



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Posmodernidad, hibridación y cultura popular en tres narradoras colombianas: Marvel Moreno, Fanny Buitrago y Laura Restrepo

Lizeth Donoso Herrera

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura
Bogotá, Colombia
2012

Posmodernidad, hibridación y cultura popular en tres narradoras colombianas: Marvel Moreno, Fanny Buitrago y Laura Restrepo

Lizeth Donoso Herrera

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:

Magister en Estudios Literarios

Director:

Doctor Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

Codirectora:

Doctora Ángela Inés Robledo Palomeque

Línea de Investigación:

Literatura Colombiana

Grupo de Investigación:

Historia y Literatura

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura

Bogotá, Colombia

2012

*“Casi todo autor que ha producido una
“ruptura” en el campo literario ha tenido
fuertes vínculos con los géneros menores,
por lo que éstos resultan en verdad mucho
más centrales de lo que se piensa”*

Ana María Amar Sánchez

*Juegos de seducción y traición, literatura y
cultura de masas.*

Agradecimientos

En primer lugar, agradezco al programa “Beca de Estudiantes Sobresalientes de Posgrado” de la vicerrectoría académica de la Universidad Nacional de Colombia porque este apoyo me permitió dedicarle tiempo a la investigación y a la lectura. También agradezco al programa “apoyo a tesis de posgrado” de la Facultad de Ciencias Humanas cuya financiación me permitió ir al extranjero a presentar resultados parciales de este trabajo. Al Doctor Jaime Alejandro Rodríguez quien me colaboró con la consecución de muchas fuentes bibliográficas, y a la Doctora Ángela Inés Robledo quien estuvo presta a resolver mis inquietudes y a asesorarme con respecto a las diligencias administrativas. Finalmente, agradezco a Luis Alejandro Murillo, quien siempre estuvo pendiente de este trabajo y me colaboró moral y académicamente; su presencia y su apoyo me permitieron llegar a la culminación de este trabajo.

Resumen

Este trabajo analiza algunas de las obras de tres importantes escritoras colombianas: Fanny Buitrago, Marvel Moreno y Laura Restrepo; el propósito es probar que, siendo mujeres, cada una tiene una perspectiva diferente sobre el mundo y sobre la mujer misma. Sin duda, hay grandes diferencias entre las obras de una y otra escritora, sin embargo considero que es posible ver en ellas rasgos que recientemente se han relacionado con la posmodernidad: la hibridación, la fragmentación, la descanonización, el problema de la representación, etc. El valor de la investigación que propongo es, por un lado, aportar a los estudios críticos de algunas de las escritoras más importantes de Colombia y, por otro lado, propiciar un debate acerca de nuevas propuestas literarias que marcan una diferencia con respecto a sus antecesores y que, poco a poco establecen una nueva tradición literaria.

Palabras clave: Literatura de mujeres, Fanny Buitrago, Marvel Moreno, Laura Restrepo, posmodernidad, cultura de masas, literatura colombiana.

Abstract

This research analyzes some of the most important works of three key Colombian writers: Fanny Buitrago, Marvel Moreno, and Laura Restrepo; the purpose is to show that in despite of being women each has a different perspective on world and on women. No doubt there are big differences between the works of each; nonetheless I think it is possible find in them traits recently associated with postmodernity: hybridation, fragmentation, de-canonization, the problem of representation, etc. The significance of the research I am proposing stems in its contributing to critical studies of some of the main Colombian women writers, on one hand, and generating a debate about new literary proposals different with respect to preceding ones and that progressively establish a new literary tradition.

Keywords: Women literature, Marvel Moreno, Fanny Buitrago, Laura Restrepo, postmodernity, mass culture, colombian literature.

