



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

Universidad Autónoma de Barcelona

**Categorías identitarias de la mujer, halladas en las prácticas
discursivas de las producciones literarias enmarcadas en el tema
del conflicto armado colombiano, publicadas en la primera
década del 2000.**

Gincy Zárate Mendivelso

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA
FACULTAD DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

Programa de Doctorado en Teoría de la Literatura y
Literatura Comparada

TESIS

Categorías identitarias de la mujer, halladas en las prácticas discursivas
de las producciones literarias enmarcadas en el tema del conflicto
armado colombiano, publicadas en la primera década del 2000.

Presentada por
Gincy Zárate Mendivelso

Dirigida por
Alejandra Jaramillo Morales

Tutor
Gonzalo Pontón Gijón

Febrero de 2020

Agradecimientos:

Cuento con una vida rica en amistades; por eso, solo tengo gratitud para regalar; cualquier cosa que yo escriba en esta página se queda corta para para manifestar lo afortunada que soy por contar con la presencia de mis amigas, quienes me dieron apoyo, ánimo y fuerza para continuar con mi vida personal y profesional. En especial, este proyecto tuvo el sustento de mi Maestra Alejandra Jaramillo Morales y su trabajo generoso y disciplinado. También, agradezco la compañía de mi socio de vida, Yino Alexander Castellanos Camacho quien me dio su abrazo en tiempos de desespero: por esta misma línea, vale la pena resaltar que este trabajo es producto de los esfuerzos de toda mi familia a quienes solo sé decirles, gracias. Esto podría culminarse si su generosa compañía.

Dedicatoria:

¡A quién más...! A mi Hija Luciana Castellanos Zárate, porque esta tesis es la búsqueda de respuestas a las preguntas que me hice. Espero que algún día lo leas y sepas que traté de aportar, con un pequeño grano, para entender lo que ocurre con nosotras, las mujeres, en este país.

Contenido

1.Introducción.....	12
CATEGORÍAS IDENTITARIAS DE LA MUJER, HALLADAS EN LAS PRÁCTICAS DISCURSIVAS DE LAS PRODUCCIONES LITERARIAS ENMARCADAS EN EL TEMA DEL CONFLICTO ARMADO COLOMBIANO, PUBLICADAS EN LA PRIMERA DÉCADA DEL 2000	14
1.1 La mujer entre la realidad y la ficción.	17
1.2 Proceso de elaboración y metodología.....	25
1.3 Hacia una definición de la Literatura Comparada	26
1.4 Orígenes y desarrollo de la Literatura Comparada.....	32
1.4.1 Literatura Mundial o Weltliteratur.....	33
1.4.2. Escuelas o dominios de la Literatura Comparada	35
1.4.3. Literatura Comparada hoy	37
1.4.4. La Literatura Comparada en el marco de esta investigación	41
1.5 Análisis de las fuentes documentales consultadas y corpus examinado	42
2. Érase una vez un país cuya literatura y	49
sentidos de realidad dialogaban.....	49
2.1. Conformación de grupos insurgentes.....	66
2.2. El puente bidireccionalidad entre la realidad del conflicto armado colombiano y la literatura y/o los relatos de ficción que lo crean y lo recrean.....	77
3. [...]Y fue así como los imaginarios construidos alrededor de la mujer definieron modos de representación en la literatura.....	82
3.1. En ese reino de letras armadas crecieron las doncellas sexualizadas y vengativas. ...	85
3.2. Un buen día apareció en el bosque de las letras, la mujer fantasma, la bruja y los ángeles.	96
3.3. Delirio y sus ángeles perversos.....	100
3.3.1. las niñas voladoras en Abraham entre bandidos.....	102
3.4. La niña/mujer fuera del tiempo	104
3.5. Muchacha al desaparecer y la maga de la seducción	108

4. Las Casandras colombianas	111
5. Las Locas literarias	119
5.1. La loca o el espejo en Abraham entre bandidos	122
5.2. El delirio de Agustina	124
5.3. Aida y sus héroes de porcelana en la locura tropical	129
6. Después del desorden ¡Se les presentó la virgen!	133
El arquetipo mariano y el espacio doméstico	133
6.1 La mujer es persistencia	139
6.2. La madre Antígona que zigzaguea entre lo público y lo doméstico	144
6.3. La madre cuidadora en el espacio doméstico	152
6.4. La mujer y su relación con la tierra y la naturaleza: Las Deméter en la narrativa colombiana	158
6.5. La madre y la construcción de zombis o el vaciamiento de sentido de la maternidad	162
7. La Mujer silenciada	170
8. Las insubordinadas	195
8.1 De Edith a María Block	206
8.2. Shamat y la serpiente del Edén en el Delirio de Colombia	208
8.3. Eugenia o la Lilit urbana	211
9. Conclusiones	217
Referencias	225

RESUMEN:

La investigación y el análisis comparativo sobre las categorías identitarias de la mujer, halladas en las prácticas discursivas de las novelas *Candelaria*, escrita por Germán Castro Caicedo; *El Eskimal y la Mariposa* escrita por Nahum Montt; *Los ejércitos* de Evelio José Rosero, *En el brazo del río* de Marbel Sandoval Ordóñez; *Abraham entre bandidos* escrita por Tomás González; *Muchacha al desaparecer* de Marta Renza, *Delirio* escrita por Laura Restrepo y *Tres ataúdes blancos* escrita por Antonio Ungar permitió establecer una serie de categorías identitarias basadas en las formas en que son representados los personajes femeninos que hacen presencia en el *corpus* estudiado; de modo que, se precisó la dimensión extraliteraria de las novelas en cuestión, para determinar desde diferentes contextos históricos y desde distintos sistemas de ideas, los componentes análogos del discurso que fundamentan dichas categorizaciones.

Palabras claves: Literatura, conflicto armado colombiano, arquetipos, representaciones sociales, prácticas discursivas, modos de representación, Colombia.

ABSTRAC:

Research and comparative analysis on the identitarian categories of women, found in the discursive practices of novels *Candelaria*, written by Germán Castro Caicedo; *El Eskimal y la Mariposa* of Nahum Montt; *Los ejércitos* of Evelio José Rosero, *En el brazo del río* of Marbel Sandoval Ordóñez; *Abraham entre bandidos* written by Tomás González; *Muchacha al desaparecer* of Marta Renza, *Delirio* written by Laura Restrepo and *Tres ataúdes blancos* written by Antonio Ungar allowed to establish a number of identitarian categories based on the ways in which female characters are depicted who make presence in the studied *corpus*; so, the extraliterary dimension of the novels in question was specified, in order to determine from different historical contexts and from different systems of ideas, the similar components of discourse that support these categorizations.

Keywords: Literature, Colombian armed conflict, archetypes, social representations, discursive practices, modes of representation, Colombia.

1.Introducción

**CATEGORÍAS IDENTITARIAS DE LA MUJER, HALLADAS EN LAS
PRÁCTICAS DISCURSIVAS DE LAS PRODUCCIONES LITERARIAS
ENMARCADAS EN EL TEMA DEL CONFLICTO ARMADO COLOMBIANO,
PUBLICADAS EN LA PRIMERA DÉCADA DEL 2000**

En un sector específico de la narrativa literaria colombiana, enmarcada en el tema del Conflicto Armado, se construyen categorías identitarias de la mujer desde distintas perspectivas; como es la dimensión biológica, económica, psicológica, social, étnica y política. Cada una de estas dimensiones propone unos roles, funciones y prácticas discursivas alrededor de la mujer que sufre y resiste las dinámicas de la violencia. En efecto, la tipificación del género hace parte de un ordenamiento jerárquico, propio del patriarcado. Así las cosas, el género se percibe como una categoría política dentro de las novelas que hacen parte del *Corpus* establecido y, a partir de dicha tipificación, se instauran modos de organización de los sujetos, para monopolizar y distribuir los poderes. De esta manera, la novela colombiana enmarcada en la temática del Conflicto Armado convierte al género en un principio de organización social; sin embargo, no opera de forma neutra y simétrica en las relaciones hombre-mujer, puesto que el patriarcado responde a un orden jerárquico; por cuanto, las mujeres quedan sometidas a una relación de subordinación económica, social, cultural, sexual, afectiva y política; para terminar, ocupando el lugar de la víctima.

En el contexto de esta propuesta investigativa, lo que se entiende por *práctica discursiva* no se puede confundir con el ejercicio expresivo por medio del cual "un individuo formula una idea, un deseo, una imagen; ni con la actividad racional que puede ser puesta en obra en un

sistema de inferencia; ni con la “competencia” de un sujeto parlante cuando construye frases gramaticales” (Foucault, 2007, 198). En efecto, las prácticas discursivas no son sólo una serie de enunciados que se expresan de diferentes modos; ellas forman parte de –y ayudan a construir- las maneras en que los seres humanos interactúan, piensan e interpretan el mundo, aun cuando esto ocurra de forma involuntaria. De este modo, son entendidas como “un conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el espacio y el tiempo que han definido en una época dada, y para un área social, económica, geográfica o lingüística dada, las condiciones de ejercicio de la función enunciativa” (2007, 198).

En esta perspectiva, las prácticas discursivas están encarnadas en instituciones, en procesos formativos, en modelos de comportamiento general, en formas de transmisión y difusión de la información; crean la evidencialidad del conocimiento y naturalizan modelos de apropiación de este. No se basan en un agente de conocimiento –histórico o trascendental- pero si designan una voluntad social, un saber coparticipativo y polimorfo, susceptible a transformaciones que emergen de las dinámicas sociales de poder. En esencia, las prácticas discursivas, en la presente propuesta de investigación, son concebidas como las normas contundentes, que se establecen en el proceso histórico y “que van definiendo en una época concreta y en grupos o comunidades específicos y concretos, las condiciones que hacen posible cualquier enunciación” (Íñiguez, 2006, 82).

A su vez, la denominación de *la(os) Otro(as)*, aplicada a las mujeres en la literatura colombiana, se interpreta en el marco de aquellos seres humanos que se encuentran en los márgenes de la historia hegemónica, la cual elabora, de manera

sistemática, procesos de exclusión y formas de relación “entre la diversidad de los pueblos y la unidad humana” (Todorov, 2005, 13). Por esta misma línea, se tienen en cuenta algunos elementos desde los cuales Van Dijk analiza la semántica del discurso sobre *lo(s) Otro(s)*, relacionando dicha representación con los siguientes términos: diferencia, desviación de los valores tradicionales, la pérdida de la familia como institución hegemónica y, también es vista, como una amenaza constante a su poder. Ciertamente, las personas relacionadas con esta categoría son asociadas a problemas y raramente se habla en términos de “su vida diaria, trabajo y sus contribuciones tanto a la cultura como a la economía” (2001, 201).

A lo largo de esta propuesta de investigación, las categorías identitarias de las mujeres, en las novelas consultadas, harán parte del universo de *la(os) Otro(as)*, aquello que se entiende como una “identidad” fijada por la escisión y la diferencia; es un nombre en el que se expresan el sometimiento, los imaginarios y las representaciones sociales construidos alrededor de conceptos identitarios como “sexo”, género y cuerpo.

En esencia, el análisis de los modos de enunciación constituidos por las categorías identitarias de la mujer, se hará a través de los conceptos matrices: *–Prácticas discursivas y lo Otro-*, lo que permite escuchar la voz silenciada por el discurso oficial y por el canon de normatividad; al mismo tiempo que posibilita la interpretación de algunas condiciones materiales y simbólicas en las que el sujeto social crea las categorías de -y elabora un discurso con relación a- la Mujer y el género.

Por esta misma línea, se tomará el concepto de género que Butler plantea en su libro, *El*

género en disputa; allí la autora – en el capítulo: “Actos corporales subversivos”- determina que, el género “es *un estilo corporal* [sic], un <<acto>>, por así decirlo, que es al mismo tiempo intencional y performativo (donde *performativo* [sic] indica una construcción contingente y dramática del significado) (Butler, 2007, 271). En esta lógica, el género no debe considerarse como una identidad fija, inamovible, inherente y esencial a ciertos tipos de sujetos; pues, no funda una manera de actuar, ni determina el origen de los distintos actos sociales; es más una identidad formada en el tiempo con una fragilidad evidente en distintos escenarios; dicha identidad se instala en un espacio exterior -la representación- mediante una repetición performática de los actos. De esta manera, las categorías identitarias de la mujer no son tomadas como formas del género femenino dentro de un modelo sustancial de identidad, sino que se sitúan en unas prácticas discursivas, respecto al género, como una construcción enmarcada en una temporalidad social. De allí que “El género también es una regla que nunca puede interiorizarse del todo; <<lo interno>> es una significación de superficie, y las normas de género son, en definitiva, fantasmáticas, imposibles de personificar” (2007, 274).

1.1 La mujer entre la realidad y la ficción.

Ahora bien, cuando se pretende hacer una investigación sobre las condiciones que hacen posibles los modos de enunciación que constituyen las categorías identitarias de la mujer, presentes en algunas de las novelas escritas en la primera década del 2000, y cuyo tema es el conflicto armado colombiano, vale la pena preguntarse ¿qué nos dice la ficción literaria del

país en el que esta se produce? Pues bien, esta pregunta conduce implícitamente al problema sobre el estatus epistemológico de la ficción literaria y de los efectos históricos, sociales y simbólicos que pueda provocar.

No se trata solo de mirar qué elementos de la realidad colombiana aparecen en las obras, específicamente, en la manera en que son representadas socialmente a las mujeres; sino también se trata de entender que las novelas acá estudiadas son construidas como objetos válidos de investigación dado que la ficción no es lo contrario a la realidad, no es lo otro de lo real, ni su opuesto sino, más bien, puede ser considerada como la ampliación del sentido de lo real, más específicamente de lo “real-imaginario”, para decirlo en las palabras de Lucero de Vivanco.

Existe una nutrida línea de trabajo fundada por Gilbert Durand que él mismo ha llamado una “Fantástica trascendental” en su libro *La Estructura de lo Imaginario* (2004), y que de la mano de otros autores como Jean Starobinsky en *El imperio de lo imaginario*, ha creado las bases para examinar la experiencia humana del mundo como una experiencia pluridimensional de diversos sentidos y significados, que no se agota ni en la materialidad inmediata de la experiencia sensible, ni en la certidumbre de los datos científicos que proveen una imagen cerrada y total de lo real (realismo ingenuo), sino que se abre a la experiencia de lo imaginario, entendido éste -en términos de Lucero de Vivanco en su artículo: “El saber de los fantasmas: imaginarios y ficción”- como:

[...] el dominio simbólico que todo individuo y toda sociedad posee inalienablemente, redefiniéndose de manera continua en los actores de la historia.

Lo imaginario funge del sustrato cultural y social y, como tal, se le puede reconocer en todo lo creado e instituido, basculando entre lo sincrónico y lo diacrónico, retroalimentando tanto las representaciones arquetípicas como las acciones concretas. En lo imaginario concurren desde las instituciones sociales y sus leyes hasta los mitos y fantasmas. Nada escapa a lo imaginario: ni el arte, ni la literatura, ni las ideologías, ni las opciones religiosas, ni las interpretaciones históricas, ni las neurosis, ni los sistemas filosóficos o científicos (2015: 219).

Es decir, lo imaginario posee un carácter ontológico, hace parte esencial del ser humano, y como tal se proyecta en las construcciones físico-simbólicas que constituyen la experiencia humana del mundo como un *continuum* material-inmaterial, con una base física y de sentido, de valor y significado simultáneamente.

Entre estas construcciones, la literatura aparece como un lugar privilegiado para dar cuenta de diversos procesos simbólicos a través de los cuales la experiencia humana se enriquece, se amplía, y se abre a modos de conocimiento intuitivos que dan cuenta de situaciones perturbadoras, inmanejables o, en apariencia, completamente absurdas...lo que Durand llama “la función eufémica de lo imaginario:

[...] la que responde a la necesidad antropológica de equilibrar la situación del ser humano en el mundo con respecto a su finitud temporal y a su angustia escatológica. El eufemismo sobre la finitud del tiempo y la inevitabilidad de la muerte es el sentido supremo de lo imaginario. Todos aquellos que se inclinaron de una manera antropológica —es decir, a la vez, con humildad científica y

amplitud de horizonte poético— sobre el campo de lo imaginario están de acuerdo en reconocer a la imaginación, en todas sus manifestaciones... ese poder realmente metafísico de alzar sus obras contra la podredumbre de la muerte y del destino (2004,411).

La ficción, entonces, se constituye en parte de lo real en su amplitud de sentido existencial posible, en cuanto se presta como el lugar idóneo para re-crear, re-ordenar, o simplemente vivir la experiencia imaginaria-humana del mundo, pues esta exige lo imaginario como parte esencial de sí y como realización contra la muerte. De modo que la ficción se incorpora a la realidad, al ser un escenario privilegiado de desenvolvimiento esencial.

Ahora bien, es tal la importancia del relato ficticio como fuente de posible sentido de la acción humana que su *estatus* epistemológico ha sido permanentemente discutido en tiempo reciente. Así, autores como Antonio Garrido, en su artículo “Teorías de la ficción literaria: los paradigmas” en *Teorías de la ficción literaria* (1997), Nelson Goodman, en su libro, *Maneras de hacer mundos* (1990), Jean-Marie Schaeffer en *¿Por qué la ficción?* (2002) o Tomas Pavel en su texto “Las fronteras de la ficción” (1997) abordan diversas perspectivas de análisis sobre el problema que Luciana Vivanco sintetiza de la siguiente manera:

¿De qué habla la ficción y qué valor se le otorga a aquello de lo que habla? La respuesta dada desde lo imaginario enfatiza la indisociabilidad de las posibilidades que la ficción ofrece y adopta para expresar y construir el mundo, es decir, para relacionarse con la realidad, de las que ofrece y adopta para conocerlo y hacerlo comprensivo, es decir, para desplegar el quehacer cognitivo

de la literatura en particular y del arte, en general. Cada uno de los niveles explicitados incluye a los otros dos: entender la ficción literaria como uno de los resultados de la imaginación creadora involucra necesariamente pensar en su ontología cognitiva, en sus relaciones con lo existente y en un campo de sentido para lo humano (2015, 223).

Según la autora, la ficción literaria ofrece las posibilidades para estudiar la realidad social en la que se produce la obra, pues al relacionarse directamente (en forma indisoluble) con la dimensión imaginaria de lo real se constituye en el espacio privilegiado de comprensión -que no solo explicación- de acontecimientos de la vida nacional de un país dado, cuyo abordaje comprensivo implica una actitud y un ánimo abierto y dispuesto para los hechos que desbordan la capacidad comprensiva de la mera racionalidad instrumental en temas como la traición, la muerte, la soledad, lo siniestro, lo inmanejable, lo perturbador, que son los diversos nombres de aspectos de la experiencia humana inabordables exclusivamente por la racionalidad básica de las ciencias naturales y/o sociales.

Es así como la literatura, en el marco de la presente investigación, se configura como un espacio en el que las dimensiones más problemáticas de la experiencia humana adquieren forma para su comprensión profunda, lo que implica que han sido situadas históricamente, contextualizadas. Esto es, experiencias humanas que cobran sentido, en el marco de acciones “reales”, que de otra manera no tendrían forma alguna de ser tramitadas y, por ende, de algún modo incorporadas al inexplicable quehacer humano.

Tal incorporación de sentido se puede llevar a cabo gracias a la ficción literaria, tal y como lo entiende Tomás Pavel (1997, 175) quien asegura que más allá de la discusión sobre “la verdad” de lo ficticio, se debe valorar el uso cultural de la ficción, cuyo estatuto de realidad no se debe restringir a ficticio- no ficticio, pues esta frontera es permeable, y dinámica, sino debe darse en un marco que se ha convenido socialmente.

En este punto, las obras literarias que se abordan para esta investigación se han convertido en un terreno de disputa por las significaciones y por los sentidos de la realidad, más aún si se entiende que lo real es, también, acuerdos y construcción social.

Por lo que, es indispensable entender la función que cumple la ficción en la apreciación del sentido de la realidad, para poder comprender las condiciones que hacen posibles los modos de enunciación que constituyen las categorías identitarias de la mujer, presentes en el *corpus* de las novelas establecido para la investigación. No se trata de un análisis sociológico que propenda por ver en las obras literarias una puesta en escena de la realidad; de otra forma, esto constituye una búsqueda de significaciones y de sentido inherente a la condición humana a través del ejercicio literario.

Por esta misma línea, es preciso tener en cuenta que la condición femenina del cuerpo se ha tornado como “posibilidad narrativa, de experiencia y de representación, con lo que progresivamente amerita mayores indagaciones en los escenarios global y local” (Cabra y Escobar, 2014: 41). Ahora bien, en cuanto al surgimiento de los estudios en Colombia sobre el cuerpo femenino y sobre la mujer, puede explicarse en un sentido más amplio; pues, como

diría Nina Alejandra Cabra y Manuel Roberto Escobar en *El cuerpo en Colombia –Estado del arte cuerpo y subjetividad-* (2014) el “[...] cuerpo en Colombia puede explicarse en un sentido más amplio, en relación con el modelo de sociedad que el país ha buscado consolidar desde inicios del siglo XX. Así la preocupación por el cuerpo emergió respecto de las subjetividades que se requirió forjar en la idea de modernización del país” (42). De modo que, la construcción de los modos de representación de la mujer en algunas obras de la literatura del Conflicto Armado Colombiano en la primera década del 2000 tiene que ver con la búsqueda de sentido y de significación de las formas en que se construye la realidad. En consecuencia, las condiciones que posibilitan estas representaciones hacia las mujeres están fuertemente relacionadas con la configuración de una Colombia, en tanto Estado-nación y sociedad que atraviesa diversos procesos de la modernidad.

De esta manera, el discurso neogranadino en Colombia se configuró a partir de una concepción barroca, definiendo al “ciudadano ideal” como “el buen cristiano” apegado a la moral religiosa y a unas pautas de comportamiento espiritual. Para el caso específico de las mujeres, deberían estar dispuesta a aceptar la virginidad, la castidad y la vergüenza como factores imperativos de su representación social.

Ahora bien, para el ordenamiento moderno, las mujeres fueron excluidas de la ciudadanía por motivos “corporales”, así las cosas “el conocimiento de la anatomía y de la fisiología fortaleció los procesos de legitimación de las diferencias entre hombres y mujeres ocurridas durante la Ilustración” (Cabra y Escobar, 2014:108); en efecto, sobre las bases anatómicas, materiales medibles e, incluso, las inconmensurables se dictaminó la inferioridad de las

mujeres; discurso que llegó a América Latina y, por ende, a Colombia. De ahí que se haya instalado una educación para la mujer con el fin de velar por el acatamiento de su rol como madre. De esta manera, en Colombia, las representaciones sociales de la mujer en el arte, en general, y en la literatura, en particular, están vinculadas a la constitución del Estado nacional y sus modificaciones o cambios a lo largo de la historia tienen que ver con las tensiones y disputas surgidas en torno a la formación del cuerpo, a la construcción de un sujeto en espacios físicos y simbólicos como la escuela, la religión, la familia y los sistemas de consumo y producción.

Las producciones literarias en Colombia han estado fuertemente influenciadas por historias que, de una u otra manera, han marcado al país; acontecimientos históricos, magnicidios, guerras, disputas económicas, sociales y políticas, y fuertes olas de violencia, son tomados como tópicos en la narrativa colombiana. En esta misma instancia, aspectos como la venganza, el poder, la ambición y otra serie de pasiones humanas presentes en el contexto colombiano, son utilizados como principal recurso en la narrativa de este país en la primera década del 2000, lo que para Peter Brook funciona como herramienta para expresar el desconcierto de la modernidad que busca en las emociones una forma de volver a tener una certeza, una base moral. Esta postura es compartida por Ben Singer quien reconoce en la literatura, en los textos de ficción o -como él los llama- en el melodrama un recurso compensatorio basado en la virtud y en la justicia poética ayudando al espectador a lidiar con las vicisitudes de la vida moderna (Singer, 2001:135).

En esta medida, las novelas enmarcadas en el tema del Conflicto Armado Colombiano y que fueron publicadas en la primera década del 2000 ofrecen una comprensión de la realidad, de los modos y lugares de enunciación, de las prácticas discursivas y de los imaginarios sociales que se construyeron en los últimos años en Colombia. Así las cosas, es imposible que estas historias pasen inadvertidas puesto que tocan las fibras emocionales tanto de quien las lee como de aquellos que vivieron tales hechos, por tal motivo su comprensión sobre lo humano traspasa el ámbito local, para instalarse y ser comprendidas en otros contextos y en diversos lugares del mundo.

En esta misma línea, vale la pena preguntarse ¿cómo son construidas las categorías identitarias de la mujer, halladas en las prácticas discursivas de algunas producciones escritas y/o literarias enmarcadas en el tema del conflicto armado colombiano, publicadas en la primera década del 2000? Todo ello para, diseñar formulaciones interpretativas, desde el método comparatista, que permitan la comprensión de los modos de representación de las mujeres en las obras del *corpus* escogido.

1.2 Proceso de elaboración y metodología

A partir de la lectura de las novelas: *Candelaria*, escrita por Germán Castro Caicedo; *El Eskimal y la Mariposa* escrita por Nahum Montt; *Los ejércitos* de Evelio José Rosero, *En el brazo del río* de Marbel Sandoval Ordóñez; *Abraham entre bandidos* escrita por Tomás González; *Muchacha al desaparecer* de Marta Renza, *Delirio* escrita por Laura Restrepo y

Tres ataúdes blancos escrita por Antonio Ungar, se establece un estudio comparativo entre las mismas. Desde esta perspectiva, se constituirá la relación –o divergencias- entre las prácticas discursivas y los modos de enunciación que construyen las categorías identitarias de la mujer en las obras que hacen parte del *corpus*. En segunda instancia, se precisará la dimensión extraliteraria de las obras en cuestión, para determinar desde el contexto, los componentes análogos del discurso que fundamentan las categorías y los modos de representación de la mujer.

De esta forma, se asumirá la literatura comparada como un método de interpretación destinado a la relación crítica de los materiales literarios; esto es -según Jesús G Maestro- “el análisis conceptual y categorial de los materiales contenidos y formalizados en las obras literarias [...] los cuales delimitan su campo de investigación y constituyen su objeto de conocimiento” (2013) a través de una comprensión crítica y dialéctica. Por esta misma línea, se plantean dos perspectivas básicas cuando se habla de la literatura comparada, esto es, la literatura como idea y la literatura como concepto. La primera estudia las ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios; mientras que la segunda, se encarga de la interpretación conceptual de los mismos, a partir de las relaciones analógicas, paralelas y dialécticas que se encuentren entre estos.

1.3 Hacia una definición de la Literatura Comparada

La teoría de la literatura comparada contiene una profunda reflexión sobre los distintos factores que componen la existencia de los estudios literarios; se asume como disciplina

científica desde un punto más amplio; esto es, con una perspectiva multidisciplinar, en tanto que abarca diversas manifestaciones de la cultura.

Las distintas naciones en sus contextos sociales, políticos y culturales han configurado la literatura como parte fundamental de su desarrollo: sus tradiciones, lenguas originarias, patrimonio cultural e inmaterial están sintetizados y resguardados en la lengua escrita. La literatura funciona como un lugar de encuentro de saberes donde reside la memoria de los pueblos, genealogías, experiencias de vida de los humanos en un tiempo y un territorio determinado; es la mediadora de la existencia, que atestigua las creaciones colectivas, bien sea de carácter cultural, religioso y político y, así mismo, celebra el irreductible destino de los individuos. La literatura subraya los acuerdos en comunidad, y hace evidente las necesidades y las trasgresiones de la naturaleza humana.

Es innegable la responsabilidad simbólica que la literatura asume a lo largo de la historia de la humanidad, en su búsqueda de una identidad, en la pregunta por el sentido, en la ubicación del centro y de la periferia, en la resignificación de las fronteras, en las representaciones sociales y en las prácticas discursivas encarnadas en las instituciones; entre otras tantas apuestas simbólicas.

Desde esta perspectiva, la literatura se presenta como intermediaria entre la conciencia individual y universal de la humanidad, lo que la determina como un sustento cultural de gran valor; por ello, ha superado el hecho fáctico del libro y los artículos especializados, y

avanza hacia una experiencia de horizontes holísticos que permiten analizar las múltiples interacciones que caracterizan el ejercicio creativo en los estudios literarios.

De este modo, la teoría de la literatura comparada surge, en su sentido más básico, como el estudio interrelacionado de una o varias obras literarias a través del método de la comparación. Se desarrolla una metodología de interpretación crítica, a través de los distintos territorios y culturas, por eso va más allá de las fronteras y abarca la interpretación de otras producciones artísticas (teatro, danza, artes plásticas, audiovisual y la música)¹.

Ahora bien, es válido que la teoría de la literatura comparada se ocupe del estudio de obras de la misma nacionalidad, en las cuales se encuentren diferencias o similitudes en contenido, tono y estilo. Tal es el caso del presente trabajo de investigación, el cual se propone diseñar formulaciones interpretativas, desde el método comparatista, que permitan la comprensión de las prácticas discursivas y los modos de representación con los cuales se construyen las categorías identitarias de la mujer, en un grupo de novelas publicadas en la primera década del 2000 y cuya temática es el Conflicto Armado Colombiano.

Para dicho propósito es pertinente aclarar y conocer los insumos, conceptos y herramientas teóricas que ofrece el método comparatista; razón por la cual, vale la pena enfocarse en los

¹ Por ejemplo, los estudios de Literatura Comparada pueden operar por medio de obstáculos lingüísticos. Es común encontrar análisis de obras de un mismo autor escritas en varios idiomas, lo que requiere que el traductor sea bilingüe para que haga justicia al texto y al desarrollo de la obra general, además de atender las especificidades utilizadas en cada versión. En esta línea de interpretación se encuentran autores representativos, tales como: Joseph Conrad, Vladimir Nabokov, Samuel Beckett, Jack Kerouac, Emil Cioran, Milan Kundera o Jorge Luis Borges entre otros, quienes utilizaron una lengua distinta a la materna en sus obras.

principios planteados por Gustavo Bueno (1991) y otros teóricos, quienes ven el génesis de la literatura comparada en el enfoque supranacional; de igual manera Claudio Guillen (1985) en su obra *Entre lo uno y lo diverso* hace énfasis en que la Literatura Comparada es el estudio de las “estructuras diacrónicas y supranacionales” (p. 408); esto es, están enmarcadas en un espacio y tiempo determinado de la historia y no siempre se circunscribe a los límites de un territorio enmarcados en un proyecto de nación².

Ahora bien, desde el enfoque del materialismo filosófico aplicado por Gustavo Bueno (1991) la Literatura Comparada es “un método de interpretación destinado a la relación crítica de materiales literarios” (p18) entre los cuales se pueden identificar, en primera instancia, al autor, la obra, el lector y el intérprete o transductor³. Los materiales literarios son términos constituyentes del campo categorial de la teoría de la literaria. El autor es el artífice de las ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios, la obra literaria es el soporte material de las ideas del autor y conceptos de la literatura, el lector (o la lectora) es el ser humano que interpreta para sí mismo las ideas y los conceptos impresos en los materiales literarios y el transductor es quien interpreta, para los demás, las ideas que ha leído en materiales literarios construidos previamente por un autor. Estos materiales tienen una relación causal y necesaria entre sí como construcción humana y social.

² Es necesario aclarar que la obra de Guillen fue, durante más de veinte años, una especie de manual para la Literatura Comparada en lengua española y allí, el autor explica la influencia del nacionalismo, especialmente del europeo, de la siguiente manera:

Por Literatura Comparada (rótulo convencional y poco esclarecedor) se suele entender cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales. [...] Y digo supranacional, mejor que internacional, para subrayar que el punto de arranque no lo constituyen las Literaturas nacionales, ni las interrelaciones que hubo entre ellas (Guillen, 1985, p. 14).

³ Concepto utilizado por Gustavo Bueno para referirse al intérprete o traductor.

Para Bueno (1991) la Literatura Comparada debe entenderse como un método de interpretación que actúa en forma de *symploké* o la “relación racional y múltiple de ideas” (p.24) que permite una interpretación de las obras “desde criterios sistemáticos, racionales y lógicos” (p. 26). La relación no sólo se concibe como comparación o la búsqueda de similitudes, sino también de diferencias y de relaciones dialécticas. Esa relación puede ser entendida como una figura gnoseológica que supera a los límites de los estudios culturales.

Desde otra perspectiva, se encuentra un antecedente formulado por el alemán Henry H. Remak (1961) en el que se plantea la comparación de textos no solamente literarios sino de distintas áreas del conocimiento:

La Literatura Comparada es el estudio de la Literatura más allá de las fronteras de un país particular y el estudio de las relaciones entre la Literatura y otras áreas de conocimiento o de opinión, como las artes (i. e., pintura, escultura, arquitectura, música), la filosofía, la historia, las ciencias sociales (i. e., política, economía, sociología), las ciencias naturales, la religión, etc. En resumen, es la comparación de una Literatura con otra u otras y la comparación de la Literatura con otros ámbitos de la expresión humana. (p. 57)

Por esta misma línea, se encuentra la propuesta de José Luis Martínez Suarez, en el libro *¿Qué es la Literatura Comparada? Impresiones actuales* (2014), quien concibe la Literatura Comparada desde la hermenéutica, entendida como una práctica “que se encarga del estudio de la literatura a través de las culturas, una propuesta de carácter interdisciplinario que

encamina su interés específico a establecer los elementos de relación entre manifestaciones literarias a través del tiempo, y del espacio” (p. 9). Esta definición devela una perspectiva basada en los estudios culturales que se deslinda del carácter gnoseológico que Bueno (1991) le otorgó a la literatura comparada.

De otro lado, aparece una definición más amplia, sobre dicha disciplina; esta fue planteada por Yves Chevrel (1989) y se concreta en la siguiente expresión: “al mismo tiempo, desplazamiento hacia los otros y estudio del desplazamiento hacia los otros” (p. 8). Aquí Yves Chevrel deja de lado el estudio supranacional para concentrarse en lo “otro” de la literatura y en la literatura de los “otros”; de este modo, abre un camino, no tan definido, entre la teoría y la historia de la literatura, para dejar de lado la politización, que sufrió en algún momento los estudios literarios, por la concepción de Estado-Nación del Romanticismo.

Con relación al lugar epistémico la literatura comparada se puede situar entre la Teoría Literaria, la Crítica literaria y la Historia de la Literatura; su evolución es transversal a sus cronologías y metodologías. Así las cosas, la Historia de la Literatura ha marcado su desarrollo de la mano de acontecimientos sociales y políticos de distintas épocas; quizás por ello, Viñas propone que: “La historia de la Literatura Comparada es la historia de la modificación de unos ideales” (Llovet, Caner, Catelli, Martí, Viñas, 2005, p. 333).

1.4 Orígenes y desarrollo de la Literatura Comparada

Es a finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX cuando la literatura comparada surge como disciplina académica universitaria y desemboca en un periodo que se ha denominado Posmodernidad, con un marcado énfasis en la literatura española, francesa e inglesa; sin que esto represente una invalidación de su desarrollo en el continente americano y algunos países orientales.

Desde los orígenes de la lengua escrita los autores tendieron a realizar comparaciones espontáneas, a identificar rasgos similares o disímiles dentro de las distintas creaciones literarias. Se encuentran grandes referentes en la antigüedad griega, específicamente en la obra de Aristóteles en la que se plantea la comparación como mecanismo por excelencia de la metáfora, la analogía y otras figuras retóricas: “Concebir bien las metáforas significa saber contemplar las relaciones de semejanza” (Aristóteles, 1999, p. 65). Este concepto de comparación, como la transferencia del significado con un sustento relacionado con la semántica de semejanza es fundamental para entender los conceptos teóricos que se encuentran en las distintas obras del autor, como por ejemplo la relación entre *La Poética* (1999) y *La Metafísica* (2003)⁴.

⁴ Sin embargo, al momento de denominar una disciplina de los estudios literarios como, Literatura Comparada, no se asimiló directamente los conceptos de universalidad y comparación de Aristóteles, por el contrario se partió del dilema propuesto por Dante Alighieri en su obra *De Vulgari Eloquentia: En torno a la lengua común* (1995), en este tratado poco conocido por la crítica, pero de mucho interés para los filólogos, y para el debate sobre el supranacionalismo implícito en la Literatura Comparada, Dante plantea uno de los problemas más complejos para la teoría y la crítica literaria a finales de la Edad Media, se trata de la existencia de dos idiomas: el latín como lengua culta, transmisor de valores espirituales, y la lengua común italiana, la cual refleja lo cotidiano y vulgar de la vida:

Y como el habla nos es un instrumento no menos imprescindible a nuestras concepciones como el caballo al militar, y que a los mejores guerreros les corresponden los mejores caballos, como se ha

1.4.1 Literatura Mundial o Weltliteratur

El concepto de *Weltliteratur* o Literatura Mundial acuñado en las últimas obras del Alemán Johann Wolfgang von Goethe (1827) parte de la necesidad de pensar la literatura más allá de las fronteras de una nación y se precisa la necesidad de analizar las dinámicas de un mundo globalizado en el cual el intercambio cultural es cada vez más vertiginoso e intenso; de igual manera, la Literatura Mundial ostenta el interés de replantear el enfoque de los estudios literarios, en virtud de incluir e incorporar las literaturas de distintas partes del mundo. Por otro lado, el concepto de *Weltliteratur* puso en evidencia la actitud etnocentrista de una sociedad que se niega a las transformaciones sociales, y donde la Literatura está supeditada a la creación de ese imaginario de nación. Lo etnocéntrico implica que una civilización está por encima de las demás y que las lecturas que se hagan sobre las construcciones culturales internacionales están orientadas a resaltar la supremacía de una nación sobre las otras. En consonancia, la sociedad de Goethe era un buen ejemplo de esta conducta, dado que estaba marcada por un conservatismo exacerbado que le cerraba la puerta a la posibilidad del análisis o la interpretación de literaturas de otros países. Esa hipervaloración de las producciones culturales, sociales y políticas desemboca en un centrismo cultural, como la

dicho, se concluye que las más elevadas concepciones requieren del óptimo lenguaje (Alighieri, 1995, p. 18).

Dante termina otorgando el mismo valor al italiano que al latín, porque este era estático, mientras que el italiano es una lengua natural. Este ascenso de las letras romances y la desintegración de la unidad poética desembocó en el famoso tópico de finales del siglo XVII, conocido como: *Querelle des anciens et des modernes* o Debate de los antiguos y los modernos, frente al cuál Charles Perrault se posicionó con su obra de cuatro tomos : *Parallèle des anciens et des modernes* (Paralelo de los antiguos y los moderno) en 1688, allí trató temas literarios y artísticos, de la mano con temas de la ciencias -de las ciencias-. Esta dicotomía introdujo un criterio específico de la época para la constitución de las literaturas nacionales de la mano con la historia y la filología, creando brechas entre las naciones.

afirmaría Herder (1950) en su momento: “el prejuicio (...) impulsa a los pueblos hacia su centro, los fortalece en su tronco, los hace más florecientes en su idiosincrasia, más apasionados y por lo tanto más felices en sus tendencias y fines” (p. 59).

La *Weltliteratur* surge con urgencia en Europa por la correlación de fuerzas culturales y la implacable transformación que se estaba dando, por su inminente fragmentación. Así mismo, Goethe basado en un espíritu universalista, muy cercano al marxismo, trató de sobrepasar fronteras para vencer el individualismo imperante y hallar otro modelo de análisis de la Literatura. Es así como, se pueden entender tres acepciones dentro de la *Weltliteratur*: La primera consiste en la creación de muchas historias de la literatura y manuales de literatura, que, de forma teórica, realizaban estudios de diversas Literaturas, movimientos, corrientes, tendencias estilísticas, que generalmente tenían una visión eurocéntrica; la segunda, se refiere a “los libros importantes, a los clásicos, a los mejores libros escritos en el mundo” (Praver, 1998, p. 24). En este punto se retoma el antiguo dilema que Dante Alighieri propuso en *De Vulgari Eloquentia*. El último uso del término, y el de más interés para esta investigación, versa sobre el estudio de tradiciones literarias diversas, de procedencia internacional y escrita en distintas lenguas, sin abandonar las literaturas propias⁵.

⁵ Aunque es evidente el espíritu de europeización en Goethe, y como bien lo diría Manfred Schmeling (1984) a favor de la amplitud del estudio que propone la *Weltliteratur* en este apartado, el concepto alemán del *Literatura Comparada* resulta:

Impreciso, históricamente obsoleto, apenas apto para la teoría, Además, siendo un legado de tradición del pensamiento alemán, es expresión de un perspectivismo euro-, cuando no germanocéntrico ya que no satisface los múltiples fenómenos literarios existentes, ni el carácter extranjero de culturas lejanas (p. 45).

Ahora bien, esta motivación por nacionalizar la literatura Goethe la entendía muy bien, pues él era un disciplinado lector de literaturas de otras latitudes del mundo, lo que hizo que estudiara las literaturas de la India, Persia y el conjunto de los países árabes, además del análisis de la literatura nacional. En definitiva, el concepto de *Weltliteratur* es un importante referente para la *Literatura Comparada*, en tanto que permitió a los comparatistas interrogarse por la conformación de los cánones de los grandes autores de la literatura mundial.

