con el entorno, con el estereotipo, incluso con ellas mismas. Su fuerza reside en el hecho de que han sido capaces de romper con la vida prefabricada que han llevado hasta ahora por otra vida en la que sólo reina la incertidumbre. Y Bonnett parece que necesitara ahondar en sus existencias, sumergirse en sus sensibilidades, horrores y desencantos para poder ser novelista

(Quiroga, 2008: 73).

Por otra parte, cuando hablamos de los personajes masculinos, podemos afirmar que además de refugiarse en el arte (Ángel y Alvar), buscan consuelo a través de la muerte. Alvar opta por el suicidio, por no haber sido capaz de escribir la obra de su vida, y Ángel decide envenenar a la mujer de la que está enamorado. Ésta es una distinción importante, ya que a los personajes femeninos, por muy desesperados que estén, nunca se les pasa por la cabeza la posibilidad de cometer suicidio o asesinato. En cambio, los personajes masculinos, una vez que el desencanto, la soledad, la sensación de fracaso se apoderen completamente de ellos, deciden o bien matarse o bien matar al prójimo.

Aunque en su narrativa se intuye una evidente sensibilidad poética, la autora nunca sucumbe a un injustificable lirismo, como se podía esperar de una poeta. Se muestra como una buena conocedora del alma humana, ya que se basa en una observación minuciosa de las personas, desde el aspecto físico hasta los secretos de la mente (Quiroga, 2008: 75).

Para poder comprender mejor su obra literaria, es de vital importancia entender su relación con la literatura y sobre todo con la lectura. Para ella la lectura es, ante todo, placer, luego reflexión y comprensión de los otros y del mundo y nunca vía de aleccionamiento moral o ideológico. Ninguna de sus novelas contiene moraleja, ni sus personajes son susceptibles de ser explicados o entendidos desde el psicoanálisis, ni su autora pretende convertirlos en paradigmas, símbolos o ejemplos de algo. Su intención, si es que la tiene, es narrar a través de los sucesos, buenos o malos, felices o tristes, conmovedores o indiferentes, para que luego el propio lector decida qué quiere hacer con ellos. De esa forma la responsabilidad recae sobre el lector y el acto de lectura y de ninguna forma tiene que ver con la autora. Al fin y al cabo, lo que un escritor siempre hace según Bonnett es intentar presentar el conflicto, explicar las causas, pero nunca resolver cuestiones o dar soluciones a los problemas.

Como indica la propia autora, el escritor tiene uno de los oficios más extraños, ya que él mismo se impone su tarea, con sus ambiciones y sus límites. Ahí reside su privilegio y su tortura, hace lo que le gusta, pero generalmente debe subsistir a través de un oficio paralelo que le roba las horas. Según Bonnett la única responsabilidad que un escritor deba tener es compromiso con su arte e independencia, sin hacer concesiones a la moda, al afán comercial de las editoriales, ni a supuestos deberes políticos. Ella se ha resignado al fracaso con cada obra, ya que ahora aspira sólo a fracasar mejor: “Cada obra es un pequeño fracaso porque siempre hay una distancia entre lo que se quiso decir

y lo que logramos decir. El estímulo que hoy recibo de los lectores me ayuda a aspirar, no a la perfección, sino a fracasar cada vez de una mejor manera” (Bonnett, 2008: 71).

6.1. Crisis y tragedia en *Después de todo* de Piedad Bonnett

6.1.1. Una mujer en crisis. Una mirada hacia dentro

Después de todo, lejos de ser un diario autobiográfico de la autora, es una novela cuya protagonista, Ana, es el personaje con el que más se identifica la escritora según sus propias palabras: “O sea que la pintora sustituye a la escritora, de alguna manera soy Ana. De las tres novelas que he escrito, Ana es el personaje con el que más me identifico” (Enrique Alfonso, 2008: 328). Ana es una mujer en crisis que intenta compaginar su fracaso existencial con la soledad que le resulta cada vez menos llevadera. Su mundo choca con todos los que están a su alrededor, siendo ella la que parece condenada a sufrir por ello.

La protagonista es una mujer de 47 años, artista, galerista y académica en la Bogotá contemporánea, que a veces escribe artículos para revistas especializadas. Es una mujer de una belleza discreta “que sobrelleva un doloroso sentimiento de fracaso, es una mujer sensible al arte y al reconocimiento, reconcentrada en sí y anhelante de calor humano” (Pineda Botero, 2005: 229). La novela está narrada en tercera persona, sin embargo a veces parece que la voz del narrador se mezcla con el de Ana, siéndole asequibles sus pensamientos, sentimientos y desilusiones más profundas. A otros personajes, en cambio, los conocemos sólo por lo que dicen, ya que nunca llegamos a saber lo que piensan o sienten, ya que todo gira en torno a Ana, y de ella depende el grado de conocimiento que de éstos podemos tener.

Ana es una auténtica burguesa de clase alta, que vive en una casa campestre de la Sabana y está casada con un médico de prestigio. Desde fuera, parece llevar una vida perfecta, mucha gente la envidia, pero por dentro su mundo se desmorona pedazo a pedazo. No es feliz en su matrimonio desde hace unos años; con su hija no se lleva bien; la única persona que le da apoyo es su amiga Malena.

La novela empieza y acaba con la misma escena donde Ana, después de darse un largo baño de relajación y reflexionar sobre su vida, oye un ruido extraño y se acerca

a la ventana y es entonces cuando “comprende por fin y para siempre”. Así acaba el primer capítulo que deja al lector con la intriga: ¿qué comprende y cómo? ¿Qué o a quién habrá visto por la ventana? Con tal de enriquecer el perfil psicológico de Ana, la voz narrativa vuelve a menudo al pasado, para explicar mejor las circunstancias, comportamientos y relaciones entre los personajes.

Uno de los puntos claves de esta novela es la relación de Ana con el cuerpo, por tanto empezaremos por decir que existen dos nociones básicas del cuerpo: “el cuerpo objetivado que imaginamos mentalmente, y el cuerpo tal y como viene representado en la iconografía de nuestra cultura (tanto los cuerpos que transmite el arte tradicional como los cuerpos que se exhiben en la publicidad y el cine). Por otra parte, está el cuerpo viviente, que es el cuerpo físico, que cada uno de nosotros lleva encima, un cuerpo que envejece y enferma, pero también el que nos sirve para recibir sensaciones. Ahora bien, estos dos cuerpos no viven por separado, sino que están en relación recíproca y normativa, de forma que el cuerpo viviente moderno está disciplinado por la forma pictórica del cuerpo objetivado” (Arriaga Flórez, 2003c: 409).

Lo que la autora quería resaltar con este tema es precisamente esa relación conflictiva entre el cuerpo físico, con que aprendemos a vivir desde que nacemos y el cuerpo objetivado, o sea, la imagen que cada uno de nosotros desea proyectar. Según Bonnett esta relación es compleja para todos, “porque incluso la gente bella tiene que afrontar la cuestión de la imagen que proyectan” (Enrique Alfonso, 2008: 325). El concepto de la belleza y convivir con su cuerpo, aceptarlo, amarlo, parece una de sus preocupaciones más frecuentes en casi todas sus novelas, al igual que la idea de que el cuerpo para las mujeres muchas veces resulta ser una cárcel.

A pesar de no tener muy buena relación con su marido, Ana no ha dejado de quererlo, ni siquiera ha dejado de desearlo sexualmente, pero más de veinte años de matrimonio empiezan a pasar factura y Ana ya no es feliz, ahora ya ni siquiera está segura de que algún día lo fue:

“Ana voltea ahora su rostro hacia la mesita de noche para evitar el tufo de Emilio, se tapa la cabeza con la almohada para no oír sus ronquidos. Hace ya mucho que no besa a su marido, piensa. La humedad de su boca y la densidad de su lengua le resultan molestas, como las de un animal ajeno que se trepa al sofá y nos lame las manos. Pero no puede hablar de que haya muerto el deseo. Cuando su

marido la abraza, ella cierra los ojos y se entrega, con la misma blanda docilidad con que se sumerge cada mañana en su día como en una espesa masa de niebla”³⁰ (pos 988-994)³¹.

Inevitablemente se enamora de otro hombre, Martín, un hombre casado, silencioso, misterioso, con el que disfruta otra vez plenamente de su sexualidad, parece feliz otra vez, esta vez de verdad. Hasta se propone dejar a su marido para poder disfrutar plenamente de su romance con él, pero su amante la deja porque “ya no puede sujetar tantas cuerdas con la misma mano” (pos 876), rompiéndole el corazón. Sin embargo, Ana aún así decide pedirle el divorcio a su marido, lo que éste acepta con dolida ironía y resignación. Cuando ya tenía su propio piso alquilado, su marido sufre un derrame cerebral, y Ana no puede dejarlo solo en ese estado. De repente está completamente sola, su marido está atado a la cama, su hija estudiando en Viena y cada vez es más consciente de que ha fracasado como pintora. La soledad le acaba de mostrar su peor cara y parece no tener forma de luchar contra ella:

“Tratar de comprender era lo que había estado haciendo Ana durante el último año sin lograrlo. Una avalancha de acontecimientos- el abandono de Martín, la enfermedad repentina de Emilio- la habían mantenido chapaleando en medio de un pantano de confusión y dolor, sobreviviendo apenas, sostenida de troncos precarios e inestables, siempre a punto de naufragar” (pos 183-186).

Precisamente en ese momento es cuando aparece Gabriela, una chica joven, a la que contrata para que cuide de su marido. Poco a poco, sin darse cuenta, Ana termina interesándose por esa chica mucho más de lo que hubiera imaginado. Lo que más necesita es sentirse querida y el amor parece haber llamado otra vez a su puerta. No obstante, no es un amor correspondido. Gabriela resulta ser una chica problemática, con muchos problemas familiares, además de económicos. A menudo se junta con el que supuestamente es su primo, un tipo un tanto raro de oficios dudosos. Ana parece perdidamente enamorada, tanto, que se deja llevar por su obsesión y empieza a pintar otra vez tras muchos años. Hay un epígrafe de Luis Caballero que es clave para entender

30 En adelante cito por la edición de Alfaguara, 2001.

31 De aquí en adelante, con la abreviatura *pos*, nos referiremos a las páginas del *e-book*.

su necesidad creadora: “Lo que quisiera es hacer gente, hacer esa persona que quisiera tener y no tengo”. A raíz de la soledad, Ana intenta pintar ese cuerpo que quisiera tener y no tiene. Su necesidad de amor es tan grande que tiene que expresarlo de alguna forma, es más, cada vez se vuelve más consciente de la relación conflictiva con su propio cuerpo y de la necesidad de liberarlo:

“La belleza física la desarmaba, le causaba una momentánea turbación, la sorprendía siempre como el milagro de los aviones volando. Cuando era muy joven tenía mucho miedo de la gente bella. Su madre, con crueldad inocente, la había hecho consciente de sus defectos. Le aconsejaba faldas largas para que disimulara sus rodillas, le hacía trenzas para que luciera la frente, «de persona distinguida», y realzara los ojos, «tan chiquitos como los de tu papá», le vaticinaba un destino similar al de sus tías paternas si no enderezaba la espalda. Muy pronto sintió que las mujeres hermosas la disminuían y los hombres bellos la intimidaban. La plenitud de los treinta años la reconcilió con su imagen, pero siguió vacilando al contacto con los hermosos, como el que se asoma al mar por la borda y no resiste la fuerza de sus aguas” (pos 2874 -2880).

La relación conflictiva con su cuerpo, en su mayor parte, viene de su madre, o mejor dicho, de los valores y prohibiciones inculcados en torno a él. Siendo mujer, la relación con el cuerpo se hace más complicada ya que la liberación del propio cuerpo resulta mucho más fácil para los hombres que para las mujeres, “ya que ellos están autorizados, por una cultura ancestral a explorar la sexualidad más temprano” (Enrique Alfonso, 2008: 322). La educación cristiana que ha recibido de su madre y su belleza superior no se lo ponen nada fácil:

“Había sido una mujer hermosa, de ojos color musgo y cejas espesas, que tenía la virtud de verse alta sin serlo. Esta mujer, cuya belleza sin duda disminuía la de sus hijas, jamás había permitido que ellas vieran su desnudez, que consideraba impúdica, y aún el día en que sufrió quemaduras en la cocina cuando la jarra del chocolate hirviendo le cayó encima, siendo ellas unas niñas, lo único que se le ocurrió

cuando fueron a auxiliarla fue taparse con su bata de seda, a pesar del dolor. Ya una anciana, mientras agonizaba atormentada por la asfixia, no tuvo más remedio que permitir que sus hijas intervinieran en los cuidados de su limpieza” (pos 642-647).

Todos los prejuicios que tiene Ana tanto sobre su cuerpo como sobre su intimidad se los inculcaron sus padres desde muy temprana edad:

“Su madre le enseñó, pues, a no mirar su cuerpo. Ni ella ni el padre acariciaron casi nunca a sus hijas, inhibidos por todo aquello que significara intimidad. Pero Ana fue siempre rebelde” (pos 655-657).

Aquí la relación con el cuerpo se convierte en descubrimiento de su sexualidad, algo que suponía una prohibición. Gracias a su rebeldía, Ana aprendió a mirar y explorar su cuerpo, a pesar de las prohibiciones de su madre, como si fuera su posesión más preciada, indagando en todos sus misterios a cualquier precio:

“Cuando empezaron a crecerle los senos, se observaba desnuda con una fascinación espantada. Sentía que debajo de su piel había un misterio y entre sus piernas, la posibilidad de un horrible pecado. Queriendo descifrarlo, tuvo un día el valor de beber en su mano ahuecada un poco de su propia orina y lo único que la sorprendió fue que no sabía amargo, como se imaginaba. Varias veces debió confesarse de tener malos pensamientos y lo que eran pecados veniales se convirtieron en falta mortal la tarde en que, con una prima de su misma edad, se dedicaron a explorar una a otra sus cuerpos como un par de entomólogos” (pos 657-661).

Cuando se trata del cuerpo de la persona amada, Ana está convencida de que éste se queda en la memoria del cuerpo propio para siempre y eso le sirve de consuelo una vez que haya perdido el amor y con él también ese cuerpo amado:

“Ana se mira, pero sus ojos no son los suyos. Juega a ser mirada por otro. Por otro, para el que su cuerpo es ya tal vez un borroso recuerdo.

Ana se consuela: lo único que jamás se olvida es el cuerpo de alguien que hemos amado. Es posible que olvidemos los detalles, el dulce hueco que forma la clavícula, el color de unos pezones, la textura del vello. Una memoria última sabe sin embargo del cuerpo poseído detrás del cuerpo, de su densidad, de su manera de latir. Una memoria última que es en nosotros una segunda piel y ya no duele” (pos 679-683).

El cuerpo para Ana es un legado de su madre, una especie de posibilidad (placer y deseo), pero a su vez límite (enfermedad y muerte):

“Ana se horrorizó cuando en el cuerpo empequeñecido por la enfermedad, en su vientre, blanco y translúcido como el de un molusco, en los muslos flácidos y las piernas secas, reconoció las líneas secretas de su propio cuerpo, la cifra aterradora de su propio futuro. El día en que murió, en el cuarto se levantó un olor extraño, a frutas descompuestas, y Ana tuvo que hacer un esfuerzo para contener las náuseas: el cuerpo de su madre, que tan poco supo del placer, era ahora carne delicuescente, materia que se desintegraba en vapores” (pos 647-650).

La soledad es lo que verdaderamente desespera a Ana, que intenta aceptarla y convivir con ella por todos los medios pero no lo consigue:

“Cuando salió a la calle y sintió la algarabía del mundo comprendió que Malena tenía razón: estaba tan sola como un asteroide sin rumbo, como un hombre que sabe ya que va a morir y se entrega” (pos 1175-1177).

Comprende que nunca más volverá a tener a quien abrazar en sus noches y ese pensamiento le resulta insostenible:

“En la noche de campo, llena de crujires y chirridos, comprende que no tiene a quién abrazar: solitaria en su orilla, oyendo la respiración

acompañada de Emilio, se siente como cuando era niña y despertaba con la garganta inflamada y las sienes latándole. Para llegar a la cama de sus padres y meterse en medio, temblorosa y febril, había que bajar las escaleras y atravesar un pasillo. Ahora ella misma ha roto las escaleras y el pasillo se ha multiplicado, es un complejo laberinto que apenas empieza a recorrer con tanteos de ciego” (pos 1029-1033).

A pesar de sus fracasos sentimentales a lo largo de su vida, siempre agradecía la llegada del amor. La desposesión de la persona querida era para ella un precio, aunque alto, asumible por las horas de felicidad que ese amor le había regalado. Al parecer, Martín no era su único amor extramatrimonial, pero sí el más importante y el más pasional con diferencia, por lo cual su pérdida le resultaba tan inútilmente dolorosa. A fuerza de revivir el pasado una y otra vez, el presente se le escapa sin que ella se dé cuenta, convirtiéndose en un cementerio de recuerdos pasados, a los que Ana les llevaba flores todos los días. Con esta idea Bonnett puede que intente realzar el hecho de que el presente es el único tiempo real, mientras que el pasado y el futuro son imágenes, pura ilusión de nuestra mente. Dejar escapar el presente a costa de revivir el pasado es el fallo que cometemos todos, a veces olvidando que el tiempo es lo más valioso que tenemos:

“Sus contadas pasiones adultas habían sido por hombres recios, o dulcemente varoniles, a los que se había abandonado con femenina generosidad. La más intensa de ellas había sido la que sintiera por Martín. Estaba convencida de que ésta era la última vez en ser correspondida. Esa convicción acrecentaba notablemente su duelo. Para distraer su pesar, y traicionando sus propias intenciones, trataba de hacer presente el pasado a fuerza de reproducirlo, sin entender que otro tiempo se le escapaba mientras tanto, blanco e inane, un presente de horas muertas. Ana, desposeída del cuerpo de Martín, de sus palabras, intentaba fijar sus recuerdos a fuerza de repasarlos, con la ilusión de atesorarlos para siempre” (pos 1115- 1132).

Irónicamente todos los hombres de su vida, de una forma o de otra la habían abandonado dejando un enorme vacío:

“Cuántos dioses, se decía implacables y omnipotentes: el padre, que la hacía huérfana a fuerza de silencio; el amante, que abría su duro pico en mitad del vuelo dejándola caer; el marido que, hierático e irónico, no se sometía al acaloramiento de una discusión” (pos 1198-2000).

La sensación de abandono era tal que a menudo se parecía a un estado de inexistencia. Aún sabiendo que la mirada de Martín estaba perdida para siempre, tenía que reinventarla de nuevo cada día:

“Hay que decir también que, si bien sufría de tal modo que había acrecentado la conciencia de un cuerpo hecho de lágrimas, latidos, deseos, tenía a menudo una sensación de inexistencia. Era como su yo más profundo se hubiera disuelto al no contar con la mirada de Martín. La mirada real, claro está. Porque la otra, más aguda, la acompañaba como un invisible ángel de la guarda: veía con ella las películas y las exposiciones, la lluvia y los atardeceres, se posaba sobre el libro que intentaba leer y juzgaba los apartamentos sobre los que debía decidir” (pos 1353-1358).

El personaje de Gabriela encarna una posibilidad perdida para Ana, lo que pudo ser de joven y no fue, una añoranza de ser otra vez joven y libre, sin lazos ni compromisos. Se trata de una muchacha de apenas veinte años, inteligente, algo excéntrica, con una belleza andrógina, y rara a su manera que no deja de ser un misterio para Ana. Todo eso contribuye, a que sin darse cuenta, Ana se enamore perdidamente de esta muchacha cuya preocupación principal consiste en ser libre y no rendir cuentas a nadie:

“Pero además no pienso casarme jamás. Odio el matrimonio, la casa de los tres cerditos, las camisas planchadas y los niños rozagantes. Odio las madres y los padres y también los hijos y pienso que sólo seríamos libres si naciéramos por generación espontánea” (pos 1715-1717).

Dos mundos totalmente opuestos (el mundo burgués y el mundo de clase baja)

chocan cuando Ana se enamora de Gabriela. A su vez, Gabriela plantea una especie de relación entre Ana y el mundo esotérico y mágico. El episodio donde Gabriela le hace una lectura de cartas a Ana tiene como objetivo enmarcar a Gabriela en un mundo que limita con lo no racional. Es más, según las palabras de la propia autora “ella pone a sus personajes a recurrir a lo esotérico cuando trata de mostrar su desesperación, y también es una constatación: es increíble cómo de frecuente es encontrar personas preparadas que acuden a explicaciones o ayudas sobrenaturales en momentos de crisis” (Enrique Alfonso, 2008: 327), como es el caso de Ana.

El tema de la familia, según Bonnett, encarna otra paradoja y ambivalencia, al igual que la fidelidad en su novela *Siempre fue invierno*, es a la vez una seguridad y una cárcel. Es algo que necesitamos desesperadamente, pero al mismo tiempo es algo que nos corta las alas y nos atrapa, por mucho apego que podamos tener hacia ella, por tanto uno debe poder buscar una salida de esa cárcel querida. En la narrativa de Bonnet, “la familia cumple las dos funciones: la técnica, como recurso que necesita para configurar sus personajes, y la ideológica, en cuanto cree que es necesario salirse de sus formas opresivas” (Enrique Alfonso, 2008: 332).

Como uno de los pilares de la familia es la madre, Bonnett no pierde la ocasión de tratar el tema de la maternidad en esta novela, dejando clara la ambivalencia de la cuestión, dado que Ana no se lleva bien con su única hija, quien siempre ha tenido preferencia por su padre. María José es adulta, ya no es una niña, es una muchacha de veintipocos años, que vive en Viena, y viene a casa muy de vez en cuando. Aunque Ana quiere mucho a su hija, nunca se ha encontrado a sí misma en el papel maternal, que siempre se le ha atribuido a la naturaleza femenina como algo instintivo. Se da por hecho que cada mujer se tiene que realizar como madre y cumplir así la función que la naturaleza le ha dado. Bonnett nos enseña la relación de todas esas madres con su cuerpo, el que ha sufrido los estragos de la maternidad. Ana es una de las madres que han sufrido mucho viendo su cuerpo “arruinado” después de dar a luz:

“Cuando después de horas de dolorosas contracciones el médico hizo en su sexo una incisión de tres centímetros para que la criatura pudiera salir sin desgarrarla, a Ana se le reveló abruptamente que la naturaleza es brutal e imperfecta. Al día siguiente, cuando vio en el espejo sus senos convertidos en inmensas esferas tirantes atravesadas de finas venas azules y su vientre flácido y colgante como el de una anciana,

lloró tristemente. En realidad tenía miedo. Aquella criaturita de párpados hinchados, con la frente llena de moretones y las manos apretadas, mamaba la leche de su belleza, exprimía su juventud como una esponja, por un cordón invisible le extraía las fuerzas. Lloró ocho días con sus noches. El médico diagnosticó depresión postparto. Ana, en realidad, buscaba afanosamente en sí misma el instinto de la maternidad y no lo encontraba por ninguna parte” (pos 2416-2422).

Incluso meses después del parto, para Ana, lejos de ser una bendición, la maternidad le resulta una condena:

“Cuando, con María José en brazos, Ana veía salir a Emilio para el hospital, impecablemente vestido y oliendo a lavanda, sentía que la soga de la maternidad le impedía respirar. Se dijo a sí misma que no tendría otro hijo” (pos 2425-2427).

La maternidad para ella tiene otro significado, diferente al que tiene, o se cree que tiene para la mayoría de las mujeres. Una criaturita, por indefensa que sea, estaba exprimiendo su juventud, convirtiendo su cuerpo en una simple vasija, triste y deforme. Por primera vez Ana sintió verdadero asco hacia su cuerpo y miedo de perder su belleza y decidió no volver a pasar nunca más por ello.

El único refugio de Ana parece ser su arte. Por esa misma razón decidió volver a pintar, aunque nada le daba más miedo. El miedo al fracaso es lo que a Ana le resulta verdaderamente insoportable. Le da pánico volver a pintar y encontrarse con que sus cuadros no expresan lo que ella quisiera poner en ellos:

“Se dijo que si hoy volviera a pintar no estaría muy lejos de esas formas firmes y resueltas. Se dijo que tal vez no estaría mal que probara de nuevo. Se dijo, finalmente, que nada le daba tanto miedo como volver a intentarlo. Cuando se fue a la cama, tenía la sensación de haber limpiado el polvo de sus propios huesos, de modo que por primera vez en mucho tiempo no se entregó a sus obsesivas fantasías, sino que se durmió de inmediato y tuvo sueños plácidos que al día siguiente pudo recordar con detalle” (pos 1897-1900).

6.1.2. El adulterio como rebeldía

El tema del adulterio femenino se ha mostrado como un tema muy recurrente en la literatura universal hasta el día de hoy; es más “la literatura amorosa insiste tanto en este elemento, que no es posible estudiar allí el amor sin tenerlo presente y no sólo como factor desencadenante, sino también como la condición de la que extrae dicho amor su valor de verdad” (Hernández García, 2009:17).

Primeramente, vamos a distinguir entre términos de infidelidad y adulterio, que muchas veces son tomados como sinónimos: “Cuando decimos *infidelidad*, decimos algo más que *adulterio*. El adulterio podría tener que ver con la pureza del cuerpo, y la infidelidad sobre todo, con la de las almas. Se puede ser infiel sin que los cuerpos lleguen a adulterarse mezclándose de forma indebida. Además, el adulterio puede regularse mediante leyes; la infidelidad, no” (Hernández García, 2009: 17). De ahí que uno puede ser infiel, pero no necesariamente adúltero, mientras que un adúltero es inevitablemente infiel. Por tanto podemos definir el adulterio como una relación sexual extramatrimonial:

“En el ámbito de la responsabilidad del cónyuge, en el cual no entran los sentimientos, sí entra, y esto es una cuestión de principio, la exclusiva social, precisamente como una de las bases del matrimonio, y como una base de orden público; tanto más ahora, cuando su incumplimiento no tiene consecuencias penales” (Abascal Monedero, 2009: 264).

Como vemos de la cita anterior, la clave de la cuestión es que el adulterio puede ser regulado mediante leyes, mientras la infidelidad no. Según el penalista español Machado Carrillo, “en los pueblos primitivos el adulterio, que sólo podía cometer la mujer, es una de las ofensas mas graves, y como tal se castigaba generalmente con la muerte. Sin embargo, el mismo marido, capaz de matar a la mujer que le engaña con otro, está dispuesto a prestarla a un amigo, a regalarla e, incluso, a darla para que se le devuelvan preñada. Aquí la conclusión es fácil: la mujer no era considerada como una persona, sino como una cosa mueble, propiedad del marido. El adulterio, por tanto, es

un atentado contra la propiedad marital. La aparición del concepto de la propiedad privada, fue una de las causas que condujo a la aparición del patriarcado; de ahí la mujer objeto. En Roma, es donde la familia patriarcal alcanza su pleno desarrollo. Hasta la aparición de Cristianismo solo las mujeres podían cometer adulterio” (Machado Carrillo, 1977: 18-25).

Desde el punto de vista religioso “si se está casado, y mientras lo está, se tiene relaciones sexuales con otra persona, se está cometiendo adulterio. Hay quienes creen que, en la caracterización anterior, se da un sentido amplio a “relaciones sexuales”. Bajo dicha creencia, cometer adulterio no sólo incluye la comisión carnal del acto sexual con una persona diferente al esposo o la esposa, sino que se comete hasta con mirar y desear a una persona que no sea el cónyuge”³²; de ahí la confusión entre los términos *adulterio* e *infidelidad*, ya que según la Biblia ambos tienen el mismo peso. “El derecho canónico fue el primero en extender el concepto de adulterio al cometido por el marido aunque más tarde, en el Medievo, se continuara considerando adúltera solo a la mujer que yace con otro hombre que no sea su marido” (Machado Carrillo, 1977: 25-36). Incluso hay un caso de adulterio muy famoso del año 1894 en España, cuando el marido logró sorprender a la mujer haciendo el acto sexual con otro hombre, estando de pie, por tanto el letrado de la mujer alegaba que no se acababa de cometer adulterio, ya que la mujer no llegó a yacer con el amante, estando ambos de pie, cuando fueron sorprendidos por el marido³³.

Si volvemos a la Edad Media por un momento, “vemos que la mujer, como es bien sabido, ha sido recluida en el propio cuerpo durante siglos, siendo convencida de que la virginidad era su posesión más preciada. La única explicación lógica es que los hombres en realidad temían a la peligrosa sexualidad de las mujeres, ya que todo, desde la literatura didáctica hasta los cuentos que se relataban en las tabernas y junto al fuego, explicaba que las mujeres permanecían vírgenes por ignorancia. En el *Decamerón* de Boccaccio de finales del siglo XIV, las heroínas inocentes, una vez que tenían relaciones sexuales se convertían en caricaturas de la lascivia. Es famoso el agrio humor de estos cuentos que reside en la estupidez del marido y la astucia de la perversa esposa” (Anderson y Zinsser, 1991: 460). Sin embargo, también es importante destacar que en la

32 Julio Fuentes, “Adulterio desde el punto de vista en la religión”. Disponible en: <http://juliofuentesadulterio.blogspot.com.es/2011/06/punto-de-vista-en-la-religion.html>. Fecha de consulta 02/02/2016.

33 Para más información, véase Pablo José Abascal Monedero, *La infidelidad y el adulterio en España*, Servicios de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2009, p. 179.

realidad no había humor cuando las mujeres engañaban a sus maridos y cometían adulterio:

“Las costumbres romanas y germánicas decretaban que el adulterio de una mujer avergonzaba a sus parientes masculinos y justificaban que fuese golpeada e incluso asesinada. En casos de infidelidad, la mujer era castigada siempre, el amante masculino en ocasiones, y rara vez el marido infiel. En el transcurso de los siglos XVI y XVII, mientras las autoridades de la iglesia tuvieran jurisdicción persistía este modelo de conducta. La violencia hacia las ciudadanas que obraban de modos que parecían incorrectos a los hombres, fue, en estos siglos, un lugar común. Las prostitutas, al igual que las adúlteras, vivían al margen de las costumbres que protegían a las esposas e hijas de conducta decorosa. En las leyes españolas de los siglos X-XIII una mujer «desvergonzada» podía ser golpeada, violada e incluso asesinada” (Anderson y Zinsser, 1991: 462).

Posteriormente, “aunque se haya quitado la pena de muerte de las leyes, la pena del marido por uxoricidio *honoris causa* es tan ridícula que podemos afirmar el mantenimiento de la muerte como posible castigo del adulterio de la mujer hasta 1964. Lo verdaderamente sorprendente es que el adulterio en España seguía siendo un delito hasta el 1978, mientras que en Colombia no se incrimina el adulterio desde el año 1936” (Machado Carrillo 1977:109). Por tanto según el código penal español del 1977 el adulterio es un delito pluriofensivo, con dos bienes jurídicamente protegidos: el derecho jurídico a la exclusividad sexual y el derecho al honor, ambos del marido. La mujer, por contraposición, no veía su honor protegido por ninguna parte, pues socialmente se consideraba que no lo tenía (Machado Carrillo, 1977: 60).

Para tratar de entender mejor estas desigualdades del Código Penal tenemos que hacer una pequeña distinción entre términos *sexo* y *género*. “A diferencia del concepto de «sexo» que está basado en atributos biológicos, la idea de «género» tiene unas implicaciones mayores, pues ya no sólo expresa las diferencias biológicas, sino también las diferencias desde el punto de vista de roles sociales y expectativas que se atribuyen al ser humano, en función de ser hombre o ser mujer. De lo que claramente se desprende que las desigualdades han nacido de la construcción social propiamente dicha, y no de

la misma naturaleza”³⁴. El análisis histórico-evolutivo del Derecho, especialmente del Derecho Penal, viene a demostrarnos que precisamente desde el punto de vista histórico, los más variados modelos sociales se han fundamentado en el dominio del varón sobre la mujer. Modelo que además ha sido ampliamente apoyado incluso por grandes pensadores. Y el Derecho, no ha sido más que una manifestación más de esta forma de pensamiento³⁵.

De esta forma la desigualdad en cuanto a la penalización del delito de adulterio femenino y masculino es evidente: “de este modo, el derogado Código Penal que estuvo vigente hasta el año 1978 en España determinaba que cometía adulterio la mujer que estando casada, yacía con hombre que no era su marido (y este amante también era adúltero, siempre que tuviera conocimiento del estado civil de la mujer). El delito de amancebamiento lo cometía el hombre que tuviera “manceba” dentro del domicilio familiar o notoriamente fuera del mismo. La diferencia de trato, desde el punto de vista punitivo es evidente, pues en el caso de la mujer, ésta cometía el delito aunque sólo yaciera una vez con hombre diferente del esposo, mientras que el hombre cometía el delito de amancebamiento únicamente si mantenía a su manceba dentro del domicilio conyugal o si su relación con ella era notoria y había trascendido, y no en otro caso”³⁶.

Claramente estas ideas y regulaciones son muy poco frecuentes hoy en día en el mundo occidental, mientras que en algunas partes del mundo todavía persisten prejuicios de este tipo, como en Arabia Saudí, por ejemplo, donde el adulterio femenino sigue castigado con pena de muerte. En el mundo occidental, no obstante, la definición del término “adulterio” sigue siendo el mismo, pero tanto los puntos de vista sobre éste como la sociedad mismas han cambiado mucho en los últimos cuarenta años. De ahí que “hoy en día vivimos en un mundo en el que la promiscuidad ya no sólo no es un tabú, sino que resulta deseable, por lo que resulta muy inusual que alguien que ha crecido en un ambiente libre y hedonista, que ha experimentado el sudor de las discotecas, de la noche a la mañana, por un certificado, renuncie a todos los futuros descubrimientos sexuales. Entra dentro de lo normal desear a los demás, y poner en

34 Arantxa Hernández Escrig, “De la discriminación de las mujeres por razón de género a la protección de las mismas contra la violencia de género”. Disponible en blog: <http://www.masqueabogados.com/esquemas-procesales/item/8240-de-la-discriminaci%C3%B3n-de-las-mujeres-por-raz%C3%B3n-de-g%C3%A9nero-a-la-protecci%C3%B3n-de-las-mismas-contra-la-violencia-de-g%C3%A9nero.html?tmpl=component&print=1>). Fecha de consulta 04/03/2016.

35 Para más información, véase Miguel Carmona, *El adulterio en Derecho Civil, Canónico, Social, Penal y Procesal*, Editorial Jurídica Española, Madrid, 1954.

36 Arantxa Hernández Escrig, “De la discriminación de las mujeres por razón de género a la protección de las mismas contra la violencia de género”, Op. cit.

práctica ese deseo, por lo que hay cosas peores que el adulterio, sugiere De Botton. Por ejemplo, no escuchar a la pareja o dejar de hacerle caso”³⁷. Por tanto fórmulas como las relaciones abiertas o la poligamia son formas más sinceras de afrontar las relaciones extramatrimoniales, en cuanto que sientan unas mismas bases desde el principio. Las consecuencias del adulterio, tanto masculino como femenino, a diferencia de los castigos severos del pasado, simplemente serían el cambio de pareja, en el peor de los casos³⁸.

Por tanto, hoy en día el matrimonio sigue reclamando el deber de fidelidad que no sólo es una renuncia a la libertad sexual sino que comprende también la obligación recíproca de confianza y lealtad, el no descuidar la dedicación física y espiritual del otro cónyuge y no infligirle daños morales: “se entiende por daño moral el perjuicio que, sin afectar a las cosas materiales, se refiere al patrimonio espiritual, a los bienes inmateriales de la salud, el honor, la libertad y otros análogos que son los más estimados y sensibles”³⁹.

No obstante hay que decir que hasta hace muy poco, todavía en la segunda mitad del siglo XX, muchos de estos perjuicios perduraban a pesar del cada vez más creciente concepto de lo feminista, lo que demuestra que esta idea ha sido arraigada en nuestra sociedad durante muchos siglos, y por tanto difícil de cambiar de un día para otro. De una forma u otra, el proceso de cambio sigue vigente y conseguir la igualdad entre los sexos en el tema del adulterio no deja de ser otro de los postulados del feminismo.

Además, hay que destacar que la sociedad colombiana, a diferencia de la mayoría de las sociedades europeas, sigue siendo regulada por la ideología machista imperante, por tanto el adulterio femenino sigue tratado de una forma diferente que el masculino. Precisamente por ese motivo Bonnett parece decidida a mostrarnos personajes femeninos rebeldes, que eligen luchar por su autonomía, antes que aceptar el modelo de vida que la sociedad le intenta imponer por todos los medios.

A diferencia de los adúlteros masculinos, cuyos protagonistas eran hasta hace poco socialmente aceptables y hasta envidiados en algunos casos, las adúlteras sufrían

37 Héctor G. Barnés, “La evolución social de los 'cuernos' y las consecuencias del adulterio”. Disponible en: http://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2014-06-27/la-evolucion-social-de-los-cuernos-y-las-consecuencias-del-adulterio_150921/. Fecha de consulta 05/04/2016.

38 Para más información véase: María Aránzazu Novales Alquézar, *Los deberes personales entre los cónyuges ayer y hoy*, Editorial Comares, Granada, 2007.

39 Para más información consúltese: Carmen Pérez Ontiveros Baquero, *Daño Moral por incumplimiento de Contrato*, Editorial Aranzadi, Pamplona, 2006.

casi siempre un castigo severo por la infidelidad cometida, vista como un insulto imperdonable hacia el marido. Si volvemos por un momento a analizar a las adúlteras más famosas de la literatura universal, vemos que casi todas sufren un final trágico, por atreverse a desafiar el papel social impuesto y vivir su vida de la forma que quisieran. Anna Karenina es la más famosa de esos personajes. Es una mujer valiente, rebelde y provocadora que se ha convertido en un mito y en un símbolo para las adúlteras. Su final trágico sólo es consecuencia de una serie de fatalidades que parecen desencadenarse desde el momento en que Anna decide hacer pública su pasión por Vronsky y no colaborar en aumentar la hipocresía de un matrimonio que no la hace feliz. Por otra parte, Madame Bovary decide acabar con su vida tras el abandono de sus amantes y una pésima situación económica. Su vida matrimonial era tan tediosa que ella desesperadamente intentaba vivir algo majestuoso y maravilloso con otros hombres. Por último, Ana Ozores, la Regenta, también padece un matrimonio infeliz, con un hombre bastante mayor que ella, que es incapaz de satisfacer sus necesidades sexuales y reproductivas ya que la ve más bien como a una hija, lo que produce que Ana cometa adulterio, tras el cual la ciudad entera la acaba marginando. Benito Pérez Galdós trata el tema del adulterio femenino en varias de sus novelas: *La incógnita*, *Lo prohibido*, *Fortunata y Jacinta*, etc: “Galdós revela una visión más progresista y tolerante respecto a la mujer que otros escritores contemporáneos. Nos da una visión más realista y liberal de la adúltera, nos muestra una actitud compasiva y comprensiva de la problemática femenina y sobre todo de la mujer como víctima de su medio. Las injusticias sociales en contra de la mujer en su época conducían a la prostitución y al adulterio” (Abascal Monedero, 2009: 177).

Para Acosta de Hess, el adulterio en la literatura es una representación mimética de la rebelión de la mujer en contra de la esclavitud que se le impone confinándola exclusivamente al hogar. Por este motivo, las novelas de adulterio adquirieron gran popularidad, o porque servían como un escape al lector (especialmente femenino) que al igual que las heroínas sufrían por un matrimonio sin amor, el tedio de una vida monótona y poco interesante. Así, el adulterio se presenta como un escape a una realidad opresiva que fundamentalmente no deja desarrollar sus verdaderos sentimientos amorosos a la mujer⁴⁰.

Al fin y al cabo, lo que todos estos personajes adúlteros tienen en común es:

40 Para más información véase: Josefina Acosta de Hess, *Galdós y la novela del adulterio*, Editorial Pliegos, Madrid, 1988.

vivir en un atmósfera social asfixiante, aburrirse soberanamente en su vida matrimonial, y tener deseos de vivir otras vidas, más excitantes e independientes que las suyas. Aunque todas estas personajes pertenezcan a una época ya lejana del siglo XIX, tienen algunos rasgos en común con nuestra protagonista, Ana. Por ejemplo, al igual que Madame Bovary y Karenina, Ana siente un cierto rechazo hacia la maternidad, ya que en ningún momento se siente realizada en ese papel; su marido también es bastante mayor que ella y no logra satisfacer sus necesidades sexuales y lo más importante es que todas ellas se aburrían en sus respectivos matrimonios y tenían deseos de vivir una pasión y una locura de amar sin freno y sentirse amadas. En varias ocasiones, Ana dice que nada odia tanto en esta vida como el tedio insoportable de la rutina de vivir cada día lo mismo. De ahí que sus razones de cometer adulterio parecen las mismas que las de estas tres adúlteras míticas de la literatura universal.

Ana también se siente atrapada en un matrimonio infeliz y busca pasión, amor y aventura y no parece dispuesta a la resignación, aunque eso signifique una humillación para ella. Su carácter rebelde se lo impide:

“Cuando Ana era una adolescente, se preguntaba por qué maldita razón tenían las mujeres que esperar en las fiestas, arracimadas, gallinitas rosadas de ojos náufragos, a que los muchachos las eligieran a capricho, sin poder ellas ir tras aquel que al otro lado del salón las perturbaba de sólo imaginar sus manos húmedas. Y por qué, una vez las elegían y les pedían, ya en el umbral, el número mágico, debían retirarse a sus casas a esperar la llamada que iniciaría aquellos interminables balbuceos, que en el mejor de los casos terminaban en besos furtivos y caricias asustadas. Esa misma rebeldía la asaltaba ahora, y se decía que aborrecía la dignidad, el orgullo, todo lo que la sometiera a ir por el mundo como una nave en llamas” (pos 1331-1336).

Cuando su marido cae enfermo y Ana tiene que cuidarlo, parece que la está castigando con la enfermedad, la que impidió llevar a cabo el divorcio, sin saber siquiera que es “un cornudo” y que su mujer lo quería abandonar por otro hombre:

“A los ojos de Ana, Emilio la había castigado con la enfermedad, con

esa enfermedad que le permitía observarla desde su silencio con una mirada impasible, que a ella se le antojaba no la mirada extraviada de un hombre que ha perdido parcialmente el contacto con la realidad, sino la de un marido humillado, que observa victorioso a la víctima a la que ha sometido a fuerza de sufrimiento e incapacidad. La verdad es que el Emilio baldado y trastornado había suplantado para siempre al otro que alguna vez existió, al festivo, mundano, incisivo. Ana ya ni siquiera se acordaba de él” (pos 1828-1833).

Tras el abandono de Martín, Ana por primera vez se da cuenta de que el dolor del abandono se parece mucho al miedo. Parece comprender las razones de Martín de poner fin a su relación y no querer romper su matrimonio, ya que ella misma ha estado sumergida durante años dentro de la capa protectora de un matrimonio infeliz por cobardía:

“Reflexiona en cómo durante años esperó con impaciencia la injuria verdadera, la humillación definitiva o la injusticia imperdonable que le proporcionaran una excusa para huir, sin reconocer que esas minucias son el sol negro de cada uno de sus días, y la suya la más empecinada de las cegueras y la más imperdonable cobardía” (pos 1672-1674).

¿Cómo le podría reprochar nada a Martín, si ella misma ha estado eligiendo un matrimonio infeliz durante años antes que huir y rehacer otra vez su vida, y todo por miedo al riesgo? Martín, como tantos otros, ha preferido la seguridad de un matrimonio de años antes que dejarse llevar por una pasión, que por muy intensa que sea, acabaría convirtiéndose irremediabilmente con el paso del tiempo en tediosa rutina, como todo lo que hacemos en esta vida:

“Martín había escogido una forma de vida, unos hábitos, una gratitud, unos miedos, una manera de estar en el mundo. Martín, se decía Ana, ahogaba su deseo de placer con tal de lograr una invulnerabilidad, por estéril y pobre que ésta fuera. No podía dejar de pensar que la mayoría de los hombres prefieren el útero perezoso de la costumbre a la aventura de ser expulsados al mundo, aun a costa de la intensidad. Al

fin de cuentas, ¿no es natural querer quedarse para siempre al abrigo manso de un matrimonio de años, viendo crecer los hijos mientras envejecemos, aburridoramente cómodos, en vez de elegir el riesgo, aquello que con el tiempo también nos llevaría al tedio, a lo previsible, a la monótona sucesión de días idénticos? ¿No había dado ya Martín todas las batallas que iba a dar en la vida, no había colgado ya sus armas? Además, ¿no había sido ella misma arrastrada por una cobardía mansa durante años? Si la madre es lo que permanece, la raíz, el techo al que se vuelve cuando arrecia la lluvia, ¿no es Ulises retornando a casa, agarrado el Penélope del cordón umbilical como si fuera su hilo de Ariadna, un niño que se ha cansado de ser hombre?” (pos 1184-1194).

Según las creencias establecidas, las mujeres parecen más irracionales y propensas a sacrificarlo todo por una pasión irrefrenable y los hombres tienden a ser más prácticos, y no abandonar a su mujer aún estando enamorados de su amante. En este aspecto los hombres de alguna manera parecen más cobardes. Sin embargo, lo que nos intenta decir Bonnett es que todo lo que la sociedad considera cobardía no tiene por qué serlo. Simplemente la gente hace una elección y si bien Ana estaba dispuesta a sacrificarlo todo, Martín tenía otro punto de vista. Al fin y al cabo, ¿por cuánto tiempo se puede vivir una pasión desenfrenada antes de que ésta se convierta en otro día a día? Ana acaba entendiendo que precisamente la fugacidad de sus encuentros era lo que los hacía tan irresistibles. Una vez que se convirtieran en rutina estarían otra vez igual, en punto muerto. Precisamente porque él tenía una esposa, ella podría disfrutar de su mejor parte:

“Se dijo que el hecho de que aquella mujer fuera áspera como estopa, o dulce y acogedora, era un dato sin significación para ella. Gracias a la esposa, la amante puede disfrutar del lado luminoso del hombre elegido. Una intuición última le decía que esa mujer debía haber sufrido” (pos 1550-1552).

No obstante el caso de Martín es peculiar porque meses después de su ruptura con Ana decide acabar con su matrimonio, cuando Ana ya había perdido la esperanza.

Por aquel entonces ella ya estaba enamorándose de Gabriela y por alguna razón decide no acudir a la cita con Martín. Sin embargo, un encuentro casual acaba consumiéndolos a los dos en una pasión explosiva, dejándolos a ambos con un vacío, todavía más grande que el de antes:

“Martín, que siempre sintió en el cuerpo de Ana la docilidad apasionada del abandono, se sorprende de su dulce rudeza, de sus movimientos de vértigo. Por un instante, su brío masculino parece detenerse, entrar en un limbo de desconcierto. Sin embargo, la agresiva ternura domestica su cuerpo, lo desarma, lo convierte en su objeto. Ve el rostro transfigurado, los ojos líquidos que ya no miran, y le parece que está con una desconocida, con una hermosa mujer nueva, y siente que se renueva el deseo. La besa, tocando el cielo de su boca, apretando la lengua contra la dura superficie de los dientes. Para Ana, Martín es también ahora un desconocido, pero por razones distintas” (pos 3244-3249).

Martín es ahora un desconocido para ella, ya que Ana se está enamorando de otra persona, por lo tanto ya no lo ve como un amor perdido. Ana presiente que eso es una despedida y se abandona por completo como si fuera su primera vez con un desconocido:

“Se pregunta qué sabe de ese hombre: dos o tres datos significativos, las intuiciones que nacieron de los momentos compartidos y nada más. Esta constatación y la conciencia de que ésta es una despedida, hace que sus movimientos sean exaltados, enérgicos. En el núcleo palpitante del coito, durante unos segundos son dos seres que se descubren, dos recién llegados impúdicos y feroces, dos tiernas criaturas sin nombre y sin pasado, tan sólo desnudez que palpita con una misma fuerza espasmódica” (pos 3249-3252).

Un marido al que no ama, un amante que prefirió la seguridad de su matrimonio antes que huir con ella, una hija que no la entiende, y una joven que la exaspera con su indiferencia. Al contemplar su vida, Ana se dice a sí misma que ya no sabe nada de ésta,

ni de lo que una vez fueron sus luchas, deseos e ilusiones. Ahora sólo le queda el vacío y el recuerdo de que en algunas ocasiones fue feliz:

“Entonces vio su vida: una dura carrera de resistencia, un pedaleo forzado en que al llegar a la meta ganaba otra carrera. Jadear, luchar, perseguir, había sido durante años su dosis diaria, el modo de estimular su adrenalina, su manera de saber que no había muerto. Miró sus manos, la única parte de su cuerpo que delataba sus cuarenta y ocho años recién cumplidos. Vio las manchitas pardas que serían oscuras manchas de anciana en unos cuantos años. Se preguntó si había sido feliz alguna vez. Sin duda que sí. En aquella ocasión en que la lluvia la sorprendió con Emilio en descampado, y habían corrido a guarecerse, en medio de risas y exclamaciones, sorprendidos por la luminosidad de aluminio de la tarde, había sido feliz. También el día en que María José, pequeña perseguía entre risas el reflejo de su reloj de pulsera en la pared. O aquella vez en que Martín la miraba a los ojos mientras hacían el amor. Y en otras pocas ocasiones, cada una perfecta, transparente, temblorosa, como una gruesa gota de lluvia, prometedor y rotunda. Quizás eso fuera todo. Quizás eso fuera suficiente: por unas cuantas horas de dicha, muchas de memoria y olvido” (págs 3648-3658).

6.1.3. Después de todo, ¿está la muerte?

Después de hacer todas esas largas reflexiones sobre su vida, Ana inevitablemente llega a la conclusión de que todo lo que empieza acaba con la muerte y el olvido. Esta idea manriqueña que unifica la fugacidad del tiempo, las ilusiones humanas y el poder igualatorio de la muerte para todos los seres vivos, la encontramos también en sus otras novelas. Para esta autora el amor y la muerte⁴¹ son dos

41 *Eros y Tánatos* o el amor y la muerte son temas universales que han preocupado al hombre desde los comienzos de la historia. La bibliografía al respecto es abundante. Véase por ejemplo, Estela Valverde, “Eros y Tánatos: dos expresiones de un deseo”, *Hispanérica*, 79, 1998, pp. 113-124.

componentes esenciales de la vida, dado que sin el amor tampoco hay vida (o al menos no hay vida que merezca la pena ser vivida) y toda la vida, por muy feliz o infeliz que sea inevitablemente acaba con la muerte:

“Ahora Emilio iba a morir, se estaría muriendo o habría muerto ya. Martín envejecía, perdía el pelo, intentaba como ella recuperar el tiempo perdido. Gabriela, dondequiera que estuviera, giraría siempre sobre sí misma, iluminando a los pequeños satélites de su galaxia. Todos desaparecerían, tarde o temprano, de su memoria y de la de los demás, así como de ella tampoco quedaría rastro en unos cuantos años. Sintió un desaliento infinito” (pos 3658-3660).

Intentando vencer la soledad con el arte se encuentra con que ni siquiera el que consideraba su mejor cuadro expresaba lo que ella quería:

“Cuando desasosegada como estaba, entró a su nuevo estudio tratando de encontrar un espacio de reconciliación, se encontró con que de nuevo saltaba al vacío. Mirando uno de sus cuadros, fragmento de un universo imaginario que pretendía dar cuenta de sus desgarramientos, sus deseos, sus imposibilidades, tuvo una revelación momentánea. En aquel lienzo el rojo estallaba salpicando de puntos el resto de la tela, manchando un fondo de luz tibia, ligeramente dorada, atravesada de grises. En el corazón del estallido la pintura se oscurecía hasta llegar al cerezo, al negro, se cerraba como un ojo o un puño. Este cuadro era ambiguo, tenía fuerza, hondura, honestidad. Era lo mejor que había hecho nunca, lo más riguroso y comprometido de su propia vida, lo que mejor hablaba por ella, lo que mejor iluminaba su parte oscura, inefable, inaprensible. Pero no lograba lo que perseguía” (pos 3708-3718).

Desconsolada descubre que lo único que perseguía con su arte, el cual sólo es sustitución de la vida misma, era poseer el cuerpo de la persona amada. Como tal aspiración estaba condenada al fracaso, dado que no podemos sustituir la necesidad del amor por el arte, Ana siente todo el fracaso de su ambición artística y a la vez de su

propia existencia:

“Reconoció el tamaño de su equivocación: lo que deseaba no era aquella vida de formas, que sólo es sustitución, impotencia, momentánea ilusión de absoluto. Lo que había buscado en aquellos trazos no era el arte, ay, ese momento feliz de la desesperación y la fe. Lo que Ana quería era algo infinitamente más real: poseer un cuerpo. No un cuerpo cualquiera, por supuesto, ni un cuerpo virtual, ni un cuerpo que vive o crece en un futuro de fantasías, sino por el contrario, ese cuerpo elegido, único, tibio, húmedo, que responde a un nombre y está animado por una mirada. Una mirada que debe reconocerla, desearla, aceptarla, hacer que su cuerpo vuelva a existir más allá de los humores, los excrementos, los ruidos secretos, la paciente floración de las enfermedades. Lo que Ana desea es ese cuerpo que hace salir su alma dormida hasta la superficie de la piel” (pos 3718-3723).

Su vida entera le parecía un fracaso dado que no tenía el amor que tanto anhelaba y tampoco lo podría sustituir con su arte, por tanto fracasaba doblemente. Al fin y al cabo Ana se volvía cada vez más consciente de la estrecha relación entre el cuerpo y la muerte, lo que confirma el epígrafe tomado de Henry Miller: “Fuera del cuerpo sólo hay desesperación y desilusión”, en otras palabras, una vez desposeídos del cuerpo nos queda sólo la muerte. Con su marido enfermo, Ana veía de cerca cómo cambiaba su cuerpo, cómo revelaba su verdadera y amarga naturaleza y se estremecía porque comprendía que su mismo cuerpo no podría escapar de ese mismo destino, de la vejez, de la enfermedad, la podredumbre y finalmente de la muerte.

Si volvemos al título por un instante, vemos que se puede concebir de varias formas dependiendo de cómo interpretemos el final de la novela, el cual la autora deja abierto. Se puede interpretar de al menos dos formas. La primera posibilidad es que tras todas sus frustraciones, deseos, ilusiones y fracasos Ana se da cuenta de que al final está la muerte, por lo cual todavía puede aprovechar el tiempo que le queda y cambiar su vida antes de que llegue su hora, o por el contrario, que tras darse cuenta del abismo que había sido su vida, y de que infelizmente ya no se puede cambiar nada, la muerte es inevitable y Ana muere de un disparo en el último capítulo de la novela.

Para explicar mejor estas dos posibles interpretaciones vamos a volver al último capítulo de la novela que empieza donde acabó el primero, cuando Ana ve su reflejo en la ventana después de escuchar un ruido extraño:

“Al acercar su frente al vidrio vio un destello metálico, instantáneo, fugaz, cálido como un resplandor y detrás del destello una mano girando, unos rizos desordenados, unos pómulos altos, unos ojos amarillos, salpicados de puntitos negros, y tal vez, pero esto ya era borroso, otros ojos, tan dulces y suaves como su enorme dolor, que desplazaba al miedo” (pos 3733-3735).

La primera interpretación es que Ana por fin se da cuenta de que no se podía fiar de Gabriela al verla a ella con su primo hurgando en su casa, posiblemente para robarle, y por fin entiende que su enamoramiento absurdo ha sido un error, que la vida le está dando otra oportunidad una vez acabe su obsesión con Gabriela. El dolor desplaza al miedo al perder la esperanza de que su amor fuera correspondido, lo cual le produce un dolor tremendo.

Según Pineda Botero, esta última interpretación donde Ana es alcanzada por un disparo, es la más probable. Él lo explica de la siguiente forma: “Narrada de esta forma, toda la vida de la protagonista cabe en el lapso de un segundo, entre el momento en el que arrima el rostro a la ventana y el momento en que ve un *destello metálico* y luego dos pares de ojos. Fue entonces cuando comprende *por fin y para siempre*. Mi interpretación es que Gabriela ha regresado con el primo con el objeto de robar. Al ver a la mujer en el marco de la ventana, el primo la dispara. Detrás de él, *los ojos dulces y serenos* de Gabriela. Ana ha sido alcanzada por el disparo. “El dolor desplaza al miedo”. ¿Qué ha comprendido Ana de forma tan súbita y radical? El abismo de su vida, que se abre en el instante previo a la muerte. Es decir, la totalidad de la novela. Se equivocó de manera lamentable al confiar y enamorarse de Gabriela, y de repente comprende que ya nada tiene remedio” (Pineda Botero, 2005: 234-235). En este caso el dolor por la traición de la persona amada es tan inmenso que desplaza al miedo a la muerte.

No debemos olvidar que también cabe la posibilidad de que Gabriela fuera de alguna forma el doble⁴² de Ana. En el primer capítulo ya habíamos indicado que el

42 Para más información sobre el tema del doble, véase: Carl Francis Keppler, *The Literature of the Second Self*, University of Arizona Press, Tucson, 1972 y Karl Miller, *Doubles. Studies in Literary*

personaje de Gabriela también encarna una posibilidad para Ana: lo que podría haber sido de joven, pero por falta de valor nunca pudo ser. Ana anhelaba conseguir ese nivel de libertad que tenía Gabriela, aún siendo de clase baja y teniendo una familia tan complicada. El rasgo que ambos personajes comparten es que las dos son rebeldes y luchadoras. Según la teoría del doble de Rosset “al enfrentarse con su doble, el sujeto se encuentra con aspectos o dimensiones profundas que nos vienen del alma universal”, por ejemplo cuando Ana *comprende por fin y para siempre*. “La confrontación con el doble puede conducir a la muerte del sujeto o puede convertirse en una experiencia de liberación si el sujeto acepta con lucidez su realidad presente” (Herrero Cecilia, 2011: 27-28). Como ya hemos dicho antes, Ana consigue aceptar el abismo de su vida sólo en el instante anterior a su muerte, por tanto la muerte parece una opción más probable que la liberación de Ana de su pasión obsesiva con Gabriela.

Esta idea de la confrontación con el doble y su relación con la muerte viene de épocas remotas, por ejemplo, antiguamente en los países de la antigua Yugoslavia se conocía una prueba que se hacía en vísperas de navidad o de año nuevo, quien no proyecta su sombra sobre la pared de la habitación o aquel cuya sombra carece de la cabeza, morirá en el plazo de un año. En contraste hay otra creencia alemana que afirma que quien ve su sombra como un doble, durante la epifanía, tiene que morir. Uno de los primeros autores que se dedicó al estudio exhaustivo del tema del doble ha sido Otto Rank, un psicoanalista austriaco, quien encontró el impulso para su obra en la película de la época *El estudiante de Praga*, que lo empujó a estudiar las fuentes y ejemplos literarios, psicológicos, míticos y etnológicos del doble. Rank hace un estudio psicoanalista del tema del doble y basa su interpretación en la teoría freudiana del narcisismo. Por otra parte Ralph Tymms toma la postura de historiador literario y presenta al doble como una representación o proyección alegórica del segundo yo del inconsciente⁴³.

Por último, en su esencia los personajes de Ana y Gabriela son también una simbolización de diversas clases sociales en Colombia. Ana es una auténtica burguesa y Gabriela una chica pobre de clase baja. Al chocar esos dos mundos tan diferentes la tragedia es inminente y una de las dos tiene que morir. El posible final trágico deja al

History, Oxford University Press, 1985, o Rebeca Martín López, “Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea”, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Filología Española, 2006.

43 Para más información véase: Otto Rank, *Le Double*, Petite Bibliotheque Payot, París, 1973 y Ralph Tymms, *Doubles in Literary Psychology*, Bowes and Bowes, Cambridge, 1949.

lector intrigado ante el final abierto de esta novela. Ya es bien sabido que a esta autora le gusta dejar algunos cabos sueltos para que los lectores podamos sacar nuestras propias conclusiones y elegir el final que creamos más adecuado, lo cual le da un encanto especial a su estilo.

6.2. El fracaso existencial en *Para otros es el cielo* de Piedad Bonnett

6.2.1. El fracaso como círculo vicioso

Ya en el título intuimos que el cielo, símbolo de felicidad y gozo eterno, un lugar paradisíaco reservado sólo para los mejores y los más afortunados, de una forma o de otra siempre se nos escapa y nos acaba resultando inalcanzable a todos. Por tanto en vez del título *Para otros es el cielo*, podríamos decir también *Para nadie es el cielo*. La novela comienza con el entierro del protagonista, un profesor universitario llamado Alvar, respetado y amado por su familia y amigos y continúa narrando retrospectivamente cómo era su vida, cuáles eran sus deseos y preocupaciones y sobre todo las razones por las cuales se ha ido a la tumba prematuramente. La narración se nos presenta desde tres perspectivas diferentes, por lo tanto una de las voces narradoras es Silvia, la ex amante del protagonista, otro es un narrador omnisciente que va narrando el último día de vida del protagonista y el tercero es el mismo protagonista que cobra voz en las cartas que le había enviado a Silvia unas horas antes de morir.

Claramente, se trata de una novela de problemática existencial, donde el fracaso aparece como el tema central. Según el *Diccionario de filosofía* el Existencialismo se define como movimiento filosófico que pone en la existencia el centro de toda la discusión filosófica⁴⁴ “y se interesa en reflexionar sobre el sentido de la existencia y de la muerte por encima de cuestiones abstractas que supuestamente encubren los conflictos del hombre. Esta corriente filosófica se desarrolló en Europa entre las dos guerras mundiales y por ello en cierto sentido es expresión de la desorientación y

44 Francis Garden, “Existencialismo”. Disponible en: <http://www.e-torredebabel.com/Historia-de-la-filosofia/Filosofiacontemporanea/Sartre/Sartre-Existencialismo.htm>. Fecha de consulta 20/06/2016.

desarraigo. Pero, la filosofía existencialista se halla arraigada en la tradición filosófica, sobre todo en el pensamiento de la modernidad y en el modo en que éste planteó sus problemas fundamentales. A su vez, se puede señalar que el Existencialismo es una de las filosofías más controvertidas y de mayor difusión en el siglo XX⁴⁵, y que sigue vigente hasta el día de hoy. No obstante, hay que destacar que debido a la diversidad de posturas que se asocian con el existencialismo, el término no puede ser definido con precisión.

El principal autor del Existencialismo es Jean Paul Sartre, dado que el término no se popularizó hasta que el pensador francés lo adoptó y explicó en su obra *El existencialismo es un humanismo*, obra que se convirtió en el principal canal de popularización de la doctrina. En su obra Sartre diferencia dos tipos del Existencialismo: está el existencialismo católico (Karl Jaspers y Gabriel Marcel) y el existencialismo ateo en donde sitúa a Martin Heidegger y a su propia filosofía. La filosofía de Sartre es atea y pesimista de una forma explícita; declaró que los seres humanos necesitan una base racional para sus vidas pero son incapaces de conseguirla, por ello insistió en que el existencialismo es una forma de humanismo y resaltó la libertad, elección y responsabilidad humana. A partir de ahí, el término se aplicó retrospectivamente a ciertos filósofos anteriores, tales como Martin Hedegger, Karl Jaspers, Friedrich Nietzsche y Soren Kierkegaard, quien es hoy considerado como el padre del Existencialismo. Kierkegaard estableció que cada individuo es únicamente responsable de darle a su propia vida un significado, y de vivir esa vida de forma pasional y sincera, a pesar de los muchos obstáculos que puedan encontrarse⁴⁶.

A pesar de que la repercusión literaria del Existencialismo es inmensa, hay algunos autores que destacan como Fiódor Dostoievski⁴⁷ (quizás el mayor representante de la literatura existencialista), Franz Kafka, Albert Camus⁴⁸, etc., “la idea de la naturaleza humana que surge en la obra de Dostoievski consiste en que es imprevisible, perversa y autodestructiva, sólo el amor cristiano puede salvar a la humanidad de sí misma, pero ese amor no puede ser entendido desde la sensibilidad filosófica. Por otra parte, las novelas de Kafka presentan a hombres aislados enfrentados a burocracias

45 Ramón Xirau, *Introducción a la historia de la filosofía*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1964, p. 444.

46 Para más información mirar: Jean-Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, Edhasa, Barcelona, 2004.

47 Para más información, consúltese: Nicolai Berdiaeff, *El credo de Dostoievsky*, Apolo, Barcelona, 1951.

48 Puede acudirse al texto de Albert Camus, *El mito de Sísifo*, Alianza Editorial, Madrid, 1985.

inmensas, laberínticas y genocidas; los temas de Kafka de la angustia, la culpa y la soledad, reflejan la influencia de Kierkegaard⁴⁹, Dostoievski y Nietzsche. Por último, Camus pone de relieve los elementos absurdos de la existencia humana, sin embargo, no se resigna a estos absurdos y busca soluciones a este problema, pero fuera de cualquier solución religiosa”⁵⁰.

Ahora bien, si nos centramos en las corrientes existencialistas en Hispanoamérica⁵¹ vemos que en la década de los años 50 se produce un profundo impacto de éstas. No obstante, no hay que olvidarse que:

“la irrupción de los modelos existencialistas en la cultura hispanoamericana no es un hecho que se produce a mediados de siglo sin antecedentes en su desarrollo anterior. La imagen de la existencia humana condenada al abandono, a la soledad, al sinsentido, la construcción de los relatos de acuerdo a las exigencias del sistema temático del absurdo existencial, son elementos que ya se encuentran presentes en la literatura hispanoamericana de la primera mitad del siglo. Las obras de Roberto Arlt y Eduardo Mallea, en Argentina, son dos ejemplos notables, entre muchos otros, que permiten constatar que es así. Conjuntamente con la asunción de paradigmas existencialistas en la representación de la realidad, en la literatura contemporánea se desarrolla una concepción estética que ve en el lenguaje artístico la única posibilidad de trascendencia hacia un sentido y, con ello, hacia la salvación existencial” (Dublé, 1995: 7).

Ahora bien, dado que Juan Carlos Onetti⁵² (1909-1994), escritor uruguayo, es considerado como uno de los mayores representantes del Existencialismo del siglo XX en Hispanoamérica y también el padre de la novela moderna hispanoamericana, según

49 Para más información véase: Gregory R. Beabout, *Freedom and Its Misuses: Kierkegaard on Anxiety and Despair*, Marquette University Press, 1996.

50 Adriana Santa Cruz, “Albert Camus, existencialismo y absurdo”. Disponible en: <http://leedor.com/2017/11/07/albert-camus-existencialismo-y-absurdo/>. Fecha de consulta 22/03/2017.

51 Sobre el existencialismo en Hispanoamérica véase: Christian Rodríguez Buncher, *La sensibilidad del vacío: Una nueva lectura de la novela existencialista latinoamericana*, Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura Hispanoamericana Contemporánea, Universidad Austral de Chile, 2015.