Contenido

	Pág.
1. Aproximación Teórica.....	7
1.1 La cuestión posmoderna o la posmodernidad en cuestión	9
1.1.1 ¿Qué es entonces la posmodernidad y cómo se presenta en la literatura? ...	11
1.1.2 La posmodernidad periférica: América Latina y Colombia	16
1.2 Algunos rasgos posmodernos presentes en la literatura colombiana reciente..	20
1.2.1 La crisis del sujeto en la posmodernidad	20
1.2.2 Cultura y narraciones híbridas. Hibridación entre alta cultura y cultura popular: ¿arte mediocre?	22
1.2.3 Género y posmodernidad	28
2. Hibridaciones: Cultura Popular y Masiva en la Narrativa de Laura Restrepo, Fanny Buitrago y Marvel Moreno	35
2.1 La ciudad posmoderna: nuevos vínculos y relaciones con la ciudad letrada	37
2.1.1 Narcotráfico y Ciudad en ‘Delirio’: una aproximación desde la novela a la vida en la ciudad colombiana contemporánea	38
2.1.2 La ciudad del Carnaval: Barranquilla en los cuentos de Marvel Moreno	44
2.1.3 La ciudad posmoderna: ciudad de consumo e incomunicación.....	48
2.2 Cultura popular y masiva en la literatura de mujeres colombianas	51
2.2.1 Pastiche, superstición, música y oralidad: una apuesta por lo popular.....	53
2.2.2 Cultura de masas ¿el opio del pueblo?	57
3. Crisis del Sujeto Moderno y Reivindicaciones de Género	63
3.1 Los sujetos en Delirio	65
3.2 Dos cuentos de Marvel Moreno, dos visiones de mujer.....	71
3.3 Lo femenino y lo masculino en El legado de Corín Tellado	82
4. Conclusiones.....	87
Bibliografía	93

Introducción

El trabajo que presento a continuación tiene raíces en diferentes preocupaciones. En primer lugar, es obvio que en la historia de la literatura y en la crítica literaria de nuestro país, la mujer se ha mantenido en la oscuridad. Desde hace varios años Montserrat Ordóñez lo dejó claro en su ensayo *Cien años de escritura oculta*. Allí la ensayista muestra que la literatura colombiana no es solo una *literatura de hombres*, sino que la mujer también ha jugado un papel importante mostrando otras subjetividades (Ordóñez, 1995). Así se dio a conocer la importante obra de Soledad Acosta de Samper, la obra de Elisa Mujica y la de la barranquillera Marvel Moreno. Este trabajo ciertamente permitió abrir un debate al respecto, lo que generó la apertura de distintas líneas de investigación en ese sentido. De ahí que varios investigadores e investigadoras recientemente hayan dedicado su trabajo al estudio y análisis de la literatura escrita por mujeres. Así, queda en el aire la pregunta ¿acaso la literatura escrita por mujeres es diferente de aquella escrita por hombres? Y aunque parece insubstancial plantearse una pregunta como esta en nuestros días, puede que en realidad no lo sea tanto. En cierta ocasión, una conocida columnista comentaba que varias veces se le había planteado la pregunta “¿Usted diría que lo que escribe es literatura de mujeres?”, ante lo cual ella siempre quedaba perpleja preguntándose “¿cuál es la literatura “de mujeres”?, ¿cómo es su estilo?, ¿es suave, cadencioso?, ¿o cambiante como los estados de ánimo durante el ciclo menstrual?” Y sobre los temas, se preguntaba la columnista “¿Trata sobre cosas rosadas, o sobre la casa, o sobre leche o sobre sartenes, o sobre vibradores?” (Sanín, 2011).

Si estas preguntas tienen una posible respuesta, no son sinsentidos; resulta entonces que no son preguntas disparatadas. Sin duda, ninguna mujer dedicada a la escritura deseará ser encasillada en ciertos temas o estilos que se consideran convencionalmente femeninos, sencillamente porque no existen temas o estilos necesariamente femeninos o masculinos. Pero la manera en que la citada columnista satiriza estas preguntas solo muestra que alrededor de la obra literaria de mujeres se siguen manejando una serie de

estereotipos que deben ser analizados con cuidado y principalmente a la luz de las obras mismas. Por eso mi interés por estudiar obras literarias escritas por mujeres.

En segundo lugar, en busca de un enfoque que permitiera estudiar estas obras sin caer en los mencionados estereotipos convencionales, me encontré con la posmodernidad. Diversos teóricos han coincidido en afirmar que ella permite entender el mundo de una manera más amplia, considerando las distintas aristas de un mismo problema. La modernidad se había ocupado por ordenar y por clasificar siguiendo un determinado método. Pero la posmodernidad muestra que ese orden lógico no existe y sus bases epistemológicas son tan amplias como la *relatividad* de Einstein y la llamada *teoría del caos*. Curiosamente dicho orden siempre había sido un orden masculino porque la modernidad fue la exaltación del hombre. Pero ese orden lógico masculino se vino abajo permitiendo entender que el mundo no es en blanco y negro, que no hay una sola versión de las cosas y que del mundo participan diversos sujetos: no solo las mujeres y los hombres, sino que hay diferentes tipos de mujeres y diferentes tipos de hombres. Nada es uniforme, todo es plural. La historia misma deja de ser concebida como algo unificado y se muestra como, lo que verdaderamente es, un *collage* de versiones.