1.4.2. Escuelas o dominios de la Literatura Comparada

En el cuerpo de la Literatura Comparada se identifican tres escuelas: la escuela francesa, la escuela alemana y, por último, el modelo norteamericano. En el dominio francés del siglo XIX se inicia la reafirmación de la Literatura Comparada y se utilizan como columnas de corte cultural: al nacionalismo literario, la comparatística no solo en el ámbito literario sino en otras áreas del conocimiento, las teorías del naturalismo de Hippolyte Taine para quien la creación artística era el resultado de tensiones naturales e históricas, lo que comprendía las dinámicas geográficas, el contexto político, económico y social de cada época. En ese sentido el artista debía estar sujeto a normas y cánones específicos:

Cierto es que el artista crea según su fantasía, que es absolutamente personal; cierto es que el público aplaude conforme a su gusto, que es pasajero; la imaginación del artista y la simpatía del público son ambas espontaneas libres y, a primera vista, tan caprichosas como el soplo del viento. Sin embargo, ambas cosas -lo mismo que el soplo del viento- están sujetas a condiciones precisas y a leyes determinadas. (Fernández, 2003, p. 52)

También encontramos en este dominio al modelo darwinista de la historia literaria de Ferdinand Vincent-de-Paul Marie Brunetière. Por otro lado, se destaca el escritor y político Abel-François Villemain quien en 1928 propone un curso de Literatura Francesa en la

El concepto de Weltliteratur estuvo en los ojos del debate académico posterior a la Segunda Guerra Mundial, en los años cincuenta, momento en el cual se discutieron los cánones literarios occidentales y se formó una vanguardia de escritores alrededor de la tradición europea.

Universidad de la Sorbona, en el cual explica la Literatura nacional a través de la Literatura italiana y española, utilizando la expresión de *Littérature comparée*. Así empieza la Literatura Comparada como disciplina académica universitaria en Francia.

La característica de esta escuela es el uso de los criterios de la historia de la literatura, es un comparatismo historiográfico, que se basa en concepto de comparación en la relación de la influencia internacional de un país sobre el otro y el cual se limita al estudio de dos materiales literarios: el autor y la obra, lo cual reduce, el comparativismo, a un binomio y a sus posibles combinaciones.

De igual modo, es importante revisar el modelo alemán de la literatura comparada, que plantea un proyecto basado en el nacionalismo, el cual no se pudo imponer porque Alemania fue vencida política y militarmente en las dos Guerras Mundiales. Este modelo partió de las literaturas románticas hasta volverse una especialidad: “Los románticos habían convertido a España en el eje y canon constitutivo de su nueva visión del arte y de la unidad europea. Una imagen soñada de España sustituye en buena parte la herencia clásica y a Italia como referente y medida de cultura” (Briesemeister, 2016, p. 267)⁶.

Por otro lado, cuando Estados Unidos llega a la victoria en la Segunda Guerra Mundial por encima de la Alemania Nazi en 1945, la Literatura Comparada es entregada a las

⁶ Gotthold Ephraim Lessing en sus obras: la Dramaturgia de Hamburgo (2004) y en Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía (2014) toma la literatura española como referencia, incursionando en el terreno de la Literatura Comparada. Así mismo, Herder (1950) en sus antologías sobre canciones populares y sobre poesía popular incluye romances de Góngora y el Mío Cid, exaltando el nacionalismo español.

universidades norteamericanas. Esto da como resultado el Congreso de Literatura de 1958 en donde René Wellek encabeza los estudios de literatura alineados desde una visión teórica de la Literatura Comparada, con lo que se logra la fundación de la Asociación para los Estudios de Literaturas Comparadas. De este modo, la historiografía francesa se disuelve y la historia literaria como prototipo de la comparación es remplazada por la Teoría Literaria.

1.4.3. Literatura Comparada hoy

La Literatura Comparada se anuncia como un hecho propio de los lectores y el público observador de obras de arte, la asociación es un hecho analítico interpretativo, una actividad literaria necesaria para entender a fondo las demás producciones y sus lenguajes. La literatura comparada es expresión de un mundo variado y multicultural que contiene configuraciones disímiles en el lenguaje y en sus estructuras del pensamiento.

No obstante, es preciso conocer a uno de sus contradictores más reconocidos, quien fue Benedetto Croce quien en 1903, él ponía en duda que la literatura comparada fuera una disciplina, y afirmaba que se trataba de simple erudición, en consecuencia, pensaba que no tenía rumbo y proponía como objeto de estudio a la historia literaria:

La Historia Comparada de Literatura es historia entendida en su verdadero sentido como explicación completa de la obra literaria, abarcando a todas sus relaciones, engarzada en todo el orden de la historia literaria universal (¿en qué otro lugar, sino en este, podría estar alojada jamás?), y vista en aquellas conexiones y disposiciones que son su razón de ser (Croce, 1973, p. 219).

En defensa de la literatura comparada sale la escuela Norteamérica liderada por uno de sus fundadores, Charles Mills Gayley, quien introdujo el cuestionamiento sobre el rol y la importancia del Comparatista, específicamente del estudiante:

La literatura es un medio distinto e integral de pensamiento, una común expresión institucional de la humanidad, diferenciada, sin lugar a dudas, por las condiciones sociales del individuo, por influencias, oportunidades y restricciones raciales, históricas, culturales y lingüísticas, pero siempre independientemente de la época o de la apariencia externa, impulsada por las necesidades comunes y las aspiraciones de todo ser humano, surgiendo de facultades psicológicas y fisiológicas comunes y obedeciendo a leyes comunes de material y modo, de la humanidad individual y social .(Gayley, 1903, p. 60)

Así mismo, Francois Jost expone que la literatura comparada es algo más que una disciplina o una metodología, esto vuelve más agitada la discusión. Tanto Jost como Gayley retomaron los principios universalistas del idealismo alemán, evocando las posturas de Goethe (1973) cuando afirmaba: “la poesía es la propiedad común de toda la humanidad” (p. 5) y postularon a la literatura comparada como una especie de religión universal, donde no existen diferencias culturales cuando el lector o el observador se encuentran frente a la obra artística; “el arte es visto como un instrumento para una armonía universal y el comparatista es aquel que facilita la propagación de esta armonía” (Bassnet, 1998, p. 91).

Mientras tanto, en otras partes del mundo como en Oriente y Sur América se estaba gestionando el surgimiento de la Literatura Comparada en las facultades de humanidades. Esta línea estaba marcada por el abandono al ideal universal de la literatura y se concentraba en explorar y proponer las especificidades propias de cada nación o de determinado territorio.

En Sur América hasta los años sesenta se consolida la literatura comparada como disciplina, empero el comparatismo estaba presente desde hacía mucho tiempo, puesto que la literatura latinoamericana era considerada una rama de la literatura europea o por los menos tenía sus raíces, estilísticas, de contenido y tono a través de la experiencia del viejo continente. Por ende, una de las discusiones más usuales fue sobre el carácter de las literaturas emergentes, su continuidad de herencias o la afirmación de nuevas formas de creación literaria.

La literatura comparada se convierte en una disciplina fundamental para entender los orígenes y las influencias de las creaciones y movimientos literarios, además para comprender el desarrollo diverso e intertextual de la literatura suramericana. Algunos tópicos o cuestiones fundamentales de estas literaturas son:

La búsqueda de identidad, el conflicto entre lo particular y lo general, lo nacional y lo cosmopolita, la disyuntiva entre lo local y lo universal, los procesos creativos de apropiación y de transformación literarias, el rol de la inventiva dentro de la reproducción de procedimientos, los fenómenos de aculturación de desculturación y de transculturación, los contactos y la proximidad de las fronteras. (Carvalho, 1996, p. 33)

Como nicho de la literatura comparada, en América Latina, sobresale el trabajo realizado en Brasil por estudiosos europeos como, Ferdinand Denis (1826) con *Résumé del Histoire Littéraire du Portugal suivi du Résumé del Histoire littéraire du Brésil*. Quizás por esto, ha existido un ejercicio dialéctico entre la teoría literaria proveniente de Europa y la búsqueda de una identidad propia, latinoamericana. De esta misma forma, se manifestó en Argentina un sector de escritores que intentaron conciliar la línea universalista con la nacionalista dentro de la literatura comparada, como representante de esta postura lideró Juan María Gutiérrez.

La Literatura Comparada tuvo un papel importante para el Modernismo Latinoamericano fundado por José Martí y Continuado por Rubén Darío, puesto que culminaron un estilo que provenía del Romanticismo y del Simbolismo europeo. También se destaca el rescate de la traducción como un subcampo de literatura comparada y como fuerza capaz de moldear la historia de la humanidad; en Sur América la traducción de textos para cientos de idiomas se convirtió en una gran novedad y a medida que avanzó este proceso ayudó a alcanzar cierto tipo de democratización de la lectura, la escritura y de los estudios de corte comparativo.

También es importante la tarea realizada por las asociaciones nacionales de literatura comparada, apoyadas por la Asociación internacional de Literatura Comparada (AILC/ICLA) como, por ejemplo: la Asociación brasileña de Literatura Comparada (ABRALIC), la Agrupación Uruguaya de Literatura Comparada (AULICO) y la Asociación Argentina de Literatura Comparada (AALC) entre otras. Cada país tiene estamentos para el desarrollo de la Literatura Comparada, los cuales son acompañados por la investigación de estudios literarios. En suma, las escuelas en América del Sur han propuesto categorías de

mediación, que han facilitado el encuentro de estudiosos de la Literatura Comparada de todo el mundo dentro de espacios nacionales, lo que genera un proceso de integración continental, que ha resignificado, en alguna medida, los principios de la Teoría de la Literatura Comparada.

1.4.4. La Literatura Comparada en el marco de esta investigación

Ahora bien, para el caso específico de esta propuesta de investigación se enfatiza en la mirada que ofrece Said, cuando afirma que “La literatura comparada [. . .] se funda en la otredad y la diferencia” (Said, 1996, 37) que, en este caso, es encarnada por la mujer. Este enfoque culturalista permite el diálogo crítico entre saberes móviles que intercambian técnicas para confrontar sus respectivas estructuras disciplinarias, también, produce la desestabilización de las fronteras académicas del saber especializado, permitiendo la aparición de lecturas más plurales y flexibles.

Desde esta perspectiva, la cultura se crea y se recrea mediante pactos de significación y luchas de interpretación, estructuradas en posiciones y situaciones específicas. De acuerdo a esta idea, las prácticas discursivas, dentro de las novelas deben ser analizadas teniendo en cuenta las fuerzas sociales y culturales que condicionan las relaciones dialógicas y las situaciones que las ubican en medio de un conjunto histórico-nacional; de ahí, la importancia de interpretar el contexto de las novelas y la condición de lo Otro encarnada en las mujeres; porque como bien lo hace saber Said «. . . lo más notable de “otredad” y “diferencia”, como sucede con todos los términos en general, es que son palabras totalmente condicionadas por el contexto histórico y global» (Said, 37).

1.5 Análisis de las fuentes documentales consultadas y corpus examinado

Un amplio sector de la literatura colombiana escrita en la primera década del siglo XXI (2000-2010) está atravesada por las dinámicas del Conflicto Armado, el cual se ha presentado, a través de los años, como una guerra intermitente que, simultáneamente, ha mantenido su continuidad con varias etapas de recrudecimiento; dicho conflicto se agudiza a partir de la década de 1960 en la cual se hacen más visibles los actores que lo conforman: las guerrillas de extrema izquierda, los grupos paramilitares de extrema derecha, el ejército en representación del Estado, y el narcotráfico⁷. Es entonces, el género de la novela el que se ha encargado de contar -y seguir contando- lo sucedido en más de sesenta años de ferocidad y crueldad, como una manera desesperada de exorcizar los demonios de la historia, de hacer catarsis a un proceso que trajo muchísimas muertes, desapariciones y torturas, que dividió a la sociedad entre unos y Otros; es una forma de hacerle trampas al olvido y, ante todo, la

⁷ Existen distintas versiones sobre el origen del conflicto; por ejemplo, en algunos sectores de la academia y de la prensa colombiana lo ubican el 9 de abril de 1948 como el punto de partida de las dinámicas de violencia que ha sufrido el país en las últimas décadas, cuando un joven de 26 años, llamado Juan Roa Sierra, disparó y asesinó en el centro de Bogotá a Jorge Eliécer Gaitán, un carismático líder liberal que contaba con el apoyo del pueblo para convertirse en presidente de la nación. De otra forma, La investigación del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) determinó que se debía recolectar los datos desde 1958; pues, encuentra gran parte de sus antecedentes históricos en la época de «La Violencia», aquella, marcada por el conflicto bipartidista que atravesó la década de 1950; no obstante, en dicha versión se reconocen los orígenes embrionarios de la guerra en el momento en que Colombia -entonces llamada la Nueva Granada- se independizó de España y dio comienzo a una discusión y consecuente enfrentamiento entre distintos sectores de la sociedad, que buscaban imponer un modelo de Estado con el cual se pretendía dirigir el país. Por otro lado, la prensa internacional – incluida la BBC – toma como referencia primigenia del conflicto el año de 1964 por ser la fecha del nacimiento de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC).

Ahora bien, es preciso aclarar que son muchas las causas que propiciaron el conflicto armado colombiano; así las cosas, vale la pena hablar de una amalgama de situaciones y factores entre los que sobresalen: la debilidad del Estado, el conflicto por la posesión de la tierra, la existencia de marcadas diferencias económicas, la polarización y la persecución hacia la población civil debido a su orientación política y sus intentos de organización agrícola; también es pertinente destacar la existencia de una industria del narcotráfico que se introdujo y se naturalizó en todos los sectores de la sociedad y del Estado.

posibilidad de la no repetición. Así, la narrativa colombiana que hace parte de dicho marco referencial aparece como una presencia fáctica y simbólica, pero imperecedera, que le da forma al espíritu de un pueblo y profundiza en el sentimiento y en las ideas de una nación. Todo ello, teniendo en cuenta que la novela coexiste de manera aleatoria al momento histórico, tal y como lo propone Lukacs, en su libro *El alma y las formas*: “La poesía⁸ representa las conexiones últimas entre el hombre, el destino y el mundo, y sin duda ha nacido de la correspondiente profunda toma de posición, aunque a menudo no sabe nada de su origen” (Lukacs, 1971, 21).

De esta forma, la narrativa colombiana presenta las distintas conexiones entre las personas y el momento histórico, entre unas condiciones que posibilitan ciertos modos, formas y lugares de enunciación hallados en las categorías identitarias sobre la mujer, ostensibles en las prácticas discursivas que se ven reflejadas en el corpus que se presentará a continuación.

Pues bien, en el año 2000 Germán Castro Caicedo escribe una de sus obras cumbre, *Candelaria*, título que encaja con el nombre de una de las protagonistas de su historia, una mujer casi mítica que junto con otros personajes revelan el sufrimiento y la alucinación que el negocio del narcotráfico gesta de algunos rincones del mundo.

Por otro lado, Nahum Montt publica en el 2004 *El Eskimal y la Mariposa*, una novela que recrea, a través de una trama policiaca, el lado sombrío de los magnicidios políticos que

⁸ Según afirma Juan José Sebrelli, “Georg Lukacs retoma la palabra “Poesía”, como “Poiesis” en griego, cuyo significado genérico es: creación literaria” (1971, 323).

golpearon a Colombia en las últimas décadas del siglo XX. La obra inicia cuando un grupo de investigadores intentan resolver el crimen de una anciana, quien es encontrada en un barrio de Bogotá días después del magnicidio de Bernardo Jaramillo Ossa. Así, el autor combina los crímenes invisibles con los mediático e “importantes”, al punto de iniciar un rompecabezas que muestra el temor de una sociedad encerrada en la indiferencia; de esta manera, se manifiestan los sentimientos de una nación y su transmutación cultural entre el miedo y el hambre.

Durante este mismo año, Laura Restrepo da a conocer su novela *Delirio*, la cual está enmarcada en las dinámicas sociales y políticas de la década de 1980; es decir, la trama plantea los modos de vida de algunas familias que se vieron inmiscuidas en el negocio del narcotráfico. No obstante, el hilo conductor de la historia es un personaje femenino llamado Agustina; quien es una mujer que hace parte de la clase privilegiada del país, lo cual le permite transitar en distintos escenarios de la sociedad; de igual manera, este personaje, transita entre el universo onírico y delirante de la narración, como también, en el mundo concreto y “real” de la sociedad colombiana. Esta novela está narrada desde la perspectiva de cuatro personajes, cuyas historias se entrelazan para dar forma y motivo al estado de locura en el que Aguilar encuentra a su compañera después de ausentarse cuatro días en Ibagué con sus hijos.

Para el año de 2006, Evelio José Rosero publica *Los ejércitos*, con esta obra, el autor envía al lector a habitar al pueblo de San José; es una población imaginaria pero que, simultáneamente, puede ser cualquier rincón de Colombia. Dicho lugar es sometido por una

guerra absurda y cruenta que se da entre los cuatro ejércitos que maltratan al país: militares, paramilitares, guerrilla y narcotráfico. De esta manera, cuenta la historia de un anciano jubilado y su esposa Otilia, quienes padecen la incursión de estos ejércitos en su tranquila y sencilla vida. En este mismo año, aparece la novela *En el brazo del río*, de Marbel Sandoval Ordóñez, novela que pone en escena la voz de dos niñas para que, a través de ellas, se narre el abandono y la crueldad de una sociedad que padece el ultraje y la violencia.

Años después, durante el 2010, aparecen algunas obras literarias entre las que se destaca *Abraham entre bandidos* escrita por Tomás González; el tema del secuestro es el hilo conductor de la novela, cuyo escenario es el auge bipartidista. En esta obra, el autor presenta una reflexión sobre la insensatez de la violencia, esa que se distancia de cualquier sesgo ideológico y que carece de propósitos. Así las cosas, González muestra el tránsito que, desde el bandolerismo, hacen las guerrillas liberales para, finalmente, consolidarse como las FARC, guerrilla de origen rural que propendía por el derecho de los campesinos a la tierra.

Durante el 2010, Marta Renza incursiona en la prosa con su novela *Muchacha al desaparecer*, la cual narra la historia de Eugenia, una joven estudiante y activista que desaparece sin dejar rastro en la década de 1980, luego de un motín universitario que se da en el contexto de un fracasado proceso de paz. Eugenia aparece escindida entre dos...- e incluso más- personalidades, que se presentan sucesivamente en sus monólogos internos. Tal y como aparece en la siguiente cita:

En aquel momento te desconocí

yo también me quedé perpleja, ¿tal vez te reconocí?

En realidad nos habíamos quedado en la entrada mientras veíamos cómo otra, una desconocida, una que no era yo ni, tu otra, pero no metas a una tercera en este embrollo, de otra forma nadie podrá seguirnos...”. (Renza, 2009, 13)

Algo interesante en *Muchacha al desaparecer* es que no hay un uso frecuente de signos de puntuación, por momentos pareciese que dichas herramientas que determinan la estructura y el sentido del texto aparecieran de manera azarosa; ahora bien, es preciso tener en cuenta que Renza es poetiza y algunas de las líneas de esta, su primera obra narrativa, parecieran estar escritas en verso. En el constante diálogo que la protagonista de la novela sostiene con sus otros Yo's aparecen sucesivamente las distintas mujeres que la conforman, de manera aleatoria y sin ninguna marca textual. De hecho, una de las mujeres que habita en Eugenia hace una crítica sobre la narrativa de esa otra mujer que mora en el interior de la protagonista: “[...] comienzas con dulces oropeles, crepúsculos dramáticos y demás ingredientes novelescos y terminas describiendo poco menos que a un desahuciado” (Renza, 2008, 16). Lo anterior es para referirse al tejido narrativo que va construyendo la protagonista sobre el hombre que la observa desde la ventana, quien se le está convirtiendo en una obsesión para el personaje principal. Lo que Eugenia no sabe es que tanto el hombre de la ventana, al igual que ella, se idealizan recíprocamente.

En algunos apartes de la novela, Renza utiliza la corriente de la conciencia como técnica narrativa, de modo que, los pensamientos de los personajes son revelados de forma que pareciera que no están controlados por la autora e intenta representar la naturaleza fragmentaria del pensamiento, antes de ser organizados; tal y como aparece en el siguiente

fragmento: “[...] después de todo esto, la vieja dulce estará en la casa. mimamámea-
mamimamámemima, para enrollarnos en su pecho grande y tibio y ayudarnos a olvidar el
concreto del estómago” (Renza, 2008, 39). Adicional a esta técnica narrativa, Renza hace
que su personaje principal hable -en algunos fragmentos- en primera persona del plural, para
hacer alusión a las múltiples mujeres que habitan la existencia de Eugenia. Sin embargo,
también utiliza, con frecuencia, la primera y segunda persona del singular, desde un mismo
personaje:

Iriarte fija sus ojos en la figura de sauce y mujer recostada [...]
coloca sus manos en mi cuello y quizá por un instante desea apretar hasta ver el
animal de lengua asomando
apretar el cuello donde alguna vez ha soñado encontrar el mundo, apretar para
hacer tangible la figura que se le escapa
mientras lo beso y mi lengua explora su lengua
él hubiera querido saber tu fecha de nacimiento, conocer la fachada de tu casa,
asistir a una de esas fiestas torpes con las que las niñas de quince celebran sus
cumpleaños [..]” (Renza, 2008, 41).

Durante el 2010 se publica *Tres ataúdes blancos*, del escritor Antonio Ungar. En dicha obra
el autor crea la ficticia República de Miranda, impregnada con algunas características que la
hacen ver como un espejo de la actual Colombia. En este orden de ideas, la población de
Miranda, cuenta con escuadrones de la muerte, ejército, una guerrilla de corte estalinista y es
recurrente la presencia de los narcotraficantes.

A través de la lectura de estas obras se puede percibir una tormenta de desesperanza y de crueldad, por cuenta de todos los bandos de la guerra contra esa inmensa mayoría de colombianos inermes. Todos, desde los grupos de guerrilla, hasta los paramilitares –ahora llamados Bacrim, producto de un “remedio” que propuso las políticas de Estado del expresidente Álvaro Uribe Vélez-, sin dejar de lado a la Fuerza Pública (ejército) y el narcotráfico han descargado sobre millones de seres indefensos la descomposición de un país que ha soportado a lo largo de la historia unas vergonzosas tasas de inequidad, injusticias y corrupción. No obstante, es un sector específico de la población colombiana, que aparece en la literatura anteriormente referida, la que interesa para esta investigación, este grupo es el de las Mujeres, junto con los modos de representación manifiestos en las prácticas discursivas que atraviesan la realidad colombiana y la ficción literaria; teniendo en cuenta que esta última no es lo contrario a la realidad, no es lo otro de lo real, ni su opuesto sino, más bien, puede ser entendida como la ampliación del sentido de lo real.

**2. Érase una vez un país cuya literatura y
sentidos de realidad dialogaban**

“Una mujer cuyo nombre ignoramos, y que sentimos no inmortalizar en este diario, reunió a muchas de su sexo, y a su presencia tomó de la mano a su hijo, le dio la bendición y dijo: Ve a morir con los hombres. Nosotras las mujeres marcharemos adelante, presentemos nuestros pechos al cañón [para que] los hombres que nos siguen y a quienes hemos salvado de la primera descarga, pasen sobre nuestros cadáveres y se apoderen de la artillería...” (De Caldas, Francisco José. Semanario del Nuevo Reino de Granada).

A lo largo de la historia de Colombia se encuentran distintos tipos de mujeres que han tenido papeles fundamentales en la construcción simbólica y material del país; tal es el caso de María Manuela Beltrán Archila en el periodo conocido como la Colonia; cuando ella, hacia el año 1781 el 16 de marzo, rompió un edicto real en el municipio del Socorro; este gesto de protesta frente a los requerimientos arancelarios dispuestos por el Rey marcó el inicio del movimiento pre-independentista más importante: el levantamiento de los Comuneros. Ahora bien, su accionar fue más lejos que la anécdota que la vincula con el rompimiento del edicto en la plaza principal, solo que su condición de mujer impidió que se tuviera más registros de ella en la historia del país.

Por esta misma línea, el 20 de julio de cada año se celebra en Colombia el día de la independencia y, aunque en este país se encuentran varias declaraciones de esta, fue la de

1810 la que quedó en la memoria colectiva. La versión oficial de los hechos cuenta que una junta de personajes “importantes” de Santafé, o la actual Bogotá, conformada por intelectuales lugareños y autoridades civiles provocó el levantamiento de una turba que terminó en la firma del Acta de Independencia de Santafé en 1810. Sin embargo, queda abierta una pregunta: ¿por qué el Virrey Antonio Amar y Borbón no abrió fuego contra el levantamiento “espontáneo” de los criollos? Pues bien, la historia ortodoxa cuenta que había un oficial criollo en el destacamento militar del Virrey, razón por la cual no se dio la orden de disparar y, por otro lado, se habla de la -poco conocida- bondad del Virrey. También se encuentra el caso expuesto por Carmen Ortega Ricaurte quien le otorga el aval de dicha acción a José María Moledo, dado que, según las investigaciones de Ortega, este consiguió que los militares no actuaran en defensa del gobierno español. No obstante, el testimonio del sabio Caldas, quien era uno de los hombres más reconocidos durante el siglo XVIII y comienzos del XIX por su equilibrada y erudita forma de reflexionar y de pensar la realidad, ofrece otra versión, la cual propone inferir que había una acción coordinada, que podría ocasionar un final sangriento para las tropas del Virrey, si estas llegaran a abrir fuego contra los criollos; tal y como lo expone el fragmento del Semanario del Nuevo Reino de Granada, con el cual iniciamos este capítulo.

Cabe señalar que los historiadores más reconocidos pasan por alto este evento narrado por Caldas; ahora, no se intenta invalidar el esfuerzo de los próceres oficiales y reconocidos por la historia hegemónica, pero sí se deja claro que, sería interesante que el protagonismo de las mujeres, en estos momentos tan relevantes para la historia del país, no quedara condenado al olvido, sino que hiciera parte de una práctica discursiva en las dinámicas del pasado de la

nación.

Lastimosamente, casi nadie en Colombia sabe del papel definitivo que las mujeres jugaron el día en que empezó a nacer nuestra nación. Una mujer de la cual poco se conoce, Carmen Rodríguez, fue acusada como abanderada del movimiento de 1810 y desterrada por esa causa en 1816. Sin embargo, no hay en la Plaza de Bolívar o en la Casa Museo del 20 de Julio un monumento que las recuerde. La placa conmemorativa sólo menciona a un “excelso grupo de patriotas”...todos ellos hombres (Rojas, Atehortúa: 2006. 273).

Tres años después, Bolívar entró a Tunja y se apoderó de las armas del ejército realista, el 3 de agosto de 1819; evento en el que las mujeres cumplieron diversas funciones, tales como: fortalecer la red de espionaje compuesta por personas de distintos sectores sociales, fingir una falsa retirada, por cuenta de las mujeres que acompañaban al ejército patriota y poner en marcha la entrada en combate de las “Juanas”, quienes eran un grupo conformado por mujeres -esposas, compañeras, hijas y hermanas de los soldados del ejército independentistas- que lucharon al lado de los hombres el 7 de agosto del mismo año.

Así las cosas, cuando levantaban los heridos y los cuerpos sin vida de los soldados, en el campo de batalla, encontraban que “no pocas mujeres se habían vestido de hombre, disfrazadas de soldado, para que les fuera permitido empuñar las armas en la lucha por la libertad de su patria” (Rojas, Atehortúa: 2006. 277).

De manera similar, a lo ocurrido con Manuela Beltrán y con Carmen Rodríguez, algunos nombres registrados (pero la mayoría olvidados por la historia oficial) de mujeres que combatieron en las batallas de la independencia fueron silenciados y, hasta hace poco, se ha intentado levantar los datos de las mujeres que participaron en la gesta independentista; algunos de estos nombres corresponden a: Evangelina Tamayo, quien luchó en la batalla de Boyacá y ostentaba el rango de Capitán; otros nombres que se suman son: Teresa Cornejo, Manuela Tinoco y Rosa Canelones, cuya presencia fue importante en las batallas de Gámeza, en el Pantano de Vargas y en Boyacá. De igual manera, se encuentran nombres de patriotas como: Abrego de Reyes Mercedes, heroína cucuteña quien fue decapitada el 13 de octubre de 1813; Eugenia Arrázola quien fue fusilada el 30 de agosto de 1815 por la sospecha de que hacer parte del ejército criollo; Joaquina Aroca, fue fusilada en 1816 porque en su casa se reunían los indígenas que se levantaron contra el ejército español; Ávila María de los Ángeles, heroína de Tenza que alentaba a los patriotas que marchaban hacia Casanare. También encontramos a Burbano Dominga, fusilada el 12 de diciembre de 1812 en Pasto, Salomé Buitrago, heroína que fue sacrificada en el pueblo de Tenza el 3 de diciembre de 1817, Josefa Conde y Castro Dorotea quienes fueron fusiladas el 13 de septiembre de 1817, Moreno Antonia fue fusilada el 19 de septiembre por facilitar la fuga de unos patriotas prisioneros; Zarate de Peña Rosa, heroína de Tumaco, fue condenada a morir junto con su hijo y esposo a quienes instó a no bajar la cabeza ante sus verdugos, el 17 de junio de 1813 en San Andrés de Tumaco y, finalmente, Zalavarieta⁹ Policarpa, heroína nacida en Guaduas, quien conspiraba en contra el gobierno del Virrey Sámano, manejaba todos los hilos y

⁹ Así aparece escrito en el libro: *Corona Fúnebre de los próceres de la independencia*, aunque en la mayoría de libros consultados, el apellido de Policarpa aparece escrito con S.

contactos de los movimientos y avanzadas de los patriotas, compraba material de guerra y reclutaba jóvenes para que se enlistaran en el ejército independentista; ella prefirió morir fusilada -en Bogotá el 14 de noviembre de 1817- antes que compartir con el ejército realista la información que tenía a cargo¹⁰.

Ahora bien, fueron distintas las maneras en que las mujeres participaron durante las guerras de la independencia; tal es el caso de las señoras que vivían en Santafé, quienes ponían los salones de sus casas a disposición de los profundos y elevados debates sobre la libertad. Es así como nace la figura de Manuela Sanz de Santamaría de González Manrique, una mujer culta que acostumbraba a ser la anfitriona de la famosa tertulia del Buen Gusto, en donde se reunían distintos intelectuales que fueron protagonistas de los hechos ocurridos el 20 de julio de 1810. Ahora bien, como lo plantea la profesora Carmen Elisa Acosta: “A su vez, la lectura se compartía en los comedores, las escuelas y las visitas, que propiciaban espacios para hacer de la literatura y de los textos religiosos formas de consolidar una colectividad alrededor de una comunidad de ideas y sentimientos” (2011, 89).

De esta forma, la literatura fue un vehículo que permitió a las mujeres hacer parte de los procesos independentistas en los círculos de poder, en tanto que ellas ayudaron a formar y a consolidar la masa crítica e intelectual que se convirtió en dirigente política y económica de la nueva nación. No obstante, la escritura funcionó como un vehículo que ayudó a configurar

¹⁰ Esta información fue extraída de: *Corona Fúnebre de los próceres de la independencia*. 1919: Bogotá, imprenta de Medina e Hijo MCMX, Libro digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arando del Banco de la República de Colombia. Páginas 19, 20, 21.... Tomado de: <https://studylib.es/doc/6202451/corona-fúnebre---homenaje-a-la-memoria-de-los-héroes-y-márti>

los patrones, ideales y los tipos de sujetos que conformaban la nación; incluso, los arquetipos femeninos y las representaciones sociales de las mujeres que, en algunos escenarios, siguen teniendo vigencia. Esto ocurrió como consecuencia de las prácticas que emergieron alrededor de la escritura y de la lectura, pues, debido a que los libros eran accesibles a los escenarios privados en el marco de las familias, fueron construyendo una forma de intimidad de los sujetos; sobre todo desde 1830, cuando el mundo editorial se encargó de entretener y educar. De esta forma, el libro, la lectura y la literatura se convirtieron en escenarios políticos y estéticos, en tanto que pusieron a los lectores en igualdad de condiciones frente al mundo del texto; este ejercicio tiene, consciente o inconscientemente, una apuesta democrática; adicional a ello, la literatura creaba “formas de representación de la realidad con las que cargaba de sentido el mundo vivido por los lectores” (2011, 92).

De esta manera, los escritores se arrogaban el derecho de describir y resaltar la importancia de las costumbres, desde las cuales se tendía a fomentar la idea de un espíritu nacional, todo ello, a partir de una propuesta didáctica desde la literatura que consolidaba una posición moral, ética y política frente al mundo. Así las cosas, la educación -a través de la literatura- fue utilizada por los partidos, tanto Liberal como Conservador, para mantener los privilegios económicos y políticos; de ahí que se naturalizó la jerarquía con la que se organizó la sociedad, tanto en la esfera colectiva como íntima y, en ese estado desigual, se legitima el patriarcado y el “espíritu nacional” profundamente elitista que no creó un tejido equitativo de derechos con otros grupos, ni con las representaciones sociales de género.

Pues bien, en los textos se exponen características que determinan a las mujeres y a los “tipos de mujeres”, también se exponen roles, funciones y lugares que estas debían cumplir y habitar; de modo que, aparece la construcción de un mundo femenino enmarcado en las dinámicas que lo identifican con lo Otro, para lo cual se describen, en las novelas, circunstancias como las del hombre que se dedica a perseguir y a detallar los movimientos de la mujer, y este termina envuelto en una serie de intrigas y enredos, consecuencia de su intromisión en el mundo femenino o, también, ocurre la situación de aquel hombre que “quiere sentirse a gusto en el espacio doméstico, es agobiado por los reclamos del mundo exterior, lo que demuestra que son necesarias su presencia y su participación fuera del ámbito del hogar” (97). De esta forma, era un imperativo, tanto para mujeres como para hombres, conservar el lugar que, por su “esencia”, la naturaleza y la sociedad le otorgaron.

Ahora bien, en esta construcción de imaginarios, como sistemas de representaciones, a partir de los cuales se intentó dar un sentido de realidad y una especie de epistémé para entender la sociedad y los universos individuales que la componen, los escritores propusieron estructuras que se hicieron estereotipos recurrentes en las narraciones; pues la lectura y, por ende, las representaciones sociales, surgieron de una mediación que estaba determinada por la religión, la política, la economía y el espejo ausente de Europa. Adicional a ello, las caracterizaciones tipológicas estuvieron marcadas por las tensiones implícitas en modos de enunciaciones basados en categorías opuestas que atravesaban los imaginarios étnicos, racializados y los de clase, de estos últimos se resaltaban las contraposiciones entre pobre y rico, acceso a la educación y analfabetismo; campo y ciudad, la idea de una tradición nacional y su posible ruptura.

En esta misma línea, se puede decir que, dichas narraciones expresaron los rasgos representativos de los personajes a partir de sus situaciones morales, construidas en unos cimientos maniqueos de los caracteres y que se expresaban por medio de las imágenes construidas alrededor del género como factor identitario; de allí que los roles aparecían en una especie de antagonismo bifurcando, en el caso de las mujeres aparecían en escena aquella que se identificaban como buenas y malas; deseables y esposas o madres abnegadas; putas y santas; pobre y ricas; las mujeres públicas y las domésticas. Distinciones que fueron consolidadas en el discurso literario y encarnadas en las instituciones políticas, educativas, religiosas y sociales; de esta forma, la literatura, la prensa y, esencialmente, los escritores se apropiaron de las instancias simbólicas de mediación entre la realidad concreta y el mundo íntimo y social de la mujer.

Fue así como, lo que se concibió como género femenino, sus representaciones y sus categorías identitarias se determinaron mediante actuaciones sociales continuas que zigzagueaban entre la ficción y la realidad; al mismo tiempo que surgieron como parte de una estrategia que buscaba esconder el carácter performativo, voluble y cambiante del género, el cual podía tomar formas atributos y funciones lejos de los marcos restrictivos de dominación masculina marcada con una heteronormatividad obligatoria; pues, tal y como lo plantea Butler:

Si los atributos y actos de género, las distintas formas en las que un cuerpo revela o crea su significación cultural, son performativos, entonces no hay una identidad preexistente con la que pueda medirse un acto o un atributo; no habría actos de

género verdaderos o falsos, ni reales o distorsionados, y, y la demanda de una identidad de género verdadera se revelaría como una ficción reguladora. (2007, 275)

En efecto, ni los actos del género femenino, ni sus consecuentes categorías identitarias, y sus modos de representación, podrían ser asumidos como factores esenciales o inherentes a un sector específico de la población; son actuaciones reiteradas, tanto en la realidad como en la ficción, hasta el punto de ocultar el carácter cambiante de las categorías de género; condición que le interesaba ocultar a un amplio sector privilegiado de la sociedad.

Evidentemente, la élite letrada en Colombia tuvo un gran protagonismo en la construcción del orden social republicano y, como diría Zandra Pedraza Gómez: "...su injerencia en la concepción de la forma y el sentido de las experiencias de socialización y educación pueden rastrearse hasta bien entrado el siglo XX" (Pedraza, 2011. 117). De hecho, en las novelas de comienzo del siglo XXI, alrededor de las cuales se elabora este trabajo -y cuyo contexto recreado y ficcionalizado es el siglo XX- se pueden encontrar algunas de las construcciones de lo cotidiano, algunas de las maneras de interactuar, y las categorías identitarias de las mujeres, junto con sus modos de representación, que tuvieron su origen en la literatura que hizo parte, y fomentó, un proyecto de nación en Colombia.

Ahora bien, el siglo XIX no solo estuvo marcado por los intentos de formación de un proyecto de nación a través de la literatura; también, entre muchas otras cosas, estuvo marcado por la luchas de obtención del poder y mando dentro de las instancias políticas y económicas del

país, por eso, vale la pena remitir la mirada a lo ocurrido durante el siglo XIX cuando grupos de comerciantes, indígenas y afrodescendientes sin representación política, artesanos y propietarios medios vieron en el liberalismo (o en el partido Liberal) la oportunidad de implementar doctrinas de libre comercio, la abolición de la esclavitud y la circulación de la propiedad territorial, entre otros requerimientos sociales que se reclamaban, pero que no tenían una respuesta satisfactoria por parte del gobierno. Desde otra perspectiva, el partido Conservador se presentaba ante el país como el recurso para defender el “orden” y la “civilización” desde los preceptos de la Iglesia Católica.

Evidentemente, la Iglesia se convirtió en vigilante de las prácticas “políticamente correctas” que acompañaban al género femenino. Es a comienzos del siglo XX cuando las mujeres empezaron a organizarse para reclamar algunos de sus derechos, estas mujeres se enfrentaron a una sociedad que, de entrada, las anulaba y les restaba cualquier tipo de trascendencia en el escenario público. De esta forma, el destino de las mujeres estaba marcado desde mucho antes de que nacieran, pues debían dedicarse a la vida religiosa, ser esposas y consagrarse al hogar; ser costureras, mano de obra barata en las fábricas (solo después de que se casaran) y maestras, esta última función consistía en la única labor profesional que se les permitía ejercer, puesto que uno de los imaginarios, de las sociedades heteropatriarcales, es que las mujeres son, esencialmente, seres cuya naturaleza está exclusivamente destinada al cuidado y a la enseñanza de los “valores” y de los principios que rigen a una sociedad de “bien”. Bajo esta lógica, la docencia replicaba las estructuras de dicha sociedad inequitativa, pues las maestras eran reprimidas y obligadas a cumplir ciertas normas de comportamiento que iban relacionadas desde su forma de vestir hasta las horas que debían estar en las calles.

Sin embargo, la primera huelga sindicalista en la historia de Colombia fue liderada por una mujer campesina de tan solo 24 años, trabajadora de una fábrica reconocida como Tejidos de Bello Antioquia; esta mujer llamada Betsabé Espinal fue la primera mujer colombiana que reclamó sus derechos y un trato laboral digno, similar al que recibían los hombres; así las cosas, ella convocó a un paro laboral que duró 21 días, el 20 de febrero de 1920, en el que las mujeres pedían que se les garantizara el derecho de ir con zapatos a trabajar, pues se les obligaba a trabajar descalzas, mientras los hombres sí podían usar zapatos; adicional a ello, se reclamaban otros derechos, tales como:

la igualdad de salarios, pues una obrera ganaba entre \$0.4. y \$1.00 a la semana; los hombres ganaban por el mismo oficio entre \$1.00 y \$2.70 semanal, pedían también la modificación del sistema de multas que las obligaba a pagar por cualquier contratiempo, por llegar tarde, por hacer un daño accidentalmente, por enfermarse, por distraerse, inclusive se llegó a multar a las mujeres por negarse a satisfacer los deseos sexuales de algún capataz, por ello uno de los reclamos más importantes para estas mujeres era que no las abusaran más sexualmente, deshonrando su dignidad, acto que era muy común y raramente castigado (Semillero de Investigación. "Género y Multiculturalismo n.p, 2011)

Es así como Emilio Restrepo, dueño de la fábrica de tejidos, firma un acta en la que se compromete a cumplir con los requerimientos exigidos por las mujeres obreras, bajo la curiosa condición de que, estas, nunca más volverían a protestar. Sin embargo, este gran logro de Betsabé Espinal y sus compañeras de la fábrica es el primer paso que se da en

Colombia hacia la equidad de género; aunque fue en 1945, cuando la ONU hizo una solicitud a los países que no reconocían los derechos democráticos de las mujeres que el tema volvió a estar en la palestra pública; debido a la naturalización del machismo en la estructura social, el derecho al voto se relegó al olvido. De modo que, solo hasta el año de 1947 se volvió a debatir la posibilidad de que la mujer colombiana tuviera derecho al voto; no obstante, a otros proyectos se les dio más relevancia y esta discusión volvió a ser archivada en el Congreso. Solo hasta el año de 1957, en el plebiscito que aprobó el pacto del Frente Nacional, las mujeres en Colombia pudieron ejercer por primera vez su derecho al voto, después de vehementes intervenciones de la ONU y de diversas organizaciones que defendían la equidad de género.