52 Para más información sobre este autor véase: José Miguel Oviedo, *Juan Carlos Onetti: una sordida inmersión en el mal, Hechos*, Montevideo, 1966 y María Izquierdo Rojo, *La narrativa de Juan Carlos Onetti*, Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 1972.

muchos críticos, vamos a ver cómo algunas de las características de su narrativa existencialista siguen presentes en la narrativa hispanoamericana contemporánea, más concretamente en la narrativa colombiana femenina. A pesar de la distancia entre estas dos narrativas, o mejor dicho entre los dos autores (Bonnett y Onetti) tanto temporal como desde el punto de vista estilístico, se pueden apreciar algunos rasgos en común importantes en cuanto a la expresión literaria de algunas ideas existencialistas. Por ejemplo:

“La figura del desesperado y el fracaso como elemento inherente a la condición humana, que recuerda el modo muy evidente los postulados de Kierkegaard al respecto, si bien el sentido de su discurso varía respecto de ese modelo. Para él existen dos grandes categorías: el desesperado puro y el impuro, el cual, a su vez, se clasifica en fuerte y débiles. El desesperado puro vive en la desesperación, abrumado por la desgracia, sin mayor conciencia de ella ni de su significado, y sin la capacidad, por este motivo, de colocarse a la altura de su prueba. Los desesperados impuros, a diferencia del anterior, ubican su conciencia fuera de la desesperación. Por lo tanto, pueden ver su prueba, sopesarla, luchar por alcanzar su salvación. De los dos tipos de desesperado impuro, sin embargo, solamente el fuerte puede salvarse. Es el que tiene valor suficiente para enfrentar su desesperación, sopesarla y comprenderla, superarla o ser aplastado por ella. Su salvación o perdición sólo dependen de sus propias fuerzas” (Dublé, 1995: 9-10).

Esta figura del desesperado fuerte es la que encontramos en la narrativa de Onetti, ya que todos sus personajes o bien acaban suicidándose o bien se escapan del fracaso a través de la ficción. El protagonista de esta novela de Bonnett también pertenece a este tipo del desesperado impuro fuerte, que, a diferencia de los personajes fracasados de Onetti, que suelen ser personas marginadas y mediocres como prostitutas, prófugos de la ley, etc., es un profesor universitario respetado, quien a pesar de esa condición privilegiada tampoco puede escaparse de la existencia mediocre y aplastante con la que no sabe cómo lidiar. Tanto los personajes onettianos como Alvar son, antes que nada, unos marginados existenciales, incapaces de huir del fracaso totalizador de

sus vidas, como veremos a continuación.

Silvia, una de las voces narradoras, se nos presenta como una mujer de mediana edad, quien trabaja en una editorial, una mujer que sigue enamorada de Alvar a pesar de que hayan pasado ya muchos años desde su separación. De hecho, según sus propias palabras, Alvar ha sido el único amor de su vida, el único al que había amado y añorado durante muchas noches de su triste soledad:

“Hay personas que cumplen el horrible papel de hacer palidecer el entorno, el pasado y el porvenir, porque su luz deslumbrante queda habitando en nuestras pupilas cegándolas para siempre. Después de esos amores definitivos todo lo demás puede suceder porque ya nada, salvo la propia soledad y la muerte, es importante. Otros pueden venir y habitarlos y hacernos relativamente felices, pero la normalidad monocorde que introducen en nuestras vidas sólo sirve para recordarnos que hay un cielo en alguna parte al cual ya jamás accederemos. Alvar, Alvar, Alvar, murmuré, como pronunciando una palabra sagrada que pudiera llevarme al paraíso⁵³” (p. 18).

Como vemos, el propio título se puede interpretar de al menos dos formas, por un lado como el paraíso perdido para todos los seres humanos fracasados y tristemente solos que ya jamás encontrarán la felicidad (si es que la han tenido en algún momento de sus vidas) y por otro, como el cielo perdido como símbolo de desamor después del cual nos queda sólo la soledad y la muerte. La primera interpretación se puede aplicar al protagonista, un hombre vencido por su propio fracaso, y la segunda se refiere a Silvia, que al perder el amor de Alvar ya nunca más podrá alcanzar la felicidad.

Los temas centrales de esta novela serían también la soledad y la muerte como una vía de escape a esa soledad, que a su vez es provocada por el profundo fracaso existencial. “Al igual que en la obra de Onetti, donde el «hombre onettiano» es el símbolo del hombre fracasado y del fracaso humano. Es también todo hombre que, como en el caso de nuestro protagonista, al entrar en la etapa de la madurez sólo siente en sus huesos el fracaso y la nostalgia de un pasado irrecuperable e inútil. Al igual que en los personajes de Onetti, en Alvar, el fracaso es una actitud básica, para no decir una

53 En adelante cito por la edición Alfaguara, 2004.

elección propia. Es un fracaso totalizador y profundo que no precisa explicación, ni causas, ni acontecimientos inauditos ni catástrofes inesperadas que lo causen. El fracaso es simplemente lo normal, lo natural, una rutina más que trae consigo la vida” y como tal inevitable (Izquierdo Rojo, 2009: 54-55).

La principal diferencia es que el personaje onettiano siempre intenta escapar y evadirse de ese fracaso mediante recuerdos, imaginación o locura, mientras que en el caso de Alvar, no hay tal forma de escape o por lo menos no mediante estas tres cosas, tan típicas para los personajes onettianos. Es más, en vez de intentar escaparse del fracaso mediante recuerdos o imaginación, lo acepta y hasta se reconforta en él. En este sentido, Alvar es tajante e indolegable como podemos ver de sus escritos a Silvia:

“No he sido un cultivador de recuerdos, como no he sido cultivador de nada, y especialmente de nada que me ate al pasado o me determine un futuro” (pp. 25-26).

Su fracaso es de otra naturaleza, lo lleva consigo como una cruz, pero a la vez es consciente de que no hay forma de escape posible, de tal forma que el fracaso es una parte integrante más *sine qua non* de su ser. En cambio los recuerdos del pasado, son para él una especie de estorbo, un peso más un tanto innecesario como inútil:

“Una semana después de que murió su madre había tenido Alvar el placer de quemar aquella foto al lado de muchas otras que su hermana generosamente eligió para él entre las que encontró en los armarios. Lo había hecho silenciosamente en el patio de su estudio, para no escandalizar a Irene, que se había horrorizado con otro de los que consideraba sus actos sacrílegos. Mientras ardían sobre las baldosas Alvar sintió que al menos lograba desaparecer la parte más tangible y evidente de esa memoria, y que de ahora en adelante sólo se las tendría que ver con sus propias imágenes, las que tozudamente persisten, de todas maneras, por encima de cualquier voluntad” (pp. 27-28).

A diferencia de los personajes onettianos que se refugiaban en los recuerdos del pasado, para Alvar las imágenes de su pasado no le daban ningún consuelo. Al

contrario, al haber tenido una infancia un tanto infeliz no la recordaba con añoranza:

“Toda la vida se nos va, tratando de superar las desdichas de la infancia, pensó Alvar, mientras se hacía consciente de la pesadez de su cuerpo, de una inercia casi inmanejable. ¿Había sido la suya una infancia infeliz? Tal vez sí, o para mejor decirlo, menos infeliz que muchas, pues todas las infancias del mundo tienen un ingrediente de infortunio” (p. 28).

La rigidez de su madre y su educación estricta lo habían convertido en un niño vulnerable y tímido que se refugiaba en la compañía de su hermana mayor, a la cual quería con locura. No obstante, al casarse, esa hermana adorada lo había dejado terriblemente solo:

“Mucho más tarde cuando comenzaba a ser un adolescente desmesuradamente alto para su edad y por tanto tratado por muchos como un adulto seguía adorando a su hermana, queriendo llamar su atención, agobiándola con sus escritos secretos, que jamás habría mostrado a sus padres, tan lejanos de él y uno del otro como sordos planetas en sus órbitas. Entonces Mariana lo había abandonado sin el menor escrúpulo, dejándolo en la insufrible soledad de los doce años, extrañando sus manos blancas que siempre reemplazaron las morenas de su madre, una mujer más sensual que Mariana, había escrito Alvar, y sin embargo tan fuerte como un látigo, y como un látigo, implacable, punzante, rígida, el crítico más severo que jamás tuve, pues su rigor fue la única manera que encontró de quererme” (p. 26).

Lo que le dolía todavía más no fue sólo el abandono de su hermana en el pasado sino el tedio que le producía su hermana de ahora, “con sus frase hechas, su pereza mental, su bondad y finalmente con su mediocridad aplastante” (p. 30):

“Los mediocres suelen ser afables, serviciales, entusiastas, pensó Alvar, recordando que algo así decía Nietzsche, pero sobre todo aburridos, se dijo, consciente de haber padecido desde siempre de

aburrición con el prójimo, una aburrición que lo dominaba y lo vencía muy a menudo, que le hacía bostezar frente a su interlocutor mientras su mente vagaba en libertad lejos de él. (...) Y es que yo sin proponérmelo siempre he estado lejos, siempre, sin proponérmelo he hecho las veces de espectador, de modo que entre los otros y yo hay un espacio hueco, un túnel cuyas resonancias me vienen tardíamente, como en un sueño, le había dicho alguna vez Alvar a Silvia” (pp. 30-31).

No obstante, no con todos era así, uno de los pocos amigos que lo salvaba del tedio (si no el único) era Marcel, un hombre de setenta y cinco años “con ojos brillantes y una sonrisa complacida” (p. 45) con quien Alvar había vuelto a descubrir los placeres de la conversación, que a su vez se habían convertido en su refugio preferido:

“La amistad de Alvar con Marcel se apoyaba en el humor descarnado que los hermanaba y en las conversaciones entrañables que de tanto en tanto tenían, pero sobre todo en una ley de solidaridad que se cumplía en secreto, en actos mínimos pero determinantes, pequeños servicios mutuos cumplidos con generosidad y con agrado. Con Marcel, Alvar se daba el lujo de dar y también de saber recibir, algo que no solía hacer con nadie más” (pp. 35-36).

Sin embargo, cuando su amigo fue diagnosticado con esclerosis múltiple, aquello tuvo consecuencias desastrosas para ambos. Alvar difícilmente soportaba ver a su amigo en un estado lamentable, con vacíos mentales y muchas dolencias físicas que le impedían ser la misma persona de antes:

“Alvar, se vio entonces en la obligación de visitar a su amigo al menos cada quince días, de sortear su depresión, sus silencios, de acudir a apoyarlo en sus crisis, que a menudo terminaba en el hospital. De muchas de esas visitas salía Alvar malhumorado y maltrecho, pues Marcel empezaba a presentar vacíos mentales, breves lagunas que él reconocía con dolor e impotencia, y que lo hacían pensar en espaciar sus idas, agobiado por lo que veía” (p. 37).

Otro amigo de su juventud, Ramón, al que le tenía mucho cariño y respeto, ahora era sólo un recuerdo amargo que ni siquiera tenía el poder de hacerle añorar el pasado:

“pues casi ningún amor o amistad resiste los embates del tiempo, pensaba Alvar. Se deja de ver a la madre o al padre o a la esposa o al amigo del alma, y el cariño va dando paso tan sólo al recuerdo del cariño, que brilla en la memoria como un resplandor moribundo que nos confirma que podríamos vivir solos, sin querer y sin ser queridos” (p. 42).

Lo mismo se podría decir de su mujer Irene, que había perdido casi todo el encanto de su juventud y belleza. Ahora era una mujer que él ya no reconocía:

“Hoy Irene era una mujer sin mayores atractivos, un poco gruesa y pesada, y en su cara había rasgos que sólo podían ser producto de una amarga cotidianidad o de una tristeza sostenida, pero en aquellos días estaba catalogada como la mujer más bella del área de ciencias humanas y todos aspiraban a acostarse con ella” (pp. 43-44).

En las novelas de Onetti, como ya hemos dicho antes, los personajes siempre intentan evadir el fracaso con su imaginación, recuerdos y creación literaria. Como si al crear mundos imaginarios paralelos fueran a eludir su propio fracaso existencial: “Onetti clona su obra de múltiples onettis, por eso en sus libros una y otra vez aparece la imagen de ese escéptico fracasado que entretiene su inútil existencia escribiendo e imaginando extrañas historias, ese personaje que, como él, a su vez inventará otros emprendedores fracasados” (Izquierdo Rojo, 2009: 57).

No obstante en esta novela de Bonnett la creación literaria del protagonista tiene un doble sentido, a la vez le sirve al protagonista como una vía de escape de la monotonía de la realidad, y también es la causa de su fracaso más profundo. Alvar fracasa precisamente porque no es capaz de expresar en sus obras lo que desea, fracasa no por incompetencia, sino por deseo de perfección. De esa forma la creación literaria es tanto la causa como la consecuencia de su fracaso existencial, o en otras palabras, su fracaso como escritor es un pez que se muerde la cola, ya que lleva toda su vida intentando escribir su obra maestra que le daría el reconocimiento que se merece, lo

cual irónicamente resulta ser el peor fracaso de su vida. En la novela *Dejemos hablar al viento* (1979) de Onetti, el protagonista decide marcharse a otro lugar para retomar sus verdaderas vocaciones: las de médico y pintor, sin embargo al darse cuenta de que ese es un sueño imposible y que su fracaso es inevitable, al igual que Alvar, decide dedicarse a su propia destrucción⁵⁴. Dado que fracasa inevitablemente como escritor, decide escribirle unas cartas a Silvia, la única que seguía creyendo que su éxito literario era todavía posible:

“Cuando dos meses atrás había abandonado con toda deliberación su rutina de muchos años y las horas rigurosísimas de escritura y estudio encaminadas a terminar su libro, embarcándose en la aventura de escribir aquellas páginas íntimas –memorias fragmentadas, reflexiones, sueños– el pasado que durante años había eludido con fría determinación se le echó encima sin compasión y sin tregua; como el que abre la compuerta de un granero y no puede hacer ya nada para contener la avalancha, un recuerdo trajo otro enlazado y otro y otro más, hasta abrumarlo con su nitidez ineludible (...). El resultado había sido aquel texto atropellado, desmañado, impulsivo que parecía contradecir su naturaleza reflexiva, y que pensaba ahora, tal vez fuera el libro que verdaderamente había estado escribiendo desde siempre” (pp. 83-84).

Tras el abandono de Irene, quien se fue con Ramón, su mejor amigo de aquella época, Alvar había emprendido la difícil tarea de intentar conquistar la libertad, prescindiendo de los demás. Esta tarea no la abandonaría hasta el resto de su vida. Al igual que el protagonista de la novela *Cuando ya no importe* (1993) de Onetti, quien no sufre ninguna sensación de pérdida tras el abandono de su esposa, debido a la miseria espiritual y material que ha compartido con ella a lo largo de su matrimonio. Los dos personajes pueden prescindir de sus esposas y del mundo sin ningún problema, viéndose de esa forma libres e independientes. Aunque Alvar no llega a abandonar a su mujer, se puede deducir fácilmente que dicha separación no le supondría gran cambio en su vida

54 Para más información véase: Fernando Ciruel, *Onetti: obra y calculado infortunio*, México, Editorial UNAM, 1980.

ni cambiaría su triste final⁵⁵:

“Los últimos diez años los he dedicado a aprender a prescindir de los demás y no me cabe duda de que esa prescindencia equivale a conquistar la libertad, le había dicho Alvar a Silvia (...). El dolor, pensó entonces, es demasiado tentador para aceptarlo, equivale a la más fácil de las opciones. De ahora en adelante trataría de extinguir sus deseos, de crear una ética basada en la indiferencia. Puesto que su amor y su rencor estaban todavía vivos, sufriría, se dijo, pero sólo sin consentimiento” (pp. 87-88).

Con el tiempo y a fuerza de voluntad se estaba convirtiendo en un ser amargado y triste, el que era hoy en día. Sin embargo no podemos decir que la doble traición que había sufrido por parte de su mejor amigo y de la mujer que amaba eran el motivo de su amargura crónica y latente de hombre fracasado, ya que Irene como otras tantas veces acabó volviendo con él, convirtiéndose en su esposa. Incluso después de su traición, debilitado por el amor y la humillación, pensaba que la única forma de no pensar en ella era estando con ella:

“Hay quien busca el amor de una mujer para olvidarse de ella, para no pensar en ella. La frase de Borges lo explicaba todo: durante más de un año lo había perseguido el fantasma de Irene, debilitándolo, doliéndole como una espina enconada, irritándolo hasta sentir odio por ella y por él mismo, paralizado por el orgullo, que le impedía coger el teléfono, escribir unas palabras. A su regreso de Cambridge, como era previsible, se tropezaron en la entrada de la universidad. La vio esplendorosa, dulce, suavemente distante y temió que fuera ya de otro. Se dijo que no podría vivir en paz, mientras ella estuviera viva. Esperó una semana para llamarla. Con horror, con fascinación, con un leve sentimiento de desdicha, se dio cuenta de que Irene lo seguía esperando” (p. 115).

55 Para más información consúltese: Mathilde Silveira, “Escritura final de *Cuando ya no importe de Onetti*”, *Letral*, 7, 2011, pp. 114-124.

Su sentimiento de fracaso no abarca sólo su vida personal, al contrario, es aumentado al máximo con el mundo que le rodea; no sólo con la sociedad consumista e hipócrita, donde más vale tener que ser, sino también con la evolución de la civilización humana y su propósito en la Tierra, que parece un simple círculo vicioso. De esa forma el fracaso de Alvar se convierte también en el fracaso de la humanidad entera:

“la evolución no tiene meta, no es progresiva, su dirección no tiene un sentido. Es sólo producto del tiempo sobre la materia, que es, además, inmisericordemente indiferente. A medida que envejecía le iba resultando más evidente la idea de que la sabiduría del universo escapa del todo a la mente humana, y por tanto, que la empresa de ordenarlo, clasificarlo, penetrarlo, resulta vanidosa y patético el esfuerzo de traducir en palabras el saber” (p. 83).

6.2.2. El adulterio como un intento de huida

Si bien hemos dicho antes que una de las formas de escaparse del fracaso para Alvar era su amistad con Marcel, su relación con Silvia lo era aún más. Los estragos del matrimonio, tan inevitables como esperados, le habían causado una indiferencia atroz. Él mismo no sabía ni cuándo ni cómo se había apagado la llama del amor y, sobre todo, la del deseo. Cuando el aburrimiento se apodera de la pareja, ya poco se puede hacer para retornar al estadio anterior. No es la primera vez que Bonnett aborda este tema, el tedio amoroso contra el que difícilmente se puede luchar:

“¿Cuándo había dejado de querer a Irene?, se había preguntado Alvar mientras escribía. Tan pronto se hizo la pregunta, la corrigió: ¿La había dejado, en verdad, de querer? Son una cosa muy rara las relaciones matrimoniales, pensaba. En los primeros años se ama, por lo general, al otro, o se cree que se lo ama, de una manera ciega, pensando en que ésa es la única y verdadera opción, hasta que llega el tedio o el desinterés o a menudo la repulsión y el odio; pero si en ese

momento el hombre no deja a la mujer– y esto es lo que casi siempre ocurre, porque es difícil dejar a una esposa que al fin y al cabo es compañía y nos da hijos y piensa en pequeños detalles en los que uno no está dispuesto a pensar– entonces ya no se la puede dejar porque viene una dependencia atroz, una necesidad que sólo es mayor que la misma rabia impaciente que ella nos causa” (p. 117).

Es más, el hecho de que había vivido con su mujer toda la vida, “solo podía explicarse por el hecho de haberse desenamorado muy pronto. Sólo podemos vivir con alguien de quien no estemos profundamente enamorados” (p. 117). Así vemos cómo el deseo casi obsesivo que sentía Alvar por Irene en los primeros años del matrimonio fue dando paso a una indiferencia casi innatural con las consecuencias desastrosas para su vida sexual:

“La desnudez de Irene le producía una borrachera de deseo que saciaba de forma siempre nueva, yendo de la caricia a la cálida agresión, de la palabra pronunciada al oído a la orden violenta que parecía impartida por un desconocido (...). Bajo el imperio de aquel recuerdo tuvo el impulso de besar a Irene, de abrazarla, de llevarla hasta la cama. Pero supo que el deseo, como hacía ya tantos meses no vendría; así que ni siquiera quiso intentarlo” (p. 126).

“El infierno, pensaba Alvar, no debe ser otra cosa que la suma incontable de minúsculos hechos que nos violentan sin sentido mientras que la cordura nos dice que debemos ser tolerantes y no exteriorizar nuestro disgusto” (p. 122). De ahí se deduce que el enamoramiento es incompatible con el matrimonio, porque inevitablemente cada relación amorosa acaba en tedio, desinterés o en odio. Esta desmitificación del matrimonio o mejor dicho de la familia no es la única en la narrativa de Bonnett, ya que en sus otras novelas también se pueden encontrar ideas parecidas.

A sus cincuenta y cuatro años, su vida matrimonial le parecía un enorme error ya que fracasaba tanto en el papel del marido como en el del padre:

“Habían vivido juntos veinte años, habían acoplado cuidadosamente sus rutinas, habían hecho largos viajes de vacaciones, habían

engendrado un hijo y se habían puesto de acuerdo en la forma de educarlo, y sin embargo todo había sido una enorme equivocación. Se habían hecho daño concienzudamente y se habían atado el uno al otro como alacranes que se aparean” (p. 126).

La relación con su hijo adolescente es un tanto tensa y difícil. No quiere alimentarlo con su propio fracaso, así que lo rehúye como si estuviera intentando protegerlo de sí mismo. La última conversación que tuvo con su hijo refleja esta idea de alejamiento intencionado con tal de no convertirlo en un ser amargado y arisco al igual que él. Es más, a través del narrador omnisciente nos percatamos de un detalle valioso, gracias a Alvar Irene se había convertido en un ser amargado como era él:

“Irene lo había querido siempre, lo sabía, y ese pensamiento lo hacía sentir en los últimos años una piedad asqueada, tanto de ella, como de sí mismo. Pues era él el que había hecho de ella, paciente, minuciosamente, sin la menor maldad pero sin ninguna inocencia, el ser amargado y duro que era hoy en día. Tan sólo había necesitado, para ello, ejercitar su egoísmo y su capacidad de crueldad. La misma que en su momento había usado con Silvia para hacerla desistir del amor” (p. 118).

Desde la perspectiva de Silvia, quien explica su amor por Alvar como una pasión irrefrenable que sufrieron ambos durante meses, vemos que todavía ha sido incapaz de recuperarse, a pesar de los muchos años que han transcurrido desde su separación:

“Sólo diré, pues, que una pasión casi dolorosa nos arrastró por semanas volteando el tiempo patas arriba, y nos revolcó en sus cauces, y nos lastimó con sus corrientes y contracorrientes, y terminó por arrojarme, transformada en las arenas estériles de una soledad infinitamente mayor que aquella en la que me encontraba antes de conocerlo. Nada iba a ser igual después de Alvar (...). Alvar no me amó con palabras convencionales, ni con ritmos convencionales y ni siquiera en lugares convencionales” (p. 108).

Cuando hablamos del tema del adulterio en la narrativa de Bonnett, como ya vimos en uno de los capítulos anteriores⁵⁶, es importante destacar que hay una diferencia muy grande entre el adulterio femenino y el masculino. Mientras que las adúlteras se dejan llevar por una pasión fugaz, llegando muchas veces hasta el punto de querer dejar a sus respectivos maridos para irse con sus amantes, en el caso de los adúlteros pasa exactamente lo contrario; disfrutan de la doble vida sin tener la intención de dejar a sus esposas (como en las novelas *Después de todo* y *Para otros es el cielo*). Aquí vemos cómo en el tema del adulterio, Bonnett se mantiene fiel a cánones arquetípicos establecidos. Las razones podrían ser el hecho de que el adulterio (en especial femenino) todavía sigue siendo un gran tabú en la sociedad colombiana, debido al profundo machismo que la caracteriza.

Por otra parte, Silvia intuía que el abandono de Alvar no había sido el fruto del desamor ni mucho menos. Su abandono se debía, en primer lugar, al hecho de que la mentira le resultaba impracticable, y en segundo lugar a su egoísmo autoprotector, ya que al fin y al cabo todas las relaciones amorosas acaban en aburrimiento e indiferencia:

“No tenía sentido repetir la historia, dijo Alvar, amansar el milagro, acomodarse, volver a vivir lo ya vivido con otro, traicionando además a ese otro, pues no soportamos el verdadero conocimiento del otro, así dijo. No, el amor y el conocimiento resultan incompatibles, añadió (...). Para Alvar, el amor con sus ansiedades y exigencias era algo que no podía soportar. Porque había recaído en el amor y había cedido a él y ahora dependía de él, dijo, era que había decidido despedirse, dejarme. Volvería a su soledad, a sus tareas de ensayista, que hacían más tolerables sus horas, y a la indiferencia que lo salvaba de la desesperación” (pp. 150-151).

6.2.3. La muerte como liberación

Como podemos ver, el adulterio y la doble vida que éste conlleva tampoco le han

56 En el capítulo anterior donde se analiza la novela *Después de todo*, en el capítulo *El adulterio como rebeldía*.

servido a Alvar como una forma de huir del fracaso. Al contrario, al separarse de Silvia se había aumentado el sentimiento de culpa de su propia infelicidad y desinterés por la vida. Ahora bien, irremediabilmente hemos llegado a un punto donde ya no hay marcha atrás para Alvar, quien siempre encontraba consuelo en la soledad, por mucho que le pesaba a ratos. Silvia por un momento había conseguido vencer su crónico aburrimiento, que ahora era su única realidad incontestable:

“La vida, pensaba a menudo Alvar, no es más que una larga sucesión de hechos sin interés, un paisaje plano conformado por miles y miles de momentos aburridos, y vivir equivale sobre todo, a sobreponerse al tedio” (p. 163).

De esta forma la muerte se nos presenta como la única salvación a la fatigosa vida de Alvar, llena de vaivenes aburridos que no hacen más que atormentarlo cada vez más. Después de la muerte de Marcel, Alvar ya no tiene nada a lo que agarrarse y la muerte aparece como la única solución. En otras palabras cuando su amigo muere, Alvar ya no tiene ninguna forma de huir del fracaso, por tanto acaba devorado por él. Este sentimiento de desolación es intensificado por el hecho de que Alvar cumplió el último deseo de su viejo amigo, ayudándole a morir:

“Esto es tedioso, insoportable –se había quejado Marcel con una voz sucia, incomprensible por momentos–, además que me repugna ver por la ventana estos viejos que recorren los jardines sin meta ninguna, matando el tiempo, como si no fuera el tiempo el que los estuviera ya matando, a ellos y a mí, y a usted también, mi querido amigo; aquí corre el tiempo muy despacio y en mi mente más despacio todavía, las ideas vienen a mí muy despacio y eso me altera, me cansa, así que no se olvide de mí” (p. 184).

El único consuelo de Alvar es el hecho de que Marcel ya estaba muerto mucho antes de morir, no obstante, no consigue escapar de la culpabilidad. Irónicamente, él también se da cuenta de que ya está muerto en vida: “al igual que en los personajes de Onetti la muerte llega como la legítima consecuencia de la inadaptación a este mundo. Aquí la muerte se nos presenta como desenlace natural de todo ese fracaso existencial,

ya que la vida es sólo una absurda lucha contra lo inevitable y siempre la misma. Por eso la muerte no es nada más que una liberación, no existe en ella ninguna dimensión trágica” (Izquierdo Rojo, 2009: 62-63).

Al liberar a Marcel de lo que él mismo no podía liberarse, Alvar decide liberarse también a sí mismo. De esa forma el homicidio y el suicidio se elevan a un nivel más alto, ambos son más que justificados y para nada dramáticos ni tristes. Curiosamente había elegido suicidarse de la misma forma que Marcel, con cianuro, identificándose de esa forma por última vez con su viejo amigo. No obstante hay que destacar que en el caso de Marcel, el acto suicida resulta algo más comprensible desde el punto de vista sociológico, ya que las personas mayores que carecen de familia o amigos y sufren una enfermedad incurable, son más propensas a cometer este acto tan repudiado. A diferencia de personas jóvenes donde el intento de suicidio es un grito de ayuda, ya que son capaces de mantener el optimismo aún en medio de la destrucción, el acto suicida en la vejez es el producto de una triste serenidad y valentía de acabar con la decrepitud, tortura y sufrimiento en los que se habían convertido sus vidas. Alvar, quien envidiaba a su padre por haberse muerto en la plenitud de los cuarenta años, sin tener que lidiar con los estragos de la vejez y la enfermedad, por nada del mundo quería tener la misma muerte que su madre:

“No quería una muerte como la de la madre, pensó Alvar. Había sido una muerte paulatina, sin rendiciones, no especialmente dolorosa, «un lento apagarse», como dicen algunos, en medio de brumas, desvaríos, incontinencia, vómitos repentinos, ataques de angustia, largas depresiones. Él, que tantas veces sintió rechazo visceral por sus gestos y opiniones, que tan genuinamente la odió muchas veces, había velado su larga agonía, sobrecogido por la crueldad de la enfermedad y del tiempo. No, ésa no es la muerte que quiero, pensó, sintiendo el ardor que en la espalda le causaba su vértebra aplastada” (pp. 116-117).

Al igual que Marcel, Alvar consideraba que cada uno debería poder elegir la forma y el momento de su muerte; de la misma forma que elegimos cómo queremos vivir nuestras vidas, deberíamos elegir también la forma de morir. Al fin y al cabo, Alvar había hecho una elección de no seguir con su vida: “Por impulsivo que sea el acto y confusos los motivos, cuando al fin una persona decide quitarse la vida ha alcanzado

una cierta claridad pasajera. El suicidio puede ser una declaración de quiebra que juzga una vida como una larga historia de fracasos. Pero esa historia también se resume en una decisión que por ser de propia finalidad, no es un fracaso total” (Álvarez, 2003: 78). De ahí que el acto en sí tiene un poderío asombroso, ya que nos convierte en dioses que tienen el control sobre sus vidas, aunque sea por un último momento, justamente antes de acabar con ella. Precisamente aquí estriba la dificultad del suicidio: “es un acto de ambición que sólo puede cometerse cuando uno ha ido más allá de la ambición. Transformar por temor de decencia y burocracia ese triunfo último, parcial y torcido en un accidente malicioso significa agravar la serie de fracasos con un fracaso final” (Álvarez, 2003:89).

Cuando hablamos del suicidio, no podemos omitir el tema de la violencia inespacial o interior del que habla Dorfman, quien la define “como un lento desangramiento interior, donde el protagonista acaba suicidándose, es decir se destruye a sí mismo en vez de destruir el mundo exterior, en vez de resolver sus problemas. El hecho de que el suicidio está apareciendo cada vez más en la novela hispanoamericana habla a favor del hecho de que presenciamos la destrucción del hombre americano, como el hombre que amenazado con la muerte, en el último momento percibe que la mano que lo matará es suya” (Dorfman, 1972:37-38). Es un hecho innegable que tanto en la realidad como en la literatura colombiana se llenan los espacios dedicados a la muerte o invadidos por ella, pero sin duda lo más triste e inexplicable es cuando el hombre decide poner fin a su vida voluntariamente.

No obstante, en ningún caso podemos decir que nuestro protagonista es la víctima de las circunstancias o de la sociedad, ya que él comete esta violencia interior sólo y únicamente como la única salida del fracaso totalizador de su vida. Está claro que advertimos la ausencia total de la violencia vertical, al igual que en casi todas sus novelas, aunque Bonnett no pierde la ocasión de criticar una vez más la hipocresía de todos y cada uno de los aspectos de la realidad colombiana:

“Ciento cuarenta soldados colombianos que se ponen todos de acuerdo para adueñarse del dinero hallado. Ni una sola disensión, ni una leve duda. Todos unidos ante la oportunidad, como un solo hombre. Para ellos no había habido noción de jefes, ni de patria, ni de bien, ni de mal antes las canecas repletas. ¿Qué deberían haber hecho, pues, estos hombres que mañana estarían muertos por una granada o

una ráfaga de fusil?¿ Qué deberían haber hecho esos soldaditos miserables ante los paquetes rebosantes de dólares? Dárselos, tal vez, a unos jefes que darían cuenta de una mínima parte del hallazgo, o a una burocracia ahíta de robos? ¿O devolvérselo a sus dueños legítimos, la guerrilla lumpenizada que obtuvo el dinero por secuestrar ganaderos e industriales? ¿O quizá entregárselos a estos últimos, hombres de negocios, sin un ápice de sensibilidad social, apoltronados desde siempre en sus privilegios de clase o terratenientes enriquecidos a punto de sacarle partido a los siervos de la gleba? No, los soldados, los guardianes de la paz nunca alcanzada, se delataron en burdeles donde pagaron prostitutas más caras y se bebieron todo el ron que no iban a beber en el resto de sus días. Ah, país irrisorio, país abatido, se dijo Alvar, no sin cierto dolor” (pp. 135-136).

Por otra parte, según el psiquiatra Castilla del Pino, el suicidio sólo es el resultado final del estado depresivo al que sucumbimos por inercia: “es una desesperanza que refleja el cansancio, tanto por la lucha infructuosa de desarrollar un proyecto de vida con significado, como por la sensación de llevar una existencia sin proyección. El suicidio, entonces surge como un mecanismo de defensa para cesar y evadirse de la lucha que constituye la vida, pero también responde a un autocastigo frente al propio fracaso” (Castilla del Pino, 2002: 67). Alvar, aunque no sufre de depresión en el sentido clínico de la palabra, claramente muestra síntomas de ésta, pero en su caso, a ese estado depresivo que conduce al suicidio se podría reducir su existencia entera.

A medida que va aproximándose el final de la novela, descubrimos que toda la obra que Alvar había estado intentando escribir en los últimos veinte años ha sido destruida por él mismo. Todos los intentos de Silvia e Irene por encontrarla y publicarla póstumamente han sido en vano, ya que de esa forma Alvar se reafirma en el fracaso que lo llevó a la muerte. Por ello Alvar sufre la doble muerte, no sólo suya, sino también la de toda la obra de su vida. De hecho la imposibilidad de llevar su obra a la perfección que tanto anhelaba fue una de las causas principales de su muerte. Es curioso destacar que Alvar, aunque se ha considerado un escritor fracasado, ha optado por el suicidio como tantos otros escritores, como por ejemplo Maiakowski, Hemingway y Plath, y sorprendentemente todos ellos, al igual que Alvar, habían perdido a sus padres en la

infancia. Curiosamente, la liberación no había llegado únicamente para Alvar sino para las dos mujeres que lo amaban incondicionalmente. Para ambas ahora empezaba una nueva etapa en su vida, ya que todavía estaban a tiempo de rehacer sus vidas. Para Silvia, incluso, cabía la posibilidad de convertirse en escritora y cumplir así el sueño de su vida de sumergirse en las palabras. Alvar, en cambio, había vuelto al silencio permanente:

“En cuestión de un instante, Alvar entendió lo que no había entendido bien en las últimas semanas: estaba harto de las palabras. Eso había sido su vida: un trajinar con las palabras, buscando la precisa, la verdadera, las más hermosas y significativas. Ellas habían terminado por invadirlo, por sofocarlo, por hastiarlo, por suplantarle. Las palabras lo habían traicionado y él a las palabras. Sus últimos días, en medio de su cacareo, lo que había estado tratando de hacer era volver al silencio” (p. 199).

Esta novela de amor, fracaso y muerte es el primer intento de esta autora de meterse en la mente masculina, pero no el último, como veremos a continuación.

6.3. Un mundo en crisis. La violencia y la soledad en *Siempre fue invierno* de Piedad Bonnett

6.3.1. La muerte y la fatalidad del destino

Un mundo en crisis, claramente, podría ser interpretado como el segundo título de esta novela al presentarnos un choque de dos mundos diferentes en una Colombia dividida, tras la contienda bélica, en muchas organizaciones de ideología política diferente, de los cuales los más odiosos son los grupos paramilitares, máximos responsables de los abusos contra los derechos humanos. Estos grupos fueron famosos por su cruzada, no sólo contra las guerrillas, sino contra cualquier persona simpatizante de ellas, como por ejemplo, algunos miembros del sector sindical, organizadores

agrarios, activistas pro derechos humanos y sectores religiosos. A través de la lucha de dos protagonistas que intentan sobrevivir en un mundo así, vemos cómo sus mundos chocan, se entrelazan, pelean y al final amenazan con destruirlos a ambos.

Dado que la muerte, según esta autora, proviene de la fatalidad y no al revés, empezaremos por ahí, por definir la fatalidad. En primer lugar conviene separar los términos de *la fatalidad* y *el fatalismo*. El fatalismo defiende la tesis de que el porvenir es tan inalterable como el pasado y que la ineludible predeterminación es la razón de todo suceso, a veces incluso admitiendo la inexistencia del libre albedrío. En otras palabras, lo que está por suceder, sucederá, por mucho que queramos cambiarlo y evitarlo. En cambio, la fatalidad es generalmente el término más usado, por el cual se entiende un suceso inevitable, mayormente desfavorable y en su sentido literario concuerda con el destino (Fock, 2010: 203-204). Según el DRAE, es “(1) cualidad de fatal; (2) desgracia, desdicha, infelicidad; (3) hado, destino”. Por tanto, la fatalidad se puede comprender de varias formas, mientras que el fatalismo parece ser un término filosófico mejor definido. Dado que en esta novela las acciones de los personajes no carecen de libre albedrío en ninguno de los casos, ni tampoco sus vidas se rigen por una fuerza sobrenatural, no podemos hablar de fatalismo, pero sí de fatalidad, porque algunos sucesos parecen predestinados por el azar, para que sucedan de una forma determinada.

Un ejemplo sería el comienzo de la novela, donde ocurre un encuentro casual en mitad de la noche entre Franca y Ángel, los dos protagonistas, mientras ésta huía de los abusos del marido. Un encuentro casual, o incluso fatal en este caso, cambiaría el rumbo de sus vidas para siempre y llevaría a uno de los dos al borde de la muerte. La misma descripción del encuentro parece onírica según el mismo protagonista:

“Por un segundo cree que se ha quedado dormido y que lo que ve es la imagen de un sueño: una mujer corre por la acera, en sentido contrario del escaso tráfico, vestida con un traje de fiesta negro que se mimetiza con la oscuridad, los blancos brazos desnudos desafiando los seis o siete grados de temperatura que deben estar haciendo. Es la una y media, llovizna, y una niebla indecisa desdibuja el contorno de las cosas y se arremolina en torno a las bombillas del alumbrado. Ángel rebasa dos o tres metros la figura fantasmagórica antes de frenar en

seco⁵⁷” (Bonnett, 2007: pos 15).

Por tanto, por un lado conocemos por primera vez a Franca, que parece un fantasma, *con los brazos blancos y desnudos en mitad de la noche, corriendo en sentido contrario* como si estuviera huyendo de la misma muerte, y a Ángel, quien como su propio nombre indica, parece un ángel que socorre a un fantasma, en este caso una mujer sola y desamparada, a la que no conoce de nada y con la cual no parece tener nada en común. Aquí chocan dos mundos totalmente opuestos, el de Franca y el de Ángel. El de Franca, una mujer de clase alta, blanca y lánguida y el de Ángel, un hombre, de clase media-baja, mestizo y robusto. La fatalidad se muestra en toda su gloria, haciendo posible entrelazarse dos mundos completamente distintos, de dos personas que hasta ese momento seguían el curso normal de sus vidas⁵⁸.

No obstante cuando hablamos de la muerte y la fatalidad, la muerte se deduce directamente de ésta, dado que el único objetivo que tienen que cumplir todos los seres humanos en la Tierra, es morir cuando llegue su hora. Es el destino que unifica todos los hombres, por muy diferentes que sean su origen, su raza o su estatus social⁵⁹. Por tanto cada muerte es una fatalidad, pero no toda fatalidad significa necesariamente la muerte como vimos en el ejemplo anterior. En esta novela la muerte va estrechamente relacionada con la fatalidad porque es la única cosa que no se puede evitar ni presentir, mientras que todos los demás sucesos dependen, mayormente, de nuestro libre albedrío.

Por ejemplo, antes de encontrarse a Franca en la carretera, ese mismo día Ángel ha tenido un encuentro cercano con la muerte, dado que había participado en un accidente que no lo ha matado de milagro. En vez de él la víctima ha sido una mujer joven que simplemente estuvo en el sitio equivocado en el momento equivocado. Podemos ver cómo la autora juega con la fatalidad y la muerte. La misma fatalidad que ha salvado a Ángel, a su vez ha matado a otra persona sin ninguna relación causa-efecto. Aquí vivir o morir, al igual que existir o no existir se debe a una ley cósmica,

57 En adelante cito por la edición de Alfaguara, 2007.

58 “Generalmente los encuentros tienen lugar en el camino. El camino es el lugar de preferencia de los encuentros casuales. En el camino (en el gran camino), en el mismo punto temporal y espacial, se intersectan los caminos de gente de todo tipo: de representantes de todos los niveles y estratos sociales, de todas las religiones, de todas las nacionalidades, de todas las edades (...). Aquí se combinan, de una manera original, las series espaciales y temporales de los destinos y vidas humanas, complicándose y concretándose por las distancias sociales, que en este caso están superadas (...). El tiempo parece aquí verterse en el espacio y correr por él (formando caminos)” (Bakhtin, 1989: 394).

59 Esta idea manriqueña sobre la inestabilidad del destino, la fugacidad del tiempo, las ilusiones humanas y el poder igualatorio de la muerte es evidente desde las primeras páginas de la novela.

desconocida a la mente humana, ya que no se rige por sus leyes.

Esa misma mañana, antes del accidente, Ángel soñó con su madre muerta, que fue interpretado por él como un presagio de la muerte en el momento cuando pensaba que se iba a morir:

“En ese mismo instante vio una extraña sombra que se deslizaba sobre la calle, y al alzar la mirada, se encontró con un ave gigantesca que venía directamente hacia él, planeando vertiginosamente, violenta como una amenaza; gritó, se agachó por instinto, mierda, esperó con espanto el crujido de los vidrios al romperse, el golpe en la cara, ésta fue mi muerte, pensó, por eso soñé con mi mamá, vida hijueputa, y entonces oyó el chirrido de las llantas, el estrépito de los carros chocando y el crujido de los vidrios al derramarse sobre el pavimento. Todavía sin detenerse miró por el retrovisor y vio un espacio vacío en la calle, y allá, seis o siete metros detrás, el Mercedes blanco despedazado por la aguja de la enorme grúa que había pasado extraviada, rasante, por encima de su jeep, la pluma metálica incrustada en el parabrisas y el mundo detenido por unos segundos antes de que se abrieran algunas puertas, una de ellas la del carro abatido, del cual se bajaba ahora una mujer que daba dos pasos vacilantes, antes de caer al suelo, con la cara y el pecho bañados en sangre” (pos 52-58).

Después de esta escena espeluznante, Ángel por primera vez en mucho tiempo se siente feliz, ha estado cara a cara con la muerte y aún así sigue vivo. El destino, por una vez le ha sonreído. La vida, en su caso, ha triunfado sobre la muerte. Todo lo que hasta ese momento le parecía un mundo infeliz, lleno de injusticias y tedio, ahora se le presentaba como un mundo lleno de posibilidades. Para alejarse de la muerte cuanto antes, no se detiene para ayudar a la mujer herida, aún siendo médico y casi víctima él mismo. No se detiene precisamente porque está vivo y ya no quiere saber nada de la muerte, por mucho remordimiento que pueda tener después:

“Era como si de repente hubiera tomado perfecta conciencia de su cuerpo: del latido de su sangre en las sienas, del calor en las mejillas,

de la elasticidad de sus manos y la firmeza de sus muslos sobre el asiento plastificado. Estaba vivo. Vivo en un hermoso día de sol, bajo un cielo sin nubes, con todas sus esperanzas puestas en un premio, en un trabajo, y perfectamente consciente de su vergonzosa insolidaridad” (pos 70-72).

Al contrario de la fatalidad de la muerte, aquí podemos hablar de la fatalidad de la vida, que es lo que nos vuelve insensibles de repente, sólo por el simple hecho de estar vivos creemos estar en una posición privilegiada; él piensa: “yo estoy vivo y la otra persona puede que no lo esté, por tanto la vida está de mi parte y eso es todo lo que importa”. Sin embargo cuando oye las sirenas de la ambulancia siente un alivio, al fin y al cabo la ayuda ya ha llegado, por tanto no tiene por qué seguir sintiéndose culpable.

Sin embargo no es la primera vez que el ser humano se muestra egoísta en cuanto a la vida. En el fondo, todos nosotros, por mucha pena que nos pueda dar la miseria o la desdicha de otros, a la vez nos sentimos contentos porque no nos ha pasado a nosotros. El pensamiento “mejor otro que yo” es muy común entre la gente, y es precisamente esa parte tibia del ser humano lo que Bonnett nos enseña en el primer capítulo de su novela.

De hecho, la autora va más allá y nos muestra cómo una fatalidad lleva a la otra: en el primer accidente Ángel no se ha parado a ayudar a la mujer herida, sin embargo, en la segunda ocasión, sí se para a ayudar a la mujer que corre en medio de la carretera por la noche. Incentivado por sus propios remordimientos, esta vez sí se decide a ayudar, recordando los sucesos de ese mismo día:

“Qué día tan descabellado, tan alucinante, piensa, recordando mecánicamente los sucesos de la mañana y diciéndose que esta vez se detendrá, sobre todo porque lo punza la curiosidad” (pos 15-17).

Aquí vemos que sin la primera fatalidad –evitar la muerte– probablemente no hubiera podido pasar la segunda: el encuentro con Franca. De esa forma la autora nos da a entender que la fatalidad es lo que le da rumbo a nuestras vidas, pero gracias al libre albedrío nosotros decidimos qué camino coger:

“No seas adolescente, Franca, no busques lo que no se te ha perdido.

Pero al llegar al parqueadero ve que a su lado está el jeep Willis en el que Ángel la recogió aquella noche. Es el azar, Franca. O tal vez el destino. «Todo encuentro casual es una cita»: es lo que diría Genoveva citando a Borges” (pos 1700-1702).

No obstante, la peor de las fatalidades es cuando Ernesto, el hermano de Ángel, acaba siendo asesinado por una especie de milicia paramilitar colombiana, en unas circunstancias muy extrañas que no se acaban de aclarar ni siquiera finalizada la novela. A diferencia de Ángel que estuvo metido en varios altercados con las autoridades, su hermano era un ciudadano ejemplar, buen hermano y buen amigo:

“Ángel encontró más fácil adherir al argumento de Jairo –según el cual la violencia está del todo justificada cuando la estolidez de los sistemas convierten en impotente a la razón– que a la beligerancia pacifista de Ernesto que había dado un giro ideológico y se empeñaba en que todo terrorismo era contrarrevolucionario e inútilmente provocador” (pos 1007-1009).

En ningún momento el lector podría llegar a pensar que Ernesto iba a acabar de esa forma ya que no era un personaje conflictivo. Por un extraño juego del destino, o más bien de la fatalidad, acaba asesinado el hermano equivocado, mientras que Ángel sobrevive, aunque llegó a ser secuestrado y torturado varias veces, supuestamente por las mismas personas que han matado a su hermano. Está claro que la autora no quiere entrar en complicadas aclaraciones de quién ha podido ser o cuál es el motivo, el lector lo debe intuir por los términos que aparecen a lo largo de la novela: la paramilicia, la guerrilla, la policía corrupta, los matones, los sicarios, etc. La lista es interminable. Aunque lo más probable es que los culpables sean paramilitares, la cuestión no parece aclararse ni siquiera finalizada la novela, precisamente porque en última instancia el hecho de “quién ha sido” no tiene importancia.

De esa forma se tiene la impresión de que en Colombia cualquiera puede acabar asesinado, de la forma que sea, y a manos de quién sea, sea culpable o no. El grado de violencia es tan alto en este país, que ni siquiera el mismo Ángel se hace esa pregunta. Al fin y al cabo, qué esperar de una ciudad como Bogotá:

“Ciudad de los pobres, de los abandonados, de los que luchan todos los días por un poco de respeto y consideración, y también la de los otros, la de los inescrupulosos y los matones dispuestos a tomarse por la fuerza la revancha de una vida miserable” (pos 2461-2463).

Una ciudad donde elijas lo que elijas, el camino de la violencia o el camino pacifista, puedes acabar asesinado o torturado de la peor forma posible.

6.3.2. La mujer objeto y el nuevo concepto de la identidad femenina

Vamos a empezar este capítulo recorriendo la posición de la mujer en la civilización moderna o, mejor dicho, de la “mujer objeto” a lo largo de la historia. Para ello, nos gustaría empezar con una cita de Rosa Rodríguez que proviene desde el uso de la palabra “hombre” (lat. *homo* [cfr. *humus* ‘tierra’], diferente a *vir* [‘varón’]) como ser humano y como ser de sexo masculino:

“La no identificación de mujer con género humano, su conciencia de ser Lo Otro, viene determinada porque ni legal ni jurídica, ni socialmente se nos ha considerado como lo Mismo, hay todo un estatuto y unos derechos que, creados por y a favor del varón, no le han sido en siglos reconocidos a la mujer, generando así la conciencia de su diferencia. Pero y entonces si no soy un varón, si sólo de forma secundaria se me reconoce como perteneciente al género humano y no obstante todos ensalzan mi misión, ¿qué, quién soy? Ella ha de reencontrarse ahora con los discursos que el otro-el varón ha propalado sobre ella” (Rodríguez Magda, 1994: 81).

Como vemos en la cita, la mujer tiene que reencontrarse ahora consigo misma, y definirse a sí misma, pero ya no como “lo otro” sino como una mujer luchadora que sale victoriosa después de muchísimo tiempo de opresión por parte del sistema patriarcal, como intentaremos mostrar partiendo del nuevo concepto de la identidad femenina en la

narrativa de Piedad Bonnett.

Antes de llegar al término de “la mujer objeto”, tan bien conocido y usado hoy en día, tenemos que hacer un pequeño recorrido literario y empezar desde el principio, o sea desde la Biblia, el libro más citado en la civilización moderna, donde hay una clara ambivalencia de la palabra mujer: *mujer=virgen*, asociada a la virgen María, símbolo de la pureza femenina y *Elevación/Eva, demonio, carne*, asociada a Eva que hizo que el hombre pecara y es culpable de la expulsión del paraíso, es una doble visión constante que tanto en la alabanza como en el desprecio anula a la verdadera mujer, la mujer pensada y definida desde el Otro (el hombre). De ahí que el concepto de lo femenino se construye a partir de su diferencia con el hombre y no tiene una identidad propia. Ya en su día Foucault señaló la falta de simetría en la reflexión moral sobre el comportamiento sexual. Se trata de una moral viril, hecha por y para hombres, en la que la mujer aparece sólo como el objeto del deseo masculino (Foucault, 1984: 29). Según la *Biblia*, la mujer está intínsecamente ligada a esa ambivalencia que en vez de ayudar a definirla mejor, la aleja cada vez más de su verdadero origen:

“Su individualidad apenas se insinúa alternativamente tragada por dos conceptos que la demudan, ora demonio, ora Virgen María (si bien la misoginia fue primero y el florecimiento mariano posterior). En el Antiguo Testamento la mujer es el origen de todo el mal, por ello es condenada, no solamente, como el varón a abandonar el paraíso sino también a sufrir los dolores del parto. En cuanto al Nuevo Testamento, las referencias hacen de la mujer un ser débil, al que proteger con benevolencia, pero cuya relación es peligrosa, la carne ha de dominarse con la castidad, la virginidad es el estado deseable perfecto” (Rodríguez Magda, 1994: 91-92).

De esta forma la mujer siempre se esconde detrás de los preceptos que de ella han creado los hombres y así le ha resultado imposible definir sus verdaderos anhelos e inquietudes.

Por otra parte no debemos de olvidarnos de otros personajes femeninos que encarnan la perversión en los relatos bíblicos, cuyos actos nunca fueron alabados, ni siquiera cuando eran heroicos: “Salomé fue la perdición de un hombre de Dios, tanto como Dalila. Es verdad que Judit actuó por mandato del Señor para salvar al pueblo

elegido; pero aún así todas las representaciones de Judit en los cuadros de los pintores no mueven a admiración ante una heroína femenina, sino al espanto ante un monstruo. Son imágenes decididamente antifeministas, pintadas como advertencia según los casos y los tiempos; como espeluznante contraste de feminidad y ausencia total de feminidad” (Mayer, 1999: 35).

Si bien podemos afirmar que durante toda la Edad Media la mujer se piensa bajo el significante de la carne y es tratada como tal, vemos que mucho tiempo después muchas de esas creencias siguen arraigadas en el pensamiento colectivo de la mayoría de los pueblos hasta nuestros días.

Desde la Biblia y el uso equivocado que se le ha dado al concepto de amor cortés⁶⁰ se construye el arquetipo de identidad femenina, el cual, como es bien sabido, representa a la mujer como un ser que se constituye a partir de los roles de madre y esposa. Sólo y únicamente cumpliendo con estos papeles que les han sido asignados por la sociedad patriarcal, la mujer puede lograr el reconocimiento social. No obstante, si no se somete a la opresión patriarcal y elige luchar por su autonomía e independencia, tiene que pagar el precio de su rebeldía. Por tanto se podría decir que aquí el miedo juega un papel determinante. La mujer tiene miedo a ser señalada y rechazada socialmente si no se adapta a esta condición impuesta por la comentada ideología machista imperante:

“En correspondencia con el poder represor, se da siempre en mayor o menor grado, el fenómeno del encierro: hay que separar, excluir a aquel que se pretende dominar. La conciencia de la mujer ha surgido en la reclusión y así, mientras espacialmente se la reducía al aislamiento, surgía ideológicamente una anulación acaso más penosa, el pensarla como Lo Otro: lo irracional, lo mágico, lo misterioso, lo peligroso” (Rodríguez Magda, 1994: 65).

Como vemos en la cita anterior, la mujer se tiene que excluir para poder ser dominada con más facilidad, pero no en multitudes aisladas como los locos o los viejos,

60 El amor cortés, que nace como huida del régimen opresor patriarcal para la mujer, anulada en el mundo machista donde el hombre tenía derecho absoluto sobre su cuerpo y su alma y gracias al cual la dama tiene la potestad para aceptar o rechazar los cortejos de un caballero y para jugar con el erotismo y el mantenimiento del deseo y que al principio daba gran independencia para la mujer, será reiterado tristemente en los cortejos posteriores como una eliminación de la iniciativa femenina que debe en todo caso elegir entre los que previamente la han elegido (Rodríguez Magda, 1994: 117 y 126).

porque la sociedad no puede prescindir de la mujer, por tanto qué mejor cárcel para la mujer que el hogar: “A la mujer se la ha recluido en el hogar, su verdadera cárcel la priva de la solidaridad con las otras marginadas, es una prisión camuflada, una pseudolibertad mentirosa. Es entonces que el carcelero ha de inventar a toda prisa unas supuestas virtudes femeninas con los que disfrazar la reclusión: hacendosidad, entrega, sacrificio callado, maternidad. Mayúsculas que mal ocultan la sumisión claudicatoria” (Rodríguez Magda, 1994: 70).

Otro tipo de encierro hasta hace poco lo constituye la virginidad, donde la mujer ha permanecido recluida en su propio cuerpo. La mujer ha sido considerada pura, sólo en ese estado de virginidad, que ha dejado huellas en cuanto a su sexualidad. Por eso la mujer no desea, es deseada: “Por otra parte, en el discurso hegemónico el deseo femenino es desvalorizado y la sexualidad se traduce en dependencia al constituirse la imagen de sí misma de la mujer, desde el deseo y la palabra del otro masculino. La posición de las mujeres pasa por la subordinación, al asumir el disfraz de la identidad que le otorga el deseo masculino” (Weintraub, 2007: 21).

De esta forma, es fácil llegar a la conclusión de que el deseo femenino existe únicamente en relación con la mirada sexual masculina, ya que la mujer aún no ha sido capaz de descifrar y elegir su propio deseo:

“La cultura se despliega sobre la feminidad exigiendo a la mujer el cuidado de la vida, una sexualidad ligada al amor y el control del deseo sexual como única posibilidad de pasar de la naturaleza a la cultura. La sexualidad es entonces cultural, ya que el género configura y normativiza la sexualidad, y se convierte en un elemento del sistema yo-ideal-ideal del yo-super yo. Entre los ideales del yo, articuladores de la feminidad tradicional, se encontrarían ser “la mujer de un solo hombre”, poner en esto la realización de metas y deseos, la maternidad y el ideal de cuidado vinculado a ésta última. El no cumplimiento con dichos ideales es experimentado como pérdida yoica y puede conllevar sentimientos de desvalorización, culpa, autorreproches y estados depresivos” (Carril Berro, 2000: 89).

Este plano sexual se transmite también al plano amoroso y al plano de la seducción, puesto que “la lucha” entre hombres y mujeres ha sido y sigue siendo muy

desigual. Mientras el hombre suele recordar con agrado sus experiencias amorosas, ya que constituyeron conquistas o mejor dicho constataciones de su masculinidad, la mujer puede recordar con agrado únicamente a sus pretendientes. Sus amantes los borró de su pasado, puesto que, si su amor acabó, este era falso y en ese caso ella resultó utilizada (Rodríguez Magda, 1994: 178).

Sin embargo, como nadie es totalmente oprimido ni totalmente opresor, no podemos atribuir toda la culpa al género masculino. Hay que reconocer que la mujer misma es la que tiene que reaccionar y despertar de su pasividad, por muy impuesta que sea, ya que nadie lo va a hacer por ella. Lo que nos muestra Bonnett con sus dos personajes femeninos, Franca y Genoveva, es precisamente la lucha interna por la libertad femenina, en caso de Franca, y una mujer independiente, autosuficiente, a la que no le hace falta ningún hombre para ser feliz y sentirse completa, en caso de Genoveva. Ella es una especie de referente para Franca, una chica joven, bella, de apenas 30 años que acaba de sufrir un divorcio traumático, tras haber estado sometida a un marido tirano, Lorenzo, cuyos maltratos tanto físicos como psicológicos le han hecho sentirse una mujer débil, anulada y manipulada completamente por el marido. Una mujer que ha perdido el control sobre su propia vida y que tiene miedo de valerse por sí misma. Franca es consciente de su parte de culpabilidad en relación al pésimo estado de su matrimonio con Lorenzo, al haberse casado con él estando enamorada de otro hombre:

“Sólo le quedaba seguir andando con los ojos cerrados, en el mundo desapasionado que ella misma parecía haber elegido. Con los mismos ojos cerrados con que convocaba el cuerpo de Aldo cada vez que hacía el amor con Lorenzo” (pos 396).

Casándose con Lorenzo, un buen partido en toda regla, empresario, de buena situación económica, Franca ha cumplido su deber social. No traicionando los valores patriarcales inculcados, se ha traicionado a sí misma, o mejor dicho a su propio sistema de valores. El miedo en este caso ha sido más fuerte que su amor por otro hombre y en última instancia también más fuerte que su amor por sí misma:

“El miedo, piensa, que a algunos les sirve para abrirse camino, a ella la ha llevado a la renuncia, la mentira, el agravio, la náusea (...), con

el mismo miedo a la cólera de Lorenzo que sentiste después de llegar de la pasantía y que te llevó a no deshacer la fecha de matrimonio a pesar de las muchas noches de insomnio y de llanto, presionada por el apartamento ya comprado, por los preparativos de tu madre y por los dos años de noviazgo en que pasabas de la admiración a la discrepancia ideológica y al rencor por los golpes de su egoísmo” (pos 169).

El mismo miedo que han sufrido todas las generaciones de mujeres anteriores: “Es otra vez el miedo, idéntico al de su madre, al de su abuela. Qué asco” (pos 178).

Al principio de la novela se nos presenta una mujer joven, llena de vida, a la que le gusta la compañía de los hombres y sentirse admirada y deseada por ellos, pero como tales sensaciones no son propias de una mujer casada y con un hijo (el rol de esposa-madre), el castigo es durísimo por no adaptarse a las normas patriarcales, por ejemplo, en la siguiente escena vemos cómo el marido la trata después de haberse tomado un whisky con los amigos:

“Tienes tufo, le dice, perra (...). Lorenzo se ha inclinado sobre su cuerpo, aprisiona sus brazos, mete la nariz entre su sexo y la huele, en silencio, mientras ella se debate sin una palabra, no quiere que el niño se asuste, que la empleada se entere” (pos 205).

Queda constancia de la degradación de la mujer a puro sexo, el hombre anula su valor como mujer y como persona, ejerciendo su control de macho superior que defiende “lo suyo”. El personaje de Lorenzo aquí cumple con el estereotipo del hombre que necesita reafirmar su condición varonil cumpliendo su rol de marido, humillado profundamente por la infidelidad de su esposa. A través del control que ejerce sobre ella quiere reafirmar su papel de macho, debido a su sensación de inseguridad y a su miedo de que se repita lo ocurrido⁶¹. De ahí que la constante necesidad del varón de ejercer el

61 Según el historiador Jean Delumeau los hombres, en el fondo, temen a la naturaleza femenina, tan ligada al misterio de la vida, debido a la maternidad. Pero “las raíces del miedo a la mujer en el hombre son más numerosas y complejas de lo que había pensado Freud, que las reducía al temor de la castración, consecuencia del deseo femenino de poseer un pene. Este deseo del pene no es, sin duda, más que un concepto sin fundamento, introducido subrepticamente en la teoría psicoanalítica por una tenaz vinculación a la superioridad masculina. En cambio el miedo del hombre a la castración sí que es real. En el inconsciente del hombre, la mujer suscita la inquietud, no sólo porque ella es el juez de

control sobre la mujer viene de ese miedo ancestral, creador, en buena medida del patriarcado, como una forma de controlar mejor a las mujeres. Esto se refleja en el párrafo donde Franca ya no reconoce a su marido, ahora corroído por el miedo:

“¿Qué había sido de aquel muchacho entusiasta, imaginativo, amoroso? ¿Cómo era posible que el tiempo hubiera trocado sus virtudes en arribismo, en deseo desesperado de éxito, en ambición y maltrato?” (pos 422).

La autora juega con el concepto de miedo, haciéndolo parecer un círculo vicioso; Franca asume su papel de esposa sumisa por el miedo, y su marido la intenta controlar debido a ese mismo miedo, miedo que, de diferente forma, ambos sufren. Esa no es la única ambivalencia en esta novela, como veremos a continuación.

El gesto de rebeldía de Franca empieza cuando decide acabar con el matrimonio donde todos los elementos de la sociedad patriarcal están presentes: un marido, a quien respetar como la principal fuente de ingresos y de “la buena vida social” y un hijo a quien criar y educar. La rebeldía, ausente en su amor con Aldo, la recupera al separarse del marido, y lo hace a pesar de no tener un trabajo ni ninguna independencia económica. De esta forma, Franca se encuentra en una posición vulnerable, ya que su acceso al poder económico, en este caso, ha estado marcado por su vinculación marital. Por tanto, en el momento de separación ella pierde una gran parte de ese poder, aunque gana la libertad, que a la larga resulta ser muchos más valiosa.

La maternidad también es presentada de una forma totalmente atípica, vivida como un tipo de reclusión como habíamos dicho antes, transgrediendo el papel tradicional que se le ha asignado por parte del hombre. Como es bien sabido, la maternidad era la única forma de identidad y reconocimiento social hasta hace poco. Las mujeres, lejos de ser consideradas mujeres, madres y amantes, muchas veces tenían que asumir sólo y exclusivamente el papel de madre impuesto por la sociedad. De esa forma la maternidad anulaba tanto la feminidad como la sexualidad de las mujeres convirtiéndolas en “un ser para otro”. Como bien afirma Burín:

“Está claro que nuestra cultura ha identificado a las mujeres en tanto

su sexualidad, sino porque él la imagina insaciable, comparable al fuego que hay que alimentar sin cesar” (Delumeau, 2012: 472,476).

sujetos con la maternidad. Con esto les ha asignado un lugar y un papel social considerado como garante de su salud mental. Se trataba de roles de género femenino que en lugar de garantizar la salud mental de las mujeres, les proporcionaba en cambio numerosas condiciones de malestar psíquico que las ponían en riesgo. No obstante en las últimas décadas se multiplicaron los factores que hicieron que los roles de género femenino tradicionales dejaran de tener valor y el sentido social que se les asignaba anteriormente. Las mujeres empezaron a sentir que su poder afectivo iba perdiendo significación histórica y social, especialmente a medida que numerosas teorías y prácticas psicológicas lo cuestionaban, dando cuenta de las fallas, abusos e incumplimiento de las mujeres en el ejercicio de tal poder” (Burín, 1996: 73-75).

Precisamente por esta razón, Bonnett nos muestra un nuevo tipo de madre, que, aunque quiere mucho a su hijo, no está dispuesta a anularse como mujer y como persona para dedicarse exclusivamente al cuidado del mismo. La maternidad está enfocada desde otro punto de vista, contrario y olvidado por la sociedad patriarcal que solía reducir a la mujer a su papel de madre devota, abnegada y pasiva. La madre perfecta ha sido considerada aquella que anteponía la maternidad sobre cualquier otra cosa: sus deseos, sus necesidades, su felicidad en general.

Sin embargo, el personaje de Franca nos enseña una vez más que la maternidad puede ser vivida de otro modo; ella quiere mucho a su hijo, y haría cualquier cosa por él, pero no está dispuesta a renunciar a su felicidad y menos a su libertad para cuidar de él. Se ve claramente que está en una búsqueda de su “yo materno”, intentando reconciliar su papel de madre y una mujer divorciada con sus deseos e ilusiones. Por ejemplo, cuando Lorenzo intenta castigarla, minimizando los encuentros con su hijo a tan solo los fines de semana, para ella lejos de ser un castigo, resulta un alivio. Lo que ella anhela con todas sus fuerzas es un poco de libertad, y está claro que con un niño pequeño a su cuidado no lo va a poder conseguir. Es consciente de que no le podría dedicar tiempo suficiente, siendo ahora una mujer libre, o mejor dicho liberada de los prejuicios sociales, del matrimonio, de la maternidad, e incluso de ella misma.

No obstante hay que destacar que no es una mala madre, a pesar de lo que pueda parecer a simple vista. Un ejemplo es el momento en el que la criada se lleva al

niño a su pueblo sin decirle nada, haciéndola sentir muy angustiada, mientras ella no duda en ir a buscarlo ni un segundo. Otro ejemplo lo tenemos cuando su hijo resulta enfermo, y ella lo cuida abnegadamente. Está claro que Bonnett aquí plantea un concepto de maternidad diferente, ni es una madre abnegada, devota, dispuesta a sacrificarse completamente por su hijo, ni es una madre que abandona y se desentiende de su hijo. Es una maternidad a otro nivel; es una madre que sin duda quiere mucho a su hijo, pero que aparte de ser madre, es una mujer joven que quiere realizarse a nivel tanto personal como profesional y vivir su vida lo mejor que pueda. No obstante, ella misma llega a pensar con dolida ironía: “Porque, ¿qué es una mamá que abandona a un hijo y a un marido que le da todo? Una perra. Lo mismo que piensa Lorenzo. Una perra que pronto se llenará de amantes” (pos 124).

En este pensamiento se ve reflejado perfectamente qué es lo que la sociedad patriarcal colombiana opina de una madre como Franca. La palabra “perro” no sólo implica a una mala madre, sino también a una mala esposa, que pronto llegará a sustituir a su hijo por amantes, o mejor dicho, que pondrá sus impulsos sexuales por encima de sus obligaciones maternas, y esto es intolerable ya que precisamente en estos valores inculcados se basa su salud mental, como bien indica Burín. A su vez, un hombre que hace lo mismo, no es criticado, ya que se considera que el hombre tiene pleno derecho natural de satisfacer sus impulsos sexuales sin que su salud mental sea cuestionada y menos criticada.

Por otra parte, la relación de Franca con su madre también juega un papel importante a la hora de hablar de este tema. Su madre, por el contrario, era precisamente una figura de maternidad estereotipada que cumplía con sus deberes socio-culturales de una esposa obediente, una madre abnegada que ha criado a sus dos hijas inculcándoles precisamente esos valores. Como vemos en el ejemplo de la hermana de Franca, lo ha conseguido; su hermana también se encuentra atrapada en un matrimonio infeliz, pero no parece capaz de romper con esas barreras socio-culturales y luchar por su autonomía. Es más, acepta su destino de una forma resignada, convencida de que no hay más opciones que vivir por y para su marido y su hijo.