La posmodernidad es entonces un enfoque que permite incorporar diversos puntos de vista diferentes de los convencionales con todos sus matices. Por esta razón me resultó tan sugestiva la idea de trabajar la escritura de la mujer bajo la óptica de la posmodernidad. Mientras que el pensamiento moderno es binario (o esto o lo otro), desde la óptica de la posmodernidad cada todo es en sí mismo una pluralidad. En consecuencia, la posmodernidad ha permitido estudiar fenómenos literarios y culturales que antes se habían ignorado.

En este sentido, me interesa analizar la literatura escrita por mujeres en Colombia, no para encontrar determinado estilo, sino más bien para probar que, siendo mujeres, las tres tienen una perspectiva diferente sobre el mundo y sobre la mujer misma —que puede enmarcarse en la posmodernidad—. Así, seleccioné un corpus compuesto por obras de tres importantes escritoras colombianas: Fanny Buitrago, Marvel Moreno y Laura Restrepo. De la primera, analizaré algunos de sus cuentos con énfasis en *El legado de Corín Tellado*, que aparece en *Los amores de Afrodita* (1983); de la segunda analizaré dos cuentos “Algo tan feo en la vida de una señora bien” y “La noche feliz de Madame Yvonne” que se reeditan en la compilación *Cuentos completos* (2001). Y de la última

estudiaré su obra más conocida *Delirio*. Dentro de los propósitos del estudio está, en primer lugar, revalorar parte de la literatura escrita por mujeres en Colombia, y, en segundo lugar, ampliar los estudios en torno a estas tres escritoras que aún siguen siendo muy escasos. Un lector versado en literatura colombiana rápidamente se percatará de la profunda diferencia entre las técnicas narrativas y los temas que tratan una y otra escritora; sin embargo, considero que es posible ver en las narraciones de las tres rasgos que recientemente se han relacionado con la posmodernidad. Me refiero particularmente a la fragmentación, la descanonización, el problema de la representación, la ironía, la hibridación (que incluye la parodia y el pastiche).

Así, el abordaje que se hará de la obra de estas mujeres tendrá como punto de referencia la hibridación, es decir, la manera en que se mezclan géneros y se rompen barreras literarias. Con esto se busca dar algunas luces acerca del desarrollo de la escritura femenina y de la escritura posmoderna en Colombia. En suma, la propuesta es hacer un análisis comparado de estas narradoras colombianas, con la intención de aportar elementos para la construcción de un mapa del curso de la literatura escrita por mujeres en el siglo XX, en el marco de la posmodernidad. Este análisis permitirá responder preguntas como ¿cuál ha sido la transformación de los imaginarios femeninos plasmados en la literatura escrita por mujeres en Colombia? Y también algunas más específicas, como ¿A qué necesidades culturales responden? ¿En qué contexto cultural se encuentran? ¿Cómo se relacionan la cultura popular y la literatura en las obras seleccionadas? ¿Qué funciones discursivas y políticas cumplen la hibridación y la cultura popular en estas obras? En consecuencia, el valor de la investigación que propongo es, por una lado, aportar a los estudios críticos de algunas de las escritoras más importantes de Colombia y, por otro lado, generar un debate académico en torno a las nuevas propuestas literarias que marcan una diferencia con respecto a sus antecesores y que, poco a poco establecen una nueva tradición literaria.

El análisis de esas obras mostrará, además, que el universo de la literatura escrita por mujeres –tal como el de la literatura escrita por hombres– no es unívoco. Cada una tiene sus propias búsquedas y sus propias preocupaciones, detalles que analizaremos en el desarrollo de este trabajo. En este sentido, el primer capítulo servirá para hacer el contexto histórico de lo que ha significado la posmodernidad en el mundo occidental y particularmente en Latinoamérica y en Colombia. Con ello, veremos de qué manera llegó el debate a nuestro país y cómo ha sido estudiado por los diferentes académicos

interesados en la cuestión. Eso permitirá entender algunos de los fenómenos que se presentan en la literatura contemporánea, relacionados con la gran influencia que tienen los medios de comunicación en la vida actual, la irrupción de la cultura popular en la literatura, y la crisis del sujeto moderno. Todas cuestiones que se estudiarán en las obras seleccionadas. Este panorama permitirá ver las dimensiones de un debate que está lejos de terminar.