Por esta misma época, en plena mitad del siglo XX, los enfrentamientos entre los partidos liberales y conservadores dieron pie a asesinatos y masacres de cientos de campesinos y artesanos que discrepaban desde sus distintas orillas ideológicas. En efecto, se genera un ambiente hostil que sienta las bases para conformar mecanismos de defensa y control de las tierras, todo esto, fundamentado en un discurso justificatorio, construido desde las creencias religiosas y cuyas consecuencias abren paso a dos posturas políticas que, ciertamente, encierran intereses económicos. Así pues, los campesinos comenzaron a formar cuadrillas y tomaron las armas como mecanismo de autodefensa, de igual manera, sus acciones estaban mediadas por saqueos y robos a fincas del partido contrario, con el fin, ya sea de amedrentar a quienes no compartían su ideología o, también, de abastecerse por las pérdidas causadas con las desmovilizaciones, la muerte de familiares y las constantes amenazas. Con base en lo ocurrido en la primera mitad del siglo XX, Tomás González recrea su obra *Abraham entre*

bandidos, en ese periodo en el que las luchas entre dos partidos políticos (Liberal y Conservador) dejan marcas imborrables en la sociedad colombiana y comienzan a nacer los grupos de bandoleros a lo largo del país.

Así las cosas, es preciso abocarse al período de la Violencia que inicia en 1946 y termina en 1965, pues es el momento en el que se desencadena toda una ola de violencia y guerra que hasta la actualidad -a pesar de los acuerdos de paz logrados en las negociaciones iniciadas en el 2012 entre los delegados del Gobierno Nacional de Colombia y las FARC-EP- sigue determinando las prácticas políticas y sociales de todo un país.

Vale la pena señalar que las mujeres sufrieron directamente los efectos de la Violencia, en tanto que, y para nadie es un secreto, los crímenes de esa época se hicieron contra toda la población sin discriminación de sexo o edad y, específicamente, las mujeres fueron violadas y sufrieron todo tipo de atropellos sexuales; asimismo, miles de ellas fueron viudas y madres despojadas de sus hijos y de sus tierras. No obstante, las mujeres daban pan, techo y estímulo a los perseguidos por el sectarismo político y, además, persistieron en su demanda continúa por el voto, pues...como se señaló antes, eran sustraídas de la condición de ciudadanía en lo concerniente a los derechos civiles.

Dicho momento en la historia de Colombia hizo visible la participación de civiles y miembros de la fuerza pública en la conformación de escuadrillas y grupos al margen de la ley que se disputaban el uso de la tierra de manera ilegal. De ahí que, por esa misma época, hayan aparecido nombres como los Chulavitas o los Pájaros (forma en que se les denominaba a los

grupos conservadores) a quienes se les consideró como un medio para “homogeneizar pueblos, cambiar las conciencias de los radicales liberales, perseguir protestantes o atacar comunistas en una ‘santa cruzada’ de las ‘fuerzas del bien’ contra las dañinas fuerzas del mal” (1990: 217), tal y como lo expresan los profesores Darío Betancourt y Martha García. Al respecto, Oscar Osorio -profesor titular de la Universidad del Valle y Ph.D. en Literaturas Hispánicas y Luso-Brasileñas de la Universidad de la Ciudad de Nueva York (CUNY)- desarrolló una juiciosa investigación sobre el tema de la Violencia en la literatura, y encuentra que:

Los liberales habían reaccionado organizando bandas de resistencia armada, conocidas como “la chusma”, pero el enfrentamiento entre bandas ocurría pocas veces. La realidad era que estas atacaban con preeminencia la población civil inerme: Las bandas liberales atacaban pueblos, regiones conservadoras y aniquilaban a sus pobladores, y las bandas conservadoras atacaban pueblos, regiones liberales aniquilando a sus habitantes. La policía Chulavita hacía lo propio contra los liberales. Más de doscientas bandas actuaron durante este período (2003: 129-130).

Al mismo tiempo en que se conformaban los grupos bandoleros, protectores de sus propios bienes, aparece uno de los hechos más importantes que marcan este período de la historia colombiana y que en ocasiones es tomado como el hecho que desencadena la etapa más fuerte de la violencia y de la guerra en el país, es el asesinato del -en ese entonces- candidato a la presidencia por parte del partido Liberal, Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948 en Bogotá

y que daría paso al llamado “Bogotazo” momento en el cual las multitudes aclamaban y protestaban en contra del asesinato de este líder, hecho que fue abordado por la tradición como un magnicidio; de esta forma, las llamas consumieron literalmente los tranvías y las construcciones arquitectónicas de la capital de Colombia. Estos hechos han sido registrados en la literatura local, específicamente en obras como: *9 de abril. La voz del pueblo* de Victor Diusabá Rojas, *Casa de vecindad* o *El día del odio* de José Antonio Osorio Lizarazo.

Por esta misma línea, pero desde otra perspectiva, es preciso señalar que, desde mediados del siglo XX, hasta la actualidad, la mujer colombiana ha ganado nuevos lugares de enunciación –distintos a la maternidad, el cuidado, la vida doméstica y al matrimonio- y esto se presenta específicamente en el arte. De hecho, en cuanto a los estudios que se han elaborado sobre el cuerpo femenino se ha encontrado que:

El cambio introducido por la obra de Débora Arango plasma a una mujer que empieza a mirarse a sí misma y se aleja del punto de vista de la mirada masculina predominante hasta entonces. Su trabajo también desvela los principios de los discursos higienistas y eugenésicos que añoraron la mujer blanca y expone la aparición de las mujeres negras en el arte (Cabra y Escobar, 2014: 110).

En esencia, la comprensión de la mujer y su relación con el cuerpo -en el marco de dicho momento específico de la historia- hace parte de una construcción social e histórica llena de tensiones y contradicciones; en esa medida, tanto el arte como la ficción literaria tienen un papel fundamental en dicha construcción; pues estos factores, pueden llegar a ser elementos transgresores, que cambian las representaciones sociales de los actores históricos. Para

entender lo anterior, es preciso volver al caso de Débora Arango quien, a través de su obra, cuestionó la representación de la mujer en ese ideal piadoso que la acercaba a la imagen de la Virgen María y cuyas características eran la docilidad y la mansedumbre; de otro lado, la artista Arango confiere un drástico cambio a la representación de la mujer, en tanto que muestra su desenfreno, lejos de las normas de idealización de los cuerpos. Muy adelantada a su época, Arango muestra que la mujer es un sujeto en formación y, como práctica discursiva que está teniendo lugar, está abierto a la intervención y a la resignificación, a veces distante de la formación social imaginaria que busca imponerle sus reglas.

2.1. Conformación de grupos insurgentes

Tras los fuertes movimientos que se desencadenaron en diversos ámbitos de la vida pública y política en plena mitad del siglo XX colombiano, se presentó la conformación de grupos y organizaciones insurgentes al margen de la ley como las FARC-EP (Fuerzas armadas revolucionarias de Colombia), el MOEC (Movimiento obrero estudiantil campesino), el ELN (Ejército de liberación nacional), el EPL (Ejército popular de liberación) y el M-19 (Movimiento 19 de abril); mientras que, por otro lado, se crearon grupos de autodefensas, como los paramilitares, pertenecientes a la extrema derecha, los cuales se organizaron con el fin de amedrentar y sembrar terror entre los pueblos para asegurar la obtención y el acaparamiento de las tierras.

Estos grupos operan bajo una variedad de modalidades de violencia hacia la población civil (reclutamiento forzado, violencia sexual, asesinatos selectivos, masacres, minas

antipersonas, secuestros, desapariciones, desplazamiento y extorsiones, entre otras más.) que contribuye a generar problemas, en cuanto a las fragmentaciones institucionales y territoriales en Colombia, de ahí que aparezcan cambios en el aspecto agrario, como consecuencia de una fuerte industria ilegal de la droga; esto último, tiene como fin ser un medio de financiación de los ya nombrados grupos paramilitares y de algunos brazos de la insurgencia representativa de la izquierda.

Es sobre estos grupos armados que Evelio José Rosero escribe su emblemática obra, *Los Ejércitos*, en la que integra el fuerte contexto político y social que se vive en la segunda mitad del siglo XX. Los grupos armados, anteriormente nombrados, toman fuerza a partir de sus acciones, al mismo tiempo que cambian las dinámicas y prácticas de vida, en gran parte del país; pues temas como la seguridad y la protección obtienen un nuevo significado, dado que dependen, tanto de la posición política a la que se pertenece, como al tipo de acción generado por cada uno de los grupos.

Es importante precisar que la conformación de estos grupos armados no es solo un asunto de las clases menos favorecidas, a saber, campesinos, artesanos o pequeños trabajadores; pues algunas acciones de “limpieza social” -como se ha denominado a los asesinatos a sindicalistas, estudiantes, profesores o líderes políticos- han sido realizadas por organismos de seguridad estatal o por grupos paramilitares, prácticas ajenas al sistema penal, pero que se caracterizan principalmente por la ayuda que reciben de los organismos estatales (cuando no son los mismos), con el afianzamiento del poder económico y político, que convierte al Estado en un mediador y representante de intereses particulares y gremiales. Daniel Pecáut,

sociólogo francés quien ha adelantado investigaciones sobre estudios sociales y de violencia en Colombia, afirma que, sin duda, varios agentes, funcionarios y miembros de Estado y de las Fuerzas Armadas, han estado comprometidos en crímenes atroces, tales como los llamados “falsos positivos”, caracterizados por un tipo especial de homicidio agravado. Sobre este tema, Francisco Gutiérrez afirma que:

[...] una de las máximas expresiones de la degradación del conflicto son los mal llamados ‘falsos positivos’, es decir, el asesinato de pobladores inocentes para presentarlos como miembros de la guerrilla. A menudo, estos asesinatos fueron producto de la interacción entre miembros de la fuerza pública y paramilitares. (2004: 36)

A través del paramilitarismo, se potenció la concentración de la propiedad agraria, asociada con capitales de empresas transnacionales, tanto agrícolas como mineras. El sistema de relaciones económicas y políticas que desde allí se estableció ha modificado, gravemente, las formas de despojo ya existentes, y contribuyó al fortalecimiento de un proyecto económico parasitario, no generador de empleo ni de desarrollo, pero sí, que se aprovecha y se nutre de los recursos naturales, apoyado por una política fiscal provista para atraer capitales de procedencia dudosa que han contribuido a esta tradición histórica del conflicto armado. Esta relación entre la fuerza pública colombiana y los paramilitares o grupos de despojadores de tierras hace presencia en el libro de Marbel Sandoval Ordóñez, *En el brazo del río*, novela que fue inspirada por una masacre en el Magdalena Medio, en la vereda Vuelta Acuña en 1984. Cuenta la autora que, siendo periodista, se vio afectada por el cubrimiento de una noticia en la que fueron asesinados ocho campesinos a quienes les cambiaron sus roles

sociales y, en esencia, toda su trayectoria de vida; en tanto que, los medios de comunicación los señalaron como guerrilleros:

Yo llego a la región y me encuentro a un grupo de campesinos que están llegando por el río y están diciendo que los están matando, la noticia ya había sido publicada en los medios, se decía que el Ejército había matado ocho guerrilleros en un enfrentamiento, pero yo llego y lo que me encuentro es que estaban matando a los campesinos¹¹ (Trujillo, 2018. np).

Esta situación, que narra también Sandoval Ordóñez, es el detonante que se instala en los intereses y búsquedas de sentido de la escritora, para dar forma a una novela que representa los modos de violencia a través de sus víctimas, las cuales, experimentan y viven las dinámicas del conflicto colombiano.

Ahora bien, en el contexto colombiano, esta serie de hechos -que tienen su origen en la época de la Violencia- dio pie a que los grupos armados decidieran sostenerse con actividades ilícitas que garantizaran una economía sustentable para su ejercicio violento. Es así como, la forma de soporte a la que acudieron estos grupos se concentró en el narcotráfico, del cual se nutre la historia colombiana desde los años 80 y, de igual manera, contribuye a la creación de algunas obras literarias que involucran este aspecto, tal es el caso de *Candelaria* de

¹¹Trujillo Velasquez, Juliana. 2018. Literatura y periodismo: una forma de acercarse a la realidad Cita tomada de: <https://plazacapital.co/escena/2993-literatura-y-periodismo-una-forma-de-acercarse-a-la-realidad>, PlazaCapital. Bogotá-

Germán Castro Caicedo y *Delirio* de Laura Restrepo, quienes hacen visible, a través de cada línea escrita, la fuerte influencia de estas actividades ilícitas en la sociedad colombiana.

El impacto del comercio ilegal de marihuana y coca en el país incrementó los índices de criminalidad y violencia, lo que desencadenó una crisis en la sociedad, en la cual un gran sector de la población sufrió las repercusiones de este tipo de negocio. De igual manera, las instituciones estatales experimentaron un debilitamiento y la sensación de incapacidad para enfrentar una industria que crecía cada día. El tráfico y producción de estupefacientes generó los más fuertes, y conocidos, carteles de la droga en ciertos lugares del país, tales como Medellín, Cali, Valle del Cauca y la Costa, lo que constituyó una época de terror debido a los conocidos nexos, de dichos carteles, con grupos al margen de la ley, tanto guerrillas como paramilitares y, para sorpresa de nadie, con instituciones del Estado.

Por esta misma línea, dentro de la realidad concreta de Colombia, aparecieron notables figuras del narcotráfico, como: Pablo Escobar, los hermanos Manuel y Gilberto Rodríguez Orejuela, Juan Carlos Ramírez Abadía y José Gonzalo Rodríguez Gacha, quienes atemorizaron al país con sus acciones violentas, destinadas a la población civil. A su vez, dichas figuras se fortalecieron al traspasar las fronteras nacionales y formar alianzas con países como México y Estados Unidos en donde incrementaron el poder y la fama con sus actividades ilícitas.

Con el creciente consumo en los Estados Unidos y los precios cada vez más altos, los grupos al margen de la ley (pero con un reconocimiento distinto en los medios de comunicación

colombianos) hicieron del negocio del narcotráfico algo rentable, de esta manera, fue necesario consolidar bandas organizadas, lo que permitió que dichas estructuras asignaran roles y funciones determinadas a los miembros de las mismas, dando un margen de operatividad más amplio, al mejor estilo de los modelos mafiosos como los ya existentes en Italia, Japón y china.

De otro lado, se establecieron normas y procesos al interior de los carteles para que, estos mismos, regularan y dieran cumplimiento a sus propias leyes desde la marginalidad. Se crearon nuevas dinámicas de consumo, distribución y formas de comportamiento, que podrían entenderse como la respuesta a una sociedad fragmentada entre consumidores y cierto sector de conservadores (quizás o, aparentemente, no consumidores) que veían con malos ojos el consumo.

Debido al -intencional o irreflexivo- abandono estatal, era fácil que las personas empoderadas en el negocio pudieran tener acceso a las regiones en donde se encontraban los principales puertos y por donde podían desembarcar la cocaína, de igual manera, era viable la idea de construir un aeropuerto en la mitad de la selva virgen colombiana para la distribución de sus negocios, los cuales posibilitaron la acumulación de riquezas desproporcionadas, por parte de los narcotraficantes, lo que les permitió cumplir cualquier capricho irresponsable y de mal gusto, desde adquirir animales provenientes de África, hasta exhibir armas hechas en oro; incluso, se compró la compañía de personajes reconocidos en la farándula nacional e internacional y, específicamente, se creó una forma de transacción e intercambio de favores entre narcotraficantes y mujeres del espectáculo. Por esta misma línea, los aspectos políticos

y sociales sufrieron los vestigios del estilo de vida narco, que determinó, en las esferas sociales, ciertos parámetros y estándares de comportamiento público y privado, tanto en la vida cotidiana, como en los espacios y momentos de importancia colectiva; de igual forma, la construcción social del gusto se manifestó en las posesiones materiales con un estilo estruendoso y extravagante que exhibía el poder adquisitivo, lo que brindaba cierto estatus en la sociedad colombiana.

Esta serie de hechos que se trae a colación intentan explicar algunas dinámicas sociales que hicieron del conflicto armado en Colombia un insumo imperativo en la literatura del país a comienzos del siglo XXI; no obstante, es solo una perspectiva que permite ver los factores que convergieron en la historia de la nación y de su producción literaria; pues, existieron otros hechos que marcaron el destino de Colombia; tal ese el caso de los magnicidios que fueron determinantes en la manera como se concibió la política en la nación. Justamente, Nahum Montt relata estas redes y lazos entre el poder del Estado y la ilegalidad en su obra *El Eskimal y la Mariposa*, ubicada en las últimas décadas del siglo XX, época en la que fuertes figuras políticas -en la mayoría de los casos provenientes de movimientos políticos de izquierda- fueron asesinadas; es así como, en la obra de Montt son presentados los homicidios de los candidatos presidenciales Bernardo Jaramillo Ossa y Carlos Pizarro Leongómez.

En la realidad colombiana, dichos magnicidios se presentaron en el siguiente y doloroso orden: Lara Bonilla en 1984, quien era un político y abogado, reconocido por los altos cargos dentro del gobierno de Belisario Betancur, en el que se caracterizó por perseguir a las cabecillas del Cartel de Medellín dirigido por Pablo Escobar. Dos años más tarde, Guillermo

Cano, uno de los grandes periodistas del país y director del periódico El Espectador también fue asesinado por sicarios del narcotráfico. Un año después, es asesinado Jaime Pardo Leal, quien era un abogado y político, miembro del Comité Central del Partido Comunista Colombiano, líder del partido político Unión Patriótica -UP- y primer candidato presidencial para las elecciones de 1986; él denunció las alianzas de la institucionalidad y/o el Estado con el narcotráfico y el paramilitarismo; su asesinato es el inicio del genocidio político contra los integrantes de la Unión Patriótica. De igual forma, el político y abogado, Luis Carlos Galán Sarmiento, candidato a la Presidencia en dos ocasiones por el Partido Liberal, recibió varias amenazas y, finalmente, fue herido y muerto a manos del narcotráfico en 1989.

Un año después es asesinado Bernardo Jaramillo Ossa, el 22 de marzo de 1990, por un joven de 16 años, sicario y paramilitar llamado, Andrés Arturo Gutiérrez Maya, proveniente del grupo de los hermanos Castaño Gil. Un mes después, el 26 de abril de 1990, asesinan al dirigente del M-19, Carlos Pizarro Leongómez, aspirante a la Presidencia de la República tras los acuerdos de paz y dejación de armas, el 9 de marzo de 1990; quien lo mató fue el paramilitar y sicario, Gerardo Gutiérrez Uribe, alias "Jerry"; quien consiguió ingresar al mismo avión en el que se iba a transportar Pizarro y, en pleno vuelo, le disparó con una ametralladora, cuyos disparos provocaron su muerte horas después. Estos dos magnicidios dan comienzo a la década de los noventa y son los casos sobre los cuales gravita la trama de la novela de Montt.

Cinco años después, en 1995 Álvaro Gómez Hurtado, abogado, político, escritor y periodista fue asesinado el 2 de noviembre en Bogotá, víctima de un atentado cuando salía de las

instalaciones de la Universidad Sergio Arboleda, institución académica de la cual fue fundador. Los asesinatos de las décadas de los ochenta y los noventa llegan a su punto más trágico y demencial con la muerte del periodista y humorista, Jaime Garzón, quien trabajó en televisión y se dedicó a la denuncia de los hechos atroces en dicha época; Garzón también fue asesinado por las Autodefensas Unidas de Colombia -AUC-, organización paramilitar de extrema derecha, después de haber sido declarado blanco militar por el mismo grupo.

Otro aspecto importante, que también ha pasado por el estatus epistemológico de la ficción en Colombia y su manera de entender y de expresar la realidad por medio de la literatura es el asesinato a estudiantes de las universidades públicas por cuenta del Estado y sus entes de control. Estos casos se han presentado de manera intermitente en la historia de Colombia, durante el siglo XX -desde el primer registro de la muerte de un estudiante, a manos del Batallón Colombia, el 8 de junio de 1954 y posteriormente al 9 de junio- y tienen un lugar para el análisis y la reflexión en la novela *Muchacha al desaparecer* de Marta Renza, en la que se ponen en evidencia los abusos de un gobierno mafioso¹² y restrictivo durante las décadas de los ochenta y los noventa. Pues, frente a las manifestaciones de uno de los movimientos más fuertes y con más protagonismo social -no solo de Colombia sino de Latinoamérica- como es el movimiento estudiantil, el aparato represivo del Estado desplegó toda su potencia frente a los jóvenes que se tomaron las calles para protestar contra los atropellos, desaciertos y vicios del gobierno; así, durante estas décadas, los asesinatos, las desapariciones, las torturas, los allanamientos, las detenciones ilegales, las persecuciones

¹² Es preciso recordar que Pablo Escobar ocupó un escaño como representante a la cámara en el Congreso Nacional en 1982.

políticas y otras violaciones a los Derechos Humanos fueron retomadas por la literatura en su afán de encontrarle sentido a una realidad que pareciera carecer del mismo.

La agitación estudiantil se revitalizó a mediados de la década de los ochenta y se constituyó en la expresión más enérgica de la lucha popular frente a las crisis económicas, la corrupción de las instituciones del Estado permeados por el narcotráfico y la exclusión social. Las calles y las universidades se consolidaron, en ese entonces, como los mejores escenarios de protesta y enfrentamiento -en algunos casos simbólicos y en otros de acción directa- entre estudiantes y sindicalistas contra las fuerzas del Estado. Los movimientos estudiantiles rechazaron la privatización de la educación y exigieron la apertura de más cupos en las universidades públicas; esta reivindicación de los derechos cobró la vida de una larga lista de estudiantes que todavía no se concluye, y que se ve reflejada en la novela de Renza, con el personaje de Eugenia, una joven que desaparece, sin dejar rastro, después de un paro estudiantil.

En la primera década del siglo XXI aparece una novela, cuyo método para soportar la demente realidad de la república de Miranda -el país en el que ocurren los hechos narrativos- es la parodia; Miranda es Colombia y no sería muy osado decir que Tomas del Pito, el dictador del universo ficcional es, en la república de Colombia, Álvaro Uribe Vélez. La novela es *Tres Ataludes Blancos* de Antonio Ungar, que cuenta con “el mejor presidente de todos los tiempos”, amo y señor de los medios de comunicación, de las instituciones y hasta de la oposición; tiene un escuadrón de la muerte, un grupo muy...muy relativamente “al margen de la ley”, dicho grupo es adoctrinado en la extrema derecha y se encarga de hacer

cumplir todas las órdenes del diminuto¹³ mandatario. Miranda cuenta con narcotraficantes muy cómodos para el señor del Pito... que hasta parecen plantillas para sus zapatos; hay una guerrilla estalinista que no tiene un valor representativo en la comunidad; ahora bien, toda la comodidad del Pito parece estar amenazada, en tanto que para su quinta presidencia nace un rival muy fuerte, Pedro Akira, quien es un líder carismático que cuenta con una oratoria contundente y un proyecto de nación arriesgado -pero esperanzador para la derrotada república de Miranda- hasta el día en que le pegan tres tiros a Akira en un restaurante italiano y lo asesinan. Por otro lado, se encuentra el señor José Cantoná, quien es el hombre que ha sido llamado a la tarea de suplantar a Akira; Cantoná es cualquier colombiano, es un don nadie y el narrador de la novela; pero tiene una característica muy especial, físicamente es idéntico a Pedro Akira y debe iniciar una transformación desde adentro hacia fuera, que lo hará mutar de perdedor y fracasado hasta convertirlo en la esperanza de una nación. Sobra decir que Ungar ficcionaliza el periodo conocido en Colombia como el uribismo, cuando el líder de la extrema derecha permeó todas las instituciones del país y doblegó al Estado y a los medios de comunicación en función de sus intereses personales e ideológicos.

¹³ Así es como lo llama el narrador.

2.2. El puente bidireccionalidad entre la realidad del conflicto armado colombiano y la literatura y/o los relatos de ficción que lo crean y lo recrean.

Una vez expuestos los escenarios fácticos en los cuales aparecieron las obras que hacen parte de esta investigación, vale la pena preguntarse ¿a parte de los factores estilísticos, qué dimensiones e insumos ofrece el universo literario, que lo diferencia del estudio de otras disciplinas o perspectivas académicas y sociales, que dan cuenta de las dinámicas del conflicto armado colombiano y las representaciones sociales de la mujer en dicho escenario? Pues bien, para poder responder a esta pregunta, es preciso analizar la importancia de la ficción literaria, antes de adentrarnos en las novelas escogidas en el marco de esta investigación; ahora bien, aunque ya se aclaró que la ficción no es lo opuesto a la realidad; sino la ampliación del sentido de lo real, vale la pena aclarar que, el universo simbólico del ser humano y su experiencia en la capacidad de crear ficciones y creerlas ha sido -propuesto por autores como Yuval Harari como- uno de los fundamentos ontológicos del ser humano, aquello que nos diferencia de los demás animales.

Afirma el autor israelí en su libro *De Animales a Dioses*: “la característica realmente única de nuestro lenguaje no es la capacidad de transmitir información sobre los hombres y los leones. Más bien es la capacidad de transmitir información acerca de cosas que no existen en absoluto” (2017, 70). Esta capacidad fundamental de crear personajes, conflictos, situaciones y ficcionalizarlas está en la raíz de lo humano, no solo es un ejercicio de especulación ociosa y de esparcimiento; sino que es un insumo para el análisis de la condición humana. Pues, “Gracias a la invención de mitos, leyendas, y todo tipo de literaturas, los *sapiens* pueden

cooperar de maneras extremadamente flexibles con un número incontable de extraños” (72). De allí que la ficción haya cobrado un especial interés como objeto de estudio privilegiado para diversas investigaciones en las ciencias humanas y sociales que han intuido, en la ficción literaria, un fundamento ontológico y social; en tanto que es una construcción coparticipativa, multiforme, polifónica y fáctica; pero, que se puede revelar como el espíritu de un determinado grupo, en un cronotopo específico. De esta manera, la literatura colombiana enmarcada en el tema del conflicto armado ofrece una apertura de sentidos ante la realidad nacional, una ampliación del horizonte de posibilidades para entender las formas de representación de la condición humana y, específicamente, de las mujeres; asimismo, permite entender las dinámicas socioculturales que se gestan en la Colombia imaginada y concreta.

Como tal, son diversos los factores que se juegan en el universo de la creación y el análisis literario, como anota Harari: “Gracias a su capacidad para inventar la ficción, los *sapiens* crean juegos cada vez más complejos, que cada generación desarrolla y complica todavía más” (2017, 142). Juegos como la producción artística, la científica, los poderes políticos, la historia, los meta-relatos, la creación literaria y su respectiva interpretación; los cuales, se va complejizando en la medida en que se les adicionan sentidos, significados, propósitos y valores. Juegos que bien podrían constituirse en dimensiones imaginarias de lo real, o como los denomina Harari: órdenes imaginados.

De ahí que, vale la pena preguntarse: ¿cómo es que los órdenes imaginados, proyecciones ficticias de la experiencia cultural y social, cobran vida a partir de las representaciones sociales de la mujer en la literatura del conflicto armado? quizás la respuesta tenga que ver con el hecho de que, desde que el ser humano se reconoce en el mundo -en una nación

específica como Colombia- incorpora las bases del orden imaginado, que se expresan en todas las cosas que lo rodean: en las prácticas discursivas, en los imaginarios, estereotipos y formas de enunciación con las cuales asimila la realidad.

Sin embargo, dichos ordenes imaginados, que se expresan a través de la literatura, existen como relatos para ser creídos y producir efectos de realidad en los seres humanos; ahora bien, ¿cómo es que algunas ficciones literarias configuran identidades personales y colectivas, y ofrecen, a su modo, un orden del mundo que puede llegar a incorporarse como un “orden natural” y no como producto de la capacidad de imaginar? Según Harari, hay tres características principales del orden imaginado que impiden que la gente se dé cuenta de que este, existe únicamente en su imaginación, aunque estructure su realidad; estas características son: está incrustado en el mundo material, modela nuestros deseos y, el tercero, es intersubjetivo (184). Estas características permiten pensar en un puente entre “la realidad” objetiva, física o material y la imaginada, o si se prefiere, en una continuidad entre ambas instancias de la experiencia humana que el estudio literario puede iluminar, pues sí el orden imaginado coincide con el mundo externo es porque aquel (el orden imaginado) penetra aquello que se denomina realidad, de manera que le confiere un sentido posible a la experiencia vivida; dicho sentido es modelado por nuestros deseos (intersubjetivos) con (y en relación a) los demás, lo cual ocurre, especialmente, a través del texto literario.

Por esta misma línea, la ficción literaria -y su respectivo orden imaginado- hace parte del orden político, al lugar que -a su modo- crea y representa. Esta dimensión política de la literatura ha sido planteada por autores como Thomas Pavel, para quién la discusión sobre el relato literario, su impacto y función social puede ser más fructífera si se entiende la

ficción en términos del uso político que se le da. Esto significa que no solo los criterios ontológicos son determinantes para exaltar el valor de la literatura en una realidad como la colombiana, dentro del marco del conflicto armado; sino que, además, deben tenerse en cuenta los factores culturales e históricos, dado que “la ficción, en la mayoría de los casos, es una propiedad históricamente variable” (1995:101), con diversos usos y bajo el ejercicio exclusivo de ciertos monopolios.

Pavel subraya la importancia del análisis y del estudio de los relatos de ficción, a través de los cuales transcurre la vida de un país, de un pueblo y de unos personajes que encarnan experiencias concretas para iluminar las prácticas discursivas y formas de representación de una realidad. Así como la condición humana -como se ha visto con Harari- posee una dimensión imaginaria que atraviesa todas las instituciones de la experiencia; también, posee una memoria histórica que revela las estructuras fácticas con sus relaciones de poder; sin embargo, este tipo de memoria no escapa de la dimensión imaginaria.

En efecto, la creación literaria, puede causar agrias controversias acerca de la verdad expuesta en sus páginas, aunque se advierta que es un relato ficticio. Es así como, los estudios literarios, al crear un metadiscurso, un meta-relato sobre la novelística de un país, puede contribuir a aclarar, a iluminar, aspectos del tránsito de unos personajes (las mujeres), de unas tramas y estructuras de poder por dimensiones imaginarias de lo real, cuyo reflejo privilegiado, cuyo espejo más fiel, es la ficción.

De ahí que, muchas veces la mirada revisionista sobre algún proceso estético e histórico de una nación se vea alimentado por la literatura y, a su vez, la literatura se vea nutrida por los procesos socioculturales y políticos de determinado lugar. Y si bien es cierto que la “verdad”

oficial puede construirse exclusivamente sobre relatos con aspiraciones científicas, realistas y “verdaderas”; investigaciones desde las ciencias humanas y sociales, permiten que los relatos que hacen parte de la ficción complementen, cuestionen, contrasten y complejicen la mirada sobre determinado constructo de la realidad, en disputa; tal es el caso de esta investigación, que procura ofrecer formulaciones interpretativas que permitan la comprensión de las prácticas discursivas, los imaginarios sociales y, por ende, los modos de representación con los cuales se diseñan las categorías identitarias de la mujer en el grupo de novelas escogidas, cuyo temática es el conflicto armado colombiano.

3. [...]Y fue así como los imaginarios contruidos alrededor de la mujer definieron modos de representación en la literatura.

Los imaginarios sociales son una serie de insumos recogidos en el contacto con la cotidianidad, actúan como un reservorio de relaciones sociocognitivas de una cultura; su construcción es colectiva y permiten al individuo determinar el lugar que ocupa dentro de la colectividad, esto es, su manera de autorepresentarse y de relacionarse con los demás. Es, en esencia, aquello de lo que se habla en los colectivos o grupos humanos y los modos de enunciación de aquello hablado. Los imaginarios contienen leyendas, creencias, alegorías, signos, ceremonias, símbolos, utopías y mitos en los que se reflejan formas de entender el mundo, algunas estables y otras cambiantes, y crean patrones de comportamiento, al mismo tiempo, cierta ritualidad que permite entender el uso de las representaciones y de las ideas construidas coparticipativamente. No obstante, el imaginario se manifiesta, también, en el prejuicio, porque es el espacio en donde se guarecen los esquemas mentales que anteceden las aseveraciones y, sin los cuales, sería muy difícil emitir una afirmación o negación.

En la literatura se encuentran algunos de esos elementos que conforman los imaginarios sociales; pues bien, las obras que hacen parte del *corpus* de esta investigación permiten explicar algunos prejuicios que configuran los personajes femeninos, uno de ellos tiene que ver con la idea, según la cual, las mujeres dicen una cosa y hacen otra... nadie las “entiende” y con ello se reafirma su dificultad “innata” de concretar una idea y darle claridad a su estructura de pensamiento por medio de su voz o de su palabra. Tal como aparece en la presente cita de *Candelaria* “Eres de aquellas personas que uno admira por su inteligencia y a la vez telegrafía como <<cuídame, quíereme>>. Hablas siempre de independencia, pero buscas el abrazo. Algo así como <<te necesito, pero no me atrapes, pero por favor abrázame>>” (Castro, 2000, 215). La mujer es percibida como un ser voluble, cambiante e

inestable, más cerca de las dinámicas de la naturaleza que a las de la cultura, pues esta última está más relacionadas con los hombres. De este modo, la mujer es percibida como un ser carente de control sobre sí misma, se asocia con la intuición, con el instinto y menos con la razón y con los procesos lógicos; de ahí su dificultad para tomar decisiones sobre lo público, lo social y, específicamente, sobre ella misma. De hecho, en Colombia existen distintos dichos que ponen en evidencia este imaginario, pues, es de uso común la expresión: “cuando una mujer dice no, es un quizás, y cuando dice quizás, es un sí”; de este modo, las palabras de ellas son infantilizadas y vaciadas de su sentido inicial para, a través de una pirueta retórica, complacer la voluntad del hombre.

3.1. En ese reino de letras armadas crecieron las doncellas sexualizadas y vengativas.

Las novelas que hacen parte del *corpus* de esta investigación ostentan ciertas prácticas discursivas que permiten ver la preeminencia de algunas representaciones sociales a lo largo de las obras; de esta manera, la novela de Ungar, *Tres ataúdes blancos*, permite conocer varias formas en que las mujeres son percibidas; dos de estas son las “normales” y las prostitutas siendo, estas últimas, infantilizadas; son quienes proveen el placer sexual a los hombres, pero, desde su condición de niñas. Esta situación se encuentra en varios fragmentos de la obra, pero llama la atención los modos de enunciación que aparecen en una charla que sostiene Jorge Parra y el actor que reemplaza a Pedro Akira (que, hasta esta parte de la obra, es anónimo).

Ahora bien, es preciso que recordar que la obra inicia con la presentación de Cantoná, quien vive con su padre en el barrio la Esmeralda y quien lleva años ejerciendo la labor como universitario eterno; Cantoná es uno de aquellos que ha envejecido con el *campus* universitario, y que, debido a su parecido físico, se ve abocado a suplantar a Pedro Akira. Este proceso de transformación permite al lector conocer otros personajes, cuya vida privada y pública facilitan un reconocimiento a las prácticas discursivas y modos de enunciación que estos tienen sobre las mujeres; así las cosas, se llega a personajes como Jorge Parra, quien fue un compañero de colegio de Cantoná y, en el presente de la novela, es el secretario privado del senador y candidato Akira; pero, al mismo tiempo, es quien organiza la conspiración en contra de la candidatura de Cantoná, en su labor de suplantador; pues, se termina uniendo a las fuerzas de Del Pito. De esta manera, hace su entrada en la narración, cuando le disparan a Akira y convence al protagonista de suplantar al candidato por cinco mil dólares al mes y por el bien de la república de Miranda. De esta manera, el lector comienza un viaje por las prácticas de Parra o el “asesor plenipotenciario de la unión de todos los partidos independientes de la República”. Inicialmente, él se encarga de involucrar a Cantoná en el mundo de la política, de explicarle los proyectos de Akira y ubicarlo dentro del personaje que aquel debe representar. No obstante, el narrador exhibe a Parra como un sujeto alcohólico y cocainómano, cuyo desorganizado estilo de vida se expresa, también, en la forma de asumir sus prácticas sexuales. Algunos sectores del feminismo lo llamarían “putero”, lo cierto es que reduce a las mujeres a un objeto, a un domicilio; tal y como lo cuenta el mismo Cantoná:

Si las mujeres comunes y corrientes me intimidan, las meretrices me dan escalofríos de miedo. Jorge Parra asume que mi cara de desconcierto es un sí.

Habla por el teléfono con alguien a quien conoce bien. Pide dos chicas. Usa la palabra, chicas. Después de dudarlo y cambiar la orden dos veces, confirma los nombres propios de las escogidas, como si se tratara de ingredientes para una pizza a domicilio. (Ungar, 2010, 132)

En la anterior cita aparecen varios elementos que permiten entender la manera en que las mujeres son percibidas desde ciertas perspectivas del poder. La primera enunciación que aparece para referirse a ellas es la palabra “Chica”, con lo cual, la obra nos acerca a una percepción relativamente generalizada sobre la mujer, quien es denominada como una eterna menor de edad, de la cual se obtienen beneficios asociados al placer sexual. Adicional a ello, el mismo imitador de Pedro Akira encuentra en esta forma de referirse hacia las mujeres, por parte de los hombres poderosos, una manera específica de cosificación sobre estas, en tanto que las exponen como parte de “los ingredientes”, utensilios o elementos utilizados en un pedido domiciliario destinado a satisfacer el gusto masculino. Y, sin embargo, estas mujeres, quizás por su instrumentalización erótica en la construcción del universo político y tenso del conflicto armado -asociado a su invisibilización en las dinámicas del poder- terminan siendo las únicas sobrevivientes de los ires y venires de las historias en las ciudades tropicales; tal y como la misma Ada (la compañera del protagonista de la novela) intenta explicárselo a su enamorado, el Pedro Akira suplente:

Es entonces cuando atardece de repente y vemos cómo salen a la calle las otras putas. Estas nuevas tienen trece, doce, once, diez, nueve años. Hay niñas para todos los gustos y hay también gran variedad de clientes: ingleses gordos, alemanes de mandíbula batiente, italianos sesentones demasiados bronceados,

abuelos argentinos de melena rubia, rusos pelados al ras y con músculos de acero, gringos de tenis blancos que parecen yendo a misa pero no van. Todos cumpliendo en la hermosa Ciudad Amurallada el sueño de llevarse a una niña a la cama (Ungar, 2010, 153).

La anterior cita está relacionada con la manera en que el patriarcado distribuye -entre los hombres- a las mujeres y niñas como mercancías y bienes canjeables “para todos los gustos”; unas para la prostitución, otras para ir con ellas a misa (y cumplir con el sacramento del matrimonio) mientras que, otro grupo de mujeres es destinado a una especie de soltería controlada; todo esto tiene que ver con la disposición simbólica construida dentro del orden patriarcal, en el que la “pureza” y su traspolación religiosa llamada: “virginidad” se convierte en una “virtud” primordial femenina, pues se sacrifican los cuerpos de las niñas y de las mujeres para que los hombres alcancen sus objetivos que, en este caso, es cumplir “su sueño” sexual o la parafilia masculina. Esta práctica, se puede encontrar en la mitología de la Grecia Clásica, en donde Dolors Molas Font encuentra que las niñas y mujeres jóvenes son sacrificadas para que los hombres puedan alcanzar sus deseos de poder y de guerra; es así como:

Los héroes del imaginario griego utilizan la pureza de las parthénoi sacrificando sus cuerpos para alcanzar sus objetivos, impregnados de muerte y violencia. De este modo, Agamenón ofrece a Ártemis a su hija Ifigenia para obtener de la divinidad el viento favorable que conduzca al ejército griego a destruir Troya; Polixena es inmolada por los aqueos como venganza por la muerte de Aquiles y para que su sangre derramada propicie un buen regreso desde Troya, y Erecteo,

rey de Atenas, sacrifica a sus hijas por el bien de algo tan abstracto como la patria”. (Molas, 61)

Tanto en la novela de Ungar, como en la mitología griega, la apropiación del cuerpo femenino, incluso en su estado más pueril, pone en práctica un ejercicio en el que la mujer es una moneda de cambio entre los dioses y los humanos, o, entre los hombres poderosos y las poblaciones más vulnerables en la sociedad y en la ficción; en efecto, la ciudad amurallada no necesariamente puede llamarse Troya, quizás, Antonio Ungar hace referencia a la ciudad de Cartagena en Colombia, en donde esta práctica se presenta con regularidad, aunque está tipificada como delito. Las infantas ya no son inmoladas para obtener el favor de alguna deidad inconmensurable y/o abstracta, como en la mitología griega; ahora, el sacrificio sexual y la entrega de los cuerpos de estas mujeres y niñas -a algunos de los hombres en la novela de Ungar- se hace para que estas y sus familias puedan adquirir recursos básicos de supervivencia, convirtiendo a las niñas y mujeres en el medio o en el objeto de intercambio y trueque.