En caso de Franca, por otra parte, la reciente muerte de su madre hace desaparecer las barreras: allí empieza su liberación. La línea madre-hija se ha roto con su muerte, por tanto Franca ya no tiene a una madre modelo, por lo que elige luchar por su libertad: “Pero, qué idiota eres, Franca, se dice, si ya no eres el ama de casa vigilada y vigilante; ahora eres una mujer libre, libre, libre. Tienes que terminar de creértelo”

(pos 148).

La figura del padre de Franca también está estereotipada según los cánones patriarcales tradicionales. Es un hombre, duro, estricto quien cuida y mantiene a su familia, pero a cambio quiere sumisión y obediencia, como vemos en la siguiente descripción:

“Su padre, aquel hombre, con la cara adusta, que se irritaba con su llanto cuando se caía o se mordía la lengua y amenazaba con la mano en alto mientras ella se atragantaba de lágrimas e hipidos para complacerlo, para que su llanto no molestara sus oídos” (pos 248).

Cuando hablamos de la maternidad en *Siempre fue invierno* no podemos omitir la relación de Ángel con su madre, que a diferencia de la madre de Franca, se sale de los cánones del patriarcado, representando tanto a una madre abnegada y dulce, como a la madre que abandona a sus hijos y los deja al cuidado de la abuela. Huérfano de padre, y posteriormente de madre, la cual muere en un accidente de tráfico, tras haberlo abandonado, Ángel está profundamente dolido, hasta el punto que se propone olvidarla:

“Ángel ahogaba cada tarde su verdadero demonio, el de su madre, que de vez en cuando se le aparecía en sueños con los brazos extendidos y la mirada húmeda del momento en que se despidió. El día en que su tío les contó a él y a su hermano que había muerto en un accidente de carretera y que ya no la verían porque repatriar el cadáver desde Venezuela era totalmente imposible, supo que no quería volver a pronunciar su nombre, ni a evocar aquel calor que sentía sobre su espalda cuando viajaba en moto con ella y con su amante” (pos 778).

Su madre prefirió irse con otro hombre antes que estar con él, y eso es imperdonable. Mientras que la figura del padre que abandona o el padre que va y viene es algo más o menos habitual o al menos no está mal visto (como pasa en la novela *Prohibido salir a la calle* de Consuelo Triviño donde aparece la figura del padre que abandona a su familia sucesivamente), en el caso de la madre ocurre todo lo contrario. La madre que abandona, indistintamente de los motivos que la empujen a hacerlo, es

una madre narcisista que no cumple con su deber social y afectivo⁶².

La afición preferida de Ángel consiste en ir a nadar en una piscina pública. En este caso, el agua se nos manifiesta como materia cósmica maternal (Palomo Zurique, 2014:7). “Según la tradición hermética, el dios Nou fue la sustancia de la que surgieron todos los dioses de la primera enéada. Los chinos han hecho de las aguas la residencia específica del dragón, a causa de que todo lo viviente procede de las aguas. En los Vedas, las aguas reciben el apelativo de *máritamáh* ('las más maternas'), pues, al principio, todo era como un mar sin luz. En general, en la India se considera a este elemento como el mantenedor de la vida que circula a través de toda la naturaleza en forma de lluvia, savia, leche, sangre. Ilimitadas e inmortales, las aguas son el principio y fin de todas las cosas de la tierra. De las aguas y del inconsciente universal surge todo lo viviente como de la madre. La inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida” (Cirlot, 1991: 54-55). Por tanto, la inmersión de Ángel en la piscina puede interpretarse como el hijo que vuelve al vientre materno, lo cual significa que por mucho que intente olvidar a su madre, inconscientemente la necesita desesperadamente: “su cabeza se llena de burbujas, de chisporroteos, de luces. Siente que ése es su verdadero lugar, que allí todo es liviano, todo flota, hasta su corazón desasosegado” (pos 2111).

Por otra parte el tema de sexualidad en esta novela es todavía más complejo, siendo analizado desde el punto de vista femenino y masculino (homosexual), que al igual que la sexualidad femenina hasta hace poco representaba un tabú en la sociedad patriarcal. En cuanto a la sexualidad femenina “la reflexión moral sobre el comportamiento sexual configura una moral de y para los hombres. Esta austeridad heredada desarrollada y cristianizada más tarde, acabará por igualar mujer a perdición: ello la introducirá, en su momento, a autorretomarse embargada de mala conciencia, como sujeto conflictivo de deseo. La mujer será conceptualizada, encuadrada en el terreno de la “carne”, excluida del gremio de lo intelectual, así como de una estilización moral y filosófica. Esta actitud discriminatoria es el acentuar que la mujer comienza a ser pensada desde el deseo del otro y aún ni siquiera desde él” (Rodríguez Magda, 1994: 88).

Como podemos ver en la cita anterior, el habitual, si no el único arquetipo de la

62 Para más información véase María Laura Giallorenzi, “Crítica feminista sobre la noción de la buena madre”, *Reflexiones*, 96, 2017, pp. 87-95.

sexualidad femenina es una sexualidad “para otros”. Es decir, el cuerpo de la mujer es tomado como un instrumento para la procreación y el placer del hombre. Este planteamiento coincide con la sexualidad de la protagonista con la que nos encontramos al principio de la novela. Franca imaginaba a otro hombre mientras hacía el amor con el marido: “Esa sustitución la avergonzaba y, sin embargo, incapaz de negarse al cuerpo del marido, se convertía en su única posibilidad de sobrevivir a la obligación en que para ella se había convertido el sexo” (pos 395).

Como podemos ver, los términos *obligación* y *sexo* van juntos, al igual que para una mujer de la sociedad patriarcal; el sexo se convierte en obligación, sea para procrear, o sea para la satisfacción del marido. Por el contrario, el placer sexual femenino siempre ha sido considerado un tabú, o algo potencialmente peligroso que simplemente hay que reprimir, para que las mujeres no se entreguen a la lascivia y no dejen de cumplir el rol que la ideología machista les ha asignado. Por tanto, el cuerpo de la mujer se convierte en un objeto, lo que en vez de garantizar su salud mental y bienestar según la ideología patriarcal, tiene el efecto contrario ya que es causa de sentimientos como desvalorización del propio cuerpo, estados depresivos, culpabilidad, etc. Esta idea se ve claramente reflejada en el hecho de que Franca se ve obligada de evadirse de sus obligaciones maritales a través de la fantasía. Aquí la fantasía es la única forma de cumplir con su deber marital y de no sufrir trastornos por entregarse a un hombre, al que ya ni ama ni desea.

La respuesta de Genoveva, sin embargo, contrasta totalmente con este planteamiento tradicional y abre el camino a la liberación de Franca: “Te debería dar pena estar actuando como cualquiera de nuestras bisabuelas –le decía Genoveva– Sepárate, sepárate” (pos 397). Aquí otra vez vemos el contraste pasado/presente; en el pasado el concepto “mujer objeto” era la única realidad socialmente aceptable, las mujeres modernas de hoy en día tienen un punto de vista diferente. Ahí es donde empieza la liberación sexual de Franca, dejando ver una sexualidad que rompe con todos esos estereotipos de la sociedad patriarcal. Cuando tiene un encuentro sexual con uno de los chicos que le gustaba, ya no se comporta como una mujer objeto, sino como una mujer libre:

“Pero algo la hace volver de su éxtasis, unas manos firmes, casi violentas, la extienden boca arriba, la abren sin mayor preámbulo, y el miembro recto la penetra con fuerza, una vez y otra y otra antes de

eyacular. Aquello no ha durado más de quince minutos. Un rápido de pie, piensa Franca con dolida ironía, su deseo se ha desvanecido. Una rabia pequeña, atravesada de decepción, le modifica el gesto” (pos 1607).

Como vemos en la cita, Franca ya no está dispuesta a hacer de instrumento para el placer masculino. Eso ya forma parte del pasado de la esposa oprimida y cohibida. Le resulta casi imposible esconder su decepción hacia un hombre que ni siquiera se ha interesado por el hecho de que si ella sentía placer o no. En cambio, cuando empieza a verse con Ángel, llega a disfrutar plenamente de una sexualidad liberada y desinhibida:

“A pesar de que a Ángel no le faltan iniciativas amorosas, ella ha tomado las riendas de sus encuentros sexuales y ha pasado de ser la mujer un poco tímida que se dejaba llevar por su pareja, a una en apariencia experimentada, que incentiva en la exploración de su cuerpo y del cuerpo ajeno pequeñas perversidades consentidas” (pos 2341).

Entre ellos existe una atracción muy fuerte, no cabe duda: “una pasión física, un deseo persistente que hace que su cuerpo se sienta a menudo sin sosiego, exacerbado” (pos 1824), pero Franca, a diferencia de Ángel, no está enamorada ni mucho menos, es más, se siente atraída por otro hombre, bastante mayor que ella, un tal Juan, un hombre muy inteligente y culto, con el que le encanta hablar pero con el que no termina de sentirse plenamente satisfecha sexualmente. Sin embargo, es un acto de liberación: “el hecho de estar con un hombre mucho mayor que ella le da seguridad y la sensación de estar rompiendo un tabú” (pos 2574).

Por el contrario, con Ángel llega a cubrir sus necesidades, tanto sexuales como sentimentales, aunque no llega a enamorarse de él y al final lo acaba dejando. Vemos a una mujer en su plenitud sexual y sentimental. Con uno le encanta compartir sus ideas existenciales y con el otro disfruta de una pasión infinita:

“Y hasta divertido ha resultado poderlos comparar: Ángel huraño, tímido, reconcentrado, el mejor bailarín del mundo, y el otro un conversador de lengua afilada, culto, dueño de un humor cruel y

desmitificador, que considera el baile una horrible pantomima” (pos 2894-2896).

Las dos cosas se compenetran perfectamente, sin que ella tenga remordimientos por estar con dos hombres a la vez, al fin y al cabo es una mujer libre y sin ataduras aunque confusa a la vez:

“Ha sido ambigua, lo sabe, ha traicionado, ha mentido, lo ha querido todo. Y lo peor, a estas alturas de la vida no sabe muy bien qué es ella, qué quiere, cómo la ven” (pos 3728).

Es el auténtico ejemplo de una mujer moderna que asume un papel que antes era únicamente del hombre.

La rebeldía en esta novela también es tratada con cierta ambivalencia, ya que a través de ésta, Franca consigue su liberación, pero en el caso de Ángel la verdadera rebeldía la encontramos en su sexualidad. En la adolescencia se sintió atraído por un chico, y de esta forma se rebela contra el género femenino, contra su madre sobre todo, dejándose llevar fugazmente por una atracción homosexual hacia un compañero de clase, un tal Candelo, cuyo fantasma no dejaría de perseguirlo ni en su edad adulta. Sin embargo, en una respuesta inconsciente, Ángel se libera del beso de su amigo con un acto violento, como si hubiera hecho algo terrible y prohibido. Efectivamente, según la ideología machista imperante, un hombre que siente atracción por otro hombre, deja de ser considerado como tal, pierde su hombría y además queda señalado para siempre. Precisamente por eso, en este caso el deseo sexual no llega más allá de un beso⁶³. Desde entonces la vida de Ángel nunca sería la misma, como vemos en la siguiente descripción:

“Detrás de la rabia iba naciendo algo semejante a una tristeza, mientras algo en su interior le revelaba de forma confusa que en su vida algo definitivo acababa de suceder” (pos 875).

63 Esta idea del mito de la niñez que se convierte en amor homoerótico entre un adolescente y su viejo amante la encontramos también en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo. En ambos casos los amantes tienen la belleza ideal y la pureza que los asemeja al ideal del “alma bella” de Hegel. A diferencia de esta pareja, el mito erótico de la niñez de Ángel con Candelo nunca se vuelve realidad, sin embargo, acaba marcando la vida de Ángel para siempre (Birkenmaier, 2010: 176).

La sexualidad de Ángel sufrió un cambio irremediable, tanto que incluso descubrió que le gustaba la violencia:

“Su sexualidad, como sus sentimientos, había sufrido también cambios abruptos: renunció voluntariamente a aquellas inocentes masturbaciones que respondían a sus más confusos deseos, pero se incrementaron en su imaginación fantasías oscuras, de las que no podía desprenderse: en ellas el Candelo lo sometía a refinadas torturas, y el dolor y la sangre que imaginaba brotando de sus heridas le causaban un extravagante placer” (pos 886).

La culpabilidad y el remordimiento, a raíz de su violento acto de rechazo, lo hacen desear sufrir torturas sexuales a manos de Candelo. La violencia juega un papel determinante cuando se trata de la personalidad de Ángel como veremos a continuación, donde su instinto violento se entrelaza con su rebeldía hacia el género femenino tras acostarse con una prostituta:

“Ángel experimentó una rabia confusa, un deseo de ejercer violencia sobre esa muchacha de piernas amoratadas y olor barato que se disponía a decir algunas palabras” (pos 1759).

Antes de conocer a Franca, Ángel no tenía dudas sobre el sexo, es más, se lo tomaba como “prácticas terapéuticas sin efectos secundarios” (pos 254). Con ella, sin embargo, experimenta una pasión incontrolable. Al darse cuenta de estar enamorándose se plantea dejarla, siéndole imposible. El deseo sexual en este caso se ve más fuerte que su voluntad (en el caso de Candelo fue al revés): “Ésa era la maldita cosa: que esa mujer lo sacaba de quicio, lo debilitaba, lo hacía desfallecer del deseo” (pos 3677).

El final casi acaba en tragedia; cuando siente que Franca lo va a abandonar, intenta controlarla a través del veneno, hecho que la hace rozar la muerte. Al fin y al cabo Franca se convierte en una mujer más que lo abandona: “Ya en la infancia una mujer lo había abandonado, sin considerar la magnitud del dolor que dejaba atrás” (pos 2185). Su madre fue la primera mujer que lo abandonó en la infancia y a partir de allí ese patrón se repite también en su edad adulta. Todas las mujeres de las que estaba

enamorado lo acaban abandonando.

Aunque la novela la podemos situar aproximadamente en la época de los años ochenta del siglo veinte, lo que se nos presenta al final de la novela es una mujer moderna del siglo veintiuno. Una mujer capaz de superar las barreras sociales, culturales y económicas, y de vencer a todos sus demonios interiores. En el último capítulo, vemos a una Franca, ya con sus cincuenta años, pero bella aún, acompañada de un hombre, más joven que ella, en un concierto de música clásica. Su desarrollo como mujer y como persona parece completo. No obstante, teniendo en cuenta que se trata de una Colombia de hace más de tres décadas, es un poco sorprendente que una mujer haya conseguido salir adelante y liberarse de todos los prejuicios que la atormentaban. Bonnett nos enseña una vez más que otra realidad es posible. Una realidad donde la mujer se niega a ser esposa/madre modelo y llega a su plenitud sexual, libre de tapujos. Al igual que algunas autoras mexicanas de la segunda mitad del siglo veinte que “están construyendo una nueva imagen de mujer con características de autonomía y de reapropiación de su cuerpo y sexualidad”, esta autora colombiana introduce una nueva época donde la libertad femenina ya no es una mera posibilidad sino una realidad alcanzable en la nueva sociedad hispanoamericana.

6.3.3. La violencia y la soledad como otra forma de existencia humana

Cuando hablamos de la violencia y la soledad en la narrativa tanto hispanoamericana como colombiana, no nos referimos únicamente a dos temas muy comunes en la dicha narrativa sino de dos palabras claves para poder entender y definir la identidad colombiana actual. Siendo tanto la violencia como la soledad dos motivos que se repiten novela tras novela, autor(a) tras autor(a), la realidad colombiana parece no poder prescindir de estos dos términos.

En *Cien años de soledad*, la obra maestra de García Márquez, “propone la soledad como elemento principal de la novela, la que nos dice que nacimos y moriremos solos, casi todos los personajes acaban devorados por la soledad: José Arcadio (quien muere solo atado a un árbol), Úrsula (quien ve pasar la soledad en la ceguera de su vejez), Amaranta (quien permanece y muere soltera y virgen), Gerineldo Márquez

(quien espera el amor de Amaranta); son solo algunos ejemplos de quienes en la novela se asfixian en una atmósfera de soledad y abandono”⁶⁴.

Ahora bien, no se puede hablar de la soledad sin mencionar la violencia, porque están en la más estrecha relación. Al igual que tenemos *Cien años de soledad* tenemos *Cien años de violencia* a lo largo de esta gran novela (guerras civiles, matanzas en campos bananeros, etc.):

“García Márquez, en vez de lanzar a sus personajes a la búsqueda de un origen que podría salvarles, ironiza esta situación, puesto que el origen mismo de Macondo es violento, el paraíso terrenal aparece como consecuencia de la muerte y no como algo anterior a ella. Es imposible por lo tanto, escapar a la violencia y Macondo se convertirá en un vasto cementerio donde los muertos pesan más que los vivos, hasta que al final un vendaval borrará el pueblo de la faz de la Tierra” (Dorfman, 1972: 37).

En cuanto a esta novela de Bonnett, empezaremos hablando de la violencia para luego mostrar su relación con la soledad, o mejor dicho cómo se entrelazan. En primer lugar planteamos todos los tipos de violencia que aparecen en la novela, la violencia vertical y social y la violencia horizontal e individual: “En el caso de la violencia vertical, los personajes al darse cuenta que son víctimas, se rebelan contra la sociedad, que ha creado su situación, usando la violencia como una forma de liberación colectiva. Pero sus esfuerzos aislados son generalmente el producto de actos inconscientes más que el resultado de una postura organizada y racional” (Dorfman, 1972: 19). Hay que destacar que la violencia vertical no es el tema principal de esta novela, sino que es tratada y narrada como un telón de fondo.

Típico ejemplo de este tipo de violencia es cuando Ángel y sus amigos empiezan a organizar protestas estudiantiles en contra del gobierno corrupto y opresor, lo cual poco a poco se convierte en una guerra descontrolada. El mismo Ángel y sus amigos llegan a ser raptados y torturados varias veces por los opresores. Aunque no se sabe exactamente quiénes son los secuestradores, al lector le queda intuirlo a su antojo,

64 Héctor Díaz, “Verbo exiliado: La soledad en *Cien años de soledad*”. Disponible en: <http://cenaparaciegos.blogspot.com.es/2008/10/la-soledad-en-cien-aos-de-soledad.html>. Fecha de consulta 11/10/2015.

milicia paramilitar, policía corrupta, etc. Teniendo en cuenta el hecho de que la novela se puede situar en los años 80, aproximadamente, cuando el narcotráfico, o mejor dicho, el narcoterrorismo en Colombia estaba en auge, lo interesante es que no haya ninguna mención de narcotraficantes, ni siquiera en forma de tema de conversación cotidiana entre algunos de los personajes.

Si volvemos por un instante a la famosa obra de García Márquez *Noticia de un secuestro*, donde se describen con todo tipo de detalles algunos secuestros organizados por la banda de narcos “Los Extraditables”, liderada por el criminal más buscado de la historia moderna de Colombia, Pablo Escobar, vemos que el trasfondo político que se nos presenta en la novela de Bonnet no tiene nada que ver con la novela de García Márquez u otras novelas colombianas de esa época. Por alguna razón se omite un tema, que igual ha sido bastante estudiado y narrado desde muchas perspectivas a lo largo de las últimas décadas del siglo pasado⁶⁵. Tal vez, precisamente por esta razón, Bonnet decide optar por otro tipo de violencia (paramilitar y policial), también muy común en Colombia que aunque no se relacione con el narcoterrorismo directamente, resulta ser casi igual de peligrosa y demoledora.

Sin embargo, Ángel desiste de la lucha contra el gobierno opresor cuando sus amigos deciden optar por una lucha más seria y secreta y operar en la sombra. La razón es su propia cobardía y depresión profunda provocadas por el país y la ciudad en la que vive: está solo y huye de su propia realidad, un entorno presidido por el desarraigo, la soledad y el desamor, como él mismo reconoce:

“Soy un pusilánime, perra, un cobarde y un mediocre, siempre viendo los toros desde la barrera, mientras los otros le ponen pecho a la realidad y se arriesgan para que ésta cambie. Pero se rectifica a medias, tampoco es así del todo, carajo: simplemente es un mortal como cualquiera, un médico con responsabilidad que se parte el lomo por un sueldo de miseria en un hospital donde los pacientes se le mueren en los brazos, porque no hay nada de nada, ni gasa ni esparadrapo ni hilo para suturar, ni sensibilidad, para qué va a decir mentiras, porque esa carencia perpetua cansa, arruina el ímpetu,

65 Para más información véase: José Manuel Camacho Delgado, “Las formas complejas de la violencia en la narrativa colombiana. Del Bogotazo a la narcoliteratura” en *Los Nortes del Hispanismo. Territorios, itinerarios y encrucijadas* (Coord. María Eduarda Mirande y alt.), Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy, 2018, pp. 46-61.

destruye, paraliza” (pos 3168-3169).

Aquí la violencia se nos presenta como autodefensa; pocos son los personajes que pueden prescindir de ella. “A diferencia de la literatura europea, donde la mayor parte de los protagonistas terminan por desentenderse de la violencia como solución, en Hispanoamérica, la violencia no es una alternativa frente a la cual uno pueda plantearse con cierta racionalidad y aparente indiferencia, aquí la violencia lo escoge a uno desde que nace y la pregunta es cómo la utilizamos, en qué dirección y contra quién” (Dorfman, 1972: 15).

Típico ejemplo de esta violencia que se lleva todo por delante es cuando Ángel, todavía después de renunciar a ella, de repente se encuentra con ésta cara a cara; lo secuestran y lo torturan por segunda vez, con tal de sonsacarle cualquier información que les pueda servir para capturar a sus amigos rebeldes. Ángel, después de revelar alguna información importante, se salva de milagro, pero desgraciadamente su hermano Ernesto no corre la misma suerte. Aunque siempre se haya negado a usarla y propagarla, acaba torturado y asesinado, y nunca llegamos a saber exactamente quiénes fueron sus asesinos ni la forma en la que lo mataron, aunque tengamos unos datos imprecisos, que apuntan a que detrás del secuestro de Ernesto podrían estar los grupos paramilitares por su implicación en la lucha sindical:

“Unos tipos, parece que del ejército, lo sacaron de la oficina, lo metieron a un carro y se lo llevaron. Ángel recuerda los presentimientos de Ernesto, sus permanentes temores. ¡Mierda! ¿Y qué hacía solo en la oficina a esas horas? Fanny le explica que estaban preparando una reunión para el día siguiente, en que se propondría una huelga general” (pos 2999-3002).

Sin embargo, esa es sólo una opción, entre tantas otras posibilidades que no excluyen ni la policía, ni la guerrilla ni Dios sabe qué más organizaciones. Ángel está asombrado y profundamente dolido por la desaparición de su hermano: “Qué paradoja: a su hermano, que tan mal habló de las decisiones de Jairo, que ha estado siempre en la legalidad, vienen ahora a joderle la vida” (pos 3033). Aunque él mismo sabe que todo es posible en “este país de mierda” donde uno puede desaparecer de la noche a la mañana sin dejar rastro. Al fin y al cabo, él no puede hacer nada al respecto y la impotencia le

abruma:

“Es un pobre diablo inofensivo, que no podrá hacer otra cosa en los días siguientes que seguir con su rutina. Hasta que digan: Ernesto está en la Brigada, le están tratando de probar que tiene vínculos con la guerrilla. O hasta que alguien dé informes certeros, o él mismo llame desde algún lugar escondido, o suba por la escalera de su casa cualquier día. Pero cabe también el peor de los casos: que pase el tiempo y Ernesto no aparezca, como en tantos otros casos. Y entonces será cuestión de esperar día a día, minuto a minuto a que suene el teléfono, por meses o por años. Sin que llegue jamás esa carta. Sin que nunca se descubra un indicio, una huella, el cadáver” (pos 3060-3065).

La violencia parece una bestia que no conoce límites, ni tiene claros sus objetivos, cualquiera que se halle en su camino acaba siendo devorado por ella, sea culpable o no. Como vemos, la violencia vertical no es algo contra lo que se puede luchar y menos ganar. El mensaje de Bonnett está claro, luchar en contra de este tipo de violencia es una batalla perdida.

No obstante, otro tipo de violencia está en el primer plano en esta novela- la violencia horizontal e individual, donde también entra la violencia familiar. Ésta es su definición según Dorfman: “este tipo de violencia se llama horizontal porque luchan entre sí seres que ocupan un mismo nivel existencial de desamparo. Estos personajes agreden a otros seres humanos, a un amigo, a un miembro de su propia familia o cualquiera que se le cruce por el camino, su violencia no tiene para ellos un sentido social aunque la sociedad vibra como un trasfondo invisible de todos sus actos” (Dorfman, 1972: 26).

El miedo parece la clave para entender este tipo de violencia, ya que todos los personajes que llegan a usarla es porque lo sufren. La violencia que el marido de Franca ejerce sobre ella, por el miedo a ser traicionado y abandonado; la violencia que Ángel ejerce sobre Candelo, por el miedo a ser señalado en la sociedad como homosexual y ser excluido de la misma; y finalmente la violencia que se manifiesta a través de un intento de envenenamiento de Franca, a manos de su amante, Ángel, por el miedo de ser abandonado. Vemos que el principal miedo que los hostiga a todos es el miedo a la

soledad.

Como afirma Dorfman: “Por mucho que se pueda parecer a una cárcel, la violencia es también, a medias, una salida de esa cárcel, un intento de recuperación de su humanidad perdida. Porque ser violento significa sentir, por un instante ilusorio, que se tiene el poder, algo que comprueba que sigo vivo y me separa de la muerte. La soledad que violencia engendra, justifica más violencia” (pp. 26-31). Incluso el mismo Ángel termina siendo consciente de no poder escapar de esa violencia que se sale por cada poro de su piel:

“Y que se siga sintiendo atraído por la violencia, aunque la haya sofocado dentro de sí, la haya amansado, en aras de esa cosa inerte que es la seguridad del día a día” (pos 3056-3057).

Llegado a este punto, Ángel se da cuenta de que no puede huir de la violencia, al estar dentro de él: “Rebeldes existenciales, más que rebeldes sociales, saben que por lo menos en su odio y en su violencia está el coraje y en el fondo se rebelan contra el hecho mismo de existir. La violencia es así la otra cara de la soledad. En un mundo en el que los seres están encerrados en sí mismos, la violencia es una de las vías de comunicación” (Dorfman, 1972: 32-33).

Un hombre como Ángel, introvertido, huérfano de padre y posteriormente de madre, que ha tenido pocos amigos, siendo siempre incomprendido por la gente de su entorno, abandonado por su novia por ser de clase baja y mestizo, que acaba de perder a su único hermano, piensa en su bella amante con resentimiento y rabia:

“No soy más que un pobre aburguesado o, para decirlo más claramente, un mediocre, perrita. Que para acabar de ajustar está encaprichado, encoñado con una puta burguesa. Enamorado, esclavizado de su belleza, idiotizado por su gracia. Y burlado. Porque esa mujer venía hoy de tirar con otro. De eso estoy seguro. Maldita sea, perra. Qué va a quererme ella, piensa, a mí, que tuve la ingenuidad de confesarle mis orígenes. Cómo he podido estar así de engañado. Puras enguandas de niña rica, puro deseo de aventurar y de salirse de su mundito” (pos 3063-3068).

No obstante, no consigue borrarla de su cabeza ni tras el secuestro de su hermano: “mi hermano quién sabe dónde y yo pensando en una puta, maldice” (pos 3075). Con su hermano muerto y su mejor amigo en la cárcel, Ángel parece no tener alternativas, su soledad es tan grande que la violencia le parece la única solución:

“La rabia, ese torbellino furioso que lo había acompañado en las últimas cuarenta y ocho horas parecía haberse convertido una dolorosa desazón. En otro momento de su vida habría llamado a Ernesto, a Jairo, para que vinieran a auxiliarlo. Pero ahora estaba tan solo como una botella flotando en alta mar” (pos 3655-3657).

Franca, en cambio, ni en su peor pesadilla se ha podido imaginar que su amante la iba a intentar matar. La suerte ha estado de su parte y ha sobrevivido al envenenamiento de mercurio, pero curiosamente decide ni siquiera denunciarlo. Perteneciendo ella misma a la sociedad colombiana donde la violencia es solamente la otra cara de la soledad, parece comprender el grado de desesperación y abandono que empujaron a Ángel a hacer semejante barbaridad. Ella sabe que la realidad que Ángel intenta evadir no es más que la cotidianidad de millones de personas que no pueden hacer frente a la soledad y a la violencia colombiana; esa muerte en vida a la que nos condena la ciudad actual. Efectivamente, el intento de homicidio ha sido el último recurso de un pobre desdichado:

“Sabe que desterrar a Franca, borrarla de sus días y de sus noches, equivaldrá a volver a respirar. Porque mientras ella, como un ejército de termitas, siga apoderada de todos los intersticios de su cabeza, asfixiando sus canales, enquistada en lo más recóndito de sus vísceras, ulcerando sus tripas, la rabia y la desolación terminarán por enloquecerlo” (pos 3841-3843).

Por último, está claro que este tipo de violencia horizontal o mejor dicho violencia familiar y sexual, es la que Bonnett pone en el primer plano, recordándonos una vez más que las relaciones interpersonales son las que verdaderamente nos hacen sentir más o menos solitarios y por tanto el nivel de violencia también depende de ellas. Contra la violencia vertical no hay solución al depender de demasiados factores

externos, pero la violencia horizontal depende exclusivamente de nosotros, por tanto somos los únicos que podemos suscitarla o aniquilarla para siempre.

6.4. La nueva identidad femenina en *El prestigio de la belleza* de Piedad Bonnett

6.4.1. La novela de educación en forma de *Bildungsroman* femenino

En esta novela de educación femenina se nos presenta la base sobre la que se ha construido el nuevo concepto de la identidad femenina en la literatura colombiana de las últimas décadas. La protagonista es una niña, cuya infancia transcurre aproximadamente entre los años cincuenta y sesenta del siglo XX. A medida que va descubriendo el mundo, va siendo consciente de los prejuicios y diferencias que caracterizan a éste, y a su vez, de sí misma como ser humano y más concretamente como mujer en un mundo fácilmente definido como injusto y sobre todo patriarcal, donde la mujer sigue siendo definida como “lo otro”.

En primer lugar, hemos de definir la novela de educación (denominada también como novela de aprendizaje o novela de desarrollo) como género narrativo, para luego destacar las características peculiares de novela de educación femenina, una especie de subgénero de la misma. Antes que nada debemos recordar cuál es la imagen preestablecida del héroe en la mayoría de las obras literarias, según subraya Bakhtin: “en la mayoría de las variedades del género novelístico, el argumento, la composición y toda la estructura interna de la novela postulan la firmeza en la imagen del protagonista, lo estático de su unicidad. El héroe es una constante en la fórmula de la novela; todas las demás magnitudes –la ambientación, la posición social, la fortuna, en fin, todos los momentos de la vida y del destino del héroe– pueden ser variables. El contenido mismo de esta constante (que es el héroe preestablecido e invariable) y los propios indicios de su unicidad, constancia y autoidentidad pueden ser muy variados: comenzando por la identidad del nombre vacío del protagonista (en algunas novelas de aventuras) y

terminando por un carácter complejo, cuyos aspectos aislados se revelan gradualmente, a lo largo de toda la novela” (Bakhtin, 1995: 201). La novela de educación, en cambio, ofrece una imagen del hombre en proceso de desarrollo de tal forma que el tiempo penetra en el interior del hombre, forma parte de su imagen cambiando considerablemente la importancia de todos los momentos de su vida y su destino. Este tipo de novela puede ser denominado, en un sentido muy general, novela de desarrollo del hombre. Hay por lo menos cinco tipos diferentes en la novela de educación, en los que no vamos a detenernos ahora: novela de vagabundeo, novela de pruebas, novela biográfica, etc.

Como vemos, la novela de educación por regla general abarca el desarrollo o la formación del hombre, de ahí el término alemán *Bildungsroman*⁶⁶. Dicho término (aceptado por la mayoría de los autores a principios del siglo XIX) “se utiliza para denominar un tipo de novelas en las que se muestra el desarrollo físico, psicológico, moral o social de un personaje generalmente desde la infancia hasta la madurez. La palabra alemana podría ser traducida como novela de formación o novela de aprendizaje, incluso como novela de autoformación” (López Gallego, 2013: 63).

Como bien indica José Luis de Diego, la mayor parte de la bibliografía existente sobre el género coincide en relacionar su origen con el programa ideológico de la Ilustración alemana y el clasicismo de Weimar. De allí surgen las denominaciones alemanas más difundidas, *Bildungsroman* (novela de formación) y *Entwicklungsroman* (novela de desarrollo), y la consideración del clásico de Goethe, *Wilhelm Meister Lehrjahre*, de 1795, como el texto fundacional de esa tradición genérica. Sin embargo, muchos discuten el carácter típicamente alemán e ilustrado del género. En efecto, por un lado, existe el antecedente del *Emilio*, de Rousseau, de 1762, lo que cuestionaría el origen germánico y su carácter de programa pedagógico de la Ilustración y lo asociaría a una ideología y una sensibilidad pre-revolucionaria y diríamos proto-romántica. Por otro, la tradición inglesa se inicia aun antes, ya que el *Tom Jones*, de Fielding, data de 1749 y entronca con la llamada tradición cervantina en Inglaterra y con los cambios producidos por la revolución jacobina. Pero sea cual fuera el origen más reconocido del

66 Del alemán *Bildung* (periodo de formación posterior a la fase correspondiente a la enseñanza primaria) y *Roman* (novela). Rodríguez Fontela (1996: 34-35) nos recuerda que el *Bildungsroman* es un neologismo creado por Karl Von Morgerstern para ser utilizado en un curso impartido en 1810, aunque la formación y el éxito del neologismo se deban a Wilhelm Dilthey, quien dio la definición canónica del género, basándose en el modelo clásico del *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Wolfgang Goethe. Según la caracterización de W. Dilthey, el protagonista enfrentado “a las crudas realidades de la vida, por las que va conformando su personalidad, se encuentra a sí mismo y se identifica con su función en el mundo”.

género, lo que sí es cierto es que resultan muy evidentes las diferencias entre cada una de las líneas mencionadas. Entre las más sobresalientes, hay que resaltar el contraste que existe entre la tradición germana, en la que el género forma parte de un verdadero programa pedagógico del ciudadano, y en el que el personaje, por lo tanto, representa un modelo de conducta por imitar; y la tradición sajona, distanciada e irónica, en la que el personaje suele ser víctima de un sistema injusto y sus picardías y aventuras derivan en una mirada crítica y moralizante contra las duras determinaciones sociales y económicas y en una corrosiva sátira de las costumbres. Así, la línea alemana culmina en los grandes ejemplares del género del siglo XX: *Demian*, de Hermann Hesse, de 1919; *La montaña mágica*, de Thomas Mann, de 1924; *El tambor de hojalata*, de Günter Grass, de 1959. Por su parte, la línea sajona echa raíces en los clásicos de la Inglaterra victoriana, *Oliver Twist* (1838) y *David Copperfield* (1849), de Charles Dickens, y en su derivación norteamericana, en la línea que va de *Tom Sawyer* (1876) y *Huckleberry Finn* (1884), de Mark Twain, hasta *El guardián entre el centeno*, de Jerome Salinger, de 1951, y, cerca de nuestros días, *El palacio de la luna*, de Paul Auster, de 1989⁶⁷.

Si nos trasladamos al ambiente Latinoamericano, las manifestaciones de este género datan del 1884, cuando se publicó la más celebrada novela de aprendizaje de la élite liberal del ochenta, *Juvenilla* de Miguel Cané. En el siglo XX, este tipo de novelas abundan: *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes, *El juegete rabioso* (1926) de Roberto Arlt, *La ciudad y los perros* (1963) de Vargas Llosa, *Mi planta de naranja lima* (1968) del brasileño José Mauro Vasconcelos, entre muchas otras.

Marianne Hirsch (1979) en su caracterización del *Bildungsroman*, ha señalado que el contexto socio-cultural determina en gran medida el tipo de relación que el héroe establece con su medio, de ahí que las novelas francesas e inglesas por un lado, y las alemanas por otro presenten características diferentes en cuanto a la concepción y resolución de la educación del joven héroe en cuestión (pp. 309-311). De ahí tantas variaciones del género, aunque se pueden establecer algunas características que se repiten.

En primer lugar, es importante destacar que el personaje principal era normalmente un varón, dado que “en aquella época la mujer no poseía la libertad de movimientos necesarios que permitieran al héroe las múltiples experiencias vitales decisivas en el transcurso del autoconocimiento. En segundo lugar, el protagonista

67 Para más información mirar: José Luis De Diego, “Literatura y educación: la novela de aprendizaje”, *Arrabal*, 5-6, 2007, pp. 87-94.

comienza su formación en conflicto con el medio en que vive. Se deja marcar por los acontecimientos y aprende de ellos” (López Gallego, 2013:63). Sin embargo, a medida que vayamos entrando en la edad moderna la situación cambia y la novela de formación empieza a tener también personajes femeninos como protagonistas. Aunque la mujer se mueva en espacios cerrados (o más bien más cerrados que los de los hombres) tiene derecho a contar sus experiencias, y aprender de ellas: “la formación de la mujer dentro y fuera de las novelas entraña parámetros diferentes y hasta opuestos a la formación de los varones en la sociedad. Tradicionalmente la mujer se mueve en espacios cerrados, donde puede desempeñar su papel de madre y esposa, es un ser vulnerable y el mundo le ofrece peligros. En cambio el varón se mueve en espacios abiertos, el mundo es su escenario y ser hombre es saber defenderse” (Castro Lee, 2000: 358). Por tanto, las experiencias de las mujeres y los espacios en los que se mueven difieren bastante de los de los varones, como veremos a continuación.

Como bien indica Gómez Viu, “precisamente, en los últimos años del siglo XX, se observa en las distintas literaturas una evolución en cuanto a la actitud de las protagonistas ante las adversidades y el tipo de desarrollo que experimentan. En lugar de crónicas de aprendizaje fracasadas, ahora parece divisarse heroínas que reconocen las limitaciones de la sociedad patriarcal y aprenden a vivir sus circunstancias, sin por ello renunciar a completar con éxito su búsqueda de autorrealización e integración personal” (Gómez Viu, 2009: 110).

Con respecto a los personajes (tanto varones como mujeres), hay que señalar que la novela de formación se focaliza sobre un personaje central que tiene un carácter esencialmente pasivo pues es objeto de una transformación no causada por él mismo, sino por las circunstancias en que vive. Y consigue una maduración que afecta a todas las esferas de su personalidad. A menudo el autor nos lo(a) presenta como un(a) joven complejo, incluso difícil, que no encaja por diversos motivos en el contexto que le ha tocado vivir. Para algunos estudiosos del género el proceso se resuelve con el triunfo de la sociedad, puesto que el protagonista termina integrado en ella (López Gallego, 2013: 64).

Por otro lado, la crítica reciente ha subrayado la ausencia de un final como instancia que se corresponda con el final de la vida del héroe. En contra de las opiniones más conservadoras, se trata de novelas abiertas cuyo verdadero final reside en la autoformación indefinida del héroe y no en la superación positiva del conflicto entre el héroe y el mundo. De acuerdo con Rodríguez Fontela (1996:48) “el final armónico y

positivo del héroe (...) nunca o casi nunca se da en este género”. De hecho, la pretensión de una solución armónica al conflicto yo-mundo es una posición ideal reiterada en la teoría del género que obedece a los ideales humanistas de la Ilustración, a sistemas filosóficos como el hegeliano o a planteamientos de orden pedagógico.

Ahora bien, volviendo al *Bildungroman* femenino “Mary Anne Ferguson propone que el viaje de autodescubrimiento del joven toma una forma de espiral, el final es un nuevo comienzo en el plano superior. Por el contrario, el viaje para la mujer no forma una espiral sino un círculo. Por ejemplo los conflictos y prohibiciones del padre parecen servirle al niño para incitarle a buscar otras posibilidades, para la niña las prohibiciones sirven, por lo general, como una negativa definitiva” (Castro Lee, 2000: 359).

Es importante destacar que “lo más relevante de estas novelas de formación femenina es que la protagonista no busca un desenlace feliz en su sumisión al orden patriarcal existente. Mientras el joven protagonista se empeña en lograr la armonía de su ser con su sociedad, la mujer promueve la desarmonía e incita al cambio expresando su propio caos. Asimismo la protagonista anhela un cambio en su entorno y un mundo más justo para ambos sexos. La escritura le ofrece el doble fin de afirmarse como ser pensante, como sujeto activo y creador, a la vez que subvierte el orden o por lo menos llega a cuestionarlo⁶⁸” (Castro Lee, 2000: 360).

Según algunos críticos del género “a diferencia del *Bildungroman* masculino que acaba integrándose en la sociedad y así obtiene un final feliz, el *Bildungroman* femenino permite un final trágico o al menos incierto. La protagonista puede fracasar porque se despierta demasiado tarde, porque las voces de los mentores han distorsionado su conciencia o porque su rebeldía no da frutos en su medio. En tal caso, la antiheroína puede resultar superior a su sociedad. En ese marco, el *Bildungroman* femenino se acerca al laberinto de Kafka, el artista del sinsentido, pues el héroe traja itinerarios inconducentes, no quiere identificarse con los arquetipos y no cree en la armonía cósmica. Sus alternativas son la rebelión y la resignación” (Castro Lee, 2000: 361).

Asimismo, como la caracterización convencional del género se refiere a un modelo masculino ya establecido, a las escritoras les resulta muy difícil incorporar a este canon androcéntrico novelas que se alejan del patrón establecido. Para Lagos es

68 Este tipo de novelas también se denomina *Kunstslerroman* o novela de desarrollo de un artista.

ésta una de las razones por las que las novelas de formación de protagonista femenino han sido excluidas del canon clásico. La otra razón que explica la marginalidad de muchos de estos relatos en cuanto a su recepción crítica, se debe al carácter trasgresor de muchas de estas novelas que describen el proceso de aprendizaje de sus protagonistas dentro de su contexto social, dejando al descubierto los mecanismos represivos impuestos por el sistema genérico prevaleciente en sus sociedades. Dentro del ámbito de la literatura hispanoamericana, un ejemplo de ello, según Lagos, lo constituye *Ifigenia* (1924), de Teresa de la Parra, que por sus planteamientos algo atrevidos para la época fue poco estudiada por la crítica tradicional, a diferencia de *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes, que pronto se convirtió en una obra clásica de la literatura argentina y continental (Lagos, 1996: 20).

Según Edna Aizenberg, *Ifigenia* (1924) es un *Bildungsroman* femenino fracasado “ya que la historia de María Eugenia Alonso y su lucha por la autorrealización ilustra de manera cabal algunos de los elementos principales de la agenda literaria feminista: el problema de la escritura y la tradición novelística masculina, la problemática de la mujer, el proceso creativo y la censura, y la cuestión de los impactos sociales sobre las mujeres. La protagonista se refugia en el arte y sueña con ser escritora, sin embargo, la literatura entonces, a pesar de ser un instrumento de crecimiento personal, es a la larga una derrota para María Eugenia. El mundo del arte y de la ficción en última instancia certifica a la mujer en su papel de víctima, y la protagonista se convierte en la virgen sacrificada al chauvinismo masculino para quien la literatura fue el espejo de sueños imposibles. *Ifigenia* puede ser descrita como un *Bildungsroman* fracasado y un *Kunstslerroman* frustrado: su historia del desarrollo de un talento artístico no concluye con la exitosa consagración de una escritora, sino con el acallamiento de lo que el patriarcado despectivamente llama *la mujer bachillera*” (Aizenberg, 1985: 11). No obstante, Lagos critica a Aizenberg por considerar fracasadas las novelas de formación de protagonista femenina que se alejan del modo tradicional masculino del género, sin atender a la especificidad femenina de la *Bildung* (educación). Hoy en día, además, se reconoce que no todos los *Bildungsroman* masculinos concluyen con un final armonioso, por eso la crítica reciente ha subrayado la incertidumbre de muchas novelas de iniciación⁶⁹.

Ahora bien “para Dávila Goncalves en la postmodernidad la novela de

69 Carmen Gómez Viu, “El *Bildungsroman* y la novela de formación femenina hispanoamericana contemporánea”, *Epos*, 25, 2009, pp. 107-117.

formación escrita por mujeres adquiere características distintivamente femeninas, como la importancia de la visión interior de la protagonista sobre la visión de la sociedad que la rodea; el intento de liberación sexual; la búsqueda de espacios demarcados para crear identidad, ya sean éstos abiertos o cerrados; la solidaridad con otras mujeres y la relación entre madres e hijas, que muchas veces es conflictiva” (Castro Lee, 2000: 361).

En Colombia, *Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón* (1975), de Albalucía Ángel, *Jaulas* (1985) de María Elvira Bonilla y *Señora de la miel* (1993), de Fanny Buitrago, son tres novelas que han sido estudiadas como modelos del *Bildungsroman* femenino. Cuando hablamos de la narrativa colombiana femenina, precisamente este subgénero de la novela de educación femenina se convierte en uno de los rasgos más comunes de este tipo de narrativa. Vamos a intentar demostrar esta afirmación realizando un estudio comparativo de la novela *El prestigio de la belleza* de Piedad Bonnett con algunas otras novelas de esta misma época, para poder definir exactamente en qué medida coinciden y qué rasgos tienen en común. Para este fin hemos elegido las novelas *Sabor a mí* (1994) de Silvia Galvis y *Prohibido salir a la calle* (1998) de Consuelo Triviño:

“En estas novelas la joven parte del autodescubrimiento y pasando por el desencanto, desenmascara y subvierte patrones míticos, éticos y estéticos. Al final, o bien busca caminos de afirmación generalmente a través de la creación literaria o sucumbe en un acto de rebeldía pagando con un alto precio su descontento. Las protagonistas de estas novelas revelan su gozo de vivir, su deseo inquebrantable de ser y hacerse, su curiosidad por descubrir arcanos, como también su penetrante capacidad de observación e interpretación de la realidad colombiana. Se valen del poder de su imaginación y el potencial creador que les ofrece el archivo de la memoria individual y colectiva. Por otra parte son niñas y mujeres que sufren y luchan, lloran en silencio y se rebelan ante la injusticia. Su gama de emociones abarca del asombro al total desencanto y desde la autocreación hasta la autodestrucción, porque la vida se presenta entre gozos y quebrantos” (Castro Lee, 2000: 363).

Las tres novelas son relatos en primera persona de niñas muy jóvenes que apenas

pasan de la pubertad, todas nacidas en un periodo entre los años cincuenta y sesenta del siglo XX, que suelen abarcar un determinado marco temporal que finaliza con las protagonistas ya entradas en la adolescencia. “Todas estas novelas tratan los siguientes temas: las influencias positivas y negativas que las niñas reciben de sus familias, el aporte de la religión en su educación, los conflictos del despertar sexual y las relaciones con el sexo opuesto en el desarrollo de su autoestima. Estas jóvenes no sólo se descubren a sí mismas, sino también descubren los valores de la sociedad colombiana, las ideologías y las crisis que vive el país” (Castro Lee, 2000: 364).

6.4.2. Conflictos entre el “yo” femenino y el mundo que le rodea

En este apartado veremos todos los conflictos por los que pasan las heroínas o, mejor dicho, antiheroínas de la novela de educación femenina durante el proceso de su desarrollo físico, intelectual, espiritual y emocional, centrándonos especialmente en la protagonista de *El prestigio de la belleza*. Nuestra protagonista cuyo nombre nunca llegamos a conocer, empieza narrando su vida desde el día de su nacimiento, cuando llegó a este mundo, causándole la primera decepción a su madre al no ser bella⁷⁰:

“Mi madre me dio unos días de plazo para desamorarme, desarrugarme, y entonces sí develar mi verdadero ser, acorde a su noción de belleza. Imposible que la genética le hubiera jugado esa broma cruel, ignorando las pestañas cerradas, la barbilla perfecta y la piel lechosa de mis innumerables tías y primas. Tendría paciencia, pensó, mientras se recuperaba de los malos tratos de la naturaleza, que había hecho que yo desgarrara su vagina, causándole una hemorragia que obligó a mi abuela y a un par de asistentes a extender las sábanas y trapos durante casi dos semanas⁷¹” (pos 46-48).

70 En general, parece que la experiencia de lo bello provoca lo que Kant (*Crítica del juicio*) definía como “placer sin interés”: si bien nosotros quisiéramos poseer todo aquello que nos parece agradable o participar en todo lo que nos parece bueno, la expresión de agrado ante la visión de una flor proporciona un placer del que está excluido cualquier tipo de deseo de posesión o de consumo (Eco, 2007: 18).

71 En adelante cito por la edición de Alfaguara, 2010.

En cambio su hermana menor, resultaba ser todo lo contrario. Por esta simple razón, indudablemente les esperaban destinos diferentes:

“Mientras nos miraba, una al lado de la otra, mi madre debió preguntarse secretamente por nuestros destinos. Mi hermana llevaba ya buen trecho ganado, pues la belleza, bien se sabe es ganzúa que hace ceder todas las cerraduras. Pero ¿qué hacer conmigo? La primera decisión fue elemental: si el espíritu, el carácter, la inteligencia, pueden moldearse, ¿por qué no el cuerpo, máxime si este es reciente, no ha acabado de cuajar, todavía es blando, flexible, maleable? Fue así como se dedicó a frotar mi tabique con manteca de cacao, a peinarme con agua de linaza y de manzanilla, a embadurnar la mancha de mi labio con un pegote de concha de nácar, a darme leche en cantidades colosales para dotar de calcio mis huesos. (...) Yo no sabía que detrás del rito se ocultaba una vocación de alquimista. Mucho tiempo después iba a enterarme de que el amor se manifiesta a veces con desesperación, egoísmo, tretas, trampas. Que el amor jamás es inocente” (pos 60-68).

Como vemos al final de la cita, la narradora hace una referencia al futuro, lo cual nos conduce a deducir que dicha narración está hecha desde una edad ya adulta. Sin embargo, a la vez logra mantener el tono ligeramente infantil en la voz narradora. Con el nacimiento de su hermano, la protagonista descubre la primera diferencia entre los dos sexos, que inevitablemente los varones siempre juegan con ventaja, por el simple hecho de serlo:

“Mis padres no podían estar más ufanos: la criatura no sólo era de una belleza luminosa sino que era un varón, como lo testimoniaba el extraño adminículo color rosa claro que titubeaba entre sus piernas de recién nacido, y que yo conjeturé, a primera vista, que era una excrescencia vil que hacía de mi nuevo hermano un anormal. De modo escueto, aunque con una cierta sonrisa, se me informó que esa subespecie llamada masculina tenía en ese lugar, indefectiblemente, ese tipo de órgano” (pos 70-73).

En este momento la protagonista hace un descubrimiento muy importante para una niña de cinco años: las mujeres y los hombres no son iguales. Lo que no sabe todavía es hasta qué punto esas diferencias son aumentadas y enfatizadas por la sociedad patriarcal. Al igual que Clara, la protagonista de *Prohibido salir a la calle*, “que toma conciencia de ser diferente de su hermano porque a él le llaman “el hombre de la casa” y a él todos deben complacerle. Es consciente también de que por ser mujer existen para ella prohibiciones y exigencias. Además comenta con su amiga Marta que ser mujer y hacerse mayor es estar en peligro en todo momento, pero a los chicos cuando crecen nadie les dice que están en peligro” (Castro Lee, 2000: 376). Este punto es clave dado que las protagonistas por primera vez se vuelven conscientes de su identidad femenina y el papel que de ellas se espera. Sin embargo, nuestra protagonista se encuentra en una posición doblemente inferior, por ser mujer y por ser una mujer no bella:

“Para remediar mi fealdad mi madre recurrió a otros ardides. Como desde temprano creyó ver en mis ojos vivos y mente inquieta, concluyó que también había heredado de mi padre la inteligencia, virtud fundamental por la cual había sido elegido como marido. Pero la mía era aún inteligencia en bruto –valga el oxímoron– susceptible de ser potenciada y dirigida. Tomó entonces, apenas pudo, todo tipo de iniciativas, gracias a las cuales mis neuronas fueron bombardeadas con innumerables estímulos: a través de sus axones y dendritas mis células nerviosas recibieron, mucho antes de pisar un colegio, el impacto del Número y de la Letra Escrita” (pos 119-124).

Al no ser bella, la protagonista, a diferencia de sus hermanos, sufre el síndrome de la invisibilidad:

“La invisibilidad, en mi caso, no era un don como el de esos personajes de los cuentos que pueden escurrirse en espacios ajenos para espiar a los demás o para llevar a cabo sus picardías. Ya quisiera yo! No. Ser invisible significaba que cada tanto mi identidad se reducía hasta el punto de hacerme dudar de mi propia existencia. No

se crea, sin embargo, que hablo de un debilitamiento de la personalidad. No. Personalidad he tenido, en ocasiones incluso en exceso. La invisibilidad, estoy segura, provenía de la mirada de los otros. Padecí de cierta invisibilidad en la infancia pero mucho más en otras épocas. Estaba en la mitad de mi veintena y flotaba en un mar de incertidumbres, agobiada por tareas que odiaba y que se chupaban todo el tiempo que alguna vez había soñado para la escritura, cuando pasé por una de esas rachas. Cierta vez vi cómo se abría la puerta de mi pequeña oficina universitaria y un hombre sin maneras, un burócrata mañoso que era nuestro decano, asomó su cabeza, rematada por un odioso copete rizado, echó un vistazo general, y gritó a alguien que estaba fuera: *aquí no hay nadie*. Quedé estupefacta, porque ya desde hacía un tiempo tenía la sensación de no ser vista: los amigos de mi reciente marido hablaban entre ellos como si yo no existiera, mi suegra me ignoraba, y los empleados de los talleres de carros hablaban para sí mismo como si no tuvieran interlocutor. Sólo mis alumnos, con sus miradas estáticas, me conferían existencia” (pos 164-176).

La narradora de nuevo habla desde una perspectiva ya adulta, aunque ese futuro también resulta ser un momento pasado desde su punto de vista actual (el cual nunca llegamos a conocer). De esta forma sabemos que ha llegado a casarse y trabajar como profesora, dos hechos que normalmente serían ignorados por los lectores en este tipo de novelas de educación. Por ejemplo en la novela *Prohibido salir a la calle* nunca llegamos a saber qué pasa con la vida de la protagonista después de finalizar su narración, cuando es llevada a un internado.

La protagonista nos habla de sí misma, de sus dos yoes, los cuales exhibía según necesidad, o mejor dicho, uno se lo quedaba para ella misma y el otro para los demás:

“En la infancia y la adolescencia, sin embargo, hice de la convivencia entre mi yo oculto y mi yo público todo un arte, sobre todo para combatir el aburrimiento. Aprendí a inflar el segundo como si fuera un globo de colores, y a reventarlo de manera estentórea en medio de una clase, de una visita de familia, causando a veces estupefacción, a veces risa. El otro, el tembloroso, estaba siempre en silencio,

midiendo, pesando, reflexionando. Y aguantando, a menudo, la censura que el yo extrovertido causaba” (pos 179-182).

A la edad de cinco años, ella descubre su cuerpo en profundidad por primera vez, sin siquiera imaginar que está haciendo “cosas prohibidas”:

“Anonadada por el descubrimiento del sexo del hermano y deduciendo con horror que mi padre debía tener en ese mismo sitio algo semejante, corrí hasta mi habitación a media tarde de un día cualquiera, me quité los zapatos de tela y me despatarré en el suelo frente al espejo de la cómoda, no sólo para analizar las diferencias, sino para examinar a fondo lo que se escondía entre mis piernas, que nunca, vaya uno a saber por qué, se me había ocurrido examinar” (pos 214-217).

No obstante, es en ese preciso momento cuando es sorprendida por la criada, quien se apresura a intentar asustarla con la amenaza de ir al infierno, por hacer esas “cochinadas”. La palabra *infierno* la inquieta profundamente, sin saber exactamente el significado, ni por qué razón iba a acabar en ese sitio horrible, del cual ha oído hablar las peores barbaridades. Al igual que Ana, la protagonista de la novela de Silvia Galvis, nuestra protagonista se obsesiona por el pecado y el miedo de ir al infierno. La estricta educación religiosa enfatiza lo negativo, el pecado y la culpa, mientras que la espiritualidad y la relación con Dios queda como algo secundario. Las prácticas religiosas acaban de esa manera desmitificadas y parodiadas, como el asistir a misa por ejemplo:

“Desde el púlpito el cura escupía hacia el cielo furiosas imprecaciones, amenazaba con el infierno, con la excomunión, decía que había que acabar con los chusmeros. La chirriante violencia de su voz no alcanzaba, sin embargo, a disolver enteramente la paz que transmitía la semipenumbra de la iglesia, atravesada por los rayos púrpuras y azules y amarillos de los altos vitrales. Los rezos en murmullo de las mujeres subían por mi columna vertebral haciéndome cosquillas. Al momento de elevación yo cerraba los ojos, como mi

madre, y bajaba la cabeza, como un becerro. Pero lo que verdaderamente despertaba en mí una conciencia de lo Sagrado era el olor del incienso. Su aroma, acre, exótico, elevaba mi espíritu a no sé qué poderosas alturas y allá me dejaba suspendida como un picaflor en el aire” (pos 609-614).

A los ojos de la iglesia casi todo es pecado, y por tanto, como pecadores que somos acabaríamos inevitablemente en el infierno, donde estaríamos sometidos a todo tipo de torturas. El miedo al pecado, al infierno, al demonio y a las torturas se convierte en la obsesión principal de una niña de cinco años que incluso empieza a temer a los espejos:

“Los espejos se convirtieron para mí en aquella época, en espacios aterradores. De noche, el que había en la cómoda de mi cuarto me causaba toda clase de sobresaltos: estaba ubicado a la derecha de mi cama, iluminando tangencialmente por el farol de nuestra calle; si me volteaba hacia ese lado podía verme reflejada, o, más precisamente, ver sólo mi cabeza sobre la almohada, como la de un mártir decapitado por los sarracenos, y en ella mis ojos brillando en la oscuridad. Aquella visión me producía escalofríos, sobre todo si se prolongaba unos minutos, pues entonces veía cómo la cara del demonio comenzaba a suplantar lentamente la mía, lo cual me obligaba a cerrar los ojos, o a cubrirme la cabeza con las mantas para evitar toparme con el maligno” (pos 748-753).

La simbología de los espejos desde siempre ha dado mucho juego en la literatura universal, que casi podríamos decir que toda la literatura se refleja en espejos aunque ninguno tiene nombre propio, empezando por los cuentos de hadas, donde a través del espejo de la bruja malvada, que anuncia la belleza de su hijastra por encima de cualquier mujer, se inicia la historia de Blanca Nieves. Así de Narciso sabemos que se dio muerte por no obtener ninguna respuesta de su propia y venerada imagen en el lago. Otro reflejo venerable es el de Perseo que logró, por medio de su escudo reflectante, acabar con Medusa, única mortal de las tres Górgonas. En la novela de Lewis Carroll, el espejo es un portal al otro mundo donde está todo al revés: para ir a

un lado era necesario moverse en la dirección contraria, para hablar en voz baja se requería gritar, se precisaba la paz para hacer la guerra, o comenzar por el final de cada verso para leer un poema⁷². El espejo también es central en la obra de Borges. Lo utiliza para hablar de la dualidad que coexiste en el universo, del desdoblamiento de una sola cosa en mitades opuestas: “El orden inferior es un espejo del orden superior; las formas de la tierra corresponden a las formas del cielo” dice el narrador en “Tres versiones de Judas”⁷³. En caso de la protagonista de esta novela el significado de los espejos⁷⁴ puede ser ambiguo: “la simbología de los espejos es vista con un sentimiento ambivalente, por un lado está relacionado con la luna, siendo atributo femenino y por el otro es también símbolo de la multiplicidad del alma, de su movilidad y adaptación a los objetos que la visitan y retienen su interés” (Cirlot, 1991: 194-195). En este caso podría ser interpretado como lo segundo ya que la protagonista teme a su reflejo en el espejo, es decir, teme a una parte de su propia identidad (o mejor dicho a la parte más oscura de su alma), a la parte maligna que todos tenemos y que a veces nos cuesta controlar.

Aún después de hacer la primera comunión, la situación no había mejorado, por mucho que buscara a Dios, no lo encontraba por ninguna parte:

“Al día siguiente, al despertar, quise saber qué cambios había experimentado, ahora que Dios había entrado en mí, así hubiera sido por la vía un tanto indigna del esófago. Pero no noté nada distinto en mi mirada, ni en mi aspecto, ni en mi pensamiento. Ni siquiera estaba alegre, como había asegurado el catequista que estaríamos a partir de entonces. La vida seguía, idéntica, tediosa, sin sobresaltos” (pos 690-693).

Una vez más la institución religiosa es desmitificada y ridiculizada con el personaje del capellán pedófilo, que aprovecha cada ocasión para acosar sexualmente a las muchachas. Cuando nuestra protagonista intenta quejarse a una de las monjas,

72 Véase: Luis Rubio Jiménez, “Espejos”, *Revista digital del IES Leonardo da Vinci de Alicante*, 2, 2009-10.

73 Úrsula Fuentesberain, “Espejo, laberinto y espiral: El mundo de Borges”. Disponible en: <https://ursulafuentesberain.wordpress.com/2011/05/19/espejo-laberinto-y-espiral-el-mundo-de-borges/>. Fecha de consulta 12/03/2016.

74 Para más información sobre el tema de los espejos, véase: Andrés Ibáñez, *A través del espejo*, Atalanta, Gerona, 2016.

enseguida es tachada de mentirosa y manipuladora:

“Una vez le confié mi secreto, me miró como los inquisidores debían mirar a las brujas. ¿Quién era yo para afirmar esas cosas? ¿Qué imaginaciones malsanas habitaban en mi cabeza y me hacían ver yelmos donde sólo había bacías de barbero? Ya decía ella que algo turbio había en mi personalidad, tan dada a fantasías y a desmesuras. Debía retractarme al momento, no repetir jamás aquello: la honra de una persona es sagrada. Tender un velo de duda sobre el capellán era un pecado imperdonable” (pos 1503-1506).

Aunque no existen descripciones directas en cuanto a la situación política colombiana de aquella época, a diferencia de la novela *Sabor a mi*, “la cual queda enmarcada políticamente por el golpe militar contra Laureano Gómez en 1953 y la caída de Gustavo Rojas Pinilla en 1957 y donde la protagonista cuenta su experiencia de la historia nacional, tal como la afecta a ella, a su familia y a sus amistades” (Castro Lee, 2000: 365), Bonnett nos da a entender sutilmente de qué clase de país se trata y las crisis por las que está pasando, sin entrar en detalles sobre la situación política actual. Su preocupación principal no deja de ser la vida interior de la protagonista:

“Soy de un país, cuyos habitantes como los personajes de Kafka, cargan con una culpa que los hace tener miedo en todas las fronteras. Nos han hecho creer que somos culpables y como tal nos comportamos, abrumados por una condena universal que nos humilla” (pos 1126-1128).

Debido a tantas prohibiciones, sufridas en su infancia y adolescencia, una vez en la edad adulta se siente por fin libre de hacer lo que verdaderamente quiere. Como vemos a continuación, de nuevo la protagonista nos habla desde su perspectiva actual, en edad adulta:

“Descubrí entonces el hilo secreto que en mi vida une el amor imposible con el azúcar. Mientras otros, como mi madre entre ellos, se rinden a una vida desprovista de azúcar para evitarse mayores daños,

yo me sigo encogiendo de hombros frente a los posibles efectos perniciosos del azúcar⁷⁵. Y también del amor. No sólo porque me parecen las mejores cosas de la vida, sino porque aquel castigo temprano convirtió en intolerables las prohibiciones que no sean infligidas por mí misma. Ahora, cuando el mesero me pregunta qué postre quiero, yo contesto, sin pensarlo dos veces: el más dulce que tenga⁷⁶” (pos 1203-1207).

Incluso su primer desengaño amoroso viene acompañado de un sentimiento de culpa, porque el chico con el que tuvo su primer beso no la ha vuelto a llamar:

“¿La culpa de que el teléfono no sonara era suya o mía? De culpa en culpa nos vamos construyendo, hasta que nuestras vidas se consolidan, como quesos llenos de agujeros. No sé si sufrí. Si fue así, debió ser un sufrimiento pasajero, porque una constatación irrefutable diluía cualquier sombra: había sido deseada, había recibido mi primer beso. Razón tiene aquel que dice que los hombres se enamoran de las mujeres, y las mujeres nos enamoramos del deseo que por nosotras siente un hombre” (pos 1255-1258).

Esto afectó a su autoestima, ya que no se sentía suficientemente digna, o mejor dicho suficientemente bella para ser amada por un hombre. Bonnet hace que no perdamos de vista que “la mujer es cuerpo y ha de ser “cuerpo bello” según un estereotipo ideal. Como si el hecho de que los cánones de la belleza encuentren en la mujer su objeto, representara una cierta hegemonía femenina en el imaginario colectivo, cuando lo bien cierto es que configura un imperativo que fuerza a las

75 El azúcar blanco, refinado que consumimos normalmente es sacarosa sintetizada de forma artificial, y que por tanto no contiene ninguna de las vitaminas o minerales que el cuerpo necesita para procesarla, por lo que el azúcar no sólo no nos aporta nada desde el punto de vista nutricional, sino que roba al organismo minerales y vitaminas, principalmente las del grupo B. El azúcar es una sustancia tan adictiva como las drogas, que provoca serios estragos en el organismo. Por ejemplo tras consumirlo, nuestro sistema inmunológico se debilita durante 6 horas, lo que nos hace más vulnerables a los gérmenes, virus y bacterias nocivas (Mónica Gómez, “Azúcar”. Disponible en: <http://www.dietametabolica.es/azucar.htm>. Fecha de consulta 08/08/2016). Al comparar el amor con el azúcar la autora nos quiere advertir de los posibles efectos dañinos del amor, que al igual que el azúcar, debilita nuestras defensas y nos hace más vulnerables. Aún así, afirma que a pesar de todo, son los dos mejores placeres de la vida.

76 Para más información sobre este tema, véase: Germán Santana, *Fueron felices y comieron perdices. Gastronomía y literatura*, Ediciones Clásicas, Madrid, 2014.

mujeres concretas a esfuerzos y frustraciones sin fin ante ese ideal nunca alcanzado en el que se cifra su realización como sexo” (Rodríguez Magda, 2003: 128-129). Por tanto, una mujer fea es, incluso, considerada menos mujer, mientras que los hombres feos no sufren necesariamente el mismo destino:

“Todos los hombres odian a los desgraciados, dice Frankenstein, sin duda pensando en los feos. Pero esta aseveración tiene matices, pues los feos, a su vez, tienen tres caminos: odiar a la humanidad y hacerle daño; hacerse invisibles o acercarse a los demás con aire perruno, como pidiendo perdón por su fealdad; o exhibir esta con insolencia o revestirla de gracia hasta hacer que no la percibamos” (pos 1432-1435).