En los otros dos capítulos que siguen me centraré en el estudio de las obras. Así, en el segundo capítulo veremos la manera en la que la ciudad letrada empieza a desdibujarse con la entrada de discursos, códigos y voces que antes se encontraban aislados del mundo de la literatura. Me refiero a la creciente influencia de la cultura de masas expresada en la música, el cine, la publicidad y la televisión, a la mezcla cultural (alta cultura/cultura popular) así como a la entrada de la mujer como disidente de la ciudad letrada. Para esto, se estudiará en las obras el papel de la ciudad y las transformaciones que ha sufrido. Más adelante se verá la manera en la que los discursos y códigos populares y mediáticos se insertan en estas obras sin hacer de ellas necesariamente obras fáciles en tanto las escritoras mencionadas traicionan al código masivo.

El tercer capítulo se dedicará a analizar la manera en la que se expresa en este corpus la crisis del sujeto en la posmodernidad. Se considerará la manera en que la pérdida de cimientos que generó la caída de los grandes relatos de la modernidad produce un sujeto débil y dependiente, y la manera en la que se refleja en estas obras. En segundo lugar, se analizarán las características de estos sujetos *abyectos*, especialmente de los sujetos femeninos para probar si, por el hecho de ser obras escritas por mujeres, son transgresoras con respecto a los modelos e ideales que se publicitan en los medios de comunicación de masas.

Es así como, en última instancia, una de las principales motivaciones de este trabajo es contribuir al debate en torno a la literatura escrita por mujeres en nuestro país con el fin de echar abajo diversos estereotipos y clisés con los que algunas de estas escritoras han sido recibidas.

No se pretende, por supuesto, cerrar el debate. Todo lo contrario. Se trata precisamente de que esta discusión permita abrir muchos más campos de estudio en torno a la literatura escrita por mujeres y su relación con la posmodernidad. De manera que este abordaje podrá ser de interés para quienes deseen seguir explorando este campo de

estudio que relaciona literatura y estudios culturales. El argumento que se presenta en este trabajo, puede suscitar varias investigaciones; sería interesante, por ejemplo, analizar los rasgos de la posmodernidad que estudio en este trabajo en obras más recientes, ya que el mundo y la cultura cambian vertiginosamente y podríamos llevarnos sorpresas interesantes.

Resta decir entonces, que espero que el diseño metodológico y el trabajo en general permitan resolver las cuestiones planteadas, y que éste estudio sirva como aporte a las investigaciones sobre el papel de la mujer en la literatura colombiana y latinoamericana.

1. Aproximación Teórica

Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva llegando quizás a modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte

Paul Valéry

El siglo pasado fue un siglo de cambios: en las telecomunicaciones, en la tecnología, en la política y, como era de esperarse, en la concepción misma del ser humano y de la historia. A esos cambios, algunos le dieron el nombre de *posmodernidad* por la ruptura que marcaron con respecto a la concepción moderna. En este trabajo me interesa entender de qué manera se presenta la posmodernidad en la literatura y especialmente en la obra de tres escritoras colombianas: Marvel Moreno, Fanny Buitrago y Laura Restrepo. Así, en el presente capítulo exploraremos tres conceptos que resultan fundamentales para el análisis que propongo; se trata de *posmodernidad*, *hibridación* y *cultura de masas*, así como las relaciones que se establecen entre las tres categorías. Esto se debe a que muchos teóricos han afirmado que en la posmodernidad se acrecienta la influencia de las masas en la literatura, lo que produce una literatura híbrida: mezcla cultural, mezcla de géneros, mezcla de puntos de vista.

En segundo lugar, en la medida que analizaremos la obra de tres escritoras, nos enfocaremos con especial atención en la manera en la que la posmodernidad ha permitido revalorar la cuestión de género y la escritura de las mujeres. Ello nos llevará a indagar la manera en que trabaja la crítica literaria en la posmodernidad y cómo este asunto entra en un problema de carácter historiográfico en nuestro país: ¿Existe la literatura posmoderna en Colombia? ¿Cómo se ha investigado? ¿Qué ha dicho la crítica sobre estas tres escritoras? ¿Cómo se han analizado sus obras?