Por otro lado, en la novela *El Eskimal y la mariposa* de Nahum Montt aparecen nuevas tipificaciones para la mujer; esto se evidencia en una visita que Coyote le hace a Don Luis, quien es el poder tras bambalina. Don Luis es un sujeto sombrío que da respuestas a las preguntas que se formula Coyote, respecto al mundo y a las personas que este investiga. Por su parte, Don Luis ofrece al lector una reflexión constante sobre las dinámicas sociales y sobre las tormentas existenciales que padecen algunos de los personajes que integran la obra. De otro lado, este sujeto es el puente o vaso comunicante entre Coyote y los autores

intelectuales de los magnicidios ocurridos en los años 90 en Colombia, los cuales constituyen el momento histórico que la novela re-crea. Así las cosas, el lector puede encontrar en Don Luis a un personaje lúcido, inteligente y enigmático quien, a través del Coyote, presenta historias crueles y secretos infames sobre la corrupción del país y la manera en que esta sigue tranquila su rumbo en el devenir colombiano.

Don Luis es una especie de *consigliere* bidireccional; es decir, aconseja a Coyote y lo guía por el cavernoso mundo de los delitos políticos y la corrupción; al mismo tiempo que es la voz de aquellos que manejan los hilos del poder. Quizá, por esta razón, se arroga el derecho a dar una explicación sobre el carácter de las mujeres, hasta convertirlas en entes que zigzaguean que deambulan como Caperucitas Rojas y Juanas Locas. Se puede decir que es un *mansplaining*, solicitado por otro hombre:

Caperucitas tiernas e ingenuas, tomando siempre el camino más peligroso, perdidas entre flores y mariposas, a la espera de un lobo feroz que le desgarre las ropas y haga trizas su corazón de niñas. Por otro lado, Juanas, con todo el poder del mundo, terriblemente celosas, asediantes, acosadoras y sobre todo vengativas. Capaces de estrangular a sus propios hijos, cocinarlos y dárselos de comer al marido [...]Son capaces de amargarse toda una vida, zumbando en tu oreja como zancudo a media noche. Y después, cuando al fin acaban contigo, son capaces de mandarte a disecar y de hacerte construir un altar para visitarte todos los días y darte los más tiernos besos de amor”. (142)

Evidentemente, estas construcciones simbólicas, mediante las cuales se intenta definir a las mujeres, toman forma en las distintas representaciones, acertadas o no, que predominan en el mundo occidental desde una mirada marcada por el patriarcado, heredero de la tradición cristiana, para la cual, en su fase más primaria, las niñas pasaban sin interrupción y sin un proceso de transición de la inocencia a la maternidad, la cual constituía el destino biológico de éstas; adicional a ello, su “inherente inferioridad” ante el hombre era, en la práctica, similar a la de un esclavo. Así las cosas, se establece una jerarquía “natural” que le otorga a la mujer un lugar inferior, o por debajo, del hombre. Incluso, en el contexto en el que aparece la Reforma, las mujeres siguieron representando al sexo débil, se les asociaba con lo superficial y voluble.

A partir de estas características, se creó la idea de que eran más propensas que los varones a caer en las tentaciones sexuales, razón por la cual, era preciso que estuvieran bajo el control y la guía de sus padres y esposos, todo esto, para evitar su caída en el pecado. En consecuencia, la mujer fue infantilizada, era concebida como un ser débil e incompleto, similar a un infante, con la diferencia de que si era un niño, este último, -por su condición de varón- tenían la posibilidad de “evolucionar” y alcanzar la "perfección", llegar a la madurez y a la solidez de su carácter, en contraposición de lo que ocurría con la mujer, la cual estaba condenada a seguir, por el resto de su vida, en la minoría de edad. De ahí que, representaciones como la que ofrece Caperucita Roja permitan un acercamiento a la manera en que se ubica el lugar de enunciación de cierto de tipo de mujer; esto es, niñas desorientadas, ingenuas; pero perversas, que requieren de la intervención de un lobo que las desgarre, las devore y las reprenda por desviarse del camino en el bosque.

En la obra de Montt, la mujer está relacionada con los arquetipos y patrones de conducta que se establecen en los cuentos fantásticos; así las cosas, la mujer no solo es Caperucita, sino también, Blanca Nieves; pues, según el narrador de la obra, se podía encontrar en una vendedora de chance, una renovada versión de este último personaje femenino de los cuentos fantásticos:

Coyote pensó en Blanca Nieves. Recordó que después de quedar en un profundo y mágico letargo, fue encerrada por los siete enanitos en una caja de cristal para protegerla y preservar su hermosura. Reina sin corona, de labios rojos, peinada porque no tenía más que hacer que ganarse la vida pintándose los labios, peinándose y jugando con el azar de sus clientes. Así era la chacera (2004,151).

No obstante, aunque ella puede ser interpretada como una candorosa e inútil Blanca Nieves, asume, simultáneamente, su rol de bruja, aquella que hace una serie de hechizos para encontrar a su valiente príncipe quien, en el caso de la novela, es un sicario al que llaman Jerry, tal y como aparece en el siguiente fragmento, que relata lo que el Coyote le encontró a dicha Blanca Nieves:

Encontró una culebra muerta, un cangrejo vivo, una foto de Jerry con alfileres clavados en los ojos, una tapa de limón ya exprimida y un calzoncillo enrollado en un nudo; la chancera manca debió esforzarse mucho para apretarlo tanto [...] También había una nota escrita en una hoja cuadriculada de cuaderno que decía: “Ánima sola del cielo y de la tierra, del cielo y del mar, nada pido, nada te doy,

por las entrañas de la Virgen santísima méteme en el corazón de Jerry. (2004, 153)

Esta particular Blanca Nieves no espera a que llegue su valiente príncipe a rescatarla de su urna de cristal; ella es su propia bruja y, al mismo tiempo, una princesa urbana, que recurre a lo oculto para tener dominio sobre uno de los sicarios más temidos en el contexto de la obra y en el contexto colombiano, puesto que Jerry es, en la historia de Colombia y en la novela de Montt, es el asesino de Carlos Pizarro Leongómez, uno de los políticos y líderes más importantes durante los últimos años en el país. Mas que ser rescatada, lo que la Blanca Nieves de Montt quiere es tener control sobre su propia perdición.

De otro lado, se encuentran "las locas vengativas", denominadas por Montt en su novela, como las "Juanas". Este arquetipo toma forma en la historia de occidente con la Reina Juana de Castilla, quien es conocida por la triple traición a la que es sometida por cuenta de los hombres que la rodeaban -su esposo, su padre e hijo- y por iniciar una larga procesión por todo el reino con el ataúd de su esposo. La figura de Juana fue asociada con los sentimientos exacerbados y la pasión, con la euforia y la melancolía.

Con esta analogía, la obra de Montt plantea la relación entre la mujer y el odio, específicamente, con el caso de Casandra y el Eskimal, pues... aquella manda a secuestrar a éste y, dentro del secuestro, le propinan una serie considerable de torturas; todo ello para calmar el odio de la mujer. Esto se evidencia en el siguiente fragmento, cuando el Coyote va a visitar a Don Luis y este le explica a aquel el porqué del secuestro del Eskimal:

- La idea fue de Casandra. No solo estaba aburrida con el Eskimal, sino que llegó a odiarlo con la sutileza propia de una mujer.

Coyote saboreó la menta. Sabía que en el mundo no había nada más peligroso que el odio de una mujer.

- Nosotros los hombres odiamos y matamos en el acto. Las mujeres no. Primero lo rumian, lo digieren sin prisa y buscan el golpe que cause más dolor. Eso hizo Casandra (2004, 143).

Evidentemente, Don Luis tiene un lugar de enunciación que, quizá, no le permite ahondar en el universo femenino y, por tal razón, él se para desde un imaginario construido a partir de las dinámicas sociales que han perfilado modos de ser y patrones de comportamiento, que se fijan a los cuerpos como marcas identitarias hasta convertirse en estereotipos. De esta forma, se construye el personaje de la mujer vengativa, cuyo referente es Casandra. Esta mujer se sirve la venganza como un plato frío, que se planea y se planifica con tiempo.

No obstante, a pesar de lo que dice Don Luis, esa actitud de “Las mujeres”, puede encontrarse en una larga lista de personajes masculinos, desde Orestes, quien asesina a su madre Clitemestra, para vengar la muerte de su padre; también se encuentra Aquiles quien se regodea con el cuerpo de Héctor hasta saciar su deseo de venganza. De igual manera, un buen número de las tragedias de Shakespeare hablan de una sucesión de venganzas que culminan en la muerte de familias completas. En *El conde de Montecristo* -escrita por Alejandro Dumas- Edmond Dantés es calumniado y se le acusa de espía bonapartista, por lo

cual es encerrado en una fortificación francesa conocida como el Castillo de If. A partir de entonces Edmond Dantés planea su venganza durante 13 años contra Ferdinand.

Los anteriores ejemplos que contradicen la explicación que ofrece Don Luis, sobre la condición femenina, ratifican la idea según la cual, la noción de que puede haber una definición clara y “verdadera” sobre el sexo se produce a través de prácticas reguladoras que crean identidades coherentes en función de las reglas de la heterosexualización; pues este orden “exige e instaure la producción de oposiciones discretas y asimétricas entre <<femenino>> y <<masculino>>, entendidos estos conceptos como atributos que designan <<hombre>> y <<mujer>>” .(Butler, 2007, 72). En definitiva, la necesidad de construir a “Las mujeres”, tal y como lo hace Don Luis, surge del afán por legitimar modos de enunciación excluyentes en el contexto que da origen a la novela. En efecto, en estas piruetas retóricas esconden la naturalización de un estereotipo para la mujer, la loca vengativa.

Quizás, Don Luis proyecta en todas las mujeres la figura de Némesis, aquella diosa de la mitología griega que representa la justicia retributiva, la venganza, el equilibrio para la recomposición del orden. Esta diosa castigaba a quienes no obedecían las directrices de sus superiores; adicional a ello, Némesis vengaba a los amantes infelices o desdichados por el por abandono o la infidelidad de su amante.

3.2. Un buen día apareció en el bosque de las letras, la mujer fantasma, la bruja y los ángeles.

A lo largo del último Milenio, la Bruja fue definida como el arquetipo de la mujer inmersa en sus debilidades y vicios, llevados al extremo, estas mujeres fueron señaladas de promover actos extraordinarios, de carácter sobrenatural, pero de origen maléfico; adicional a ello, se les acusó de rendir culto al demonio, con quien se creía, había un pacto de sangre. Más allá de los poderes ocultos que se le atribuyen, la bruja es, desde cualquier mirada, un ser liminal, un personaje que vive al margen de las leyes de los hombres; de ahí que su escenario de actuación sea la noche.

En la obra de Montt, *El Eskimal y la Mariposa*, los escenarios en donde aparece representada la mujer son bien específicos y diferenciados con relación a los espacios ocupados por la figura masculina; así las cosas, el lugar de la mujer es fantasmagórico y alejado de las dinámicas masculinas dentro de la obra; ejemplo de ello se encuentra en la narración que el Eskimal ofrece a Mandrake y a Coyote sobre un mito que leyó sobre un esquimal y un fantasma denominado como La Mujer Esqueleto. Un ser sobrenatural que se come vivos a los hombres: "[...] mientras La Mujer Esqueleto metía su mano en el pecho del esquimal, sacaba su corazón palpitante y cantaba: "*¡Nequitorrysupunga!*", que en lengua inuit significaba "Qué rico comer carne" 2004, 117). Es evidente que, dentro de la narración agudamente masculina que ofrece la obra, las mujeres están al margen de las dinámicas impuestas por el escenario público, y los espacios en los que aparecen son ocultos, distantes e intangibles, como en los sueños, como en el mito. Es viable pensar que esta mujer esqueleto que sueña el Eskimal es

la misma Casandra, su esposa; quien camina entre los límites de la razón y el esoterismo; pues ella misma lo manda a asesinar de una forma lenta y despiadada; Casandra mastica su venganza con plena satisfacción y gusto.

Casandra también es representada como una bruja, quizás un monstruo femenino que invierte los roles y rapta al hombre, mientras que ella deambula libre por las calles de Bogotá; ella es ese tipo de mujer que irrumpen:

[...] en el ámbito masculino al cambiar el papel pasivo de las mujeres recluidas en el oïkos por la actitud activa del varón, que se desenvuelve en el mundo exterior. [...] Todas ellas, como Circe o Calipso, emplean además de sus encantos y/o sus engaños sus conocimientos de pócimas mágicas, y forman parte del mundo de las magas y hechiceras. (Zaragoza Gras, 70)

Pues bien, a diferencia de lo que ocurrió en el siglo XVIII en Europa, cuando la magia, la conspiración, la alquimia, las prácticas de profanación, ciertas formas de sexualidad insubordinadas y manifestaciones de pensamiento “libertino” fueron asociadas a la locura y, por ende, las personas que practicaban estas actividades eran sometidas al encierro, Casandra, por su parte, sigue su vida tranquila, mientras somete al Eskimal, su esposo, a un macabro encierro. Nunca se explica en la obra el origen de la venganza que organiza metódicamente Casandra; pero, una mirada ligera podría inferir que la suma de los detalles y las acciones de Casandra hablan de un ser humano que se sale de los parámetros de “normalidad” con los cuales son evaluadas las conductas de las mujeres.

Es preciso mencionar que la novela inicia cuando el escolta (y en la clandestinidad, asesino) Coyote llega a un edificio en el cual se halla el cuerpo sin vida de una mujer anciana, pocos días después del asesinato de Bernardo Jaramillo Ossa (de cuyo caso ya hablé en el segundo capítulo de este trabajo). Una vez comienza a recoger las pistas y a revisar el apartamento en donde se encuentra el cadáver de la anciana, halla a un hombre moribundo en un pequeño cuarto ubicado debajo de las escaleras, este hombre es conocido, dentro del periodismo amarillista, como: El Eskimal.

De esta forma, se llega al personaje de Casandra; pues, Coyote inicia una investigación para establecer los móviles y responsables del asesinato de la anciana, como también, sobre las razones por las cuales el Eskimal es encontrado en ese estado moribundo y de inanición. Es así como, el Coyote llega al lugar en donde trabaja Casandra, quien es la persona encargada de hacer el horóscopo para el mismo periódico en el que trabaja el Eskimal. El Coyote la mira sentada en un escritorio y la describe como una mujer del común; distinta a la imagen caricaturizada que popularmente se le atribuye al personaje de la bruja, esto es: lánguida, huesuda, decrepita y fantasmagórica; por el contrario, Casandra es “gorda, y mal maquillada” (Montt, 2005, p. 48), es una mujer sonriente que produce confianza en el lector, a través de la mirada de Coyote; pero, al mismo tiempo, detrás de la sonrisa, ella habla en tonos místicos, lee las cartas y hasta alcanza a vaticinar su propia muerte.

Cassandra encarna una ambigüedad que acecha al mundo masculino, engaña a un asesino y desaparece a su propio compañero y, a través de su muerte, trae la vida...en forma de Mariposa¹⁴; es devota al Divino Niño y a José Gregorio Hernández, pero, al mismo tiempo, fuma el tabaco y teje los hilos del destino de las personas por medio de la magia. De hecho, a manera de burla (ahí sí, como la caricatura de la bruja en el imaginario popular) y con cierta ironía, ella le entrega su tarjeta de presentación a Coyote, a través de la cual, se van perfilando los oficios y el carácter de Cassandra; ella misma, muestra al/a lector/a y al detective sus alcances:

No sufra más en silencio ocultando sus problemas de amor. Aún es tiempo de darle una real solución, por difícil que sea. CASANDRA: especializada en la recuperación del ser querido en poco tiempo. Le doy solución a sus problemas de hogar, amor, mala suerte, negocios que no triunfan, impotencia sexual, vicios, salamientos, envidias, retiro malos vecinos. No deje que su matrimonio se acabe por infidelidad. Trabajos a larga distancia. Saco guacas (Montt, 2005, p. 55).

De esta forma, Cassandra hace su aparición en la obra, ofreciendo la solución para dejar de sufrir por amor, ella hace uso de la magia para recuperar a seres amados que se han ido o que han abandonado a la persona interesada en recibir su ayuda; bajo una lógica a la que no se tiene acceso racionalmente, ella resuelve los problemas del hogar, los económicos y hasta los asociados al azar; adicional a ello, habla acerca de los poderes que tiene sobre el cuerpo de

¹⁴ Al morir Cassandra, por un accidente cerebro vascular masivo, al enterarse y encontrarse con la recuperación de su esposo, deja en su vientre a una niña de cinco meses; la cual es sustraída de su cuerpo con vida y llamada por el Eskimal como, la Mariposa; es quizá, el personaje que encarna la inocencia y la única luz en una obra llena de tinieblas

las demás personas y la posibilidad de desentrañar tesoros perdidos, de hacer venganzas y de restablecer el equilibrio, es la Némesis. Entre diosa y bruja ciudadana, que se escapa de los encierros, tanto mentales como físicos; su muerte la libera y junto con ella, queda libre la verdad.

Esta representación de la mujer se entiende como una alteridad, por tal motivo es temida, en tanto que involucra al hombre en lo desconocido, en el encierro y en la distorsión de la realidad y el tiempo; el rapto y el secuestro del hombre hace parte de la construcción de un mundo invertido, el hombre es convertido en el botín de guerra, en el trofeo; mientras ella se esconde en la imagen de una mujer corriente, que disimula bien su voluntad astuta y su perversidad, lo que la convierte en una adversaria para los hombres. Cuando se hace una interpretación al personaje de Casandra es constante la sensación de confusión que esta mujer irradia, más aún cuando se articulan en ella la venganza, el rapto, la muerte, la seducción y el odio. Al igual que las Sirenas y la Esfinge -en la mitología griega- esta representación femenina intenta una muerte dolorosa y planificada para su adversario; su rostro es el de la desgracia masculina, similar a la mirada de la Gorgona.

3.3. Delirio y sus ángeles perversos

En la novela de Restrepo, *Delirio*, la vida de Agustina está relacionada con el misticismo exacerbado, una mixtura de catolicismo y cartomancia, junto con la adivinación; ese es su poder desde que era una niña, pues ella le decía a Bichi, su hermano, que con sus poderes sobrenaturales podría avisarle cuándo el padre lo iba a golpear. De esta manera, Bichi,

confiaba en los poderes de su hermana y entre los dos practicaban extraños rituales y ceremonias que permitían tener el control sobre la familia. Así, uno de los elementos mágicos que ostentaban, dentro de dicha ceremonia, eran las fotos de la tía Sofi, semidesnuda, que habían sido tomadas por su padre. Los niños saben que guardan una verdad que puede debilitar el poder del padre opresor y homofóbico; en eso concentran su fuerza y su misterio, pues encontraron el punto débil de un hombre violento e infiel; de esta manera, Agustina y su hermano se sienten “todopoderosos” frente a un dios que inspira miedo y admiración, que en este caso está encarnado por el padre de la casa. Cuando Agustina crece y se convierte en adulta, pareciera fundar su propia religión y culto: "Agustina estaba poseída por algún delirio que le hervía por dentro con reverberación difícil, adversa" (Restrepo, 2004, 38).

Agustina continúa con la idea de tener el poder de la adivinación y se gana la vida leyendo el tarot, prediciendo la suerte y el destino de personas perdidas; hasta se dedica a apostar el chance y la lotería. Ahora bien, un día en que Aguilar, su esposo, se ausenta de la casa durante tres días y, a su regreso, la encuentra en la habitación de un hotel, totalmente desorientada, empieza una nueva etapa de su misticismo, pues cae un mutismo absoluto, practica rituales de purificación y limpieza; recorre el apartamento con platones de agua, mientras limpia y lava cualquier mancha real o imaginada; de igual manera, se lava afanosamente sus manos, la cuales identifica como sucias.

Es notorio que Agustina, al estar imbuida en su mundo místico, rompe con el paradigma de la mujer “ideal” y por esa razón es rechazada por los suyos, especialmente por su madre y su hermano Joaquín, quienes no encuentran en ella ninguna enfermedad mental, sino más bien

una rebeldía, equiparable a la de una bruja poderosa, que le permite abandonar el universo de mentiras de su casa a los diecisiete años, para convertirse, luego, en una hippy con aires de maga, que, además, fuma marihuana. Ella representa a la bruja que se desvía de la norma, ese ser liminal que vive al margen, a las fueras, en el bosque. Tampoco se le puede comparar con el mito de las Ménades, estas figuras clásicas que criaron al dios Dionisos y cuyo culto era representado por una especie de locura mística; a diferencia de las Ménades, Agustina no es poseída, ni inspirada por ningún dios, ella crea su propia religión y se emancipa del mundo de apariencias y engaños de su familia.

3.3.1. las niñas voladoras en Abraham entre bandidos

Abraham entre bandidos cuenta la manera en que, en el año de 1954, los amigos Saúl y Abraham son secuestrados por unos bandoleros, liderados por el excompañero de la escuela primaria de Abraham, Enrique Medina. A través de esta marcha obligada, los amigos se convierten en testigos de algunos vejámenes, angustias, abusos y asesinatos que ocurren en medio de las montañas de Colombia; pero también, se enternecen y llegan a apreciar a algunos de sus victimarios. Las personas que hacen parte de estas dinámicas del conflicto van entretrejiendo sus vidas, independientemente, de si ese otro que lo acompaña en la marcha es amigo o adversario.

La novela siempre busca el equilibrio; pues no solo es la narración de una serie de sucesos que, a lo largo de ocho días, ocurren en el monte. También cuenta la historia, en las zonas urbanas, de una familia en el lapso de 50 años de mutua convivencia. La novela también

narra las distintas facetas y grados de violencia que puede alcanzar un ser humano; pero también, muestra un paisaje idílico que, a veces, se sintoniza con personas llenas de buenas intenciones o con seres cargados de una plana maldad. De igual manera, la novela muestra la cara de demonios terrenales y ángeles celestiales, es una narración que contrasta el caos con el equilibrio, lo sagrado y lo maldito que pueden habitar en un país tropical cuya tradición es la violencia.

Ahora bien, desde la obra de Tomás Gonzáles, *Abraham entre bandidos*, aparece una nueva forma de representación femenina, pues, en medio de la guerra, la mujer en su estado más infantil y vulnerable es una especie de fantasma y de ángel; tal como aparece en el siguiente fragmento:

Tiberio le había contado a José que había salido una vez al patio de su casa y, al mirar hacia arriba, había visto el cielo poblado de niñas aladas, de bucles dorados, volando juntas como garzas. Las niñas eran uno de sus temas recurrentes en sus visiones. En otra ocasión, camino de la finca de su hermana Ángela, había visto una fila interminable de niñas, esta vez de a pie, que cargaban azucenas y se internaban por una trocha de la cordillera: Las Ánimas del Purgatorio. Las niñas eran siempre de mejillas rosadas y piel muy blanca. En otro de esos encuentros o visiones había visto a otro grupo que jugaba a la gallina ciega debajo de un árbol, mientras al fondo un sacerdote grasiento, de ojos abotagados, estrangulaba a una de ellas, la cara azul, la lengua afuera, detrás de unas piedras grandes y filosas (González, 2010, 157).

Las niñas voladoras, las Ánimas del Purgatorio eran quizás, los deseos de conectar el lado más puro y cándido del mundo que rodea a Tiberio. Las niñas puede ser una alegoría de la tan anhelada tranquilidad, pero la niña estrangulada anticipa el destino de la inocencia en medio de la guerra; tal es el caso del guerrillero a quien denominaban Piojo, él es asesinado por un integrante de su propia cuadrilla, por uno de los que, se supone, lo debería proteger. Los sueños de Tiberio muestran esa horrible cara que se presenta cuando la inocencia es ultrajada.

3.4. La niña/mujer fuera del tiempo

“Ver en el día o en el año un símbolo
de los días del hombre y de sus años,
convertir el ultraje de los años
en una música, un rumor y un símbolo,
ver en la muerte el sueño [...]”.
(Borges, Fragmento de *Arte poética*).

La novela de Marbel Sandoval Ordóñez, *En el Brazo del río*, presenta dos voces narrativas, la de Sierva María y Paulina Lazcarro; dos adolescentes que intercalan sus lugares de enunciación desde los cuales se vive, desde la ficción, una de las tantas formas de la violencia en Colombia. Ellas no solo ofrecen una mirada sobre las condiciones fácticas, materiales y sociales que acompañan la cotidianidad de ciertos sectores rurales del país, sino que, además, presentan las variantes simbólicas que atraviesan el conflicto armado, desde la religiosidad hasta las transformaciones sociales que se podían y debían hacer: “No era que estuviéramos tan pasivos [...] ni que fuera cierto eso de sufrir y sufrir para ser compensados en el paraíso; si éramos los protagonistas de la historia, de nuestra historia, pues éramos capaces de transformarnos y de transformarla”. (Sandoval, 2006, 38) Paulina se apropia de la versión de Jesús que le dio a conocer el padre Eduardo “Un hombre dios histórico” (36), y lo toma como inspiración para los cambios internos y externos que ella está viviendo. Por otro lado, las dos niñas/mujeres interpretan los modos de representación a los cuales son sometidas por su condición de mujeres en proceso de construcción. Tal y como lo muestra Paulina, analizando los cambios que ha vivido los últimos meses:

Mi piel ya no solo era esta piel amarillo cobrizo, que es la que tenemos por aquí, sino una piel que se estremecía cuando respiraba y que percibía algo en mí, un poder único, solo mío, no prestado, que tenía que terminar de encontrar.
(Sandoval, 2006, 38)

Paulina se encuentra en un momento de su existencia en el que percibe que es hora de tomar decisiones para su vida y su entorno; razón por la cual, decide estudiar. Ella encuentra en su interior un interés por ayudar a los demás “Ese fue el día en que le dije que iba a estudiar

derecho para defender a los que necesitaban que se hiciera justicia” (2006, 37). Paulina siente que está cambiando, que su cuerpo tiene otros ritmos, que ella es su única dueña, que es poderosa, que tiene un “poder único” que ella empezaba a descubrir. Paulina tiene 13 años, aunque nace para la novela, muerta. Su narración es la memoria de una niña/mujer difunta. Sin embargo, Paulina, desde su no tiempo, habla de su contexto, de las invasiones o los barrios que no tenían condiciones mínimas de calidad, en las que “con excepción de Sierva María, que vivía en el Palmira, todos éramos de los barrios nororientales es decir barrios que nacieron de muchas invasiones”. (Sandoval, 2006, 37)

Por su parte, Sierva María comienza a buscar claves sobre el destino o desenlace de Paulina en los periódicos. Trata de armar un rompecabezas de noticias y fotos que guarda en su cuaderno, para entregarle al/a lector/a una perspectiva distinta de la historia:

En febrero mi cuaderno de recortes me llenó casi todo el tiempo. Igual a que si se tratara de un álbum de figuritas pegué en sus hojas rayadas, con la goma amarilla, las fotos de los muertos que recogían en el Magdalena. (2006, 130)

De esta forma, las dos versiones sobre los sucesos ocurridos en la masacre del año 1984 en la vereda Vuelta Acuña se entrecruzan -la versión de Sierva María (con sus inferencias, comentarios de los vecinos y noticias de los periódicos) y la de Paulina- formando la estructura narrativa de la novela. De igual manera, se entretejen los tiempos y lugares de la obra; Paulina se encuentra en un espacio y tiempo que ella misma desconoce, y al cual no le ha encontrado forma: “Cierro de nuevo los ojos y me sumerjo en esta noche perpetua”. (2006, 109) y desde el cual, narra lo sucedido en su trágica existencia; Paulina es la voz que no

aparece en las noticias y, a la cual, si no es por la literatura, no tendríamos acceso; ella habla desde aquellos que se perdieron en los ríos colombianos, aquellos que no aparecieron en los medios de comunicación, que fueron olvidados y que habitan en la eternidad del silencio de las aguas.

En la obra de Marbel Sandoval Ordóñez, la relación de la niña/mujer con la vida y la muerte cambia; pues esta no vive el tiempo lineal que corresponde al trazado por el orden occidental y que presenta a la muerte como un fin. En, *En el brazo del río*, la muerte y la vida se mezclan, el tiempo para las adolescentes –específicamente para Paulina- no transcurre en la dinámica de la sucesión de hechos ordenados cronológicamente. Lo que se puede verificar en la siguiente cita: “La eternidad es un grito que nunca fue escuchado, es la voz que no sale, es el corazón que late desbocado, son las piernas que tiemblan y no sostienen, es el miedo que seca la boca, es desear que todo termine de una vez y para siempre” (Sandoval, 2006. 19). Más que una línea de hechos organizadas de manera diacrónica; la eternidad es el no tiempo. Para la mujer adolescente, es la impotencia ante la situación de quedar anclada en un instante -en el que fue sometida por los paramilitares- a los peores abusos sexuales, a la angustia de no saber qué ocurrió con su madre hasta, finalmente, encontrar una muerte incierta¹⁵; a pesar de que Paulina nos narra los hechos que acompañaron su asesinato, después de haber fallecido. Ella recorre la obra como un fantasma que es consciente de su deceso y de su tragedia familiar; el tiempo de Paulina es fantasmagórico, una especie de eterno presente.

¹⁵ Su amiga Sierva María no puede tener un conocimiento concreto y rotundo sobre lo que ocurrió con Paulina.

Así las cosas, ella traza su camino narrativo, a manera de tejido, con elementos religiosos y sociales, para encontrarle sentido a su mundo. Paulina sabe (no es creer, es saber) que ella estaba en contacto con otra dimensión del mundo que la acompaña y no la deja sola; que su presencia narrativa no solo explica su existencia desde la historia a la cual tenemos entrada desde su mirada, sino que ella posibilita una contemplación metafísica del mundo, lo que le permite entender su miseria; pero también es el sustento de su existencia: “Yo me di cuenta de que mi dios no era un dios aislado y alejado de mi realidad, sino encarnado, como también decía el padre, así que además de aprender las oraciones fundamentales, porque tendrían que rezar las que pusieran los sacerdotes como penitencia, también hablábamos de que él había sufrido la persecución y conocido la miseria para que pudiéramos liberarnos de ellas” (Sandoval, 2006, 37). La cuestión con Paulina no es que fuera una niña/mujer pasiva, ni que le interesara mucho esa idea de “sufrir y sufrir para ser compensados en el paraíso”. (2006, 38), ella tenía claro que podría transformar su historia y “trabajar para que nunca más ni un hombre, ni un grupo, se sintieran con derecho a venir a sacarnos de nuestras tierras. Que eso no le volviera a pasar ni a nosotros ni a ninguno”. (2006, 38); ese espíritu de lucha que se iba gestando en la niña/mujer, fuera del tiempo, es lo que elimina el conflicto colombiano.

3.5. Muchacha al desaparecer y la maga de la seducción

La novela *Muchacha al desaparecer* ostenta las características del género literario que acompañó, a lo largo de toda su vida, a Marta Renza; de ahí que, la obra cuenta con fragmentos cargados con un lirismo profundo y exaltado que mantiene un ritmo concreto alrededor de la última semana -antes de desaparecer, sin dejar rastro alguno- de Eugenia.

En medio de una polifonía constante se escucha la voz de un hombre que padece un encierro, al parecer es un insurgente, cuya misión es intervenir en una protesta social; ahora bien, desde su encierro percibe los pasos y la sombra de Eugenia, quien llega a su casa a tempranas horas de la madrugada.

Otra voz que aparece en la obra es la de Iriarte, un amigo de la protagonista que acompaña a la madre de esta, en la búsqueda de su hija. Él sobrevive impaciente y nostálgico ante la ausencia de Eugenia, pues creó fuertes lazos afectivos con esta, aunque se mantuvo al margen de sus causas y de su movimiento político.

Las otras voces que aparecen son las de Eugenia, quien es un personaje escindido (a veces es una mujer que idealiza al hombre de la ventana, que siente temor por la voz masculina, cree en los ángeles -aunque sean metálicos- y extraña a su mamá); por otro lado, dentro de la misma Eugenia, el lector se encuentra con una voz severa, respecto a las ideas de aquella otra Eugenia, pues en esta voz se manifiesta una mujer valiente, segura, práctica, concreta y que no pone en duda de su poder sexual.

Así las cosas, en la novela aparece una nueva forma en que se representa a la mujer, y se pone en escena a esas mujeres devoradoras de hombres, las mujeres dejan de ser objeto de deseo, para convertirse en una especie de Circe y Calipso una bruja que se come los días de los hombres, se apodera de sus sueños mientras, les hacen creer que el mundo les pertenece y que cada mujer es una criatura pasiva-paciente:

Nosotras nos tragamos sus sueños de varones

Varones ilustres de indias

abrimos las piernas y el mundo se concentra en el punto dulce y ácido que hemos cuidado y ejercitado todos estos años para hacerles creer que el mundo sigue siendo de sus antepasados, Ulises viajeros y Penélopes pacientes [...]. (Renza, 2008, 22)

Al igual que la maga Circe, que aparece en la leyenda de los Argonautas y en la *Odisea* seduciendo a los compañeros de Ulises para convertirlos en cerdos, la protagonista de *Muchacha al desaparecer* es sabedora de su belleza y de su poder de atracción; es enigmática y se percibe así misma como una maga que devora los “sueños de varones”.

Por otro lado, Eugenia es también una especie de Calipso, quien con su dominio en la seducción permite hacerle creer a los hombres que “todos estos años” ellos tienen el poder, cuando es ella quien los ha retenido en su isla -dulce y ácida-; la cual nace de una voluntad astuta, que la convierte en problema para el mundo masculino y, “en cualquier caso, todas forman parte del grupo de mujeres transgresoras que deben ser sometidas por el varón” (Zaragoza, 69). De esta manera, la seducción en la mujer tiene un aspecto negativo y trasgresor, razón por la cual Eugenia es castigada y desaparecida; por representar un riesgo para el mundo de los varones. En todo caso, estas mujeres irrumpen en el ámbito masculino al cambiar el papel pasivo de las mujeres recluidas en la casa, por la actitud activa del hombre, que se desenvuelve en el mundo exterior; en lo público.

4. Las Casandras colombianas

La novela, *Candelaria*, De German Castro Caicedo, cuenta con una estructura narrativa llena de contrastes; por un lado, está el Caribe con sus montañas verdes y sus rutas desiguales, similar a sus inestables personajes; por otro lado, se encuentra la fría Siberia con su nieve y sus rígidos caracteres. El marco en el cual ocurren los hechos que componen la novela es el mundo del narcotráfico, tan parecido en los distintos lugares del mundo, tan lleno de muerte y de humanidad; pero finalmente, tan lleno de coca y de mutuas mentiras.

Por esa misma línea, en la novela, *Candelaria*, aparece una mujer que desata un nudo de las falsedades, que revela verdades, que levanta la voz ante su opresor, ella representa un peligro para el poder hegemónico y, para aplacar su fuerza, es catalogada como loca y la encierran en la cárcel; esto aparece en el siguiente fragmento, cuando -Candelaria personaje- es llevada a juicio por narcotráfico:

Pasado algún tiempo la llevaron a una corte, lugar de miradas imperativas y policías desafiantes frente a ella. El fiscal la presentó ante el jurado como una muestra de enajenación total. Como un personaje delirante. Luego dejó escuchar sus descargas, y cuando terminaba el juicio y ella pudo hablar, recitó una vez más las cifras barajadas anteriormente y resumió el contenido de los videos.

Luego de un silencio, el fiscal acercó la voz al jurado y le dijo:

-Está loca. (Castro, 2000, 378-379)

Es inevitable, al leer el fragmento anterior, no pensar en el mito de Casandra, este personaje de la mitología griega que encarna el sentimiento de infravaloración e invisibilidad femenina,

producto de la construcción de identidad sobre la base de roles y prejuicios que mantienen la desigualdad entre géneros. Pues bien, Casandra, la princesa de Troya, hija de Priamo y Hécuba expone una visión intuitiva, una forma de verdad, sobre el destino de la ciudad de Troya, pero no es escuchada. Recordemos que en la Grecia antigua *la polis, el ágora*, la asamblea, los tribunales y, en esencia, los espacios públicos hacen parte del escenario cultural y político del cual los varones tienen su monopolio; en contraste con la vida privada del *oikós*: la casa y la familia. Así las cosas, el lugar de enunciación del hombre tiene una relevancia social de la que carece la voz femenina; luego, es la voz masculina la que impone roles, conductas, normas para hombres y mujeres dentro de una sociedad determinada; al mismo tiempo que, son los hombres, quienes asignan y distribuyen los silencios o las posibilidades de enunciación; de esta forma, según (Álvarez, 2013) “La posibilidad de silenciar la voz femenina permitió mantener el control sobre las mujeres”. (55)

Al igual que Casandra -el personaje del mito griego- Candelaria, la protagonista de la obra de Castro Caicedo se convierte en un elemento de desarreglo social, al enfrentar con su verdad, incluso con pruebas, las transacciones entre el mundo legal y el del narcotráfico. Este escenario masculino, que previamente ha pactado sus normas y su *modus operandi* no permite que una mujer desordene sus acuerdos y equilibrios de poder.

Si bien es cierto que los hombres le dieron permiso a Candelaria de hacer parte del negocio del narcotráfico -hasta el punto de convertirla en “narca”- no aprueban la voz de ella como una interlocutora válida. Candelaria entra al universo masculino, pero, el mismo patriarcado reduce sus palabras y las convierten en un simple producto de su locura; Candelaria es

castigada por el establecimiento, al igual que Casandra, la princesa de Troya; pues, tal y como lo plantea Álvarez -analizando la retórica del silencio de dicho personaje mítico-

La ejemplificación en el mito de Casandra señala los peligros de la ruptura de un patrón de conducta y su subsiguiente castigo, el aislamiento social. El dios de la razón se vengará de la doncella condenándola a una vida de silencio a voces. (Álvarez, 2013: 57)

Continuando con la analogía, Candelaria es llevada “a una corte, lugar de miradas imperativas y policías desafiantes frente a ella” que, de antemano, le manifiestan su total rechazo a cualquier modo de enunciación que ella pueda emitir; no en vano, “El fiscal la presentó ante el jurado como una muestra de enajenación total”. (Castro, 2000, 378-379) , dado que se atrevió a levantar su voz en un espacio y mundo masculino: el de las leyes, el de la política, el de los negocios, el del narcotráfico y el de lo ilegal.

Tanto Candelaria, como la princesa profetisa, interactúan en la esfera pública y privada, en el mundo masculino y femenino; a partir de lo cual muestran lo indisolubles que son estos escenarios que constituyen la estructuración del universo simbólico en sus específicas sociedades, pero, al mismo tiempo, estos personajes muestran que “La desestabilización y la ruptura del orden social establecido que causan las acciones [...] son subvertidas por medio del silenciamiento y el aislamiento social” (Álvarez, 58).

Para continuar con el paralelo entre estos dos personajes, es preciso analizar la manera en que Candelaria es silenciada, pareciera tener concordancia con el término mantis, “cuya raíz

es mainomai, ser presa del delirio, estar fuera de sí por designio divino” (59). De este modo, la “enajenación total” con la que es presentada Candelaria, y la expresión con la que cierran la discusión “Está loca” se relaciona con el mito de Casandra, pues, tanto la tradición religiosa, como literaria -del universo simbólico griego- los elementos asociados al arte profético adquieren ciertas características y perfiles para quienes lo ejercen; de modo que, los hombres, sean adivinos o profetas, están relacionados con la escena pública; su discurso es, por antonomasia, el verdadero; mientras que, el éxtasis profético de las sibilas y pitonisas se ejerce -en el mundo antiguo- en los templos y oráculos. De hecho, la locura mística es para las mujeres, mientras que, el arte profético es para los hombres. El adivino -masculino- parece moverse más cerca de la razón; él interpreta mientras que, ella, es el vehículo por el cual el dios emite su vaticinio. El sacerdote es el juez y “el jurado” y decide quién es la persona que lleva la razón en su discurso, “Entre tanto, las sibilas y pitias son mujeres que se encuentran sujetas a la posesión divina mediante la cual la divinidad manifiesta su voluntad” (Álvarez, 60), su discurso no se entiende, aparece en escena como si no estuviera atravesado por la razón y la lógica, distante a la comprensión de la *polis*. De esta manera:

La locura divina que se asocia a Casandra es reconocida socialmente pues no se le niega su carácter de pitia inspirada por Apolo. No obstante, la sacralidad y el prestigio del don de la profecía es rebajado cuando se la tacha de Ménade y Bacante, una mujer que emite palabras incoherentes y, por ende, sufre la pérdida de credibilidad en sus vaticinios. (Álvarez, 60)

De esta forma, se deslegitiman las palabras de las mujeres, en tanto que se les atribuyen, a estas, estados de frenesí y muestras de desvarío discursivo -al igual que las Ménades y Bacantes cuyas vidas enajenadas hacían imposible el razonamiento, pues estaban más cerca de la naturaleza que de la sociedad, se desplazaban en grupos o bandas rebeldes por las montañas, se les relacionaba con mujeres en estado salvaje-. Pues bien, Casandra deja de ser una sacerdotisa de Apolo, para ocupar el lugar social de las Ménades; análogamente, Candelaria deja de ser la jefa de los narcos, la Narca, para ser convertida -en pleno juicio- en una loca; los dos personajes pierden la credibilidad en el escenario público, lo cual pone en detrimento la veracidad de sus palabras, y son encarceladas en un silencio a voces por sus comportamientos transgresores.