Bonnett también pone de relieve la diferencia de las percepciones que tenemos de nosotros mismos y de las que el mundo que nos rodea tiene hacia nosotros, dado que ella era consciente de su “fealdad” por los comentarios de los demás⁷⁷. Según ella no era menos atractiva que su hermana o cualquier otra mujer, considerada bella. Por tanto, el hecho de que para los demás padeciera el síndrome de la invisibilidad, la hacía dudar de sus propias percepciones. Sin embargo, una vez inmersa en dicha duda siente la necesidad de saber la verdad. Y ésta era inútilmente dolorosa:

“Traté de percibirme, entonces, de acuerdo a los epítetos de mis hermanos en las peleas: y sí, era cachetona, sí, era gorda. Mi boca era un corazón minúsculo, mis ojos un par de rendijas iluminadas. Sí, era fea. Por eso Lu no podía quererme. Empecé a llorar. En esas entró mi madre y me preguntó qué pasaba. Dudé un instante y luego me abandoné en sus brazos. Soy fea –repetí– soy muy fea” (pos 912-916).

77 Como sugiere Nietzsche en el *Crepúsculo de los ídolos*, que “en lo bello el hombre se pone a sí mismo como medida de la perfección y se adora en ello... el hombre en el fondo se mira en el espejo de las cosas, considera bello todo aquello que le devuelve su imagen... lo feo se entiende como señal y síntoma de degeneración (...). Todo indicio de agotamiento, de pesadez, de senilidad, de fatiga, toda especie de falta de libertad, en forma de convulsión o parálisis, sobre todo el olor, el color, la forma de la disolución, de la descomposición... Todo esto provoca una reacción idéntica, el juicio de valor “feo” (Eco, 2007:14). Por tanto nuestra protagonista no tiene por qué sentirse fea al mirarse en el espejo, ya que su imagen no representa ninguna degeneración en sí misma. Su fealdad está claramente en la mirada del observador.

Uno de los temas más importantes presente en las tres novelas, que está en estrecha relación con el tema de la estricta educación religiosa, es un despertar sexual de la protagonista lleno de prohibiciones e inhibiciones impuestas por las monjas:

“Era, además, el ángel custodio de nuestra pureza. Todas las noches pasaba revista de cama en cama para ver si estábamos acostadas como Dios manda, debidamente cubiertas y con las piernas cerradas, a fin de que los demonios no nos poseyeran durante la noche. Una y otra vez nos repetía que la desnudez no era bien vista por los ángeles, y que la única forma de bañarse de manera piadosa era sin mirar nuestros cuerpos pecaminosos” (pos 1448-1451).

En definitiva, todo lo relacionado de alguna forma con lo sexual es considerado tabú, y como tal debe ser ignorado. La relación conflictiva con el cuerpo está en estrecha relación con la educación religiosa, dado que según el catolicismo la única forma de elevar el espíritu era denigrar el cuerpo⁷⁸. Para entender mejor este concepto y su procedencia es necesario que expliquemos antes la postura del cristianismo frente al cuerpo. Es importante destacar que los catecismos, textos de educación religiosa en los que se educaron las generaciones precedentes y gran parte de la actual población española e hispanoamericana, optan por el sentido más negativo del cuerpo. Prueba de ello son los catecismos de Gaspar Astete y Jerónimo Ripalda, ambos escritores en el siglo XVI, textos de nuestros padres y abuelos. Su popularidad era enorme en España e Hispanoamérica al punto de que, a comienzos del siglo XX habían alcanzado el millar de ediciones. En ambos catecismos se expone y justifica un acentuado dualismo antropológico, de concepción platónico-agustiniana. El hombre se define como un ser racional, creado por Dios, compuesto de dos elementos: cuerpo y alma, en abierta pugna, en la cual el alma debe vencer el cuerpo. Este, junto al demonio y a la carne, son los enemigos del alma, por tanto todo el ser del hombre sólo adquiere sentido si cumple la finalidad de servir a Dios y llegar a la vida eterna. El cuerpo no es más que la materia corruptible, que hay que dominar mediante la ascesis, el sacrificio y la mortificación, hasta alcanzar el triunfo: la salvación eterna del alma y al final del

78 Para más información sobre este tema véase: Enrique Gervilla Castillo, *Valores del cuerpo educando. Antropología del cuerpo y educación*, Herder, Barcelona, 1999a y José Rubio Carracedo, *Educación moral, postmodernidad y democracia*, Trotta, Madrid, 1966.

mundo su propia resurrección. Tal valoración negativa del cuerpo, sobre todo el contenido sexual tuvo también fuertes repercusiones fuera del ámbito escolar: la censura en los medios de comunicación, modos de diversión, concepto de las relaciones prematrimoniales, matrimonio, etc. De esta forma se condena expresamente la coeducación, por ser un método erróneo y pernicioso a la educación cristiana, e igualmente aquella educación que “con tan feo nombre promueven la llamada educación sexual”⁷⁹. Hemos de esperar el año 1962 para que se afirme el valor del cuerpo, pero también su permanente tensión entre la carne y el espíritu⁸⁰. Como vemos en tiempo de la narración todavía reinaba este concepto negativo del cuerpo y cualquier alusión a la educación sexual era considerada inaudita.

Sin embargo, la rebeldía de nuestra protagonista la hizo explorar su cuerpo por su cuenta, para intentar descubrir qué tiene de especial su entrepierna y qué interés podría tener el demonio en profanarla:

“A la vista no encontré nada especialmente interesante. Con los dedos sí. Momentáneas dulzuras desconocidas, brevísimos espasmos divinos que, más prolongados, habrían producido ascensos místicos. El maléfico entonces entró en acción, y me hizo pagar caro mis pequeños placeres: hincó sus dientes en mis partes recónditas, inocentes, parcialmente desconocidas, y me provocó ardores, punzadas, lancetazos. Sin duda era víctima de un castigo por haber profanado mis castos, mis sagrados genitales en los breves escauceos a la hora del baño” (pos 1452-1456).

En este párrafo vuelve el tono infantil de la protagonista, propio de una niña de trece años que percibe un proceso natural, normalmente doloroso, como un castigo divino por haber profanado sus genitales. A la vez percibimos la escasa educación sexual, dado que ella, por falta de información, cree que le está pasando algo anormal. La razón puede ser el hecho de que las tres protagonistas tienen una relación conflictiva con sus madres. Se nota un vacío grande entre la comunicación madre e hija, sobre todo, en cuanto respecta a todo lo que tenga que ver con la sexualidad

79 Para más información véase: Pío IX, *La educación cristiana*, Editorial Librería Religiosa, Barcelona, 1930, pp. 81, 86.

80 Enrique Gervilla Castillo, “El cuerpo como valor educativo: La postmodernidad frente al cristianismo”, *Teoría de educación*, 11, 1999b, pp. 106-108.

femenina. La visión que tenía de su padre, era en cambio la de un héroe y el más mínimo gesto de ternura por su parte era para ella como una bendición del cielo:

“Con la madre era otra cosa. Ella era algo tan natural en la vida que se convivía con su cariño como con aquellos útiles que apreciamos sin saberlo: una almohadita, un suéter viejo, el pocillo donde nos servimos el café todas las mañanas. El padre, en cambio, era siempre alguien por llegar, el caballo que montamos asustados con el corazón rebosante de dicha, un regalo de Navidad que alcanzamos a divisar, envuelto en papel plateado, arriba de la alacena” (pos 201-213).

No obstante, cuando vio a su padre llorar por primera vez, todo cambió. Su padre se redujo a un hombre de carne y hueso y ya dejó de ser aquel ser idealizado de su imaginación, fuerte e indestructible:

“Unos años después murió mi abuelo. Por primera vez vi llorar a mi padre, y comprobé que sus sollozos no eran broncos, como su voz, sino agudos, chillones, como los de los perros cuando son lastimados. Dios se quebró en pedazos, el toro me pareció una pobre bestia acorralada. No, el llanto no estaba hecho para los hombres. Si papá lloraba ya el mundo no iba a ser nunca lo mismo que antes” (pos 591-593).

El tema de la violencia de género⁸¹ se resalta tanto en la novela de Silvia Galvis, como en *El prestigio de la belleza*. En la primera, los padres de Elena, la mejor amiga de la protagonista, viven una situación familiar difícil, su padre maltrata a su madre y ella sigue defendiéndolo en público. Lo mismo ocurría en el matrimonio entre “la acudiente” y el tío de la protagonista, del que ella se da cuenta cuando

81 Quizá sea ésta la explicación que hay que hallar ante las múltiples cuestiones de inconstitucionalidad generadas, para justificar la idea de la LO 1/2004, cuyo objetivo no consiste en prevenir y sancionar cualquier tipo de violencia, sino en prevenir y sancionar la violencia ejercida contra las mujeres. Y es en este sentido que hay que entender el tenor literal de la Exposición de Motivos cuando dice que este tipo de violencia es aquella que se dirige contra las mujeres por el mero hecho de serlo, al ser consideradas por los agresores como seres carentes de los mínimos derechos de libertad, respeto y capacidad de decisión. Además, dicha violencia debe ser ejercida en el seno de una relación de afectividad, presente o pasada, por lo que la regulación penal está también acotando con ello su propio campo de aplicación.

inesperadamente pasa dos semanas en casa de ambos. El marido maltrata a su mujer, despiadadamente, sin importarle siquiera si su hija les está viendo o no, y ella lo aguanta e, incluso, intenta excusarlo. Parece que ambas escritoras lo ven como algo común para aquella época dado que en ambas novelas aparece una pareja de esas características. Es más, para ellas, es como un círculo vicioso, el eterno juego de la víctima y su verdugo que no va a acabar nunca, como si fuera un guión que están condenados a recitar para toda la eternidad:

“Hace unos años mi madre me llamó para contarme que la mujer de mi tía se había desnucado al resbalar en la ducha. La recordé con cariño, como a una persona que no sólo se había sentido desdichada toda la vida, sino que había hecho de la desdicha su verdadero elemento, el lugar donde parecía sentirse cómoda. Su marido murió siete meses después, de pena moral, según dijeron todos. La partida había terminado. O tal vez no. Tal vez en otra vida sigan representando invariablemente la misma comedia, como dos actores ancianos y patéticos, que no se resuelven a dejar las tablas que han justificado sus vidas” (pos 1681-1686).

Como podemos ver, todos sus conflictos, tanto la relación conflictiva con su cuerpo como su rebeldía hacia sus padres, la educación religiosa⁸² y el mundo que la rodea en general son sólo el comienzo que da pie a la consolidación de una nueva identidad femenina.

82 La educación religiosa escolar (ERE) se configuró en el marco de una disputa política por el poder, donde existía cierto interés por mantener una hegemonía política, social y cultural en la sociedad colombiana. En este contexto surge una relación de poder entre la iglesia y el estado en el ámbito educativo donde se da una serie de lineamientos y orientaciones que le permiten a la iglesia en ciertos momentos de la historia enseñar bajo una filosofía y principios netamente cristianos o por lo menos lo que se consideraban cristianos para la época. El Concordato vigente desde su creación hasta el año 1973 estableció en el artículo 12 que en las universidades y en los colegios, y en los demás centros de enseñanza la educación se organizará y dirigirá en conformidad con los dogmas y la moral de la religión católica. El restablecimiento del Concordato sirve para reforzar las relaciones entre el estado colombiano y la iglesia católica al establecer la religión católica como religión nacional y otorgarle la facultad de activar libre e independientemente por todo el territorio bajo la protección del estado pero lejos del control de este (López Altamar, 2014: 13-30). Lo que es interesante destacar es que en la época de la narración la secularidad de las escuelas públicas y su cada vez más neutralidad religiosa ha influenciado el inicio de una educación privada orientada por la iglesia católica (como vemos en el caso de la protagonista y su reclusión en un internado donde se aplica estricta educación religiosa).

6.4.3. Camino de una nueva identidad femenina

Como habíamos anunciado antes, esta novela es clave para entender la consolidación de la nueva identidad femenina colombiana que ha estado construyendo Bonnett novela tras novela, con todos sus personajes femeninos que hemos visto hasta ahora. Dado que todas ellas son mujeres rebeldes, que no se conforman con una vida mediocre y un papel social en un sistema patriarcal establecido, en *El prestigio de la belleza* nos encontramos con el principio de todo, ya que nos enseña cómo va evolucionando el personaje femenino desde su temprana infancia hasta el principio de la adolescencia, siendo éste el periodo clave para su desarrollo físico y mental. Todas ellas indudablemente se rebelan contra el sistema social establecido, lleno de injusticias, o al menos lo cuestionan. A raíz de eso, sus padres terminan desesperados y en este caso deciden internarla en un colegio religioso. Como pasa en *Prohibido salir a la calle* que acaba justo cuando Clara es enviada al internado, y a partir de ahí se desconoce su suerte. En cambio, en *El prestigio de la belleza* nuestra protagonista nos describe con toda serie de detalles cómo es la vida en aquel sitio terrible, donde se les castiga por dormir con las piernas abiertas, mientras que el capellán puede dar rienda suelta a sus perversiones sexuales. Así vemos cómo el personaje femenino más admirado por nuestra protagonista es Amanda, una chica rebelde, con un pasado inquietante, a la que conoce en el internado, y que representa el modelo de comportamiento para todas aquellas rebeldes silenciosas, que todavía no se atreven a mostrar resistencia y pedir justicia:

“Era la única de nosotras que sabía quiénes eran Marx, Freud y Camus. Se había leído *La náusea al derecho y al revés*, y la tenía toda subrayada y con anotaciones de su cosecha en todos los márgenes. Sufría de coprolalia, que es la tendencia patológica a decir obscenidades- eso me explicó ella misma-, aunque se cuidaba de exponer sus síntomas frente a los profesores. Se autopregonaba comunista, creo que para escandalizar a los numerosos cristianos que nos rodeaban, y feminista en una época en que apenas empezábamos a conocer esa palabra. Era de pocas palabras y de sonrisa difícil, aunque

tenía dos bonitos hoyuelos en las mejillas, pero cuando se requería sacaba de su bolsillo frases lapidarias, llenas de cinismo, que caían como piedras aplastando creencias o personas” (pos 1815-1821).

En cambio en *Sabor a mí*, Elena, la mejor amiga de la protagonista, cuya vida se traduce en mediocridad y sumisión aparece como antimodelo a este concepto de la nueva identidad femenina, por no haber seguido su corazón y haber permitido que su padre le separara del hombre del que estaba enamorada. De ahí podemos deducir que el modelo de la nueva identidad femenina colombiana sean mujeres rebeldes, independientes y valientes y el antimodelo mujeres sumisas, débiles y obedientes.

Ana, la protagonista de *Sabor a mí*, siente un rechazo rotundo hacia la sociedad ya que la percibe como un infierno. La escritura será su camino de liberación y afirmación al igual que el de nuestra protagonista, cuyo único consuelo en medio de aquel infierno de internado es su libro de poemas (Castro Lee, 2000: 370). Como podemos ver todas las protagonistas se refugian en el arte desde niñas, lo cual se puede reflejar también en todos los demás protagonistas de Bonnett, sean mujeres u hombres; Franca y Ana quieren ser pintoras, Ángel escribe relatos cortos, Silvia quiere ser escritora, etc.

Además de la escritura, el amor imposible hacia su profesor de literatura parece haber llamado a su puerta como otra forma de refugio:

“Si mi amor por Gargaritas fue una coartada que mi mente encontró para derrotar el odio que me inspiraban la Veladora, las otras monjas, el capillán y, en fin, el orden abyecto que me oprimía, yo no lo sé. Sí que se convirtió en mi cuerda salvadora, en mi escala de luz, en un grano de oro debajo de mi lengua. Mi odio, que de todas maneras seguía vivo, se había convertido, por el momento, en un perrito enteco que apenas si ladraba” (pos 2052-2055).

Sus últimos días en el internado fueron decisivos en su desarrollo personal, ya que se pueden traducir en dos cosas claves- haberse convertido en amiga íntima de Amanda y haber sufrido una desilusión amorosa con Gargaritas, quien resultó estar enamorado de ésta. De repente llegó a comprender la raíz de toda la rebeldía de su amiga:

“Su sentido del humor era notable, su ironía devastadora, su capacidad enciclopédica infinita. Comprendí que toda su rebeldía, su deseo de libertad, su infinito sentido crítico y, por consiguiente, su desacuerdo con el mundo, nacían de su contacto con los libros. Entonces recordé que Marina Tsvietáieva escribió en una carta: «Quien ha leído mucho no puede ser feliz. Porque la felicidad es siempre inconsciente, la felicidad es la inconsciencia». Me habría gustado decirle a mi padre que así es como la tinta envenena” (pos 2162-2166).

El desengaño amoroso la hizo entender hasta qué punto el objeto de su amor era idealizado y su ignorancia inocente:

“Empezaba a entender con dolor y alivio que Gargaritas era una invención engendrada en mi soledad, otro poema más, un tanto chueco, aunque deseoso de transcendencia y de belleza; un personaje ficticio como los que él trabajaba en clase y como algunos que, en el futuro, iba yo a amar equivocadamente por culpa de mi imaginación literaria” (pos 2051-2043).

Al volver a casa, los padres le dan una buena noticia, no volvería al internado pero debería seguir sus estudios en un colegio para alumnos problemáticos, lo cual es un verdadero alivio para ella. Nada ya importaba, ahora que su proceso de desarrollo era completo. Había visto el mundo como lo que de verdad era, “una mierda”, por tanto lo único que puede cambiar dentro de ese mundo es ella misma:

“Mis hermanos que habían crecido varios centímetros, me miraron como a una extraña, aunque trataron de disimularlo. Lo comprendí hasta cierto punto cuando entré a mi cuarto y en el espejo de cuerpo entero me vi desnuda por primera vez en un año: era yo claro. Pero, cómo negarlo, era otra” (pos 2263-2265).

6.5. Lo que no tiene nombre, historia de un suicidio

6.5.1. El suicidio como fenómeno social

Para poder entender mejor el concepto del suicidio y el trato que éste recibía y sigue recibiendo en nuestra sociedad, lo debemos analizar desde puntos de vista diferentes: religioso, sociológico, filosófico y psicológico. En el diccionario de la RAE consta la siguiente definición de los términos suicidio (s.v.): “1. acción y efecto de suicidarse, 2. acción o conducta que perjudica o puede perjudicar muy gravemente a quien la realiza; y suicidarse: quitarse voluntariamente la vida”⁸³. Las razones para cometer el acto pueden ser múltiples, no obstante, cuando no se logra explicar por qué algunas personas deciden terminar con su vida, Durkheim (2006) menciona que el suicidio “es una cosa demasiado íntima para que pueda ser apreciada desde fuera” (p. 33). Es difícil conocer y entender todos los motivos que hay detrás de un acto tan desesperado, incluso hubo épocas cuando se le atribuía a alguna posesión, lo cual nos lleva al enfoque religioso-espiritual.

En cuanto al punto de vista religioso, sobre todo, tenemos que centrarnos en cómo el cristianismo ha estado tratando este fenómeno a lo largo de los siglos. El horror primitivo al suicidio que sobrevivió en Europa durante tanto tiempo era el horror a la sangre derramada innecesariamente, que lo igualaba con el asesinato. Como bien indica Álvarez (2003) también es importante destacar todas las dificultades que tuvo la iglesia para racionalizar su proscripción del suicidio, ya que ninguno de los dos Testamentos lo prohíbe directamente. Incluso, el suicidio de Judas Iscariote, el mayor de los traidores, aparece como una forma de arrepentimiento, antes que un acto criminal, y por tanto es incluso justificado. Sólo mucho más tarde los teólogos invirtieron ese juicio para sugerir que Judas era más condenable por su suicidio que por su traición a Cristo (p. 66).

La idea del suicidio como pecado llega a la doctrina cristiana en el siglo VI, cuando la Iglesia condenó el suicidio y la única autoridad bíblica que se invocó entonces fue una interpretación especial del sexto mandamiento (“no matarás”):

83 Es un término que no existía en la cultura romana, sino que aparece en español hacia los siglos XVI, XVII. Está formado por *sui* cuyo significado es ‘de sí’, ‘de sí mismo’ y por el verbo *caedo*, que significa ‘abatir’, ‘dar muerte a’, ‘exterminar’, ‘inmolar’. Puede considerarse entonces como el concepto etimológico de este vocablo la acción de darse muerte a sí mismo.

“el cristianismo se basaba en la creencia de que cada cuerpo humano es vehículo de un alma inmortal que será juzgada no en este mundo sino en el próximo. Y cómo todas las almas son inmortales todas las vidas son igualmente valiosas. Puesto que la vida misma es un don de Dios, rechazarla es rechazarlo a Él y frustrar su voluntad; matar Su imagen es matarlo a Él: lo que comporta un billete sólo de ida a la condenación eterna” (Álvarez, 2003: 67).

Por otra parte, los pueblos primitivos y paganos consideraban el acto del suicidio como un acto glorioso, ya que eran un modo eficaz de mantener el espíritu guerrero. Otro ejemplo de suicidio altruista sería quitarse la vida cuando la vejez se volvía insoportable, como hacían los antiguos escitas; así libraban a los jóvenes de la tribu del trabajo y la culpa de matarlos: “como la muerte era a la vez inevitable y relativamente poco importante, en última instancia el suicidio era cuestión más de placer que de principio: uno sacrificaba unos días o años en este mundo para holgar eternamente con los dioses en el otro” (Álvarez, 2003: 71). Esta idea la compartían también los romanos, ya que no daban importancia a la muerte. En cambio les importaba que la forma de morir fuese decente, racional y digna.

No obstante, aunque la Iglesia apoyara al principio la idea de la muerte como algo que se esperaba con impaciencia, ya que los creyentes creían que este mundo era un valle de lágrimas, pecados y tentaciones, por tanto más irresistible se hacía el deseo de suicidarse, hemos visto cómo esa idea ha evolucionado en algo totalmente opuesto, y el suicidio se convierte en el peor de los pecados hasta nuestros días: “la puerta se había cerrado de golpe. Lo que para los romanos fuera alternativa decente y para los cristianos primitivos llave de entrada al Paraíso, se transformaba en el más mortal de los pecados” (Álvarez, 2003: 85). Incluso cuando la vida se vuelve insostenible y la víctima quiere acabar con su vida, porque cree que no merece la pena, el suicidio se sigue juzgando como un acto innecesario y egoísta, lo que implica que una persona no es dueña de su propia vida y por tanto no tiene derecho de decidir sobre ella. Otro punto de vista, no cristiano, se basa en la moderna tolerancia científica al suicidio, que se sostiene mayormente en la indiferencia humana, ya que finalmente el suicidio es una elección propia. Al fin y al cabo: ”por impulsivo que sea el acto y confusos los motivos cuando al fin una persona decide quitarse la vida ha alcanzado cierta claridad pasajera”

(Álvarez, 2003: 86).

Algunos autores difieren en la definición del suicidio, por ejemplo Schneidman (1985) lo definió como “el acto consciente de aniquilación autoinducida, que se entiende mejor como un sufrimiento multidimensional en una persona vulnerable que percibe este acto como la mejor solución a sus problemas (p. 89), mientras que Yael Spiller (2005) considera el suicidio como “el acto consumado, intencional de finalizar con la propia vida. Incluye todas las muertes que son resultado directo o indirecto de comportamientos ejecutados por la propia víctima, quien es consciente de la meta que desea lograr” (p. 20).

Paradójicamente, el suicida se despoja de su vida, para poder vivir bien, como si fuera una parte suya que molesta y duele: “alguien puede quitarse la vida porque siente que ya no soporta los elementos destructivos que lleva dentro, de modo que se despoja de ellos al costo de la culpa y la confesión de sus deudos” (Álvarez, 2003: 120).

Muchos filósofos han opinado sobre el suicidio, algunos incluso han llegado a hacerlo, como Sócrates, quien dice que la muerte puede llegar a ser deseable ya que es la entrada a un mundo de presencias ideales del cual la realidad terrena es una mera sombra. Platón también propugna la moderación en otro sentido. Sostiene que cuando la vida se vuelve insoportable, el suicidio pasa a ser un acto racional y justificable. Soren Kierkegaard opina que tanto el nacimiento, la llegada a este mundo, como la lucha con la muerte en la hora final, en ninguno de los casos se puede considerar gozoso:

“Es muy cierto que los humanos hacemos todo lo más de prisa posible para huir de esos dos puntos, que nos apresuramos a olvidar el llanto del alumbramiento y trocarlo en delicia porque se nos ha dado una vida. Y, cuando muere alguien, en seguida decimos: suave y benévola se ha ido, la muerte es un sueño, un sueño tranquilo, cosa que no decimos por el bien del muerto, pues nuestras palabras no pueden ayudarlo, sino por el nuestro, para no perder ni un ápice del brío de la vida, para cambiarlo todo de manera que sirva para aumentar el brío de la vida en el intervalo entre el grito del nacimiento y el gemido de muerte, entre el alarido de la madre y su eco en el niño, cuando llegado el momento el niño muere” (Álvarez, 2003: 131).

Lo que parecen tener en común todos los suicidios, por muy distintos que sean

los motivos es el dolor. Cada suicida llega a cometer el acto debido al dolor inaguantable que los atormenta, ya sea físico, mental o espiritual. La fragilidad humana se llega a conocer solo y únicamente a través del dolor, por tanto el suicidio sólo es la consecuencia de un dolor incurable⁸⁴.

No cabe duda de que el suicidio es un mundo cerrado con su lógica propia e irresistible. Las teorías psicoanalíticas del suicidio solo demuestran, quizá, algo que ya era evidente: que los procesos que llevan a un individuo a quitarse la vida son al menos tan complejos como aquellos por los que el otro sigue viviendo (Álvarez, 2003: 133). Los psicoanalistas sugieren que ciertas personas pueden destruirse no porque quieran morir sino porque hay un aspecto de sí mismas que no toleran. El suicida de esta especie es un perfeccionista. Así Kirilov, en *Los demonios* de Dostoievski, dice que se mata para mostrar que es Dios, pero en realidad se mata porque no es Dios (Álvarez, 2003: 136).

En cuanto al suicidio en la literatura, desde siempre ha sido usado como un motivo muy concurrente. En algunas de las tragedias griegas, Sófocles, por ejemplo, hace alusión a dos suicidios dentro de sus obras: el primero en *Edipo Rey*, quien se hiere los ojos y pierde la vista para no ver los crímenes que había cometido, y su madre Yocasta, quien al enterarse de que era esposa y madre del rey, se corta el cabello y con una cuerda trenzada se cuelga. Otro caso es el de Áyax, quien pretende acabar con la ignominia afligida por parte de Minerva en apoyo a Ulises; así busca una muerte digna y la única forma la encuentra en el acto del suicidio. En el caso de Áyax “se hace del suicidio, no tan sólo una licencia, sino en muchos casos un deber” (Landsberg, 1995: 101). Las formas de morir que han elegido los suicidas en este caso difieren bastante: “la espada tenía una connotación de muerte honorable, pero la soga dejaba el cuerpo suspendido entre el cielo y la tierra y por eso se consideraba una muerte indecorosa” (Brown, 2001: 46). En cambio, hoy en día, el acto del suicidio “de ser un acto heroico pasa a ser uno irracional, destructivo y clínico haciendo problemática la posibilidad de su contemplación pública” (Brown, 2001: 50).

En cambio, con Shakespeare en el teatro, el suicidio aparecerá de forma diferente: el más famoso es el de *Los amantes de Verona* que solo podrán reunirse y consumir su amor en la muerte. Por otra parte, en *Hamlet* el suicidio aparece como una salida a las aflicciones y la desdicha de Ofelia⁸⁵. Dostoievsky hará alusión a la forma de

84 Para más información véase: Ramón Andrés, *Semper dolens. Historia del suicidio en occidente*, Acantilado, Madrid, 2003.

85 Ofelia elige un río para acabar con su vida; por tanto, la muerte se presenta como bella y dulce

morir de Ofelia, pues la madre de Dimitri Karamazov termina suicidándose de la misma forma, también poniendo fin a una vida llena de aflicciones.

Como bien concluye Gómez Patiño (2011), tanto los métodos como los objetos utilizados para privarse de la vida son diversos e infinitos y varían de persona en persona: agujetas, corbatas, las mangas de alguna sudadera, la ingesta de sustancias: medicamentos, fertilizantes, raticidas, cualquier ventana o azotea servirá para dar el salto hacia la tan anhelada muerte. Algunos, incluso, llegan a descubrir nuevas técnicas que les permitirán acabar con su vida de forma instantánea. La mayoría de las personas prefieren cometer el acto en la seguridad de su casa, otros prefieren lugares de trabajo en horarios cuando no hay nadie, otros individuos prefieren hacerlo en vía pública donde se presenta una exhibición del cuerpo. Las armas de fuego han sido siempre las preferidas por los hombres, en cambio las mujeres utilizan métodos que no implican demasiada violencia como los somníferos y tranquilizantes (pp. 179-180). Al igual que hay una infinitud de métodos de privarse de la vida, también hay una multitud de motivos diferentes para cometer tal acto, incluso que no haya motivos; por ejemplo, Kirilov en *Los demonios* responde lo siguiente a su interlocutor, Stepanovich, cuando éste le recuerda la cantidad de suicidas que existe: “Ésos tienen un motivo. Yo soy el único que lo hace sin motivo alguno” (Dostoievski, 2000: 761).

Los motivos para suicidarse no necesariamente tienen que ser una liberación del sufrimiento, al contrario, pueden parecer completamente absurdos. Por ejemplo, como indica Quesada Gómez en su artículo “Gabriel García Márquez: historia de un suicidio”, alguien ha dicho: “suicida es una persona que se mata porque le tiene miedo a la muerte”. Una mujer, procedente de Cali, ha intentado suicidarse, según dijo, “porque estaba muy contenta, por temor de que su alegría sea transitoria y tenga que volver a estar triste dentro de un momento, con el agravante de que su nueva tristeza sea más triste en el recuerdo de la felicidad disfrutada un instante y luego perdida” (Quesada Gómez, 2009: 94).

También se estima que hay tres veces más posibilidades de que se suicide quien ya ha estado a punto de hacerlo de quien no lo ha intentado nunca. Suicidarse es como tirarse de un trampolín muy alto: la peor vez es la primera. Así vimos en el ejemplo de Sylvia Plath⁸⁶, una poetisa y escritora estadounidense, quien tras algunos intentos

liberación del sufrimiento, ya que el agua es elemento que brinda la tranquilidad de la muerte (Bachelard, 2003:128).

86 El suicidio de Sylvia Plath hoy en día se considera producto de un trastorno bipolar y continuas

fallidos, finalmente lo consigue. Al fin y al cabo, muchas veces el suicidio es vivido como una forma de debilidad y victimismo:

“Pese a la experiencia, pese a las estadísticas, pese a nuestra creciente sensibilidad a las tortuosidades de la conducta humana, pese a nuestra conciencia de fuerzas psíquicas, las falacias siguen prevaleciendo. Prevalecen porque reducen la angustia del suicida a autocompasión y búsqueda de atención. En definitiva se rechaza el suicidio, porque es un acto de rechazo absoluto. Todas las falacias tradicionales son formas de reducir ese amargo triunfo pírrico y despojarlo de significado” (Álvarez, 2003: 145).

Al igual que antes, el estigma del suicida permanece hoy en día. Los familiares y personas cercanas tratan de cubrir el evento, ya que son los más señalados y expuestos a las malas lenguas. Una sombra de culpabilidad de una forma u otra sigue atormentando a los que el suicida deja atrás y se excusan con que ha sido un lamentable accidente o se le atribuye una deficiencia de índole mental a la víctima. En caso de que la familia del suicida tuviera buena posición social y económica, todavía se podían hacer excepciones en cuanto al trato que recibía el cadáver o los ritos del entierro⁸⁷. Desde los viejos tiempos, los allegados al suicida siempre intentan darle sepultura al cadáver. Al fin y al cabo “la tumba es todavía una morada, una morada que los vivos visitan piadosamente” (Bachelard, 2003:117).

Se considera que la soledad y el abandono siguen siendo la causa principal para que uno desee su muerte. Si la vida se presenta como un problema, entonces la más fácil solución es dejar de existir: “el ser humano siente horror del sufrimiento y busca la felicidad. Si el hombre se mata, casi siempre es para escapar del sufrimiento de esta vida hacia una felicidad y una tranquilidad desconocidas” (Landsberg, 1995: 120). Al no contar con el apoyo de nadie mucha gente no encuentra sentido a la vida, a veces incluso con la creencia en la posibilidad de una vida mejor más allá de la muerte: “una huida en la cual el hombre trata de reencontrar el Paraíso perdido, en lugar de querer merecer el cielo” (Landsberg, 1995:127). En el periodo de la Edad Media menciona

depressiones.

87 Por ejemplo, al cuerpo de Ofelia se le permitió incluso llevar atuendos de gala a la hora del entierro, en vez de profanar el cadáver del suicida como era costumbre en aquella época.

Brown “la muerte se veía más como el paso de una vida a otra (*transitus*) que como un final (*terminus*), es decir, como una liberación o una huida” (Brown, 2001:56). Esto en parte se ve apoyado por la religión católica donde el cuerpo es sólo la morada de algo más, lo cual es la esencia de todo ser, así que aunque el cuerpo se reduzca a cenizas la esencia de todo ser permanecerá con sus seres queridos. Aunque el suicida no sea creyente, aún intuye que la muerte no tiene por qué ser el final: “por agnóstica o escéptica que crea ser la persona que proyecte suicidarse, su acción delata su creencia en alguna clase de vida futura más soportable que su vida actual” (Menninger, 1972:19).

Gómez Patiño (2011) afirma en su artículo que existen suicidas que avisan con antelación su deseo de quitarse la vida: escriben notas, reparten sus bienes e incluso pueden llegar a tener intentos fallidos previos al efectivo (p. 182). Los escritos van desde la justificación del acto, aclaración del porqué llegaron a esa decisión, una despedida, dejan instrucciones, hasta el reproche y culpabilizar directamente a determinadas personas. Mientras unos suicidas premeditan con anticipación y planean la forma en la que quieren morir, otros cometen el acto por impulso, sin poder meditar tranquilamente todas las consecuencias de su acto.

También cabe mencionar que no todo intento de suicidio tiene como fin la muerte: “barruntamos un inconsciente deseo de no morir o más correctamente la ausencia del deseo de morir, en los muy frecuentes intentos de suicidio que fracasan a causa de una técnica defectuosa” (Menninger, 1972:69). En este caso mayormente se trata de un llamado de auxilio que muchas veces se ignora por parte de los familiares. No obstante, si se consigue en el propósito de quitarse la vida, el suicidio adquiere la función de proyectil, ya que la muerte puede ir dirigida a que otra persona se sienta culpable de que se llegue a tomar esa decisión, dejando remordimientos y culpas por no haber prestado la atención o cedido ante el suicida.

En la actualidad la tecnología permite que la gente cuente con una infinidad de posibilidades para dejar mensajes o incluso testimonios de suicidios. Últimamente se ha puesto de moda colgar vídeos de suicidio en las redes sociales, ya que de esta forma cualquier tipo de suicidio se puede convertir en público. El suicida se puede quitar la vida en la intimidad de su casa y a su vez asegurarse de que todo el mundo lo vea en internet. Aquí tenemos una forma de ridiculizar la muerte, ya que todo el mundo lo puede ver a cualquier hora, y además reproducirlo las veces que quiera, por tanto el suicidio ya no es un rito solemne. De esta forma, el suicidio se nos ofrece como un espectáculo: la muerte pública que representa una nueva y tremenda manera de

manifestarse el exhibicionismo. En el mundo occidental el suicidio habría dejado de pertenecer al ámbito de lo privado para revelarse ante los ojos del auditorio. Sin embargo, a medida que más y más gente lo vaya haciendo, no hay que perder de vista que aquí el suicida se convierte en uno más que ha decidido publicar sus últimos momentos en las redes sociales y por tanto no tiene nada de especial.

Como bien afirma Gómez Patiño (2011), el suicidio es un fenómeno de interés, no sólo para la literatura como hemos visto, sino para diversas disciplinas, ya sean éstas de carácter jurídico, político, filosófico, histórico, psiquiátrico, médico e incluso hasta de índole religioso. La mayoría de ellas trata de indagar las causas que operan en los individuos que buscan privarse de la vida. Por ejemplo para la sociología es de gran interés considerar que este fenómeno es una cuestión de causas sociales, y no sólo un acto individual. Cada una de las disciplinas tendrá una postura diferente y realizará aportes que ayuden a conocer más sobre el fenómeno (p. 186). Durkheim (2006) afirma que los factores naturales, económicos y congénitos no son los principales elementos que predisponen a los individuos para matarse, asegurando que la causa principal depende de condiciones sociales o mejor dicho de la posición del individuo en la sociedad y sus relaciones con los demás integrantes del grupo (p. 128).

A pesar de todas estas investigaciones y conclusiones al respecto, el suicidio sigue siendo un misterio que horroriza ya que “la muerte cuando llega de manera inesperada, cuando la persona se encuentra en condiciones favorables en cuanto a salud se refiere, se percibe como algo increíble y a su vez como algo que horroriza, imposible de creer” (Gómez Patiño, 2011:186). El suicidio ha existido y seguirá existiendo en todas las sociedades, por tanto es un fenómeno que no dejará de extrañar y hacer que nos preguntemos ¿cómo, por qué, de qué forma alguien decide quitarse la vida? A pesar de que la situación ha cambiado, el estigma del suicidio aún persiste, incluso cuando los suicidas tienen como justificación una enfermedad mental:

“Atribuir el suicidio a una enfermedad mental excusa y aparentemente desestigmatiza el hecho como la consecuencia no deseada de la enfermedad, al mismo tiempo lo incrimina y estigmatiza de nuevo como una temida manifestación de la locura” (Szasz, 2002: 24).

En esta novela de Piedad Bonnett, *Lo que no tiene nombre*, la autora habla del suicidio de su hijo, Daniel, a los 28 años a causa de una enfermedad mental. Este libro

da testimonio del profundo dolor que embarga a quien es testigo impotente del final trágico de una persona amada. Uno de los grandes valores de esta novela es denunciar las grietas por donde se mueve la psiquiatría y la tragedia y el constante miedo del estigma que padece quien sufre de esquizofrenia.

6.5.2. Lo que no tiene nombre

Esta historia es, ante todo, la historia de una madre que ha perdido a su hijo de la forma más cruel que se pueda imaginar, pues él mismo ha decidido poner fin a su existencia. Consta de cuatro capítulos, titulados de la siguiente forma: I Lo irreparable, II Un precario equilibrio, III La cuarta pared y IV El final. En el primero, la autora narra los primeros días después de recibir la noticia del suicidio de Daniel; es un periodo en el que la autora todavía no logra asumir el terrible hecho de que su hijo ya no está. En el segundo, relata la aparición y la evolución de la esquizofrenia, y el esfuerzo de la familia por conservar el equilibrio a pesar del horrible diagnóstico. En el tercer capítulo, Bonnett trata de comprender los motivos que desencadenaron el trágico final de su hijo y recorrer los acontecimientos previos a su muerte. En el cuarto y último capítulo, la autora narra la experiencia del duelo ante la pérdida que se impone como definitiva. Finalmente, en un breve epílogo titulado “Envío” Bonnett dirige un mensaje a su hijo fallecido, en forma de despedida, en el que explica el motivo de la escritura del libro, a través del cual intenta darle un sentido a toda esa tragedia. El sentimiento que predomina en su narración es “el dolor del alma” (p. 124), y a falta de palabras que puedan expresar la inmensidad del sentimiento, la autora percibe que su cuerpo reacciona con respuestas físicas como las náuseas, el temblor de las rodillas, el ahogo en la garganta, el desaliento, etc. Sensaciones físicas de desesperación predominan a lo largo de la novela ya que expresan lo que el lenguaje no puede expresar: el terror ante la ausencia, el rechazo o la imposibilidad de aceptarla como definitiva y sobre todo la resistencia a continuar la vida sin el ser amado.

La novela comienza con la llegada de la escritora y su familia al apartamento de Daniel en Nueva York, donde estudiaba su Maestría, para recoger sus cosas después de su muerte. La madre no puede sino preguntarse: ¿cómo, por qué sucedió, cuáles fueron

sus últimos pensamientos? Respuestas a las cuales tal vez sea imposible responder con seguridad:

“Siento por un instante que profanamos con nuestra presencia en espacio íntimo, ajeno; pero también atrocemente, que estamos en un *escenario*. Me pregunto qué sucedió aquí en los últimos veinte minutos de vida de Daniel. ¿Acaso sostuvo consigo mismo un último diálogo ansioso, desesperado, dolorido? O tal vez su lucidez oscurecida por un ejército de sombras?⁸⁸” (p. 16).

La aceptación de un hecho tan difícil es aún peor cuando se trata de una madre desconsolada. El suicidio de un desconocido, muchas veces, se toma con estupefacción y rechazo, por tanto es difícil suponer cómo se puede sentir una madre tras el suicidio de su hijo. La autora no es que se niegue a aceptar lo ocurrido sino su mente simplemente no lo percibe. Parece como un sueño, o pesadilla más bien, de la cual se puede despertar uno y comportarse como si no hubiera pasado nada. La mente no puede pensar en los detalles del trágico evento ya que el simple hecho de lo ocurrido se le escapa:

“Antes de preguntar a mi hija los detalles, de rendirme a la indagación mis palabras niegan una y otra vez, en una pequeña rabieta sin sentido. Pero la fuerza de los hechos es incontestable: «Daniel se mató» sólo quiere decir eso, sólo señala un suceso irreversible en el tiempo y en el espacio, que nadie puede cambiar con una metáfora o con un relato diferente” (p. 18).

La verdad resulta implacable y no hay palabras que puedan describir los sentimientos que la siguen. No obstante la realidad muchas veces suele ser ruda. En un momento así, todavía hay que seguir con las cotidianidades de la vida, como por ejemplo comer, hablar con la gente, dar explicaciones en la aduana, etc. Cosas sin importancia que se vuelven ridículas en una situación de esa índole. Aparece un torbellino de preguntas difíciles de evitar, imposibles de contestar: ¿En qué pensaba

88 En adelante cito por la edición de Alfaguara, 2013.

cuando saltó? ¿Qué se siente al caer? ¿Se pierde la conciencia? ¿En las últimas horas pasamos por su cabeza los que lo queríamos? Preguntas tormentosas sin respuesta, pues responderlas equivaldría a enfrentarse con la misma muerte. El tema de la relación de la autora con el cuerpo, que aparece también en sus demás novelas, aquí es tratado de otra forma, desde el punto de vista de la muerte, pues al fin y al cabo según ella la vida es física y con el cuerpo muere también el alma:

“Una idea absurda me persigue: jamás el Universo producirá otro Daniel. Siempre vendrá quien me diga que nos queda la memoria, que nuestro hijo vive de una manera distinta dentro de nosotros, que nos consolemos con los recuerdos felices, que dejó una obra... Pero la verdadera vida es física, y lo que la muerte se lleva es un cuerpo y un rostro irrepetibles: el alma que es el cuerpo” (p. 23).

El hecho es que su cuerpo ya no es su cuerpo sino un objeto lleno de disecciones y su cara está desfigurada por la muerte. Un objeto frío, sin vida que se va a ir deshaciendo poco a poco hasta convertirse en polvo. Para la autora no hay diferencia entre el cuerpo y alma, ya que el alma es el cuerpo y nuestra vida es física antes que nada. Con esto la autora no está negando la existencia del alma, al contrario, ella habla de la imposibilidad de separar el alma del cuerpo, ni siquiera con la muerte. Para ella es un hecho innegable que la verdadera vida es física, sólo que no sabemos apreciar dónde termina lo físico y empieza lo espiritual. La muerte es el final y no una forma de tránsito hacia otro lugar:

“Compruebo también a través de nuestras conversaciones, que estamos libres de fetichismos, de supersticiones, de falsos sentimentalismos, y que para bien y para mal, vemos la muerte no como una culminación y un tránsito hacia otro lugar, sino de esa forma a la vez descarnada y sin consuelo a la que la ha reducido la historia moderna: un hecho simple, natural, tan aleatorio como la vida misma” (p. 26).

La crueldad y la indiferencia de la naturaleza, según la autora, son evidentes, dada la desolación que nos rodea a cada paso en este mundo: dolor, sufrimiento,

injusticia, egoísmo, tristeza, etc. La muerte es la mejor prueba de eso, ya que nada ni nadie la pueden evitar. Eso implica que cualquier felicidad o bienestar acaban de la misma forma:

“Y aunque los altos cipreses, las colinas, los caminos, parecieran estar ahí para hablar de serenidad y de paz, lo único que veo en la naturaleza es su profunda indiferencia. Su orden sin propósito, su belleza sin objetivo, se me antojan crueles. ¿No fue esa misma naturaleza la que destruyó la vida de Daniel, esa vida a la que él buscó de tantas maneras darle sentido?” (p. 27).

La muerte en este caso es el mayor obrador de la naturaleza. Todo lo que nace tiene que morir, cuando la naturaleza misma lo decida. La muerte es lo único que nos afecta a todos independientemente de nuestra condición y del lugar donde vivamos. Lo que cambia de un caso a otro es la percepción que cada uno de nosotros tiene sobre la muerte, así como los ritos que se practican en relación a ella. Hay pueblos que ven el fin de su vida con miedo y de soslayo, como los países civilizados de occidente, que en la actualidad rehúyen hablar de la muerte como si fuera contagiosa, y por otra parte hay pueblos que han convertido el día de los difuntos en fiesta nacional, como México por ejemplo. La forma hedonista de la vida, que predomina hoy en día en casi todas las partes del mundo civilizado, hace de la muerte el peor de los enemigos, junto con la vejez y la enfermedad. Nos da miedo hasta pronunciar su nombre y si se puede evitar ir a los entierros, mejor. Muchas veces, los ritos fúnebres se reducen a veinte minutos en un crematorio. La muerte se ha convertido en un tabú, del que no se habla apenas⁸⁹. Al fin y al cabo, las tecnologías, por muy avanzadas que sean, no pueden evitar la muerte, y eso provoca mucho miedo. Como plantea Philippe Aries en su libro *El hombre ante la muerte*, el hombre ha entrado en la crisis con la muerte y habrá que redescubrir que hay formas positivas y negativas de morir, ya que aferrarse inadecuadamente a la vida puede aumentar la cantidad de vida, pero no necesariamente la calidad de la misma. El periodo de luto también se ha perdido, dado que ya no se muestran señales externas de estar de luto, la sociedad ya no ve a los que lloran la muerte de un ser querido. Por tanto es

89 Para más información véase: Martha Ligia Caycedo Bustos, “La muerte en la cultura occidental: antropología de la muerte”, *Revista Colombiana de Psiquiatría*, 36, 2007, pp. 332-339 e Isa Fonnegra de Jaramillo, *De cara a la muerte*, Andrés Bello, Barcelona, 2001.

necesario venerar la vida en todas sus etapas, incluida la fase de la muerte, por mucho que nos duela⁹⁰. Todos intentamos darle sentido a nuestra existencia, antes de que llegue el final, muchas veces inútilmente. Aun en medio del sufrimiento y de la muerte, las relaciones de cariño y amor nos ayudan a dar sentido a la vida. Cuando la muerte se lleva a las personas queridas, nos quedan sólo los recuerdos y las fotografías como una forma de conservar esos recuerdos. Sin embargo, ni siquiera los recuerdos pueden resistir a los abatimientos del tiempo:

“La fotografía, qué paradoja, recupera y mata. Muy pronto esas veinte o treinta fotografías se tragarían al ser vivo. Y habrá un día en que ya nadie sobre la Tierra recordará a Daniel a través de una imagen móvil, cambiante. Entonces será apenas alguien señalado por un índice, con una pregunta: *¿y este, quién es?* Y la respuesta, necesariamente será plana, simple, esquemática. Un mero dato o anécdota” (p. 36).

Finalmente las fotografías suplantán a la persona real que ya no está. La autora no pierde la ocasión de criticar las instituciones religiosas refiriéndose a ellas como una forma de opresión, que lejos de dar consuelo tras la muerte de la persona querida, le hacen pensar todavía más en la decadencia de la Iglesia y en la pobreza cada vez mayor de sus símbolos.

Mucha gente se asusta sólo al escuchar la palabra *suicidio*. Muchas veces lo evitan, como si fuera una palabra apestosa, refiriéndose a ella como *un accidente*. Por ejemplo, cuando la autora recibe una llamada telefónica de un pariente que le da el pésame, refiriéndose al suicidio de Daniel como si fuera un accidente, ella lo corrige rápidamente: “No fue un accidente. Daniel se suicidó” (p. 38). Es porque el suicidio conlleva un estigma social, ya que toda muerte que ponga en tela de juicio valores establecidos socialmente suele provocar sentimientos de desconcierto e intolerancia. Cuando hablamos de las falacias del suicidio, una de las mayores es la creencia de que los suicidas son casi siempre personas psicóticas que buscan llamar la atención. Es verdad que muchos suicidas sufren una enfermedad mental, pero en ningún caso se puede hablar de una regla. En este caso, Daniel, el hijo de la autora, llevaba unos años luchando con esquizofrenia, aparentemente, efecto secundario de un producto químico

90 Para más información véase: Philippe Aries, *El hombre ante la muerte*, Taurus, Barcelona, 2011 y Philippe Aries, *Historia de la muerte en occidente*, Acantilado, Barcelona, 2000.

para el acné. Aquí es importante destacar la estigmatización social también de las personas que padecen alguna de las enfermedades mentales, llevándolo como una enorme carga en secreto, por miedo de ser marcado socialmente. Daniel tenía el mismo problema, ya que inútilmente intentaba aparentar normalidad y no ser diferente a los demás. Teniendo que vivir con esa carga y el constante miedo de que se descubriera su secreto, fue lo que encontraba más difícil. El hecho de que él eligió abandonar este mundo tirándose al vacío o más bien volando en busca de su única posible libertad puede significar sólo una cosa, que la decisión fue instantánea e inaplazable. Por muy violento que pueda parecer un salto al vacío, es un suicidio drástico, que no apuesta ni por un momento a la supervivencia: “Mi hija mayor evoca cómo era Daniel cuando niño y remata diciendo que le gusta pensar que en vez de caer voló liberándose de sus sufrimientos. Y yo no sé, oyendo todas estas palabras, qué me duele más, si el mundo sin Daniel o Daniel sin el mundo” (p. 40).

Los que el suicida deja atrás, son los que tienen que vivir con ese estigma, con el estigma de ser la familia de una persona que ha elegido quitarse la vida, y por muy doloroso que sea un suicidio y más de una persona tan joven, al fin y al cabo fue un acto voluntario, una elección, un alivio: “genuinamente conmovidos, todos tienen, sin embargo, un pequeño temblor allá adentro: el estremecimiento agradecido de los sobrevivientes” (p. 42). Mientras que el muerto sea otro, nosotros no podemos evitar sentir un pequeño alivio por estar vivos, ya nos tocará a nosotros claro está, pero ese momento siempre parece estar muy lejos.

Según los testimonios, lidiar con esa horrible enfermedad convierte la vida en un infierno sin escapatoria. Comprender de qué magnitud sería la liberación quizá le dio la paz momentánea y la fuerza para abandonarse y abandonar el mundo:

“Un psiquiatra que consulto me dice que su mundo mental necesariamente era distinto al nuestro, que aun en sus mejores momentos el día a día debía implicar para él un esfuerzo sobrehumano, que la sobrecarga de estímulos incontrolables era devastadora para su cerebro. Que su enfermedad convierte la vida en una interminable pesadilla” (p. 47).

Bonnett expresa su decepción con los psicólogos y psiquiatras sobre todo por su falta de interés y empatía en el trato con sus pacientes. El comportamiento de los

médicos como su irritante silencio, su renuencia a dar un diagnóstico y su negativa a contestar el teléfono parece muy poco profesional para una profesión de esa magnitud. Y todo eso sin tener en cuenta el factor económico, claro está, ya que las compañías prestadoras de salud en Colombia autorizan un máximo de treinta consultas psiquiátricas individuales por paciente al año, cada una de máximo cuarenta minutos. Eso no sirve a un paciente con una enfermedad grave, ya que se debe acudir a consultas privadas y entonces los parientes o el mismo enfermo lo deben pagar de su bolsillo. Cuatro sesiones de análisis de cincuenta minutos al mes más los medicamentos equivalen en Colombia a un sueldo mínimo y medio: cincuenta por ciento más de lo que gana un obrero de construcción durante un mes, quince por ciento más que el sueldo de una recepcionista. La tercera parte de lo que gana un maestro en una escuela pública. Estos datos son alarmantes dada la demanda que hay de ayuda profesional de este tipo, sobre todo, teniendo en cuenta el muy frecuente fracaso en las terapias y su falta de eficacia. La enfermedad mental cuando toma el control sobre una persona, esa persona ya no puede controlar ni sus propios pensamientos. La medicación es sólo una solución temporal, que lejos de curar muchas veces inflige más daño:

“Yo o incluso YO no produzco pensamientos; los pensamientos me producen a mí. En otras palabras yo soy mi cabeza. Ahí reside la integridad de mi personalidad, lo que soy. Pero ahora mi personalidad está dividida. Estoy habitado por otro, y ese otro recuerda, desgraciadamente, al que en verdad soy. No puedo ser ni uno ni otro. Sin droga, no soy yo. Con droga, dejo de ser yo. Yo mismo soy la cuarta pared” (p. 116).

Las críticas de Bonnett llegan hasta la ciencia misma, que resulta incapaz de ofrecer un tratamiento eficaz y definitivo para enfermedades mentales, además de los efectos secundarios nefastos que puede tener un antipsicótico: temblores, atontamiento, dolores en las piernas o en los brazos, impotencia, etc. La autora habla de este tema con dolidia ironía: “No podrán curarte, eso no. Pero ya no te hacemos la lobotomía. Ya no te ponemos electrochoques ni te amarramos dentro de una camisa de fuerza, ni te bañamos con agua fría ni te arrancamos los dientes. Como ya dije, estos son los maravillosos avances del siglo XXI” (p. 92). En su estudio, Díaz Facio Lince (2017) llega a la misma conclusión:

“La clínica psiquiátrica privilegia el tratamiento farmacológico de estas afecciones, mientras deja en un segundo plano la experiencia particular de cada enfermo. De esta manera, de forma simultánea con los avances que la psiquiatría contemporánea ha hecho en la comprensión médica de las enfermedades de la mente, se ha producido una nueva forma de exclusión de la subjetividad del enfermo, en tanto su historia singular, su palabra y su padecimiento se ven traducidos en ciertos diagnósticos que convierten su sufrimiento particular en una entidad nosológica general” (p. 154).

Otro de los mayores miedos de Daniel, como de casi todos los artistas era precisamente el de la escasez. ¿De qué iba a vivir si ya nadie compra pintura? Este mundo donde las cifras determinan el éxito o el fracaso, la felicidad o la angustia, no está hecho para almas sensibles que buscan consuelo en el arte y la filosofía: “qué difícil escapar a la ortodoxia, a los caminos trazados por una sociedad que determina cuáles son las formas de éxito. Transitamos casi siempre por vías estrechas, buscando una supuesta coherencia, asustados por el caos o el diletantismo” (p. 106). Al fin y al cabo, Daniel era un artista, lo que hace su enfermedad todavía más comprensible, dada su sensibilidad e inadaptación a este mundo cruel, tan típicas para la expresión artística: “Para algunos, siguiendo a Foucault, la locura no es sino una forma de interacción social, impregnada por la cultura del medio en el que aparece. Hacer la historia de la locura supone mostrar la evolución del clima emocional y cultural en el que ésta surge, los criterios que la definen y los contextos sociales, morales, jurídicos y médicos desde donde se dan respuestas institucionales” (Acinas Lope, 2006: 155). Arte y locura desde siempre han sido dos conceptos que se compenetran, ya que cada artista necesita sentirse marginado o aislado por la sociedad para poder crear y dar rienda suelta a su imaginación⁹¹. El problema aparece cuando esa exclusión no es voluntaria: “Pero la locura también es una vocación imperiosa, un sacrificio sin sentido, una desintegración, una catástrofe entre el entusiasmo y la apatía. Esclavo de las potencias (interiores o exteriores) que provocan su exclusión (voluntaria o involuntaria), el loco puede reivindicar su locura, o pedir que se le libere de ella o convertirla en una pasión activa,

91 Van Gogh sufría de trastorno bipolar, los escritores suicidas no son pocos y Miguel Ángel era, posiblemente, autista, además de no cambiarse nunca de ropa.

un heroísmo tambaleante o un exilio” (Acinas Lope, 2006: 155). En el caso de Daniel, ese exilio incrementado por la esquizofrenia en ningún caso era voluntario o reivindicado. De ahí su imposibilidad de autoaceptación y la negativa imperiosa de seguir recluido de su propio ser.

En las páginas de este libro Bonnett intenta también entender plenamente la identidad de su hijo, que se le escapaba en sus últimos años de vida, a causa de la enfermedad, a través de su arte. Precisamente en su obra artística encuentra la expresión constante de las obsesiones y conflictos internos que atormentaban al joven. En su obra encuentra la rabia sofocada de saberse diferente y la angustia de sentirse habitado por otro:

“Mucho más tarde vendrá su obra más profundamente simbólica, en la que Daniel camufla sus pesares, los transfigura: sus hombres y perros con mordaza, de miradas penetrantes. Imágenes que causan en el espectador un inevitable estremecimiento porque aluden con una fuerza monstruosa a rabias sofocadas, a un secreto guardado, a la amenaza del miedo” (p. 55).

Como bien observa Díaz Facio Lince (2017), tanto la autora como su hijo difunto expresan sus emociones y sus miedos más profundos a través del arte: “de esta interpretación que hace sobre el sentido de la obra del joven, se desprende una equivalencia entre lo que él buscaba con la pintura y lo que ella persigue con la escritura de su memoria de duelo en tanto, para ambos, la expresión artística cumple la función de trasponer estéticamente un profundo sufrimiento: para el joven, aquel causado por el terror de la esquizofrenia; para ella, el provocado por el suicidio de Daniel. Pero mientras que al hijo no le bastó esa trasposición estética del padecimiento para contener el horror que finalmente lo empujó a la muerte, a la madre sí le ayuda a tramitar el dolor de la pérdida” (p. 186).

Después del suicidio de la persona querida, la mente vuelve una y otra vez sobre lo ocurrido, intentando encontrarle un sentido a ese despropósito, porque en el corazón del suicidio siempre hay un misterio que nunca se podrá aclarar:

“Mi primera reacción después de la muerte de Daniel ha sido tratar de *comprender*. Los que están a mi lado, tal vez más sabiamente que yo,

se contentan con aceptar. Así es. Fue. Sucedió. Fue la enfermedad, dicen. Pero yo sé que había algo más allá del trastorno: una lucidez suficiente como para querer morir. Quisiera poder saber, aunque no sé bien para qué, cuánto duró su vacilación, de qué magnitud fue su sufrimiento, qué opciones contempló, cuándo empezó a estrecharse el cerco” (p. 100).

La relación de amor/odio que debió de tener Daniel con su cuerpo no deja de ocupar la mente de la escritora. ¿Qué dolor debe sentir el que se despide de sí mismo? Él amaba su cuerpo, lo cuidaba, lo llenaba de mimos, lo vestía con esmero: “¿Sintió dolor al saber que lo abandonaba, que se abandonaba para siempre? Pero Daniel también debía odiar aquel cuerpo que lo traicionaba, que lo agredía, que lo exponía al miedo, a la confusión, al delirio, y que de forma solapada lo hacía diferente a los otros, frente a los que se veía forzado a representar serenidad y cordura” (p. 117). Lo que debe haber sentido Daniel en sus últimos momentos es muy difícil de imaginar. Las personas que lo querían y las que él quería debieron de ocupar algunos de sus últimos pensamientos, aunque como indica Bonnett, el amor representa un estorbo para el que ha decidido quitarse la vida: “Pero ningún amor es útil para aquel que ha decidido matarse. En el momento definitivo, el suicida sólo debe pensar en sí mismo para no perder la fuerza. Incluso, una de las razones para escoger ese final es que nuestro cariño le pese demasiado” (p. 119).

Esta novela, indudablemente ha sido una de las formas de que una madre viva el duelo después de la muerte de su hijo. Su intento de describir lo indescriptible y de nombrar lo innombrable son verdaderamente dignos de toda admiración. Daniel de alguna forma sigue viviendo gracias a este libro:

“Yo he vuelto a parirte, con el mismo dolor, para que vivas un poco más, para que no desaparezcas de la memoria. Y lo he hecho con palabras, porque ellas son móviles, que hablan siempre de manera distinta, no petrifican, no hacen las veces de tumba. Son la poca sangre que puedo darte, que puedo darme” (p. 131).

Bonnett confiesa que creía que lo que le iba a venir a borbotones era la poesía. Pero hacer poesía sobre esto no es fácil, ya que la poesía es mucho más emotiva y puede

llevar a unos desbordamientos emocionales que la autora quería evitar. Además, allí había una historia que contar, la historia de Daniel, y narrar le permitía una cierta contención afectiva.

Finalmente, la autora en ningún momento ha juzgado el acto de su hijo, como ella misma dice: “es mejor la muerte a una vida indigna atravesada por el terror de saber que el yo, que es todo lo que somos, está habitado por otro” (p. 120). No juzgándolo, la autora sigue cuidando de su hijo más allá de la muerte. Todos tenemos derecho a elegir, aunque nuestra elección signifique rendición a la muerte. Al fin y al cabo, como subraya la escritora tomando una frase de Salman Rushdie: “la vida debe vivirse hasta que no pueda vivirse más”.

6.5.3. Entre la memoria del duelo y la novela testimonial

Como afirma la autora en una entrevista, esta novela que ha nacido de ella, como una forma de paliar el dolor terminó siendo un canto a la vida: “primero porque la palabra es como una afirmación de la fe en la vida, el hecho de que yo pueda escribir y traer a Daniel otra vez a la vida, a través de la palabra, lo confirman”⁹². Daniel reaparece con sus tormentos que lo llevaron a la muerte, pero a la vez con muchos momentos de dicha, de plenitud, de búsqueda, y de sensibilidad artística. Para Bonnett, lo más reconfortante que le han dicho los lectores de esta novela ha sido que ahora conocen a Daniel, lo quieren, lo aprecian, y que ya es un personaje de literatura colombiana, y de esa forma sigue viviendo en la mente de los lectores. “Este libro es un ejercicio plenamente literario, yo no estoy haciendo confesiones maternas, yo estoy transponiendo esa historia a través de recursos literarios, no para camuflarla sino para enriquecerla”⁹³.

En novelas de este tipo, donde los padres narran el suicidio de sus hijos e intentan encontrar los posibles motivos, normalmente tienen complejo de culpa, o la sensación de que pudieron tener mejor relación con sus hijos o ayudarles de alguna

92 Piedad Bonnett “Entrevista sobre *Lo que no tiene nombre*”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Qxp90IGhU2>. Fecha de consulta 20/09/2017.

93 Piedad Bonnett, “Entrevista sobre *Lo que no tiene nombre*”, *Ibíd.*

forma⁹⁴, pero en caso de Bonnett ese complejo de culpa no existe, ya que la autora tuvo una estrecha e íntima relación con su hijo, intentando salvarlo de su triste final hasta el último momento. La autora incluso, de alguna forma, sigue cuidando de su hijo, eternizándolo en su novela.

Su único temor y sentimiento de culpabilidad aparecen cuando cree que el dolor empieza a menguar o que el recuerdo de su hijo no es de la misma intensidad que antes, debido a los abatimientos del tiempo. En vez de permitirse el alivio que implica la temporal disminución del sufrimiento, la madre se llena de temor y culpa porque piensa que renunciar a todo eso equivale a traicionar la memoria de su hijo:

“Instalada como estoy en la reflexión, siento de pronto, sin embargo, que Daniel se me escapa, que lo he perdido, que de momento no me duele. Me asusto, siento culpa. ¿Es que acaso he empezado a olvidarlo? ¿Es que ingresa ya al pasado, que empieza a desdibujarse? Entonces cierro los ojos y lo convoco con desesperación, lo hago nacer entre la bruma de la memoria, lo hago realidad de carne y hueso. Ahí está, recostado contra la puerta, mirándome, sonriente, y compruebo otra vez cuánto se parecía a mí; y toco su mejilla con el dorso de mi mano, y le acaricio el pelo, y le agarro la mano, sintiendo su calor. El dolor abre otra vez su chorro y las imágenes se multiplican y mi hijo vuelve a estar vivo” (p. 45).

El temor de que su hijo, aunque sea por un instante, caiga en el olvido, es tan grande que la autora enseguida tiene que convocar su imagen, como si el dolor garantizara la permanencia de Daniel en su memoria. El dolor ahora forma parte inseparable de su ser, y sin él siente que ya no es ella. El dolor es de tal magnitud que no bastarían todas las palabras del mundo para expresarlo.

Como indica Díaz Facio Lince (2017) en su tesis doctoral, el recuerdo de Daniel cobra forma en algunos sueños de la autora y le ayudan a encontrar signos de su duelo: “estos sueños, narrados por la autora, se revelan como una manifestación más del duelo en la que se expresa el debate entre la negación y la aceptación; entre el esfuerzo por recuperar al hijo amado, por medio de la fantasía, y la progresiva asunción de su pérdida

94 Por ejemplo, en la novela titulada *Cuando muere el hijo* de Abel Posse, escritor y ensayista argentino, se trata el complejo de culpa por no haber tenido una relación más cercana con su hijo.

como un acontecimiento definitivo” (p. 181). En todos los sueños donde aparece Daniel, después de su muerte, la autora expresa su impotencia de devolver a su hijo a la vida y la imposibilidad de recuperar, como su madre, la parte perdida de su experiencia. En casi todos los sueños se hace evidente la presencia del agua, lo cual separa la autora de la muerte, mojarse significa morir, “a la vez que ratifica la separación insalvable entre él, en su condición de muerto, y ella que permanece viva” (p. 180).

Ante la pregunta que ella misma se formula, de por qué narrar este evento trágico en forma de novela, elabora varias explicaciones con las que justifica su decisión de escribir y publicar *Lo que no tiene nombre*, la memoria de su duelo:

“Quizá porque un libro se escribe sobre todo para hacerse preguntas. Porque narrar equivale a distanciar, a dar perspectiva y sentido. Porque contando mi historia tal vez cuento muchas otras. Porque a pesar de todo, de mi confusión y mi desaliento, todavía tengo fe en las palabras. Porque aunque envidio a los que pueden hacer literatura con dramas ajenos, yo solo puedo alimentarme de mis propias entrañas. Pero sobre todo porque, como escribe Millás, «la escritura abre y cauteriza al mismo tiempo las heridas»” (p. 126).

De esta forma, ella afirma que la escritura para ella es una forma de hacer preguntas y no de dar respuestas, ya que sabe de antemano que no hallará ninguna respuesta, aunque en el relato sí arriesga conjeturas, con las que intenta ordenar y entender la historia del suicidio de su hijo. Como bien observa Díaz Facio Lince (2017), Bonnett es a la vez protagonista y narradora: “como protagonista está adentro de la historia, inmersa en el dolor agudo de la pérdida y alimentando la trama de sus propias entrañas; como narradora se separa de la vivencia gracias al esfuerzo simbólico que implica poner en palabras el puro sentimiento y reconstruir ordenadamente la historia de Daniel” (p. 184). Tampoco hay que perder de vista el carácter social de esta narración, ya que la autora se propone no sólo contar su propia historia sino hacer pública la desgracia de muchas familias que han pasado por lo mismo, y sin embargo han tenido que permanecer en silencio debido al estigma social.