Nuestra cultura es una cultura de transformaciones, y aunque los conservadores pretendan que el mundo no cambia y que hay unas estructuras y categorías que *deben permanecer*, la verdad es que todo fluye, como diría Heráclito de Efeso. La cultura y el arte se transforman de acuerdo a la época en la que surgen, tal como se ve en el epígrafe de Valéry; por eso, en el siglo XXI nos enfrentamos a un nuevo tipo de literatura, una literatura que podría incluso chocar con lo que tradicionalmente se ha considerado como tal. Por eso, en el presente capítulo se realizará un recorrido teórico que permitirá ver los cambios que se han presentado en el campo de los estudios literarios en el mundo y en nuestro país para estudiar la obra de tres escritoras colombianas desde una perspectiva posmoderna.

El arte ya no es lo mismo que se pensaba en la modernidad pues éste presenta una nueva visión sobre el ser humano y el mundo. En este sentido, tanto en el plano intelectual como en el estético se plantearon preguntas y surgieron nuevas propuestas. Por un lado, en la reflexión surgen preguntas como ¿es el hombre racional?, ¿el arte es racional?, ¿la racionalidad permite cambiar el mundo?, ¿los dioses se han ido? etc., y en el plano artístico movimientos como el surrealismo y el *dadá* que rompen la cuadrícula del arte moderno. En poesía Mallarmé no evoca ya imágenes con las palabras sino que hace imágenes con las mismas y lleva la escritura a su grado cero, como diría Barthes¹; en artes plásticas “técnicas” como el *ready made*, se burlan de la visión aristocrática del arte mostrando que cualquier objeto puede devenir una pieza artística; también por los años 70 hubo varios artistas que reivindicaron la idea de que el arte y la vida son idénticos y con esto, la noción de arte que se había mantenido más o menos estable hasta el siglo XIX, empieza a desfigurarse.

Esto es lo que hoy conocemos como *posmodernidad* en el arte. Sin embargo, hay que tener cuidado con el término pues el prefijo *pos* no significa *necesariamente* superación; más bien, tal como afirman varios teóricos, nos encontramos en un momento de hibridación cultural donde convergen tanto la premodernidad como la modernidad y la posmodernidad². De modo que toda vez que en este trabajo aparezca el término

¹ Ver Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*. Siglo XXI Editores, 1997.

² En el libro de Fernando Viviescas *Colombia: el despertar de la modernidad* (1991), se examinan las limitaciones del proyecto moderno en el País. Este autor encuentra que en

posmodernidad, éste se entenderá como un momento de hibridación, como un cruce de culturas y como una perspectiva que permite la entrada de factores que hasta hace algún tiempo fueron ignorados en el campo de los estudios literarios. Para ello, a continuación trataremos de ver el recorrido histórico del concepto así como sus implicaciones y su llegada a América Latina, con miras a examinar sus manifestaciones en nuestro país.

1.1 La cuestión posmoderna o la posmodernidad en cuestión

Con el desarrollo del psicoanálisis y el furor del pensamiento marxista resurgieron preguntas acerca de las capacidades de la razón lógica, acerca de la verdad y acerca de la realidad, lo que, a su vez, abrió la discusión en torno a la verdad y al poder. Esta discusión permitió entender las nociones de *centro* y *periferia* que ahora hacen parte del núcleo del debate sobre la posmodernidad. Históricamente se trata de un concepto –y también de una corriente– que adquiere fuerza en los años setenta con el famoso ensayo de Jean François Lyotard titulado *La cuestión posmoderna* (1979). Por tratarse de un término importado, en muchos países latinoamericanos –incluyendo al nuestro–, éste fue recibido con sospecha entre los conservadores por sus tintes heterodoxos y entre los revolucionarios por las críticas que el posmodernismo le hacía al marxismo ortodoxo. Tal situación se debe también a que muchos intelectuales eran conscientes de que, si bien la mayoría de los conceptos de los que nos servimos los latinoamericanos para analizar nuestros fenómenos (sociales, culturales, políticos y económicos) vienen del extranjero, muchas veces ellos nacen en contextos radicalmente diferentes al nuestro y que, en la mayoría de los casos, no se ajustan a nuestra realidad. Con el concepto de

nuestras ciudades “los mecanismos de dominación y el diario vivir de la mayoría de los colombianos exhiben rasgos premodernos, mientras, paradójicamente, esa misma población, a través de la publicidad, recibe continuamente mensajes alusivos a modelos de vida posmodernos, característicos de sociedades más avanzadas” (Jaramillo, Osorio, & Robledo, 1995, pág. XX). También Néstor García Canclini en su estudio *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990), señala que el mayor rasgo de la cultura latinoamericana es la hibridación. Otros más osados encuentran en Latinoamérica la expresión más viva de la posmodernidad precisamente porque nuestra naturaleza es híbrida (Richard, 1996).