De igual manera, en la novela de Antonio Ungar; *Tres Ataúdes Blancos*, aparece otra especie de profetiza a la que nadie escucha; este personaje es Ada Neira, quien, encarna una especie de Casandra tropical, a cuyos vaticinios, los hombres le dan la espalda:

Ada no ve la celebración pitista. A diferencia de los dos hombres que alegran su hogar con música, juegos de azar, olores, conversaciones, competencias y chascarrillos, Ada no ve nada chistoso en los que está pasando. Ada tiene toda la razón, pero yo estoy ya cansado de sufrir y Jairo Calderón es mi único amigo en el universo mundo y pienso disfrutarlo hasta que me llegue la muerte (que no debe estar muy lejos, que seguramente siega potreros o se baña en un río contaminado muy cerca de nuestro país tropical). (Ungar, 2010, 239)

En esta parte de la novela José Cantoná y Jairo Calderón se reencuentran en el escondite tropical que acoge a Ada Neira y a Cantoná; la alegría de este reencuentro hace que los hombres pierdan contacto con la realidad y se llenen de un optimismo infundado que pone en riesgo la vida de los tres; de modo que, es Neira, quien se esfuerza por ser escuchada, en un universo masculino que prefiere prescindir de su voz. No obstante, a diferencia de la princesa de Troya, a esta Casandra, de la obra de Ungar, sí le dan la razón, aunque, haciendo uso de su propia voluntad, los hombres prefieren ignorar sus vaticinios y seguir con sus vidas dándole la espalda a la realidad. Ada Neira es la única que sobrevive a la hecatombe que trae el gobierno del Pito sobre la oposición en la república de Miranda.

5. Las Locas literarias

La locura es un tema constante en la literatura que recorre las novelas del conflicto armado colombiano, publicadas en la primera década del 2000. El *corpus* de la actual investigación no escapa al encanto y a la seducción que dicho tópico ofrece en el ejercicio de bucear en la condición humana a través de la ficción, para ubicar a las mujeres en unas categorías identitarias propias de unas prácticas discursivas que han atravesado la historia, fáctica y literaria, de occidente; pues, esta representación social -la de la locura, y su consecuente exclusión- persiste desde siglos atrás hasta nuestros días; al parecer, estos seres que encarnan los temores de las “desviaciones” sociales, los enigmas y el encuentro con lo inexplicable operan como un medio de expiación en las distintas comunidades, pues -tal y como lo plantea Foucault en *La Historia de la locura en la época clásica, primera parte*- una vez finalizada la Edad Media y desaparecida la lepra, en lo que hemos denominado como occidente, quedan lugares liminales y/o periféricos que cargan, durante mucho tiempo, con el peso moral y el señalamiento de la enfermedad, pues se creía que estos lugares correspondían a lo inhumano. Así las cosas “Del siglo XIV al XVII, van a esperar y a solicitar por medio de extraños encantamientos una nueva encarnación del mal, una mueca distinta del miedo, una magia renovada de purificación y de exclusión”. (Foucault, 1998, 8), que será conocida como la locura y que se recrea constantemente en la literatura colombiana; pues aquellos factores que cierran sus ciclos en la historia se renuevan en la constante búsqueda de sentido que ofrece la literatura.

5.1. La loca o el espejo en Abraham entre bandidos

La novela de Tomás González, *Abraham entre bandidos*, está narrada en XXIV capítulos y cuenta con un narrador omnisciente que atraviesa la historia; no obstante, la voz de Susana tiene un marcador especial, pues siempre aparece en cursiva. Como ya se dijo antes, la obra narra la historia de dos hombres que se enfrentan, cara a cara, con las distintas facetas de la condición humana; sobre todo, aquella que comparte la miseria y el sin sentido de la guerra. No obstante, la narración no solo ocurre en el recorrido por las montañas de Colombia; pues, de manera paralela aparece la narración de la esposa de Abraham, Susana, quien desde el calor y la nostalgia de su casa rememora, en medio de la incertidumbre y de la angustia, la historia de su familia, sus hijos, amigos, nietos...y sobre todo, ese universo de personas que conforma las redes de apoyo de una familia colombiana. De esta manera, se conocen las dinámicas de la familia de José y Paula, y la forma en que ellos se perciben:

El amor por Paula ha durado tanto porque ella, además de bonita, ha sido siempre bastante loca, dice José, circunstancia que, mientras se contiene dentro de ciertos límites, ayuda a mantener la pasión, pues las mujeres bellas y desquiciadas, ya se sabe, han sido siempre garantía de emociones intensas” (González, 2010, 143).

La locura de Paula ostenta un secreto de la naturaleza humana y un saber envuelto hacia sí mismo. José descubre en Paula algo escondido de su propio yo; algo similar a lo que plantea Foucault con la llegada del Renacimiento, en donde las relaciones del ser humano con su animalidad se invierten; pues, la parte instintiva escapa a la domesticación social de los valores y símbolos humanos y adquiere una nueva dimensión, la fantasmagórica, que contiene desorden y, a su vez, le es propia al ser humano. La locura y el deseo encierran un

conocimiento cerrado al hombre, es una pregunta sin respuestas y, en este punto, vale la pena citar a Foucault:

¿Qué anuncia el saber de los locos? Puesto que es el saber prohibido, sin duda predice a la vez el reino de Satán y el fin del mundo; la última felicidad es el supremo castigo; la omnipotencia sobre la Tierra y la caída infernal. La "Nave de los locos" se desliza por un paisaje delicioso, donde todo se ofrece al deseo, una especie de Paraíso renovado, puesto que el hombre no conoce ya ni el sufrimiento ni la necesidad; y, sin embargo, no ha recobrado la inocencia". (1998, 19)

En efecto, la locura tiene que ver con las extrañas trochas del saber prohibido, las del "reino de Satán y el fin del mundo"; esta locura ofrece una constante fuerza de renovación, en donde las figuras inquietantes muestran una vocación secreta hacia el deseo; por otro lado, ubica al ser humano en una perspectiva de su realidad, aquella que lo hace pensar en su destrucción, con la consumación de su existencia. Quizás, sobre esta dupla, deseo y conocimiento, se establece la locura de Paula, aquella que José tanto celebra y que se expresa en el espacio que los rodea, pues...

Su casa tiende mucho al desorden, a veces al caos, lo que se debe en parte al modo de ser de ella, pero también al modo de vida de él, que desde muy joven empezó a leer libros en cantidades industriales y jamás ha salido de ninguno. (González, 2010, 143).

Evidentemente, se habla de una locura que puede ser disfrutada por el hombre, no es una perturbación patológica de las facultades mentales; por el contrario, es garantía de intensidad

en la pasión masculina; luego, los límites de la locura femenina son establecidos por José, quien, en la novela de González, proyectan su lucidez y arrebatos en la imagen de su compañera; esta locura tiene que ver con la verdad que él puede percibir de sí mismo; pero en Paula.

5.2. El delirio de Agustina.

La obra de Laura Restrepo, *Delirio*, ostenta un personaje que se encuentra en el centro de la narración: “La Loca”, quien es representada por Agustina Londoño; aunque su voz es escasa en la novela¹⁶, pues la obra se va tejiendo a través de cuatro personajes: Aguilar, el esposo de Agustina, quien se ubica en el presente de los hechos y cuenta la historia en primera persona; por otro lado está el Midas McAlister, el examante de Agustina, quien le habla a una Agustina recuperada que intenta reconstruir los orígenes y fases de su delirio. En tercer lugar, está la voz de Nicolás Portulinus, el abuelo materno de Agustina, cuya voz aparece a través de los diarios personales. La cuarta voz narrativa es la de Agustina que surge en medio de los raptos a la infancia, producto de la fiebre y su locura.

El perfil de Agustina se va componiendo a través de distintos narradores y se configura desde diversos tiempos y espacios. Sin embargo, el delirio es una constante y aparece desde

¹⁶ La narración inicia con una Agustina delirante percibida desde una tercera persona, a través de la voz de Aguilar, para luego encontrarla tranquila y sosegada en una segunda persona del singular, cuya voz es la de Midas McAlister. Desde otra perspectiva, aparece el narrador omnisciente que lleva de la mano al lector hacia la infancia de ella, junto con todos los secretos de su familia. Por esta misma línea, el lector se encuentra con una versión de la familia de Agustina a través de los libros del abuelo materno de la familia, Nicolás Portulinus.

diversas perspectivas; por ejemplo, en algunos momentos de la obra, Aguilar -en primera persona- narra una especie de locura encantadora que, aunque no necesariamente es pasional, se articula con cierta inclinación masculina:

[...] lo primero que pensé, antes de que me aclararan de qué Agustina se trataba, fue Qué muchacha tan linda pero tan loca. Y sin embargo la palabra loca en ese momento no tuvo para mí resonancias negativas. En los días que siguieron pude ir constatando que Agustina era dulce y era divertida y que según la patología descubierta por mi tío Toño, era loca por dentro [...]" (Restrepo, 2004, 142)

Sin embargo, esa locura que a Aguilar le pareció encantadora al inicio de la relación comienza a transformarse, pues, la locura de Agustina se convierte en una marca que invade cada uno de los elementos que los rodean; ya no es una "loca por dentro", sino que todo a su alrededor, lo exterior a ella, comienza a impregnarse con sus delirios, como si los elementos que la rodearan fueran una extensión de ella.

[...] el río de su locura va dejando su rastro hasta en los estantes de los libros y en los armarios, por donde pasa se van abriendo estos quietos ojos de agua que miran a la nada o al misterio y yo más que desazón siento el agobio de un fracaso, la angustia de no saber qué burbujas son las que le estallan por dentro, qué peces venenosos recorren los canales de su cerebro [...]. (Restrepo, 2004, 18)

Agustina navega en su estado de ánimo, entre aguas turbias como las del pasado de su familia¹⁷ y aguas mansas como las de una laguna estancada, que es su presente; ella hace una distribución rigurosa del lugar a través del agua -por medio de ollas y baldes llenos de líquidos con los cuales busca una especie de purificación y limpieza-, pues el apartamento que comparte con Aguilar, su compañero, tiene espacios reservados solo para ella y su locura, a donde nadie puede acceder. Agustina también se encuentra en constante tránsito, zigzaguea entre el pasado, el presente e, incluso, pretende ver el futuro; ella crea una geografía real, pero también otra imaginaria, establece límites -con sus baños y sus aguas-, ella misma es un ser *liminar*, de los adentros... de los afueras; está encerrada, pero al mismo tiempo es libre. La exclusión de su familia y el choque contra el mundo, todo lo observado y todo lo vivido la llevan a estar presa en sus delirios. La fortaleza en donde se recluía a la loca -en el siglo XVI- es ahora, su conciencia. En palabras de Foucault, refiriéndose a la nave de los locos:

Encerrado en el navío de donde no se puede escapar, el loco es entregado al río de mil brazos, al mar de mil caminos, a esa gran incertidumbre exterior a todo. Está prisionero en medio de la más libre y abierta de las rutas: está sólidamente encadenado a la encrucijada infinita. Es el Pasajero por excelencia, o sea, el prisionero del viaje. No se sabe en qué tierra desembarcará; tampoco se sabe, cuándo desembarca, de qué tierra viene. Sólo tiene verdad y patria en esa extensión infecunda, entre dos tierras que no pueden pertenecerle. (Foucault, 1998, 12)

¹⁷ Más allá de la metáfora que se utiliza con las aguas turbias, para referirse a los problemas familiares de los Londoño, vale la pena resaltar que el abuelo Nicolás Portulinus, en uno de sus delirios decidió arrojarse a las aguas del río, en donde, finalmente, encontró la muerte.

Agustina está aislada en su mundo interior, no hay forma de que escape de ella misma. Se entrega a las corrientes de sus delirios, las cuales, a veces le quitan contacto con la realidad y a ratos se lo devuelven; ella se menea en las aguas de su conciencia; a veces corre libre por los flujos de su demencia, a ratos se encuentra con las rocas de su realidad. La locura fue la ruta de escape, pero al mismo tiempo su prisión, ella está encadenada a “una encrucijada infinita”, en la que no se encuentra, pero en la que tampoco se pierde de sí misma; su delirio fluye y no sabe en qué momento debe parar; su vida, como la del pasajero de la nave de los locos, es infecunda, no da frutos, como lo plantea la narración de Restrepo¹⁸; porque finalmente, en medio del delirio, ella le pertenece más al agua y no echa frutos en ninguna tierra; según Foucault “el agua y la locura están unidas desde hace mucho tiempo en la imaginación del hombre [...]”. (1998, 12)

Ahora bien, la locura de Agustina no solo invade los elementos que la rodean, sino también la percepción que Aguilar tiene sobre ella, hay un punto en el que dicha locura se convierte en pánico:

[...] Así que bastó con eso y con su asombrosa belleza, para que yo pensara de Agustina qué loca tan linda y me enamorara de ella perdidamente y hasta el día de hoy, sin sospechar siquiera que la locura, que no era eso que Agustina tenía entonces, sino que es esto que tiene ahora, no es para nada linda sino que es pánico y es horrenda”. (Restrepo, 2004, 145)

¹⁸ En la novela *Delirio*, Agustina queda embarazada en dos ocasiones, en la primera ella interrumpe voluntariamente su embarazo y, en la segunda ocasión, ella desea ser madre, pero siempre está asustada, porque presiente que su bebé no va a llegar a nacer, como efectivamente ocurre.

Quizás los miedos y el pánico que describe Aguilar tiene que ver con un temor inconsciente que viene desde la época clásica que estudia Foucault, respecto a la locura; pues esta se encuentra asociada a una perspectiva ética, y a una equivalencia moral de lo que se concibe como razón; pero, al mismo tiempo, anexada al mundo animal, lo que la lleva a un estado distante de la humanidad, una especie de monstruosa inocencia del animal que se manifiesta en la locura; una suerte de sinrazón que recorre la curva de la caída humana, hasta llegar a la animalidad... es una abertura hacia la noche en el que se percibe “el peligro subterráneo de la sinrazón, de ese espacio amenazante de una libertad absoluta” (Foucault, 1998, 116). Por otro lado, en la Edad Media, la locura asociada a la animalidad ponía al ser humano frente a las potencias subterráneas del mal, que pueden someterlo y entregarlo a lo sagrado maldito.

Así las cosas, el pánico y el horror que siente Aguilar pueden provenir -como remanentes de miedos heredados culturalmente- de una concepción de la sinrazón que tuvo presencia en el mundo occidental entre el siglo XV y el siglo XVII; la primero cuando la locura estaba asociada al ser humano enfrentado a las potencias malignas y a las diversas formas del pecado; mientras que la segunda, aparece con el furor de la animalidad, en la cual se pierde cualquier mediación con la construcción social de la realidad. En cualquiera de estas dos instancias Aguilar siente que pierde a Agustina en los ríos de su locura¹⁹; finalmente, lo que busca este hombre, a lo largo de toda la novela, es recuperarla.

¹⁹ Ríos que son constante en su familia, pues es preciso recordar que en los diarios del abuelo se distingue parte de la familia de Portulinus en Alemania; de allí conocemos a Ilse, la hermana del abuelo, la cual estuvo atada de manos y encerrada en un cuarto, por largos años, debido a un “escozor” incontrolable que se manifestaba en sus genitales y la lanzaban a una especie de masturbación constante.

Ilse fue considerada como una vergüenza para la familiar nuclear de Portulinus, ella representaba esa combinación que surge del animal insubordinado, alejado de cualquier forma de humanidad, pero al mismo tiempo, parecía manifestarse en ella una presencia que poseía su voluntad y la condenaban a una especie de estado de aislamiento y exhibición de sus instintos; lo que finalmente, la lleva a tomar la decisión de morir en

En efecto, la escritura de la novela es líquida, la narrativa emula a los ríos profundos, feroces y dulces que atraviesan a la familia. La obra no contiene marcas textuales evidentes u obvias que separan la entrada entre los personajes para facilitar la captación inmediata del sujeto que hace presencia en la narración; solo fluye la escritura, de una manera libre; pero en su recorrido se encuentran las letras mayúsculas seguidas por una coma que, como rocas en la mitad de un río, permiten una pausa y el reconocimiento o la entrada de otra perspectiva de los hechos; es decir, se vincula a un narrador a partir de dichas claves narrativas.

5.3. Aida y sus héroes de porcelana en la locura tropical

La novela *Tres ataúdes blancos* tiene como escenario la República de Miranda, quizás, como homenaje, o como un hipertexto, de la película de Luis Buñuel en *El discreto encanto de la burguesía* la cual ganó el Oscar a mejor película extranjera en 1972, convirtiéndose es una de las películas más aclamadas del cine de Buñuel. En dicha obra, el embajador de Miranda en Francia, Rafael Acosta, obtiene noticias sobre la situación crítica de dicho país, quizás es esto lo que crea un vaso comunicante entre la obra de Ungar y la de Buñuel. No obstante, para la presente investigación, Miranda es una parodia, un reflejo distorsionado de Colombia entre la década del noventa y la primera década del siglo XXI.

los brazos del río Rin, para liberar a su familia de la pérdida de dignidad que ella representaba. Ahora bien, este río y su hermana serían recordados, más tarde, por el abuelo Portulinos en Colombia, con los cual se establecen vasos comunicantes entre las aguas de un pasado que, con su locura, persiguen a esta familia y que se manifiesta en su nieta Agustina.

La obra de Ungar, *Tres Ataúdes Blancos*, inicia cuando el candidato de la unión de los partidos de la oposición al gobierno de Del Pito, Pedro Akira, es herido de muerte en un restaurante. Inevitablemente, y arrastrado por el parecido físico que ostenta José Cantoná con Akira, comienza un proceso de suplantación y, a lo largo de la novela, se presencia la transformación de aquel, quien al comienzo de la obra encarna a un borracho fracasado y mantenido por su padre, para luego, cruzar por diversas situaciones que lo convierten en una copia idéntica del líder de la oposición. Esto lo planea el partido de Akira con el fin de salvaguardar la esperanza del pueblo y dinamitar la posibilidad de un quinto periodo de gobierno de Del Pito en el poder.

De allí en adelante, Cantoná -en una narración desde la primera persona del singular- asume el lugar del líder de la oposición sin un claro desenlace de su situación respecto al partido y a lo que ocurrirá durante y después de las elecciones. Pues bien, la segunda parte de la novela, titulada, “Después del final (el principio)” es narrada por Ada Neira quien vive el proceso de transformación de Cantoná y termina sosteniendo una intensa relación erótico/afectiva con este, hasta el punto de huir con él, para alejarse de la amenaza que, para sus vidas, representa Del Pito y sus escuadrones de la muerte.

En la primera parte de la novela, Ada Neira es la encargada de velar por el bienestar del suplantador, lo que, paulatinamente, genera una tragedia familiar; pues la conspiración en contra del cambio que puede ofrecer a la nación Cantoná, hace que los dos -Ada y el suplantador de Akira- padezcan el asesinato de sus dos padres; lo que los lleva a caminar en

los límites de la locura, como otra forma de afrontar la realidad, como si algo mágico y demoniaco, al mismo tiempo, los haya atrapado: “Tenemos el diablo metido en el cuerpo, como suele decirse. Dos diablos, uno por cada cuerpo” (Ungar, 2010, 198). Ahora bien, es en el universo estético que ella ha creado, en donde se hace evidente su frustración y su distancia de la realidad, Ada Neira crea su propia dictadura, no se sabe si a consciencia o como producto de una enfermedad; lo cierto es que crea personajes, escenarios, solicitudes y tramas que la alejan totalmente de Cantoná; ella se encierra en el mundo que ha creado y, a través del cual, transforma la realidad:

Ella cree que es parte principal de su proyecto artístico el hablarle a los mártires de porcelana. Por eso se filma mientras lo hace, poniendo la cámara sobre una pila de ladrillos que se mueven detrás de ellas por todo el jardín. Planea proyectar algún día lo filmado en una galería de arte a la que acudirá con todos sus lisiados de porcelana. Ya no me dirige la palabra. No habla más que con sus personajes históricos. Empiezan pidiéndoles favores como si fueran vírgenes. El bienestar de la Patria, de los pobres, de los enfermos, de los otros lisiados. El bienestar de todos menos el mío (Ungar, 2010, 198).

Ada vive su duelo, la pérdida de esperanza, a través de los personajes que crea y recrea; su voz se cierra hacia dentro, el único lugar habitable es un proyecto delirante, pues no encuentra interlocutores válidos ante su sensación de desolación y se lanza al abismo de su mundo imaginario con héroes de porcelana, los cuales se convierten en una representación de la realidad social que está habitando, pero de la cual pretende huir. Evidentemente, Ada ostenta una lesión emocional que la lleva a crear su propio exilio de la realidad; al igual que el leproso

a finales de la Edad Media, ella encarna un autocastigo y es receptora de la “cólera y de la bondad divinas. “Amigo mío -dice el ritual de la iglesia de Vienne-, le place a nuestro señor que hayas sido infectado con esta enfermedad, te hace Nuestro Señor una gran gracia, al quererte castigar por los males que has hecho en este mundo”. (Foucault, 1998, 8); ella es el receptáculo de las caídas que su república padece, se convierte en feligrés de sus figuras de porcelana, para recibir los favores que el mundo le ha negado.

6. Después del desorden ¡Se les presentó la virgen!

El arquetipo mariano y el espacio doméstico

La Modernidad temprana presenta el imaginario de las mujeres transitando, exclusivamente, en el ámbito de la casa, efectuando tareas de limpieza, mantenimiento y administración del propio hogar, de la familia o de la institución a la cual se encuentra adscrita. De modo que, permanece ajena del escenario público y político. Esta situación es evidente en la obra de Montt, *El Eskimal y la Mariposa*, pues, en este universo de sicarios, detectives, políticos y luchadores de todas las gamas, aparecen, por instantes limitados, las mujeres en sus funciones más comunes: "La hermana Carmen se asomó al corredor y reprendió a una que estaba cerca: "Hoy no es día para hacer estas cosas". La aspiradora dejó de zumbiar y el silencio llenó la habitación" (2004, 110). De esta manera, el autor construye un mundo masculino reafirmando la noción del espacio público para el hombre; mientras que las mujeres habitan, construyen y se expresan a partir de los espacios domésticos, del ruido de la aspiradora, del silencio que deben guardar frente a ellos; personas como la hermana Carmen atienden a todos, menos a ella misma. Esto ocurre porque el patriarcado, tal y como lo percibe la filósofa feminista Alicia Puleo, "[...] no es una esencia. El patriarcado es un sistema de organización social que se mantiene gracias al conjunto de tradiciones que lo sustenta" (Puleo, 1995: 27). Ahora bien, es preciso señalar que, para este trabajo de investigación, se entiende el patriarcado como un sistema de organización de la sociedad en el cual se prioriza el ejercicio y la ostentación del poder masculino, y sus experiencias vitales, sobre la mujer.

Ahora bien, tal y como lo propone Puleo, existen el patriarcado de consentimiento y el coercitivo. El primero, -que es el que interesa para esta investigación- tiene que ver con esos patriarcados contemporáneos que "se inicia a los roles sexuados a través de imágenes

atractivas y poderosos mitos vehiculados en gran parte por los medios de comunicación” (Puleo, 2000: 31).

Bajo las coordenadas del patriarcado de consentimiento, el sometimiento femenino es, en el presente, más sutil y complicado de reconocer que hace algunas décadas. Finalmente, la dominación simbólica es más suave, pero sus efectos suelen ser más contundentes; para Bourdieu, es capaz de “construir lo real, mediante la enunciación de hacer ver, hacer creer, de confirmar o transformar la visión del mundo, y así, la acción sobre el mundo” (Bourdieu, 1977: 140).

Las formas de enunciación, los modos de representación y las prácticas discursivas que la cultura le confiere a cierto tipo de personas, son construidos culturalmente; de modo que, lo que se entiende como mujer, y los límites de sus significados, son aceptados y normalizados como elementos preculturales o esenciales a su condición.

Luego, la mujer está sometida a una serie de conflicto simbólicos cotidianos, que tienen que ver con la forma en que es representada y la imagen que esta tiene de sí misma. Pues, son muchos los factores contra los que debe enfrentar su existencia; comenzando por su familia, la religión, la escuela y los medios de comunicación; todos estos, tienen un rol fundamental sobre la manera en que la mujer construye su lugar de enunciación y su espacio en el mundo; a su vez, estos agentes sociales ayudan a interiorizar patrones de conducta y reglas de convivencia que se legitiman por su uso cotidiano, hasta lograr la naturalización de los mismo.

A lo largo de la historia de occidente existieron múltiples discursos que definían los lugares ocupados por las mujeres; desde aquellos que consideraban que estas eran hombres cuyos genitales no se desarrollaron exteriormente, tal y como lo planteó Galeno en el siglo II d.C., quien “demostró” que debido a la falta de calor vital -perfección- las mujeres no alcanzaron a desarrollar las estructuras visibles en los hombres. En palabras de Thomas Laqueur:

En este planteamiento se concibe la vagina como un pene interior, los labios como el prepucio, el útero como escroto y los ovarios como testículos. El docto Galeno podía citar las disecciones del anatomista alejandrino Herófilo, del siglo tercero a.C., para apoyar su afirmación de que una mujer tiene testículos acompañados de conductos seminales como los del hombre, uno a cada lado del útero, con la única diferencia de que los del hombre se alojaban en el escroto y los de la mujer no. (Laqueur, 1994, 22)

De esta forma, se evidencia la manera en que la diferencia sexual se expresa a través del lenguaje con discursos politizados, en los cuales, la mujer estaba inferiorizada con “argumentos” extraídos de la biología. Es en 1803, cuando Jacques Louis Moreau, uno de los fundadores de la antropología moral, se enfrentó apasionadamente a los postulados de Aristóteles, Galeno y sus partidarios modernos en el tema de las mujeres y su relación con los hombres.

Así las cosas, Louis Moreau, estableció que no solo son sexos disímiles, sino que cuentan con diversidades en todos los aspectos de su existencia; esto es, del cuerpo y del alma, tanto

los factores físicos, como los morales. Para Louis Moreau, la relación de la mujer con el hombre es una serie de oposiciones y contrastes. Sobre esta versión dicotómica del mundo se funda su teoría. De modo que, los médicos divulgaban la idea de ser los únicos capacitados para identificar las “características esenciales” de la mujer, lo que las convierte en lo radicalmente opuesto al hombre. Así las cosas, el siglo XVIII dio paso a un nuevo modelo de dimorfismo radical, de divergencia biológica. “Una anatomía y una fisiología de lo inconmensurable sustituyó a una metafísica de la jerarquía en la representación de la mujer en relación con el hombre”. (Laqueur, 1994, 24)

Esta fisiología de lo inconmensurable, de lo que no se puede medir en términos biológicos abrió las puertas para que, hacia finales del siglo XIX, se planteara una nueva diferencia que, aunque no se podía evidenciar de manera rotunda, sí daba la libertad para reinterpretar los elementos microscópicos que constituyen los cuerpos. Así es como Patrick Geddes, eminente profesor de biología -así como urbanista y autor sobre temas sociales diversos- apeló a la fisiología celular para explicar

[...] el "hecho" de que las “mujeres eran "más pasivas, conservadoras, perezosas y estables" que los hombres, mientras que éstos eran "más activos, enérgicos, entusiastas, apasionados y variables". Pensaba que con raras excepciones -el caballito de mar, algunas especies de pájaros poco frecuentes- los machos estaban constituidos por células catabólicas, células que consumen energía. (Laqueur, 1994, 24)

Mientras que las células femeninas, por oposición, eran anabólicas; acumulaban y conservaban la energía. No obstante, aunque Laqueur sabía que no se podía demostrar, en laboratorio esta dinámica de las células, ni la relación contundente entre dichas “diferencias biológicas” y sus consecuentes distinciones en las conductas psicológicas y en los roles que se ocupan socialmente, se mantuvo en el imaginario esta hipótesis que determinó el lugar y el escenario de las mujeres y de los hombres en el mundo cultural; así las cosas, los varones tendrían que salir a la calle, gastar energía y encargarse de lo público; mientras que las mujeres se quedarían en el hogar, conservando, ahorrando la energía...en esas labores para las cuales fueron destinadas desde una naturaleza inconmensurables de los cuerpos.

De esta manera, tanto Puleo, Bourdieu, como Laqueur ofrecen distintas miradas para entender la naturalización de ciertos lugares ocupados, específicamente, por las mujeres dentro de las novelas del *corpus* establecido para esta investigación. No solamente los espacios destinados a la mujer se construyen desde diversos agentes sociales; sino también, desde los discursos “objetivos” de la ciencia y la biología. De esta manera, la literatura expresa una forma de entender y de explicar la realidad, para encontrar un sentido al mundo, para hacerlo propio... desde la ficción.

6.1 La mujer es persistencia

Por esta misma línea, en la obra de Evelio Rosero, *Los Ejércitos*, aparece aquel tipo de mujer que se presenta como un ser indiferente a la guerra, su ocupación es el espacio doméstico;

ahí construye y pasa su vida. Tal es el caso de Otilia, la esposa de Ismael, quien vive con su marido en un pueblo llamado San José, desde hace cuarenta años. En este lugar llevan una vida relativamente idílica, cuya rutina consiste en visitar y mantener el huerto, los árboles de naranjas, alimentar los gatos y los peces; de igual manera, pasa sus días entre el humor ácido de su esposo y la necesidad de éste por espiar a su vecina.

Con relación a Otilia Ismael dice:

Hoy mi mujer sigue siendo diez años menor que yo, tiene sesenta, pero parece más vieja, se lamenta y encorva al caminar. No es la misma muchacha de veinte sentada en la taza de un baño público, los ojos como faros encima de la isla arremangada, la juntura de las piernas, el triángulo del sexo –animal inenarrable, no-. Es ahora la indiferencia vieja y feliz, yendo de un lado a otro, en mitad de su país y de su guerra, ocupada de su casa, las grietas de las paredes, las posibles goteras en el techo, aunque revienten en su oído los gritos de la guerra, es igual que todos -a la hora de la verdad, y me alegra su alegría, y si hoy me amara tanto como a sus peces y sus gatos tal vez yo no estaría asomado al muro (Rosero, 2007, 24).

Es así como, Otilia representa en la novela el reposo, la proximidad a la naturaleza y la inconsciencia sobre el peligro. Ahora bien, es preciso señalar que gran cantidad de mujeres en la novela colombiana quedan encerradas en el espacio familiar, el cual funciona como una forma de naturalizar el rol social. De este modo, el espacio es una referencia identitaria que pone en juego las nociones culturales de género, las cuales se materializan en actividades prácticas y ejercicios realizados cotidianamente. Una mirada ligera podría llevar a pensar que

el espacio y la diferencia de género no guardan, necesariamente, una relación directa; no obstante, los roles asignados a hombre y mujeres, la distribución de los comportamientos espaciales diferenciados existe y son elementos contundentes en la elaboración del carácter de los personajes en la literatura. De hecho, tal y como lo plantea Rosaldo Michelle (1979), el hecho de que las mujeres sean consideradas más cercanas a la naturaleza que los hombres, permite que aquellas estén subordinadas al poder del varón, lo que se ratifica con la adscripción de éstas a roles desde la casa.

Más allá de la relación, simpatía o enemistad que las personas inmiscuidas en las dinámicas del conflicto puedan tener con ciertos grupos armados; mucho más allá de si sus comportamientos son violentos, pacifistas o indiferentes ante las vicisitudes de la guerra, algunos hombres mantienen determinadas representaciones, a manera de símbolos idealizados de la mujer; símbolos que pueden ser interiorizados como sagrados. De modo que, la figura de la virgen -en el caso colombiano cuyo sistema de creencias más representativo es el católico- envuelve distintas categorías de la mujer, como lo son la madre, la hija y en el caso de *Los Ejercitos*, la esposa. En efecto, dichas imágenes permiten evocar la vulnerabilidad de la condición humana, razón por la cual, en plena guerra se reafirman estos estereotipos que las convierten en dadoras de vida, en refugio, persistencia y bálsamo. Todas estas representaciones parecen levantarse en la adversidad para otorgarle al mundo un sentido que comienza a perderse en medio de la muerte, la tortura y los excesos de la humanidad.

No obstante, las representaciones de estas mujeres sagradas no sirven como solución directa a todos los problemas socioculturales; ni tampoco las absuelve de ser víctimas del conflicto, pero en algunas ocasiones, funcionan como el sujeto sobre el cual recae el peso de la tradición, del recuerdo, de todo aquello que distancia al hombre de la realidad que padece. Pues como diría Carmen Magallón Portolés, en *Representaciones, roles, y resistencias, de las mujeres en contextos de violencia*, “A ellas se les exige que sean la representación viva de las identidades culturales: que vistan, vivan y se comporten de acuerdo con la tradición, sin que importe lo demoleedor que sea esta sujeción para su libertad individual”. (2012, párrafo 33).

Así las cosas, las mujeres se ven abocadas a ser la representación esencialista que las convierte en símbolo de la paz; la que se debate entre los roles que supone ser madre, esposa y víctima. Al mismo tiempo, supone una dicotomía que a lo largo de la historia las convierte en mujer=paz y hombre=guerra. Ahora bien, “La unión esencialista de las mujeres con la paz no se corresponde con la pluralidad de comportamientos de las mujeres de carne y hueso, ni tan siquiera con las que se oponen a la violencia”. (2012, párrafo 36) Lo que demuestra la investigación de Carmen Magallón, quien encuentra que esta distorsión entre imagen, realidad y discurso se puede encontrar entre las mujeres de Greenham Common, en Inglaterra, en los años 80; pues estas mujeres lucharon contra el despliegue de los euromisiles y por tal motivo, fueron percibidas como seres disonantes respecto a la imagen de la “mujer pacífica” que el discurso socialmente aceptado les confería. De modo que, se les asignó una serie de estereotipos para denominarlas; ejemplo de algunos ellos son: “Abandona a los hijos, vive en la miseria, sanguinaria, obstinada y agresiva; no le importa su apariencia, ingenua,

loca, sin liderazgo, desorganizada, Caótica, sin estructura, es manipulada, es una minoría pequeña” (2012, párrafo 36) entre otras. En consecuencia, la suma de estos adjetivos, hacen pensar a Jones que “las presentaciones están en la mente de quien las escribe” (2012, párrafo 37).

No obstante, en el escenario de la guerra vivida en Colombia, las mujeres adquieren y adoptan distintos roles que pueden estar asociados a la supervivencia, a su sistema de creencias, a la manera en que han construido su identidad y se proyectan en las diversas funciones que las categorías sociales les atribuyen.

Ahora bien, dentro de la novela de Rosero, este tipo de mujer rompe las fronteras que se han establecido en el escenario de la guerra, pues, dentro del espacio construido socialmente para su control, ella se levanta como símbolo de la persistencia y eleva ese mundo sencillo en la mitad de la destrucción; es así como Ismael percibe a Otilia:

Intento de nuevo preparar un café: de pronto no hay agua, tampoco luz, desaproveché la ocasión para un café, Ismael, y quien sabe hasta cuando regresen el agua y la luz, ¿qué haría Otilia en mi lugar? Llenaría la olleta con el agua sobrante de la fuente, encendería la estufa de carbón, enaltecería al mundo ofreciéndonos un café en mitad de la hecatombe [...] (Rosero, 2007, 106).

En este fragmento, Otilia se nos presenta como un símbolo de la resiliencia en medio de circunstancias adversas, ella encarna esa facultad que ostentan las acciones tradicionales de quién protege su hogar y su mundo. Incluso, bajo la presión de la guerra:

Ya recorro las primeras calles vacías me olvido para siempre de la guerra: sólo siento el calor de la gallina en mi costado, sólo creo en la gallina, su milagro, el maestro Claudino, Otilia, el perro, en la cabaña, todos atentos al sancocho feliz entre la olla, lejos del mundo y todavía más lejos: en la montaña azul invulnerable que se levanta enfrente mío, medio oculta en velos de niebla (Rosero, 2007, 109).

La mujer es, dentro de la obra de Rosero, símbolo de fe, aquél ser que da forma y sentido al mundo caótico al que es arrojada con la guerra; basta con que Ismael recuerde toda la tibieza y seguridad que Otilia le otorga al mundo para olvidarse de la guerra; al punto en el que basta una gallina, la esperanza de un sancocho, la cercanía de un perro... para ser feliz.

Ahora bien, la creciente participación en esos espacios de reconstrucción social en los cuales existe una fuerte presencia e intervención de las mujeres genera nuevas reflexiones sobre la incursión de éstas en el escenario público, el cual se ha visto impactado por nuevos elementos de tensión entre la forma ortodoxa de representación de las mujeres y la construcción de nuevos discursos reivindicativos.

6.2. La madre Antígona que zigzaguea entre lo público y lo doméstico.

En la novela de Renza, *Muchacha al desaparecer*, aparece una representación de la madre, encarnada por doña Celia; pues esta mujer lleva años buscando información sobre su hija desaparecida, ella quiere saber qué pasó, al menos tener sus restos; sin embargo, esa búsqueda pareciera no tener fin, tanto así que, después de todas las luchas y trámites legales que la

mamá de Eugenia emprende, infructuosamente, para saber el paradero de su hija, Iriarte comienza a percibir a la señora como un símbolo de la resistencia, una especie de Antígona senil, que insiste con vehemencia a pesar de los infortunios y de las hostilidades que recibe; tal y como lo manifiesta Iriarte, el amigo de Eugenia (la hija de Celia):

No quiero ser irónico, doña Celia nunca ha oído hablar de Kafka y merece una estatua en una plaza tan grande como la del Vaticano. Cuando el último abogado que llevó el caso se cansó, ella siguió el camino por su cuenta. Lleva todos estos años dando brazadas entre los laberintos de la burocracia. Su itinerario ha sido el del terror. Debe conocer la mayoría de hospitales y morgues del país”. (Renza, 2008, 109)

Es así como doña Celia representa ese personaje griego que es Antígona -quien se ve atrapado en una pugna para enterrar el cuerpo de su hermano, darle una sepultura digna y honrarlo con la memoria-. Según Butler, Antígona “intenta hablar dentro de la esfera política con el lenguaje de la soberanía que es el instrumento del poder político” (Butler, 2001), ella aparece cuando el Estado no tiene la suficiente fuerza para representar sus intereses, de ahí que Antígona alce la voz frente a la burocracia y las leyes que desafía, con las mismas herramientas del Estado, con su lenguaje y sus trámites legales; pues “Ella no puede hacer su reivindicación fuera del lenguaje del Estado, pero tampoco esa reivindicación que quiere hacer puede ser asimilada plenamente por el Estado” (Butler, 2001). Al igual que Antígona, doña Celia se somete a una serie de trámites legales, aprende a reclamar con el “lenguaje de la soberanía”, se enfrenta a abogados, jueces, organizaciones y grupos políticos; todo ello, para saber qué ocurrió con su hija y poder tener, al menos, sus restos.

Ahora bien, doña Celia conoce el espacio público y de confrontación, no es una madre ingenua o que se abstrae de los problemas externos a su mundo doméstico; tan es así que, cuando Eugenia se dirige a hacer el mitin en el cruce de la avenida Rojas con 68, en ese sitio donde se desenvuelve la acción y su adrenalina se dispara -pues ella es quien dirige la manifestación- recuerda a su mamá “mamá de pan y azúcar que ahora debe estar torturándose la cabeza, tratando de imaginar mi día, preguntándole a la ciudad que se despierta “qué estará haciendo mi niña que todavía cree que se puede hacer algo en este país [...]” (Renza, 2008, 77). Pues bien, aunque la suavidad y la dulzura están asociadas a cierta fragilidad e inocencia, a la mamá de Eugenia se interroga sobre el desdichado destino de su hija y, además, es escéptica frente a la situación del país; es decir, analiza y conoce el territorio al cual se enfrenta su hija.

Eugenia recuerda a su madre constantemente, es su consuelo, su mundo de magia, su nido. La mamá para Eugenia es redención, la salvación de la condición humana a través de su amor y su dolor, tal y como se evidencia en el siguiente fragmento:

[...] quiero volver a mi casa,
abrazar a la vieja y que ella me toque y sepa que estamos bien
que no pasó nada o que pasó de todo
pero que aún somos la niña suya que ella quiere
a pesar de que a veces me mira y no me reconoce
y le parezca imposible que sea la misma que alguna vez inauguró su día
llamándola mamá a media lengua”. (Renza, 2008, 98)

En este fragmento se evidencia el zigzagueo de doña Celia entre el espacio público, aquel que habla el “lenguaje de la soberanía”, cuya burocracia cierra las puertas y le niega la verdad; pero, al mismo tiempo, es una madre dulce de “pan y azúcar” que hace del espacio doméstico un nido en el que se reconstruye la infancia y en donde la vida cobra sentido.