Por último, con la escritura de esta novela, la autora también ayuda el trabajo de su duelo, ya que la escritura “abre y cauteriza las heridas”. Primero abre las heridas enfrentándose al dolor de la pérdida irreparable y luego asume esa pérdida a través del

trabajo simbólico de las palabras, ya que a la vez logra que su hijo no desaparezca en el olvido. Esto último es fundamental para la autora y lo muestra con un fragmento de Javier Marías: “Los muertos sólo tienen la fuerza que los vivos les dan y si se la retiran” (p. 126). Bonnett, por tanto, se propone preservar a su hijo a través de la memoria, ya que siente que la única forma de que perdure su existencia es por medio del recuerdo de los sobrevivientes.

Por otra parte cuando hablamos de la novela testimonial, un género muy extendido en Latinoamérica, desde los libros inclasificables de la época colonial hasta los testimonios de la Revolución Mexicana⁹⁵, que puede concebirse como precedente de la novela testimonial actual, y finalmente novelas que testimonian la inestabilidad política en el continente latinoamericano en tiempos recientes⁹⁶, tenemos que afirmar que, sin embargo, novelas testimoniales son muchas y difieren en los temas. *Non fiction novel* es un concepto que conecta con el llamado “Nuevo Periodismo” en los Estados Unidos, ya que surge de un contacto con el periodismo. Por definición la novela testimonial es una novela que tiene un carácter historiográfico, pero a la vez subjetivo: es un alto en la historia para apreciar un fragmento individual y contextualizado de ella, y sobre todo es una expedición hacia la verdad de un asunto, en forma de lucha personal, donde el Yo cobra una importancia vital en su elaboración, creando así un género que mezcla ficción e historia, mediante vivencias personales de un personaje, de forma que se crea una historia valorativa, casi siempre de carácter aflitivo, rememorando una época difícil, y a menudo con fines catárticos, bien para el escritor o bien para los lectores. Por eso muchas veces, este género testimonial está concebido como impuro o híbrido, ya que muchos críticos le reprochan la adopción de rasgos de otra forma de escritura, como el periodismo y la literatura (Houvenaghel, 2011-12: 18).

En el caso de la novela de Bonnett, se trataría de un híbrido donde se juntan el testimonio⁹⁷ y la literatura. Es evidente que no se trata de una novela historiográfica, ya que no indaga en ningún hecho histórico específico ni es una mezcla de ficción e

95 Como, por ejemplo, el libro de Javier Garcíadiego, *La revolución mexicana: crónicas, documentos, planes y testimonios*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, entre otros muchos.

96 Así, el testimonio nació como forma literaria adscrita al *Boom latinoamericano*. La agregación del testimonio al *Premio Literario Casa de las Américas*, en el año 1970, puede concebirse como una prueba de la incorporación de ese género en el canon literario (Houvenaghel, 2011-12: 16).

97 Para más información sobre el género testimonial véase: Gustavo García, *La literatura testimonial latinoamericana. (Re)presentación y (auto)construcción del sujeto subalterno*, Pliegos, Madrid, 2003 y Margaret Randall, “¿Qué es y cómo se hace un testimonio?”, en *La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Eds. John Beverly y Hugo Achuray, Latinoamericana editores, Lima-Pittsburg, 1992.

historia, sino más bien una narración de los hechos reales tal y como sucedieron, narrados, no obstante, desde un punto de vista subjetivo. Sin embargo, aquí el Yo cobra una importancia vital en la narración ya que la autora está narrando su propia experiencia, y su narración tiene una función catártica para la escritora, ya que le ayuda a paliar su propio duelo, como hemos visto antes. Bonnett testimonia la pérdida de su hijo, una circunstancia personal: “el hecho de haber vivido algo, sea lo que sea, da el derecho imprescriptible de escribir sobre ello. No existe una verdad inferior” (p. 126). No obstante, su relato adquiere también un carácter social, ya que se identifica con todas esas personas que tienen que llevar el estigma de una enfermedad mental y lo difícil que es asumir tal hecho, tanto para el enfermo como para sus personas más cercanas:

“No voy a pronunciar ese nombre, dice el enfermo, porque van a huir de mí, porque me abandonarán, porque me recluirán, porque no me amarán ni se casarán conmigo. Porque me mirarán con miedo. No voy a pronunciar ese nombre, dice el padre, dice la madre, porque no puede ser, no puede ser, no puede ser” (p. 48).

De esta forma su relato adquiere un carácter más general ya que permite a mucha gente con el mismo problema a no sentirse solos, abandonados ni estigmatizados. Por tanto podemos concluir que esta novela testimonia el suicidio de Daniel y el duelo de su madre, la autora del libro. Finalmente, Bonnett asume la muerte como una cosa más de la vida. Al fin y al cabo, la muerte es sólo un hecho, tan innegable, como la vida misma: “Pero, cientos de fallecimientos ocurren cada día. Y no me miento, la de mi hijo es tan sólo una de esas infinitas muertes” (p. 128).

TERCERA PARTE

7. Consuelo Triviño: hacia un compromiso literario

Nacida en Bogotá en 1956, esta narradora, crítica literaria y ensayista colombiana reside en Madrid desde 1983 y está vinculada al Instituto Cervantes desde el año 1997. Doctora en Filología Románica por la Universidad Complutense de Madrid con la tesis titulada “El sentido trágico de la vida en la obra de José María Vargas Vila”, ha sido profesora de lengua española y de Literatura hispanoamericana en la Universidad Nacional de Colombia y en la Universidad de Cádiz (España). Ha colaborado con las revistas Nueva Estafeta Literaria y Cuadernos Hispanoamericanos con reseñas de libros. En España ejerce la docencia universitaria, participa en proyectos de investigación y publica artículos y libros sobre autores y temas hispanoamericanos. Actualmente colabora también con el suplemento cultural ABCD las artes y de las letras del diario ABC.

La más exigente crítica literaria ha valorado la profundidad de su prosa y su tersa escritura lo que la sitúa entre las voces narrativas de mayor proyección en el contexto de la literatura en lengua española; muchos escritores como Darío Ruiz Gómez, Óscar Collazos, William Ospina, etc., han señalado su aporte al proceso de la narrativa en su país. Como narradora ha publicado relatos cortos: *Siete relatos* (1981), *El ojo en la aguja* (2000), *La casa imposible* (2005), *La letra herida* (2012), *Extravíos y desvaríos* (2013); antologías y ediciones: *Diario secreto*, selección de textos comentada del diario de José María Vargas Vila (1989), *José María Vargas Vila*, selección de textos con introducción de la autora (1991), *Norte y sur de la poesía iberoamericana*, antología (1997) y *Germán Arciniegas*, estudio crítico (1999); novelas: *Prohibido salir a la calle* (1997), *La semilla de la ira* (2008), *Una isla en la luna* (2009) y *Transterrados* (2018). Son reconocidos también su ensayo *Pompeu Gener y el modernismo* (2000), una biografía dedicada a José Martí titulada *José Martí, amor de libertad* de 2004 y en coautoría con María de los Ángeles Querol *La mujer en el “origen del hombre”* (2004). Éste último es un análisis historiográfico sobre la cuestión de los orígenes humanos, que pretende, por un lado comprobar hasta qué punto los mitos sobre el origen de la humanidad han desempeñado un papel fundamental en la formación y persistencia de la identidad y el modelo femenino en la cultura occidental, y por otro, constatar la hipótesis, según la cual, cuando en este tipo de discursos se

plantea el origen de la humanidad, se habla exclusivamente de los varones. Su trayectoria la ha hecho merecedora de una entrada en *Le Dictionnaire universal des Créatices* (Paris des femmes, 2013), reconocido por la UNESCO como imprescindible obra de referencia.

Los cuentos de Triviño, recogidos en distintas antologías y traducidos a otras lenguas han despertado el interés de distintos especialistas como José Manuel Camacho Delgado, de la Universidad de Sevilla, que ha dedicado un capítulo de su libro *Magia y desencanto en la narrativa colombiana* a los cuentos de *La casa imposible* y José Cardona López de Middlebury College, quien también se ha ocupado detenidamente de este libro.

Sus relatos abordan temas como la soledad, el erotismo, el desamor, el resentimiento y la muerte. En su primera antología de relatos cortos Triviño rompe con las estéticas dominantes de aquella época en América Latina, como el realismo mágico o la literatura de denuncia social, que sacrificaba la calidad literaria a las ideas políticas dominantes. Sus cuentos son a la vez imprevisibles y desconcertantes:

“Consuelo Triviño ha tejido unos textos electrizantes, que apuntan una épica a la vez que una poética. Sus páginas trasladan a los lectores a un mundo tan imprevisible como apasionante: el de la condición humana con las impurezas e imposturas que dan cauce a los anhelos más recónditos. Cada uno de estos cuentos es una llama que se adentra hasta la médula de los lectores, desde la cabeza y el corazón, para sacudir sus emociones de la manera más imprevisible” (Bados Ciria, 2013:4-5).

La autora deja constancia de su búsqueda de una identidad femenina, además de otras opciones y otras estéticas existencialistas que le permiten hablar de la soledad, el miedo a la vida, el deseo de libertad y la rebeldía frente a las imposiciones familiares. Los personajes de *La casa imposible* son adictos al fracaso y rinden culto a la belleza y al arte. Se trata, como sugiere la crítica literaria, de una escritura contra la alienación que remueve fuerzas de censura que inciden, bien en la ocupación de espacios, bien en la asunción de roles: femenino o masculino. Se trata de cuentos transgresores que nos sumergen en la cotidianidad como antesala del abismo y en los que la narradora muestra una gran destreza en la exploración de unos personajes encadenados a sus obsesiones,

que a la vez sueñan con que pueden ser otros y recuperar su humanidad perdida. Según Camacho Delgado, el tema más visible del libro es el de la soledad, referido sobre todo a las mujeres:

“Los relatos de *La casa imposible* destapan las miserias y las frustraciones de sus inquilinos, a través de gestos y actitudes que revelan la soledad de sus vidas, las tensiones familiares que soportan o la tentación del mal, como contestación al vacío existencial y la falta de valores” (Camacho Delgado, 2006: 262).

En cuanto a sus novelas, la primera y la más conocida *Prohibido salir a la calle* (1997) ha sido clasificada por muchos críticos como un *Bildungsroman* femenino, donde a través de la voz de una niña se escuchan las voces de distintos personajes. Situada en la ciudad de Bogotá, a finales de los sesenta y principios de los setenta lo que verdaderamente ocurre es el tránsito del mundo de la infancia a la crudeza de la vida adulta. La forma de contar desengaños y desamores está cargada de una intensa emoción contenida y muestra una añoranza del paraíso perdido de la infancia. Esta novela también establece la base para la construcción de una nueva identidad femenina, que rompe con las ideas de la ideología machista del pasado, como veremos a continuación.

La semilla de la ira (2008) es un diario apócrifo inspirado en la vida del controvertido escritor modernista José María Vargas Vila, el escritor más leído en lengua española de su época. Esta novela desmitifica y reinventa al personaje, rodeado de tantos enigmas y controversias que poco o nada contó de su vida. Situada entre 1899 y 1933, esta novela ha recuperado para el presente la escritura modernista, a la vez ofreciéndonos el testimonio de un exiliado cosmopolita. Narrada en primera persona, nos habla de los afanes del personaje, de sus sueños y de la nostalgia de la patria perdida, en un viaje ficticio. De esta forma, Vargas Vila regresa para recordarnos que la historia de América es cíclica, por cuanto sus virulentos ataques a la intolerancia y codicia de los poderosos, cobran en la actualidad una vigencia innegable.

Una isla en la luna (2009), por otra parte, es una novela que nos vuelve al tema de la problemática existencial con algunos rasgos de la novela gótica. Situada en los años setenta del siglo pasado cuenta con unos personajes condenados al fracaso: un escritor frustrado, una joven obstinada que busca el amor, una hechicera que cura y

enferma, etc. Narrada, principalmente desde la perspectiva de alguien que en vano intenta salvar a la muchacha de sus sueños, refiere al fracaso de una generación entera. La novela dialoga con la tradición literaria, enlazando el romanticismo con las propuestas vanguardistas, recurriendo a un lenguaje directo y un tono poético que hacen de su escritura una indagación estática.

Consuelo Triviño empezó a escribir desde muy temprana edad, en el internado, donde devoraba libros y esa costumbre la ha mantenido hasta el día de hoy, asegurando que si no escribe aunque sea unas líneas cada día, se siente incómoda consigo misma. La crisis del idioma que sufría la autora durante sus primeros cinco años en Madrid, al igual tener que dedicarse a la elaboración de su tesis doctoral le habían impedido temporalmente seguir con su escritura. No obstante, su condición de escritora transatlántica le permitió apoyarse en su memoria para escribir, y así nació su primera novela, a base de la memoria y las voces evocadas de su familia, de la gente del barrio, de los medios de comunicación, etc: “Entendí que la literatura es ante todo una cuestión de oído. Tiene que escuchar mucho para captar la respiración de una época, agacharte, poner el oído en la tierra, como los rastreadores de caminos y escuchar sus latidos” (Bados Ciria, 2013: 7). La autora confiesa que no pensó llegar a la novela porque su vocación era el cuento, no obstante, la novela acabó siendo su género favorito, ya que con ella se siente más cómoda, mientras que el cuento sigue siendo su mayor reto y su mayor frustración.

A pesar de que es colombiana orgullosa de sus orígenes, la autora también ve a España como su segunda patria, y considera que le debe mucho a este país: “España me permite tomar la distancia necesaria para ver los matices de lo que me asalta y viene de allá, también me da la paz y la certeza de que el tiempo es manejable, en Bogotá, en cambio, el tiempo se detiene porque las distancias parecen insalvables” (Bados Ciria, 2013: 9). La autora afirma que ha elegido vivir en España para poder escribir y realizarse como escritora, ya que en Colombia no tendría las mismas oportunidades.

Respecto a su pertenencia a una generación en Colombia, Triviño afirma que si se tuviera que afiliarse a una, sería la posterior al postboom, a la generación de los cincuenta que incluye autores como William Ospina, Laura Restrepo, Piedad Bonnett, Fabio Martínez, etc.

La intertextualidad está muy presente en su narrativa, sobre todo en cuanto se refiere a estos escritores: Camus, Sábato, Hesse, Arlt y Kafka. En el análisis de la novela *Una isla en luna* haremos una pequeña comparación con la novela *El túnel* de

Ernesto Sábato, en cuanto a su problemática existencial.

En cuanto a las voces femeninas, muy presentes en sus obras, la autora considera que detrás de su literatura no hay una intención de género, ya que los temas que trata, por ejemplo, la violencia, el erotismo, la soledad, etc., son tratados desde ambos puntos de vista, femenino y masculino. No obstante, se incluye en el grupo de las escritoras como Laura Restrepo, Elena Poniatowska, Piedad Bonnett, Reina Roffé, Lina Meruane, o Cristina Rivera Garza que recogen testimonios y ahondan en distintos aspectos en torno a personajes femeninos, pero también son capaces de incluir otras voces, no se quedan en los temas exclusivos de las mujeres (Bados Ciria, 2013: 12).

Darío Ruiz Gómez, narrador, ensayista y crítico literario colombiano, define su narrativa sobre todo por la reflexión y la descripción crítica de una observadora que se adentra en cada realidad, para explorarla en su complejidad sin caer nunca en el fácil recurso del testimonio: “en este caso, la madurez narrativa proviene de la capacidad de utilizar los argumentos de la cultura para darle materialidad a unos personajes arrastrados siempre por el vértigo incontrolable de los acontecimientos” (Ruiz Gómez, 2010: 1).

Sus obras exploran asuntos íntimos y personales, pero también reflejan cuestiones de tipo social, político o histórico. Sus libros están antes que nada cargados de humanidad, que es lo que tiene más peso. Para Triviño la literatura no es una cuestión leve: “la vivo como un compromiso, más que con lo político o social, con una verdad que hemos de desentrañar para ir más allá de lo que se nos dice, puede ser a través del humor, que es de lo más serio” (Bados Ciria, 2013: 12).

7.1. *Bildungsroman* femenino en *Prohibido salir a la calle* de Consuelo Triviño

7.1.1. La que nos va a sacar adelante

En uno de los capítulos anteriores hablamos de la novela de educación en forma de *Bildungsroman* femenino de una de las novelas de Bonnett. Ahora bien, otro ejemplo de este mismo género, o mejor dicho, subgénero, lo encontramos en la primera novela de Consuelo Triviño, titulada *Prohibido salir a la calle* (1997). Al igual que en la novela de Bonnett, en esta obra la única y principal voz narradora es la de una niña llamada Clara, que va narrando su infancia en un lapso de 6 años, desde 1963 a 1969. Este periodo elegido para la narración no es casual, dado que es precisamente entonces cuando su cuerpo y mente experimentan cambios claves para su desarrollo como mujer y como persona. Las voces de otros personajes, como la madre, el padre, la abuela, los hermanos se escuchan únicamente a través de su mirada, que va cambiando a medida que va ocurriendo el tránsito desde el mundo de la infancia a la vida adulta. La narración concluye cuando Clara es llevada a un internado, en contra de su voluntad, lo cual simboliza el final de su infancia y el comienzo de la adolescencia.

La narración comienza con la llegada de los gemelos, los hermanitos pequeños de Clara, con quienes se divierte enseñándoles a pronunciar ciertas palabras. Desde el momento en que uno de ellos aprende a pronunciar PA-PA, Clara empieza a hacerse preguntas:

“Al oírlo decir PA-PA, me pregunté sorprendida ¿dónde estará papá?, ¿por qué no viene? Papá está trabajando decía mamá y un día de estos vendrá. Con tanto como se habló de ese tema no veo nada en el *Cuaderno de Recuerdos y Poesía*, sólo un comentario: Hoy 7 de agosto de 1962 Pedro salió furioso y se llevó la ropa⁹⁸” (p. 19).

Ahí entendemos que la familia de Clara tiene a un padre ausente y que su madre,

98 En adelante cito por la edición de Mirada Malva, 1998.

al igual que la niña, tiene un cuaderno donde va narrando su propia historia que es lo más parecido a un diario que se puede tener⁹⁹. De esa forma, a veces la niña nos da a conocer los pensamientos escritos por la madre, aunque la propia madre nunca cobra voz propia:

“Mamá copia pensamientos y poemas y ensaya una novela en la que cuenta cómo era su vida cuando era pequeña. Si está de buen humor, me lee un trozo. Desde pequeña yo la veía coger su cuaderno del cajón del armario y me sentaba a mirarla escribir” (p. 19).

Si damos por hecho que este cuaderno es un diario íntimo, aunque la protagonista nunca utiliza ese término para referirse a su escritura, tenemos que destacar que “el diario íntimo se ubica entre los géneros literarios menores que junto a cartas y autobiografías, se consideran escrituras en el límite entre lo literario y lo no literario. En el diario, autor y sujeto de enunciación coinciden, presentando un referente extratextual de identidad cultural, social, literaria y biográfica” (Morales, 2001:25).

Por otra parte cuando hablamos del lenguaje de los diarios femeninos, podemos afirmar que en ellos surge una subjetividad “que trasciende la totalidad de las experiencias vividas que reúne y que asegura la trascendencia de la conciencia” (Benveniste, 1971:180) como vemos en el caso de Clara y su madre: “En tanto, lo escrito en un diario se arraiga a lo cotidiano, siendo la sinceridad su principal exigencia. Más bien, escribir un diario puede ser entendido como una forma de salvación de la vida a través de la escritura, al convertirse en un recurso contra la soledad, el silencio y el olvido. El diario íntimo establece la posibilidad de un autoconocimiento, ya que a través de su escritura, lo cotidiano se altera y se vuelve perdurable” (Blanchot, 1996: 123, Didier, 1996: 45).

De esta forma el diario se convierte en todo tipo de escritura autobiográfica que abarca un lapso de tiempo determinado. En el caso de Clara y su madre, vemos que el diario se ha convertido en una praxis femenina independientemente de la edad, ya que ningún personaje varón parece dedicarse a la escritura. Asimismo, la escritura autobiográfica, como una “treta del débil”, presenta una transgresión a la subordinación genérico-sexual, al favorecer que lo personal y cotidiano se incluya en los discursos de

99 Para más información mirar: Alain Girard, “El diario como género literario”, *Revista de Occidente*, 182-183, 1996, pp. 31-39.

la cultura dominante, en este caso patriarcal. A la vez, este diario constituye una estrategia discursiva posible para visibilizar las subjetividades femeninas, ya que le otorga importancia a la mujer que escribe, transformando el espacio privado en espacio público (Ludmer, 1997: 47, Coddetta, 2000: 89).

También podemos afirmar, con toda certeza, que esta novela pertenece a “un espacio autobiográfico o las “escrituras del yo” como bien indica Philippe Lejeune: “a la autobiografía le faltará la complejidad, la ambigüedad, etc., a la novela, la exactitud; ¿deberíamos decir entonces la una y la otra? Mejor: la una *en relación* a la otra. Lo que resulta revelador es el espacio en el que se inscriben ambas categorías de textos, no reducible a ninguna de las dos; es decir la creación, por el lector de un espacio autobiográfico” (Lejeune, 1991: 59).

La figura del padre siempre ausente, quien se fue antes de que nacieran los gemelos, hace que la niña se sienta confundida con el propio significado de la palabra *familia*. Aquí vemos cómo Triviño, al igual que Bonnett en casi todas sus novelas, cuestiona el concepto de la familia dando a entender que no puede haber una definición exacta de esa palabra ya que no todas las familias son iguales, y difícilmente pueden compararse:

“¿Qué es la familia?, preguntaba la maestra, respondiendo muy seria, la familia, niños, es la base de la sociedad. Eso lo aprendíamos de memoria, pero entonces no lo entendíamos muy bien. Familia y sociedad en el fondo eran cosas demasiado difíciles de explicar porque todas las familias no eran iguales y sociedad era una palabra rara” (p. 21).

Al tener que hacer un dibujo de su familia en el colegio, Clara se siente aturdida ya que no sabe cómo dibujar a su papá. Si el cabeza de familia, quien supuestamente “sostiene la casa, va a trabajar y trae la plata” está ausente, esa responsabilidad recae sobre la madre, quien supuestamente “cuida a los hijos, los educa y hace el oficio de la casa” (p. 22). En la familia de Clara los papeles están cambiados dado que la madre trabaja y la abuela cuida de la casa y de los hijos. Pero entonces ¿a quién dibujar en lugar del padre? Y lo peor de todo ¿cómo responder a las preguntas de la maestra sobre su familia? Éstas se convierten en algunas de las preocupaciones principales de una niña de 6 años, quien no es capaz de entender por qué su familia no es una familia “normal”

como las demás:

“Yo veía que lo que me enseñaban en la escuela sobre la familia era lo contrario de lo que pasaba en mi casa: la cabeza del hogar no estaba, la mamá no hacía trabajos domésticos. La abuela ocupaba el lugar de la mamá y mamá del papá. Por nada del mundo quería contarle eso a la maestra” (p. 25).

No obstante, un padre ausente no es algo fácil de esconder, y dado que su familia no se asemeja al concepto de la familia establecido por la sociedad, los niños empiezan a burlarse de ella, como si ella fuera la culpable de no tener a un padre:

“Las niñas de la clase empezaron a inventar historias sobre papá: que era un tipo raro, que nos había abandonado, que tenía otra esposa. Maritza dijo que su mamá pensaba que mamá no estaba casada. Cuando me lo contaron me puse furiosa y la esperé a la salida del colegio para hacerle el reclamo” (p. 26).

Sus dos tías, las hermanas de su madre, cuando se juntaban eran como “tres hadas malas que predecían el futuro” hablando por los codos, aunque no fueran malas por sí mismas. Hablaban mal de todos los hombres, especialmente de su papá:

“No hay hombre bueno, era el lema de las tres. Papá, el primero, después el marido de la tía María y luego el de la tía Ana que era cumplidor de su deber, pero muy mujeriego. Los hombres son todos muy corrompidos, decía la tía Ana. Y mamá comentaba, una de bruta, todavía les cree, pero me dijo un señor muy decente, que ni siquiera cuando lloran son sinceros. Qué hombres tan malos decían y volvían a acordarse del marido que colgaba a la mujer de las vigas del techo y la azotaba. Era una santa, decía ella, y yo pensaba, en secreto, ¿por qué se dejaría pegar? ¿no tendría al lado una escoba o una piedra? Y pasaban por todos los hombres conocidos y desconocidos, hasta que llegaban de nuevo a papá. Ese es el peor, decía la tía Ana, no quiere los hijos porque ni siquiera conoce a los gemelos ni sabe cómo se

llaman” (pp. 50-51).

Como vemos en la cita anterior, además de demonizar a todos los hombres, tanto conocidos como desconocidos, la madre y las tías también se consuelan con el hecho de que siempre hay casos peores, como el caso del marido que azota a su mujer. Este es un telón de fondo muy repetitivo en este tipo de novelas de formación, como ya vimos en *El prestigio de la belleza*, donde también se daban casos de violencia de género. En ambas novelas, vemos que las dos protagonistas se preguntan ¿por qué razón una mujer se dejaría pegar? De esa forma se admite también la parte de la culpa de la mujer que se deja maltratar, humillar y pegar, lo cual directamente influye en la consolidación de la nueva identidad femenina de la cual hablamos antes. Aquí se ve claramente la diferencia del punto de vista de las madres y las hijas, mientras las primeras lo toman como algo normal, porque todos los hombres son malos por naturaleza, las hijas buscan la forma de responder a esa violencia, lo cual significa no aceptarla como algo normal y corriente. En el caso de Clara es pegarle al marido con una escoba o una piedra, mientras que en *El prestigio de la belleza* la mujer que trata al marido como si no hubiera pasado nada después de que éste le pegara y humillara, es la que acepta este tipo de violencia al no responder a ésta de ninguna de las formas. Las mujeres maltratadas, en ambas novelas parecen objetos sin voluntad propia, regidos por el miedo y la culpa. Las tías, por otra parte, se conforman con sus maridos ya que no las maltratan y cumplen con sus obligaciones paternas, todo lo contrario del padre de Clara, quien resulta ser un marido de adorno.

Ahora bien, aunque casi todos los personajes femeninos adultos muestran claramente su insatisfacción por vivir en un mundo fácilmente definido como machista e injusto, contradictoriamente, todas ellas prefieren a los hijos varones. De esa forma se establece un círculo vicioso, ya que al parecer, el machismo triunfa precisamente gracias a ellas:

“La abuela sola, sin sus hijas cotorras, era otra persona. Se portaba bien conmigo aunque no me quisiera como a Tomás. A él le daba a escondidas plata para sus dulces y todo el tiempo le estaba diciendo ahí viene el hombre de la casa, para eso soy el hombre de la casa. Y cuando lo bañaba le hacía cosquillas en el pipí y es que aquí tengo el mercado y tápese esas *puquerías* y todo eso me parecía ridículo

porque Tomás no crecía, tal vez para que no lo pusieran a hacer oficio. También era el preferido de mis tías” (p. 29).

Los hijos varones eran siempre los más consentidos y los más queridos. Gracias a sus madres, paradójicamente, cuando lleguen a ser adultos van a comportarse de la misma manera que sus padres. De esa forma se mantiene el orden patriarcal establecido. Clara se da cuenta de esa injusticia y no la entiende. ¿Por qué motivo iban a preferir siempre a sus hermanos antes que a ella, si es ella la que tiene mejores notas y hace más oficios en la casa? No tenía sentido, sin embargo, así era:

“Tomás era desaplicado, desobediente, desordenado y despistado. Rompía los juguetes el mismo día que se los regalaban. Le quitaba plata a mamá. Le pegaba a los compañeros de la clase y se aprovechaba de ser hijo de la profesora. Mamá se quedaba hasta tarde ayudándole en las tareas. Muéstreme el cuaderno para ver qué le dejaron, le ordenaba” (p. 66).

Para Clara, ese orden patriarcal establecido no era aceptable y aunque no llegamos a conocerla nunca de adulta, su propensión a la rebeldía y a cuestionar los estereotipos establecidos es sorprendente para una niña tan joven, lo cual nos muestra su inteligencia y perceptibilidad. Por ser la mayor, toda la responsabilidad recae sobre ella: tiene que cuidar de los hermanos, estudiar mucho y llegar a ser alguien en la vida para ayudar a la familia. Siendo su hermano Tomás “el hombre de la casa”, curiosamente es a Clara a quien le va a tocar sacar a su familia adelante:

“Dejen concentrar a mi chinita, que ella es la que nos va a ayudar a todos cuando sea grande. Ella es la primera que saldrá a trabajar para ayudar a la mamá. Al comienzo no pensaba muy bien lo que quería decir eso de “nos va a ayudar”. Luego entendí que era trabajar y darle la plata. Eso fue lo que ella hizo con su primer sueldo y se sentía muy orgullosa por eso” (pp. 65-66).

Aunque el machismo reina en esta novela, como hemos visto en muchos ejemplos, quien les va a sacar adelante es una niña, no un niño. Sin embargo, a Clara no

le gusta la idea de trabajar como profesora, que es lo que su madre tiene pensado para ella:

“Venga mi profesorita, decía mamá cuando estaba de buen genio conmigo, venga la profesorita que nos va a ayudar a salir adelante cuando empiece a trabajar. Y yo gritaba con todas mis fuerzas, no, no, no quiero ser una profesora, yo lo que quiero es ser aviadora y después astronauta, como Valentina Terescova” (p. 70).

Clara fantaseaba con escaparse muy lejos con tal de que nadie le pudiera decir lo que tenía que hacer. La fantasía era su vía de escape más segura ya que la felicidad en la realidad muchas veces le resultaba inalcanzable. “También los sueños le sirven a Clara para instaurar el reino de sus deseos. Con ellos habita un sitio sin desgarramientos ni luchas entre niños y adultos y en donde todos los conflictos se resuelven a su favor; allí escapa de la pobreza, en él no siente el desafecto de su familia y es capaz de obtener los objetos que desea” (Robledo, 1998: 3):

“Me gustaban las fantasías aunque les tenía miedo porque al día siguiente la vida me decía no a casi todas las cosas que más deseaba. Pero entonces mis sueños se imponían sobre las palabras negativas y mi mente inagotable los producía a gran velocidad (...). Llegué a pensar que la felicidad era como una gran mentira que uno se decía por la noche y que la verdad era todo eso que uno tenía que soportar durante el día” (pp. 108-109).

La liberación femenina en aquella época todavía era un tabú, aunque cada vez menos las mujeres estaban resignadas a ser esclavas de la casa y de la familia. Clara tiene una prima que “tiene un mozo” y para toda la familia eso supone un escándalo, ya que está mal visto salir con alguien antes de casarse, en caso de ser una mujer. No obstante, una vez casadas, su vida se convertía en una esclavitud perpetua:

“Yo sabía que Matilde tenía un mozo que le regaló una nevera y un carro. En mi familia, ser la moza de alguien parecía una cosa terrible. Pero la abuela comentaba, pobre, esa es una loca que hay que

compadecer en vez de criticar y la tía Ana, muy liberada, decía, a lo mejor hay que ser así, porque nada se gana en esta esclavitud de la casa, claro, la de mostrar es otra y uno aquí más o menos como la sirvienta y hasta peor, porque a la sirvienta se le paga un sueldo” (p. 98).

Ser moza de alguien equivale a ser una mujer fácil, quien se deja comprar con los regalos. Sin embargo, el matrimonio tampoco les trae a las mujeres la seguridad que necesitan, ya que hay muchas familias cuyo padre está ausente, como en el caso de la familia de Clara, y de esa forma toda la responsabilidad y obligaciones recaen sobre la mujer. Incluso con marido, muchas veces se convierte en una sirvienta sin sueldo. Como afirma Robledo: “La familia nuclear y feliz, promovida en la escuela y reafirmada constantemente a todos los niveles, niega el hecho de que el 60% de las familias colombianas tienen por jefe a una mujer. Aún en el tiempo del relato, cuando no existía el divorcio en Colombia y la aceptación social de las familias superpuestas o compuestas por miembros distintos a los consignados en el paradigma era mínima, ese tipo de estructura “perfecta” no era la mayoritaria” (p. 4). La prueba de que son muchos los padres que abandonan a sus hijos es la proclamación de la nueva ley que establece la paternidad responsable, con el que empieza uno de los capítulos de la novela. Triviño hace esta referencia con tal de hacernos entender las verdaderas características del concepto de la familia y de la paternidad de la época.

Al igual que en algunas de las novelas de formación femenina, donde se deja intuir la situación política actual y se habla de la violencia, también aquí Triviño deja entrever cómo la gente habla de la violencia todavía con miedo y estupor. No obstante, su preocupación principal no deja de ser la vida interior de la protagonista. Clara tardó en entender qué significa esa palabra y por qué motivo la gente hizo tantas cosas malas:

“Al principio no sabía bien lo que era eso de la violencia, pero oía a toda la familia contar cosas terribles que ocurrieron. Me parecía que la violencia era el nombre de un pueblo o una vereda. En la violencia les desollaban los pies y los hacían caminar sobre brasas, en la violencia a las mujeres embarazadas les sacaban el niño de la barriga y a los hombres les sacaban la lengua por el cuello para que se viera como una corbata... Yo creía que era una vereda donde la gente se

emborrachaba y amenazaba con machete. Después entendí que fue algo que pasó, pero me imaginaba que había sido miles de años atrás” (p. 75).

Al principio Clara pensaba que se trataba de una de las fiestas del pueblo donde la gente se emborrachaba, a lo mejor porque una borrachera es el máximo grado de violencia que una niña de esa edad puede concebir. Su mirada inocente no le permite entender esa palabra por completo ya que no es capaz de entender el contexto socio-político que hay detrás. Sin embargo, sus ideas políticas se consolidan con la llegada del padre, quien es el que se ocupa de enseñar a su hija a pensar por sí misma.

7.1.2. Como un sueño

Como ya hemos dicho antes, la figura del padre siempre ausente o del padre que reaparece cuando le viene en gana era algo socialmente aceptable, mientras que la madre no se podía permitir ese lujo al recaer toda la responsabilidad sobre ella. Con la vuelta del padre, como Clara misma dice, las cosas cambiaron para bien y para mal. Para bien, ya que la familia por fin tenía un referente paterno, y para mal ya que la relación entre los padres era el foco continuo de conflictos. Según Julie Lirot, la relación de amor/odio entre los padres también influye en la relación cada vez más conflictiva entre la madre y la hija, quien adora al padre. Clara se percata únicamente de las quejas de la madre, pero no de los motivos socio-económicos que hay detrás:

“Do to the point of view of innocence, she is able to provide a much deeper critique of the family and social dynamics than an older protagonist and does not provide any intellectual analysis of the processes that are affecting her directly. Her adoration of a problematic and often absent father figure does not allow her to understand her mother’s love hate relationship with him. She sees only her mother’s complaints, and not the social reasons behind them, which are left to the interpretation of the reader. It is seen as socially

acceptable that the father appears and disappears at his convenience, with little or no warning, bringing financial instability and leaching away what little economic advances the mother may have been able to achieve” (Liro, 2003: 53).

Todo esto contribuye a que Clara mostrara más simpatía por ese padre, añorado tantas veces en sus sueños, mientras que está cada vez más harta de las quejas y reproches de la madre, quien se mata trabajando para sacar a su familia adelante. La vuelta del padre para ella resulta como un sueño, ya que no se podía acostumbrar a tener un papá real. De repente era como si su sueño más deseado se hubiera hecho realidad:

“Tardé mucho tiempo en acostumbrarme a tener un papá real. Él seguía siendo como el fantasma, lejano y misterioso. Cuando lo tenía al frente, no sabía qué decirle. Empezaba a hacer chistes sobre los refranes de la abuela o sobre los gemelos (...). Si yo no entendía muy bien el significado de una palabra, le preguntaba y me lo explicaba con ejemplos” (p. 115).

Con el padre por fin en casa, la vida de Clara había cambiado por completo. Ahora tenía a alguien quien le enseñaba y le explicaba conceptos que no entendía. Por ejemplo, el padre se encargaba de desmitificar la religión, tal y como se les enseñaba a los niños en el colegio, mientras que Clara memorizaba esas ideas y las predicaba en el colegio:

“Jesús ya no era hijo de Dios, sino un tipo muy chévere que predicaba el amor, igual que los *hippys* que iban apareciendo por la calle con el pelo hasta los hombros y los pantalones ajustados, escandalizando a la abuela y a mamá. Los romanos, decía papá, lo vieron como a un revolucionario y por eso lo mandaron crucificar. Mis amigas que iban a misa todos los domingos, me miraban incrédulas” (p. 116).

Las ideas de los padres sobre la religión eran completamente opuestas. Mientras que el padre renegaba de ella, la madre se mostraba fiel a las tradiciones:

“Mamá pensaba que todos los ateos se acordaban de Dios a la hora de la muerte y papá siempre hablaba mal de los curas, lo cual hizo que yo también aprendiera a desconfiar de ellos. La abuela aunque rezaba mucho e iba a misa los domingos no le llevaba la contraria a papá. La misa me parecía larga y aburridora, pero me daba tiempo de soñar mientras miraba la cúpula, las imágenes y el altar (...). Lo que me gustaba de la misa era ver a la gente recién bañada y bien vestida. Así me daba cuenta de las cosas que estaban de moda” (pp. 132-133).

Como vemos, Clara acepta las ideas anticlericales del padre, aunque no acepta del todo sus ideas inconformistas ya que le gustan las apariencias, vestir bien, ir a la moda, etc.

El padre de Clara dedicaba la mayor parte del día a fumar y a leer, incumpliendo de esa forma su papel social de varón productivo, pero aún así no pierde la autoridad en la casa ni el cariño de los hijos. No hace falta mencionar qué pasaría si el caso fuera al revés, y la que incumpliera ese papel fuera la madre. A pesar de todo, el padre sigue siendo un héroe, temido e idealizado por sus hijos, cuyo temor principal resulta ser la partida del mismo. Dado que la relación entre los padres era muy conflictiva el padre se marchaba con frecuencia, pero al final siempre volvía:

“Al final regresaba pero yo siempre me decía, esta vez no volverá, seguro que nos va a dejar solos. En realidad siempre temí que nos dejara (...). Cuando papá no estaba, el problema era que no estaba. Cuando llegó, el problema era que estaba, pero no hacía nada. Mamá no sabía si quería verlo sentado leyendo en la cama o empujarlo a la calle. Sabe Dios dónde estará ese hombre, pensaba en voz alta” (p. 121).

Además de la desmitificación religiosa evidente, en esta novela se desmitifican también las instituciones educativas, ya que Clara aprende no tanto en la escuela como en su casa, con el padre que lee y la madre que escribe. Clara no quiere ser maestra como su madre, ya que ella aspira a ser astronauta y vivir muchas aventuras. “A través del primo Gerardo vemos que las enseñanzas sociales se encaminan a fomentar la obediencia y que la clave del éxito social es obedecer” (Usandizaga, 2009: 138). En

otras palabras hay que ser obediente si se quiere ser alguien en la vida:

“No sabía muy bien lo que significaba llegar al otro lado. Mi primo Gerardo decía que en la escuela no enseñaban a pensar, que enseñaban a obedecer, nada más. Al otro lado sólo llegaban los obedientes. Yo era desobediente, con lo que no podría llegar jamás al otro lado. ¿En qué lado estará mi primo Gerardo?, me preguntaba, cada vez que lo veía llegar con su mochila sucia y sus libros” (p. 158).

El padre inconformista y el primo comunista simbolizan la rebeldía caótica de los años 60 en la que la niña se afirma como independiente y rebelde (Usandizaga, 2009: 138). Algunas veces la desmitificación de instituciones tanto religiosas como educativas se convierte en burla por la inocencia de la niña, quien compadece a su maestra por enseñarles mentiras:

“La pobre, creía de verdad que el espíritu santo había dejado embarazada a la Virgen. Me daba un poco de tristeza no poder decirle la verdad, que la Iglesia nos había engañado para que no nos levantáramos contra los ricos” (p. 216).

Está claro que su concepto de religiosidad se aproxima más a las creencias del padre que de la madre, aunque la primera comunión es de gran importancia para ella. Incluso es una de las formas de fortalecer su relación con la madre, quien la acompaña a todas partes para hacer los preparativos, mientras que el padre se ríe irónicamente de las dos, ya que lo ve como algo innecesario y anticuado. La primera comunión, más que un acto religioso para Clara y para muchas niñas es una tradición de celebraciones, recibir regalos, invitar a las amigas a la fiesta, etc. Al igual que en la novela de Bonnett, la protagonista tiene mucho miedo de ir al infierno:

“Todo el mundo me decía que no podía morder el cuerpo de Cristo y yo estaba muy asustada. Temía cometer un sacrilegio y condenarme. El cura nos habló mucho del infierno y yo alcancé a creer que podía ir con facilidad al infierno” (p. 240).

No obstante, después de hacer la primera comunión no sentía lo que pensaba que iba a sentir al recibir el cuerpo de Cristo. Aún así, la foto salió bien, lo cual era lo más importante para ella. Al igual que las instituciones religiosas, los ritos religiosos también quedan completamente ridiculizados, otorgándole mayor importancia a las apariencias y a la aceptación social:

“Me pareció raro no sentir nada al recibir el cuerpo de Cristo. Yo me había imaginado que era algo así como si una luz se encendiera dentro del pecho y de repente todo se iluminara y una se elevaba pocos centímetros del suelo. La foto donde estoy arrodillada, empujando la hostia con la lengua salió muy bien” (p. 241).

Papá fue quien les compró un televisor y les trajo por primera vez un perro en casa, a pesar de los reproches de la madre. No obstante, ese padre idealizado y amado se convierte en un hombre de carne y hueso, al igual que en la novela de Bonnett, en la escena donde la protagonista ve a su padre llorando, cuando le da dos latigazos por una travesura. Para Clara, su relación con el padre había cambiado para siempre, ya que el hecho de que el padre le pegara le parecía algo inaceptable. Aún así, su partida fue un golpe muy duro, ya que esta vez fue para siempre:

“Fue como recibir un balde de agua helada. Para nosotros era normal que papá se diera un portazo después de una discusión. Pero yo presentí que esta vez era para siempre. Mamá estaba llorando en la habitación y no quería que nadie entrara. La abuela trabajaba en silencio sin darse cuenta de nosotros” (p. 253).

La partida del padre era algo horrible para Clara y sus hermanos, sin embargo, tenían que adaptarse a la nueva situación.

7.1.3. Prohibido salir a la calle

En todas las novelas de formación femenina, las protagonistas experimentan todo tipo de cambios relevantes para su desarrollo físico y mental, uno de los cuales es el despertar sexual. Este cambio se podría considerar uno de los más importantes, ya que representa el paso de la niñez a la adolescencia, el periodo clave para el desarrollo de las protagonistas y su afirmación como seres independientes y sobre todo desobedientes ante la ideología machista establecida. Clara siente la necesidad de afirmarse como un ser autónomo en el mundo, haciéndose preguntas como: ¿quién soy?, ¿cuál es mi lugar en el mundo?, y, sobre todo, ¿qué voy a ser de mayor? El futuro la inquietaba, ya que no quería ser ninguna de las cosas que le imponía el sistema y sobre todo su familia. Ante todas las cosas, ella quería ser libre:

“Me daba miedo volverme mayor. Tenía la idea de que el mundo estaba lleno de peligros: la marihuana, los hombres malos que abusaban, los comunistas, el Tío Sam, el Papa, su cómplice (...). Yo no quería ser maestra como ellas. Prefería ser exploradora, inventora, astronauta, detective, carreras que no existían en la universidad” (p. 217).

Triviño no pierde la ocasión de señalar los conflictos del despertar sexual de la protagonista y las relaciones con el sexo opuesto en el desarrollo de su autoestima. Para Clara, el acto mismo de tener relaciones sexuales es inquietante e incomprensible, pareciéndole extraño que un hombre y una mujer puedan hacer semejante cosa:

“¿Cómo nacen los niños, qué es lo que hacen el hombre y la mujer? Cuando Marta me lo contó yo no lo podía creer. Me parecía inconcebible que un hombre metiera su cosa dentro de la mujer y ella se dejara. ¿Entonces papá y mamá hacen eso? me preguntaba horrorizada. A veces los miraba y me decía, no es posible que hagan algo semejante” (p. 235).

Precisamente, llegada su entrada a la pubertad, es cuando Clara empieza a experimentar todo tipo de prohibiciones. Una de las cuales, si no la más importante, era la de que tenía terminantemente prohibido salir a la calle sola: “Su hermano debe acompañarla a todas partes, lo cual le resulta frustrante porque parece que su madre confiara más en su hermano menor que en ella. Este periodo coincide con la ausencia del padre, su interés en el estudio decae y pierde el año” (Castro Lee, 2000: 377).

Además toma consciencia de que ser mujer es estar en peligro en todo momento, mientras que a los hombres nadie les dice que están en peligro. A ella y a las demás niñas les toca desviar la mirada e irse corriendo a casa cuando los hombres las miran o les dicen cosas vulgares. Aquí vemos cómo la represión sexual de las niñas empieza en la infancia y se afirma en la adolescencia, como bien indica Dio Bleichmar:

“La sexualización del cuerpo en la niña se constituye junto a una condena y renuncia de la sexualidad en general. Mientras en el varón, la ley del padre exige renuncia sólo a la madre para tener acceso a todas las demás mujeres, en la niña, la prohibición consiste en una renuncia a la sexualidad en su conjunto, para poder acceder al amor de un hombre y a través del amor gozar de una sexualidad que no amenace el narcisismo del yo-género femenino. A propósito de esto, los atributos estéticos y el poder seductor de la belleza del cuerpo femenino generan atracción de la mirada masculina, que no sólo es contemplativa sino un medio de conquista y de goce sexual. Su cuerpo a través de la mirada que la desnuda, se halla contemplado. De ahí que surge la necesidad no sólo de ocultar el cuerpo, sino de no devolver la mirada, que tendría un significado sexual y como tal sería visto como un acto de provocación”¹⁰⁰.

Clara intuye que una vez se convierta en mujer, su libertad quedaría reducida para siempre, por tanto se incomoda profundamente al escuchar las explicaciones de la madre sobre lo que significa ser mujer y llegar a la edad de poder tener hijos:

“Venga para acá, me dijo, como si se tratara de un terrible secreto.

100 Para más información véase: Emilce Dio Bleichmar, *La sexualidad femenina: de la niña a la mujer*, Paidós, Barcelona, 1998, p. 64.

Toda niña, empezó, llega a una edad en que se desarrolla, eso quiere decir que se convierte en mujer, se le forman los senos, y le baja la menstruación, ya sé, ya sé, pensé con horror, entonces es verdad lo de la sangre, me dije, sintiéndome horrorizada por todo lo que significaba hacerse mujer, crecer, ser mujer y estar en peligro en todo momento” (p. 261).

Sus escapadas con su amiga Marta para ver los hippies era su mayor acto de rebeldía ante ese mundo lleno de prohibiciones y frustraciones, junto con su escritura. “La escritura, el espacio escritural y narcisista es, como lo ha demostrado el psicoanálisis, el terreno de lo excéntrico, lo ajeno a la normatividad. El “Cuaderno” de Clara junta sus sentimientos silenciados, sus deseos de libertad, traza las líneas indecisas de un sujeto femenino autónomo. El dominio de la palabra, como acto liberador puede también leerse a partir del modelo decimonónico según el cual la escritura de las mujeres es una liberación que compensa el encarcelamiento del cuerpo. Ello equivale al control de sí mismas” (Robledo, 1998: 2-3). El artificio de la autora que crea un personaje escritora es corriente en la literatura femenina, especialmente en novelas de formación, para reivindicar y darle validez social al oficio. El uso de éste es doble en *Prohibido salir a la calle*: Clara tiene su diario y la madre su “Cuaderno de recuerdos y poesía” (Robledo, 1998: p. 3).

Bogotá se nos muestra como una ciudad llena de peligros, al contrario del campo, donde predomina la naturaleza y la paz interior. La familia de Clara proviene del campo y está en el proceso de adaptación a la ciudad: “La autora valiéndose del recurso de la memoria logra evidenciar una situación económica precaria en la que las privaciones y el fantasma de la pobreza amenazan continuamente al núcleo familiar, a la vez que surge un mundo exterior que también está en crecimiento como la protagonista y que provoca temores y desconfianza” (Bernal, 2004:16).

Clara describe indirectamente el comienzo de la transformación de Bogotá, concentrándose en varios fenómenos: “la migración campo-ciudad (fenómeno que viene sucediendo desde la época de la violencia política de los años 50 con la muerte del candidato presidencial Jorge Eliécer Gaitán en 1948), la convivencia neófita ciudadana con la llegada de nuevos habitantes de provincia (como la familia de Clara) y el surgimiento de espacios inéditos de la misma ciudad. Se percibe una Bogotá, por un lado, peligrosa y ajena pero que por otro lado también invita a la aventura” (Bernal,

2004: 16-17):

“Salir a la calle en Bogotá se convirtió de pronto en una aventura. Las gentes llegaban alarmadas a sus casas a describir las extravagancias que veían. Una amiga de mamá nos contó que se había encontrado con una pareja, que los dos iban de espalda abrazados y no se distinguían muy bien quién era el hombre ni quién la mujer, porque tenían el cabello largo, sandalias y pantalones. La situación era insólita y simplemente no cabía en ninguna cabeza que un hombre se vistiera como una mujer o que una mujer se vistiera como un hombre” (p. 198).

La Bogotá de los años 60, que describe Triviño en esta novela es sobre todo una ciudad que va mudando su apariencia y que se abre a diversas influencias y tendencias ideológicas cambiando a sus habitantes e integrando a otros (Bernal, 2004: 16).

La prohibición de no salir a la calle es precisamente la consecuencia de todos esos cambios, tanto para bien, como para mal: “De ahí que el título de la novela exitosamente resume el drama, el choque o simplemente el miedo de salir a la calle y hacer parte de las multitudes” (Bernal, 2004: 13):

“Bogotá estaba llena de peligros y no había modo de que confiaran en mí. Muchas veces pensé en buscar a la otra abuela para que me dijera dónde estaba papá. Me parecía que la solución era irme a vivir con él. Pero nadie podía hablar de papá. Estaba prohibido recordarlo” (pp. 266-267).

En esos momentos es cuando más falta le hace un padre que la comprenda. Mientras tanto, a medida que Clara va entrando en la pubertad su relación con la madre se hace insostenible. Nace su hermana, Esperanza, y una de sus vías de escape es jugar con ella. Cuando la madre se entera de que ha perdido el año, le amenaza con mandarla a un internado. Como dice la propia Clara “era como si de repente una de las dos sobrara en la casa” (p. 267). Según Julie Lirot, Clara compite con su madre como cuidadora de los niños, tomando partida siempre por el padre, nunca por la madre. No obstante, Clara no consigue cambiar, por mucho que quisiera, ni acostumbrarse a los

cambios que experimenta su cuerpo:

“Era como si mis manos y mi cuerpo entero se encargaran de meter la pata en todo momento: rompía más platos de lo normal, tropezaba cuando iba corriendo a alcanzar alguna cosa, me ponía roja cuando los muchachos del barrio me decían mamacita y sobre todo me daba vergüenza que me asomaran unas punticas debajo de la blusa, ya tiene tetas, ya tiene tetas, decía el estúpido de Tomás y yo me ponía a llorar, estúpido, no se meta en lo que no le importa” (pp. 268-269).

El conflicto entre madre e hija culmina con la reclusión de Clara en un internado, que es donde finaliza la novela.

Por otra parte, además de las calles de Bogotá, el espacio abierto de la novela, hay otro espacio cerrado- la propia casa de Clara y su familia, donde crecen ella y sus hermanos y donde Clara escribe su cuaderno.

“Sabemos que en la imaginación de carácter androcéntrico la casa se asocia con lo femenino. En su calidad de espacio cerrado que provee alimento y protección, es una extensión del útero, de las raíces y orígenes de un sujeto masculino cuya praxis se encuentra en un Afuera que es sinónimo de trabajo, tanto en su connotación de labor productiva como de ardua hazaña. Así los jóvenes viven sus ritos iniciáticos por medio del viaje mientras que las muchachas, en lugar de probar su propia imagen a través de aventuras en el mundo exterior, son iniciadas a partir del aprendizaje de los rituales de las relaciones humanas en el hogar para que ellas puedan replicar la vida de las madres. Triviño cuestiona precisamente esa tradición patriarcal al consolidar un espacio narrativo que, a pesar de revelar varias de las ambigüedades y las dicotomías entre ser y deber ser mujer, la gana de evasión y el miedo a la autoridad, instaure transgresiones interesantes al trabajar sobre una simbólica de lo reprimido. El personaje de Clara, como ya hemos visto antes, se niega a aceptar algunos de los roles tradicionales de la adolescente y termina habitando una «casa de ficción» que desafía los límites de lo permisivo” (Robledo, 1998: 2).

Como ya hemos indicado en el capítulo anterior, en este tipo de novelas de formación femenina “la mujer o la niña en este caso es la que promueve la desarmonía e incita al cambio ya que anhela un mundo más justo para ambos sexos, mientras que *Bildungroman* masculino acaba integrándose en la sociedad y así obtiene un final feliz” (Castro Lee, 2000: 360). En caso de Clara no sabemos si llega a adaptarse a ese orden establecido, contra el que se rebela, dado que acaba su narración a la edad de 12 años y de esa forma el final de la novela queda abierto. Al lector le queda intuir a su antojo qué clase de mujer sería Clara en el futuro o incluso esperar la segunda parte de la novela. No obstante, hay que destacar que en este tipo de novelas, como indica Lirot, el destino final de las protagonistas no es lo importante, sino su viaje hacia una identidad libre e independiente:

“By giving voice to the subaltern, the patriarchy is subverted, whether or not the protagonist themselves benefit from the exercise is, in the final analysis, irrelevant. The female protagonists’ destination is never as important as their journeys; their points of departure are their identities in process, the on-going contestation of race, gender, class and territorial nationality in its social contexts” (Lirot, 2003: 55).

Según Alejandra Ayala la novela de Triviño acaba con la interminable añoranza del pasado. Clara abandona su casa triste, añora su familia, sus amigas, su infancia perdida. Esta afirmación se entiende fácilmente si identificamos la soledad y la añoranza como dos constantes en la novela colombiana. Al parecer se repite la historia de la pérdida y la búsqueda del objeto de la nostalgia. En el caso de Clara, su infancia perdida representa el objeto añorado irrecuperable, ya que nunca más la podrá revivir (Ayala, 2000: 59).

7.2. *La semilla de la ira* de Consuelo Triviño: la desmitificación de la figura del escritor maldito José María Vargas Vila

7.2.1. La figura de Vargas Vila

Cuando hablamos del escritor maldito José María Vargas Vila, una figura llena de controversias y prohibiciones, tenemos que hacer un corto viaje al pasado y alumbrar la figura de uno de los escritores más polémicos de las Letras Colombianas e incluso de América Latina, que ha provocado tantas sensaciones diferentes, desde el repudio absoluto hasta la admiración y el respeto de algunos escritores de su época. Nacido en Bogotá en 1860 y muerto en Barcelona en 1933, era hijo de un general que muere cuando Vargas Vila apenas sobrepasa los tres años de edad. La desaparición de su padre sume a la familia en una precaria situación, pues su madre, Elvira Bonilla, debe hacerse cargo de cinco hijos, esperando una pensión de viuda que nunca llega. Así, la falta de recursos provoca que el joven Vargas Vila abandone los estudios y deba ponerse a trabajar, continuando su formación de manera autodidacta. Tras pasar una temporada en el ejército, trabaja como maestro en Ibagué, Guasca, Anolaima y Bogotá y después en el bogotano liceo de la infancia, centro educativo para los vástagos de la alta burguesía regido por la Iglesia. Manoseado por su primer confesor, sus ideas anticlericales se formaron desde muy temprana edad. Como no podía ser de otra forma, dada la personalidad e ideas de Vargas Vila es expulsado del Liceo. Muchas de sus ideas son próximas al existencialismo y se fueron afirmando como libertarias, muy próximas al anarquismo, a tal punto que hasta llegó a proclamarse anarquista. Tras la derrota liberal en 1885 se refugió en Los Llanos del Casanare. Por su actitud crítica, el presidente de Colombia en esa época, Rafael Núñez, puso precio a su cabeza y allí es donde empieza su primer exilio, en Venezuela.

En 1887 publica su primera novela *Aura o las violetas*. Funda varias publicaciones, como *Hispanoamérica*, que acoge muchos de los panfletos por los que alcanza gran fama, a la vez que le sitúan en el foco de la atención. Autor de una obra copiosa que incluye más de un centenar de títulos- novelas, panfletos, ensayos, etc.

mientras sobre todo sus novelas- impregnadas de un hálito romántico, erótico y decadente- obtenían un considerable éxito y eran leídas con fruición, y no sólo por sus compatriotas, Vargas Vila era blanco del repudio tanto del Estado como de la Iglesia hasta el punto que tuvo que exiliarse de su país en más de una ocasión, fue sometido a juicio y excomulgado¹⁰¹. Es recordada su negativa de arrodillarse ante el papa León XIII. A causa de la publicación de su novela *Ibis* fue excomulgado por la Santa Sede y recibió la noticia con regocijo. Vargas Vila es cosmopolita, vive en Venezuela, una larga temporada en Cuba y visita Panamá, México, Argentina y Brasil. Pero su vida literaria transcurre en París y Roma mayormente. Pese a que en la mayoría de las obras de Vargas Vila, las situaciones eróticas son exclusivamente entre hombres y mujeres, obras como su *Diario personal* y *La Conquista de Bizancio* tratan temáticas homosexuales explícitamente. El erotismo retorcido en sus novelas propone la destrucción de la mujer, para combatir las manifestaciones del instinto y fortalecer la viril “voluntad de poder”. Es evidente la ferocidad con la que su discurso se lanza sobre las mujeres, aunque también es verdad que sus obras como *Flor de fango* denuncian el asedio que sufren las mujeres en la sociedad cuando no tienen el apoyo de una familia ni el amparo de un hombre¹⁰².

En sus obras, tanto desde sus novelas y ensayos como hasta sus diarios secretos, se abarca una extrema modificación del uso aceptado de mayúsculas y puntuación, una sintaxis alterada, neologismos, palabras extranjeras y referencias al latín y a la antigüedad clásica, entre otros elementos. Como afirma Laureano Alba, en una de sus reseñas sobre *La semilla de la ira*:

“Vargas Vila es obstinado en su odio contra el imperialismo y los poderes que han convertido su país y el mundo en un abrevadero para una corte de ahítos y desvergonzados. A pesar de la dura infancia, la vida le ha sido benévola, aunque no ha hecho más que despreciarla, ha vivido gracias a su obra literaria, ha conocido a todas las celebridades de su tiempo, ha intimado con el padre del Modernismo, Rubén Darío.

101 Para más información mirar: Carmen Rodríguez Santos, “Reseña de *La semilla de la ira*. Máscaras de Vargas Vila”, *Los lunes del Imparcial*, 10 de noviembre de 2013, <https://www.elimparcial.es/noticia/130486/libros/consuelo-trivino-anzola-la-semilla-de-la-ira-mascaras-de-vargas-vila>.

102 Consuelo Triviño, “Vargas Vila: entre la historia y la ficción narrativa”. Disponible en: <http://studylib.es/doc/5875629/vargas-vila-entre-la-historia-y-la-ficci%C3%B3n-narrativa>. Fecha de consulta 10/10/2015.

Todos se han rendido ante su labia feroz y sombría, salvada por su convicción a favor de la libertad y la belleza. Su febril ingenio y su voluntad de ser rebelde han quedado en sus libelos y sus novelas que condujeron a muchas almas inocentes al suicidio”¹⁰³.

Curiosamente, aunque Vargas Vila fue el escritor más leído en lengua española de su época, aún así fue prácticamente olvidado en la Historia de la Literatura. De ahí el ímpetu de Consuelo Triviño en rescatar a este personaje enigmático, casi olvidado y despreciado por la crítica. Según sus propias palabras: “Vargas Vila fue el escritor más repudiado, tanto por sus panfletos, como por sus novelas eróticas; fue prohibido por el clero y menospreciado por críticos y gramáticos quienes desde la oficialidad intentaron desprestigiarlo. Pese a la mala prensa que lo precedió, ninguno de sus detractores pudo impedir el éxito de su obra que alcanzó una dimensión transatlántica, gracias al desarrollo de la industria editorial española que posibilitó la circulación de libros e ideas y familiarizó al público en lengua española con las realidades americanas”¹⁰⁴.

Si buscáramos una palabra clave para referirnos a Vargas Vila, ésta sería escándalo, pues como piedra de escándalo lo vendieron las editoriales que lo promocionaron. No obstante, hay una cita en la novela que describe a la perfección a este personaje llamado “Divino Iracundo”: “No tuve Dios, no tuve patria, no tuve un amor, en mí sobrevivió sólo una pasión, a la que he renunciado jamás y por la que he sacrificado todo cuanto soy: la libertad!”¹⁰⁵ (Triviño Anzola, 2008: 145).

7.2.2. La semilla de la ira o la desmitificación de Vargas Vila

Esta novela comprende diecisiete capítulos titulados y fechados, cada uno con un epígrafe de Giacomo Leopardi, Víctor Hugo, Nietzsche o Anatole France, entre otros autores cercanos a Vargas Vila, sobre los que escribió en diferentes momentos. La narración empieza en 1899 cuando Vargas Vila acababa de llegar a París. Es un año

103 Laureano Alba, “*La semilla de la ira* [reseña]”, *Revista Aurora Boreal*, 25 de octubre de 2013, http://www.auroraboreal.net/index.php?option=com_content&view=article&id=1605:la-semilla-de-la-ira&catid=86:libros&Itemid=266.

104 Consuelo Triviño, “Vargas Vila: entre la historia y la ficción narrativa”, Art. cit.

105 En adelante cito por la edición de Verbum, 2008.

significativo, ya que marca el final de un siglo y también señala el comienzo de una nueva etapa en la carrera del escritor, ya que su fama va en auge tras el éxito de su novela *Ibis*. No es casual que Vargas Vila ficcionalizado empiece la narración a la edad de cuarenta años, una edad cuando ya no se le considera joven, pero tampoco viejo, edad cuando un hombre empieza a reflexionar sobre su presente y pasado y cuando supuestamente se está a mitad de camino de lo que es la vida. La estructura de *La semilla de la ira* es en forma de diario, narrando la segunda mitad de la vida del escritor hasta su muerte, con un narrador intradiegetico que es el mismo escritor que va narrando su día a día, pero también sus pensamientos más profundos y desgarradores. A través de sus ojos, el lector se va percatando de la situación política de la época, del ambiente vivaz y heterogéneo de metrópolis como París, Roma, Madrid, Barcelona, Buenos Aires, etc., y de la soledad que siempre va mano a mano con el escritor, haciéndole parecer todavía más incomprendido:

“Yo que libré en soledad todos los combates, he de vivir en soledad el peso de mis derrotas, tanto como el orgullo de mis victorias. Haber vivido en las entrañas de la fiera y disparado contra ella mis flechas envenenadas, ha sido el mayor de mis triunfos” (p. 13).

La narración lineal de la novela se ve interrumpida muchas veces por los recuerdos del escritor donde vuelve al pasado para justificar su postura actual sobre algún tema determinado y sobre todo para hacernos saber cuánta importancia tiene la época de la infancia y la figura de su madre para su desarrollo personal y profesional.

A diferencia de los estudiosos que postulan que Vargas Vila figura entre los percusores de la vanguardia, por la experimentación textual que caracteriza sus obras, Triviño lo considera más bien un escritor modernista malogrado tal como señala en una entrevista: “él no puede ser fiel a la poética modernista porque la destroza malamente en frases recortadas con violencia. Él está violentando la lengua, rebelándose contra la sintaxis, queriendo ser innovador, pero fracasa porque resulta afectado” (Díaz Ruiz, 2010:186). Se ha dicho que los escritores modernistas constituyen el segundo movimiento generacional en importancia y repercusiones después de las luchas de la independencia frente al colonialismo hispano, los modernistas lo revolucionaron todo:

“El idioma, la prosa, la poesía, el periodismo, la oratoria, etc. En

Colombia durante el siglo XIX los intentos revolucionarios del liberalismo radical, por modernizar la sociedad y colocarla a las alturas de las naciones desarrolladas fracasaron estruendosamente. El último de estos intentos fallidos fue la llamada guerra de los mil días que significó un trágico epílogo para las transformaciones burguesas de los liberales progresistas. En el intenso y prolongado monólogo interior que Triviño le construye a Vargas Vila se refiere en varias ocasiones a su participación en la Guerra Civil de 1885 liderada por Ricardo Gaitán Obeso contra la Regeneración. El fracaso fue absoluto inaugurándose una retardada época de represión y oscurantismo. La prolongada hegemonía conservadora otorgó poderes y privilegios al clero católico que ejerció a sus anchas la ideología del Régimen. El colapso de la revolución determinó el surgimiento de la literatura vindicativa que halló en Vargas Vila su más genuino exponente. La Revolución Liberal fue aplastada en las Repúblicas Latinoamericanas, lo que explica la proliferación de panfletarios en la extensa geografía del continente” (Pastrana Rodríguez, 2011: 47).

Triviño intenta unificar la fragmentación que define la escritura de Vargas Vila al montar una narración en torno a segmentos extraídos de sus obras: “el objetivo principal de la escritora radica en humanizar al personaje, intentar comprender en qué consistían sus quejas y sus dolores. Cuando uno se acerca a la persona, la está desmitificando” (Díaz Ruiz, 2010:186).

Triviño intenta desempeñar dos funciones simultáneamente: por un lado asume una postura documentalista ante la vida y obra del escritor (por ejemplo Díaz Ruiz equipara la novela a una segunda tesis doctoral, 2010: 187). Por el otro, la autora procura imitar la voz del escritor exiliado, una exigencia ineludible del género autobiográfico que ella ha optado por ficcionalizar. Por ejemplo, en el decimotercer capítulo de la novela *A las puertas de Ítaca*, el narrador intradieético, José María Vargas Vila, describe su viaje de regreso a Colombia, después de casi cuarenta años en el exilio. Tras una breve estancia en Barranquilla, el escritor emprende un viaje clandestino a Bogotá con el fin de visitar la tumba de su madre: “Como Ulises, buscaba en el horizonte las torres ideales de Ítaca natal en esa hora postrera del desterrado, regresando en solemne anonimato, sin mendigar el perdón de los tiranos” (p. 196). Este

episodio nace de la imaginación de la escritora¹⁰⁶, quien se esfuerza en describir la compleja relación que mantenía Vargas Vila desde el exilio con su patria, la fama e infamia que lo rodeaba en todas partes y la constante autovaloración de su obra novelística frente a la hegemonía cultural nacional:

“He ido por el mundo como un leproso, ocultándome de la multitud, cubriéndome el rostro, para que los curiosos se alejaran de mí creyendo que era una monstruosidad, y las miradas morbosas cayeron sobre mí sin reconocerme. Experimenté el extraño placer de verme vivir otra vida, despojado de este yo, y al mismo tiempo, sintiendo en la piel el acoso, la maligna curiosidad de los espíritus vulgares, incapaces de respetar el sufrimiento del otro. He recorrido las calles de una ciudad que no era la mía, buscando desesperadamente a ese niño que de la mano de su madre conoció la miseria humana. Escuché las campanas de la iglesia, a la que solía asistir todas las tardes y estremecido del dolor busqué el consuelo de mi hijo. En la ciudad natal solo había podido mirar a los ojos al sepulturero que me sorprendió sollozando de hinojos ante la tumba de mi madre” (pp. 212-213).

La desmitificación se hace imprescindible en caso de una figura como Vargas Vila ya que se ha percibido siempre como “panfletista político exiliado que ganó renombre escribiendo, prolíficamente, novelas subversivas de poca calidad literaria. Aquí Triviño desempeña la función de archivista, ya que realiza una tácita labor de técnica reordenando activamente los textos del archivo y transformándolos mediante su propia poética de la novela” (Guerrieri, 2015: 837).