posmodernidad parecería suceder algo similar: algunos críticos latinoamericanos consideran que aquí no pueden haber expresiones de la posmodernidad pues ni siquiera hemos superado la modernidad (en términos políticos y económicos).

Es por ello que en Colombia el estudio de las expresiones artísticas en el marco de la posmodernidad no ha gozado de gran prestigio. Sin embargo, solo un análisis profundo de lo que ha significado y significa este fenómeno, nos permitirá valorar sus implicaciones. En otras palabras, más allá de si se trata de una cuestión que “está de moda”, debemos preguntarnos acerca de sus posibilidades. Ahora bien, si la posmodernidad abre –entre otras– la posibilidad de cuestionar las relaciones de poder que se presentan en el mundo, y pone en evidencia que hay pluralidad de visiones de mundo (todas son válidas de acuerdo con la perspectiva), es imperativo asumirla con seriedad y encaminar nuestros estudios al análisis de los productos culturales en la posmodernidad. Por lo tanto, siguiendo a Nelly Richard, la posmodernidad no se puede asumir solamente como aquél producto importado al que debemos rechazar por principio, sino que debemos aprovechar las posibilidades que nos brinda para reasumir nuestra identidad y cuestionar precisamente las verdades que el centro siempre nos ha impuesto (Richard, 1996). Hablar de posmodernidad es entonces asumir una postura política crítica que permite analizar las diferentes aristas de una cuestión.

A pesar de ello, como se ha dicho, pocos se arriesgan a estudiar el tema en nuestro país. María del Pilar Lozano Mijares afirma, en un estudio sobre la novela española posmoderna, que “la discusión sobre la posmodernidad en España, y más aún el análisis de la novela española publicada de 1980 a 2000 en el marco de la teoría de la posmodernidad, no ha disfrutado de la atención que ha tenido y tiene en otros países del ámbito occidental” (Lozano Mijares M. d., 2007, pág. 7). Lo mismo parece valer para nuestro país. No se puede negar que hoy nos relacionamos con el mundo de una manera radicalmente diferente a como lo hacíamos treinta años atrás, que las condiciones históricas han cambiado y que de todo ello da cuenta, sin lugar a dudas, el arte. En este sentido, es necesario abrir caminos de discusión que permitan avanzar en el debate y entender los cambios que han ocurrido en el ámbito literario así como los estudios que dan cuenta de ello pues, de otro modo, podríamos correr el riesgo de concebir la literatura como algo inconexo con el presente.

1.1.1 ¿Qué es entonces la posmodernidad y cómo se presenta en la literatura?

De acuerdo con Lozano Mijares, en términos teóricos la posmodernidad se ha asumido desde tres perspectivas. En primer lugar, se le entiende como un nuevo proceso cultural determinante en las producciones artísticas de principios del siglo XXI (cambio que se debe, entre otros, a la revolución científico-técnica); en segundo lugar, se asume como un movimiento artístico, cultural o literario, posterior –y, de algún modo, opuesto– al modernismo³. Finalmente, la posmodernidad, en términos filosóficos, se concibe como el resultado del fracaso del proyecto moderno.

Estas características, sin embargo, pueden ser asumidas desde puntos de vista divergentes. Hay quienes consideran negativa la posmodernidad, así como hay quienes ven en ella nuevas posibilidades culturales y expresivas. Frederic Jameson, uno de sus grandes teóricos, la concibe como una nueva dominante cultural que es en últimas “la lógica cultural del capitalismo tardío” (Jameson, 1991, pág. 21). De acuerdo con él, la producción estética actual se ha integrado a la producción de mercancías en general y, por ello, “los dos fenómenos (modernidad/posmodernidad) seguirán siendo distintos en lo relativo a significado y función social, debido a la ubicación diferente del posmodernismo en el sistema económico del capitalismo tardío e, incluso más, a la transformación de la propia esfera de la propia esfera de la cultura en la sociedad contemporánea” (Jameson, 1991, pág. 21). En otras palabras, para Jameson, el arte posmoderno es el arte de la sociedad de consumo.