Vale la pena destacar que algunas mujeres se rebelaron antes los roles que la tradición les asignó y que, en algún momento -como doña Celia- se negaron a seguir siendo invisibilizadas por el orden instalado; tampoco asumen, del todo, la condición de víctimas; pues ellas persisten en reclamar justicia, verdad y reparación. Celia actúa como un sujeto político que decide libremente optar por un rol diferente al que se espera de una mujer pobre, vieja y sin posibilidades de obtener una formación académica para reclamarle al Estado.

Así como doña Celia, han existido mujeres que se levantan contra la impunidad; ella ocupa un lugar similar, en la ficción, como el que es ejercido históricamente en la realidad por las Madres de Plaza de Mayo, “CONAVIGUA o Viudas de Guatemala, Madres del Salvador, Madres de soldados rusos” (Magallón, 1012, párrafo 48) y, en el caso colombiano las poderosas -e incómodas para el establecimiento- **Madres de Soacha**; que buscan a sus familiares desaparecidos y se enfrentan a gobiernos déspotas, a paramilitares sanguinarios, a dictadores -con sus respectivos títeres- a las mafias que captaron el poder y a los políticos que buscan la impunidad de los delitos cometidos. Estas mujeres son denominadas por Magallón como las “Mujeres coraje”, aquellas que el sistema patriarcal no esperaba y, cuyo poder, el gobierno no alcanzó a dimensionar.

Por esta misma línea, en la novela de Tomás González, *Abraham entre bandidos*, aparece ese tipo de mujer que personifica la persistencia, las ganas de luchar y de salir adelante a pesar de la tragedia y de la desazón que acompaña el conflicto armado en Colombia; es así como Susana, la esposa de Abraham, es la primera que se levanta a organizar el mundo, aunque este se esté cayendo:

Susana se despertó muy temprano y se levantó de inmediato, dispuesta a sacudirse la impotencia. Antes del amanecer puso a cocinar el maíz, puso a fuego lento los frijoles, barrió lo que ya había barrido bien antes de acostarse, trapeó, sacudió lo que ya había sacudido antes de acostarse, puso el café. A las seis de la mañana entró la muchacha que la ayudaba y la encontró aplanchando en el patio la ropa (González, 2010, 37).

En este fragmento, es notoria la manera en que el espacio doméstico es reivindicado, pues es el lugar desde el cual se fundan los cambios tanto al interior como al exterior del sujeto y del contexto en general. “Puso el café”, como quien concentra en una olla la esperanza y la fuerza, para darle sentido al mundo; un gesto tan simple muestra toda la capacidad de resiliencia que la novela presenta en algunos tipos de mujer. Susana resignifica y funda su mundo con aquellos pequeños, pero esforzados, cambios que hace en la simplicidad que la rodea.

Tal es la importancia que se le da a Susana dentro de la obra que dicho personaje tiene un marcador especial, pues -como se explicó páginas atrás- cada vez que aparece la voz de

Susana la letra cambia y se vuelve itálica, dado que ella es la memoria de la casa y del pueblo, de ahí que su voz tenga relevancia y su escritura ostente una marca distinta.

La novela de González ofrece una perspectiva desde la cual se analiza la función del arquetipo mariano; específicamente, en lo que tiene que ver con el cuidado y la maternidad, pues estos dos elementos son entendidos como la meta y el destino de la mujer, hecho que la novela permite apreciar a través de lo que Susana cuenta sobre su hija Judith:

La de Judith es una casa también de las viejas, como era la mía, de tapia y tejas de barro, con solar grande, donde mantienen muchos animales. Ella solo tuvo tres hijos: Alcibíades, que adoptó cuando pensó que no podía tener hijos, y después tuvo a Sara y a Sofía. Judith ha sido mi brazo derecho para todo y ha cuidado a Vicente tanto como yo en los muchos achaques de una vida que gracias a Dios ha sido larga...

>> Aparte de haber cometido el disparate de casarse tan joven, ella ha sido siempre bastante cuerda. Se casó con Darío, totalmente contra mi parecer. Miguel Ángel, el papá, tenía una trilladora y de él se decía que era uno de los que financiaba en secreto a las cuadrillas de asesinos y que compraba fincas baratas y café robado, cosa que a nadie le constaba: si me opuse al matrimonio no había sido tanto porque el papá de él financiara a los bandidos, que no era cierto, sino porque ella apenas acababa de cumplir dieciséis años y él, si acaso, dieciocho>>. (González, 2010, 65) [sic]

Este fragmento de la obra nos permite apreciar la manera en que las dinámicas socioculturales y la tradición marcan un camino para la mujer, un patrón de conducta; al punto que, la maternidad es valorada a partir de la cantidad de hijos que se tenga: “Ella sólo tuvo tres niños [...]”. Dado que tres hijos es poco para una vida destinada a la labor de reproducirse; todo esto, a pesar de que Susana no estaba convencida de que se casara, su hija, tan joven.

La mujer es relacionada con su entorno, en el cual se cría su progenie, es el universo que ella construye, con sus tejas y tapias de barro; con el cuidado a los suyos, incluyendo a los animales. Los espacios domésticos son (en la mayoría de los casos) de referencia femenina. Ahora bien, la impronta de la dinámica que se lleva alrededor de estos espacios es tan fuerte que la mujer y su nombre propio pasan a un segundo lugar para darle relevancia a su condición de mujer de hogar (que habita los espacios domésticos), tan es así que, el hecho de que una de las mujeres de la familia conforme una relación heteronormativa produce un sentimiento de orgullo por parte de los hombres que conforma el núcleo familiar:

Cuando los hijos menores hablaban de Judith con los amigos, la nombraban orgullosos como La Casada. Ni Abraham, ni José, ni Fernando se opusieron al matrimonio, dice Susana. Abraham no alcanzaba a ver, por más esfuerzo que hiciera, lo que había de malo en todo el asunto [...] (González, 2010, 65).

Evidentemente, la categoría de “La Casada”, debe ir, como aparece en el fragmento de la obra, con mayúscula; pues esta situación le confiere a Judith un *estatus*, cierto reconocimiento social; de igual manera, habla “bien” de los cuidados y la vigilancia dados –

especialmente- por los hombres de la casa, los cuales están llamados a salvaguardar la honra y la dignidad de las mujeres de su familia; no obstante, es Susana, la mamá, quien actúa como la conciencia de la familia, aquella que logra dilucidar lo que los otros no pueden “Abraham no alcanzaba a ver, por más esfuerzo que hiciera, lo que había de malo en todo el asunto [...] (González, 2010, 65).

En esta misma novela, la representación social que se construye de la mujer que encarna los principios de la maternidad la convierten en una especie de virgen, de santa que ofrece poderes sobrenaturales; incluso, ante los ojos del matón más sanguinario que conforma la cuadrilla de bandidos:

El machete del bandido, según les había dicho Piojo, era más corto que los corrientes y tenía filo por los dos lados. Se decía que, aunque nadie se había atrevido a verificarlo, que en la funda de cuero lleva sujeto un broche con la fotografía de su difunta madre. Se decía también que antes de cada batalla rezaba una oración que lo hacía invisible al enemigo” (González, 2010, 113).

Dentro de la obra de González la figura de la madre tiene, para el bandido más sanguinario de la cuadrilla, un poder especial; de hecho, (Magallón, 2012) presenta un ejemplo que tuvo lugar en Colombia, en donde, una amiga de ella narra “cómo en la casa de un paramilitar perpetrador de crímenes sin medida, al que tuvo que visitar en un proceso de mediación, el cuarto de las visitas estaba presidido por una imagen de la Virgen de tamaño natural”.

(Párrafo 30); pues, esta relación que hacen los asesinos con la madre-virgen permite que estas funjan como protección, purificación y, a partir de la devoción de estos hacia ella, se les exima de sus culpas.

La fuerza de la madre-virgen es tan poderosa que la lealtad a esta representación social le ofrece al asesino una especie de amparo o auxilio... de complacencia; hasta el punto de que su arquetipo lo libra de cualquier justicia terrenal y, en una pirueta retórica, la madre imaginada se convierte en cómplice de las fechorías que el asesino va a ejecutar. Luego, esta representación simbólica no está autorizada, culturalmente, para juzgar al asesino -eso lo hace el padre-, lo que se le permite a este arquetipo es fungir como abogada ante la autoridad y como benefactora acrítica de quien pide sus favores; de ahí que el bandido, “antes de cada batalla rezaba una oración que lo hacía invisible al enemigo” (González, 2010, 113).

6.3. La madre cuidadora en el espacio doméstico.

La novela de Antonio Ungar, permite ver distintos escenarios en los cuales las mujeres dan su propia batalla y cumplen con sus compromisos políticos y sociales desde el cuidado por el otro; tal es el caso de Ada Neira, una de las mujeres más relevantes dentro de la obra, pues es la compañera sentimental del suplantador de Pedro Akira y una de las funciones que cumple es la del cuidado de este:

A la mañana del tercer día de encierro, mientras la enfermera Ada Neira organizaba mi desayuno con oriental delicadeza y dejándome contemplar sus delicadas facciones,

me atreví a sacarla de sí misma para preguntarle si sería posible tener un computador con internet” (Ungar, 2010, 66).

La novela permite ver cómo el cuidado aparece como un “atributo propio” de la mujer, dado que, en el imaginario social existe una relación directa entre el “cuidado” y la maternidad, quizás por su cercanía al rol reproductivo. De esta manera, en el escenario social, como en el universo narrativo de la obra, la función desempeñada por las mujeres se presenta como algo natural, que termina invisibilizando el verdadero valor de dicha acción.

Así las cosas, Aida representa ese tipo de mujer cuya presencia se ubica en un sistema de binomios, desde el cual se expone una comprensión del mundo; bajo esta lógica, las mujeres encarnan la emoción, el cuidado, una relación directa con la naturaleza y, por ende, su extensión “esencial” en el espacio doméstico. Mientras que los hombres exponen y encarnan el mundo desde la cultura, la idea de ser proveedores, la fuerza (“como producto de su inherente perfección”) y la apropiación del espacio público, que se adquiere con el ejercicio de la razón y la lógica.

No obstante, tal y como lo propone Carole Pateman “la dicotomía entre lo público y lo privado oculta la sujeción de las mujeres a los hombres dentro de un orden aparentemente universal, igualitario e individualista” (1996: 33). Como ya se ha evidenciado, este sistema de diferenciación sexual se ha manifestado desde la Grecia clásica, tal y como lo vimos en la representación de la estructura del cuerpo que ofreció Galeno y, como lo entendió Aristóteles, para quien, es claro que existe una división genérica del trabajo y del lugar que determinados

sujetos ocupan en la sociedad; todo ello, soportado en una discursividad del cuerpo, en las dimensiones simbólicas que se le otorgó a la ciencia como reguladora de los comportamientos sociales: “La relación entre el varón y la hembra es por naturaleza aquella en la que el hombre ostenta una posición superior, la mujer más baja; el hombre dirige y la mujer es dirigida”. (Aristóteles 1988/2005).

Ahora bien, dicha interpretación del orden social ha otorgado unos espacios y unos roles específico a cada identidad construida culturalmente, basada en la sexualización y categorización de ciertas partes de sus cuerpos. Lo que se tradujo en la conformación de los atributos que configuraron el universo femenino, en el cual, se articula el espacio privado, domestico, y una suerte de economía del cuidado, sin certeza de una remuneración.

De otra forma, aparece una mujer que, desde su universo doméstico, le hace frente al mudo con una resistencia inmutable; tal es el caso de la mamá de Jairo Calderón –el único y mejor amigos del suplantador de Pedro Akira-, pues después de que se encuentra con su hijo, quien ahora está postrado, para siempre, en una silla de ruedas, mantiene la siguiente actitud, según la versión del mismo Jorge:

 Mi mamá en cambio se hizo la que nada pasaba. Me dio un beso y me dio la bendición, como si la silla de ruedas no estuviera ahí. Estuve toda la tarde con ella, entre el calorcito, mirando cómo cocinaba, como si me hubiera metido otra vez morfina en la vena (Ungar, 2010, 227).

En efecto, la mamá de Calderón representa a esa mujer que encarna el espacio purificador del mundo, es todo lo bueno que el universo puede crear; ella se levanta como una especie de consuelo silencioso ante la devastación de la guerra; es quien le otorga fragmentos de tranquilidad a la República de Miranda, la cual se acerca al precipicio, en donde han caído algunos opositores de Del Pito. El arquetipo de esta mujer se acerca al de la virgen-madre que funge como bálsamo y consolación de aquellos que fueron arrastrados por las dinámicas irracionales del conflicto. Ella es consciente de aquello que le ocurre a su hijo, lo acompaña con su silencio, en su dolor - “Mi mamá en cambio se hizo la que nada pasaba”. (Ungar, 2010, 227)- y le otorga el beneficio de su bendición. De esta manera, el universo femenino que se percibe en esta parte de *Tres ataúdes blancos* se presenta como paciente, dócil, puro, cristalino y privado. Esto ocurre porque la distinción “genérica de espacios, y con ello de labores/trabajos y tiempos ha sido la consecuencia de tal comprensión dicotómica. Esta división ha permitido mantener la organización del mundo y de la economía tal y como hoy las conocemos” (Martínez, 2012, vol 3, 107).

El modo como se resignifica el espacio, la manera en que es distribuido y los usos que se le dan, fungen como extensión de la visión que se tiene de la sociedad y las jerarquías culturales que se interiorizan inconscientemente. Sobre la base de esta idea, es viable concebir el espacio como una construcción social y como manifestación de un orden imaginado; dado que este -el espacio- encarna las prácticas discursivas que son compartidas socialmente por una determinada comunidad; de igual forma, el espacio suministra sentido y articula los valores que persiguen los grupos sociales; en él se expresan algunos “esencialismos” producidos por la tradición, por los sistemas de ideas y creencias. En esta misma lógica, el

lugar que ocupa cada individuo lo pone en presencia de las funciones y roles que este desempeña en su círculo social. Así las cosas, no es arriesgado pensar que cada individuo, categorizado como hombre o mujer, asume una performática distinta y una actitud diferenciada, para establecer una relación con el espacio que le fue socialmente asignado.

En esta misma perspectiva, la distribución de los lugares como las plazas de los pueblos, el diseño y la ocupación de las aceras; el ordenamiento de las ciudades, la disposición de los escenarios rurales, todo ello, da forma o modifica la aproximación y las variantes que integran la posibilidad de acceder al conocimiento. En consecuencia, la performática que se establece en los lugares públicos y el dominio simbólico y material que se instaura con la apropiación de estos, determina las relaciones de poder, la ubicación dentro de un estatus o jerarquía social y modelan factores que determinan la relación con el mundo. De ahí que, para algunos sectores feministas, la casa es entendida como un lugar de domesticación para las mujeres, mientras que, sus distintas maneras de significación ayudan a legitimar una forma de “inferioridad ontológica” de la mujer.

En efecto, hasta bien entrado el siglo XX, dentro de las casas situadas en la ciudad se establecía una dinámica particular que enseñaba a las mujeres cómo ser una devota madre de familia -específicamente para desenvolverse en el quehacer doméstico- y una esposa abnegada

Aunque en el campo, se sumaban otras labores además de estas, como el cuidado de las aves y la pesquería. En este sentido, la casa se consideró un centro de aprendizaje

“profesional”, pero no tenía que ser forzosamente la casa familiar, su formación podía complementarse en los años de adolescencia en la casa de amigos o parientes. (Páramo y Burbano, 2011, 63)

Finalmente, lo que se buscaba con esta distribución del espacio, a partir de la sexualización de los cuerpos, era limitar el lugar de enunciación -y la apropiación - de la mujer en el espacio público; dado que esto permitiría conocer la cantidad de trabajos que podría realizar, así como, ponía en evidencia “la diversidad de ejes en torno a los que la organizan: el trabajo, la recreación, la vida familiar, etc., que si bien no diferencian de manera excluyente unas categorías de otras, sí denotan tendencias de carácter colectivo” (Páramo y Burbano, 2011, 65).

En consonancia con lo anterior, se puede evidenciar la manera en que, en el espacio doméstico aparece una “madre coraje”, doña Celia... una versión colombiana de Antígona en la novela *Muchacha al desaparecer* de Renza, quien, según Butler -refiriéndose a Antígona- “intenta hablar dentro de la esfera política con el lenguaje de la soberanía que es el instrumento del poder político” (Butler, 2001), quien desde el espacio doméstico interpela al Estado por no tener la suficiente fuerza para representar sus intereses como madre, como mujer y como ser humano. De igual manera, en la obra de Tomás González, *Abraham entre bandidos*, aparece Susana, la esposa de Abraham, con ella, la lectura se llena de su presencia, de la mano de esta mujer -que personifica la persistencia, la lucha constante y el deseo de mantener unida a su familia a pesar de la tragedia y de la desazón que acompaña al conflicto armado en Colombia- aparece la otra versión de la historia de Abraham, aquella que se cuenta

desde los lugares privados y domésticos. No obstante, en esta obra, también aparecen otras mujeres cuya vida está marcada por en dichos espacios, tal es el caso de Judith, cuyo estatus depende de la relación que ha formado con su lugar de enunciación; por esta misma línea, nos encontramos con la madre-virgen del bandido Machete, la cual es el símbolo de lo sagrado, de la purificación y de la protección.

De esta forma, en la novela de Ungar, *Tres Ataúdes Blancos*, Aida representa a aquella mujer que encarnan la emoción y que ostenta una relación directa con la naturaleza y, por ende, con su extensión “esencial”: el espacio doméstico. También está la madre de Jairo Calderón, quien reitera el arquetipo de la madre-virgen, que funge como bálsamo y consolación de aquellos que fueron arrastrados por las dinámicas irracionales del conflicto.

Todas estas mujeres literarias están enmarcadas en el espacio doméstico desde el cual se levantan cada mañana para resignificar el mundo, para construirlo, para retar al poder, para darle sentido a la existencia a través de una distribución del espacio que socialmente les asignaron. Constituyen, estas mujeres, la resistencia ante los desaires de la vida.

6.4. La mujer y su relación con la tierra y la naturaleza: Las Deméter en la narrativa colombiana.

En *El brazo del río* de Sandoval Ordóñez, se plantea una relación muy estrecha entre la mujer, la tierra y, en general, la naturaleza; desde allí, Paulina esboza una reflexión sobre las cosas realmente importantes en su vida, y llega a la conclusión, según la cual, su mayor meta es

volver a la tierra de la que fue expulsada ella y su familia, pese a que están los hombres y los ejércitos de la muerte o grupos armados, quienes le impiden lograr este sueño; tal y como se puede percibir en la siguiente cita:

Yo quería que mi mamá y mis hermanos pudieran volver a vivir en La Vega, que nadie nos disputara lo que era nuestro, y trabajar para que nunca más ni un hombre, ni un grupo, se sintiera con derecho a venir a sacarnos de nuestras tierras. Que eso no le volviera a pasar ni nosotros ni a ninguno (Sandoval, 2006, 38).

En la voz de Paulina se expresa un deseo, el de ella y el de toda su familia nuclear: volver a la tierra, que es parte trascendente en su experiencia de vida, pues el territorio es una extensión de su ser. Ese lugar que padece la usurpación, la violación y el despojo -a manera de índice embrionario- que meses después padecerá Paulina. Ahora bien, la protagonista de la novela insinúa que son más proclives los hombres -con relación a la mujer- los que suelen disputarle la tierra a sus dueñas, los que se sienten con el derecho de sacar a las familias de sus territorios -“para que nunca más ni un hombre, ni un grupo, se sintiera con derecho a venir a sacarnos de nuestras tierras”-; ella, lo único que quiere, es que esto no vuelva a pasar y, con esta reflexión, Paulina nos recuerda una de las razones del conflicto armado colombiano: la obtención, el dominio y el monopolio de las tierras de la clase trabajadora y campesina, por cuenta de los sectores poderosos de la nación. Esas razones se repiten, a lo largo de la historia del país de manera cíclica, aunque los móviles cambian (la siembra de caucho, del café, la extracción minera y de hidrocarburos, la explotación ganadera, el narcotráfico y, en general, la acumulación de poder a través del control de las aguas y de las tierras). No obstante, Paulina no solo ofrece una mirada, desde el territorio, para explicar su

situación de desplazada; ella también muestra la relación de las mujeres y la naturaleza; tal y como aparece en el siguiente fragmento:

[...] quería que mi mamá regresara a La Vega, a organizar el ordeño, a echar la cosecha, a mercar los domingos, trabajos que no la asustaban, ni la enfermaban, como los de limpiar, lavar, planchar y cocinar todos los días en esa casa de El Rosario en donde trabajaba. Es que la tierra es dura, pero cuando se ha nacido en ella uno se siente libre y digno allí. (Sandoval, 20016, 38)

Los trabajos de la mamá de Paulina con relación a la naturaleza constituyen una forma de sustento, de ofrecerse a sí misma dignidad y la posibilidad de decidir sobre su mundo; distinto a lo que ocurre cuando tiene que asumir el rol de desplazada y laborar como empleada de servicio en otras casas, a pesar de que son trabajos domésticos (en el imaginario social, cercanos a la mujer) Paulina aclara que, estar lejos de la tierra que las vio nacer tiene como consecuencia la enfermedad y una forma contemporánea de esclavitud; pues Paulina y su madre encuentran en la naturaleza una manera de ser libres; pero, al mismo tiempo, de crear lazos con los ritmos y los seres que la rodean; incluso los animales, quienes se convierten en una parte de ellas: “El perro me saltó al pecho y me lengüeteó la cara y yo lo dejé hacerlo. Era un pedacito de nosotros que todavía estaba allí. Luego de los saludos se retiró y con ojos mansos miró cómo mi mamá y yo íbamos desamarrando las cuatro puertas” (Sandoval, 2006. 51).

Esa relación tan arraigada con la naturaleza propende por una mirada particular hacia las mujeres desprendidas de su territorio, de su útero, y esto genera una serie de reflexiones sobre

la felicidad, el desplazamiento y la relación que se establece con los lugares; lo cual se evidencia en el regreso de Paulina y su mamá a la finca de la cual han sido desalojadas. Paulina, al llegar de nuevo a la finca, mira la alegría de su progenitora y narra, en su constante monólogo interior, lo siguiente: “Mi mamá renacía. No era tan difícil ser feliz. Pensé en el padre Eduardo. Ser feliz de pronto sólo era estar donde se tenía que estar, si a uno lo dejaban. Pero a nosotras, de muchas maneras, no nos dejaron”. (Sandoval, 2006, 57)

Ahora bien, la relación entre Paulina y su madre nos hace recordar, de nuevo, el universo que poblaron algunas diosas de la mitología griega y, específicamente, la situación por la que transitó Demeter y Perséfone a partir del rapto de la segunda por cuenta de Hades. Pues bien, dentro de la mitología griega, Demeter hace parte de la tercera generación de divinidades y, aunque se presenta de una forma muy humana, es quien personifica una versión renovada de la Madre Tierra; esta diosa es madre, pero no esposa, su relación con la naturaleza es directa, pues no solo es la diosa madre, sino que también, la encargada del cultivo de la tierra, ella condensa la historia de su migración y su fijación en el mundo.

Hades puede ser reinterpretado como el mundo masculino en su rostro más insaciable, aquél que - como en el caso de la diosa raptada- extrae de la Tierra a la hija de Demeter. Es preciso recordar que, esta última diosa, la de los granos y las cosechas, sufre tras la indiferencia de los dioses masculinos del Olimpo ante la desaparición de su hija, lo cual conduce a Demeter a una depresión profunda que la lleva a castigar al mundo con una cuota de sequía y hambre, a lo largo de mucho tiempo, mientras esta se encierra en su tristeza e impotencia. Lo mismo ocurre con la madre de Paulina; pues, en la obra de Sandoval Ordóñez, no solo es la hija, la

que ha sido raptada por el dios del Averno (por los varones de la muerte), sino que, también, la madre es despojada de su territorio y con ella su felicidad. Las dos volverán a su lugar de origen en una tarea que les constará sus vidas; pues les arrebatarán su efímera alegría, nuevamente. Las dos padecen -Paulina y su mamá- la indiferencia de los dioses masculinos del olimpo: el Estado. Ellas solo cuentan con sus cuerpos para hacerle frente al desarraigo al cual han sido condenadas. Paulina y su madre vuelven a la tierra, pero para fusionarse con ella a través de sus cuerpos violados, torturados, mutilados y fallecidos.

6.5. La madre y la construcción de zombis o el vaciamiento de sentido de la maternidad

Las novelas colombianas, aquí relacionadas, siguen presentando una serie de arquetipos recurrentes a lo largo de la historia de occidente; es así como, aparece la figura de la madre instrumentalizada en algunas de las novelas del *Corpus*, tal es el caso de la obra *Candelaria*; en cuya novela se explica, la manera en que Frank, uno de los capos más destacados crea un ejército de suicidas, que son cobijados bajo la figura de la madre:

Según las circunstancias, Frank utilizaba también a un <<escuadrón>> de suicidas, como los llamaba, porque realmente lograba convertirlos en eso. También eran hombres jóvenes, pero más pobres que los anteriores, adiestrados por él con la luz del arquetipo mariano:

- La madre es más importante que uno mismo.

Desde luego, él sabía que las suyas convivían con el hambre. Cuando los conocía, les regalaba imágenes de la Santa madre y les hablaba tanto de aquello que en poco tiempo se hallaban dispuestos a hacer lo que les ordenase, a saltar de lo alto de un edificio con un chaleco cargado con dinamita, a asesinar a un familiar o a quien fuera, o a tomar el mando de un auto con su carga de explosivos. Sabían que iban a morir, iban conscientes de ello, pero los animaba un sueño: el dinero de la operación llegaría a las manos de sus madres. Así murieron muchos.

Antes de lanzar al primero a la calle, a Frank se le ocurrió realizar un simulacro. - Quiero demostrar que he convertido en zombis a estos cretinos, pero necesito tu ayuda –le dijo a uno de sus ayudantes (Castro, 2000, 305).

En este caso, la representación social de la madre funge como la encargada de personificar la tradición, construida a través de la mirada patriarcal; es un estereotipo que no resiste un cuestionamiento frente al deber ser, es una figura instrumentalizada para darle continuidad a las prácticas discursivas -esas normas invisibles que atraviesan las instituciones sobre las cuales se creó un orden del mundo- o a las transgresiones de estas. Así las cosas, en la obra de Caicedo, el ejército de sicarios suicidas se enfrenta con un sistema de ideas y de tradiciones que teje el mundo, y el contexto, en donde estos se encuentran insertos. A través de los hijos varones, los jefes de la mafia le conceden a la madre el “beneficio” de ser la dadora vida y de la muerte; en tales condiciones, los jóvenes sicarios encuentran su destino en la ley del padre o, en este caso, en la ley de los narcotraficantes que tienen el poder; incluso, de darle sentido a sus existencias.

En esencia, el universo femenino en las novelas está -como en la realidad colombiana- en proceso de construcción; por épocas se reafirman ciertos patrones, se deconstruyen otros, se crean nuevas formas de identidades y reaparecen algunos paradigmas, como es el caso del arquetipo mariano en el mundo sicarial.

Sin embargo, en este caso, se puede hablar claramente de una especie de maternidad patriarcal, que -según María J. Binetti, en su texto, *La maternidad patriarcal: sobre la genealogía de la suprema alienación*- inició con el patriarcado en su momento de origen, y continuó hasta la fecha, esto es, según la autora, durante unos 5000 años, desde los cuales, dicha maternidad ha padecido las diferentes formas del patriarcado en distintos escenarios sociales. No obstante, sin importar la manera o el momento en que aparece, su fundamento parece ser el mismo “la apropiación de la capacidad procreadora de las mujeres, expresada en la apropiación de sus hijos y resuelta en la dominación de todo el orden reproductivo y productivo” (2013, 114). Así las cosas, la maternidad se construye como un trabajo de las mujeres para mantener el orden masculino; pero se naturaliza de tal manera que aparece como un ejercicio basado en la gratuidad, simbólicamente empobrecido, destinado a cumplir metas socioeconómicas, que se fortalecen con la exclusión de las mujeres en el escenario público.

En esta misma lógica, el vínculo inmediato de la mujer con sus hijos se rompe, pues interfieren las mediaciones del orden social, el cual actúa como la ley del padre. Es decir, la madre y el hijo están atrapados por un vínculo construido.

Paradójicamente, en el contexto de esta mediación, el vínculo materno se afirmó como un *factum* biológico, natural, animal, dualistamente escindido de un mundo

espiritual, que será de suyo inmaterial y antinatural. Con esto, el patriarcado se aseguró su exclusión del orden simbólico, cultural, ideológico, racional (2013, 114).

En esta medida, las mujeres actúan como vehículos de los designios de un dios inmaterial, que sería capaz de parir el universo a su antojo y sin precedentes para desarrollar una especie de monogenética del Padre, así se plantea una fuerte diferencia entre procreación y creación.

En esta perspectiva:

[...] mientras que la humanidad primitiva celebraba en la Madre la fuerza universal de la vida, la fecundidad, el fruto de la tierra, por el contrario, en el principio de la creación patriarcal, no está la celebración de la vida, sino su condenación a la muerte, el dolor y el mal. (2013, 115)

Pues es la mujer quien introduce el pecado, la culpa...y la libertad al mundo, según lo refiere el Génesis de la biblia -cuya narración transita entre la creación divina, la aparición de Eva y la salida del paraíso- la maldad nace con la mujer, su progenie nace al mundo como una raza maldita y esta solo tiene sentido si actúa bajo la ley del padre, y le sirve a este; pues el padre exige ser obedecido para darle “orden” al mundo, sin importar que los hijos sean sacrificados, ignorando la voluntad de la madre.

Desde esta perspectiva, las bases del patriarcado se fundan sobre la mutación de lo femenino, en pecaminoso y maldito. De modo que, el vínculo biológico proviene de una maldición que, en silencio, ruega por el poder salvador de la ley del padre. En esta medida, los seres humanos

nacen al mundo patriarcal toda vez se entreguen a la obediencia y al sentido que les otorga el “patrón celestial”.

Por esta misma línea -en la novela *Candelaria*- cuando el líder de los narcos conocía a los nuevos sicarios “les regalaba imágenes de la Santa madre y les hablaba tanto de aquello que en poco tiempo se hallaban dispuestos a hacer lo que les ordenase”. (Castro, 2000, 305) Frank los acercaba a lo “trascendente”, los llenaba de sentido para vivir y para morir.

Ahora, esta representación de la madre no solo es propia del Génesis -y su hipotexto (Genette), *Candelaria*- Siglos después, Aristóteles le otorga la idea de la perfección inmaterial a la fuerza del semen; mientras que la mujer actúa como el objeto receptor de dicha fuerza vital “es el varón el que engendra al varón” (Aristóteles, 1982:Z, 7, 1032 a, 25), es decir, el hombre se atribuye el patrón de perfección en el proceso de concepción, por lo que no hace parte del universo impuro de lo “femenino natural”, que corresponde a la mujer y su útero.

En este proceso discursivo, el hombre queda exonerado de cualquier choque material con la vida que se gesta; él solo ofrece el calor que permite “la verdadera” existencia. Ahora bien, la eliminación del factor paterno en el proceso material de la creación es análogo a la idea de la contaminación en la esencia diáfana del ser, exclusiva de la mujer; es decir, desde el hecho biológico, la mujer corrompe la perfección que habita en el semen. En palabras de Binetti:

La masculinidad procrea activamente y transmite lo perfecto; la madre, en

cambio, recibe, limita y niega, con su impotencia y privación, la fuerza pura e infinita del semen paterno. El varón procrea, la mujer concibe, nutre y conserva. Su semen es puro acto perfecto, su seno es mera materia pasiva (2013, 119).

Desde esta perspectiva, ciertas ideas que atravesaron la Grecia Clásica y parte de la Edad Media promovieron el vaciamiento de sentido que constituye la impronta maternal; para que ese lugar fuera ocupado por una discursividad y simbología llanamente androcéntrica. De modo que, por encima del vacío, conducto amorfo y receptáculo impuro se impone el orden del padre, aquel que es capaz de purificar los rasgos matrilineales.

De otra forma, con el pensamiento moderno la mujer renunció a su sustancia material para mutar en un espíritu atribuido al hogar, que halla su realización en el encuentro con el hombre y, a través de dicha unión, la consumación espiritual proyectada en un hijo. En efecto, esta revolución social que llegó con la Modernidad no alcanzó a convertir a la mujer un sujeto pleno de derechos políticos y sociales.

Las representaciones de lo femenino y de lo masculino han estado unidas a las tensiones que se establecen entre el lenguaje y el mundo extralingüístico; entre la cultura y la naturaleza, y una serie de indicadores sociales y de significados culturales que han sido construidos a lo largo de la historia. Sin embargo, el género “es una acción que puede reproducirse más allá de los límites binarios que impone el aparente binarismo del sexo”. (Butler, 2007, 226) Todo esto, todas estas cargas de significación hacen parte de las representaciones que se tienen de

la madre. No obstante, ni siquiera el pensamiento Ilustrado pudo apartar el análisis de los sexos del contexto político, pues, tal y como lo plantea Laqueur,

[...]la epistemología no produce dos sexos opuestos por sí misma; eso sólo lo pueden hacer ciertas circunstancias políticas. La política, entendida en sentido amplio como competencia por el poder, genera nuevas formas de constituir el sujeto y las realidades sociales en que los humanos viven. Este planteamiento formal incide necesariamente sobre la sexualidad, y el orden social que la representa y legitima. (Laqueur, 1994, 32)

En efecto, esto ocurre, porque los distintos sistemas sociales transforman el sentido que se tiene sobre la realidad y, así, lo que se entiende como masculino y femenino se modifica, la maternidad no escapa de ello, pues, en algunos escenarios es instrumentalizada en virtud de los intereses de la actividad humana. Lo “esencial” de cada género, y sus respectivas funciones, resulta ser el producto de distintos procesos culturales e históricos.

Así las cosas, desde la llegada de la Modernidad, la mujer podía usar su libertad para someterse al deber materno patriarcal, una especie de sacrificio virtuoso, consentido y sagrado; en consecuencia, se pasa de una maternidad sucia e impura, para darle lugar a un deber incondicional inherente a su propia “esencia”. Ella trae sus hijos al mundo, pero es expulsada del orden social y político; el instinto maternal se vincula a una especie de experiencia precultural e inconsciente y, así, se le resta importancia al tema de la maternidad en el pensamiento filosófico de la Modernidad; nuevamente, la madre es desterrada del

ordenamiento lógico; solo se explica su presencia a partir de los fines que se puedan proyectar en el arquetipo mariano que la representa, situación que, siglos después, establece una relación dialógica con la novela de Castro Caicedo, *Candelaria*: “También eran hombres jóvenes, pero más pobres que los anteriores, adiestrados por él con la luz del arquetipo mariano” (Castro, 2000, 305). De modo que, con este ordenamiento social el nombre materno pasa a ser instrumentalizado, basado en un principio inmaterial que recoge su propia “esencia” y al que se le niega el ejercicio de su subjetividad. De este modo, la novela de Castro Caicedo permite ver la manera en que se ha acallado la presencia activa de lo materno, para convertirla en la luz que guía el sacrificio de sus propios hijos.

7. La Mujer silenciada.

En la novela, *Candelaria* de Germán Castro Caicedo se puede encontrar distintas formas de violencia hacia la mujer, las cuales van formando tipos de representaciones específicas; una de dichas formas de violencia tiene que ver con el silencio al cual la mujer es sometida. Ella no tiene derecho a expresar sus ideas, a exponer su voz, ni presentarse públicamente con el lenguaje hablado o escrito, este derecho le ha sido cercenado y, justo ahí, comienza su proceso de deshumanización; tal y como se evidencia en el siguiente fragmento de la obra, cuando Santos, el esposo de Candelaria le dice lo siguiente:

- Difícil hablar en esos términos. Es que esta noche has estado irreconocible.

-¿Por qué?

-Porque te he visto habladora, <<opinadora>> de cosas que no conoces bien. La mujer debe callar. ¿No te impresionaron acaso el porte y la elegancia de esa señora tan silenciosa? Me dice Frank que maneja fuerzas del más allá.

- A mí me interesa lo del más acá, lo que me rodea y se encuentra a mi alcance, de manera que yo pueda controlarlo. (Castro, 2000, 55)

Evidentemente, para un hombre que se beneficia y fomenta las jerarquías de poder en estos escenarios de violencia -como es el mundo del narcotráfico- en una nación como Colombia, es difícil e incómodo hablar con mujeres que expresan su opinión, pues, por la estructura machista del país, presente en la literatura, a una mujer no se le concibe como un par o como un interlocutor válido. Como lo plantea Santos, dentro del universo narrativo, “la mujer debe callar”, pues el silencio femenino es equiparable al porte y a la elegancia.

En la obra de Castro Caicedo encontramos a una mujer -Candelaria- cuya vida está delimitada por el hombre, ella vive dentro de esa conveniente -para los varones- invención patriarcal, entendida esta última como la matriz heterosexual de la que habla Butler. Esta matriz, no es otra cosa que un sistema de roles y funciones de género; patrones y parámetros a seguir, todo esto, basado en una aparente “verdad” del sexo -como lo menciona irónicamente Foucault, según la interpretación que ofrece Butler en *El género en disputa*-. Desde esta perspectiva, se crean prácticas reguladoras que producen formas coherentes de identidad de género; estas son, aquellas que mantienen relaciones de concordancia y continuidad entre género, sexo, práctica sexual y deseo; es decir, no hay discontinuidad entre las conexiones de causa y efecto que se expresan entre los rasgos físicos sexualizados, o el sexo biológico, los géneros construidos culturalmente y el efecto de estas dos circunstancias en el marco del deseo y la práctica sexual. En palabras de Butler:

La heterosexualización del deseo exige e instaura la producción de oposiciones discretas y asimétricas entre lo <<femenino>> y lo <<masculino>>, entendidos estos conceptos como atributos que designan <<hombre>> y <<mujer>>. (2007, 72)

En este sistema de roles se encuentra Candelaria, pues su vida está inserta en la matriz heterosexual o invención patriarcal, la cual le edifica un escenario, unas formas de enunciación y unos límites que la construyen como mujer, una especie de “llegar a ser” mujer (Beauvoir), en el marco de un binarismo simple que categoriza a las mujeres como buenas y malas, santas y putas, habladoras y silenciosas; tal y como lo percibe el esposo de Candelaria:

“-Porque te he visto habladora, <<opinadora>> de cosas que no conoces bien. La mujer debe callar. ¿No te impresionaron acaso el porte y la elegancia de esa señora tan silenciosa?”. (Castro, 2000, 55). No obstante, la respuesta de Candelaria, ante dicha afirmación, se presenta como una declaración, ante la cual se puede inferir que ella, Candelaria, es consciente de que las palabras de su esposo hacen parte de una invención sobre la mujer, esa matriz heteronormativa que intenta construirla y cuya “representación de las mujeres propone de manera implícita que el género es un tipo de caracterización persistente que pasa como realidad”. (Butler, 2007, 37) Candelaria responde a las demandas de Santos de la siguiente forma: “me interesa lo del más acá, lo que me rodea y se encuentra a mi alcance, de manera que yo pueda controlarlo. (Castro, 2000, 55); así las cosas, por encima de las abstracciones y sistemas de ideas complacientes con los varones, de las creencias del más allá... Candelaria es consciente de las características que le asignan a su género e, incluso, del origen religioso y abstracto sobre el cual se modela; aun así, ella no logra cambiar el sistema que habita, aquel que está, permanentemente, fabricándola; pues, como se ve en la novela, en el mismo instante en que ella denuncia dicho sistema, es silenciada por la misma invención que establece las reglas dentro de la matriz heteronormativa.

Candelaria es una mujer con identidades subordinadas a múltiples niveles, por lo cual se enfrenta a mayores prejuicios, desafíos y formas de discriminación; ella viene de una clase social vulnerable, sin recursos económicos; es mujer en un país que, de entrada, minimiza al género femenino como un factor esencialista de su condición de sometimiento; adicional a ello, se mueve en un universo netamente masculino, como lo es el del narcotráfico. Bajo estas condiciones, adquiere gran importancia el hecho de que Candelaria intente reivindicar el

poder de autodefinirse y combatir estereotipos impuestos por las estructuras, agente e instituciones hegemónicas; aun sabiendo que esto le traerá problemas: “Sabía que era capaz de hacerlo y eso significaba convivir con la violencia” (Castro, 2000, 56).

Es así como Candelaria empieza un proceso de supervivencia, de ruptura y de posicionamiento en el mundo masculino del narcotráfico; una de sus grandes conquistas consiste en el hecho de poder expresar su punto de vista, de exponer su voz, de señalar una posición diferente y respetable; aunque después, el sistema la convierta en una mujer silenciada: “Nunca se había atrevido a hablarle en ese tono y él prendió en ira y se marchó” (Castro, 2000, 56), tal y como ocurre en el anterior fragmento.