De ahí el afán totalizador que subyace en el texto por reconstruir el ámbito cultural e intercultural en el cual se movía el escritor colombiano, mediante las descripciones de los lugares que visitaba, las ciudades en las que residía y la presentación de un gran número de personajes, escritores, artistas, políticos y otras figuras históricas, así como algunos de los personajes ficticios de sus obras. A través de sus ojos, Triviño va describiendo la *belle époque*, aquel periodo de preguerra colmado

106 Triviño ficcionaliza este evento en su novela, ya que se trata de algo que Vargas Vila hubiera querido hacer pero que nunca pudo llevar a cabo.

de políticos, artistas y dandis decadentes. Se describe la Exposición de París, la construcción del metro, la Guerra de los mil días y el famoso caso Dreyfus. “Además, al asumir la voz de Vargas Vila, con el fin de desmitificarlo, Triviño proporciona explicaciones y pormenores de su misoginia, sus prejuicios, su sexualidad y los escándalos y calumnias que siempre seguían a la zaga del escritor” (Guerrieri, 2015: 844). Su postura hacia los supuestos académicos e instituciones de educación salta a vista en el siguiente párrafo:

“En cuanto a los rebaños de letrados, quería provocarlos con mis violaciones al canon, demostrarles cuán ajena me era la tradición y cuánta hilaridad me causaba la autosuficiencia con la que pretendían juzgarme. A medida que triunfaba, se hacía mayor mi distanciamiento de los grupos de escritores y de las academias que validaban a las glorias locales” (p. 35).

Cuando hablamos de la ironía y la parodia en esta novela, como indica Guerrieri –la función paródica es menor, lo que resalta es la domesticación del lenguaje violentado de Vargas Vila– se trata más bien de un intento de reinscribir la figura de Vargas Vila en el archivo abierto de aquel entonces. Por otra parte, la ironía que surge de *La semilla de la ira* no parece ser deliberada:

“Esta particularidad resta valor a la noción de una función paródica en la obra ya que tal parodia depende, en cierta medida, de una intencionalidad. En esta novela se resalta la transgresión ideológica y política de Vargas Vila, su postura anti-regeneracionista y anticlerical, su oposición a las tiranías y su vehemente lucha por la libertad, mientras que al mismo tiempo se reprime su transgresión estética a la narración. Esta novela, como un texto no paródico o hasta anti-paródico, funciona como obra ficticia en la medida en la que el público lector desconozca el intertexto” (Guerrieri, 2015: 845).

El intertexto de esta novela no se limita a la producción novelística de Vargas Vila, sino que abarca la obra entera del autor-protagonista, así como la obra crítica sobre él mismo y la historia de su vida relatada en textos (auto)biográficos.

La continua negociación entre personaje ficticio, presencia autorial de Triviño y escritor de carne y hueso, es lo que se resalta en cada página de esta novela creando un personaje único, entre la realidad y la ficción, pero siempre a través de la mirada crítica de Triviño: “Triviño vuelve más complejo aquel espacio intermedio entre la realidad empírica y los mundos ficticios al desdoblarse a los autores y sus personajes con lo cual se aumenta la ambigüedad, escamoteando el concepto de lo verídico y agudizando el efecto laberíntico” (Guerrieri, 2015: 838). De manera contraria, pero paralela, Vargas Vila cree toparse con los personajes suyos en determinados momentos, como por ejemplo en un transatlántico, atravesando el océano:

“Era la primera vez que me encontraba con uno de los personajes salidos de mí, como si éstos escaparan de las páginas para exigirme la continuidad de su historia. La Witowska del barco se llamaba, o al menos eso decía, Katerina Goncharova y no sospechaba que bajo otro nombre la había eternizado en mis tragedias” (p. 181).

El encuentro con la mujer misteriosa, llamada Katerina Goncharova, aparece en diferentes ocasiones a lo largo de la novela y se puede divisar cierta tensión erótica entre el escritor y una mujer que parece ser un personaje salido de una de sus novelas. Se trata de un erotismo plausible que, sin embargo, nada tiene que ver con el amor platónico entre el escritor y la dama en cuestión: “He de reconocer que el trópico favorecía a la Goncharova, cuya resplandeciente belleza despertaba en los hombres tormentosas pasiones. Mi hijo, que había tenido la ocasión de intimar más a fondo con ella estaba visiblemente impresionado” (p. 182). Aunque la obra de Vargas Vila está llena de descripciones eróticas, Goncharova es el único personaje que resalta el tema del erotismo en esta novela, y no es casual que Triviño haya elegido un personaje ficticio en vez de una mujer de carne y hueso, ya que la sexualidad misma del autor permanece un misterio a lo largo de toda su vida.

En cambio el amor platónico surge entre el escritor y una condesa romana que con su languidez y hermosura había captado el corazón del escritor, nada más conocerla. Este episodio nace de un recuerdo del autor donde se dan a conocer todo tipo de detalles sobre la admiración que suscitó en él la dama en cuestión:

“Admirar es una virtud que solo poseen las almas superiores y yo

puedo decir en honor a la verdad, que sucumbí al encanto de aquella belleza. Me acerqué a una prudente distancia, de modo que pude distinguir el verde de sus ojos, medio entornados, acaso adormecidos por la fatiga del momento. Entre los tenues velos, percibí su garganta maravillosa, sus senos pálidos y firmes, como de estatua romana. Llevaba la cabellera recogida en ondas luminosas. De su inquietante belleza surgía una emanación de pétalos cuyo perfume trastornaba los sentidos y me impedía dejar de mirarla. Temí parecer grosero porque resultaba imposible quitarle la vista de encima; era tal el magnetismo que emanaba de aquel ser, que me acerqué al diplomático amigo y le pregunté quién era la dama de tan perturbadora hermosura” (p. 33).

El escritor evoca el encuentro de forma casi onírica siéndole imposible apaciguar su alma acongojada por una pérdida irreparable. Él, que nunca se había parado a discutir sus libros con nadie ni se rebajó a leer las críticas sobre los mismos, era incapaz de negarle ese placer a la bella condesa, que no paraba de llamarlo *excelencia* durante su breve, pero para él inolvidable, primer encuentro. Esa mujer, infelizmente casada, era gran admiradora de su obra, aunque le reprochaba proclamar la mentira del ideal y la nada del amor:

“Aquella mujer deseaba tanto amar y ser amada, pero su sentido del decoro y el sentimiento religioso se lo impedían. Yo intentaba explicarle que la palabra amor no era más que una forma de disfrazar el deseo imperioso de la carne. No me imaginaba que pudiera ofenderla con mis negaciones. Ahora comprendo que hablar del amor era para ella una forma de amar. En cuanto a mí, me dejé llevar por la melodía de sus palabras tristes, por la sensualidad de su boca huérfana de besos” (p. 39).

Desafortunadamente, esta historia de amor platónico tiene un final trágico, ya que su relación se hizo pública y Vargas Vila se vio obligado a dejar de visitarla. La condesa, abandonada al mundo que despreciaba, no pudo salvarse de las garras de la muerte dejándose consumir lentamente:

“Aquella alma pura, arrastrada por su deseo de inmólación, ardía como un cirio, encerrada en su cuarto, negándose a la vida; se dejaba consumir en el holocausto de su pasión, sofocada por ese misticismo que la mantuvo entre dudas fatales (...). Las rosas cubrían el féretro que guardaba el cuerpo de la que había poseído la gracia, la belleza y la virtud, pero a quien le habían arrebatado la felicidad por esas paradojas crueles que suele plantearnos la vida, el dilema entre el bien y el mal” (p. 41).

Ella inspiró uno de los poemas más hermosos del escritor titulada *Las rosas de la tarde*, un poema que serenó, aunque sea por un momento, “las pasiones tempestuosas de sus pensamientos rebeldes” (p. 41). Para el escritor el amor nunca ha sido motivo de felicidad, sino todo lo contrario, de inquietud y agonía. Para él ningún amor, por muy platónico que fuera, era inocente ya que era condicionado por los placeres de las carnes. Por tanto evoca un recuerdo de su juventud, donde el amor amenazaba con consumirlo:

“Amé unos ojos inocentes que me miraban desde su abismo, prometiéndome salvación. Pero en mi pecho siempre se agitó angustioso el temor de corromper la pureza de esa alma con la más leve manifestación de pasión. La llama ardía en mi corazón y amenazaba con consumirme. Amar fue un tormento, en medio de las habladurías de la plebe que proyectaba en mí su turbia noción del deseo” (p. 112).

De tal forma, Vargas Vila, desde el principio de su juventud, cerró herméticamente las puertas de su corazón para no pecar, “para no desear lo que encandilaba mis ojos y era tan solo un espejismo de la belleza” (p. 112). Para su propia autoprotección, creó una coraza de acero y así aplicaba la más férrea disciplina, ejerciendo la crueldad consigo mismo creyendo evitar así el dolor a la criatura amada. Huir del amor ha sido la obsesión tortuosa de su vida desde la adolescencia. Solo el amor a su hijo le consuela en esas latitudes en la que siempre será una *rara avis*. La fidelidad que Ramón le ha mostrado desde el día que se conocieron sería el único consuelo de su vejez. De hecho, cuando el escritor cae enfermo y siente la necesidad de acabar con su existencia que le pesa, el amor a su hijo enfermo, asediado por la ceguera,

y el destino incierto que le aguarda le obligan a seguir adelante y luchar por los dos:

“En la brutal batalla entre mi cuerpo desfigurado por el mal y mi yo cerebral, me mantuve neutral, sin que me apasionara la suerte de aquel que moría y que guarda en su cuerpo mi corazón. En un plano superior, mi yo astral flotaba como un fuego fatuo en las mórbidas aguas de un pantano, como una partícula errática guiada por un poder invisible. Pero en el fondo, yo sentía que una cuerda invisible y sólida me ataba a la vida sin permitirme desprenderme de ese cadáver que era mi cuerpo” (p. 219).

Su visión pesimista del amor se refleja también en su desprecio por todo lo que tenga que ver con los instintos vitales y al fin y al cabo, la vida misma: “más que besar, he sentido que asesinaba a besos a una mujer, porque matándola a ella, asesinaba el amor, fuente de todos los males, el peor de ellos: la vida” (p. 123). Su pasión verdadera está en deleitarse en las arenas del pensamiento, transformando esa arena en los ídolos que son sus libros, los hijos de sus entrañas. No obstante, en momentos de crisis no puede no preguntarse qué hubiera pasado si el destino le hubiera privado de esta vida llena de sufrimiento y gloria, tan difícil de llevar, ¿cómo hubiera sido su vida entonces? ¿Hubiera estado más cerca de la felicidad? Preguntas sin respuesta atormentan al escritor, que sin embargo concluye que el ser humano siempre se lamenta cómo serían los caminos por los que no anduvo, pero quién sabe cómo lo hubiera pasado en ellos: “A veces me pregunto si el destino no me tendrá reservada una suerte distinta de esta que tanto esfuerzo requiere. Hay momentos en los que desearía dejar de ser Vargas Vila, pasar como un ciudadano anónimo entre las multitudes, regresar a este refugio y hundirme en mis pensamientos, sin sus voces en el cerebro” (p. 159).

El protagonista de Triviño declara: “la originalidad ha sido mi consigna y la aplico en todos los aspectos de mi vida” (p. 24) y se jacta de ser el más célebre de los escritores de la lengua castellana: “muy pocos comprenderán que la verdad me permitió mantenerme erguido e incluso volverme para mirar con desprecio a los ojos a las bestias que me apedreaban” (p. 74). Aunque es considerado uno de los escritores en lengua hispana que más fama ha alcanzado en ambos continentes, el reconocimiento y la fama parecen incordiarle más que agradarle: “paradójicamente yo buscaba lo contrario, ser odiado y temido, convertirme en una leyenda negra con la cual podría proteger mi

soledad” (p. 86). Siente un profundo desprecio por los premios literarios que sirven sólo para alimentar la vanidad de unos cuantos y llenar los bolsillos de otros. A él, en cambio, el destino le ha premiado con un público que reclama sus libros. Lo que más le enorgullece es, sin embargo, el hecho de que haya permanecido fiel a sus ideas, de que se haya ganado el nombre del “desterrado” y de que nunca se haya dado por vencido:

“A los cuarenta años recién cumplidos empecé a experimentar los laureles de la gloria, lejos de aquellas repúblicas salvajes. La selva ronca de furia me seguía de cerca, cubriéndome de oprobio, como lo había hecho en mi juventud. Mi nombre era una bandera de ideas derrotadas y aún pretendían escupirme en la cara, pero la suerte quiso que me acompañara la aureola del desterrado por mis ideales políticos” (p. 35).

Vargas Vila ficcionalizado se compara con Darío y Almafuerte, señalando que “ninguno de ellos fue tan lejos en su deseo de transgresión como yo; ninguno de ellos fue tan irreverente con las leyes de la gramática y de la moral como yo, ninguno de ellos despertó las pasiones de mis libros” (p. 75). Por otra parte es incansable en sus elogios al gran Gabriele D’Annunzio con quien cree tener muchas cosas en común:

“¿Cómo es posible que yo, un escritor nacido en la austeridad de las montañas andinas, guarde tantas afinidades con este príncipe de las letras? ¿Cómo es posible que se comparta con el genio italiano la sensualidad que es privilegio de los pueblos mediterráneos, cuyo contacto con la belleza ha refinado sus gustos hasta hacernos perder el sentido?” (p. 23).

No obstante, como señala Guerrieri (2015): “a diferencia de Vargas Vila que desprecia a los gramáticos hirsutos y se jacta de su rebeldía lingüística, el protagonista de Triviño escribe una prosa fluida, ceñida a las normas de la gramática castellana” (p. 842). No hay violaciones al lenguaje en ningún momento por parte de Vargas Vila ficcionalizado, a diferencia, seguramente, de cómo serían sus diarios de verdad.

Aunque Triviño asegura que Vargas Vila real es un modernista fracasado, Vargas Vila ficcionalizado utiliza recursos estilísticos del modernismo en su discurso. El

modernismo hispánico es, en buena medida una síntesis del Parnasianismo y del Simbolismo. Aunque se trata de prosa en este caso, Triviño emplea un lenguaje poético que mucho tiene en común con la poesía modernista, por ejemplo: la afición al detalle, el anhelo de perfección moral, los temas exóticos, el arte de sugerir y la búsqueda de efectos rítmicos dentro de una variada musicalidad. Ahora bien, el modernismo vargasvilescos está inundado de romanticismo, de ahí la desazón romántica, tan presente en su discurso, al igual que escapismo, cosmopolitismo, amor y erotismo, lo hispánico. Vargas Vila es modernista sobre todo en su anhelo de armonía frente a un mundo que se siente inarmónico y corrompido, con un ansía de plenitud y perfección, dificultada por íntimas angustias y tormentosos pensamientos. La musicalidad de su lenguaje y léxico enriquecido con cultismos, términos exóticos y adjetivación ornamental es lo que le da a su prosa una cierta sintonía con los poetas como Rubén Darío o Juan Ramón Jiménez. Varias obsesiones se repiten en su obra: el paso del tiempo y la nostalgia por la niñez, la falta de amor, la correspondencia emocional entre el mundo externo y su estado de ánimo¹⁰⁷. Vargas Vila ficcionalizado es ante todo un personaje que no consigue captar la noción de espacio-tiempo en su totalidad. Después de haber visitado tantos países diferentes y haber sido entrevistado por tanta gente, se mezclan en él todos los espacios que haya habitado y es incapaz de distinguir bien los lugares y las imágenes. No obstante los recuerdos y las evocaciones de la infancia siguen vivas en su imaginación con todo el lujo de detalles:

“Muchos de los paisajes habitados por mí se confunden, de manera que este ejercicio evocador me fatiga. Algo muy distinto ocurre con los parajes de la infancia, que permanecen en lo más profundo y nos llevan a establecer comparaciones a lo largo de la vida. Ellos viajan con nosotros y remueven las fibras más sensibles cuando percibimos una inesperada semejanza” (p. 176).

La única mujer que había disfrutado del amor pleno y puro del escritor ha sido su madre, a la que adoró con toda su alma y a la que dedicó la mayor parte de su obra literaria. Cuando le empiezan a invadir los fantasmas del pasado, el único consuelo es pensar en su madre y evocar su imagen le trae paz:

107 Para más información, véase Hugo Hernán Giraldo Castaño, “El modernismo de José María Vargas Vila”, *Revista iberoamericana*, 252, 2015, pp. 787-804.

“En las mañanas, antes de entregarme a mis creaciones, me miro al espejo y veo detrás de mí la imagen de aquel ser dulce que me despedía al salir al trabajo o al partir hacia el combate. Su presencia invade la habitación, el aire se llena de ella, cada vez que reanudo el diario ejercicio y evoco los momentos más dolorosos de la vida. Ella está a mi lado cuando hojeo los viejos apuntes o las obras editadas, hace tres lustros, cuando miro con tristeza la única fotografía que de ella poseo. Su sombra se proyecta en mis libros, desde esa primera novela, escrita siendo casi adolescente, de la que pude leerle algunos episodios” (p. 54).

Según narra el propio escritor, en sus rodillas aprendió las primeras letras y también a soñar a través de sus ojos profundos y serenos, que le transportaban hasta los cielos. Dignidad y resignación con la que sobrellevaba su viudez y el sufrimiento causado por los golpes duros del destino son verdaderamente admirables, “a ella debo todo lo que soy” confiesa Vargas Vila (p. 55). De todos los derechos que le arrebataron, el derecho a una patria, el derecho de expresar libremente sus ideas sin arriesgar la vida, el derecho al calor hogareño y al amor filial, sólo hay uno que le hiere el alma: no haber podido enterrar a su madre ni despedirse de ella. Las últimas palabras de su madre junto con su bendición le han llegado en forma de carta, mientras que el escritor se encontraba en fuga:

“La noticia de la muerte de mi madre, llegó en horas de dolor. No pude contener el ímpetu de las lágrimas que golpeaba, y aún golpea, mi pecho aprisionándome el corazón (...). Al leer las últimas palabras de mi madre cayó sobre mi alma un rayo que redujo a cenizas mis afectos, mis sueños, mi pasado y mi presente. En el patio de la casa donde me alojaba, yo leía esa carta con los ojos anegados en llanto. El noble y valeroso espíritu de mi madre me transmitía su inmensa tristeza, su infinita ternura” (p. 57).

En el tercer capítulo de la novela titulado *Morir en París y resucitar en Roma!* el escritor describe una escena inquietante de cómo lo atormentan los fantasmas del pasado y cómo sufre los inviernos implacables en París, acongojado, incapaz de escribir.

Le mantiene despierto el temor de dejar de respirar y de que la muerte le sorprenda sin haber terminado su obra:

“En las noches me encuentro vagando entre ruinas de dioses, de amores de ensueños, buscando los despojos de mi corazón. Intento escribir y de repente, me ataca la parálisis de las manos; horrorizado, compruebo que mis miembros se niegan a obedecer los deseos de mi mente. Quedo petrificado ante la mesa de trabajo, esperando el momento fatal; siento que una criatura perversa se acerca a mí y me arranca las manos de un tajo. Veo cómo mana la sangre, encharcando la habitación. Reprimo los gritos acaso porque el decoro me obliga a ello” (p. 43).

En cambio, en Roma, describe los momentos más sublimes, donde las musas desdibujaban los fantasmas y la congoja, donde su inspiración se erguía intacta creando un ambiente de ideación casi onírica. Este párrafo parece uno de sus poemas, dada la musicalidad de cada palabra y es uno de los pocos momentos cuando el autor se ha sentido en armonía con el universo y con su propia inspiración creadora:

“En la Ciudad Eterna conocí los laureles del triunfo en una atmósfera de belleza y sensualismo. Las musas que me visitaban a menudo, me dictaron las más bellas creaciones, inspiradas en sus atardeceres o en la campiña, bajo la intensa azulidad del cielo mediterráneo. Criaturas de etérea sensualidad, jóvenes de perturbadora mirada, mujeres distantes, suspendidas en la infinitud del horizonte, entre tules y gasas, surgían del paisaje” (p. 45).

El *Divino Iracundo* representa la rebelión contra el presente sistema de valores imperialista e hipócrita declarando ser fiel sólo y únicamente a la verdad y nada más que la verdad. Por él mismo proclamado anarquista, muchas de sus ideas son próximas al existencialismo y se fueron proclamando como libertarias:

“Con los años he llegado a comprender que a estas desgraciadas repúblicas las matan, no las doctrinas conservadoras, sino los

intereses, la ambición y la codicia que se ocultan tras la fachada de la tradición y las buenas costumbres. La enfermedad que corrompe el cuerpo social no es la miseria, sino el miedo. Cuando nadie se atreve a decir la verdad y solo tienen cabida el bufón y el canto adulator de los juglares al servicio de los tiranos de turno” (p. 75).

Según él, la verdad no es una cuestión de elección, sino de primera necesidad, ya que hay muchos escritores que cierran los ojos ante ella, con tal de alcanzar el éxito o simpatías de los gobiernos opresores. El escritor afirma que su arte es fuertemente social, en cuanto ama la vida, por dolorosa que sea; es social en tanto combate por ella, no contra ella; y que separar el arte de las necesidades de la época en la que le ha tocado vivir sería una traición. Así sueña con un arte que pase al campo de la acción, llegándose a comparar con delincuentes que se rebelan contra el sistema:

“Si alguien me señala como un asesino, será por haber matado la idea de Dios. Mi arte es rojo como una bandera de guerra, como la sangre y la cólera terrible de Ezequiel; si me acusan de terrorista, será por haber derruido las viejas capillas escolásticas que aprisionan el alma de las cosas, que no tienen ni la más remota noción de la belleza” (p. 103).

De esa forma él arremete también contra algunos intelectuales colombianos de su época como Santos Chocano o “el relamido cronista Gómez Carrillo que siempre va detrás de una mujer y de una patria para vivir de ellas” (p. 113) o contra Gabriela Mistral que “carece de don de la poesía” (p. 113)¹⁰⁸. Cuando habitaba en Madrid, aparte de Villaespesa, apenas tenía relación con la intelectualidad nativa:

“Como en París, huyo de esos escritorzuelos que se reúnen en la Puerta del Sol, hampones literarios que cultivaban la picaresca en su diario vivir, siempre sospechosos de chantaje, y a quienes se les achacaban insólitos fraudes. He ahí la razón de que a criaturas como Chocano les sea posible ejercer su infame apostolación en estas tierras

108 Como bien indica Szichman, Triviño toma distancia de estas posturas del escritor diciendo que se trata de consideraciones personales misóginas, en el caso de Gabriela Mistral: “sin importar la distancia que Triviño tomó de Vargas Vila, es obvio que quedó prendada de su héroe, incluso dice que sintió cierto pudor al parodiarlo, como si de esta forma le perdiera el respeto” (2013: 113).

(p. 81).

En Barcelona, sin embargo, se reúne con Valle-Inclán, a quien describe como *artista apasionado* y quien queda visiblemente impresionado con su poema *Rosas de la tarde*. No obstante con ninguno de los amigos españoles alcanzó esa intimidad que existía entre él y Darío, pese a las diferencias que los separaban: “en los encuentros con el cisne pude descubrir la nobleza de su alma, esa fragilidad que invitaba a protegerlo de las mezquindades y de la envidia, como ocurrió en Madrid con motivo de los actos en conmemoración del Tercer Centenario del Quijote” (p. 85). El escritor también describe el choque con la España católica, dado el éxito de sus libros entre un público ávido de verdades y harto de cretinismo padecido por sus letrados: “la juventud estaba ansiosa por sacudirse las polillas, cansada de las amenazas del infierno que amordazan el alma y el cuerpo. Sectores ácratas, anarquistas, trabajadores, sobre quienes pesaba una injusticia secular, e incluso mujeres atribuladas por la culpa, se fanatizaron con mis novelas. El público pedía cada vez más y más un arte rojo de pasión y yo se lo ofrecía” (p. 88).

Desde su punto de vista, en sus manos, o mejor dicho en su pluma, está la salvación de Colombia, América Latina y de la humanidad entera. Así son las convicciones de este personaje novelesco, para quien el honor se mide con la espada de la verdad. El radicalismo de Vargas Vila así cobra todo sentido y nos descubre mucho más allá de sus excentricidades, ya que le dolía no sólo su patria, sino todo un continente:

“No me pudo arrancar la dolorosa noción de la patria; es esa la razón de que viviendo tan lejos de Hispanoamérica, me empeñe en ser un escritor americano. En mis libros escritos en el destierro, en mis novelas, en los libelos y en las revistas y periódicos que están llenos de personajes y temas americanos, palpita la realidad continental. Algunas novelas parecen librarse de ese contagio, pero es solo en apariencia, porque su fondo es dolorosamente americano. El alma de ese lejano continente les insufla la vida que poseen” (p. 187).

Asimismo, el escritor no puede sino preguntarse si fue una maldición que lo condenó a la desgracia de arrastrar esa vida, pero al fin y al cabo reconoce que la dicha

no le ha sido asignada a los genios. El destierro fue un castigo a su soberbia y osadía, a su irreverencia ante los poderes, y la pérdida de patria es sólo el efecto demoledor del tiempo. Aunque algún día regresara a ella, no la iba a encontrar:

“Los tiranos y yo no teníamos cabida en el mismo suelo y por ello hube de alejarme, hasta que desapareció de mi vista el terruño nativo. Si me fuera dado regresar, sin duda, no hallaría el país que dejé. Sería un extranjero en las calles de mi ciudad. ¿Dónde está mi patria? La busco en vano y no la encuentro, ni siquiera en lo más recóndito de mi corazón. Voy como un peregrino, sin un hogar donde albergar mis días, sin un jirón de tierra donde cavar la tumba en la que han de reposar mis huesos” (pp. 111-112).

El erotismo tanto explícito como implícito de sus novelas llega a hacer sonrojar a muchas niñas de la época. Según Mario Szichman, Vargas Vila es, en el terreno de la literatura erótica, lo que fue Edmundo D’Admicis en el ámbito de la literatura infantil: “Y así como nadie necesita leer las *Memorias de Giacomo Casanova* para hacerse una idea de lo que es un Casanova, no hace falta haber leído a Vargas Vila para convocar con su nombre imágenes de galanes inescrupulosos y de mujeres perdidas, de enfermedades vergonzosas y de suicidios al caer el crepúsculo” (Szichman, 2013: 112).

La propia sexualidad del escritor sin embargo constituye un misterio, ya que era percibido como un ser andrógino que cobijó a un hombre mucho más joven que él y lo hizo pasar por su hijo. Fue calumniado y acusado de pederastia, por tanto la posibilidad de una presunta relación homosexual con el hombre al que llamaba su hijo finalmente quedó descartada. Vargas Vila siempre dijo que se trató de un amor de padre a hijo, platónico, de un tipo muy especial. Nunca se le conoció ninguna relación amorosa con ninguna mujer, en aquella época, cuando el matrimonio aparecía como la única posibilidad de cohabitar con una mujer. Es bien conocida su novela *María Magdalena*, donde una especie de relato subvierte la tradición católica, tratando temas como el amor erótico, centrado en la representación del cuerpo de María Magdalena, la imaginación erótica y la atracción sexual¹⁰⁹.

109 Para más información véase: Jorge E. Rojas Otálora, “María Magdalena: la mujer fatal en Vargas Vila”. Disponible en: http://www.tramayfondo.com/actividades/vii-congreso/las_diosas/downloads/rojas-jorge.pdf. Fecha de consulta 15/06/2017.

En cuanto al título de la novela *La semilla de la ira* podemos afirmar que Triviño eligió este título ya que lo que genera la fuerza y la belleza en la prosa de Vargas Vila es su ira; “sin la ira y sin la radicalidad política, las resonancias del eximio panfletario no serían tan actuales” (Pastrana Rodríguez, 2011). La ira es lo que le da esencia a la narrativa de este autodidacta abierto de par en par a todas las corrientes estéticas y filosóficas de todas las épocas, en especial el Romanticismo, al que puso su especial acento. Es un romántico rabioso, cuyo febril ingenio y voluntad de ser un rebelde condujeron a muchos lectores inocentes al suicidio.

El mismo Vargas Vila, casi en el tramo final de su vida recuerda aquella época de la lucha revolucionaria por la libertad, cuando su corazón todavía latía con la esperanza de poder cambiar el mundo a mejor:

“Hoy más que nunca cobra sentido la lucha internacionalista que tuvo en José Martí a su máximo líder. Entonces en cada país, parecía brotar la semilla del liberalismo altruista; en el Ecuador se escuchaba el verbo lacerante de aquel cóndor que sobrevolaba los Andes, Eloy Alfaro; el espíritu más grande que ha producido nuestra raza indígena; moría asesinado por los traidores, el héroe que habría podido redimir la patria. Juan de Dios Uribe; en Venezuela se enfrentaba a los déspotas, esa alma generosa que fue Joaquín Crespo; en el Perú, Pierola; y, en Chile, Francisco Vilvao se batía contra las tinieblas. Época hermosa y heroica, que nos correspondió vivir en el destierro en donde el único alimento que nutría nuestro espíritu, era la esperanza de la libertad” (p. 218).

La novela termina con una especie de transmutación del autor, quien ahora sobrevuela el mundo convertido en un cóndor solitario que guarda un mensaje de paz y sigue con su canto de la libertad: “divinizado o demonizado, mi cuerpo yacía amortajado bajo los púdicos velos del silencio... Pero mi patria no acababa de olvidarme. ¿Cómo iba a olvidarme si el pueblo me aclama?” (p. 261). Su espíritu por fin queda libre de todo dolor y se va a la nada, de dónde ha venido: “la espera es larga, mientras eso sucede, voy arrancándome con gozo, una a una, las espinas de mis antiguas heridas; la sangre deja de correr y el dolor me abandona. Arriba hace un frío luctuoso, pero ya no puedo sentir... Las nubes me envuelven en vaporosos velos, mientras cantan

para mí la canción del infinito” (p. 262).

7.2.3. Consuelo Triviño y Vargas Vila

La relación entre Consuelo Triviño y José María Vargas Vila se remonta a principios de los años ochenta, cuando ella vino a España, a realizar sus estudios de doctorado. En el año 1988 se doctoró con el tema “El sentido trágico de la vida en la obra de José María Vargas Vila” por la Universidad Complutense de Madrid. Como ya hemos indicado antes, *La semilla de la ira*, es considerada, pues, su segunda tesis doctoral, ya que aborda muchos hechos reales, aunque también contiene muchos elementos de ficción a diferencia de un simple trabajo de investigación. En una de sus entrevistas¹¹⁰, Triviño subraya todas las dificultades por las que ha tenido que pasar a la hora de rescatar los diarios de Vargas Vila, encontrados en La Habana (Cuba) teniendo que escribir una carta personal al mismísimo comandante Fidel Castro: “El diario era en realidad un viaje iniciático, más que de huida, de búsqueda. Llegaba a París como muchos de su generación, respondiendo a la convocatoria que anunciaba exponer los logros de la cultura occidental”¹¹¹. Los diarios encontrados fueron elemento importante para la creación de esta novela, ya que posibilitaron a la autora ver el mundo directamente a través de los ojos de Vargas Vila y de esa forma también conocer sus angustias y preocupaciones más profundas: “Al terminar la novela, sentí que no era yo quien hablaba sino el propio Vargas Vila y eso me conmovió” (Szichman, 2013: 113). En la entrevista con Fernando Díaz Ruiz, Consuelo se lamenta que hasta ahora el mito de Vargas Vila haya tenido más peso que su obra, pero aún así se resiste a ver similitudes con la literatura y figura del también polémico Fernando Vallejo que en su opinión no constituye una amenaza para nadie:

“Panfletarios tal vez no necesitamos hoy en día, pero sí personas honestas y capaces de señalar lo que ocurre, algo que por ejemplo ocurre en el cine. Hoy vemos películas donde un pueblo es masacrado

110 Para más información véase: Darío Henao y Óscar Collazos, *Programa Conversandos*, Universidad del Valle, Telepacífico, 20 de septiembre de 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=g5z4S7UgtfQ>.

111 Consuelo Triviño, “Vargas Vila: entre la historia y la ficción narrativa”, Art.cit.

el país sigue siendo la misma: políticos corruptos, pobreza a cada paso, violencia, desigualdad, gobierno opresor, etc. Escribir sobre Vargas Vila, a la vez representa la recuperación de la historia y la memoria de las raíces del pueblo colombiano y latinoamericano: “Me llamaba la atención la reivindicación y condena de un autor que seguía siendo noticia en la prensa. Además, por aquellos años estaban de moda los estudios sobre la lectura y en las universidades españolas se empezaba a mirar con interés la llamada literatura por entregas. Vargas Vila era una rareza, aunque al alcance de cualquier investigador. Sus obras estaban en las librerías de Madrid, en los mercadillos callejeros y en las bibliotecas¹¹³. Antes considerado un escritor mediocre, de segunda fila, gracias a Consuelo Triviño, su verdadera historia ha salido a la luz y el escritor una vez más leído en España y en América Latina, ha conmovido a muchos lectores que han redescubierto su prolífica obra.

Al acabar su tesis doctoral, Triviño pensó que ya no se iba a dedicar más al *Divino Iracundo*, ya que cualquier encargo relacionado con Vargas Vila lo vivía como una conspiración en contra de su trabajo creador. No obstante, veinte años más tarde le pidieron escribir un cuento sobre escritores colombianos en París a finales del siglo XIX, y así se animó a escribir un cuento sobre Vargas Vila en 1989. Gracias a él pudo sumergirse en *belle époque*, que era una de sus pasiones ocultas, y fue tal el entusiasmo que lo que era un cuento se convirtió en una novela. Como la propia escritora indica en una entrevista:

“La novela, al igual que el diario se inicia en 1899, y está escrita en primera persona parafraseando fragmentos del diario rescatado y continuando lo que él va esbozando, imitando su estilo, aunque a veces es parodia y a veces es inmersión en la metáfora sinestésica, en el lenguaje modernista, porque el modernismo era la época que más me interesaba y más me entusiasmaba en la época en la que yo me dedicaba a la docencia universitaria”¹¹⁴.

Toda la novela imita el estilo de Vargas Vila, pero siguiendo los cánones de la estética modernista, que a la escritora le salían de manera natural y espontánea porque

113 Consuelo Triviño, “Vargas Vila: entre la historia y la ficción narrativa”, 10 de octubre de 2015, <http://studylib.es/doc/5875629/vargas-vila-entre-la-historia-y-la-ficci%C3%B3n-narrativa>.

114 Darío Henao y Óscar Collazos, *Programa Conversandos*, Op. cit.

fue la música con la que le arrullaron cuando nació. Dado el hecho de que Triviño llevaba esa poesía y ese ritmo dentro, fácilmente surgió una escritura muy fluida, con un ritmo y una versificación modernista, aunque la novela está narrada en prosa (no hay que perder de vista de que se trata de una prosa poética).

Hoy nadie duda, en el entorno universitario más riguroso de la importancia de Vargas Vila, que se ha convertido en un referente para interpretar la realidad de su tiempo, desde disciplinas como la antropología social. En algunas universidades, en los últimos años, especialmente en los Estados Unidos, se ha emprendido la tarea de reinterpretarlo, de abordar sus novelas desde una perspectiva simbólica, ideológica, política e histórica, leyendo entre líneas, los padecimientos de su alma atormentada.

Para concluir, aunque el paso de Vargas Vila a la ficción no ha sido para nada esperado, ni planeado, ni siquiera por parte de la propia autora, podemos afirmar con certeza que su figura ficcionalizada no acaba con esta novela. Es más, según Triviño, aquí es donde empieza todo lo que él representaba y en lo que creía, y nosotros tenemos la obligación de seguir sus huellas y no dejar que el *Divino Iracundo* caiga en el olvido.

7.3. *Una isla en la luna* de Consuelo Triviño: entre el fracaso existencial y la tentación gótica

7.3.1. Hacia una tipología de la novela gótica

Antes hemos hablado del fracaso existencial en la novela de Piedad Bonnett *Para otros es el cielo*. Ahora, en cambio, se nos presenta otra novela de la misma temática, pero con matices bien distintos. Como todos los personajes de la narrativa de problemática existencial, éstos también se encuentran atormentados, desesperados, sometidos a los vaivenes de una sensibilidad doliente y trágica a la vez. La atmósfera de la novela es de una angustia tormentosa, típica para el género de la novela gótica, ya que uno de los narradores nos adelanta el final trágico de la joven protagonista en el primer párrafo. De esta forma, los personajes se encuentran atrapados en un laberinto sin salida, del cual, ya sabemos, les resulta imposible liberarse. Aunque el amor sea uno de los

temas centrales de la novela, ésta no es una novela de amor, sino más bien de lo peligroso que puede llegar a ser la obstinación a la que sucumbimos a causa de amores fatales. Como indica Salwa M. Mahmoud (2016), “la historia plasma el fracaso de una generación que quiso cambiar la forma de ver y de sentir, deformando las nociones del amor y de la libertad” (p. 1).

Una isla en la luna es el mismo título de la obra clave de William Blake, el padre del romanticismo inglés, “a la vez pintor y poeta de un simbolismo muy personal y creador de imágenes oníricas de resonancias bíblicas que preludian las inquietudes de románticos posteriores”¹¹⁵. Los posibles motivos para la elección de la autora del título de esta obra y este poeta pueden yacer en el hecho de que “la narración dialoga con la tradición literaria, acoplando el romanticismo con las propuestas vanguardistas” (Mahmoud, 2016: 1). La obra de Blake proporciona abundante información literaria, esencial para comprender la producción que Blake escribió con posterioridad. Es curioso destacar que William Blake, cuyo nombre se menciona un par de veces a lo largo de la novela, es uno de los escritores preferidos de Sergio León Gómez, un escritor fracasado que intenta escribir la obra de su vida que dé sentido a su penosa existencia.

En primer lugar, vamos a ver las similitudes de esta novela con la novela gótica para luego poder explicar la correlación con los personajes y la trama¹¹⁶. La primera coincidencia sería la utilización de cierto tipo de espacio arquitectónico, como un castillo viejo o un caserón viejo, en este caso, propiedad de la familia de Sergio León Gómez, un escritor hundido en el fracaso, donde habitan Mara, una pitonisa negra, descendiente de esclavos africanos, hija ilegítima del patrón, y un gato llamado Lucifer. Todos estos habitantes contribuyen a crear esa atmósfera típica de novelas góticas, angustiosa, tensa, como si allí vivieran criaturas peligrosas de la noche:

“El parque donde se refugiaba y la casa donde vivía León Gómez, es decir, el artista fracasado, generaban una energía extraña, como si el entorno estuviera dominado por una fuerza que atraía inocentes criaturas para devorarlas en la noche¹¹⁷” (p. 43).

115 Guillermo Lorn, “Las lecturas de Guillermo, 2014 (Blog)”. Disponible en: <https://laslecturasdeguillermo.wordpress.com/2014/11/19/una-isla-en-la-luna-de-william-blake>. Fecha de consulta 22/03/2017.

116 Para más información véase: César Fuentes Rodríguez, *Mundo gótico*, Quarentena Ediciones, Llinars del Vallés, 2007 (pp. 17-18).

117 En adelante cito por la edición de Alfaqueque Ediciones, 2009.

La segunda similitud sería precisamente la creación de la atmósfera de misterio y suspense, de la cual hablamos antes, aunque en este caso, más que de misterio (dado que ya sabemos el final), se trata de una atmósfera de angustia y temor. De la cita anterior vemos que el parque que frecuenta la muchacha, Aura, joven estudiante de filosofía, en busca del hombre de sus sueños, aunque no es espacio cerrado, genera una fuerza nociva. A raíz de esto, ese mismo parque resulta ser el sitio donde la muchacha se enfrenta con su trágico destino.

La tercera sería la profecía ancestral (una maldición que pesa sobre la propiedad o sobre sus habitantes), en este caso se trata de una maldición, idea alimentada por León Gómez, por las infamias perpetuadas contra los esclavos negros (especialmente esclavas, tratadas muchas veces como esclavas sexuales de los patrones) cometidas por sus antepasados, incluyendo a su padre. Sergio está convencido de que tarde o temprano la maldición caerá sobre él, siendo el único descendiente masculino viviente de la familia León Gómez. La constante presencia de Mara en su vida, ayuda a perpetuar ese pensamiento, ya que ella cumple su función de hechicera, más que de empleada doméstica, la cual supuestamente era su función principal. Es una mujer hermética, capaz de sacar esencias de las plantas, predecir el futuro y hacer ritos paganos, con lo cual forma una parte importante de esa atmósfera de suspense y angustia:

“Usted no se puede imaginar las chispas de fuego que saltaban de sus pupilas. Nunca he creído en las brujas, pero ella parecía que lo era de verdad (...). Le chocaba el hermetismo de aquella mujer, eso no es humano, comentaba. A mí también me pareció muy rara en su insolente belleza y no dejaba de pensar en lo que podía ocurrir entre el escritor y su criada” (p. 45).

Es conveniente empezar con la definición de las palabras, hechicera, maga y bruja, ya que son términos usados frecuentemente como sinónimos, aunque hay ciertas diferencias importantes en el significado. En el Diccionario de María Moliner podemos encontrar la siguiente acepción de “mago-a”: “Persona que realiza operaciones de magia (...). En particular, personaje fantástico de los cuentos de hadas que realiza transformaciones y hechos maravillosos” y de “brujo-a”: “Persona a la que se atribuyen poderes mágicos, generalmente malignos y debidos a un pacto con el diablo (...). Hombre supuestamente dotado de poderes sobrenaturales en ciertas culturas (=

hechicero). Mujer vieja, desastrada o de aspecto repugnante. Mujer de muy mal carácter o maligna” y, al buscar “hechicero-a”, nos encontramos con lo siguiente: “Persona que pretende conocer el futuro y las cosas que están fuera del alcance de los sentidos o la inteligencia y ejercer un poder sobrenatural, generalmente maléfico, sobre cosas o personas valiéndose de palabras, signos y objetos extraños (...). En los cuentos, brujo”. Como podemos ver, los límites no están del todo claros y en determinados personajes encontramos cualidades que permiten definirlos de cualquiera de las tres formas, como Mara, por ejemplo, que sería una especie de maga porque realiza operaciones de magia; bruja, porque supuestamente tiene un pacto con el diablo, y hechicera, porque puede conocer el futuro.

Cuando intentamos definir la magia, nos encontramos con el mismo problema. Según James Frazer, la magia se entiende como “un sistema espurio de leyes naturales, así como una guía errónea de conducta. Es una ciencia falsa y un arte abortado” (Frazer, 1981: 24). Por otra parte, José Manuel Pedrosa (2000) aporta la siguiente definición: “Por magia suele entenderse el conjunto de creencias y ritos basados en la convicción de que el hombre puede alterar, con fines moralmente positivos o negativos su vida, la vida de los demás y su entorno natural mediante conocimientos facultades y técnicas especiales, de carácter sobrenatural” (p. 12). Hay que distinguir entre una *magia daemoniaca* que se basa en un acuerdo o pacto con el diablo y que por tanto está prohibida y la *magia naturalis* como manipulación permitida de las fuerzas naturales que se hallan inmanentes en la naturaleza por el acto de la creación divina¹¹⁸. El espíritu de la Iglesia va a identificar la magia con paganismo y sus divinidades con los demonios y espíritus de carácter maligno. Por tanto el diablo resulta ser un elemento importante en la existencia de la bruja¹¹⁹. Como afirma Rossell Hope Robbins (1992), la brujería nace cuando la hechicería se convierte en herejía: “la brujería engloba a la hechicería, pero va más lejos, pues la bruja firma un pacto con el diablo para realizar actos mágicos con el fin de negar, repudiar y afrentar al Dios cristiano” (p. 298). El concepto de bruja, asimilado al de hereje fue el responsable del asesinato legal de miles de personas en Europa occidental entre 1500 y 1700. No obstante, el hecho de que la iglesia condenara

118 Para más información véase: Christoph Daxelmuler, *Historia social de la magia*, Herder, Barcelona, 1997, p. 23.

119 El término bruja aparece como tal en tres romances hispánicos a finales del siglo XIII: “bruxa”, con el significado de súcubo o demonio femenino y se relaciona con los crímenes y maleficios. “Bruja” se encuentra por primera vez en las *Glosas del Escorial* hacia el año 1400. Después vuelve a aparecer hacia 1475 en *Glosas de Segovia*. Más tarde, en *La Celestina* y en el siglo XVI ya era un término muy usado. La forma hispano-portuguesa corresponde a *bruxa* (Lara Alberola, 2010: 19).

todo lo que tenga que ver, no ya con magia, sino simplemente con el paganismo, no significa que antes no se hiciera hincapié en los peligrosos efectos espirituales de la magia o que los magos mismos no eran objetos de engaños e ilusiones diabólicas y por tanto no era de fiar (Caro Baroja, 1986: 81).

Como afirma Lara Alberola en su estudio, “la magia históricamente se ha relacionado con los antiguos sacerdotes de Babilonia, Asiria y después del imperio persa, en especial de los mazdeístas¹²⁰. Parece que los magos eran hacia el siglo V a.C. una casta sacerdotal que dominaba las ciencias ocultas: magia y religión eran una misma cosa¹²¹. Países orientales como Egipto son los fundadores de las artes mágicas. Desde allí se extenderán estos conocimientos, penetrando finalmente en Europa occidental a través del mundo clásico (Lara Alberola, 2010: 20). En las hechiceras clásicas cuyas representantes serían Circe y Medea, se encuentra un precedente claro de la que siglos más tarde será una categoría nueva: la bruja. En la *Odisea*, dada la imposibilidad del dominio mágico sobre Ulises, la bella Diosa recurre a la seducción, lo que significa que el deseo de posesión se lleva a cabo por otra vía (Lara Alberola, 2010: 45). Mara, al igual que Circe, pretende dominar al que se encuentre en su alrededor y es experta en preparar hechizos y tiene sueños premonitorios.

Cuando hablamos de la literatura hispánica o más bien española en este caso, vemos que entre la poesía de los siglos XIV y XV, no podemos olvidar *El libro de buen amor* del Arcipreste de Hita, cuya Trotaconventos se encuentra entre los precedentes de Celestina. Aquí se trata del primer testimonio literario en que la alcahueta aparece de manera individualizada. La hechicera celestinesca nace como categoría, gracias a la magna obra de Fernando de Rojas. El éxito de la obra y del personaje de Celestina genera una serie de continuaciones e imitaciones que se conocen como literatura celestinesca. Celestina es una mujer transgresora, dado que es capaz de invertir la sociedad patriarcal de la época, transformándola en un matriarcado de mujeres independientes. El autor se ve obligado de restablecer el orden patriarcal y eliminar el elemento subversivo, por lo que Celestina muere. A medida que avanza el siglo XVI la hechicera celestinesca va perdiendo fuerza, para en el siglo XVII ir cediendo sitio a la

120 “Zoroastro se considera fundador del mazdeísmo e iniciador de la magia. Como mazdeísmo se conoce la religión adoptada por los persas desde la época aqueménida hasta el año 651 d. C., cuyo Dios principal es Ahura-Mazda. Esta religión dualista la profesaban, en la época meda, los magos” (Lara Alberola, 2010: 20).

121 Brujería y religión nacen de la mano, pero el prestigio de una es significativamente menor al de la otra. Las prohibiciones que se generan en cuanto a la brujería hicieron que ésta se situara en una esfera privada, lejos de lo público y a la vez desembocara en la concepción negativa de este tipo de prácticas (Lara Alberola, 2010: 5).

hechicera mediterránea¹²², apenas presente en el panorama renacentista, quien se convierte en la protagonista indiscutible en el teatro. No obstante, la bruja, quien empieza a aparecer a finales del siglo XVI, se convierte en figura importante de los libros de los Siglos de Oro¹²³ (Lara Alberola, 2010: 338).

Desde el origen, pese a que se conoce la existencia de algunos magos varones, las fuentes harán referencia casi siempre a las brujas femeninas, ya que mediante sus prácticas mágicas cultivaban una sabiduría propia, al margen de la sociedad eminentemente masculina que las excluía de las esferas del control social, por lo que las brujas son una comunidad que nunca ha tenido voz propia. A nivel de roles de género, las brujas, ya sean medievales o modernas, están asociadas al mal, ya sea en un sentido demoníaco, o porque representan todo lo que una mujer de bien no debería ser dentro de una sociedad patriarcal, libre, independiente, etc.¹²⁴

Si nos centramos en el continente hispanoamericano, vemos que a partir del descubrimiento de América en 1492 empezaron a llegar conquistadores al nuevo continente que procuraban evangelizar a los indígenas para que practicasen la religión única. Uno de los principales mecanismos de estos evangelizadores tiene la demonización de las creencias de estos pueblos. Así, el diablo adquirió todos los atributos de las deidades mesoamericanas y especialmente de aquellas relacionadas con el Mal y el inframundo. De este modo, las creencias de los indígenas fueron relegadas a la categoría de “demoníacas o “paganas” y las sacerdotisas que se comunicaban con las deidades indígenas pasaron a ser consideradas brujas, ya que establecían contacto con la

122 “La hechicera mediterránea es la categoría mágica que sigue en importancia, por la frecuencia de textos en que aparece, a la hechicera celestinesca. Las hechiceras clásicas fueron las piedras angulares de la hechicera literaria occidental. Dentro de la amplia categoría de «hechiceras clásicas» presentes en las piezas de los principales genios griegos y latinos, se podía distinguir a las hechiceras primigenias, Circe y Medea, y a las hechiceras de Tesalia, herederas de las dos primeras, pero más vulgares. En este segundo grupo, no existía una homogeneidad total y podíamos encontrar hechiceras jóvenes que ejercían la magia amatoria en beneficio propio y féminas no tan jóvenes, pero igualmente interesadas en el amor; todas ellas con extraordinarias capacidades mágicas. Del mismo modo, había algunas mujeres que se podían tachar de semimonstruosas por sus crímenes y hasta por su aspecto físico, y otras que comenzaban a ejercer un oficio” (Lara Alberola, 2010: 164). Según esta tipología, Mara sería la hechicera étnica, ya que como descendiente de esclavos negros formaría parte del mundo “no hispano”, como las moras, judías, gitanas, conversas, etc. (Lara Alberola, 2010: 146).

123 “Jamás se plasmó la brujería desde el terror en piezas de ficción diferentes a la prosa histórica o la miscelánea. Siempre median el humor y la crítica, como ocurre en *El Buscón*, *La pícaro Justina* y *El coloquio de los perros*. La tipología que sobrevive sin problemas durante los siglos XVI y XVII es sin duda la hechicera celestinesca, pero la bruja terminará ganando la partida a partir del siglo XIX, por influencia europea. La bruja es un ente general, la hechicera celestinesca es un personaje autóctono. De ahí que la bruja sea la que se convierte en un arquetipo que se repite en novelas, relatos, cuentos infantiles, etc.” (Lara Alberola, 2010: 341).

124 Para más información véase: Cristina Sales Sarriera, *La construcción literaria de la bruja en dos cuentos de Julio Cortázar*, Trabajo de Fin de Grado, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014, pp. 4 y 9.

esfera maligna al practicar una magia ritual muy diversa: “además, la llegada de los esclavos africanos al continente americano supuso la aparición de nuevas religiones que pese a ser asimiladas por el cristianismo, dejaron un nuevo sustrato en relación a las prácticas mágicas y religiosas. La llegada de los esclavos negros significó la aparición de una serie de nuevas creencias, como la santería o el vudú —estrechamente relacionadas con la muerte— que provenían de la mitología yoruba” (Sales Sarriera, 2014:11).

El siglo XIX, época del fin del colonialismo, significó grandes cambios en la consideración de la brujería, ya que aparecería una nueva sociedad industrial que rechazaría la magia basada en la tierra y la naturaleza. No obstante, con el Romanticismo la magia y el paganismo se convirtieron rápidamente en motivos literarios por su carácter folclórico y exótico, y en el siglo XX la literatura hispanoamericana utilizaría dichos motivos para reivindicar una identidad propia. Los escritores de la época rechazarían el racionalismo, sistema burgués amparado por el capitalismo, considerándolo como una usurpación del hombre y del mundo. Además las atmósferas surreales y estados del subconsciente son un elemento constante de esta nueva estética, de modo que el sueño, el recuerdo y la imaginación serán motivos muy usados (Sales Sarriera, 2014: 12).

Son muchos los escritores latinoamericanos que recurren a estos personajes en su narrativa, desde perspectivas muy diversas, entre ellos el célebre García Márquez y su personaje de *Cien años de soledad*, Pilar Ternera, además de José Félix Fuenmayor en su cuento *Las brujas del viejo Crispulo*, y también Julio Cortázar escribe dos cuentos cuyo protagonista es una bruja: *Circe* y *Bruja*, entre otros muchos. Pilar Ternera, la mujer que junto con Úrsula Iguarán es madre de los Buendía: “adivina el futuro y en alguna ocasión lee el porvenir de los Buendía como hace por ejemplo cuando Rebeca acude a ella. Pilar Ternera podría ser considerada una auxiliar¹²⁵, no la típica auxiliar del héroe, más bien sería la auxiliar de toda la familia, la guía de los Buendía. Pilar Ternera, que basa casi toda su relación con la magia en la pronóstico por medio de las cartas, parece inmortal, supera los 145 años y cuando se nos anuncia su muerte, es inevitable que pensemos que ésta es una decisión tomada por ella, tras haber cumplido su misión: guiar a los Buendía, sobre todo en lo que a asuntos amorosos se refiere. Este hecho nos hace pensar, irremediabilmente en el personaje de la Celestina, ya que al igual que ésta

125 Como por ejemplo las hechiceras clásicas Circe y Medea son auxiliares del héroe y utilizan su magia o bien para ayudarlo o bien para tenerlo bajo control.

se siente comprometida a propagar el goce sexual” (Molero, 2003: 108).

Caro Baroja (1986) señala que la psiquiatría del siglo XIX consideró la brujería como una forma de locura contagiosa colectiva, no obstante, no siempre han separado con claridad a los endemoniados y poseídos de un lado y las brujas y brujos del otro, por tanto no queda clara la psicopatología de la bruja, en el caso de que exista (p. 308). Por otra parte, según Malinowski (1955), la magia se basa en gran parte en el sentimiento de frustración, de impotencia del hombre, por tanto el mago actúa dominado por este sentimiento y no es libre (p. 78). Como podemos ver Mara tampoco entra en ninguna de estas definiciones, ya que, ni es impotente, ni poseída por demonios o por la locura. Al contrario, muchas veces parece la más cuerda de todos y la que más control ejerce sobre los acontecimientos.

Ahora, centrándonos en el personaje de Mara, consta que, aunque la caracterización del personaje de maga/hechicera/bruja ha variado a lo largo del tiempo, en esencia la bruja sigue siendo la misma mujer marginal que se construye mediante los principios de deseo, poder y muerte: “las brujas controlan a los hombres y sus poderes trascienden las leyes de la realidad, pero a la vez son una proyección de un modelo patriarcal, de modo que su marginalidad representa todo aquello que subvierte los límites y los roles de género” (Sales Sarriera, 2014: 23). En caso de Mara, su marginalidad es doble o triple, por ser mujer, por ser negra y por ser bruja. Sin embargo, usa tanto sus poderes como el deseo sexual para tener a su amo bajo control hasta convertirse en un elemento indispensable para la existencia del escritor. De esta forma la criada negra se convierte en dueña de su amo, burlando de esa forma la sociedad patriarcal, capitalista y racional a través de sus poderes mágicos y su conexión absoluta con la naturaleza.

La cuarta serían emociones desbocadas (los personajes están sujetos a pasiones desenfrenadas, accesos de pánico, agitaciones de ánimo, tales como depresión profunda, angustia, paranoia, celos y amor enfermizo). Estas emociones desbocadas padecen casi todos los personajes en algún momento de la narración, de los cuales Sergio y Aura¹²⁶ serían los que con más frecuencia caen víctimas de depresiones, angustias y celos. En su relación con Aura, Sergio es quien se muestra celoso, violento, implacable, inasible; a

126 *Aura* (1962) es el título de la novela de Carlos Fuentes, donde uno de los temas centrales es precisamente el erotismo y la muerte: “esta obra por medio del erotismo fantástico, de los símbolos tenebrosos y de la creación de un ambiente fúnebre y exquisito consigue llegar al análisis de la existencia de todo ser humano, a través de la explotación de unos de los miedos más grandes que han afectado a la humanidad: la muerte y su previa decadencia” (Daniela Aspee Venegas, 2005: p. 2).

raíz de esto Aura sufre estados de melancolía y depresiones profundas. No obstante no podemos decir que estas emociones sólo las provocan uno al otro. Incluso antes de conocerse, Sergio y Aura estaban bastante insatisfechos con su vida y eran autodestructivos.

La quinta y última sería el erotismo larvado, bajo la atmósfera de misterio laten conflictos amorosos mal resueltos y oscuros impulsos sentimentales, lo cual no tiene que ver con el paradigma de una doncella en apuros (escenario típico de las novelas góticas) sino más bien con la figura masculina tiránica, encarnada en el personaje de León Gómez. Lo novedoso sería un erotismo triangular, dado que la criada también, a veces, formaba parte de sus juegos amorosos con otras mujeres. Sergio es el que introduce a Aura en ese mundo de liberación sexual, en el cual ella encuentra placer, únicamente a través de él. No se divisan impulsos lésbicos en los dos personajes femeninos, sino que todo pasa por y para la satisfacción de León Gómez. La muchacha hasta llegó a sufrir maltratos físicos por parte de ese escritor excéntrico, dispuesto a dejarse llevar por las fuerzas ocultas, quien no creía en el amor ni en la felicidad:

“No creo en el amor, hace tiempo perdí el entusiasmo, las mujeres me acaban repudiando. ¿Se me escapa así una posibilidad de felicidad? Llevo mucho tiempo descendiendo por una pendiente. No voy a engañarme, repitiendo a diario que todo puede cambiar y que depende de mí. Lo único que aviva mi curiosidad es la preocupación por el más allá, la posibilidad de convocar a las fuerzas ocultas y alterar las leyes de la naturaleza” (pp. 81-82).

A diferencia de las novelas góticas, cuyo principal objetivo parece provocar sentimientos de terror o suspense en el lector, esta novela antes provoca sentimientos de angustia o inquietud, que por mucho parecido que puedan tener con el miedo, no son para nada sus sinónimos:

“Aquí puede llegar a ser muy efectiva en el plano colectivo la distinción que la psiquiatría ha establecido en la actualidad en el plano individual entre miedo y angustia, antiguamente confundidas por la psicología clásica. Porque se trata de dos polos a cuyo alrededor gravitan palabras y hechos psíquicos a la vez emparentados y

diferentes. El temor, el espanto, el pavor, el terror pertenecen más bien al miedo; la inquietud, la ansiedad, la melancolía, más bien a la angustia. El primero lleva hacia lo conocido; la segunda, hacia lo desconocido. El miedo tiene un objeto determinado al que se puede hacer frente. La angustia no lo tiene, y se la vive como una espera dolorosa ante un peligro tanto más temible cuanto que no está claramente- identificado: es un sentimiento global de inseguridad. Por eso es más difícil de soportar que el miedo” (Delumeau, 2012: 73).

Más bien se trata de una narración de problemática existencial, apoyada en rasgos de novela negra, sin serlo.

7.3.2. La estructura narrativa

Las voces narrativas se presentan desde diferentes perspectivas, dado que cada personaje cobra voz propia, por tanto el lector obtiene la información sobre lo que piensa y siente cada uno de los personajes. No obstante, hay una voz narradora principal, quien nos introduce en todos los ámbitos de la narración, se trata del participante mismo de la trama, quien mayormente se limita a su función de observador pasivo. La elección del narrador principal como un personaje de la misma historia es una circunstancia importante, dado que determina la cantidad y la naturaleza de la información narrativa. Por tanto el narrador principal participa en los hechos narrados asumiendo dos funciones: un papel secundario y el papel de mero testigo presencial de los hechos. En este caso, la información que recibe el lector es parcial, y así en términos generales podemos decir que la novela entera es un conjunto de informaciones parciales y un tanto subjetivas. O mejor dicho que la novela se basa en la insuficiencia de información de unos personajes con respecto a otros¹²⁷.

Enrique es un hombre casado, pequeño burgués, aplastado por la monotonía de su vida, pero incapaz de sobreponerse al tedio que lo rodea y de vencer su cobardía innata. Sus sentimientos hacia Aura, los mantiene ocultos hasta el final, dado que no se

127 Para más información véase: Óscar Tacca, *Las voces de la novela*, Gredos, Madrid, 1989.

podía permitir correr el riesgo de perder la vida, por la que había luchado tantos años, la cual sin embargo, no lo hacía feliz:

“A medida que fui creciendo dejé de soñar, pero cada día moría un poco. En lugar de perder el tiempo con lecturas trazaba proyectos y pedía créditos en el banco (...). Sin darme cuenta, me estaba convirtiendo en un viejo, cumplía con todos los rituales sociales, tenía una vida envidiable para muchos, pero en el fondo de mi corazón ocultaba la pena de no haber arriesgado nada de lo que poseía, de no haberme dejado llevar por la curiosidad, de menospreciar e incluso temer a lo desconocido (...). Por todo eso, la huella de la muchacha es una herida abierta que me atraviesa y gime por dentro” (pp. 47-48).

Como vemos, la disposición temporal de la narración carece de originalidad, ya que es un relato en el pasado, al igual que la inmensa mayoría de los relatos. Enrique nos cuenta la historia, cómo él la vivió, explicando las circunstancias que han llevado a la desgracia de la muchacha, de la que ahora queda “una ausencia” (p. 9). De esa forma el lector está intrigado, ya que no sabe qué es lo que ocurre exactamente, provocando que la muchacha se convierta en un muerto viviente. No obstante, por la forma de narrar, el lector se da cuenta de que Enrique está conversando con alguien, y que su narración, en realidad, es una parte del diálogo, ya que responde a las preguntas que no aparecen en el texto. El interlocutor, sin embargo, permanece desconocido¹²⁸:

“La reticenza di quest’ultimo è tale da manifestarsi come interlocutore assente, perché Enrique racconta rispondendo a delle domande che non compaiono mai nel testo. Il procedere discorsivo di Enrique, retto più da anticipazioni che da reticenze, sembra avere a che fare con la simulazione della situazione archetipica della narrazione, riprodotta dal testo scritto tramite la presupposizione di un interlocutore che è inevitabilmente assente, sottolineando ancora una volta, in questo modo, il forte carattere metaletterario della scrittura dell’autrice”

128 Siguiendo el modelo consagrado de Juan Rulfo en su cuento “Luvina”, donde aparece un narrador testigo que habla de Luvina, un pueblo singular y misterioso, a un hombre que va hacia allí, quien permanece en silencio.

(Arnoldi, 2012: 5).

Como podemos ver, Triviño está jugando con la suposición de un interlocutor inevitablemente ausente, recalcando de esta forma, una vez más, el fuerte carácter metaliterario de su narrativa. Como indica Arnoldi, una de las voces narrativas que contribuye al carácter metaliterario de la novela es la de Karl Blume, un implacable crítico alemán arraigado en Colombia y el profesor de filosofía más odiado de la Universidad, quien no añade detalles a la narración de Enrique, sino que ofrece detalles sobre la obra literaria de León Gómez y organiza un discurso crítico que, poniendo los intentos del ahora no tan joven escritor en el panorama literario colombiano de la segunda mitad del siglo XX, avanza narrando de la misma forma de su decadencia existencial.

“Aquí la técnica narrativa *mise en abyme* se repite y la narración no sólo presenta fragmentos de otra narración, sino también la crítica de Karl Blume sobre la novela de León Gómez, de la cual se pueden leer extractos en la novela. El alemán se nos presenta como un hombre conservador, retrógrado y misógino, pero gran amigo de León Gómez, quien traza la decadencia personal y artística de éste, quien creía que iba a echar tierra sobre los padres de la literatura hispanoamericana contemporánea. En cambio se da cuenta que no tiene nada que decir, y ése es el principio de su fracaso. Precisamente, a través de las palabras de Karl Blume, es como Triviño habla de los temas más apetecibles a la crítica, de la literatura colombiana moderna” (Arnoldi, 2012: 5). De este modo “la novela adopta una postura escéptica con respecto a la legitimación y validez de movimientos literarios como las reivindicaciones de los románticos, los surrealistas, la generación *beat*, el mismo realismo mágico, el McOdismo o las nuevas narrativas; así como también, sobre la misma institucionalidad académica que celebra y condena la literatura en general” (Barraza, 2009: 3).

A pesar de las alabanzas de Blume, la literatura de León Gómez, por tanto se puede reducir a los excesos de su vacía rebeldía contra las buenas costumbres burguesas que forman parte del conformismo exasperante, del cual está llena la voz de Enrique. De esta forma León Gómez y Enrique son los dos polos de un triángulo erótico irresuelto y ambos son narradores de una obra donde la puesta en escena y la metaforización del oficio de la escritura surgen de la percepción de una ausencia. Es el vacío de quien ya no está, lo que induce al acto de narrar:

“Seccate oramai tutte le parole, all'ex giovane autore colombiano, neodandy suo malgrado –variante rovesciata del leitmotiv dell'artista veggente– non restano che quegli eccessi di vuoto ribellismo contro le buone maniere borghesi che sono parte dell'exasperante conformismo di cui è pervasa la voce di Enrique. Poli del triangolo che costituisce la trama erotica irrisolta del romanzo, Enrique e León sono entrambi narratori di un'opera dove la messa in scena e la metaforizzazione del mestiere della scrittura scaturiscono dalla percezione pungente di un'assenza. E' il vuoto lasciato da chi è uscito di scena che induce all'atto della narrazione, proprio come afferma Darío Ruiz Gomez circa il senso ultimo della scrittura del diario apocrifo di Vargas Vila” (Arnoldi, 2012: 6).

De esta forma, la narración de Enrique surge de la conciencia de tener que expiar una culpa, la de ver por todas partes a la que ya no podrá volver a ver, dado que ya está sumergida en su propia “isla en la luna”:

“Su imagen surge así, en una calle, en una esquina, en una cafetería donde queda algo suyo, un tono que percibo si miro el espacio y la forma de las cosas desde su perspectiva, lo cual es inevitable porque me siento atado a ella aunque no esté conmigo, aunque se me haya escapado como el humo de su cigarrillo, pues lo que queda de ella es una ausencia” (p. 9).

Por otra parte, vemos que su único modo de narrar la historia, es desde su punto de vista, por muy observador pasivo que sea. Su objetividad de la situación está condicionada, ya que él está enamorado perdidamente de Aura, por tanto Enrique cumple la función de nada más ni nada menos que narrador intradieético, aunque es evidente su esfuerzo por narrar los sucesos tal y cómo pasaron en realidad.

7.3.3. Problemática existencial

Ahora nos vamos a centrar en la segunda característica principal de la novela, el tema del fracaso existencial, que en su mayoría sufre la pareja infeliz de la novela, tanto la muchacha Aura como el escritor fracasado León Gómez. Para este fin, vamos a hacer una pequeña comparación con los protagonistas de la famosa novela de Ernesto Sábato (1911-2011), *El túnel*, ya que la temática es la misma y la correlación entre los protagonistas resulta más que evidente.