De esta manera, la voz de Candelaria comienza a invadir el espacio masculino, su voz es generadora de cambio (por lo menos, dentro de las estructuras mafiosas) y se levanta a sí misma como un ser indomable que se niega a la domesticación, pese a las consecuencias que este acto de “insubordinación” le acarrea: “La mañana siguiente, el maquillaje y los anteojos de sol no atenuaban la mancha oscura sobre el pómulo, ni la cortada en el labio inferior de Candelaria. Tampoco tres hilos rojos en el cuello de Santos” (Castro, 2000, 110). En efecto, esta situación que cuenta el narrador de la obra ocurre cuando Candelaria es golpeada por Santos, la razón: hablar y tener protagonismo en la charla de traquetos o mafiosos, al punto de opacar la figura de su marido.

Ahora bien, dentro de la novela, las mujeres que acompañan a los mafiosos deben ser “consecuentes” con su lugar en la pirámide social, y con las formas de representación que se les atribuyen; esto es, en algunos casos, asumirse como “objetos decorativos” aunque no siempre, de muy buen gusto:

En esos días, Colette se había depilado el pubis a lo brasileño y se quejaba de los dolores. Cesadas las lamentaciones, le mostró a Candelaria el abanico de revistas de modas comprado la víspera, a través del cual se enteraba de las boutiques del momento y de las últimas tendencias, pero la verdad es que estudiaba tanto la moda, que no sabía nada de modas. << Tiene un olfato especial para llevar el vestido incorrecto en el momento inadecuado>>, pensaba Candelaria (Castro, 2000, 110).

Un estereotipo recurrente en las novelas del conflicto armado –sobre todo en aquellas que se adentran en el tema del narcotráfico- tiene que ver con aquella mujer trofeo, que no hace parte de los negocios de sus compañeros, ni se interesa por las dinámicas sociales que la acompañan; al parecer, ellas solo están interesadas en ajustarse a los patrones de belleza, algunos bizarros, que constituyen lo que se ha denominado, localmente, como la estética traqueta; es decir, mujeres voluptuosas que no necesariamente hacen parte de los altos círculos sociales, sino que pueden ser provenientes de sectores y barrios populares. La caricatura sobre dicha mujer, como se evidencia en el fragmento de *Candelaria*, muestra los dolorosos procesos a que se somete para verse “deseable”; generalmente, ella está pendiente de la moda, aunque carece de un gusto justificado, le interesa ostentar el poder económico -

¿y sexual? - en sus grandes tetas y nalgas, en la mayoría de los casos, operadas. Aparece en la obra de Castro como una mujer decorativa y silenciada.

Evidentemente, algunas novelas en la literatura colombiana, junto con otros productos culturales, han creado personajes femeninos basados en estereotipos que son construidos en las dinámicas locales. Así las cosas, las mujeres que aparecen en algunas obras y, en este caso específico, en *Candelaria*, están relacionadas con el intercambio de favores sexuales y con la droga. Ahora bien, algunos expertos en análisis de medios colombianos, como Omar Rincón, aseguran que “el estereotipo de mujeres como prepagos y de hombres como sicarios o narcos, lo hemos construido históricamente” (2015, Meléndez, sp). Luego, estos arquetipos no son parte de un arrebato publicitario y conspirativo en contra de Colombia, sino que son sujetos que habitan, tanto la cotidianidad colombiana, como, la ficción.

Desde otra perspectiva, en la novela *Candelaria* de Castro Caicedo, las mujeres son asesinadas para asegurar el silencio sobre la ubicación de los campamentos y de los laboratorios del narcotráfico, sus cuerpos funcionan como mensajes que explícitamente expresan “saber, hablar y ser mujer es un “delito” que se paga con la vida”:

Una mañana comenzaron a aparecer cadáveres de mujeres en diferentes sitios de la ciudad. La noche siguiente, otros. Y la siguiente y la siguiente. Las primeras sabían de la existencia del lugar, pero el número de muertes superaba cualquier cálculo. Frank pagaba por cada una y los matones habían encontrado en esa locura una manera de saldar sus decepciones o simplemente de meterse en la bolsa más dinero del que les pagaba con regularidad. Todas eran chicas entre los

quince y los diecinueve años, clase pobre, algunas estudiantes, otras aspirantes a modelos, otras a presentadoras de televisión o candidatas en alguno de los setecientos setenta y siete reinados de belleza (Castro, 2000, 306).

De esta manera, las mujeres son asesinadas para garantizar un silencio, sus cuerpos sin voz, sin alma y sin vida parecen recordar en los distintos lugares de la ciudad, quienes están por dentro y por fuera del poder; de esta forma, el cuerpo de la mujer se convierte, automáticamente, en un texto y en una metáfora cultural sobre los imaginarios y las prácticas discursivas inmersos en el sistema de ideas y de valores que ejerce el poder y el control sobre ellas.

Ahora bien, más allá de los estereotipos, una constante que atraviesa a la mayoría de las mujeres -no a todas- en la novela de Castro Caicedo es su situación de silenciamiento, la cual responde a su posición frente a múltiples sistemas de desigualdad; este silencio, que a la vez anula su humanidad, se incrementa en la medida en que estos sistemas se entrelazan, lo que promueve un escenario propicio para los distintos grados de violencia y exclusión que varían en relación con los distintos tipos de mujer. El funcionamiento de este sistema inquebrantable, de esa invención patriarcal, construye el cuerpo de la mujer y, al mismo tiempo, reproduce es imagen binaria del mundo -el silencio para las mujeres; el discurso, el habla, la posibilidad de autodefinición para el hombre- que inagotablemente, se escribe sobre el cuerpo efímero de las mujeres. Nadie sabe con certeza cuándo ese modelo atrapó a unas y liberó a otros, nadie sabe de qué manera ese sistema de ideas las silenció y las escupió hacia la muerte.

Dentro de las novelas que recrean el tema del conflicto armado colombiano el silencio es un arma con la que se le apunta a las mujeres, y que les va minando sus insumos para afrontar la vida, al no ofrecerles ningún tipo de explicación sobre lo que ocurre con su propia existencia, con la de sus hijos y con la de su respectivo conyugue. Esto se hace evidente en la novela de Evelio Rosero, *Los Ejércitos*, cuando, Geraldina le narra a Ismael la manera en que uno de los ejércitos se llevó a sus hijos y a su esposo; sin siquiera, ella tener la posibilidad de recibir una explicación o de ser tomada como una interlocutora válida:

Entró él a media noche con otros hombres y se llevó a los niños, así de simple, profesor. Se llevó a los niños en silencio, sin decirme una palabra, como un muerto. Los otros hombres lo encañonaban; seguramente no le permitieron hablar, ¿cierto?, fue por eso que no pudo decirme nada. [...] y a mí ni una palabra, como si no fuera la madre de mi hijo”. (2007, 79)

En este fragmento se puede advertir la manera en que la mujer es invisibilizada, se le niega el derecho a reclamar, a preguntar y, como en este caso, a pedir cualquier tipo de explicación. Ella es despojada de sus derechos, sobre todo en el momento en que es desprendida de sus hijos, de su esposo y de su propio cuerpo; nuevamente, el nombre de lo materno es vaciado, silenciado; pues para este momento, sus hijos ya le pertenecen a la guerra. Geraldina es una especie de Andrómaca del trópico, pues al igual que la princesa Troyana prevé la muerte de su esposo “sin decirme una palabra, como un muerto” (79) y la situación del hombre hacia sus hijos, que en palabras de Andrómaca fueron: “tu no tienes el menor impulso de piedad hacia tu hijo” (Homero,1998, 118), así lo sintió la princesa troyana:

A la vista de su hijo, le sonrió en silencio, mientras Andrómaca se acercó al héroe, bañada en lágrimas y tomándole de la mano, le dijo: “¡Infortunado! Tu valor ha de perderte, tu no tienes el menor impulso de piedad hacia tu hijo ni hacia mí, desdichada, que bien pronto seré tu viuda, pues los aqueos te acometerán todos a una y acabarán contigo. En cuanto a mí, si has de morir, mejor sería que me enterraran antes, pues no he de encontrar consuelo” (Homero, 1998, 118).

La voz de la mujer, la opinión de ella es totalmente ignorada, tanto Geraldina en la novela de Rosero, como Andrómaca en la mitología griega; ellas saben sobre el futuro de sus compañeros, son conscientes de la desdicha de sus hijos; pero es poco lo que, como mujeres en plena guerra, pueden hacer. Sobre la situación de Andrómaca, Nazira Álvarez Espinosa dice:

Si bien a la mujer se le exige la maternidad como cualidad indispensable para cumplir con su rol de esposa, la progenie no le pertenece. En principio, el padre es quien tiene derecho de vida y muerte sobre su descendencia. La situación de las esclavas muestra una objetivación aún mayor de su descendencia pues son los varones quienes disponen de los hijos de las mujeres, tanto en tiempos de paz como en tiempos de guerra. (2017, 91)

No es difícil imaginar la repulsión que pudo sentir Andrómaca al tener que entregarse a los deseos del hijo del hombre que mató a su esposo, que arrastró el cuerpo de Héctor alrededor de Troya y que hizo parte del ejército que lanzó a su hijo desde una de las murallas de Ilión.

No obstante, ella debe someterse al silencio y a la sumisión, los cuales constituyen sus únicas alternativas.

Tanto para la mujer del mito griego, Andrómaca; como para Geraldina, la brasileña que aparece en *Los Ejércitos*, la maternidad es convertida -por los hombres- en un factor que permite ejercer más violencia contra ellas. En el caso de la primera ocurre cuando “Astianax es asesinado en Troya y en Ftía surge la amenaza de eliminar a su hijo con Neoptólemo; en ambos casos, ella como cautiva y esclava debe aceptar los designios de sus captores” (87). Por otro lado, en *Los Ejércitos*, mujeres como Geraldina parecieran compartir la condición de esclavas de algunas las mujeres de la mitología griega; solo que esta vez, en el escenario del conflicto armado colombiano; así las cosas, los grilletes de la mujer, continúan siendo su silencio y su sometimiento a la voluntad del hombre. En efecto, Geraldina guarda un mutismo amargo, se desespera, pero siente que no puede hacer más que ver cómo se desenvuelven los trágicos hechos en los cuales sus hijos son desaparecidos, junto con su esposo; mientras que su cuerpo se convierte en un objeto que materializa, a través de la necrofilia, la descomposición de la condición humana en plena guerra.

Por esta misma línea, nos encontramos con el cuerpo silenciado de Geraldina, el cual es convertido en objeto y sujeto de contemplación y abuso. Desde la mirada masculina se concibe la idea de que la mujer aparece en el mundo para ser deseada y para provocar en el hombre la imposibilidad de hacerse cargo de sus instintos. Esto lo percibe Ismael cuando espía a Geraldina, su vecina:

[...] toda ella es el más íntimo deseo porque yo la mire, la admire, al igual que la miran, la admiran los demás, los mucho más jóvenes que yo, los más niños –sí, se grita ella y yo la escucho, desea que la miren, la admiren, la persigan, la atrapen, la vuelquen, la muerdan y la laman, la maten, la revivan y la maten por generaciones (Rosero, 2007, 35).

Desde la percepción masculina, dentro de la novela, las mujeres se visten, se desvisten, pasean y respiran en función del deseo de los hombres; con el afán de que estos las contemplen, las persigan y las maten. Desde esta perspectiva, ninguna acción de la mujer tiene una motivación autónoma, que prescindiera de la mirada del hombre; pues a estos les pertenece todo lo que ocurre en ellas.

Ahora bien, el discurso patriarcal está tan bien ilustrado en la obra que, las palabras de Ismael, parecieran anticipar el aterrador desenlace que, en páginas posteriores, le espera a Geraldina, cuyo cuerpo es violado masivamente en un acto necrofilico por cuenta de los hombres de uno de los ejércitos que asolan al pueblo de San José:

Entre los brazos de una mecedora mimbre, estaba –abierta a plenitud, desmadejada, Geraldina desnuda, la cabeza sacudiéndose a uno y otro lado, y encima uno de los hombres la abrazaba, uno de los hombres hurgaba a Geraldina, uno de los hombres la violaba: todavía demoré en comprender que se trataba del cadáver de Geraldina, era su cadáver, expuesto ante los hombres que aguardaban. (2007, 202)

En efecto, esta novela muestra cómo, desde la perspectiva patriarcal que ofrece la guerra, la mujer es la “culpable” de la mirada del hombre sobre su cuerpo - “desea que la miren, la admiren, la persigan, la atrapen, la vuelquen, la muerdan y la laman, la maten, la revivan y la maten por generaciones”-, pero sobre todo, es “culpable” de lo que el hombre haga con el cuerpo de ella; el discurso patriarcal es tan fuerte que, incluso, el hombre queda eximido de sus culpas. Ahora bien, vale la pena recordar que esto no solo ocurre en el universo literario de la ficción en Colombia; pues, en mayo de 2012, una mujer fue violada, torturada, empalada y asesinada como consecuencia de un brutal ataque ocurrido en el Parque Nacional de Bogotá, por uno de sus compañeros de estudio. Años después, durante el 2016, la Secretaría de Gobierno de Bogotá, bajo la administración del burgomaestre Enrique Peñalosa expide un comunicado en el que, absurdamente, –con mayúscula sostenida- se expone lo siguiente: CULPA EXCLUSIVA DE LA VÍCTIMA, más abajo, en el mismo comunicado, se explica lo siguiente: “Rosa Elvira Cely....[...] Puso en riesgo su integridad y vida, hasta el punto que Javier Velasco le cerceno su existencia; si ROSA ELVIRA CELY no hubiera salido con los dos compañeros de estudio después de terminar sus clases, en las horas de la noche, hoy no estuviéramos lamentando su muerte” (Secretaría de Gobierno de Bogotá, 2016). Palabras más, palabras menos, la mujer, tanto en la ficción como en la realidad colombiana es culpable de los ataques que recibe.

Uno de los muchos elementos interesantes en la obra de Rosero, tiene que ver con el hecho de que nos enfrenta cara a cara con la situación que viven algunas mujeres en Colombia, al mismo tiempo que desnuda y desnaturaliza el discurso hegemónico sobre el cuerpo de la mujer y sobre la responsabilidad del hombre frente a sus propias conductas.

La obra de Rosero nos permite ver otra dimensión, sobre la forma en que es representada la violencia hacia la mujer, en la literatura cuyo tema es el conflicto colombiano. La mujer es víctima de la tortura, objeto cambiante de secuestro y extorsión en el más absoluto de los silencios. Esto se evidencia en la tragedia que encarna Chepe, el dueño de la tienda principal del pueblo San José, a él, no le mataron a su esposa embarazada, pero se la llevaron y le dejaron una nota debajo de la puerta: *“Usted señor tiene una deuda con nosotros, y por eso nos llevamos a su mujer embarazada. Tenemos a Carmenza y necesitamos 50 millones por ella y otros por el bebé que está por nacer, no vuelva a burlarse de nosotros”* (2007, 125). En la Colombia del conflicto armado, como en su literatura, las mujeres son despojadas de su voluntad, de su voz y son víctimas de la guerra, y de la sociedad en general, antes de nacer, como si dentro de la dinámica social el destino estuviera marcado de manera trágica para las mujeres.

Desde otra dinámica, hay un tipo de mujer al que vale la pena dedicarle espacio en el análisis de la novela de Rosero, es el que representa Adelaida López, quien, según la narración que ofrece Ismael:

Era una mujer emprendedora y clara como el día, según decían sus consignas, y sí, como una excepción a la regla, las consignas decían la verdad: clara como el día, emprendedora: acaso por eso mismo resultó asesinada a bala y garrote: cuatro hombres, todos portando armas de fuego, uno de ellos con un garrote en las manos, llamaron a casa de Rey: le pidieron a su mujer que saliera a la calle. Ambos se negaron. Empezaba la noche, y también uno de los crímenes más

dolorosos de que se tenga recuerdo en este municipio –como señalan los periódicos-: los hombres se cansaron de esperar, entraron en la casa y sacaron a Adelaida por la fuerza, junto con Mauricio. El garrote empezó a golpear a la mujer en la cabeza mientras Mauricio permanecía en el piso bocabajo, encañonado. Su hija única de trece años, salió detrás de sus padres. Le dispararon a madre e hija (2007, 144).

En el anterior fragmento se puede identificar el destino de la mujer política, aquella que asume unos roles específicos dentro de la estructura social en la cual se encuentra inmersa; no obstante, el hecho de ser un agente activo de las transformaciones sociales en ámbitos familiares y políticos la convierten en una víctima visible de este monstruo que es la guerra, el cual ahoga cualquier posibilidad de salida y de lucha. Es así como, la mujer se convierte en víctima directa del conflicto armado, al hacer uso de su criterio político y al ejercer su liderazgo o la defensa de su autonomía. Tal y como se evidencia el informe: Mujeres y conflicto armado:

Existen varios factores de riesgo y vulnerabilidad que de manera particular afectan de forma exponencial la vida y el ejercicio de los derechos de las mujeres, dentro de estos se encuentran las áreas de influencia de Grupos Armados Organizados al Margen de la Ley (de aquí en adelante GAOML), en donde las mujeres están sujetas a amenazas, señalamientos, detenciones, secuestros, raptos, agresiones, discriminaciones y a todo tipo de hechos violentos por causa de su participación social, política, ubicación geográfica o por el hecho de reclamar y

defender sus derechos, pero en la mayoría de las ocasiones, por el sólo hecho de ser mujer” (Unidad de víctimas, sf, pag 3).

En este ejercicio dialéctico que encarnan la literatura y la historia de este país se puede encontrar que las mujeres que hablan, que son garantes de las legítimas demandas de una comunidad, de la familia a la cual pertenecen y, por ello, se convierten en un peligro para sus propias vidas y para la de aquellos que las acompañan en sus luchas; más aún si, como en el caso de Adelaida López, se encuentran en el fuego cruzado de los distintos actores armados del conflicto; pues ella sufre lo que se ha conocido dentro del feminismo como la discriminación interseccional, que consiste en el cruce de distintas estructuras de desigualdad, las cuales terminan por converger en una discriminación a través de múltiples factores, hecho que implica poner el acento en el carácter simultáneo y en los efectos o consecuencias que se producen en determinada situación. Tal es el caso de Adelaida López, la líder social asesinada a bala y garrote en/y por *Los Ejércitos* en el pueblo de San José - desde la ficción y, en Colombia desde la realidad-, pues en ella convergen varios elementos que ponen en riesgo su vida; en primera instancia es mujer, es una mujer que exige sus derechos, que tiene voz y no se calla, que se manifiesta ante un estado corrupto, que vive en las zonas rurales de un país en conflicto y no hace parte de la élite. Este coctel de condiciones hace que su presencia tenga el final que narra Ismael en *Los Ejércitos*.

Por otro lado, la novela *Abraham entre bandidos* de González, permite observar cómo el silencio es una forma de anular e invisibilizar la presencia de la mujer, de darle un valor nulo a la voz de esta. Lo cual se puede ver en la siguiente cita: “Judith respondió que el ejército

debería estar ahí para proteger a todos, fueran del partido que fueran. El coronel la miró en silencio por un momento, como si no hubiera oído o no tuviera importancia lo que ella quisiera opinar sobre el asunto” (González, 2010, 36). Este fragmento de la novela de González presenta la situación ante la cual Judit, ni siquiera es merecedora de una respuesta por cuenta de la institución que ella increpa; Judith está pidiendo justicia al coronel; sin embargo, el silencio de este recuerda la manera en que las mujeres fueron vistas por los padres de la patria; pues, un estudio de Edwin Jader Suaza Estrada registrado en su texto: *Mujer, exclusión y escritura en Colombia. Aproximación a las representaciones y órdenes letrados decimonónicos en la construcción de las naciones latinoamericanas*, llama la atención sobre un texto de José María Vergara y Vergara (1831-1872)- titulado: *Consejos a una niña*, cuya función es la misma que la de un manual de comportamiento- que insta a las mujeres a tener una idea positiva sobre la sumisión y sobre la obediencia que aquellas le “deben” a los hombres; así las cosas, el señor Vergara y Vergara, proponía lo siguiente:

Para el hombre, el ruido y las espinas de la gloria; para la mujer, las rosas y el sosiego del hogar; para él el humo de la pólvora; para ella el sahumerio de alhucema. Él destroza, ella conserva; él aja, ella limpia; él maldice, ella bendice; él reniega, ella ora (p. 125). No alces nunca tus ojos sino para mirar al cielo. Sé dócil a tus padres, en tal extremo, que ellos no tengan la pena de decirte con los labios lo que bastaría te dijiesen con los ojos. Obedece siempre, para no dejar de reinar. Dios, tus padres, tu esposo serán tus únicos dueños; el mundo los llama algunas veces tiranos; la felicidad los llama guardianes (p. 126).

Es preciso hacer énfasis sobre la manera en que al hombre se le asocia al ruido, a la pólvora; mientras, a las mujeres se les asocia al sosiego, al sahumero y al silencio de la oración. No solamente a la mujer se le circunscribe al espacio doméstico con estas referencias; sino que, además, se le explica los medios y las formas a través de los cuales debe expresarse; es decir, practicando el silencio. Estas formas de anular la voz femenina en virtud de la “supremacía masculina” son persistentes a lo largo de la historia y de la literatura colombiana; más aún, si esta -la mujer- intenta formular opiniones sobre las estructuras que ostentan la autoridad; así las cosas, el silencio funciona como un dispositivo de poder; pues, dentro de la novela de González, el silencio del coronel es un mensaje que le recuerda a ella -a Judit- su lugar de enunciación; en términos colombianos, es una forma de decirle: “no sea igualada”.

Adicional a esta situación, la novela de González permite mirar desde otra perspectiva a las mujeres silenciadas en el escenario de guerra que presenta la obra; así las cosas, a la mujer no solo se le anula la voz, sino que, además, se le cosifica y es convertida en un botín de guerra; en un premio con el cual se celebran los excesos de los asaltos a las veredas: “y no me traigan muchachas para acá, teniente. Cómanselas, hagan con ellas lo que les convenga, pero allá, allá. No me jodan aquí con eso” (González, 2010, 33). El anterior fragmento hace parte de una orden emitida por Pavor, el jefe de la cuadrilla de bandidos que tienen azotado el escenario literario en el que transcurre la novela. El empuñar las armas, tener control sobre el territorio y exhibir poder a partir del ejercicio de la violencia permite que este bandido reproduzca un orden simbólico en el cual las mujeres son inferiorizadas, no solo les cercenan la capacidad de expresarse, también, les limitan el espacio “hagan con ellas lo que les

convenga, pero allá, allá” y vacían las existencias de ellas, enunciándolas como productos sexuales -comestibles-, a la manera y al gusto del portador.

Por otro lado, en la novela de Renza, *Muchacha al desaparecer*, Eugenia percibe la necesidad masculina de deslegitimar su discurso; Ellos siempre descalifican los aportes y las consignas revolucionarias que Eugenia defiende y disemina por la universidad, ella siente que los “hombres de buena voluntad” la van a volver “picadillo” mientras buscan cualquier recurso retórico para descalificar las propuestas de la protagonista:

“Voy a concentrarme en ser ecuánime, en no esgrimir la verdad como si fuera un arma arrojada

Esa frase ya te delata y tus deseos de concordia entre los hombres de buena voluntad me enferman. Esos están preparados para hacerte picadillo

picadillo, bocadillo, bordillo, toldillo, fondillo

te ibas a concentrar

escúchalos, “la insensatez y la irresponsabilidad de una acción descabellada, que no consulta la real voluntad de las masas”

¿cómo pueden usar esas palabras?

“compañeros aupados en un autoritarismo del todo ajeno a la democracia proletaria”

no joda, otra palabra con mayúsculas

concéntrate

picadillo, bocadillo, bordillo, toldillo, fondillo

pero, a ver, ¿ustedes no creen que hay motivos suficientes para un paro? No es por capricho que se convoca, nos están aplastando y la única opción que queda es esta opción de masas

otra palabra con mayúsculas y músculo

mira lo que contestan, no pierden ni una, “sabemos que hay motivos sobrados para una acción de esa naturaleza, no discutimos eso, nos oponemos a que se nos impartan órdenes como en un ejército”

[...]

me duele el pecho, se me cierra la garganta

mena jodida solo para los juegos de cama, aquí resultas ser una majadera” (Renza, 2008, 30).

Así las cosas, aparece una Eugenia que se esfuerza por no parecer desequilibrada ¿quizá, no tan mujer?: “Voy a concentrarme en ser ecuánime”. Este esfuerzo de ella por verse imparcial la saca de la posibilidad de transmitir un discurso con algo de espontaneidad; por el contrario, ella se plantea, como factor imperativo, la necesidad de ser condescendiente con los hombres y minimizar, voluntariamente, su seguridad y vehemencia ante estos; de igual manera, ella intenta restarles fuerza a sus afirmaciones y a no esgrimir las como una verdad. Eugenia siente que ante los caballeros de su facultad tiene que asumir la “imparcialidad” de la ciencia, hablar desde el imaginado y esperado estilo masculino; según el cual, ostenta objetividad y rectitud.

Por otro lado, está esa otra Eugenia que la increpa en el interior de su conciencia; se presenta como un público espectador entre la sumisión femenina de la voz de esta -en virtud de la

“armonía” con sus interlocutores- y el escenario masculino que enfrenta con la beligerante descalificación de sus compañeros: “Esa frase ya te delata y tus deseos de concordia entre los hombres de buena voluntad me enferman”.

Ahora bien, esa otra voz de Eugenia recorre un proceso discursivo típico de quien, por el hecho de ser mujer, se sabe atacado desde antes de hablar. De ahí que, la protagonista intente cambiar, constantemente, el registro de su mensaje; pues, lo que sí tienen claro -las dos voces que convergen en la misma mujer- es que “están preparados para hacerte picadillo picadillo, bocadillo, bordillo, toldillo, fondillo”. La reiteración de palabras, cuyas dos últimas sílabas riman entre sí, muestran a una Eugenia asustada, que repite esos fonemas como si fueran un mantra; pero un mantra que, inconscientemente, le está hablando sobre su destino.

Acto seguido, la voz más severa le recuerda a la voz más flexible de Eugenia sus iniciales deseos de “concentrarse” para dar un discurso “ecuánime”; pero no importa el tono, ni la frecuencia por la que hable Eugenia, ellos terminan aplastando su voz; mientras que utilizan una retórica absolutista “la real voluntad de la masas”, llena de verdades incuestionables -“la real”- concedores del sentir popular y arrogándose el derecho de hablar, y ser la conciencia, de las colectividades.

Eugenia repite su desesperado mantra, quizás ni ella misma sabe si es para clamarse o para sustraerse de la situación que la envuelve, y da su opinión utilizando una palabra que convoca a lo plural, al espíritu de cuerpo y a lo público: las “masas”; así las cosas, ella entra al espacio público a través de la palabra, más aún, de la palabra pública, que es monopolio masculino.

De ahí que, ellos reconozcan que, aunque esta tiene la razón, se oponen a que ella sea quien los organiza o lleva la voz cantante dentro del contexto del paro estudiantil: “sabemos que hay motivos sobrados para una acción de esa naturaleza, no discutimos eso, nos oponemos a que se nos impartan órdenes como en un ejército”. En este punto, Eugenia se descompone; ya lo ha intentado todo; esto es, ser condescendiente, analizar la situación desde la mirada de un tercero -como si ella fuera parte de un público-, llenarse de valor e increparse, bajarle el nivel a los términos que utiliza y hasta utilizar el mismo argot de ellos... todo lo intenta para, finalmente, sentir que -“me duele el pecho, se me cierra la garganta”- su voz es acallada.

La autonomía y la libertad de la mujer siempre serán expresiones que quedan en puntos suspensivos...pues, los temas relacionados con el origen de la opresión, el factor genuino de lo femenino, lo precultural, las dinámicas en que se ejerce la coerción, los mecanismos que fomentan la naturalización del patriarcado son, y serán, algunos temas comunes en el análisis de los distintos enfoques feministas, los cuales, han demostrado que, la discriminación no solo se ejerce en función del estrato económico, del sistema de ideas religioso y cultural, del grupo étnico, del color de piel; sino que, también, la opresión se manifiesta en los cuerpos sexuados, no solo a través de categorías de género o sexo, sino desde los lugares de enunciación y la manera en que son representadas.

Tal y como se insinúa en los fragmentos tomados de las novelas de Rosero y Castro Caicedo, González y Renza este tipo de violencia presenta cada violación o muerte como el alimento de un poder invisible; así, a través de la agresión sexual, se ataca al Otro, porque en el imaginario patriarcal, la destrucción del cuerpo de la mujer mina el valor de aquél que se

encuentra en el bando contrario, dado que –bajo la mirada machista- éste debería tener a aquella bajo su tutela y cuidarla de otros hombres. De esta manera, al cuerpo de la mujer se le obliga a servir como mensaje sobre la base de su silencio.

En *Los ejércitos*, este tipo de práctica, en el que se utiliza al cuerpo de la mujer como un mensaje, cobra varias víctimas; no solo el cuerpo de Geraldina padece esta situación, también la padecen la esposa e hija de Chepe; esto se evidencia cuando a él le envían “por debajo de la puerta, igual que una advertencia definitiva, los dedos índices de su mujer y su hija en un talego ensangrentado” (2007, 177). En este tipo de casos, en los que se hace explícito el control y manipulación de los cuerpos, existe una relación directa con el control del territorio. De modo que, así como atacan, se apropian del lugar, y lo marcan con una nueva denominación; así mismo, se apoderan, y marcan los cuerpos de las mujeres como una nueva forma de colonización que se levanta entre el terror. De ahí que, a las mujeres primero se les silencia y luego se usan sus cuerpos como mensajes para mostrar poder y control.

En efecto, así como lo plantea la poeta Sandra Uribe Pérez²⁰: “Cuando hombres y mujeres primitivos empezaron a inventar palabras, lo hicieron no solo para comunicarse entre sí, sino también para apropiarse del mundo nombrándolo”. (Uribe, 2019, párrafo 1), a partir de lo anterior, se puede inferir que, al negar el ejercicio de la palabra a un sector de la población, que en este caso, a las mujeres, también se les niega la posibilidad de apropiarse del mundo, de habitarlo y de estar en él. Justamente, eso es lo que ocurre con Candelaria en la obra de

²⁰ En una entrevista realizada por Clara Schoenborn, en la cuarta entrega de "Poetas jugando naipes", para el periódico El Espectador

German Castro Caicedo, con Adelaida López y Geraldina en *Los Ejércitos* de Rosero; es lo que percibe Judit en *Abraham entre bandidos* de González y Eugenia en la obra de Renza, *Muchacha al desaparecer*.

Los personajes femeninos de estas obras sienten que son sustraídas del mundo al no poder nombrarlo, sus cuerpos se convierten en mensajes, en objetos sexuales, en actores silenciados dentro del mundo que las construye, son mujeres trofeo, son un texto y una metáfora cultural de los imaginarios contenidos en el sistema de ideas y de valores que ejerce el poder y el control sobre ellas.

Esto ocurre porque cuando se tiene la posibilidad de nombrar al mundo y sus dinámicas, se “empieza a tener identidad en el conjunto de la realidad” (Uribe, párrafo 2), un significado propio y genuino que, en la mayoría de las novelas, es negado a las mujeres, cuyas voces aparecen y desaparecen al ritmo de una sociedad que pretende fabricarlas y que las inserta en unas prácticas discursivas que, en algunos casos, llegan a deshumanizarlas. De esta manera, algunos personajes femeninos, dentro del *corpus* establecido, se nutren de los vacíos que dejan sus voces, de todo aquello que ha quedado en el silencio, que nos insinúan unas voluntades que están allí, pero a las cuales no tenemos acceso; por eso quizás, muchos de estos personajes femeninos están formados por silencio.

8. Las insubordinadas

Algunos sectores de los distintos feminismos han intentado reconstruir la idea de un tiempo antes de la estructura patriarcal, buscando una suerte de contingencia en el orden instaurado culturalmente; con el ánimo de desmontar la reificación²¹ que se ha hecho de la mujer, su papel inexorable en este ordenamiento social y las distintas representaciones que asume dentro de la ley; de modo que, se busca un nuevo orden en el pasado, uno que hable de una especie de feminidad original, distante a la autojustificación de la ley presente, que reprime y tiende a subordinar a un sector de la población, pues, este tipo de discurso...

[...]casi siempre se fundamenta en un relato que narra cómo eran las cosas *antes* [sic] de la constitución de la ley, y cómo surgió la ley en su forma actual y necesaria. La invención de esos orígenes detalla una situación previa a la ley en un relato necesario y unilineal cuya culminación es la creación de la ley, y así la justifica. Así pues, el relato de los orígenes es una estrategia dentro de una narración que, al explicar una única historia autorizada sobre un pasado que ya no se puede recuperar, hace surgir la constitución de la ley como una inevitabilidad histórica (Butler, 2007, 102).

En efecto, como señala Butler, la intención de plantearse un pasado precultural y aludir a una feminidad original y auténtica puede arrojar una mirada limitada, esencialista, y hasta conservadora. En contravía de las agendas culturales actuales que propenden por analizar el género como una construcción cultural compleja. Adicional a ello, se deben analizar con

²¹ Para este trabajo, consideraremos reificar como el ejercicio de hacer creer que un ser humano, una persona, es producto de una acción inevitable; lo que lo convierte en un ser inconsciente de sus acciones y, por lo tanto, atrapado por una suerte de “destino” invariable; al punto de considerársele un objeto o cosa no consciente, ni libre.

cuidado estas ficciones -sobre el estado puro de lo femenino- que contienen ideales normativos problemáticos y que terminan definiendo el lugar histórico de la mujer.

Por tal razón, es mejor hablar, no de un modelo esencial de lo femenino, sino de las identificaciones múltiples y coexistentes que engendran diversos conflictos, entre conductas que se ajustan a las normas construidas y los desacuerdos o sujetos insubordinados dentro de las configuraciones de género, y su consecuente construcción de las representaciones sociales que refutan el carácter fijo de los sitios en donde se sitúan lo masculino y lo femenino con relación a la ley del padre, al orden jurídico²².

De modo que, dentro de las novelas del *corpus* se puede encontrar que el uso del lenguaje, la apropiación de los espacios -tanto públicos como privados-, las prácticas discursivas, y sus rupturas, muestran el carácter ilusorio de la representación social como sustrato sustantivo para el ser humano, así la ley busque su legitimidad a partir de la naturalización del modelo diferenciador de los cuerpos; pues, parafraseando a Butler²³, para hablar de las condiciones de enunciación de género, vale la pena pensar en aquellas *Otras* categorías que quedan por “fuera de la ley”, las insubordinadas, las cuales muestran que el universo simbólico de representación -para referirse al ser humano y, específicamente, a la mujer- no es más que una construcción y que podría rehacerse de otra forma y con nuevas variaciones.

²² Darle el atributo de esencial y natural a una ley solo puede significar que se instituye como un cerco dominante dentro del cual se fundan relaciones de poder.

²³ Para referirse a las demandas de la ley en cuanto a la relación binaria del sexo, esta “[...] exige estar de acuerdo con su propia noción de <<naturaleza>> y adquiere su legitimidad mediante la naturalización binaria y asimétrica de los cuerpos [...]” (Butler, 2007, 216) y sus respectivas representaciones en cada género.

En la novela de Germán Castro Caicedo se puede encontrar a una mujer que va adquiriendo un lugar en el universo masculino del narcotráfico, ella es Candelaria, quien ha acumulado poder, dinero y protagonismo en el escenario del crimen, en el cual, ni siquiera existe una palabra para denominar a las mujeres que llegan a ocupar el lugar del patrón, del jefe. Por eso, su interlocutor tiene que inventarse una nueva categoría para nombrarla: “La Narca”; esto se pone en evidencia cuando a Candelaria le llega la propuesta de abandonar la organización de Frank, para aliarse con otros narcos, quienes la ven de la siguiente manera:

¿Qué esperas? Toma tu propio camino. Aquí te conocemos, sabemos que eres una mujer, además de bella y de evasiva, astuta, y ahora muy adinerada [...] conoces el negocio: eres un narco, o una narca, no sé cómo se dice, muy bragada”.

(Castro, 2000, 250)

Candelaria no solo se abre un nuevo lugar en el mundo del narcotráfico; sino que también, obliga a crear nuevas palabras para ser nombrada; su presencia ya existe para los hombres del negocio de las drogas, ella se ha incorporado en el lenguaje y ha empezado a apropiarse del espacio en el cual está inmersa, según Schoenborn -hablando del silencio en la poesía-, “Esta apropiación se da porque cuando se le asigna nombre a algo, este empieza a tener identidad en el conjunto de la realidad, un significado que depende de lo que el bautizante interprete²⁴”. (2019, párrafo 2)

²⁴ La entrevista que Clara Schoenborn le hace a la poeta Sandra Uribe, para el periódico El Espectador, tiene como introducción las palabras que aparecen en la cita.

De otro lado, en una conversación entre Candelaria y el Barón Rojo, aparece el tema de las leyendas de los piratas, específicamente la de Francis Drake, de quien se dice lo siguiente: “Bueno, hoy es <<Sir>> Francis. La reina, que era su amante y el verdadero capo del Cartel, le hizo el honor de elevarlo a la dignidad de caballero de la Corte. ¿Y sabes otra cosa? Con los maderos de uno de sus buques hicieron una silla que ahora veneran en la universidad de Oxford (Castro, 2000, 360). Las mujeres con poder en el universo masculino son denominadas como “el verdadero capo del Cartel”, “el narco” o “la narca”; pareciera que no existiera en ese universo una palabra exclusiva para la mujer; sino que su forma de representación se da a través del lenguaje masculino, el cual se ve en problemas para mencionarla con términos distintos a los dirigidos a otros hombres; esto ocurre porque, finalmente, en el lenguaje habitan todas y cada una de las maneras de existencia; hay roles, funciones y hasta lugares de enunciación que solo corresponden al mundo masculino; de ahí que, las formas de mención hacia la mujer obligue a reinventar nuevas palabras con las que se abren espacios en el mundo patriarcal.

No obstante, flaco favor se le hace al feminismo -en el marco del lenguaje inclusivo- al intentar construir ciertas expresiones de género que, al mismo tiempo, originan nuevas formas de jerarquía y de exclusión; tal y como podrían serlo la palabra “narca” o la dicción “capa del cartel”; expresiones que encarnan una estratificación dentro de la industria del narcotráfico, unas funciones y roles de la sociedad patriarcal que solo emulan y enfatizan el orden social establecido; es decir, estas expresiones no son otra cosa que la manera en que se reafirman las prácticas discursivas del mundo masculino a través de la mujer; en el lenguaje se reproduce la performática masculina por medio de la representación social de la mujer.

Por otro lado, algunas mujeres en la obra de Tomas González ostentan distintas formas de categorización al empoderarse y plantear una posición crítica desde la política; este es el caso de Cecilia, a quien le asesinaron al esposo y mantiene una constante crítica frente al sistema:

Cecilia hablaba ahora de política con Fernando y Julio, el primero de diecisiete años, el segundo de trece.

-¡Ellos son! –tronó Cecilia-. Son esos hijueputas los que tienen a este país como los tienen. Son los mismos. ¡Como Drácula, que nunca mueren! Miren no más al asesino Gómez ese. Estatua le levantarán al desgraciado, van a ver. ¡Y ese parece hasta tener los colmillos y todo! [...] (González, 2010, 24).

Por otro lado, este tipo de mujer empoderada es enunciada, dentro de la obra, como una mujer “beligerante” y “belicosa”, palabras textuales del narrador de la obra. Cecilia encarna la ruptura con los buenos modales, con el lenguaje contenido y con las formas protocolarias de la mujer; ella hace una pausa ante los usos del habla que tienen el resto de los personajes femeninos de la novela, en particular, y del *corpus* de esta investigación, en general. Cecilia dinamita las expectativas que se tienen sobre el cumplimiento de las reglas construidas para la mujer; pues, a lo largo de la historia, cada sociedad crea una serie de normas que indican lo que se espera de un hombre y de una mujer; en efecto, los comportamientos que se esperan de unas y otros moldean varios factores en la vida de los individuos, como por ejemplo, el carácter performativo del cuerpo, la manera en que se afronta una situación, la forma de vestir y, evidentemente, la forma de hablar; en esencia, los hábitos lingüísticos que se repiten inconscientemente en distintos escenarios de la existencia. La construcción de género implica que cada persona va a ser un uso específico de la lengua, a partir de las circunstancias, del

contexto en el que se encuentre y, específicamente, de la categoría que se le atribuye en el proceso de sexualización de los cuerpos.

De esta manera, Cecilia rompe con el protocolo que espera de ella; pues, el discurso de una mujer y el de un hombre presenta diferencias desde algunos rasgos, como el tema, el género de quienes participan en el diálogo, el contexto y estilo usado. La participación de la una y del otro, el número de intervenciones dentro de una conversación tiene que ver con la apropiación de dichos temas para enunciar las ideas de manera libre. Según Jorge Lemus, en su libro: *Sexismo en el lenguaje: mitos y realidades*:

El hombre, por ejemplo, es directo en su hablar, trata de dirigir la conversación y los temas a discutir, decide cuándo terminar una conversación o cuándo cambiar de tema. Además, por estar en contacto con otras personas para negociar sus productos, su léxico aumenta y su hablar se ve influenciado por el medio. La mujer, por su lado, se queda en casa y la extensión de su vocabulario se limita a los asuntos del hogar, por lo que en las conversaciones intersexuales tienen un rol más pasivo. (2001, p.15)

Así las cosas, las distintas categorizaciones de género responden a un tipo de normas establecidas para las que se determina una forma de identificación social. Cecilia es directa en su hablar, dirige la conversación entre sus dos hijos y los temas que ella plantea son de carácter público y político, a diferencia de lo que se espera de una mujer de “casa” ella no habla sobre temas del hogar y su rol en el discurso es totalmente activo.