Desde el principio de la novela, la muchacha se siente infeliz, incomprendida por el mundo que la rodea, incapaz de adaptarse a sus imposiciones y exigencias. Huye de la casa de sus padres, desesperada por su necesidad de controlarla y se instala en una comuna de hippies, lo que resulta ser un auténtico fracaso. Muchos de sus pensamientos son conocidos por boca de Enrique, a quien ella confiaba sus secretos y quien siempre intentaba hacerla volver al “camino correcto”:

“Ella elegía su papel de marginada, se convertía en huérfana¹²⁹ sin serlo, renunciaba a una familia, se metía en líos por gusto¹³⁰. Buscaba a los disidentes que querían vivir en el límite, a los que pronosticaban el fin de la civilización. Se sentía ajena a los triunfadores, a quienes iban en la misma dirección, con los ojos vendados como un rebaño” (p. 52).

129 Aquí aparecen ciertas conexiones con la novela de Benito Pérez Galdós, *La desheredada* (1881), ya que, al igual que Aura, Isidora, la protagonista, acaba muerta en vida, prostituyéndose en la calle. Al igual que Augusto Miquis, un joven médico, no puede luchar contra la forma de ver el mundo de Isidora, por tanto todos sus intentos de salvarla acaban frustrados, Enrique tampoco puede salvar a Aura de su destino trágico.

130 Vemos que aparecen elementos del folletín y del género melodramático ya que “el contexto histórico del melodrama clásico se emparenta con el de la Colombia contemporánea en tanto que ambos comparten un sentimiento generalizado de inestabilidad, inseguridad a ambigüedades morales. En un mundo en que el mal se presenta como una fuerza real, irreducible y siempre amenazante, el melodrama se configura como un espacio en donde se intentan resolver las ansiedades a través de la legibilidad moral” (Segura, 2007:42). También Aura a través de elementos melodramáticos intenta rebelarse contra el mundo malvado e hipócrita, en el que se encuentra sola y perdida. Como bien afirma Alejo Carpentier, “si el novelista latinoamericano de este mundo transformado quiere usar útilmente sus facultades innatas o adquiridas deberá admitir ciertas evidencias molestas, porque lo obligarán a aceptar tres elementos inseparables: el melodrama, el maniqueísmo y el compromiso político. No busquemos deliberadamente el melodrama, pero no lo esquivemos tampoco. América Latina está llena de trágicos melodramas cotidianos” (Carpentier, 1981: 26-27).

Aquella muchacha cuyo único objetivo en la vida era amar y sentirse amada, se sentía orgullosa de su inadaptación a este mundo, incluso lo necesitaba como reafirmación del sentido de su propia existencia. No obstante, la única característica de muchachas de su edad, que no podía evitar, era su enorme deseo de amar y ser amada. El hombre de sus sueños no es un príncipe azul sino “un hombre de carácter fuerte, solitario, un artista maldito, que odia el hipócrita mundo burgués y aspira a la pureza de una vida natural” (p. 42). Su príncipe es el hombre que vio por primera vez en un sueño, y cuya imagen onírica no parará de perseguirla hasta que lo conoce de verdad mediante un encuentro azaroso en el parque, que es cuando empieza la narración¹³¹.

Al instalarse la muchacha en la casa de León Gómez, empieza la otra parte de la novela, que es cuando ella empieza a tener contacto con un mundo que limita con lo no racional, al cual no logra penetrar por completo por mucho que se esfuerce. Su brillante inteligencia resulta inútil cuando se trata de lo que ella considera amor y del sacrificio que está dispuesta a hacer con tal de no separarse del hombre amado:

“Aquella joven, de gran talento, renunciaba a sus sueños, naufragaba en una relación tormentosa con un hombre fracasado que no soportaba la felicidad y que se complacía en pisotear las flores más hermosas del jardín” (p. 43).

Su sacrificio no conoce límites al igual que su deseo de hacer feliz a un hombre amargado, que no cree en el amor ni en la felicidad. Una misión imposible, condenada al fracaso desde el primer instante según Enrique. Aura, por otra parte, confía ciegamente en el amor y sus efectos curanderos. Aquí vemos que su mundo también limita con lo no racional, ya que todas sus decisiones vienen del corazón, sin siquiera pensárselas, aunque no de la forma en la que la problemática no racional afecta a León Gómez:

“Sólo a Guerra le habló de los trucos que buscó para que las musas

131 “El encuentro es uno de los acontecimientos constitutivos más antiguos del argumento de la épica (especialmente de la novela). Tenemos que subrayar de manera especial la estrecha relación del motivo del encuentro con motivos como separación, fuga, reencuentro, pérdida, boda, etc. parecidos al motivo del encuentro por la unidad de las definiciones espacio-temporales (...). El motivo del encuentro es uno de los más universales, no sólo en la literatura (es difícil de encontrar una obra en la que no exista ese motivo), sino también en otros dominios de la cultura, y en las diferentes esferas de la vida social y de la vida cotidiana” (Bakhtin, 1989: 250-251).

acudieran a él, rituales satánicos, ofrendas a las deidades yorubas, sacrificios cristianos y paganos, lo que hiciera falta para superar la falta de voluntad que lo paralizaba. No hay que ignorar que a esa impotencia se sumaba, repito, la ausencia de disciplina que también le impedía concluir la autobiografía ya empezada y de la que quedan fragmentos dispersos, algunos de los cuales se han publicado en revistas literarias” (p. 106).

Para León Gómez, las fuerzas ocultas de la naturaleza son su mayor obsesión y obstinación, con las que no sabe cómo lidiar. Como indica Arnoldi “su deambular nocturno (tanto de Aura, como de León Gómez) nos recuerda a la persecución entre María Iribarne y Juan Pablo Castel, los protagonistas de la novela *El túnel* de Sábato. Además la presencia del telón de fondo del universo literario de Sábato es evidente desde las primeras páginas, dada la imagen del banco, donde los dos se conocen, ya que el texto ofrece indicaciones explícitas del parque como zona libre para poder narrar la esfera de lo privado y de la elección correcta de aquel banco que parece estar en jardines bonaerenses de la Recoleta o del parque Lezama 14¹³²” (Arnoldi, 2012: 4). Cirlot ha definido el símbolo de espacios jardines/parques como el ámbito en que la naturaleza aparece sometida, ordenada, seleccionada, cerrada. Por eso constituye un símbolo de la conciencia frente a la selva (inconsciente), como la isla ante el océano (Cirlot, 1991: 270-271). Se trata de “una naturaleza domesticada por la mano del hombre, que se aparta —oasis civilizado— del salvaje caos de la naturaleza. Con el cultivo de los jardines y con las referencias literarias a esos espacios, parece como si el hombre curara de alguna manera su complejo de culpabilidad por haberse alejado de la naturaleza salvaje en la que surgió, pero también se muestra como ordenador de una realidad caótica y salvaje creando su pequeño paraíso vegetal. La creación de los jardines ha sido durante siglos la mejor alternativa para conseguir esa aproximación a lo natural, aunque más bien se trata de un medio para no romper totalmente el cordón umbilical que ligaba al hombre y la tierra. En otros casos la aparición del jardín simboliza un espacio utópico e irreal, que representa un marco ajeno a las exigencias del tiempo”¹³³.

Por tanto, son espacios donde se detiene el tiempo y se crean mundos ficticios

132 Lugares que aparecen en la obra de Sábato; la Recoleta aparece en el ya mencionado *El túnel* y el parque Lezama en la novela *Sobre héroes y tumbas* (1961).

133 Ramón Pérez Parejo, “Poética del jardín: del locus amoenus al jardín novísimo”. Disponible en: http://www.margencero.es/articulos/p_parejo.htm. Fecha de consulta 20/05/2017.

artificiales, como sintetizan de alguna manera a la naturaleza. De día son espacios muy amenos, donde van las familias a pasear los niños, o son el punto de encuentro de los amantes o amigos. No obstante, de noche, se convierten en auténticos espacios del mal, en el hogar de vagabundos, drogadictos, violadores o asesinos al acecho de cualquier alma perdida. En el mismo parque donde conoció al escritor de día, es donde Aura fue agredida de noche. La transformación de estos espacios es absoluta y por eso las personas que acuden a los parques de día los esquivan de noche. Por alguna razón, Aura fue incapaz de hacer lo mismo, y pagó un precio muy alto por ello. El nombre de Juan Pablo Castel, protagonista masculino de la obra de Sábato, aparece varias veces en el texto, evocado por la misma Aura y sugiere indicios importantes sobre el trágico desenlace.

Por otra parte, la figura de Juan Pablo Castel parece estar duplicada en los dos personajes masculinos, el escritor León Gómez y Enrique, el narrador principal de los hechos. Es más, “al igual que Juan Pablo Castel, Enrique narra la historia retrospectivamente desde el fondo de su prisión. A diferencia del pintor argentino, detenido en un manicomio criminal por asesinato, Enrique es un prisionero de la parálisis existencial y emocional a la que le relegan su conformismo y su obstinada indiferencia, las principales causas de su auto-exclusión, tanto de la animada atmósfera de los años 70 como, y sobre todo, de un posible romance con Aura. Desde la ventana de su oficina, sigue los movimientos de la chica y las numerosas reuniones con ella, Enrique reconstruye los momentos más significativos de una historia de amor con consecuencias dramáticas, dada la intermitencia desconcertante con la cual León Gómez corresponde a los sentimientos de Aura” (Arnoldi, 2012:4). De esta forma vemos que tanto León Gómez como Enrique fracasan en todas sus aspiraciones:

“Si León Gómez era un inútil a la hora de escribir esa obra maestra, yo también era un inútil a la hora de seguir los dictados de mi corazón. Ciego y sordo como ellos, asumía el papel de espectador, el más cómodo y también el más ruin” (p. 184).

Ahora bien, el propio León Gómez aparece como el doble de Juan Pablo Castel, que al igual que éste es un *flâneur* contemporáneo en busca de un puerto donde poder

embarcarse para ir a su Citera¹³⁴, como el mismo Vargas Vila define sus deambulares urbanos desde los cuales puede dar un nuevo sentido a su existencia. El ambulatorio de León Gómez –en muchos aspectos similar a las andanzas delirantes de Juan Pablo Castel– es profundamente moderno:

“Proprio León Gómez, a sua volta, appare come doppio del protagonista di *El túnel*: come Juan Pablo Castel, è un flâneur contemporaneo alla ricerca di un porto da dove potere salpare per la sua Citera, così come lo stesso Vargas Vila definisce le nicchie private urbane dalle quali potere risignificare la propria esistenza. Il deambulare di León Gómez –per molti versi simile al girovagare delirante di Juan Pablo Castel– è profondamente moderno” (Arnoldi, 2012: 4).

Ahora bien, a diferencia del pintor argentino quien se rige por su obstinado racionalismo: “El trastorno de Castel no es únicamente psicológico, es epistemológico; sus intentos de comprensión de la realidad son esquemáticos, cientifistas. La tragedia de Castel estriba en que su máxima aspiración —la comunicación— es imposible porque él somete ese deseo a una presión intolerable, a la restricción de los criterios racionalistas” (Sánchez, 1999: 39), a León Gómez parece sucederle exactamente lo contrario. Mientras que Castel se rige únicamente por las fuerzas de la razón, lo que le impide la comunicación con el entorno, León Gómez sufre la obsesión contraria, es decir, su imposibilidad de comunicación se debe a su obsesión maniática con las fuerzas ocultas y el ritualismo para recuperar la inspiración perdida. De ahí su estrecha conexión con Mara, una mezcla de criada, hechicera y bruja, capaz de introducirse en sueños de las personas, quien representa el álgter ego de León Gómez. Al irse ella de la casa, todo el mundo de León Gómez se desmorona y la tragedia resulta inevitable:

“A través de Mara quería acceder al tenebroso mundo espiritual donde luchan el bien y el mal. Rechazaba los sueños prefabricados por la sociedad de consumo. Pretendía un contacto directo con las formas de

134 Alusión a un cuadro muy famoso del pintor francés Jean-Antoine Watteau titulado “Peregrinación a la isla de Citera”, donde la isla de Citera, consagrada a la diosa Afrodita, es un símbolo de los bienaventurados y de los placeres carnales.

la naturaleza, igual que los surrealistas o como la generación de Ginsberg” (p. 166).

Se pueden encontrar muchos parecidos entre las dos parejas que protagonizan estas dos novelas, por ejemplo, al igual que la unión mutua entre Castel y María se hizo a través de la pintura, en caso de León Gómez y Aura fue a través de la literatura. En ambos casos, a partir del arte se produce una conexión superior, que excede lo racional. Como indica Pablo Sánchez: “El arte es una vía para la trascendencia, para la dotación de sentido a la existencia; pero es una vía que concluye en el fracaso, precisamente por su excepcionalidad, y porque el régimen racionalista cotidiano, hiperactivado en Castel, frustra las posibilidades existenciales abiertas por el arte” (Sánchez, 1999: 40). Vemos que ambos artistas están frustrados ya que no son capaces de relacionarse con lo no racional, con todo aquello que escapa de la racionalidad y la cotidianidad humana. Eso sí, el resultado es el mismo ya que ambos fracasan, aunque los motivos de su frustración sean opuestos.

Si la conclusión de la novela de Sábato es “La incapacidad de la razón para dar respuesta, para ofrecer control a la inquietud del hombre total en su esfuerzo existencial” (Sánchez, 1999: 40), en caso de León Gómez podría ser la incapacidad del hombre de conciliar lo racional con lo no racional y ser libre y estar en armonía con los dos. En ambas novelas, su fracaso tanto artístico, como existencial, de forma directa o indirecta, contribuye al desenlace trágico. Mientras que en el caso de Castel y María la relación amorosa acaba en asesinato, debido a los celos de Castel hacia supuestos amantes de María, en el caso de Sergio y Aura es más indirecto, ya que León Gómez no ha provocado su estado semivegetal, pero sí que ha contribuido al desenlace de los acontecimientos con su desprecio y abandono.

Su fracaso existencial y la imposibilidad de comunicación es lo que les impulsa a cometer tanto la violencia horizontal, en caso de Castel, ya que acaba asesinando a su amante, como la violencia interior¹³⁵ en caso de León Gómez, quien se suicida al no poder aguantar el peso de su fracaso y la conexión interrumpida con las fuerzas ocultas, dada la ausencia de Mara quien era su puente con el mundo metafísico.

Cuando nos fijamos en la relación entre el escritor y su criada vemos que entre ambos existe una dependencia peligrosa, ya que Mara se hacía cargo de él desde que era

135 Ariel Dorfman, *Imaginación y violencia en América*, Op.cit.

un niño y ahora, siendo un hombre hecho y derecho, en ningún momento ha sido capaz de privarse de su influencia, ni siquiera estando ella ausente. Mara había entrado en cada poro de su ser y era imposible sacarla de allí. Ninguna otra mujer tenía probabilidades de competir con ella, ya que ella era su criada, hechicera, curandera, amante y compañera, por tanto podemos decir que la historia de amor entre Sergio y Aura estaba condenada al fracaso incluso antes de comenzar. Su obsesión con la naturaleza y las fuerzas ocultas se deben en buena parte a Mara, sin que León Gómez sea consciente de ello. Después de la publicación de su única novela *La muerte del día*, su estancamiento de cinco años, el de no poder escribir ni una sola línea¹³⁶, es empeorado después de la llegada de Mara. Ella no soportaba su máquina de escribir, por tanto hacía todo lo posible para interrumpirlo cuando estaba escribiendo. Al contrario de ella, Aura intentaba hacerlo escribir inútilmente. El choque de influencias de dos mujeres en su vida acaba inevitablemente con la victoria de Mara:

“Sin Mara, él ya no necesita a Aura, ni a nadie, en la casa. Entonces le exige que se marche (...). Aura comprende que Sergio ama a Mara, y que a ella jamás la querrá de ese modo. Este descubrimiento la hace pedazos, más que los tortuosos interrogatorios a los que la sometía, más que la furia que descargaba contra ella” (p. 200).

Al final, el miedo a la maldición de la que hablamos antes, de León Gómez, resulta justificado ya que poco tiempo tras marcharse Mara, él decide quitarse la vida. La interrupción entre él y el mundo no racional, al desaparecer su intermediario, tiene consecuencias terribles. Por otra parte, no podemos decir que su muerte tenga la más mínima dimensión trágica, ya que resulta como una liberación del fracaso totalizador de su vida. A diferencia del suyo, el destino de Aura, sí que tiene elementos trágicos dada su juventud y ya que es el resultado de unas circunstancias nefastas y un enamoramiento absurdo. Al fin y al cabo, el único fallo de Aura parece haberse enamorado del hombre

136 Es como el síndrome de Bartleby, así denominado por Enrique Vila Matas en honor al célebre personaje de Melville, en su obra *Bartleby y compañía* (2000). Un síndrome que es definido como “el mal endémico de las letras contemporáneas, la pulsión negativa o la atracción por la nada que hace que ciertos creadores, aún teniendo una conciencia literaria muy exigente (o quizá precisamente por eso), no lleguen a escribir nunca; o bien escriban uno o dos libros y luego renuncien a la escritura; o bien, tras poner en marcha sin problemas una obra en progreso, queden, un día, literalmente paralizados para siempre” (David Roas “El silencio de la escritura [a propósito de Bartleby y compañía]”). Disponible en: <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escroas1.html>. Fecha de consulta 12/05/2017).

equivocado:

“Compartió sus perversiones, se prestó a orgías, queriendo demostrar ser capaz de ir más allá, para impresionarlo creyendo que así se vacunaba contra los prejuicios sin saber que con ello renunciaba a lo que más apreciaba, el amor que había sido la razón de su rebeldía “ (p. 193).

Sin embargo, no es así del todo ya que sobre el destino de Aura y su final trágico tienen lugar varios presagios en el texto, empezando por las lecturas de Mara y sus advertencias de no ir al parque; a medida que se va acercando el final de la novela, la misma Aura le dice a Enrique que va a acabar como Mona Linda, una gringa que se había quedado en un estado vegetal tras pasarse con la dosis de LSD. De esta forma Mona Linda aparece como el alter ego de Aura, ya que ambas sufren el mismo final trágico, al parecer, provocado por su propia forma de ser. Mona Linda, una gringa, quien no quiso salir del agujero negro en el que se había metido por voluntad propia al caer en manos de un narcotraficante y proxeneta, ha acabado viviendo en la calle hecha una zombi. Aquí también parece que su amor por el hombre equivocado ha sido la causa principal de su desgracia, al igual que en el caso de Aura. Sin embargo no podemos omitir el hecho de que ambas han recibido varias advertencias de la gente de su alrededor, y que ambas sabían perfectamente cuál era el riesgo que corrían, y no les importó en absoluto. Inútilmente la amiga de la gringa, Maggi intentaba salvar a Mona Linda de sí misma, ya que todos sus esfuerzos eran inútiles, al igual que los de Enrique en salvar a Aura:

“Al final nada pudo contra la adversidad. Si la hubiera salvado, seguro que habría vuelto para picar en el lado de la mierda. Cada uno lleva escrito en la palma de la mano su destino. Más temprano o más tarde alcanza la meta que es la misma para todos. Cuando usted viene a este mundo, le dicen, oiga el paseo acaba, nos vemos dentro de tantos años en tal sitio, pase usted bien, que ya no se puede volver; aun así, a todos se nos olvida” (p. 151).

Estas dos historias se entrelazan desde el principio hasta el final de la narración,

la única diferencia es que la historia de Mona Linda la cuenta Aura, quien escribió un artículo sobre su vida, y la de Aura la cuenta Enrique. De esta forma vemos cómo se repite el tema de la fatalidad y el destino, al igual que en las novelas de Bonnett, ya que ambas escritoras potencian el hecho de que somos labradores de nuestra suerte, aunque sólo hasta cierto punto, dado que a nadie le resulta posible evitar su destino.

Ahora bien, la fatalidad como otro tema secundario de *Una isla en la luna* también se puede interpretar de varias formas. La más representativa, por lo menos en este caso, sería la diferencia o mejor dicho la relación entre el bien y el mal, que es como Enrique definía la relación entre Aura y Sergio:

“El mal en sí mismo no existe; requiere siempre del bien al que debe negar, para justificarse. No defendía principios ni creía en los que soñaban con un mundo mejor. La vida para él era un infierno. Cuando se encontró con esa criatura confundida vio la ocasión perfecta de poner en práctica sus teorías sobre el placer y el dolor, el bien y el mal, esa basura con la que se justifican los que creen estar por encima del resto de los mortales” (p. 53).

Aunque en este caso, si Sergio necesitaba dañar a otras personas para afirmarse él mismo como el ser fracasado, Aura también necesitaba a Sergio para afirmarse en su papel de muchacha rebelde y enamorada del hombre que vio en sus sueños. La dependencia en este caso es recíproca, ya que si el mal necesita el bien para afirmarse, también pasa lo contrario y ese es el gran juego entre la fatalidad y el fatalismo en cuya sombra transcurren nuestras vidas.

Otro personaje secundario es Tere, la amiga de Aura, una muchacha rica, malcriada y superficial, quien no conoce otras formas de existencia que dañar a otras personas. Tere se nos muestra como una muchacha caprichosa, que no tiene principios, ya que la vida le había dado todo sin que ella hubiera tenido que luchar por nada. Con este personaje, Triviño critica los más altos niveles sociales, dado que su rebeldía no tiene nada que ver con la rebeldía de Aura, quien a pesar de todo soñaba con un mundo mejor. En cambio la rebeldía de Tere parece provocada sólo y exclusivamente por aburrimiento o por deseos de diversión. Incluso cuando se encapricha con León Gómez, lo hace por puros deseos de sentirse importante y mostrar su poder de manipulación sobre los hombres. De esta forma Tere, aunque de forma indirecta, contribuye a que

León Gómez la tomara contra Aura y la echara de su casa, lo cual ya sabemos tiene consecuencias desastrosas para la muchacha, quien acaba brutalmente violada en el mismo parque que había frecuentado tantas veces.

La figura de la madre de Tere es la que queda totalmente ridiculizada, ya que se nos presenta como una señora de alta posición social, a la que le importa la apariencia por encima de todas las cosas, muy amiga de Karl Blume, a quien le ayudó a entrar en la Universidad mediante sus contactos. Triviño no pierde la ocasión de enseñarnos todas las facetas corrompidas de la sociedad colombiana, poniendo especial atención en las instituciones educativas (uno de los pilares fundamentales de la sociedad) donde la vida se le hace mucho más fácil a uno si se relaciona con la gente de arriba, como le pasó a Blume. De esta forma vemos que nada de lo que tiene lo consiguió por sus propios méritos, sino por su amistad con la gente importante.

Por último, como vemos, cada uno de los personajes fracasa en todas sus aspiraciones y deseos: León Gómez nunca encuentra la inspiración que busca tan desesperadamente ni logra penetrar en el mundo de Mara; Aura nunca encuentra el amor que añora; Enrique no logra liberarse de su prisión conformista; incluso Tere fracasa en su intento de superar a Aura:

“Aunque se lo propusiera, Tere no podría suplantar a Aura; le faltaba inocencia, incluso, alguien que la amara como yo y con quien pudiera sincerarse alguna vez, una incondicional presencia para paliar los sinsabores que debió dejarle la relación con ese hombre egoísta y perverso, porque de una cosa estoy seguro y es que la mentira enferma” (p. 209).

La única que cumple sus sueños es Mara, quien se marcha con una secta para conocer la tierra de sus antepasados, realizando de esa forma el deseo de varias generaciones de mujeres africanas, esclavizadas, que soñaban con poder volver a su tierra natal algún día:

“De su abuela Mandala heredó esa añoranza de la tierra perdida. Varias generaciones de mujeres alimentarían ese sueño para sanar sus heridas. En las noches, al acabar las faenas de la casa, repetían la historia de Digya raptada por un blanco de ojos azules y barbas de

mazorca” (p. 156).

El hecho de que Mara es la única que hace su sueño realidad nos permite deducir que la razón se tiene que dar por vencida frente a las fuerzas ocultas de la naturaleza, a las que la mayoría no tenemos acceso. Al ser Mara la única que ha sabido dominar esas fuerzas, al igual que doblegar la voluntad de su patrón, también es la única a la que se le permite cumplir sus deseos. Con este final, Triviño claramente deja entrever la insuficiencia de la razón pura para dar cuenta de la felicidad y el cumplimiento de nuestros propósitos. Si seguimos ignorando las advertencias y señales del destino, nos acabará destruyendo inevitablemente, como les pasó a Aura y a Sergio.

8. Bonnett y Triviño: una narrativa llena de paralelismos

8.1. Construcción de una nueva identidad femenina o deconstrucción del “eterno femenino”

Para poder construir la nueva identidad femenina, primero hace falta deconstruir la base de la antigua, en este caso el arquetipo de la identidad femenina que hemos tenido como modelo de comportamiento de las niñas desde hace siglos. La infancia es el periodo clave para entender y crear modelos de comportamiento que más se adecúan a las necesidades de diversos modelos de poder, en este caso, estamos hablando del modelo patriarcal, tan profundamente arraigado en nuestra sociedad. De ahí que sea importante destacar que el primer contacto que tienen los niños con la literatura son los cuentos de hadas. Según Bruno Bettelheim (1977), el niño tiene necesidad de magia, ya que tanto los mitos como los cuentos de hadas responden a las eternas preguntas:

“¿Cómo es el mundo en realidad? ¿Cómo tengo que vivir mi vida en él? ¿Cómo puedo ser realmente yo? Las respuestas que dan los mitos son concretas, mientras que las de los cuentos de hadas son meras indicaciones; sus mensajes pueden contener soluciones, pero éstas nunca son explícitas. Los cuentos dejan que el niño imagine cómo puede aplicar a sí mismo lo que la historia le revela sobre la vida y la

naturaleza humana” (p. 65).

Estos cuentos tradicionales parecen una ingenua diversión para entretener a los niños y niñas al final del día, no obstante, se puede afirmar con certeza que también son instrumentos para modelar su pensamiento y comportamientos. Por tanto, los cuentos tienen una importancia trascendente en la formación de niños y niñas desde su más temprana infancia, son los cuentos con los que nos arrullan de pequeños y cuyos modelos de comportamiento se quedan en el imaginario colectivo, una vez transcurrido el periodo de la infancia. Las primeras narraciones que escuchamos de niños son protagonizados por Cenicienta, Blanca Nieves o La Bella Durmiente y en ellos siempre hay un príncipe, un héroe, que protege, salva a la protagonista y se casa con ella. El modelo que se propone por tanto es enteramente patriarcal y muestra en líneas generales cómo una niña, si se comporta adecuadamente puede llegar a ser feliz casándose con “un príncipe”. El marido es siempre “el príncipe” de cualquier mujer. Estos cuentos reflejan la mentalidad dominante sobre las mujeres y el ejemplo a seguir por las niñas. Aunque es cierto que también se establece un modelo masculino que tampoco se adecúa con la realidad social, pero que siempre es mucho más amable que lo que se propone para las mujeres¹³⁷.

En el caso de Caperucita Roja, por ejemplo, el color rojo simboliza la pubertad y por eso se le prohíbe desviarse del camino y entrar en el bosque (el bosque simboliza la sexualidad femenina inexplorada). Si no obedece, en el bosque se va a encontrar con el lobo malvado, eso es lo que pasa si no se sigue el patrón establecido, ya que el peligro está dentro del bosque (dentro del sexo femenino). Incluso en este caso, la protagonista y su abuela son rescatadas por un personaje masculino, el valiente cazador, aunque no se trata del príncipe en este caso, quien representa el poder político, sino del cazador quien representa el poder militar, es más inteligente que el lobo y tiene armas. El orden se establece a través del rescate de un personaje masculino; de esta forma se resalta la actividad masculina y la pasividad femenina. En el caso de Blanca Nieves y La Bella Durmiente, su curiosidad las ha llevado al sueño y la única forma de volver a establecer este orden perdido, causado por la inacción femenina, es a través de la acción de un personaje masculino. Llegan los príncipes que se enamoran de ellas, nada más verlas, y por estar tan impresionados por su belleza, no pueden controlar sus impulsos sexuales y

137 Para más información mirar: Cristina Segura Graíño, “Modelos desautorizadores de mujeres en los cuentos tradicionales”, *ARENAL*, 21, 2014, pp. 221-241.

les dan un beso, con el que las despiertan. El impulso sexual masculino es incontrolable, pero la culpa es de ella, por ser tan bella, no de él. De esta forma el patrón es claro desde la infancia, cualquier acción femenina que provoca caos y desorden o invierte ese orden tiene que quedar anulada por la poderosa acción masculina. En este caso, el príncipe es siempre un mozo bueno, valiente, apuesto, perfecto, mientras que las chicas también son bellas, pero siempre se equivocan, y no obedecen. Blanca Nieves y La Cenicienta son buenas amas de casa y cumplen el modelo de la mujer burguesa, hacendosa, cuyo fin es casarse con un príncipe. De esta forma se imbuje en las niñas el pensamiento de que si son sumisas, obedientes, buenas y trabajadoras acabarán teniendo su premio: un marido príncipe. En cambio, las madrastras o las hermanastras son vagas y frívolas y todo les sale mal. Están condenadas al fracaso, no consiguen lo que quieren, precisamente por no cumplir con las obligaciones domésticas, mientras que la mujer doméstica es la valorada y premiada con una buena boda. El mensaje es muy claro y se les va repitiendo a las niñas desde su más tierna infancia¹³⁸.

Ahora bien, para poder deconstruir este “signo femenino”, primero hemos tenido que ver cómo se construye desde la temprana infancia- a través de los cuentos de hadas, se refuerza en la adolescencia- a través de novelas románticas, principalmente escritas para el público femenino, para cuando la niña llegue a la edad adulta tenga claros los conceptos sobre qué es el bien y el mal, qué está prohibido y qué patrón hay que seguir para obtener el reconocimiento social y adaptarse al orden establecido, sin cuestionarlo. Lo que hacen Bonnett y Triviño es precisamente la deconstrucción del “signo femenino” cuestionándolo y criticándolo, atacando principalmente los tres pilares sobre los que se basa la identidad femenina: feminidad, sexualidad y maternidad, para poder establecer la base para la construcción de uno nuevo. Por tanto el patrón que siguen ambas autoras sería: construcción del signo femenino antiguo- deconstrucción del mismo- construcción del nuevo.

Bonnett y Triviño con sus protagonistas femeninos, tanto niñas como mujeres adultas, primero deconstruyen el “eterno femenino” y luego construyen la base para una nueva identidad femenina a través de temas como: la infancia, la mujer objeto, la liberación sexual y la maternidad como una opresión. No obstante, a través de las madres de los protagonistas, independientemente estén vivas realmente o sólo en la memoria de las protagonistas (como en caso de Franca de *Siempre fue invierno*), se nos

138 Para más información mirar: Blanca Álvarez, *La verdadera historia de los cuentos populares*, Morata, Madrid, 2011.

presenta el arquetipo femenino antiguo o el antimodelo de la nueva identidad femenina. Las madres o las hermanas suelen ser mujeres completamente adaptadas al orden patriarcal establecido, lo aceptan como si no hubiera más alternativa y se sienten realizadas en su papel de esposas y madres. En cambio las protagonistas están en conflicto constante con su entorno, siempre cuestionan el orden establecido y rechazan a someterse a lo que la sociedad espera de ellas, a diferencia de sus madres y hermanas que perpetúan ese orden establecido. Como ya hemos indicado antes, el proceso de construcción de la nueva identidad femenina, tiene que empezar por el derrumbamiento de los tres pilares que sustentan la antigua: feminidad, que es el concepto de feminidad definido y establecido por los hombres; sexualidad, el concepto de sexualidad femenina, pensada por los hombres que querían asegurarse la pasividad femenina y la continuación de su estirpe; y por último maternidad, pensada como la cima de la felicidad de cualquier mujer. Nuestras protagonistas derrumban a cada uno de estos pilares, cuestionándolos y creando su propia identidad, pensada por ellas mismas; aspirando o practicando una sexualidad libre, son dueñas de su cuerpo y saben cómo obtener placer de él; y por último todas tienen un cierto rechazo hacia la maternidad, ya que la viven como una opresión a su libertad, tan difícilmente alcanzada.

Incluso los personajes masculinos parecen desinteresados en prolongar ese orden establecido, donde domina lo masculino y se valora la pasividad femenina. Por ejemplo, Sergio, el personaje de *Una isla en la luna*, está perdidamente enamorado de Mara, una criada negra de mediana edad y no de Aura, una muchacha joven, inexperta en asuntos amorosos, que normalmente sería la mujer más ideal dentro del mundo patriarcal. Naturalmente, Aura poco o nada tiene que ver con la mujer idealizada y virgen de los idearios masculinos establecidos, pero en todo caso se le aproxima mucho más que Mara. No obstante, Sergio parece centrar toda su atención en Mara y una vez que ella no está, él ya no tiene sustentos para aguantar todo el peso de su fracaso existencial y se acaba suicidando.

Ángel de *Siempre fue invierno*, por otra parte, está perdidamente enamorado de Franca, una mujer sexualmente liberada y promiscua, desde el punto de vista patriarcal. Tal es su frustración por el hecho de que ella no le corresponde con sus sentimientos, que incluso atenta contra su vida. Por tanto aquí tenemos el suicidio y el intento de asesinato como formas de evadir esa pasividad amorosa masculina; en este caso las mujeres se convierten en agentes activos y los personajes masculinos en vez de héroes que rescatan de los cuentos de hadas se convierten en personajes pasivos cuya única

forma de evadirse de esa pasividad es recurriendo a la violencia. En el caso de Ángel y Franca, el orden se invierte doblemente, ya que ella pertenece a la clase alta y él a la clase baja, al contrario del príncipe de los cuentos de hadas que siempre pertenece a la clase alta, mientras que la protagonista puede ser princesa o no, en última instancia no importa, al casarse con el príncipe se eleva su estatus social. En cambio, Sergio está enamorado de su criada negra, su estatus social es incuestionablemente más alto que el de Mara, sin embargo, el papel dominante lo tiene ella, por tanto en este caso, de nada le sirve a Sergio ser hombre y pertenecer a la clase alta, ya que fracasa de todas formas.

La mujer objeto es otro de los temas recurrentes de estas dos autoras ya que lo utilizan tanto para construir el arquetipo femenino antiguo como para su deconstrucción. Por ejemplo, la cosificación del cuerpo de la mujer es muchas veces tratada de forma sarcástica, ya que las protagonistas se niegan a ser meros objetos de la atención masculina y, si lo son, lo evaden rápidamente. Por ejemplo, cuando Franca se acuesta con otro hombre por primera vez después de su separación, queda decepcionada con su rendimiento sexual y lo elimina rápido de su vida encontrándole sustituto. A su vez, cuando se cansa de Ángel, hace lo mismo con él, de esta forma el patrón se repite: la insatisfacción sexual tiene fácil solución, encontrar a otro. Así la mujer toma el pulso de su sexualidad y la practica de forma inhibida. Esto va totalmente en contra del pensamiento habitual patriarcal donde para una mujer es mejor no acostarse con muchos hombres. Naturalmente, de esta forma no tiene con quién comparar y no puede cuestionar el rendimiento sexual de su pareja o marido. Triviño en uno de sus relatos, trata el tema de la mujer objeto de forma sarcástica y ridiculizada, ya que equipara la mujer con una muñeca hinchable.

Aura, por otra parte, se despoja de su virginidad como si fuera un objeto molesto e innecesario, acostándose con un hombre por el que no siente nada, sólo para quitársela de encima. De esta forma se niega a seguir el modelo establecido que resalta la virginidad femenina como si fuera una prueba de virtud e inocencia. La rebeldía de Aura también se mide por su determinación de enamorarse de un hombre que nada tiene que ver con el príncipe azul de los cuentos de hadas. Su príncipe azul es Sergio, un hombre turbio y amargado, que no se corresponde con ninguno de los ideales femeninos arquetípicos y cuya inadaptación a este mundo es precisamente la razón clave por la que se enamora de él perdidamente.

Ana, de *Después de todo*, cuando ya no siente pasión en su matrimonio con un marido bastante mayor que ella, encuentra a un amante más joven con el que explora su

sexualidad, sin sentirse culpable. Adulterio femenino, también forma parte de una de las cosas más prohibidas dentro del imaginario colectivo en nuestra sociedad, antiguamente incluso castigado con la muerte o la excomuni3n. Para garantizar que los hijos fueran suyos, los hombres tenían que asegurarse que las mujeres no exploraran su sexualidad libremente y por eso había que etiquetar el adulterio femenino como uno de los pecados más graves. No obstante, ambas autoras lo tratan desde un punto de vista diferente, igualándolo con el adulterio masculino, como algo ni bueno ni malo, un fenómeno social frecuente al que no hay que darle más importancia de la que tiene.

La deconstrucción del “eterno femenino” y la construcción de la nueva identidad femenina comienza en la infancia, por eso no es casual que ambas autoras hayan elegido el género novelesco del *Bildungsroman* femenino o la novela de formación femenina que tanto Bonnett como Triviño eligen para cuestionar el sistema patriarcal desde la más temprana edad. En la segunda mitad del siglo XX, la publicación de relatos de formación femenina se hace frecuente en Hispanoamérica y esto no ha recibido mayor atención por parte de la crítica. Hay ciertos rasgos que se repiten en este tipo de novelas, identificados por Lagos¹³⁹ y que podemos aplicar también al *Bildungsroman* de Bonnett y Triviño: el empleo de diversos puntos de vista, el carácter fragmentario del discurso, el humor y la ironía como estrategia para desenmascarar la situación disminuida de las protagonistas, y el rechazo de la madre como modelo de identificación. En el caso de Bonnett y Triviño podríamos añadir también el hecho de que ambas protagonistas se refugian en la escritura (lo cual recuerda al *Kunstlerroman*, novela del desarrollo de un artista).

En el caso de *Prohibido salir a la calle* de Triviño, la novela es narrada desde la perspectiva de una niña, desde el principio hasta el final, en forma de diario, ya que la protagonista nunca llega a la edad adulta, y la novela acaba con ella ya entrada en la adolescencia y enviada a un internado. En cambio en *El prestigio de la belleza* de Bonnett, se observa una cierta distancia que separa al narrador del personaje. Aunque son la misma persona ficticia, el narrador interpreta y selecciona sus recuerdos estableciendo una distancia entre el que fue y el que ha llegado a ser. No obstante, la narración finaliza con la protagonista también entrada en la adolescencia y aunque hay indicios de su vida en el momento presente, nunca llegamos a saber exactamente cómo se ha convertido en la persona que es y cómo es su vida de ahora.

139 Para más información, acúdase a María Inés Lagos, *En tono mayor: relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1996.

Hirsch (1979) observa que el uso de la ironía es uno de los rasgos característicos del *Bildungsroman*. El narrador subraya a través de esta actitud la distancia que lo separa de su juventud, a la que ve con ironía más que con nostalgia, lo que se puede ver en la novela de Bonnett (p. 298). En la novela de Triviño, por otra parte, la ironía es una estrategia empleada por las escritoras para ofrecer una perspectiva crítica de las restricciones sociales que enfrentan sus personajes y que les impiden actuar como desean.

La rebeldía contra los padres, típica del *Bildungsroman* clásico, se expresa aquí especialmente dirigida contra la madre. En ambas novelas, la madre aparece como la representante de una imagen del “eterno femenino” con la que la niña no quiere identificarse y en gran medida se le considera el agente que quiere imponerle a la protagonista que se someta a los valores de un sistema que las discrimina. Es la figura, ante la cual, las personajes se rebelan y con la cual rehúsan identificarse. Las protagonistas entran en conflicto con el modelo de feminidad establecido, que es el que representa la madre, quien aparece como un instrumento del sistema patriarcal que impide la creación de una genealogía femenina. La familia sirve de catalizador de los códigos de conducta prescritos por el orden social y es en su seno donde la niña aprende las nociones básicas de lo permitido en su grupo social.

En la novela de Triviño, la madre es la que sustenta la familia, con el padre que va y viene cuando le da la gana, y que no cumple con su función de varón productivo, mientras que en la de Bonnett, se trata de una familia generalmente armoniosa de la época, donde el padre trabaja y la madre se ocupa de lo doméstico. Ambas madres sufren por lo desobedientes que son sus hijas primogénitas, y como último recurso deciden alejarlas de la casa familiar por su propio bien. En la novela de Bonnett, la madre hace un esfuerzo sobrehumano para compensar la fealdad de su hija desarrollándole otras virtudes, ya que ser mujer, fea y rebelde no es algo que le iba a atraer muchos pretendientes y en Triviño en cambio la madre se preocupa mucho por las apariencias y que su hija aprenda cuál es la norma del comportamiento para una niña bien, en ningún caso optando por la rebeldía como una posibilidad siquiera. Con la misma resignación con la que su madre acepta su destino al lado de un marido que le hace hijos y después se va, la niña también ha de aceptar su condición de mujer con todos los efectos secundarios que eso implica y no cuestionarla.

Las hermanas son niñas dóciles y perfectamente adaptadas a la norma establecida, aunque la protagonista de Triviño no tiene hermanas, hasta el final de la

novela, que es cuando nace su hermana Esperanza. No se lleva bien con su hermano, que es un consentido por la madre y la abuela, sólo por el hecho de ser un niño. La protagonista de Bonnett también tiene a un hermano pequeño, consentido por los padres, sólo por el hecho de ser varón. En ambos casos, las madres prefieren a los hijos varones y de esa forma perpetúan la ideología machista que predomina en las dos novelas. En ambas obras, las madres acaban enviando a la protagonista a un internado, dada su imposibilidad de adaptarse al orden establecido. En *El prestigio de la belleza*, la protagonista nos habla de su experiencia en el internado, con sus vaivenes amorosos, mientras que en *Prohibido salir a la calle*, la narración acaba justamente cuando es llevada al internado.

Junto al mundo de la familia, el contexto socio-político adquiere gran importancia en estas novelas de formación femenina, aunque es tratado como un telón de fondo, mientras que el tema principal de ambas novelas sigue siendo la vida interior de las protagonistas. Los recuerdos de la violencia desatada por el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán en 1948 aparecen en ambas novelas, no vividas directamente por las niñas que todavía no habían nacido en aquel año, sino por los relatos de la abuela y la madre. Es entonces, a principios de los años sesenta, cuando se sitúan ambas narraciones, en el momento en que aparecen posibles oportunidades para la mujer, ya que la niña se percata de una sociedad en transformación: el movimiento de los hippies, las protestas estudiantiles, la comercialización del televisor, etc. La transformación de la sociedad colombiana y las crisis que vive el país se convierten en la parte sustancial de las narraciones, aunque no hay descripciones directas de la violencia o de la situación política colombiana de aquel entonces.

El despertar sexual y la relación con su cuerpo es un tema de gran importancia en ambas novelas, ya que ambas protagonistas lo viven como una prohibición que genera placer. En su casa han aprendido que las niñas buenas siempre se tienen que cuidar de hombres malos y sobre todo no deben explorar su sexualidad bajo ningún concepto. Todos estos planteamientos no se hacen sólo de manera directa en forma de diálogos, sino a través de mensajes e ideas sutiles, de las cuales son impregnadas desde la infancia, no solamente en su casa sino también en el colegio, en la calle, en la iglesia, independientemente de que sea esfera pública o privada. Es el periodo clave en el desarrollo de las protagonistas, ya que simboliza el final de la infancia y la entrada en la adolescencia, que es donde finalizan ambas novelas. La protagonista de Bonnett llega a tener su primer beso con un chico y a enamorarse de su profesor de literatura, mientras

que la de Triviño no llega a expresar su sexualidad, ya que todavía teme a los hombres y no se atreve ni a mirarlos cuando anda por la calle. Ambas protagonistas tienen a una amiga, igual de rebelde que ellas, con la que compartir sus frustraciones y hacer planes de futuro. La protagonista de Bonnett conoce a Amanda en el internado, y la de Triviño se junta con Marta, su vecina, con la que va al parque a ver los *hippies*. Amanda tiene un pasado problemático, es una chica muy inteligente, y bien instruida en lo canalla que son los hombres. Nuestra protagonista la admira, no sólo por su intelecto, sino también por el físico, “ella, sí que atrae a los hombres” (pos 569), incluyendo al profesor de literatura del que se había enamorado ella.

El tema de la violencia de género aparece en ambas novelas, aunque como algo secundario, pero a la vez muy normal para aquella época. Así pues, cuando las hermanas consuelan a la madre de Clara en *Prohibido salir a la calle* de que hay hombres peores que el marido de ella que va y viene cuando le venga en gana, como por ejemplo el fulano que pega a su mujer. Clara casualmente escucha la conversación y no entiende por qué una mujer se dejaría pegar, ¿acaso no le puede dar al marido con una escoba, o algo que tenga entre manos? En *El prestigio de la belleza*, la protagonista incluso ha llegado a pasar una temporada en casa de un pariente suyo que también a su vez maltrataba a su esposa, que además lo defendía en público diciendo que a pesar de todo la quería. De esa forma se perpetuaba el círculo vicioso entre la víctima y el maltratador.

El sexismo del ambiente familiar está reforzado por la prevalente presencia de la educación religiosa que acentúa la noción de sumisión de las mujeres. Ambas autoras encierran una abierta crítica al sistema religioso, lleno de falsedades e hipocresía, donde el capellán es un pederasta en potencia y las monjas demasiado estrictas y crueles. Ambas protagonistas esperan con impaciencia su primera comunión, como un acercamiento a lo espiritual y acaban decepcionadas, ya que se dan cuenta de que todo sigue igual que antes, han abrazado a Cristo y no sucede nada; el mundo sigue igual de injusto. La situación se frivoliza aún más cuando lo más importante resultan ser los regalos y la fiesta de primera comunión, antes que cualquier crecimiento espiritual y personal.

Se ridiculiza la educación religiosa, que oprime sobre todo a las niñas, utilizando medios de control para ejercer vigilancia y poner restricciones sobre el cuerpo y la sexualidad femenina. Así, el sistema religioso es visto como un instrumento de la sociedad patriarcal para establecer mejor control sobre las mujeres. De esta forma se

incita en las protagonistas una respuesta feminista a la sociedad patriarcal opresiva, aunque en ningún momento se defina con ninguna etiqueta. La defensa de valores autónomos frente al patriarcado se convierte en imperativo para ambas protagonistas. La subjetividad con la que conocen el mundo que las rodea junto con la construcción de la identidad de los personajes femeninos son el principal objetivo de este tipo de novelas, por tanto podemos afirmar con certeza que ambas ficciones ofrecen la base para la construcción de la nueva identidad femenina en la narrativa colombiana actual.

8.2. El fracaso existencial y la muerte como una liberación

El tema de la problemática existencial es otro de los temas que tanto Bonnett como Triviño han elegido para formar sus ejes narrativos en las novelas *Para otros es el cielo* y *Una isla en la luna*. Como ya hemos visto en el análisis de las dos novelas, el tema central de ambas narraciones es la imposibilidad de combatir el fracaso existencial que acaba llevando a los dos protagonistas a la muerte. Tanto Alvar, el protagonista de *Para otros es el cielo*, como Sergio, uno de los protagonistas de *Una isla en la luna* pertenecen a la figura del “desesperado impuro fuerte”, según Kierkegaard, el que tiene valor suficiente para enfrentar su desesperación, superarla o ser aplastado por ella. Tanto su salvación, como su perdición sólo dependen de sus propias fuerzas, por tanto su fracaso es responsabilidad únicamente suya y no se debe a ninguna causa externa, como por ejemplo aspectos económicos, políticos o sociales.

Alvar es un respetado profesor de universidad y Sergio proviene de una familia adinerada, por tanto desde fuera, llevaban una vida envidiable para mucha gente, una vida libre de preocupaciones económicas, junto al amor de su familia; la madre de Sergio velaba siempre por él y Alvar tenía una mujer y un hijo que lo querían. No obstante, los dos son unos escritores fracasados, unos marginados existenciales, incapaces de huir del fracaso totalizador de sus vidas. En ambas novelas, aparecen otros temas como la soledad y la muerte, aunque lo que se nos presenta como la peor opción no es la muerte física en sí, sino la muerte en vida. Por ejemplo, el estado en el que se encuentran Marcel, el amigo de Alvar, marchitándose lentamente en una residencia, y Aura, la amante de Sergio, atada a la cama en un estado semivegetal, son peores que la

misma muerte.

La soledad es a la vez añorada y despreciada por los protagonistas ya que la necesitan y buscan con recelo, pero a su vez, la misma soledad los acaba empujando al suicidio. Después de la muerte de Marcel, Alvar ya no tiene a nadie que lo comprenda y decide abandonar este mundo, al igual que después de la partida de Mara, Sergio se acaba rindiendo a la muerte; los dos ya están muertos antes de suicidarse, o mejor dicho están muertos en vida, antes de que llegue la muerte física. Por tanto en ambos casos la muerte llega como la consecuencia de la crónica inadaptación a este mundo. La muerte en este caso es una liberación y no tiene ninguna dimensión trágica. Alvar se suicida con cianuro, el mismo veneno que había usado para liberar a su amigo Marcel de sus sufrimientos, mientras que en el caso de Sergio no sabemos qué forma de morir había elegido.

Se trata de un fracaso tan profundo, que no necesita explicaciones ni causas, como si fuera una rutina que trae consigo la vida y como tal es inevitable; tanto Alvar como Sergio son condenados al fracaso, incluso antes de fracasar como escritores. Los dos son conscientes de su fracaso y lo aceptan hasta un cierto punto, aunque cada uno lo intenta evadir a su manera: Sergio lo intenta evadir a través de prácticas y ritos ocultos para los cuales necesita a Mara, su criada negra, y Alvar a través del adulterio con Silvia y su amistad con Marcel. Curiosamente ninguno de ellos siente añoranza por el pasado, con el paso de los años, el fracaso se convierte en una parte *sine qua non* de su ser.

Casualmente o no, ambos protagonistas han perdido a su padre en la infancia; el padre de Alvar murió en un accidente y el de Sergio a causa de una enfermedad. De esta forma, nuestros protagonistas se identifican con otros escritores suicidas que han perdido a alguno de sus padres en la infancia como Silvia Plath o José Agustín Goytisolo que, incluso, 64 años más tarde, dio muestras de no haber superado plenamente la pérdida de su madre en la infancia. De esta forma podemos deducir que nuestros protagonistas llevan arrastrando el sentimiento del fracaso y del abandono por la muerte inesperada del padre, desde la infancia:

“Pese a la universalidad del duelo, se ha señalado que podrían existir edades críticas en las que la pérdida provoca un sufrimiento especialmente grande para el niño, y algunos autores han considerado el periodo entre los 10 y los 14 años como una etapa particularmente vulnerable que podría predisponer a la cronicidad y el desarrollo de

depresión en la edad adulta si se añadiesen estreses adicionales en el período posterior que pudiesen reforzar la desesperanza y un sentimiento de fracaso”¹⁴⁰.

Otro punto interesante que comparten Alvar y Sergio es el hecho de que los dos deciden abandonar a sus amantes que los aman con locura; Alvar abandona a Silvia sin ninguna explicación destrozándole el corazón y Sergio abandona a Aura, tras la partida de Mara, dejándola a la merced de su trágico destino. De esta forma se despojan del amor o de cualquier posibilidad de amar y ser amados, reafirmando una vez más en su fracaso, se cierran a la vida y se abren a la muerte: “médicos especialistas de todo el mundo han probado científicamente que el estrés emocional y la angustia que sufre quien experimenta el desamor son un factor determinante en algunos padecimientos cardíacos y otras patologías y que pueden incluso llevar a la muerte”¹⁴¹. Aunque han sido ellos mismos quienes han elegido despojarse del amor, eso no les impide experimentar todos los efectos del desamor, que no hacen más que aumentar su sensación de fracaso. Sin el amor, que representa la vida, por fin están libres de sucumbir a la nada y volver al silencio, ante la imposibilidad de aferrarse a la vida a través de las palabras.

Ambos sufren el síndrome de Bartleby¹⁴²: son escritores que fracasan no por incompetencia, sino por el deseo de perfección, ya que no son capaces de expresar en sus obras lo que desean. De esa forma la creación literaria es tanto la causa como la consecuencia de su fracaso existencial: “las palabras no tienen absolutamente ninguna posibilidad para expresar nada. En cuanto empezamos a verter nuestros pensamientos en palabras y frases, todo se va al garete” (Vila Matas, 2001: 65). No obstante, no hay que perder de vista el carácter metaliterario de dicha obra, un ejemplo paradójico y contradictorio: el protagonista, Marcelo, no quiere escribir, como un Bartleby más, pero

140 Para más información véase: José Mazaira y Ana Gago, “Efectos del fallecimiento parental en la infancia y la adolescencia”, *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 19, 1999, pp. 407-418.

141 Para más información véase: “Los efectos físicos del desamor”. Disponible en: <http://www.semana.com/educacion/articulo/efectos-fisicos-del-desamor/403287-3>. Fecha de consulta 02/02/2018.

142 En la obra *Bartleby y compañía* (2001) de Enrique Vila-Matas se habla de los bartlebys de la literatura, escritores que después de publicar una, dos novelas o ninguna dejan de escribir, o bien porque prefieren no hacerlo, o bien porque su creación literaria se ha quedado paralizada. Toma su nombre del escribiente Bartleby, ese oficinista de un relato de Herman Melville que, cuando se le encargaba un trabajo o se le pedía que contara algo sobre su vida, respondía siempre, indefectiblemente, diciendo: preferiría no hacerlo.

al mismo tiempo redacta notas, a menudo extensas, sobre otros escritores, que en algún momento en su vida decidieron hacer lo mismo. Así, la indagación, constituye a la vez una reflexión acerca de la literatura y de lo que podría llamarse no-literatura¹⁴³. Precisamente ese rastreo de la “literatura del NO” convierte a *Bartleby y compañía* en un ejemplo de metaliteratura.

De la misma forma podemos hablar del carácter metaliterario de las novelas de Bonnett y Triviño: Alvar es un escritor frustrado que incluso destruye toda su obra antes de morir, sin embargo, le escribe unas cartas a Silvia, a través de las cuales cobra voz en la novela, y que posibilitan al lector conocer su punto de vista; por otra parte Sergio tiene un estancamiento creativo desde que publicó su primera y única novela *La muerte del día*, no obstante, algunos capítulos de su novela aparecen en la novela de Triviño. Finalmente, al igual que en la novela de Vila-Matas, la pregunta por la interrupción de la actividad literaria acaba por conducir a la creación literaria. En otras palabras, su estancamiento y frustración creativos son precisamente lo que les da pie a las autoras a narrar sobre aquello. Así, el hecho de que Marcelo opte por narrar su crisis a través de las crisis de otros escritores, le permitirá comunicarla y sobre todo vencerla:

“Un desplazamiento hacia el otro, un movimiento ficcional hacia una escena que condensa y cristaliza una red de múltiple sentido. Así se transmite la experiencia, algo que está mucho más allá de la simple información. Un movimiento que es interno al relato, una elipsis podríamos decir, que desplaza hacia el otro la verdad de la historia. De ese modo, la literatura sería el lugar en el que siempre es otro el que viene a decir”¹⁴⁴.

Por esa misma razón, no es casual que ambas autoras en todas sus novelas tratan el tema del artista frustrado. Casi todos los personajes se refugian en el arte, así en *Siempre fue invierno* Ángel trabaja de médico, pero también escribe relatos cortos, y Franca a su vez intenta dedicarse a la pintura; Ana de *Después de todo* es una pintora frustrada; Silvia de *Para otros es el cielo* aspira a ser escritora. Todos estos personajes

143 Véase: Ricardo Senabre, “*Bartleby y compañía*”. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/letras/Bartleby-y-compania/15157>. Fecha de consulta 31/01/2018.

144 Para más información mirar: David Roas, “El silencio de la escritura [a propósito de *Bartleby y compañía*]”. Disponible en: <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escroas1.html>. Fecha de consulta 12/05/2017.

intentan encontrar refugio en el arte y de esa forma llenar el vacío que genera su existencia llena de frustraciones, pero a la vez, ese fracaso artístico es lo que hace que fracasen aún más, algunos incluso con consecuencias mortales, como vimos en caso de Alvar y Sergio, que acaban suicidándose.

No hay que perder de vista que Bonnett dijo en una entrevista que la literatura para ella es una forma de fracaso que le permite fracasar cada vez mejor. El hecho de que ambas autoras hayan elegido artistas frustrados como sus protagonistas nos dice claramente que de esa forma buscan solidaridad con otros seres y anular al cabo su soledad, ya que sus personajes, al igual que ellas intentan inútilmente escribir la novela perfecta o pintar el cuadro perfecto. Lo hacen de la única forma que conocen, escribiendo una historia sobre ellos, aunque, a diferencia de sus personajes fracasados, ellas ofrecen esperanza, ya que escriben y dan vida a sus propios demonios, a través del acto creador, anulando de esa forma sus propias frustraciones artísticas: “ya fuera recurriendo al silencio más radical, o bien convirtiéndose en personaje literario, o traicionando al lenguaje mismo, o bebiendo licores fuertes como metal fundido, o derivando hacia el trampantojo o desvarío óptico o hacia una variante del espejismo” (Vila Matas, 1985: 37).

Al fin y al cabo, la literatura, como cualquier otro arte, tiene esa función catártica: “ante la desintegración de lo real, sólo nos queda la literatura. Porque en el lenguaje, en el uso autoconsciente del lenguaje nos construimos. Por ello, el gran tema de la literatura posmoderna es el de las posibilidades y condiciones de su propia producción”¹⁴⁵. En última instancia, es un hecho que sin esos personajes y sus vidas llenas de frustraciones y fracasos no habría ninguna historia que contar.

De ahora en adelante nos centramos en los recursos narrativos que emplean las autoras para tratar estos temas de los que hemos hablado anteriormente: la mujer objeto, la soledad, la infancia, el fracaso existencial, la muerte, la fatalidad, etc. Tanto Bonnett como Triviño tienen ciertas preferencias por utilizar ciertas estrategias narrativas, por lo cual vamos a concluir este trabajo de investigación ofreciendo un análisis contrastivo de las mismas, donde se pone énfasis en las similitudes y diferencias entre ambas escritoras.

En el aspecto estilístico, lo primero que queremos destacar en estas autoras es el perfecto manejo de la lengua que muestran en su proceso de narrar una historia con

145 Para más información mirar: David Roas, “El silencio de la escritura [a propósito de *Bartleby y compañía*]”. Art. cit.

todos sus matices, perspectivas diferentes, riqueza de detalles y a veces, incluso, un poco de suspense, lo cual produce intriga en el lector y espolea la lectura. La musicalidad de la lengua se hace evidente, sobre todo en Bonnett, ya que es poeta también. Por tanto, en su narrativa se transmite esa musicalidad tan típica para la poesía. Especialmente hábiles son sus *iuncturae*, según la terminología empleada por Lausberg (1991, vol. II: 325-326), que en el ámbito de la frase y, atendiendo a lo macroscópico, en el ámbito del párrafo producen singulares efectos de eufonía.

Consuelo Triviño, en cambio, no sigue el *naturalis ordo* (cfr. Quint. VIII, 2, 22), sino que presenta un estilo más rompedor; la literatura para ella es un espacio donde el lector se tiene que dejar atrapar por lo inesperado y lo desconcertante. Si Bonnett se dedica a la poesía, Triviño escribe relatos cortos, lo que incide en su *modus narrandi*, aunque reconoce que la novela es el género donde se siente más cómoda.

A ambas autoras les gusta abordar la narración en primera persona, seleccionando una voz intradiegética. El narrador omnisciente aparece ocasionalmente, aunque el relato se ve interrumpido muchas veces por la narración en primera persona, como vemos en *Siempre fue invierno* y *Después de todo*. En ambas novelas, los acontecimientos son narrados desde un punto de vista objetivo. No obstante, los personajes principales cobran voz incesantemente a lo largo de la novela con el fin de dar más naturalidad al relato y obtener más proximidad con el lector. En *Una isla en la luna*, aunque hay una voz narradora principal, todos los personajes cobran voz propia, lo que enriquece en gran medida la historia, ya que de esa forma el lector puede identificarse con muchos personajes a la vez y no sólo con el narrador intradiegético principal. En su última novela publicada *Lo que no tiene nombre*, Bonnett se convierte en el personaje narrador, ya que cuenta la experiencia del suicidio de su hijo, de primera mano, convirtiéndose la obra de esa forma en un relato testimonial. De la misma manera, Triviño elige la primera persona en la novela *La semilla de la ira*, convirtiéndose así en el personaje de Vargas Vila para narrar su historia y desmitificarlo de una vez por todas. Ambas novelas, que se adscriben al subgénero del *Bildungsroman* femenino, también son narradas en primera persona, con la diferencia de que en la de Bonnett la narradora toma distancia con respecto al momento de la narración, mientras que Triviño mantiene el tono infantil de la protagonista hasta el final de la novela.

El uso de la elipsis¹⁴⁶ se hace frecuente en ambas escritoras que muchas veces

146 Uno de los grandes recursos de los maestros de la narrativa consiste en utilizar esa figura literaria: la elipsis. Es evidente que en una narración no puede contarse todo. El escritor selecciona su material

dan saltos en el tiempo y en el espacio para enriquecer el perfil psicológico de los personajes, contando cosas de su pasado o simplemente para hacer progresar la trama y despertar el interés del lector. La elipsis es a la vez una de las bases del ritmo y se usa formalmente para eliminar todo lo superfluo o lo no necesario. En novelas *Después de todo*, *Para otros es el cielo*, *Siempre fue invierno* y *Una isla en la luna*, la historia empieza narrando un hecho o un acontecimiento importante, para luego volver al pasado y continuar narrando retrospectivamente las circunstancias que llevaron a semejante evento. Por ejemplo en *Para otros es el cielo* y *Una isla en la luna*, el lector desde el primer párrafo conoce el trágico final de los protagonistas, lo cual lo intriga para seguir leyendo y conocer las circunstancias que llevaron hasta su muerte prematura. En *Después de todo*, la novela empieza y acaba con el mismo párrafo, siguiendo el modelo ordenativo clásico de la *Ringkomposition*, como si el relato estuviera detenido en el tiempo, subrayando su carácter cíclico, impermeable al cambio, aunque en este caso no se conoce el destino (seguramente) trágico de la protagonista hasta el mismo final, dejando así al lector con la intriga.

Ambas escritoras imponen su ritmo narrativo combinando sabiamente narración y diálogos y buscando un equilibrio entre ambos, a veces incluso recurriendo a la forma epistolar, como vimos en la novela *Para otros es el cielo*, donde el personaje difunto cobra voz a través de sus cartas. El uso de la analepsis literaria, que consiste en interrumpir la línea temporal de la narración para narrar hechos del pasado, también se hace frecuente en ambas autoras e incluye profusas descripciones de lo que sucedió en un pasado lejano, con fin de demorar un poco la acción. Este método nos llevará a la paralización momentánea de la acción y se hace con el propósito de comprender mejor el comportamiento o las acciones posteriores de los personajes. Por otra parte, el uso de la prolepsis, un recurso narrativo que consiste en interrumpir la línea temporal de la narración para proporcionar al lector un atisbo del futuro, lo vemos sólo en la novela *El prestigio de la belleza*, donde la narración de la niña es a veces interrumpida con algunos comentarios sobre su futuro, informando de esta forma al lector sobre hechos importantes de la vida de la protagonista, a los cuales nunca tendríamos acceso

conforme al esquema que previamente ha elaborado en su mente. Por ejemplo, le interesa destacar los momentos de soledad e incomunicación de los personajes principales. Se centrará en eso y no en cómo se hacen una taza de café o en cómo caminan, etc. Otro autor, en cambio, seleccionará los momentos cotidianos, precisamente porque querrá destacar esos momentos. En este caso no querrá saber nada de los sentimientos de los personajes (José Pimat, "Ritmo narrativo y el uso de la elipsis". Disponible en: <http://comoescibirbien.com/ritmo-narrativo/>. Fecha de consulta 12/02/2017). En caso de Bonnett y Triviño, la elipsis se emplea para destacar los momentos de soledad e incomunicación de los personajes principales.

mediante la narración principal. Por ejemplo, llegamos a saber que la protagonista se ha llegado a casar y que trabaja en la Universidad.

La ironía, que, como indica Lausberg (1991, vol. II: 290), es “un arma de la dialéctica de la lucha de las partes”, y el sarcasmo son otros de los recursos que emplean estas dos colombianas con el fin de enfatizar ciertos puntos de vista o circunstancias. Por ejemplo, los pilares de la sociedad moderna como: religión, familia, matrimonio, machismo, psiquiatría, entre otros, se critican muchas veces a través de estos dos recursos. Las autoras ridiculizan estos conceptos utilizando muchas veces figuras estilísticas como metáforas, hipérbolos, etc. Según la definición básica que proporciona el *DLE*, la ironía es “figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice” y el sarcasmo, “burla sangrienta, ironía mordaz y cruel con que se ofende o maltrata a algo o alguien”. Tanto la ironía como el sarcasmo están presentes en la obra de ambas autoras, incluso en la novela testimonial *Lo que no tiene nombre* donde la autora trata el tema de la ayuda psiquiátrica a los enfermos mentales de una forma sarcástica, y también en la novela biográfica sobre Vargas Vila, *La semilla de la ira*, donde la ironía no parece deliberada, “lo cual le resta valor a la noción de una función paródica en la obra, ya que tal parodia depende, a cierta medida, de una intencionalidad” (Guerrieri, 2015: 844).

En cuanto al uso del tiempo y el espacio en la narrativa de Bonnett y Triviño, y ya habiendo hablado de recursos narrativos que hacen posible el salto en el tiempo y en el espacio, como analepsis y prolepsis, sólo nos queda deducir que en ambas autoras se hacen muy frecuentes los cambios de tiempo y espacio, ya que rara vez el hilo de la narración sigue su curso habitual. Los personajes son sujetos constantes de acciones y situaciones tanto en el tiempo como en el espacio, por lo que estos dos elementos parecen indispensables en la sintaxis narrativa. El espacio pasa de ser escenario de la acción a formar parte de la trama y el hecho de ser habitado por los personajes subraya su importancia en la narración:

“En general, los espacios están presentados en la novela “en una forma subjetiva” es decir, por medio de las sensaciones y subsiguientes interpretaciones de los personajes. Según María del Carmen Bobes, la noción de espacio es una noción histórica ya que según las épocas prevalecen algunos lugares o determinadas sensaciones. De manera inversa, el espacio está ligado al recorrido de

los personajes que, a cada cambio de lugar, modifican de manera positiva o negativa su relación con la trama” (Cienfuegos Fernández, 2015: 96).

En cuanto a la percepción del tiempo en la literatura, está claro que ésta va cambiando a medida que el hombre empequeñece el mundo gracias a la tecnología que le permite recorrer un espacio mucho mayor en un tiempo reducido. El tiempo se convierte en preocupación fundamental para el hombre moderno, sobre todo desde el punto de vista científico, mientras se convierte en obsesión en el marco de la literatura. Esta apropiación del tiempo en la literatura moderna toma como rasgo específico una “reducción temporal” con tres modalidades concretas¹⁴⁷:

1) En el primero se le da al tiempo la ucronía o *timelessness*, es decir, la ausencia del tiempo. Basado en las teorías de Einstein sobre el tiempo, muchos autores intentan “narrar el tiempo con el propósito de perder conciencia de su desarrollo”. El tiempo no existe en este caso.

2) El segundo es la ruptura de la linealidad cronológica que romperá con los esquemas clásicos y otorgará una función creadora al lector moderno, confundiendo presente y pasado en la mente de sus personajes por mediación del monólogo interior que traduce el tiempo psicológico o subjetivo de los múltiples narradores coexistentes en la narración y que se oponen al tiempo objetivo y cronológico. El “flashback” constituirá otra modalidad a esta ruptura de la linealidad cronológica.

3) El tercero es la “reducción temporal”, que consiste en la limitación del tiempo narrado, del tiempo de la historia pasando a narraciones que ya no abarcan espacios de tiempo equivalentes a una vida, por ejemplo, sino espacios de tiempo mucho más cortos, como días, horas, o incluso minutos. Así se equilibran por tanto el tiempo narrado y el tiempo de la narración.

Está claro que en el caso de la obra de Bonnett y Triviño se trata de la segunda modalidad temporal o mejor dicho, de la ruptura de la linealidad temporal y espacial, con muchos *flashbacks* de los personajes, donde el tiempo tiene la última palabra, ya que es el que a la vez condiciona el cambio espacial. Al contrario de *timelessness* de Einstein, donde el tiempo no existe, aquí lo único que existe es el tiempo, ya que es el

147 Para más información véase: Adam Abraham Mendilow, *Time and the Novel (1952)*, Humanities Press, Nueva York, 1965, part 1-chapter 2.

que produce el espacio y no al revés. Este planteamiento también se puede encontrar en la percepción del tiempo de muchos físicos de hoy en día, que afirman que la materia nace del tiempo, y que el único tiempo real es el tiempo presente, que a veces se ve interrumpido por imágenes del pasado o futuro que son pura divagación de la mente humana. Al fin y al cabo, como afirma el científico más importante del siglo XX, Nikola Tesla: “no está curvado el tiempo ni el espacio, sino la mente humana que no puede concebir el infinito ni la eternidad”¹⁴⁸.

9. CONCLUSIONES

Para concluir este trabajo, es pertinente retomar las tres cuestiones que orientaron su elaboración: promoción y difusión de la narrativa colombiana actual a través de la presentación de los temas principales que definen la narrativa colombiana femenina de hoy en día en correlación con sus antecedentes femeninos; determinar si realmente se puede hablar de una escritura femenina que presenta rasgos propios; y por último mostrar que la obra de Bonnett y Triviño plantea y reivindica los valores feministas aunque ninguna de ellas se declara abiertamente feminista.

A continuación, se proponen algunas conclusiones finales en torno a estos interrogantes, que se basan en los elementos teóricos y la fase analítica de este trabajo. Para ello se exponen, en un primer momento, el tema de género, que de una forma u otra, orientan la base de esta investigación, junto con las particularidades de la escritura femenina como tal, y su posición en la Colombia actual, lo cual es el objeto principal de este estudio. En un segundo momento se desarrollan las conclusiones emergentes en cuanto a la temática y los temas comunes que se repiten en ambas autoras que hemos elegido.

Como ya hemos indicado al principio, hemos partido de la premisa de que en efecto existe una escritura que se puede denominar “femenina” o, mejor dicho, una literatura escrita por mujeres, que pretende conquistar su propia identidad, ya que

148 Intervju sa Nikolom Teslom iz 1899: “Nauka i poezija dva oka jednog lica”. Disponible en: <https://www.glassrpske.com/plus/teme/Intervju-sa-Nikolom-Teslom-iz-1899-godine-Nauka-i-poezija-dva-oka-jednog-lica/lat/85518.html>. Fecha de consulta 15/02/2018.

resulta ser un instrumento de la liberación femenina y un medio para muchas mujeres de reinventarse a través de la escritura. Aunque resulta difícil hablar de una especificidad femenina de la misma manera que parece imposible decir que todas las mujeres observan el mundo desde la misma óptica, es evidente que las escritoras comparten ciertos valores y poseen un lenguaje propio. Las mujeres desarrollan una temática femenina, ya que la visión que ellas tienen de sí mismas y del mundo sólo ellas pueden transmitirla y continuarla.

Los géneros literarios que eligen las autoras, como la epístola, el diario íntimo o el *Bildungsroman*, la novela de formación, son una prueba de ello. Si la escritura femenina posee ciertas particularidades que se oponen a un modelo masculino, es por el hecho de que el cuerpo femenino juega un papel fundamental en el desarrollo de su identidad. Por esta razón, una vuelta a la infancia, que representa para las mujeres el momento de la integridad, sigue siendo un tema vigente en el siglo XXI, como hemos visto en el ejemplo de *Bildungsroman* femenino. Los escritos femeninos poseen un tratamiento particular del tiempo y de la acción; las escritoras se centran en aspectos más íntimos y cotidianos, recurriendo a todos los niveles de la lengua:

“La literatura femenina se considera sobre todo una literatura de los sentidos. Esta forma de escritura se remite a las sensaciones, a las emociones, lírica y llena de incertidumbre. Los analistas describen a las escritoras como más cercanas al mundo de las sensaciones, de las emociones, como menos rigurosas en el tratamiento de la acción y de las ideas que los escritores”¹⁴⁹.

Sin embargo, en el universo de la literatura, para autoras como Helene Cixous es imposible definir una práctica femenina de la escritura, porque no puede crearse una teoría sobre dicha práctica, lo que no quiere decir que no exista. Castro Klaren tiene un punto de vista parecido, señalando el problema del desplazamiento de la literatura, particularmente de la narrativa femenina, como objeto de estudio o bien su equiparación a otros asuntos relativos a la situación de la mujer en América Latina que desborda el área de estudio de la teoría y la crítica literaria. Dicho de otra forma, no se valoran las cualidades estéticas del texto, ya que no es valorado como un texto literario sino que es

149 Acúdase a: Carmen María Matías López y Philippe Campillo “¿Puede hablarse realmente de una escritura femenina?”, *Espéculo Revista de Estudios Literarios*, 42, 2009, p. 2.

tomado como pretexto para aproximarse a la contribución de la mujer en la esfera socio-política y económica. El hecho de que la mujer latinoamericana ha debido sortear una serie de dificultades para alcanzar su reconocimiento como sujeto social, y que sin duda alguna ha influido en la forma en la que las escritoras han percibido la realidad y han decidido expresarlo en sus obras no debe imponerse, sin embargo, como el único criterio de valoración de su producción literaria.

Como hemos visto en caso de Bonnett y Triviño, los temas que les preocupan se alejan de la situación política y económica del país, de la violencia y el *narcotremendismo*¹⁵⁰, aunque algunos sigan presentes como un telón de fondo; los temas más cotidianos e íntimos son el foco de su atención, como la mujer objeto, la rebeldía, la infancia, la violencia interior, la soledad, la muerte y la fatalidad del destino, entre otros. En ninguna de sus novelas aparece el tema del narcotráfico o los sicarios, mientras que la violencia social y política sigue en segundo plano.

La fase analítica de este trabajo se centra en el análisis del corpus de ocho obras en total: *Prohibido salir a la calle* (1997), *Después de todo* (2001), *Para otros es el cielo* (2004), *Siempre fue invierno* (2007), *La semilla de la ira* (2008), *Una isla en la luna* (2009), *El prestigio de la belleza* (2010), y *Lo que no tiene nombre* (2013). Con el análisis de cada una de las obras, hemos mostrado cómo las autoras construyen la nueva identidad femenina, que a paso lento pero seguro suplanta a la antigua donde la mujer, aunque sea rebelde, seguía un modelo de conducta determinado. El modelo de la identidad femenina antigua la encontramos en la obra de escritoras de generaciones anteriores, como Marvel Moreno, Albalucía Ángel, Fanny Buitrago, entre otras muchas, donde las protagonistas, aunque se rebelen contra el sistema patriarcal, no tienen poder suficiente para cambiar nada y se tienen que evadir de él a través de los sueños o la locura, como pasa también en una novela extraordinaria del boom latinoamericano, *Pedro Páramo*, donde se reivindican valores feministas a través del personaje de Susana San Juan¹⁵¹. Se ridiculiza la sociedad patriarcal a través de su locura y su negación de hacerse partícipe de una sociedad que oprime sus fuerzas vitales y sexuales. En novelas de Bonnett y Triviño, en cambio, los personajes femeninos son participantes activos de

150 Véase: José Manuel Camacho Delgado, *Magia y desencanto en la narrativa colombiana*, Op. cit.

151 A través del personaje de Susana San Juan, Rulfo deconstruye el signo femenino, entendido en el sentido judeocristiano, afirmando además que es palabra de la mujer, y no una visión exterior de ella la única voz que puede definir con autoridad su identidad (Rose Marie Galindo, “Susana San Juan y la deconstrucción de un signo femenino”. Disponible en: http://www.academia.edu/4593520/Susana_San_Juan_y_la_deconstruccion_de_un_signo_femenino. Fecha de consulta 12/02/2018).

la acción y no se refugian en el sueño ni en la locura, sino que rehúsan los valores patriarcales actuando acorde con sus principios. La opresión así se convierte en el pasado, aunque de muchas formas siga vigente en la sociedad colombiana, ya que la liberación femenina en todos los niveles se convierte en una realidad innegable, a la que ya no se puede poner freno. Para que el sistema patriarcal se perpetúe, necesita de la participación femenina, y es precisamente por esta razón por la que los personajes femeninos pasan por un catalizador de su propia identidad, creando su propio sistema de valores y reinventándose a sí mismas. Sólo un cambio que viene desde dentro les puede traer la liberación que anhelan. De esta forma resulta más que claro que Bonnett y Triviño, de una forma u otra, reivindican valores feministas, lo cual naturalmente no hace de su obra un escrito feminista: “un texto trata el tema de feminismo, no cuando sus protagonistas son mujeres subyugadas o rebeldes, sino cuando intenta explicar los mecanismos de opresión, crueldad y violencia a través de un mundo en el que se desenvuelven hombres y mujeres”¹⁵².

En segundo lugar hemos determinado la repetición de otros temas como el fracaso existencial, el suicidio como una forma de evadir ese fracaso y el tema de la fatalidad y la muerte, que se hace muy latente en cada obra. Ambas autoras, de una forma u otra, expresan que somos labradores de nuestra propia suerte, pero, a la vez, nadie puede escaparse del destino que le ha tocado vivir. El bien y el mal se necesitan mutuamente para afirmarse, y es en su constante lucha donde transcurren nuestras vidas.

Tras esta síntesis final, construida en torno a las tres preguntas iniciales del trabajo, solo resta concluir destacando el valor del enfoque multidisciplinario al que llevó la lectura y análisis de las obras. Este enfoque, que puso en diálogo aspectos psicoanalíticos, psicológicos, filosóficos, antropológicos, legales y literarios para estudiar la temática de la narrativa colombiana femenina en general, y de la obra de Bonnett y Triviño en particular, evidenció que esta forma de escritura es una fuente rica e inagotable para diversos objetos de estudio, de los cuales los estudios feministas forman una parte improtante. De esta forma, cada novela es una fuente original de las propuestas que cada autora hace a través de su obra, a partir de un manejo particular del lenguaje, de sus estrategias narrativas, de los recursos de los que se vale para expresar su visión particular sobre la mujer y sobre el mundo, que hacen de cada una de ellas una

152 Debora Castillo, “Finding Feminisms”, en *Narrativa latinoamericana en América Latina: Prácticas y perspectivas teóricas*, Ed. Sara Castro-Klaren, Iberoamericana y Vervuert, Madrid y Fráncfort, 2003, pp. 351-375 (p. 370).

obra singular. De este modo, incluso desde el punto de vista feminista, pueden abrirse nuevas posibilidades de interpretación literaria sin necesidad de caer en la exclusión de la literatura misma.

10. Bibliografía

Fuentes primarias, obras utilizadas en el presente estudio:

Bonnett, Piedad, *Después de todo*, Alfaguara, Bogotá, 2001.

-----, *Para otros es el cielo*, Alfaguara, Bogotá, 2004.

-----, *Siempre fue invierno*. Alfaguara, Bogotá, 2007.

-----, *El prestigio de la belleza*, Alfaguara, Bogotá, 2010.

-----, *Lo que no tiene nombre*, Alfaguara, Bogotá, 2013.

Triviño Anzola, Consuelo, *Prohibido salir a la calle*, La Mirada Malva, Madrid, 1998.

-----, *La semilla de la ira*, Editorial Verbum, Madrid, 2008.

-----, *Una isla en la luna*, Alfaqque Ediciones, Murcia, 2009.

Fuentes secundarias:

Abascal Monedero, Pablo José, *La infidelidad y el adulterio en España*, Servicios de

Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2009.

Acinas Lope, Blanca, “Entre razón y locura: reducción al absurdo o un lugar para la ironía”, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 10, 1996, pp. 155-163.

Acosta, Claudia Patricia, “El idealismo mágico en las historias de Ángela Becerra”. Disponible en: <http://www.entreperiodistas.com/idealismo-magico-las-historias-angela-becerra>. Fecha de consulta 10/08/2017.

Acosta de Hess, Josefina, *Galdós y la novela del adulterio*, Editorial Pliegos, Madrid, 1988.

Alba, Laureano, “Reseña de *La semilla de la ira*”, *Aurora Boreal*, 2013. Disponible en http://www.auroraboreal.net/index.php?option=com_content&view=article&id=1605:las-emilla-de-la-ira&catid=86:libros&Itemid=266. Fecha de consulta 24/02/2017.

Alvares, Rosa, “Infieles por aburrimiento”, *Glamour*, 2013. Disponible en <http://www.glamour.es/placeres/articulos/infieles-por-aburrimiento/17889>. Fecha de consulta 16/02/2016.

Álvarez, Al, *El dios salvaje*, Planeta, Barcelona, 2003.

Álvarez, Blanca, *La verdadera historia de los cuentos populares*, Morata, Madrid, 2011.

Alzate, Carolina y Ordóñez, Montserrat (comps.), *Soledad Acosta de Samper, Escritura, género y nación en el siglo XIX*, Iberoamericana, Madrid, 2005.

Alzate, Carolina, *Soledad Acosta de Samper y el discurso letrado de género, 1853-1881*, Iberoamericana, Madrid, 2015.

Anderson, Bonnie S. y Zinser, Judith P., *Historia de las mujeres: una historia propia*, Vol. II, Editorial Crítica, Barcelona, 1991.

Andrade, María Mercedes, “Ciudad y nación en las novelas del Bogotazo”, en Jaramillo, María Mercedes, Osorio, Betty y Robledo, Ángela (comps.), *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*, Vol. II, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2000, pp. 184-214.

Andrés, Ramón, *Semper dolens. Historia del suicidio en occidente*, Acantilado, Madrid, 2003.

Araújo, Helena, *La Scherezada Criolla. Estudios sobre Literatura Femenina Latinoamericana*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1989.

Ardila, Emma Lucía, “La casa primera, sobre *Prohibido salir a la calle*”, *Revista de la Universidad de Antioquía*, 321, 2015.

Aries, Philippe, *Historia de la muerte en occidente*, Acantilado, Barcelona, 2000.

— — — —, *El hombre ante la muerte*, Taurus, Barcelona, 2011.

Aristázabal Montes, Patricia, *Panorama de la narrativa femenina en Colombia en el siglo XX*, Universidad del Valle, 2005.

Arnoldi, Federica, “La voce e l’interstestualità in *La semilla de la ira* e *Una isla en la luna* di Consuelo Triviño Anzola”, *Ómnibus*, 40-41, VIII, 2012.

Arriaga Flores, Mercedes, “Literatura escrita por mujeres, literatura femenina y literatura feminista en Italia”, en *Actas del IV Seminario de la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres (AUDEM), Sevilla 17 al 19 de octubre de 2002*, vol. 2, 2003a, pp.1-2.

— — — —, “Retórica de la escritura femenina”, en Genara Pulido (coord.), *La retórica en el ámbito de las Humanidades: Seminario 2002-2003*, 2003b, pp. 23-30.

— — — —, “Cuerpos de mujeres puestos a arder: videojuegos y nuevas formas de arte”,

Hespérides: Anuario de investigaciones, 11, 2003c, pp. 409-418.

— — — —, “Cultura y violencia simbólica”, en *Las mujeres en la cultura y los medios de comunicación*, Arcibel Editores, Sevilla, 2004.

Averis, Kate, “Laura Restrepo (Colombia, 1950)”, en Corral, Will, De Castro, Juan, Birns, Nicholas (eds.), *The Contemporary Spanish-American Novel: Bolaño and After*, Bloomsbury, New York, 2013, pp. 252-257.

Ávila Ortega, Grisel, “La mimesis trágica: acercamiento a la fragmentación social”, en Sánchez-Blake, Elvira y Lirot, Julie, *El universo literario de Laura Restrepo. Antología crítica*, Alfaguara, Bogotá, 2007, pp. 261-271.

Ayala, Alejandra, “Prohibido salir a la calle (La ronda de las nostalgias)”, *La casa grande*, 14, 2000.

Bachelard, Gastón, *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.

Bados Ciria, Concepción, “Consuelo Triviño: una narradora transatlántica”, *Revista Hispanoamericana*, 3, 2013.

Bakhtin, Mihail, *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. Bakhtin*, edición de Michael Holquist, University of Michigan, 1984.

— — — —, *Teoría y estética de la novela*, Alfaguara, Madrid, 1989.

— — — —, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, Madrid, 1995.

Barnés, Héctor G., “La evolución social de los 'cuernos' y las consecuencias del adulterio”. Disponible en: http://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2014-06-27/la-evolucion-social-de-los-cuernos-y-las-consecuencias-del-adulterio_150921/.

Fecha de consulta 05/04/2016.

Barraza Toledo, Vania, “La reestructuración y el desplazamiento social en el espacio

urbano de Bogotá”, en Sánchez-Blake, Elvira y Lirot, Julie, *El universo literario de Laura Restrepo. Antología crítica*, Alfaguara, Bogotá, 2007, pp. 271-292.

– – – – –, “Reseña: *Una isla en la luna*”, *Grafemas*, 2009. Disponible en http://people.wku.edu/inma.pertusa/encuentros/grafemas/diciembre_09/barraza.pdf.

Fecha de consulta 20/09/2017.

Beabout, Gregory R., *Freedom and Its Misuses: Kierkegaard on Anxiety and Dispair*, Marquette University Press, 1996.

Benveniste, Emile, *Problemas de lingüística general. Tomo I*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1971.

Berdiaeff, Nicolai, *El credo de Dostoievsky*, Apolo, Barcelona, 1951.

Berg, Mary G. “La Santafé de Bogotá de Elisa Mújica”, en Jaramillo, María Mercedes, Osorio, Betty y Robledo, Ángela (comps.). *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*. Vol. II, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2000, pp. 214-238.

Bernal, Álvaro, “Transformación del espacio urbano e incursión de nuevos habitantes en *Prohibido salir a la calle*, de Consuelo Triviño”, *Estudios de Literatura Colombiana*, 15, 2004.

Bettelheim, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Editorial Crítica, Barcelona, 1977.

Birkenmaier, Anke, “Fernando Vallejo y el *Bildungsroman*”, en Fabry, Geneviève, Logie, Ilse y Decock, Pablo (eds.), *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Peter Lang, Bern, 2010, pp. 167-187.

Blanchot, Maurice, “El diario íntimo y el relato”, *Revista de occidente*, 182-183, 1996, pp. 47-55.

Bonnett, Piedad, “Y todos tan contentos. Consagración de la mentira”, *Revista número*,

50, 2006, pp. 10-14.

— — — —, “Fracasar cada vez mejor”, *Número*, 57, 2008, pp. 68-71.

Bonnett, Piedad, *Lo que no tiene nombre*. Entrevista disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Qxp90lGhU2°>. Fecha de consulta 20/09/2017.

Borsó, Vittoria, “La escritura femenina en Colombia en la década de los 80”, en Karl Kohut (ed.), *Literatura colombiana hoy: Imaginación y barbarie*, Editorial Vervuert, Madrid, 1994, pp. 189-206.

Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1998.

Bouvet, Françoise, “La novela sicarésca colombiana o la crónica de una muerte ordinaria”, *Amerika*, 12, 2015. Disponible en: <http://journals.openedition.org/amerika/6447>. Fecha de consulta 06/09/2017.

Brown, Ron M., *El arte del suicidio*, Síntesis, Madrid, 2001.

Burín, Mabel, *Género, psicoanálisis, subjetividad*, Paidós, Barcelona, 1996.

Camacho Delgado, José Manuel, *Magia y desencanto en la narrativa colombiana*, Universidad de Alicante, 2006.

— — — —, “La narrativa colombiana contemporánea: magia, violencia y narcotráfico”, en *Historia de la literatura hispanoamericana. Siglo XX* (coordinación Trinidad Barrera), tomo III, Cátedra, Madrid, 2008, pp. 295-318.

— — — —, “Las formas complejas de la violencia en la narrativa colombiana. Del Bogotazo a la narcoliteratura” en los *Nortes del Hispanismo. Territorios, itinerarios y encrucijadas* (Coord. María Eduarda Mirande y alt.), Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy, 2008, pp. 46-61.

Camus, Albert, *El mito de Sísifo*, Alianza Editorial, Madrid, 1985.

Capote Díaz, Virginia, *Reescribir la Violencia: Narrativas de la Memoria en la Literatura Femenina Colombiana Contemporánea*, Peter Lang AG International Academic Publishers, 2016.

Carmona, Miguel, *El adulterio en Derecho Civil, Canónico, Social, Penal y Procesal*, Editorial Jurídica Española, Madrid, 1954.

Caro Baroja, Julio, *Las brujas y su mundo*, Alianza Editorial, Madrid, 1986.

Carpentier, Alejo, “La novela latinoamericana contemporánea en vísperas de un nuevo siglo”, en *La novela latinoamericana contemporánea en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Siglo XXI Editores, México, 1981, pp. 7-32.

Carril Berro, Elena, “Femenino/masculino. La pérdida de ideales y el duelo”, ponencia presentada en el panel sobre *Duelo en la diferencia de los sexos y las generaciones*, I Congreso de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. Disponible en: <http://www.psiconet.com/foros/genero/fm-ideales.htm>. Fecha de consulta 06/07/2016.

Cascante, Helena Isabel, “El desplazamiento: espacio, hogar e identidad”, en Sánchez Blake, Elvira y Lirot, Julie, *El universo literario de Laura Restrepo*, Alfaguara, 2007, pp. 207-222.

Castilla del Pino, Carlos, *Un estudio sobre la depresión. Fundamentos de antropología dialéctica*, Madrid, Península, 2002.

Castillo, Debora, “Finding Feminisms”, en *Narrativa latinoamericana en América Latina: Prácticas y perspectivas teóricas*, Ed. Sara Castro-Klaren, Iberoamericana y Vervuert, Madrid y Fráncfort, 2003, pp. 351-375.

Castro Lee, Cecilia, “La novela de formación en la narrativa de Rocío Vélez, Ketty Cuello, Silvia Galvis y Consuelo Triviño”, en Jaramillo, María Mercedes; Osorio, Betty y Robledo, Ángela (comps.). *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*.

Vol. III, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2000, pp. 356-392.

Castro Klaren, Sara; Molloy, Silvia y Sarlo, Beatriz, *Women's writing in Latin America*, Westview, Michigan, 1991.

Caycedo Bustos, Martha Ligia, “La muerte en la cultura occidental: antropología de la muerte”, *Revista Colombiana de Psiquiatría*, 36, 2007, pp. 332-339.

Cienfuegos Fernández, José Antonio, *La teoría de lo fantástico en la obra de Guy de Maupassant y de Julio Cortázar. Estudio comparado del espacio y de sus funciones narrativas*, Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2015.

Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1991.

Ciruel, Fernando, *Onetti: obra y calculado infortunio*, Editorial UNAM, México, 1980.

Cixous, Helena, *La risa de la medusa, ensayos sobre la escritura*, prólogo y traducción de Ana María Moix, Anthropos, Barcelona, 1995.

Cobo Borda, Juan Gustavo, *La narrativa colombiana después de García Márquez y otros ensayos*, Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1990.

Coddetta, Carolina, “Autobiografía femenina y percepción del espacio público”, ponencia presentada en el XXII International Congress of the Latin American Studies Association, Florida, 2000. Disponible en: <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2000/Coddetta.pdf>. Fecha de consulta 18/02/2017.

Corbatta, Jorgelina, *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica*, Corregidor, Buenos Aires, 2002.

Cruz Calvo, Mery, “La construcción del personaje femenino en *Dulce compañía*”, en Sánchez Blake, Elvira y Lirot (eds.), *El universo literario de Laura Restrepo*, Alfaguara, 2007, pp. 135-149.

Cuartas Restrepo, Juan Manuel, *MARVEL MORENO: treinta años de "escritura de mujer"*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 2006.

Darío Henao, Óscar Collazos, "Programa Conversandos", Universidad del Valle, Telepacífico. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=g5z4S7UgtfQ>. Fecha de consulta 20/09/2012.

Daxelmuler, Christoph, *Historia social de la magia*, Herder, Barcelona, 1997.

De Diego, José Luis, "Literatura y educación: la novela de aprendizaje", *Arrabal*, 5-6, 2007, pp. 87-94.

Delumeau, Jean, *El miedo en occidente*, Taurus, Santander, 2012.

Díaz Facio Lince, Victoria Eugenia, "Narrar la muerte, *Duelo y disrupción en memoria contemporáneas*", Tesis Doctoral, Universidad Eafit, Medellín, 2017.

Díaz Ruiz, Fernando, "Entrevista a Consuelo Triviño: reivindica la obra del semiolvidado Vargas Vila, renegando similitudes con la de Fernando Vallejo", en *Revista Iberoamericana*, X, 40, 2010, pp. 185-189.

— — — —, "Exilio, subversión y diatriba de la obra de Vargas Vila y Fernando Vallejo", *Revista Iberoamericana*, 252, 2015, pp. 847-864.

Díaz, Héctor, "Verbo exiliado: la soledad en *Cien años de soledad*", 2008. Disponible en: <http://cenaparaciegos.blogspot.com.es/2008/10/la-soledad-en-cien-aos-de-soledad.html>. Fecha de consulta 14/02/2018.

Didier, Beatrice, "El diario: ¿forma abierta?", *Revista de occidente*, 182-183, 1996, pp. 39-47.

Dio Bleichmar, Emilce, *La sexualidad femenina- de la niña a la mujer*, Paidós Barcelona, 1998.

- Dorfman, Ariel, *Imaginación y violencia en América*, Anagrama, Barcelona, 1972.
- Dostoievski, Fiodor, *Los demonios*, trad. de J. López-Morillas, Alianza, Madrid, 2000.
- Dublé, Eduardo Thomas, “Desesperación y creación en Juan Carlos Onetti”, *Revista Chilena de Literatura*, 46, 1995, pp. 7-20.
- Durkheim, Emile, *El suicidio*, Éxodo, México, 2006.
- Eco, Umberto, *Historia de la fealdad*, Debolsillo, Barcelona, 2007.
- Enrique Alfonso, Óscar, “Naturaleza poética del lenguaje en la novela *Después de todo*: entrevista con Piedad Bonnett”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, 10, 2008, pp. 319-332.
- Escobar Mesa, Augusto, “Literatura y violencia en línea de fuego”, en Jaramillo, María Mercedes; Osorio, Betty y Robledo, Ángela (comps.). *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Vol. II*, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2000, pp. 321-367.
- — — — —, “Piedad Bonnett, una escritura que desafía la muerte”, *Estudios de literatura colombiana*, 29, 2011, pp. 165-185.
- Esquivel Marín, Sigifredo, “Escritura, género y subjetividad femenina. El cuerpo (sexual) de la escritura”, *Revista de Investigación Científica*, 4, 2, 2008, pp. 1-18.
- Fabry, Geneviève; Logie, Ilse y Decock, Pablo, *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Peter Lang, Bern, 2010.
- Ferré, Rosario, “La autenticidad de la mujer en el arte y el diario como forma femenina”, *Sitio a Eros: trece ensayos literarios*, Joaquín Mortiz, México, 1980, pp. 13-27.
- Forero Villegas, Yolanda, “Ideología y novela: prácticas narrativas en los años cuarenta”, en Jaramillo, María Mercedes; Osorio, Betty y Robledo, Ángela (comps.).

Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Vol. I, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2000, pp. 243-257.

Focault, Michael, *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*, Siglo XXI Editores, Argentina, 1984.

Fock, Ignac, “El fatalismo y la fatalidad a través de la técnica narrativa en la *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez”, *Verba hispanica*, 18, 2010, pp. 199-212.

Fonnegra de Jaramillo, Isa, *De cara a la muerte*, Andrés Bello, Barcelona, 2001.

Franco, Jean, *Critical passions*, Duke University Press, 1999.

Frazer, James George, *La rama dorada*, Ediciones F.C.E, Madrid, 1981.

Fuentes, Julio, “Adulterio desde el punto de vista en la religión”. Disponible en <http://juliofuentesadulterio.blogspot.com.es/2011/06/punto-de-vista-en-la-religion.html>. Fecha de consulta 02/02/2016.

Fuentes Rodríguez, César, *Mundo gótico*, Quarentena Ediciones, Llinars del Vallés, 2007.

Fuentesberain, Úrsula. “Espejo, laberinto y espiral: El mundo de Borges”. Disponible en: <https://ursulafuentesberain.wordpress.com/2011/05/19/espejo-laberinto-y-espiral-el-mundo-de-borges/>. Fecha de consulta 12/03/2016.

Galindo, Rose Marie “Susana San Juan y la deconstrucción de un signo femenino”. Disponible en: http://www.academia.edu/4593520/Susana_San_Juan_y_la_deconstruccion_de_un_signo_femenino. Fecha de consulta 12/02/2018.

García, Gustavo, *La literatura testimonial latinoamericana. (Re)presentación y (auto)construcción del sujeto subalterno*, Pliegos, Madrid, 2003.

García de la Torre, María Antonia, “Todo en otra parte”. Disponible en: <https://www.semana.com/on-line/articulo/todo-otra-parte/72331-3>. Fecha de consulta 22/09/2017.

García Pinto, Magdalena, “Entrevista con Albalucía Ángel”, *Historias íntimas*, Ediciones del Norte, Hanover, 1988, pp. 27-66.

— — — — —, “Isabel Allende”, en *Women Writers of Latin America: Intimate Histories*, University of Texas Press, Austin, 1991, pp. 23-42.

Garden, Francis, *Diccionario de filosofía*. Disponible en: <http://www.e-torredebabel.com/Historia-de-la-filosofia/Filosofiacontemporanea/Sartre/Sartre-Existencialismo.htm>. Fecha de consulta 20/09/2016.

Gervilla Castillo, Enrique, *Valores del cuerpo educando. Antropología del cuerpo y educación*, Herder, Barcelona, 1999a.

— — — — —, “El cuerpo como valor educativo: La postmodernidad frente al cristianismo”, *Teoría de educación* 11, 1999b, pp. 106-108.

Giallorenzi, María Laura, “Crítica feminista sobre la noción de la buena madre”, *Reflexiones*, 96, 2017, pp. 87-95.

Gilard, Jacques y Rodríguez Amaya, Fabio, *La obra de Marvel Moreno. Actas del Coloquio Internacional organizado por Université de Toulouse-Le Mirail Università degli Studi de Bergamo, Toulouse, 3-5 de abril de 1997*, Viareggio, Baroni, 1997.

Giraldo, Luz Mary, *Cuentos y relatos de la literatura colombiana*, Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 2005.

— — — — —, *Más Allá de Macondo: Tradición y Rupturas Literarias*, Universidad Externado de Colombia, 2006.

Giraldo Castaño, Hugo Hernán, “El modernismo de José María Vargas Vila”, *Revista iberoamericana*, 252, 2015, pp. 787-804.

Girard, Alain, “El diario como género literario”, *Revista de Occidente*, 182-183, 1996, pp. 31-39.

Gómez, Mónica, “Azúcar”. Disponible en: <http://www.dietametabolica.es/azucar.htm>. Fecha de consulta 08/08/2016.

Gómez Patiño, Victor M. “El suicidio. Una aproximación desde la literatura”, *Ide@s CONCYTEG*, 6, 67, 2011, pp. 173-188.

Gómez Viu, Carmen, “El *Bildungsroman* y la novela de formación femenina hispanoamericana contemporánea”, *Epos*, 25, 2009, pp. 107-117.

Guerrieri, Kevin, “Autores archivistas y escritores desdoblados en *La semilla de la ira* de Consuelo Triviño Anzola y *La otra selva* de Boris Salazar”, *Revista Iberoamericana*, LXXXI, 252, 2015, pp. 837-846.

Gutiérrez Mavsoy, Aleyda Nuby, *Escritura y novela en Colombia 1990-2005*, Tesis Doctoral, Universidad de Sao Paolo, 2014.

Hernández Escrig, Arantxa, “De la discriminación de las mujeres por razón de género a la protección de las mismas contra la violencia de género”, *Masqueabogados*, 2011. Disponible en: <http://www.masqueabogados.com/esquemas-procesales/item/8240-de-la-discriminaci%C3%B3n-de-las-mujeres-por-raz%C3%B3n-de-g%C3%A9nero-a-la-protecci%C3%B3n-de-las-mismas-contra-la-violencia-de-g%C3%A9nero.html?tmpl=component&print=1>. Fecha de consulta 26/04/2017.

Herrero Cecilia, Juan, “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”, *Revista de estudios franceses: Monografías de Cédille*, 2, 2011, pp. 15-48.

Hirsch, Marianne, “The novel of formation as genre: Between *Great Expectations* and

Lost Illusions”, *Genre*, 12, 1979, pp. 293-311.

Houvenaghel, Eugenia, *Una novela testimonial: Entre literatura y periodismo*, Universiteit Gent, Faculteit Letteren Wijsbegeerte Academiejaar, Gent, 2011-12.

Ibáñez, Andrés, *A través del espejo*, Atalanta, Gerona, 2016.

Izquierdo Rojo, María, *La narrativa de Juan Carlos Onetti*, Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 1972.

— — — — —, “Onetti, el hombre de la cara aburrida, y el fracaso existencial”, *Letral*, 2, 2009.

Jácome, Margarite, *La novela sicarésca: testimonio, sensacionalismo y ficción*, Fondo Editorial EAFIT, Medellín, 2009.

Jaramillo, María Mercedes y Osorio, Betty y Robledo, Ángela Inés, *Literatura y Cultura, Narrativa colombiana del siglo XX, V. III Hibridez y Alteridades*, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2000.

Jaramillo, María Mercedes, *¿Y las mujeres?: ensayos sobre literatura colombiana*, Universidad de Antioquía, 1991.

Jursich Durán, Mario, “Conversaciones con Piedad Bonnett y Darío Jaramillo Agudelo”, *La Estafeta del Viento*, 4, 2003, pp. 29-42.

Keppler, Carl Francis, *The Literature of the Second Self*, University of Arizona Press, Tucson, 1972.

Lagos, María Inés, *En tono mayor. Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*, Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1996.

Landsberg, Paul L., *Ensayo sobre la experiencia de la muerte. El problema moral del suicidio*, Caparrós, Madrid, 1995.

Lara Alberola, Eva, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los siglos de oro*, Publicaciones de la Universitat de Valencia, 2010.

Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria*, Gredos, Madrid, 1991, 2 vols.

Laverde Ospina, Alfredo, “Aproximación a dos corrientes de la tradición literaria colombiana”, *Estudios de Literatura Colombiana*, 19, 2006, pp. 57-74.

Lázaro de la Hoz, Mónica, *En diciembre llegaban las brisas de Marvel Moreno. Una lectura desde el psicoanálisis*, *Revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamericana*, 20, 2014, pp. 117-137.

Leech, Gary M., “Colombia: cincuenta años de violencia”, 2002. Disponible en: <http://www.rebelion.org/hemeroteca/plancolombia/leech290602.htm>. Fecha de consulta 05/07/2018.

Lejeune, Philippe, “El pacto autobiográfico”, *Anthropos*, 29, 1991, pp. 47-61.

Lirot, Julie, “Feminist Bildungsgrosmen in *Las Cuitas de Carlota* y *Prohibido Salir a la Calle*”, *Hybrido*, 55, 2003, pp. 52-55.

– – – – –, “El desarrollo de la mujer protagónica: visiones opacas y cuerpos transparentes”, en Sánchez Blake, Elvira y Lirot, Julie, *El universo literario de Laura Restrepo*, Alfaguara, Bogotá, 2007, pp. 159-173.

Lloyd, Hughes Davis, “Laura Restrepo (1950-)”, en Pastor, Brígida M., Hughes Davies, Lloyd (eds.), *A Companion to Latin American Women Writers*, Tamesis, Woodbridge, Suffolk, Boston, 2012, pp. 197-211.

López Altamar, Julio César, *La educación religiosa escolar en Colombia: su enseñanza en un contexto pluralista y humanizante*, Tesis doctoral, Universidad de Antioquía, Medellín, 2014.

López Gallego, Manuel, “El *Bildungsgrosmen*. Historias para crecer”, *Tejuelo*, 18, 2013,

pp. 62-75.

López Monéjar, Lola y Marina Bettaglio, “Más allá de la madre cocodrilo: Las lágrimas del patriarcado”, *Atopos. Salud mental, comunidad y cultura*, 2015. Fecha de consulta 27/07/2015.

Lorena, Lucy, “Albalucía Ángel, invitada especial al Encuentro de Mujeres Poetas de Roldanillo”. Disponible en: <http://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/albalucia-angel-invitada-especial-al-encuentro-de-mujeres-poetas-de-roldanillo.html>. Fecha de consulta 10/08/2016.

Lorn, Guillermo, “Las lecturas de Guillermo, 2014 (Blog)”. Disponible en: <https://laslecturasdeguillermo.wordpress.com/2014/11/19/una-isla-en-la-luna-de-william-blake>. Fecha de consulta 22/03/2017.

“Los efectos físicos del desamor”. Disponible en: <http://www.semana.com/educacion/articulo/efectos-fisicos-del-desamor/403287-3>. Fecha de consulta 02/02/2018.

Ludmer, Josefina, “Tretas del débil”, en Patricia González y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango*, Huracán, San Juan de Puerto Rico, 1997.

Luongo, Gilda y Salomone, Alicia, “Crítica literaria y discurso social: feminidad y escritura de mujeres”, *Iconos*, 28, 2007, pp. 59-70.

Maíz Peña, Magdalena, “Geografías textuales, cultura material y género”, en Sánchez-Blake, Elvira y Lirot, Julie, *El universo literario de Laura Restrepo. Antología crítica*, Alfaguara, Bogotá, 2007, pp. 79-93.

Mahmoud, Salwa M., “Una isla en la luna, de Consuelo Triviño: Un viaje literario entre la parodia y la intertextualidad”, en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Asiática de Hispanistas*, Universidad de Helwan, 2016, pp. 728-738.

Malinowski, Bronislaw, *Magic, science and religion and other essays*, Planeta de

Agostini, Nueva York, 1955.

Manrique Sabogal, Winston, “País de novela; Conversación con William Ospina, Dario Jaramillo y Piedad Bonnett”, *Babelia Diario El País*, 2007, pp. 20-24.

Martín López, Rebeca, *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Filología Española, 2006.

Matías López, Carmen María y Campillo, Philippe, “¿Puede hablarse realmente de una escritura femenina?”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 42, 2009.

Mayer, Hans, *Historia maldita de la literatura: (la mujer, el homosexual, el judío)*, Taurus, Madrid, 1999.

Mazaira, José y Gago, Ana, “Efectos del fallecimiento parental en la infancia y la adolescencia”, *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 19, 1999, pp. 407-418.

Mejía, Gustavo, “Fragmentación del discurso histórico: individuo y multitud en *La multitud errante*”, en Sánchez-Blake y Lirot, *El universo literario de Laura Restrepo*, Alfaguara, Bogotá, 2007, pp. 197-206.

Mendilow, Adam Abraham, *Time and the Novel (1952)*, Humanities Press, Nueva York, 1965.

Menninger, Karl, *El hombre contra sí mismo*, Península, Barcelona, 1972.

Meza Márquez, Consuelo, “Construcción de un nuevo concepto de feminidad en la literatura de narradoras mexicanas contemporáneas”. Disponible en: <http://lasa.international.pitt.edu/LASA97/meza.pdf>. Fecha de consulta 14/05/2017.

Miller, Karl, *Doubles. Studies in Literary History*, Oxford University Press, 1985.

Molero, Clara María, “La magia en la literatura: magas, brujas y hechiceras”, en *Actas del XXXVIII Congreso (AEPE)*, Madrid, 2003, pp. 97-110.

Monsívais, Carlos, “Ciudadanía y violencia urbana: pesadillas al aire libre”, en Rotker, Susana (ed.), *Ciudadanías del miedo*. Caracas: Nueva Sociedad, 2000, pp. 231-235.

Montoya Campuzano, Pablo, “La representación de la violencia en la reciente literatura colombiana”, *Estudios de literatura colombiana*, 4, 1999, pp. 107-115.

Morales, Carlos Augusto, “¿Es Colombia un país posmoderno?”, *Cuadernos de literatura*, 2, 1996, pp. 103-111.

Morales, Leonidas, *La escritura de al lado. Géneros referenciales*, Cuarto propio, Santiago de Chile, 2001.

Navia Velasco, Carmaña, “Las historias literarias colombianas y los estudios de género”, *La manzana de la discordia*, 2, 2009, pp. 43-51.

— — — — —, “El pensamiento de las mujeres en el panorama intelectual en América Latina”, *Escritoras latinoamericanas: Razón y locura*, Universidad del Valle, Cali, pp. 1-39.

Novales Alquézar, María Aránzazu, *Los deberes personales entre los cónyuges ayer y hoy*, Editorial Comares, Granada, 2007.

Ospina, William, “El regreso de Vargas Vila (sobre *La semilla de la ira*)”, *Revista Cromos*, 2008. Disponible en: <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbm9hbnRvZGF8Z3g6NDJIN2ZmOWNkOTFhYzRIZA>. Fecha de consulta 23/09/2017.

Oviedo, José Miguel, *Juan Carlos Onetti: una sórdida inmersión el mal*, Hechos, Montevideo, 1966.

Palomo Zurique, José H., “El problema de la feminidad en *La última niebla*”, *Revista de lingüística y literatura*, 1, 14, 2010.

Pastrana Rodríguez, Eduardo, “La bella proeza de Consuelo Triviño”, *Aleph*, 156, 2011. Disponible en: <http://www.revistaaleph.com.co/component/k2/item/499-la-bella-proeza-de-consuelo-trivino.html>. Fecha de consulta 20/06/2017.

Paul, Marisol, “Piedad Bonnett se mete en la mente masculina”, *CincoDías*. Disponible en: http://cincodias.com/cincodias/2005/12/28/sentidos/1135740437_850215.html. Fecha de consulta 23/09/2016.

Pedrosa, José Manuel, *Entre la magia y religión: oraciones, conjuros, ensalmos*, Biblioteca Mítica Sendoa, San Sebastián, 2000.

Pérez Ontiveros Baquero, Carmen, *Daño Moral por incumplimiento de Contrato*, Editorial Aranzadi, Pamplona, 2006.

Pérez Parejo, Ramón, “Poética del jardín: del *locus amoenus* al jardín novísimo”. Disponible en: http://www.margencero.es/articulos/p_parejo.htm. Fecha de consulta 20/05/2017.

Pimat, José, “Ritmo narrativo y el uso de la elipsis”. Disponible en: <http://comoescibirbien.com/ritmo-narrativo/>. Fecha de consulta 12/02/2017.

Pineda Botero, Álvaro, *Del mito a la posmodernidad: La novela colombiana de finales del siglo XX (Crítica literaria)*, Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1990.

— — — — —, *Estudios críticos sobre la novela colombiana, 1990-2004*, Fondo Editorial Universidad EAFIT, Medellín, 2005.

— — — — —, *La esfera inconclusa: novela colombiana en el ámbito global*, Editorial Universidad de Antioquía, Medellín, 2006.

Pío IX, *La educación cristiana*, Editorial Librería Religiosa, Barcelona, 1930.

Quesada Gómez, Catalina, “Gabriel García Márquez: historia de un suicidio”, en José Manuel Camacho Delgado y Fernando Díaz Ruiz (eds.), *Gabriel García Márquez, la modernidad de un clásico*, Verbum, Madrid, 2009, pp. 86-112.

Quiroga, Alberto, “Mujeres de ficción de carne y hueso”, *Revista Número*, 57, 2008, pp. 71-75.

Rama, Ángel, “Prólogo”, en *Aquí la mitad del amor*, Montevideo, Arca, pp. 7-10.

Randall, Margaret, “¿Qué es y cómo se hace un testimonio?”, en *La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Eds. John Beverly y Hugo Achuraz, Latinoamericana editores, Lima-Pittsburg, 1992.

Rank, Otto, *Le Double*, Petite Bibliotheque Payot, París, 1973.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Vigésima segunda edición. Disponible en: <http://buscon.rae.es/dle>. Fecha de consulta 22/06/2018.

Roas, David, “El silencio de la escritura [a propósito de Bartleby y compañía]”. Disponible en: <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrroas1.html>. Fecha de consulta 12/05/2017.

Robbins, Rossell Hope, *Enciclopedia de la brujería y demonología*, Debate Editorial, Madrid, 1992.

Robledo, Ángela Inés, *Prohibido salir a la calle. Estudio Preliminar*, ICDT, Bogotá, 1998.

Rodríguez Buncher, Christian, *La sensibilidad del vacío: Una nueva lectura de la novela existencialista latinoamericana*, Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura Hispanoamericana Contemporánea, Universidad Austral de Chile, 2015.

Rodríguez Fontela, María de los Ángeles, *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al “Bildungsroman” desde la narrativa española*, Universidad de Oviedo, 1996.

Rodríguez Magda, Rosa María, *Femenino fin de siglo, la seducción de la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1994.

-----, *El placer del simulacro: Mujer, razón y erotismo*, Icaria Editorial, Barcelona, 2003.

Rodríguez Santos, Carmen, “Reseña de *La semilla de la ira*. Máscaras de Vargas Vila”, *Los lunes del Imparcial*. Disponible en: <https://www.elimparcial.es/noticia/130486/libros/consuelo-trivino-anzola-la-semilla-de-la-ira-mascaras-de-vargas-vila>. Fecha de consulta 10/11/2013.

Rojas, Cristina, *Civilización y violencia. La búsqueda de la identidad en la Colombia del siglo XIX*, Trad. Elvira Maldonado, Editorial Norma, Bogotá, 2001.

Rojas, Lourdes, “Cruce de caminos: la historia personal y social”, en Sánchez-Blake, Elvira y Lirot, Julie, *El universo literario de Laura Restrepo. Antología crítica*, Alfaguara, Bogotá, 2007, pp. 111-127.

Rojas Otálora, Jorge E., “María Magdalena: la mujer fatal en Vargas Vila”. Disponible en: http://www.tramayfondo.com/actividades/vii-congreso/las_diosas/downloads/rojas-jorge.pdf. Fecha de consulta 15/06/2017.

Rubio Carracedo, José, *Educación moral, postmodernidad y democracia*, Trotta, Madrid, 1966.

Rubio Jiménez, Luis, “Espejos”, *Revista digital del IES Leonardo da Vinci de Alicante*, 2, 2009-10

Rueda, María Helena, “La letra vs. el cine en el imaginario cultural colombiano”, en Jaramillo, María Mercedes; Osorio, Betty y Robledo, Ángela (comps.). *Literatura y*

cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Vol. III, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2000, pp. 462-487.

Ruiz Gómez, Darío, “La narrativa de Consuelo Triviño Anzola”, *Letras Hispanas: Revista de literatura y cultura*, 7, 2010.

Said, Edward y Castro Klaren, Sara, “The Novelness for a Possible Poetics for Women”, en Hernán Vidal (ed.), *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism*, Minneapolis Institute, 1989, pp. 95-106.

Sales Sarriera, Cristina, “La construcción literaria de la bruja en dos cuentos de Julio Cortázar”, Trabajo de Fin de Grado, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014.

Sánchez Blake, Elvira y Lirot, Julie, *El universo literario de Laura Restrepo. Antología crítica*, Alfaguara, Bogotá, 2007.

Sánchez Blake, Elvira, “Carmita Navia Velasco: Escritoras latinoamericanas: razón y locura”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 715, 2012, pp. 60-61.

Sánchez López, Pablo, *La trayectoria intelectual y literaria de Ernesto Sábato*, Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 1999.

Santa Cruz, Adriana, “Albert Camus, existencialismo y absurdo”. Disponible en: <http://leedor.com/2017/11/07/albert-camus-existencialismo-y-absurdo/>. Fecha de consulta 22/03/2017.

Santana, Germán, *Fueron felices y comieron perdices. Gastronomía y literatura*, Ediciones Clásicas, Madrid, 2014.

Sartre, Jean- Paul, *El existencialismo es un humanismo*, Edhasa, Barcelona, 2004.

Senabre, Ricardo, “*Bartleby y compañía*”. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/letras/Bartleby-y-compania/15157>. Fecha de consulta 31/01/2018.

Schneidman, Edwin, *The definition of suicide*, University of California in Los Angeles, 1985.

Scott, Joane, "El género: Una categoría útil para el análisis histórico", en Lamas Marta Compiladora, *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, PUEG, México, 1996, pp. 265-302.

Segura, Camila, "Violencia y melodrama en la novela colombiana contemporánea", Ediciones Universidad de Salamanca, *América Latina Hoy*, 47, 2007, pp. 55-76.

Segura Graíño, Cristina "Modelos desautorizadores de mujeres en los cuentos tradicionales", *ARENAL*, 21, 2014, pp. 221-241.

Showalter, Elaine, "La crítica feminista en el desierto", en *Otramente: lectura y escritura feministas*, UNAM, México, 1999, pp. 78-82.

Silveira, Mathilde, "Escritura final de *Cuando ya no importe* de Onetti", *Letral*, 7, 2011, pp. 114-124.

Sófocles, *Siete tragedias*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1987.

Szasz, Thomas, *Libertad fatal. Ética y política del suicidio*, Paidós, Barcelona, 2002.

Szichman, Mario, "La semilla de la ira, otro pornógrafo inocente", *Revista de la Universidad de Antioquía*, 311, 2013, pp. 112-113.

Tacca, Óscar, *Las voces de la novela*, Gredos, Madrid, 1989.

Tahtah, Fátima, "El concepto de escritura femenina", *Meah. Sección Árabe: Islam*, 47, 1998, pp. 383-388.

Tesla, Nikola, "Nauka i poezija dva oka jednog lica". Disponible en: <https://www.glassrpske.com/plus/teme/Intervju-sa-Nikolom-Teslom-iz-1899-godine-Nauka-i-poezija-dva-oka-jednog-lica/lat/85518.html>. Fecha de consulta 15/02/2018.

Tierra, Jimena, “Carolina Sanín presenta en España su novela *Los niños*”. Disponible en: <https://www.todoliteratura.es/articulo/eventos/carolina-sanin-presenta-espana-novela-ninos/20150510214606030908.html>. Fecha de consulta 20/10/2017.

Triviño Anzola, Consuelo, “Vargas Vila: entre la historia y la ficción narrativa”. Disponible en: <http://studylib.es/doc/5875629/vargas-vila—entre-la-historia-y-la-ficci%C3%B3n-narrativa>. Fecha de consulta 10/10/2015.

Tymms, Ralph, *Doubles in Literary Psychology*, Bowes and Bowes, Cambridge, 1949.

Usandizaga, Helena, “Prohibido salir a la calle o la imposibilidad de quedarse en casa”, *Omnibus*, 28, 2009.

Useche López, Óscar Iván, “Vivencia de ciudad en la narrativa colombiana de final de siglo”. Disponible en: <http://www.columbia.edu/~oiu1/LatinAmerica/Finsiglo.doc>. Fecha de consulta 21/10/2017.

Utley, Gregory J., “R.H. Moreno-Durán y la narrativa colombiana actual”, en Jaramillo, María Mercedes; Osorio, Betty y Robledo, Ángela (comps.). *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*. Vol. II, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2000, pp. 116-137.

Valcárcel, Amelia, *La memoria colectiva y los retos del feminismo*, Unidad Mujer y Desarrollo, Santiago de Chile, 2001.

Valverde, Estela, “Eros y Tánatos: dos expresiones de un deseo”, *Hispanamérica*, 79, 1998, pp. 113-124

Venegas, Daniela Aspee, “*Aura* de Carlos Fuentes, un poema a la desesperada necesidad erótica”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 30, 2005.

Vila Matas, Enrique, *Historia abreviada de la literatura portátil*, Anagrama, Barcelona, 1985.

-----, *Bartleby y compañía*, Anagrama, Barcelona, 2001.

Wanguermet, María Caballero, “La literatura femenina y el canon de la Literatura Hispanoamericana”, en *Las mujeres en la cultura y los medios de comunicación*, Arcibel Editores, Sevilla, 2004, p. 35.

Weintraub, Marcela, *Melancolía y subjetividad femenina en el Diario íntimo de Teresa Wilms Mott*, Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Santiago de Chile, 2007.

Xirau, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Yael Spiller, Paola, *Psicología y terrorismo: el terrorismo suicida. Estudio de variables que inciden en su aparición y desarrollo*, Tesis doctoral, Universidad de Belgrado, 2005.

Zamora Bello, Nelly, *La novela colombiana contemporánea 1980-1995*, University Press of the South, New Orleans, 1999.

Zancán, Marina, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Einaudi, Turín, 1998.

11. ANEXOS

1. Foto de Piedad Bonnett



2. Foto de Consuelo Triviño



3. “Dos narradoras colombianas: Piedad Bonnett y Consuelo Triviño”, *Diario de Ferrol*, 2 de abril de 2006.

Diario de Ferrol • 2 de abril de 2006



Luis Alonso Girgado



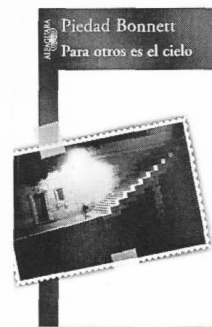
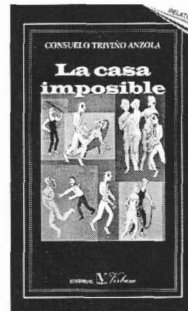
DOS NARRADORAS COLOMBIANAS: PIEDAD BONNETT Y CONSUELO TRIVIÑO

Dos narradoras colombianas son actualidad. La primera, Piedad Bonnett, ha publicado su segunda novela, “Para otros es el cielo” (Alfa-

guara, 2005). La segunda, Consuelo Triviño, ha presentado su cuarto libro de relatos, “La casa imposible” (Verbum, 2005). Ambas forman parte de un interesante grupo de voces (que cuenta con los nombres de Colombia y Sonia Truque, Carmen C. Suárez, Susana Henao o Lina Pérez Gaviria) que están aportando renovación, frescura y modernidad (o posmodernidad) a la narrativa colombiana.

Poeta, dramaturga, profesora universitaria y novelista, Piedad Bonnett diseña en “Para otros es el cielo” una característica novela de personaje y es en la forja del carácter, la psicología, la conducta y la mentalidad (amén de sensibilidad, sentimientos y relaciones humanas) por donde discurre una trama que, en temporalidad retrospectiva, intenta retratar a través de sucesivos tramos evocativos al intelectual que es Antonio Alvar, personaje redondo, multifacético: un ser escéptico y elitista, un “filósofo de bolsillo” que se manifiesta frente a todo como un “autocrítico demoledor” y que somete y destruye a quienes le rodean. Pero son aún más las aristas de este agónico y contradictorio personaje a quien la voz de la narradora y los fragmentos de un escrito del propio Alvar) van dibujando con trazos discontinuos.

Lejanos y puntuales los ecos del país y de la capital (Bogotá) que es escenario de una trama analítica e íntima, fuera de los tópicos de violencia y crimen que han surtido de motivos a la narrativa colombiana a lo largo del pasado siglo XX. Una prosa de incuestionable calidad estética, afinada en sus percepciones,



amplia de impulso y de elevada precisión expresiva resulta ser un importante aliciente de una novela que requiere de una permanente fijación lectora y que nos va señalando un recorrido de autodestrucción y de sometimiento de los demás a un intelecto brillante, pero también cruel. La novela de Piedad Bonnett indaga en los resortes más ocultos del ser humano, nos asoma a sus frustraciones y complejos, sus limitaciones y su manipulación de los otros.

“No se pasa por los relatos de Triviño sin un cierto asombro, sin una densa sensación de daño y deterioro”

Igualmente “por una escritura intimista”, al decir de la crítica de su país, camina Consuelo Triviño, radicada ahora en Madrid, donde se publicó “La casa imposible”, casi una veintena de relatos donde esa escritura, vital y atrevida, tensa y desafiante pasa a primer plano mientras la fábula narrativa se hace mínima, interiorizada y la voz narrativa impone su rebeldía, su

enfrentamiento con una realidad hostil y violenta o con un clima familiar del mismo signo. Hay no poco en estas historias de aprendizaje, de juvenil insubmisión, de repudio de la tradición y de muestrario de la violencia. En el conjunto (en el que aquí y allá laten resonancias vitales de la escritora o eso intuimos) las tramas fragmentarias se alternan con otras de más definido y largo trazado.

Entre sueños y deseos, perversiones y fracasos, soledad y hastío, estos relatos se dejan recorrer por una alta temperatura de crispación, por un oscuro deterioro, por la negrura de la muerte o del crimen. En fin, piezas como “La sonrisa de Lilith”, “Sidharta”, “Solo para hombres” o “Emma” figuran entre lo mejor de un conjunto que revela la especial personalidad literaria de Consuelo Triviño, dolorosamente imaginativa, afirmada en la radical crisis de sus personajes, asentada —en estos relatos— en una ciudad “estruendosa, habitada por delincuentes” (p.25) y poseedora de esa fibra especial, sintesis de fuerza verbal y poderío narrativo, que define, inequívocamente, a los buenos narradores. No se pasa por estos relatos sin un cierto asombro, sin una densa sensación de daño y deterioro que nos sume en la abismada pesadilla del ser humano.

Entrevista a Consuelo Triviño: “¿Cómo se puede escribir sin mirar alrededor?” (Por Sonja Sevo, Universidad de Sevilla, Junio 2018)

Consuelo Triviño, nacida en Bogotá en 1956, es una narradora, crítica literaria y ensayista colombiana que reside en Madrid desde el año 1983. La más exigente crítica literaria ha valorado la profundidad de su prosa y su tersa escritura lo que la sitúa entre las voces narrativas de mayor proyección en el contexto de la literatura en lengua española. Consuelo Triviño empezó a escribir desde muy temprana edad, en el internado, donde devoraba libros y esa costumbre la ha mantenido hasta el día de hoy, asegurando que si no escribe aunque sea unas líneas cada día, se siente incómoda consigo misma. Sus obras exploran asuntos íntimos y personales, pero también reflejan cuestiones de tipo social, político o histórico. La autora deja constancia de su búsqueda de una nueva identidad femenina, aunque también afirma que detrás de su literatura no hay una intención de género, además de otras opciones y otras estéticas existencialistas que le permiten hablar de la soledad, el miedo a la vida, el deseo de libertad y la rebeldía frente a las imposiciones familiares.

. ¿Cuáles son tus primeros recuerdos literarios?

Los poemas de Rubén Darío, de Amado Nervo y de Gabriela Mistral, que mi madre nos hacía repetir y aprender en las noches.

. ¿Cómo ha evolucionado con los años tu formación literaria?

Empecé aprendiendo el ritmo de la poesía modernista, pasé a leer obras de nuestra tradición, como *María*, de Jorge Isaacs, que me arrancó lágrimas a los 13 años. Seguí con las novelas de la “Colección ilustrada de obras inmortales” que me descubrió autores como Théophile Gautier, Walter Scott, Julio Verne, R.L. Stevenson, Nathaniel Hawthorne, Lewis Wallace, etc., Luego pasé a leer a Camus, Sartre, a los realistas franceses, a Joyce, a Proust y a los hispanoamericanos como Roberto Arlt, Ernesto Sábato, Julio Cortázar y Gabriel García Márquez.

. Cuando eras pequeña, ¿te veías como escritora? ¿es una vocación temprana?

La pasión por la lectura puede llevar a la escritura, al deseo de escribir ciertas obras que parece que expresan nuestros sentimientos. Desde los catorce años deseaba ser escritora. A los 18, en la universidad, con el estímulo de mi profesora de teoría literaria, empecé a escribir cuentos. A los veinte años obtuve un premio nacional por un libro de cuentos. Mi camino hacía las letras ya era un hecho y tuve miedo de esa elección.

. ¿De dónde viene interés por Vargas Vila y por escribir una tesis doctoral y posteriormente una novela sobre él?

Vargas Vila es un personaje incómodo en Colombia porque el poder hegemónico, que fija el canon, prefiere excluirlo, fue un escritor muy popular, que tuvo fanáticos admiradores y muchos lectores en todo el mundo hispánico. Quería entender ese fenómeno de lectura y contrastar distintas opiniones sobre este escritor.

. ¿Cómo es el proceso de elaboración de tu escritura? ¿De dónde surgen las ideas?

Escribo por necesidad cuando un tema, un hecho de la vida, o un sentimiento me obsesionan. Necesito entenderlo, expresarlo, darle forma y lo intento con la mayor profundidad. La infancia, por ejemplo, los primeros recuerdos, las voces que llevo dentro y que formaron mi carácter. Cada obra tiene sus antecedentes, busca su propia forma y su lenguaje. No hay reglas, solo disciplina, constancia y humildad.

. ¿Quién es el personaje de tus novelas con el que más te identificas y por qué?

Me identifico con muchos de mis personajes: cada personaje tiene algo de mí.

. ¿Cuál sería la escritora colombiana de esta generación o de la generación anterior a la que más admiras? ¿Cuál te ha influido más y por qué?

La escritora colombiana que más me llamó la atención fue Alba Lucía Ángel, autora de las novelas más originales sobre la violencia en Colombia. También admiro a Marvel

Moreno y a Elisa Mujica. Entre las más recientes, valoro las novelas testimonio de Laura Restrepo, a MariEGA Zuluaga. Me gustan los cuentos de Lina María Pérez Gaviria y la poesía de Piedad Bonnett.

. ¿Cómo definirías la narrativa colombiana femenina de hoy en día?

Es un valor por descubrir en el contexto internacional. Hay un número importante de autoras como Lucía Donadío que tiene unos cuentos muy bellos, Emma Lucía Ardila, con novelas, como *Sed*, muy elogiada, o Claudia Ivonne Giraldo, Lucía Victoria Torres o Carolina Sanín, entre las más jóvenes, con una escritura punzante, que indaga en las relaciones personales sin limitarse a lo cotidiano o lo hogareño.

. ¿Qué opinas sobre Piedad Bonnett?

Es, sin lugar a dudas, una de las poetas más importantes de Colombia y la de mayor presencia en el ámbito internacional. He seguido su obra narrativa, los aciertos de su escritura, el valor que requiere conjurar los desgarros de la existencia y que ella suele conseguir con elegancia y sobriedad.

. ¿Crees que vuestra narrativa comparte algunas características?

De ninguna manera, no veo puntos en común, ni en los temas ni en el lenguaje.

. ¿Te consideras feminista? ¿Qué opinas del feminismo de hoy en día y su función actual?

Siempre he sido feminista si esto significa vivir con autonomía e independencia respecto a los otros, no importa si se trata de hombres o mujeres. Como escritora tuve claro que necesitaba una habitación propia y luché tenazmente por ello, sacrificando muchas cosas, e incluso, asumiendo la soledad no como un *fatum*, sino como una condición necesaria para la escritura.

Aspiro a lograr mis metas por mérito propio y confieso no haber peleado demasiado ante las injusticias de las que creí ser objeto. Mi feminismo no ve en el varón a un rival

o enemigo, al contrario, he tenido grandes amigos y, por suerte, comparto la vida con un hombre al que admiro y que respeta mi trabajo.

. Si hoy se escribiera la gran novela de la Colombia del siglo XXI, ¿qué elementos debería tener esa obra?

No sabría responder a esa pregunta, que ya se formuló en los años sesenta Eduardo Caballero Calderón en *El buen salvaje*: ¿Cómo debería escribirse la gran novela latinoamericana? En cualquier caso, la gran novela colombiana tendría que alcanzar una universalidad que la acerque al lector de cualquier otra cultura, que conmueva, igual que *Crimen y castigo*, por ejemplo.

. ¿Qué realidades se están reflejando en la literatura colombiana contemporánea? ¿Sigue presente el realismo mágico y en qué medida?

El realismo mágico en Colombia equivale a García Márquez, y no todo, ya que sus primeros cuentos fueron de un experimentalismo vanguardista y sus últimas novelas se distancian de la estética de *Cien años de soledad*. En el país hubo un propósito de superar esta estética con novelas que convertían el lenguaje en protagonista de la obra. Esto se agotó como fórmula, había una necesidad de leer historias, de que alguien las contara y, por qué no decirlo, de reformular el canon desde las pautas del mercado. En los noventa el narcotráfico inspiró una saga que se designa como “narconovela” o “sicaresca”, fórmula que parece haberse agotado. En los últimos años se vuelve sobre la historia de Colombia: la conquista, la esclavitud, los magnicidios. Tampoco debemos olvidar el *boom* de la crónica en un país donde la realidad supera a la ficción, ni la gran tradición del testimonio. Pensemos en Alfredo Molano, en Arturo Alape o en Alonso Salazar.

. He leído que llevas más de 30 años viviendo en España, pero que a menudo viajas a Colombia. ¿Qué tienen en común España y Colombia, sobre todo en cuanto a tendencias literarias?

Son procesos literarios diferentes, pero hay paralelismos: la novela española tiene detrás la herencia de Pardo Bazán, de Baroja y de Galdós, son los dos grandes narradores y es

muy difícil superarlos. Cela sigue la huella de Baroja en *La colmena*, pero a Galdós no hay quien lo supere. En Colombia se escribieron demasiadas novelas de denuncia que tocaban el tema de la violencia de los cincuenta; en España, no hay tantas novelas sobre la Guerra Civil. En ambos países hubo una narrativa de tipo social, que denunciaba la injusticia y otra más experimental, que se hacía eco de las técnicas narrativas vanguardistas. Hay escritores españoles, como Luis Landero, que reconocen el legado de García Márquez, por ejemplo. Esto significa que existen vínculos entre estas literaturas.

. ¿De qué se están nutriendo los escritores colombianos de ahora?

Principalmente de la realidad social: narcotráfico, paramilitarismo, pasado histórico.

. Temáticamente, siempre hay tópicos sobre el país y Colombia no escapa a ello. Hay novelas que reflejan esa realidad violenta. ¿Cómo ves esa presencia literaria?

Es difícil escapar de los tópicos y mucho más soslayar el hecho de que en un país tan desigual los problemas sociales asaltan a un escritor. Una película como *La vendedora de rosas* no es ficción, es algo que ocurre y duele, el abandono de la infancia. ¿Cómo se puede escribir sin mirar alrededor? ¿Cómo describir la aldea sin alimentarse de su realidad?

. ¿Cómo ves la posición actual de la mujer colombiana?

La mujer en Colombia ha alcanzado un importante desarrollo profesional, pero todavía deben superarse los escollos del machismo. No olvidemos que en un país tan desigual y estratificado, las mujeres deben superar muchas barreras. Ellas, pese a su vulnerabilidad, sostienen los hogares y soportan con estoicismo la devastación a causa de la violencia.

. Acabas de publicar una nueva novela, *Transterrados*, ¿por qué surgió esta obra?

Por una necesidad imperiosa de responder ante mí del tiempo que llevo viviendo en este país, como una más, es cierto, pero también como extranjera. El fenómeno de la

emigración latinoamericana en España, de repente, cambió el paisaje de las ciudades con otros acentos y colores. Al mirar a estos nuevos habitantes me sentía parte de esa comunidad y, a la vez, ajena, de modo que intenté salvar los abismos con la ficción. De ese viaje sin retorno, en *Transterrados* busqué las conexiones y las trayectorias de quienes lo dejaron todo allá para reinventarse aquí. Me lo debía a mí misma.