Ahora bien, desde otra perspectiva Ginneth Pizarro Chacón en su texto: *El léxico en las mujeres y los hombres: restricciones inconscientes o culturales* ofrece otra mirada sobre el uso de la lengua y el género. En su investigación, ella encontró que los hombres utilizan más palabras vulgares y coloquiales; mientras que las mujeres usan más palabras con diminutivos y relacionadas con el afecto. De igual manera, Pizarro enfatiza en que existe un grupo de palabras restringidas para los distintos géneros, así las cosas, las groserías o las palabras vulgares son prohibidas a las hablantes femeninas; asimismo, las palabras cargadas de afecto y dulzura eran poco usadas por los hombres. En esencia “[...] el género femenino se restringe en el uso del léxico por seguir un condicionamiento social. Además, se señala que existe una gran cantidad de estereotipos que encasillan a ambos géneros en un uso particular de la unidad léxica”. (Pizarro, 2015, 228).

Por esta misma línea, las distintas categorizaciones de género responden a un tipo de normas establecidas para las que se determina una forma de identificación social, con las que Cecilia rompe en cada intervención dentro de la novela, pues su lugar de enunciación, como mujer, se transforma y con ello, el uso de sus palabras; pues “[...] el control lingüístico de los hablantes está establecido por el poder y la representación de éste en la sociedad” (222). De modo que, en la medida en que una mujer cambie su estatus social, cambia el uso de la lengua; por eso el narrador de *Abraham entre bandidos* aclara el tiempo en el cual Cecilia se expresa “Cecilia hablaba ahora de política”; es decir, hay un antes y después en la forma en que ella elabora su discurso; porque, una vez se convierte en viuda se arroga el derecho de hablar como un actor político y como una víctima que merece reivindicación y reconocimiento más allá, o por encima, de los requerimientos sociales que la han venido

construyendo; dado que tanto los patrones lingüísticos, como los sociales son asignados desde el momento en que se comienza a adquirir la lengua materna.

De ahí que, la recopilación de los recursos verbales es determinada por aspectos culturales; por ejemplo, el inequitativo acceso, entre mujeres y hombres, para acceder a la educación y al hecho de restringir a la mujer al espacio doméstico. Todo esto se manifiesta directamente en el habla, no solamente a un uso exclusivo del léxico, sino que, también, a los tipos de conversaciones de los cuales se hace parte; de ahí que, Cecilia hable “ahora de política”, dado que el asesinato de su esposo la convierte en un sujeto con distinta voz en el escenario del conflicto armado.

De igual manera, un cambio en los patrones lingüísticos implica, previamente, un cambio en los espacios simbólicos y físicos en donde se encuentra la mujer. Pues, para que ciertas palabras y temas dejen de ser monopolio masculino, las mujeres deben tener el mismo acceso que los varones a los diferentes escenarios sociales y culturales como, por ejemplo, la educación, el trabajo remunerado y, entre otros, la participación política. De esta forma, Cecilia se convierte en un factor determinante para enrostrar las injusticias de un país que, tanto en la ficción como en la realidad, configura nuevos actores sociales; incluso en contra de su voluntad.

Por otro lado, cabe resaltar que la investigación de Pizarro señala que la religión también funciona como un ente regulador que establece las normas y usos de algunas actitudes y el manejo del vocabulario; en este aspecto, Cecilia se ubica en el lugar del Otro, pues la religión

católica instala como un modelo a seguir, para la mujer, el arquetipo mariano, la virgen cándida, benévola...el ejemplo virtuoso para sus hijos, la sumisión ante la voz del padre, de la ley; el recogimiento, el consuelo y la guía en el espacio doméstico. Por otro lado, Cecilia se asume desde otra perspectiva; pues, en medio de sus borracheras, denuncia la complicidad de la clase política con los asesinos y, a su vez, las indulgencias de la Iglesia frente a estos actos:

Bebía casi todos los días desde temprano y sólo se le empezaba a notar a eso de las nueve o diez de la noche, cuando levantaba cada vez más la voz hasta terminar vociferando.

-¿Y qué tal los monseñores? –decía-. ¡Si es que en este país la sangre chorrea en los pulpitos!” (González, 2010, 24-25).

Así las cosas, Cecilia es la materialización de las relaciones humanas por fuera de las reglas que identifican a las mujeres hogareñas y silenciosas; sus prácticas discursivas funcionan como un conjunto de libertades y límites, tanto individuales como sociales que adquieren significado político; ella, en su performatividad diaria, ofrece una interacción subversiva con los significados que se han establecido sobre su género. Entendido este último como lo plantea Butler: “El género es la estilización repetida del cuerpo, una sucesión de acciones repetidas -dentro de un marco regulador estricto- que se inmoviliza con el tiempo para crear la apariencia de sustancia, de una especie natural de ser” (2007, 98). De esta forma, la mayoría de las mujeres dentro de la novela, sitúan sus actos dentro de los marcos obligatorios establecidos por las distintas tensiones que supervisan la apariencia social del género; menos Cecilia; quien nos muestra que la calle, las groserías, la política -aunque hacen parte del

monopolio masculino en la novela- pueden ser ejercidas por la mujer independientemente de las prácticas asociadas a su género; pues, finalmente, los géneros son “formas de interpretar culturalmente el cuerpo sexuado” (Butler, 226).

8.1 De Edith a María Block

A lo largo de las novelas que hacen parte del *corpus* de esta investigación se pueden encontrar distintos tipos de mujeres que retan a las normas establecidas por la cultura y la sociedad; tal es el caso María Block en la novela de Ungar, *Tres ataúdes blancos*, esta mujer forja su propio destino a pesar de las consecuencias que esto le trae, es caracterizada por el narrador de la novela como, desheredada y olvidada:

Hija de un diplomático alemán, nacida en Múnich, cuando tenía quince años María Block había decidido quedarse en Miranda contra la opinión de su padre, de su madre en Múnich y de toda una familia que se sabía destinada a cosas más grandes que esa joven república de cuatreros y ladrones. Desde tan tierna edad María había estado vinculada a trabajo social en los barrios más pobres y violentos de la capital. Cuando fue mayor de edad y se nacionalizó mirandana, desheredada ya por su padre y olvidada por su familia, tuvo que trabajar duramente para pagar sus estudios de derecho en la Universidad Nacional de la República (Ungar, 2010, 85).

De esta manera, nos encontramos frente a un personaje poderoso que debido a su compromiso social y a las rupturas que ha hecho en su vida encuentra una forma de habitar el mundo literario, ella no halla en sus privilegios un sentido para su existencia, razón por la cual migra y se convierte en una revolucionaria de otras tierras; María Block hace parte de la resistencia en la república de Miranda, ella corta con los esencialismos del régimen de sangre para iniciar un nuevo proyecto y una nueva soberanía. Lejos del horizonte de expectativas que la sociedad le atribuyó antes de nacer, Block se vincula a los movimientos insurgentes de la república Miranda, llena de bandidos y de inequidades. Aunque dentro de la novela de Ungar, Block tiene un papel menos que secundario, vale la pena mencionarla; dado que ella personifica un nuevo sujeto o persona en el orden social, aquella que se sabe ciudadana de donde su presencia sirva para cambiar la ley establecida.

María Block es una pausa en medio de los estereotipos, de ella casi no se sabe nada, solo que se instala en el mundo lejos de la opinión y de la ley del padre; lejos de su lugar de origen y de cualquier vínculo material, abstracto o metafísico con las raíces que la vieron crecer. Conoce mejor, que muchos mirandanos, las dinámicas y necesidades de la nueva república que llegó a habitar y a intentar cambiar. Dentro de la novela, es una mujer despojada de cualquier reconocimiento familiar, no tiene la ventaja del hijo pródigo, quizá por el hecho de ser mujer; su rebeldía la lleva a nacer nuevamente en un país del trópico, pues la sociedad que la vio nacer no le perdona haber desviado el camino que su clase, su nacionalidad y la representación social de género le atribuyeron; el castigo de tanta osadía es el olvido de su familia y el encontrarse sin raíces en un nuevo país. Lejos de los intereses y de los espacios privados, a esta mujer la direcciona un compromiso real y político con los desposeídos, su

escenario es la conspiración y la ruptura, ella es una especie de Mujer de Lot, descrita en el *Génesis* de la Biblia, pues su figura para la familia de Block en Alemania queda petrificada en el tiempo. Después de que su padre le pide que avance hacia otras tierras sin mirar atrás, Block decide seguir mirando hacia esa Sodoma del trópico llamada Miranda, de ahí en adelante no puede quitar su vista de ese sitio del pecado y algo más fuerte que ella misma la obliga, no solo a quedarse allí, sino también, a buscar la redención de ese pueblo olvidado por Dios; al igual que la mujer de Lot -de nombre Edith- María Block está imposibilitada para seguir el mandato del patriarca, ella no conoce la obediencia.

8.2. Shamat y la serpiente del Edén en el Delirio de Colombia.

Ahora bien, dentro del *corpus* establecido aparecen otras mujeres que son expulsadas de sus correspondientes familias; de esta forma, en la novela de Laura Restrepo, *Delirio*, aparecen distintas formas en que las mujeres configuran lo Otro, aquello que se encuentra en los márgenes del orden establecido; incluso, siendo parte de una clase social privilegiada, pero que no obedecen a los requerimientos que la sociedad les exige, pues, tal y como lo cuenta el narrador de *Delirio*:

[...] lo verdaderamente intrigante es que la clase a la que pertenece Agustina no sólo excluye a las otras clases sino que además se purga así misma, se va deshaciendo de una parte de sus propios integrantes, aquellos que por razones sutiles no acaban de cumplir con los requisitos, como Agustina, como la tía Sofi;

me pregunto si la condena de ellas se produjo se decidió desde el momento en que nacieron [...] (Restrepo, 2004, 33).

Ahora bien, tanto la tía Sofi como Agustina son expulsadas de su círculo familiar; la una por “loca” y por descubrir secretos muy desafiantes para el orden instalado en su círculo familiar -y para los intereses económicos de sus amigos más cercanos²⁵-; mientras que la otra es expulsada por ser la amante del jefe de la familia. Esta expulsión del paraíso, en dichas mujeres insubordinadas, permite recordar la tradición literaria occidental, en la que se ha heredado un modelo de mujer cuyo carácter deambula entre lo mágico y lo demoníaco y, cuya base es la insubordinación del orden establecido por -y para- los hombres; así, la iconografía de la mujer está relacionada con la maldad y sus terribles consecuencias. Ejemplos como Gilgamesh (2100-1800 a JC) nos hablan de una mujer, Shammat, quien fue enviada a Enkidu para sustráelo, con su placer sexual, de su hábitat original. Una vez el héroe muere, Gilgamesh se dedica a la empresa de buscar el secreto de la inmortalidad, el cual se encontraba escondido en una planta, bajo el control de una serpiente; muy parecido a lo narrado en el Génesis, en el que la mujer contiene el pecado original, transmitido por el reptil que custodiaba al árbol del conocimiento. De modo que, la mujer, a través de la serpiente deja entrar al diablo en el mundo, siendo aquella la que transfiere el mal al hombre, quien funge en estos relatos como la víctima de la seducción de la mujer.

²⁵ Agustina y su hermano menor descubren la relación de su padre con la de su tía; son poseedores de una verdad problemática para la familia; por otro lado, Agustina revela lo sucedido en el gimnasio de Midas McAslister (su examante), lo que precipita su caída económica.

Volviendo a la novela *Delirio*, vale la pena recordar que la familia de Agustina intenta reconstruir sus lazos afectivos invocando varias mentiras colectivas, las cuales se van convirtiendo en verdades infundadas; de modo que, nadie vuelve a hablar de la Tía Sofi; mientras que Agustina es olvidada por su familia en el proceso de su delirio. En esencia, Agustina es esa serpiente que custodia el árbol del conocimiento, ella es poseedora de los secretos que más convulsionan el contexto al que ella pertenece y, al dejarlos fluir, instala el caos en su entorno. Por su parte, la tía Sofi, es “culpable” de seducir al hombre de la casa; ella funge como una tentación a la cual Carlos Vicente Londoño, el padre de Agustina, no se puede resistir; el placer sexual que la tía Sofi comparte con Carlos Vicente hace que este se pierda y se convierta en la “víctima” de los encantamientos sexuales de aquella²⁶.

Llama la atención la manera en que la narración del Edén hebreo y la de Laura Restrepo, *Delirio*, contienen símbolos de otros sistemas de ideas, pero asociados a formas de significación disímiles; pues, tanto la serpiente, la relación problemática con un hombre (que está imposibilitado para decir, no) y la presencia de un árbol prohibido (el del conocimiento ¿y los secretos?) son resignificados para dar un lugar mítico a la mujer, aquella que representa la culpa.

²⁶ Este personaje que perturba el orden aparece en oposición a la figura de su hermana, quien para Vicente constituye un “Cuerpo sin alma ciudad sin gente, le decía Carlos Vicente cuando la miraba, sobre todo en el comedor a la hora de cena, ella sentada en la cabecera bajo la lluvia de retazos de arco iris que caían desde las arañas del techo, perfecta en sus perfiles como un camafeo, e igual de quieta”. (Restrepo, 2004, 123). En efecto, para Carlos Vicente su esposa, la madre de sus hijos es representada como un objeto de valor, moneda de cambio y artefacto decorativo, quizás, parte del paisaje.

Es preciso resaltar que, la importancia de esta comparación no consiste en conocer el origen sumerio de la iconografía que relaciona a Shamat con Eva y, a esta última, con la tía Sofi, de lo que se trata es de mirar cómo, muchos siglos después en una república bananera se recordará este motivo para entender la expulsión de la mujer de su entorno. Pues ella carga el pecado y es presentada como una desviación a la norma; en esencia, la mujer es la insubordinada de la historia y de la literatura.

8.3. Eugenia o la Lilit urbana.

Por otro lado, en *Muchacha al desaparecer*, de Renza, uno de los momentos en los que Eugenia se siente poderosa es cuando sostiene relaciones sexuales con Iriarte, su compañero ocasional, en este punto ella representa a la mujer que rompe cualquier estereotipo, es amante lujuriosa y también es la madre, ese ser benigno que despliega ternura; ella es todas las mujeres del mundo y el mar, al mismo tiempo:

[...] él es otros hombres y otras madrugadas y nosotras todas las mujeres [...]

él ya no existe, se ha desvanecido y solloza pidiendo el pedazo de madre que vuelva a dejarlo a salvo

también somos ese ser benigno que le besa los ojos y despliega la trampa de la dulzura.

Acariciamos su pelo como el mar mece los cuerpos después de un naufragio (Renza, 2008, 43).

Ahora bien, Eugenia es consciente del poder que encarna su sexualidad y de la forma en que Iriarte se desvanece entre sus manos. Cuando Eugenia dice “también somos ese ser benigno” es consciente de que, en oposición a ese “también”, existe un ser cruel, que enamora, abandona y miente; de hecho, ella misma se refiere a “la trampa de la dulzura”; su delicadeza y ternura es un ardid que debilita al hombre, al punto en que esta le transfiere la fuerza del mar a sus dedos, mientras que los cabellos de Iriarte son visualizados como cuerpos que se mecen después de naufragio. Esta metáfora que utiliza Eugenia pone el énfasis en el poder arrobador que esta encarna y lo frágil que se ve Iriarte cuando comparte su cama con ella. A lo largo de la novela, Eugenia reta constantemente las imágenes de la autoridad y de poder encarnadas en el hombre (y en la ley del Padre), ella se apropia e invade los espacios públicos²⁷ y los privados; en medio del conflicto y el silenciamiento que impone el estamento, Eugenia toma la palabra y hace que su voz se levante por encima de las restricciones culturales que encuentra en su camino y vive, libremente, una rica sexualidad que no la pone en conflicto con ella misma.

Ese poder de seducción y su capacidad para intimidar a los hombres la acerca al mito de Lilit, quien, desde su origen mesopotámico, es asociada a dos demonios femeninos, cuyos nombres están vinculados con el “viento” y el “aire”. En la mitología hebrea, Lilit es la primera esposa de Adán, aunque ella lo abandona para seguir libre su camino fuera de los límites del Edén y habitar el mar Rojo, lugar donde moran muchos demonios; ella es una especie de madre maldita, a quien le matan sus hijos antes de nacer, su pecado fue no estar al lado de Adán,

²⁷ Como cuando organiza y hace el mitin entre la calle 68 y la Avenida Rojas, en donde muere un niño; mientras ella se enfrenta con la fuerza pública.

para que ella pudiera dar libertad a sus instintos sexuales. Por su parte, en la novela de Renza, *Muchacha al desaparecer*, Eugenia -al igual que Lilit- es una criatura nocturna, a quien se le presiente en las sombras, no le interesa conformar una relación monógama, pues dentro de la obra comparte su deseo con dos hombres distintos; quizá, porque este tipo de relaciones la acercan a una condición normativa con el *statu quo*, pues, en palabras de Rutter-jensen “la historia de amor parece ser el tropo a través del cual se pueden alentar los mecanismos productivos de los discursos nacionales; es una treta narrativa melodramática que propugna cierta relación con la Nación”. (2009, 31) Eugenia establece su lugar en los límites del Estado y constituye un tipo de mujer cuyas acciones zigzaguean entre lo mágico y lo perturbador. Ahora bien, ella sueña con un país diferente al que le tocó conocer, por eso, luchar contra el sistema se convierte en su estilo de vida y en su propia perdición. Eugenia representa un peligro para el orden establecido, ella es lo desconocido, lo Otro, dentro del escenario del conflicto armado; es una mujer decididamente política, activista, que organiza las protestas universitarias, sabotea y paraliza las avenidas principales de Bogotá; se convierte en una paria del estamento; mientras entra en la cama de los hombres como el viento en las mañanas y se despide de estos, sin la promesa de volverlos a encontrar.

Es quizás esa libertad la que la condena; pues, Eugenia desaparece sin dejar rastro alguno; no obstante, ella es consciente de su vulnerabilidad frente al monstruo que enfrenta. A manera de predicción, reflexiona -con sus dos voces escindidas- sobre las distintas formas en que puede ser violentada:

Hay locos que a leguas de distancia detectan a un tira, yo ni me entero y quizá esa misma inconciencia me ha salvado de ir a parar a un patio de comisaría. Algo me dice

No me digas ¿los ángeles metálicos?

que nunca me va a suceder este tipo de cosas, nunca tendré que pasar la noche en algún galpón secreto después de haber sido arrancada de la cama a las tres de la mañana

para iniciar la peregrinación a través de la muerte por etapas, el submarino, las descargas, la venda en los ojos, la violación, el grito del otro suspendido en el espacio como una herida

la galería horrenda de atrocidades que han ido perfeccionando

hasta convertirlas casi en arte

hay lugares donde individuos que aman y comen y sueñan como nosotras se entrenan para semejante oficio

¿cómo serán? ¿Tendrán hijos, madre, novia? ¿Todo eso que nos iguala, que nos hace semejantes?

sí, son iguales a nosotros. Uno de ellos podría ser este señor bajito y rechoncho que va aquí al lado tarareando un vallenato, este señor que podría ser nuestro padre [..]" (Renza, 2008, 52).

Eugenia no es expulsada de su familia, el sistema la arranca, la desprende del seno de su madre; pero antes de desaparecer, ella cae en la cuenta de lo poco atenta que ha estado ante los peligros que la acechan; siente que ha corrido con suerte gracias a objetos mítico-mágicos

que la han acompañado desde la infancia. No obstante, la obra nos enseña que esto no es suficiente para mantener su vida a salvo, en un estado corrupto y asesino como el que presenta la obra. Eugenia describe una galería del horror que aparece, eventualmente, en los periódicos y medios de Colombia, y que nos lleva a recordar las prácticas paramilitares aplicadas contra el inerme pueblo colombiano; puesto que, muchos de los actos cometidos por estos grupos criminales, lejos de la contingencia, son preparados, meticulosamente, como obras de “arte”²⁸ que narran sobre el lado más podrido del corazón en la condición (in)humana. Por esta misma línea, Eugenia es consciente de que esta maldad no es exclusiva de algunos tipos de personas o seres excepcionales, sino que el conflicto colombiano puede engendrar las acciones más dementes en la gente del común o en “la gente de bien” -como se autodefinen los seguidores de Álvaro Uribe Vélez-, puede arrastrar hacia las dinámicas de la guerra a seres humanos que tienen familia, que viven y sueñan, que escuchan gaitas, tambores y vallenatos; pero que, al mismo tiempo, se entrenan para la muerte.

²⁸ Es imposible no recordar en esta parte de la reflexión lo sucedido en la Masacre del Salado, la cual transcurrió desde el 16 al 22 de febrero del 2000, ocurrida en el corregimiento de El Salado, departamento de Bolívar, en el municipio El Carmen de Bolívar. Esta masacre estuvo dirigida por Jhon Jairo Esquivel cuadrado, alias “el tigre” y Uber Enrique Bánquez Martínez, alias “Juancho Dique”; quienes señalaron a Jorge 40 y a Carlos Castaño (este último, máximo comandante de las AUC) como los responsables de dar las órdenes.

Sobre este caso, hay muchísimos escritos; pero me llamó la atención la columna del escritor Ricardo Silva Romero, publicada en el periódico El Tiempo, el 20 de agosto 2013, la cual se titula: *Plegaria desde El Salado*, en donde se narra lo siguiente:

Fue en esta cancha de piedra en donde los verdugos jugaron fútbol con las cabezas de las víctimas, celebraron cada ejecución con tambores y gaitas y acordeones, y dejaron que los cerdos de la plaza hicieran lo que les diera la gana con los muertos. En este lugar, que alguna vez fue un árbol, degollaron a una muchacha porque sí. Entre ese hermoso monte de enfrente, que va a estar ahí cuando ni usted ni yo estemos en la vida, una niña moribunda le dijo a una vecina “abrázame como me abrazaba mi mamá”. (2013, párrafo 6)

En esta masacre hubo un vasto despliegue de brutalidad y estupidez humana, fue como si el demonio hubiese tenido una licencia para salir del infierno y llevar a cabo los más variados ritos de muerte y tortura en Montes de María. El uso de los tambores, acordeones y gaitas ponía a los paramilitares en medio de un espectáculo de la muerte; realizaron actos deportivos con las partes de los cuerpos de mujeres y hombres inermes. Todo organizado metódicamente y con el detalle ostensible de quien organiza un espectáculo del horror.

Finalmente, caminar entre las líneas de estas novelas, recorrer sus historias tomados de las manos de las mujeres que allí hacen presencia permite que el/la lector/a entre a hacer parte de ese ejercicio dialéctico que ocurre entre la realidad y la ficción, las cuales existen de manera indisoluble para encontrarle sentido al mundo y, en el caso colombiano, para intentar responder a las preguntas que dejan las cicatrices abiertas del conflicto armado. La literatura, por su parte, propone categorías identitarias para reconocernos en la historia, tanto en la general como en la personal; nos abre la posibilidad de entender los lazos históricos de nuestra propia construcción como sujetos y las formas particulares de representarse ante lo social imaginado. De este diálogo entre lo que hemos denominado historia y literatura aparecen mujeres que han desobedecido las reglas socialmente construidas, estas mujeres que se alejan de modelo y del libreto a seguir alzan su voz, luchan, son silenciadas, expulsadas y arrancadas de sus familias, son videntes de su propio destino, pero sobre todo son creaturas insubordinadas. No obstante, más allá de las categorías identitarias que les hemos asignado ellas están eternizadas en el tiempo, algunas huérfanas de una palabra que las pueda denominar; lo que hacemos como lectores es al darles una categoría para humanizarlas -y humanizarnos- para poder llegar a ellas y entender sus presencias.

9. Conclusiones

Antes de exponer mis consideraciones, quiero agradecer a la lectora o al lector que ha llegado hasta aquí por permitirme contarle que, con la investigación y el análisis comparativo sobre las categorías identitarias de la mujer, halladas en las prácticas discursivas de las novelas *Candelaria*, escrita por Germán Castro Caicedo; *El Eskimal y la Mariposa* escrita por Nahum Montt; *Los ejércitos* de Evelio José Rosero, *En el brazo del río* de Marbel Sandoval Ordóñez; *Abraham entre bandidos* escrita por Tomás González; *Muchacha al desaparecer* de Marta Renza, *Delirio* escrita por Laura Restrepo y *Tres ataúdes blancos* escrita por Antonio Ungar, establecí una serie de categorías identitarias y formas de representación social de los personajes femeninos que hacen presencia en el *corpus* señalado; de modo que, se precisó la dimensión extraliteraria de las novelas en cuestión, para determinar desde diferentes contextos históricos y míticos, los componentes análogos del discurso que fundamenta dichas categorizaciones.

Por este camino definí, desde distintos lugares de enunciación, la representación de doncellas sexualizadas y vengativas, mujeres fantasmas, brujas y ángeles; una versión renovada de Casandra, pero en el trópico colombiano. También configuré la presencia de esas “locas” literarias que ofrecen un reflejo prístino de la realidad, pero desde la ficción. De igual manera, establecí un diálogo sobre los sentidos de realidad que inspira el arquetipo mariano a lo largo de la historia y su recurrencia en las obras literarias colombianas; por esta misma línea, desde la perspectiva de la madre, se establecieron categorías como: la mujer: símbolo de persistencia, la madre que representa una versión posmoderna de Antígona y la mujer Demeter; ya para finalizar, se plantearon dos categorías que ponen en evidencia una serie de relaciones entre el contexto social colombiano y las formas concretas en que se fueron

construyendo, en las disonancias de los modelos femeninos, las mujeres silenciadas y las insubordinadas.

A lo largo de esta investigación me vi sumida en rutinas de desesperanza y escepticismo ante la realidad colombiana y el consecuente diálogo con la ficción literaria; pues, todos los actores del conflicto armado hicieron presencia en estas novelas, desde los bandoleros, los grupos guerrilleros, los paramilitares, la fuerza pública, los políticos, los medios de comunicación, los narcotraficantes y sus respectivas “narcas”; la fuerza de un pueblo que resiste, la descomposición de un país que ha soportado a lo largo de la historia unas vergonzosas tasas de inequidad, injusticias y corrupción; las mujeres y sus propias luchas, con sus modos de representación manifiestos en las prácticas discursivas que atraviesan la realidad colombiana y la ficción literaria; teniendo en cuenta que esta última no es lo contrario a la realidad, no es lo otro de lo real, ni su opuesto, sino...más bien, puede ser entendida como la ampliación del sentido de lo real.

De ahí que, la perspectiva revisionista de ciertos procesos estéticos e históricos de un país se vio alimentada por la literatura y, a su vez, la literatura se vio nutrida por los procesos socioculturales y políticos de determinada nación. Ahora bien, para el caso de esta investigación procuré ofrecer formulaciones interpretativas que permitieran la comprensión de las prácticas discursivas, los imaginarios sociales y los modos de representación con los cuales se construyen las categorías identitarias de la mujer en las novelas del *corpus*.

Por otro lado, el enfoque de género que escogí es el que ofrece Judith Butler en su libro, *El género en disputa* en donde la autora determina que el género es un acto corporal performativo, que lo aleja de la visión esencialista del determinismo biológico. En esta lógica, el género no debe considerarse como una identidad fija, inamovible, inherente a ciertos tipos de sujetos y cuerpos; pues, no funda una manera de actuar, ni determina el origen de los distintos actos sociales; es más una identidad formada en el tiempo con una fragilidad evidente en distintos escenarios, lo que se puede percibir en el análisis que hice con las obras. Así las cosas, la identidad se sitúa en un espacio exterior -la representación- mediante una repetición performática de los actos. De esta manera, las categorías identitarias de la mujer no son tomadas como formas del género femenino dentro de un modelo sustancial de identidad, sino que se sitúan en unas prácticas respecto al género, como una construcción enmarcada en una temporalidad social. De modo que, dentro de las novelas del *corpus* pude hallar que el uso del lenguaje, la apropiación de los espacios -tanto públicos como privados-, las prácticas discursivas, y sus discontinuidades, muestran el contenido artificioso de la representación social del género, independientemente de que la ley busque su legitimidad a partir de la naturalización del modelo diferenciador de los cuerpos.

Por esta misma línea, fue preciso tener en cuenta que las categorías sociales de representación de la mujer son constructos o fantasías socialmente instauradas y reglamentadas; no son categorías inmanentes a ciertas personas; son categorías políticas, que se legitiman apelando a lo natural. Ahora, la formación de estas representaciones proviene de intercambios culturales complejos, cuya identidad varía constantemente, dependiendo de las relaciones

dinámicas y culturales del contexto; por tal motivo, dichas categorías no son fijas, cambian, varían constantemente, se renuevan y se vuelven a poner en movimiento.

Todas estas construcciones sociales dialogan constantemente con la ficción literaria y ofrecen un horizonte de posibilidades para estudiar la dimensión imaginaria de lo real, la cual constituye un espacio privilegiado de comprensión -no solo de explicación- de acontecimientos que ocurren en un país como la Colombia literaria que aparece en las novelas.

Es así como, la literatura, en el marco de esta investigación, se configuró como un espacio en el que diversas dimensiones de la experiencia humana adquirieron forma para su comprensión profunda, lo que implica que han sido situadas históricamente; es decir, dentro de un contexto determinado. En efecto, determinar cómo fueron construidos los modos de representación de la mujer en algunas obras de la literatura del conflicto armado colombiano en la primera década del 2000 me adentró en una búsqueda de sentido y de significación de las formas en que se construye la realidad.

Sin embargo, este trabajo dejó abierta la posibilidad de seguir analizando las relaciones intertextuales que se establecen entre los personajes femeninos dentro de las dinámicas del conflicto armado; no solo en las particularidades del contexto colombiano y latinoamericano, sino en distintos escenarios del mundo que han sido azotados por el flagelo de la guerra. Para esta investigación se tomó una muestra muy específica dentro del marco temporal y espacial; pues, al seleccionar unas determinadas novelas de la producción de la primera década del

siglo XXI quedaron por fuera grandes obras que podrían dar luces sobre los modos en que se fueron construyendo las representaciones sociales de la mujer en la literatura colombiana y latinoamericana. De igual forma, se precisó la necesidad de crear nuevos escenarios de reflexión en torno a los usos que las escritoras, pero, específicamente los escritores dan a los arquetipos femeninos dentro de las nuevas producciones literarias.

En conclusión, las condiciones que posibilitan estas representaciones de las mujeres están fuertemente relacionadas con la configuración de una Colombia en tanto Estado-nación y sociedad que atraviesa diversos procesos de la modernidad, y con un mundo cuya historia parecieran no tener un comienzo u origen concreto, ni la posibilidad de predecir un determinado final.

Referencias

Acosta, Peñalosa Carmen Elisa. (2011). Literatura vivida, formas de vida y mundos privados: historias del siglo XX en Colombia. (Compiladores) Borja, Gómez Jaime y Rodríguez Jiménez pablo (2011). *Historia de la vida privada en Colombia*. Tomo II Los signos de la intimidad, El Largo Siglo XX. Colombia: Taurus.

Álvarez, Espinoza Nazira. (2017). El tálamo matrimonial y el lecho servil en la *Andrómaca* de Eurípides. *Revista de Lenguas Modernas*, ISSN: 1659-1933. N.º 27, págs. 83-95.

Aristóteles. (1988/2005): *Política*. Obras Completas, Madrid, Gredos.

Aristóteles (1982). *Metafísica*. Madrid: Gredos.

Betancourt, Darío y García, Martha. (1990). *Matones y cuadrilleros. Origen y evolución de la violencia en el occidente colombiano*. Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales Universidad Nacional. Bogotá: Tercer Mundo.

Beverly, John. (2004) *Subalternidad y representación. Debates en teoría cultural*. Traductores: Beiza Marlene, Villalobos Ruminott. Madrid: Fareso S.A..

Binetti, María J. (2013). La maternidad patriarcal: sobre la genealogía de la suprema alienación. *La Aljaba Segunda época*, Volumen XVII, 2013, pp. 113-128.

Borja, Gómez Jaime y Rodríguez Jiménez pablo (Compiladores). (2011). *Historia de la vida privada en Colombia*. Tomo II Los signos de la intimidad, El Largo Siglo XX. Colombia: Taurus.

Bourdieu, P. (1977): “Sur le pouvoir symbolique”, *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 3, 32, 405- 411.

Bourdieu, P. (1991). *La violence Symbolique*. [Video]

http://pierrebourdieuunhommage.blogspot.com/2011/01/en-ligne-publications-depierre_30.html. 01, 10, 2012.

Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

Brown, Peter. (1993). *El cuerpo y la sociedad. Los hombres, las mujeres y la renuncia sexual en el cristianismo primitivo*. Muchnik Editores S.A, Barcelona.

Brundage, James. (2000). *La ley, el sexo y la sociedad cristiana en la Europa medieval*. Fondo de Cultura Económica, México.

Butler, J. (2001). *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure Editorial.

Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Traducción: María Antonia Muñoz. Barcelona

Paidós.

Castillejo, Alejandro. (2000). *Poética de lo Otro: Antropología de la guerra, la soledad y el exilio en Colombia*. Bogotá: Icanh, Mincultura.

De Caldas, francisco José. (1919). Semanario del Nuevo Reyno de Granada. Libros raros y manuscritos. Biblioteca Luis Angel Arango, PO458. *Corona Fúnebre de los próceres de la independencia.*: Bogotá, imprenta de Medina e Hijo MCMX, Libro digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arando del Banco de la República de Colombia. Paginas 19, 20, 21....

Tomado de: <https://studylib.es/doc/6202451/corona-fúnebre---homenaje-a-la-memoria-de-los-héroes-y-márti>

Foucault, Michel. (2002). *Vigilar y castigar*. Traducción de Aurelio Garzón del camino. Argentina: Siglo XXI Editores.

Foucault, Michel. (2007). *La arqueología del saber*. Traducción de Aurelio Garzón del camino. México, D.F.: Siglo XXI Editores.

Foucault, Michel. (1998) *La historia de la locura en la época clásica*. Segunda impresión Colombia. Proyecto Espartaco.

Gramsci, Antonio. (1972). *Cultura y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.

Guardiola Rivera, Oscar Eduardo. CASTRO, Gómez Santiago. MILLÁN, de Benavides, Carmen. (1999). *Pensar (en) los intersticios: Teoría de la crítica poscolonial*. Bogotá: Centro Editorial Javeriano, CEJA.

Homero. Dirección editorial. Alberto Ramírez Santos. Edición: Gabriel Silva Rincón. (1998). *La Ilíada*. Bogotá: Panamericana Editorial Ltda,

Íñiguez Rueda, Lopicino. (2006). *Análisis del discurso. Manual para las ciencias sociales*. Barcelona: Editorial UOC.

Laqueur, Thomas. (1994). *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. España: Cátedra.

Lemus, Jorge E. (2001). Sexismo en el lenguaje: mitos y realidades. Publicado en *Memorias del Encuentro de la Red Centroamericana de Antropología*. Asociación Salvadoreña de Antropología, San Salvador. Recuperado de <http://hispanismo.cervantes.es/documentos/11773-Sexismo%20en%20el%20lenguaje-1.pdf>.

Lukács, George. (1971). *El alma y las formas*. Traducción: Manuel Sacristán, Hermann Luchterhand Verlag. Berlín: Sammlung.

Maestro, Jesús. (2013). “La Literatura Comparada según el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura”. En: <http://www.academiaeditorial.com/web/que-es-la-literatura-comparada/>.

[Magallón Portolés, Carmen. \(2012\). Revista Crítica de Ciências Sociais. Representaciones, roles, y resistencias, de las mujeres en contextos de violencia. Tomado de https://journals.openedition.org/rccs/4797.](https://journals.openedition.org/rccs/4797)

[Martínez Palacios, Jone. \(2012\). Departamento de Ciencia Política y de la Administración. Universidad del País Vasco. La construcción de los espacios públicos y privados en la literatura infantil vasca. Recibido: 15.09.2012. Aceptado: 30.09.2012.](#)

Meléndez, Katheryn. (2015). *Estereotipo de los colombianos... ¿culpa de las narconovelas?*. El Heraldo. Colombia, Consultado en junio 6 de 2016. <http://www.elheraldo.co/tendencias/estereotipo-de-los-colombianos-culpa-de-las-narconovelas-203230>.

Mignolo, Walter. 2003). *Historias locales diseños globales*. Madrid: Ediciones Akal.

Mojica, de Sara. (2001). *Mapas culturales para América Latina*. Bogotá: Pensar.

Molas, Font María Dolors. Guerra López Sonia. Huntingford Antigas Elisabet.

Joana Zaragoza Gras. (2006). *La violencia de género en la antigüedad*. Madrid: Instituto de la Mujer (Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales).

Osorio, Flor Edilma. (1993). *La violencia del silencio: desplazados del campo a la ciudad*. Bogotá. CODHES, Universidad Javeriana.

Páramo, Pablo y Burbano, Andrea. (2011). *Género y espacialidad: análisis de factores que condicionan la equidad en el espacio público urbano*. Universitas Psychologica. Aceptado: enero 17 de 2011. V.10, n. 1, pág. 61-70.

Pateman, C. (1996): *Críticas feministas a la dicotomía público/ privado*, en: Castells, C. *Perspectivas feministas en teoría política*, Barcelona, Paidós, 31- 52.

Pizarro, Chacón Ginneth. (2015). *El léxico en las mujeres y los hombres: restricciones inconscientes o culturales*. Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje. Universidad Nacional, Heredia, Costa Rica. Revista de Lenguas Modernas, N° 22, / 219-234 / ISSN: 1659-1933

Puleo, A. (1995): “Patriarcado”, en Amorós, C. *Diez palabras clave sobre mujer*, Madrid, Verbo divino, 21- 54.

Puleo, A. (2001): *Filosofía, género y pensamiento crítico*, Valladolid: Universidad de

Valladolid.

Rojas, Marcela. Atehortúa Cruz Adolfo León. Fecha de aceptación 2005. "Mujer e historia. *Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico*. Bogotá. Tomado de: <http://cidc.udistrital.edu.co/investigaciones/documentos/revistacientifica/rev7/Unidad%2013R%20pags%20269-293.pdf>

Rubin, Gayle. (1996). "El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo", en Marta Lamas, Compiladora, *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, PUEG, México, 1996.

Rutter, Chloe Jensen. (2009). *La heteronormatividad y sus discordias*. Bogotá: Universidad de los Andes.

Said, Edward. (1996). *Representar al colonizado. Los interlocutores de la antropología*, en *Cultura y Tercer Mundo 1. Cambios en el saber académico*, Comp. González Stephan Beatriz. Caracas: Editorial Nueva Sociedad, pp. 23-59.

Said, Edward. (2004). *Cultura e imperialismo*. Traducción de Nora Catelli. Barcelona: Editorial Anagma.

Sarlo, Beatriz. "Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa."

Suaza Estrada, Edwin Jader. (2017). *Mujer, exclusión y escritura en Colombia*.

Aproximación a las representaciones y órdenes letrados decimonónicos en la construcción de las naciones latinoamericanas. Estudios Políticos (Universidad de Antioquia), 50, pp. 100-114. DOI: 10.17533/udea.espo.n50a06

Sarah de Mojica. (2001). Mapas culturales para América Latina: culturas híbridas, no simultaneidad, modernidad periférica. Comp. Bogotá, Colombia: Centro Editorial Javeriano. 120-28.

Semillero de Investigación "Género y Multiculturalismo. Bajo la Coordinación de la Docente-Investigadora Yennesit Palacios Valencia. *Proceso evolutivo de los derechos humanos de las mujeres desde la época de la colonización hasta la actualidad en Colombia*. Universidad de San Buenaventura Seccional Medellín, 2011. Tomado de: <http://revistaci.blogspot.com/2012/07/historia-de-los-derechos-humanos-de-la.html>

Schoenborn, Clara & Uribe, Sandra. (2019). *Poetas Jugando Naipes: "Así como la sombra no es posible sin la luz, el lenguaje no existe sin el silencio"*. El Espectador. Colombia. Tomado de: <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/sandra-uribe-asi-como-la-sombra-no-es-posible-sin-la-luz-el-lenguaje-no-existe-sin-el-silencio-articulo-881472>

Stuart, Hall. (1999). "Identidad cultural y diáspora". *Pensar (en) los intersticios: Teoría de la crítica poscolonial*. Bogotá: Centro Editorial Javeriano, CEJA.

Todorov, Tzvetan. (1998). *La conquista de América. El problema del Otro*. Traducido por Flora Botton, Burlá. México: SigloVeintiunoEditores.

Todorov, Tzvetan. (2005). *Nosotros y los Otros. Reflexión sobre la diversidad humana*. Traducido por Martí Mur Ubasart. México: Siglo Veintiuno Editores.

Van Dijk, Teun. (2008). “Semántica del discurso e ideología”. *Discurso y sociedad*. Trad. Cristina Perales. Universitat Pompeu Fabra: Departamento de traducción y filología. Vol. 2(1), 201-261. Web. 3 nov. 2011 <<http://www.dissoc.org/>>.