Así pues, según Jameson la posmodernidad constituye un modo de pensar y de relacionarnos con el mundo, que está determinado por el nuevo modo de producción

³ Este movimiento defiende la hibridación, la cultura popular, el descentramiento de la autoridad intelectual y científica y la desconfianza ante los grandes relatos. Su oposición al modernismo radica principalmente en que éste último buscaba la renovación radical en las formas tradicionales del arte, la cultura y la vida social para lograr la emancipación de la humanidad; pero las formas artísticas de la posmodernidad asumen la imposibilidad de la renovación total y, más aún, de la emancipación de la humanidad. Si se piensa en que todos los proyectos vanguardistas modernos pronto se convirtieron en productos del mercado, en las condiciones actuales la emancipación de la humanidad parece imposible o inalcanzable.

capitalista que ha pasado de una economía de producción a una economía de consumo. Es por ello que para él es muy importante hacer una interpretación política de los textos de la cultura, lo que permitirá entender sus intencionalidades y posibilidades. Jameson analiza algunas producciones culturales recientes con respecto a aquellas de la modernidad, y con ello muestra la manera en que el arte se ha despolitizado, cosificado y, alienado. Se ha convertido en un producto, tal como lo habían vaticinado Horkheimer y Adorno en su famoso ensayo titulado “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de las masas” (1944).

Para Jameson, el arte posmoderno se caracteriza por una nueva superficialidad lograda a través de la mezcla entre lo alto y lo bajo, que se podría equiparar de algún modo a lo que menciona Umberto Eco en su famoso ensayo “apocalípticos e integrados” a saber, que en la posmodernidad se crea un arte medio o mediocre, destinado a una cultura media (Eco, 2007). El arte es entonces para este teórico el símbolo de una sociedad superficial en la que predomina el elemento de consumo; por tanto, el arte se estima por su valor de cambio.

Una de las características que Jameson identifica con el arte posmoderno es el ‘populismo estético’. Esto quiere decir que en los productos culturales de la posmodernidad se desvanece la antigua frontera entre la alta cultura y la llamada cultura popular, de masas o comercial. En palabras de Ana María Amar Sánchez, se franquea aquel abismo entre lo “alto” y lo “bajo” en la medida en que la producción estética se ha integrado a la producción general de bienes (Amar Sánchez, 2000). En este sentido, podría entenderse la posmodernidad como una *síntesis* entre lo alto y lo bajo, entre la alta cultura y la cultura popular y de masas. Es más, según afirma Amar Sánchez, Jameson rechaza las posiciones valorativas y propone repensar las oposiciones de cultura alta y baja, en la medida en que ambas son interdependientes y productos estéticos del capitalismo (Amar Sánchez, 2000).

Desde otro enfoque, en un artículo corto aparecido a principios de los años 90, Ihab Hassan hace un recuento de los rasgos más importantes del posmodernismo, señalando al pluralismo como el más importante pues es “la irritable condición del discurso posmoderno” (Hassan, 1991, pág. 1). De él se derivan otras cuestiones como la indeterminación que penetra nuestras acciones, ideas, interpretaciones y constituye nuestro mundo. Dicha indeterminación resulta de la fragmentación; de ahí la afirmación

de J.F. Lyotard según la cual “emprendamos una guerra contra la totalidad, demos testimonio de lo impresentable; activemos las diferencias y salvemos el honor del nombre” (Hassan, pág. 3).

Otro de los rasgos que menciona este autor es la descanonización, es decir, el desuso de las metanarraciones que favorece *les petites histoires*: “Así, desde «la muerte de Dios» hasta la «muerte del autor» y «la muerte del padre», desde la burla de la autoridad hasta la revisión del plan de estudios, estamos descanonizando la cultura, desmitificando el saber, deconstruyendo los lenguajes de poder, del engaño” (Hassan, 1991, pág. 4). Por otro lado, explica que en el discurso posmoderno se constata una *ausencia del yo* o *ausencia de profundidad*, que ya Nietzsche había previsto al declarar al sujeto una “mera ficción”. En este sentido, la literatura posmoderna busca sus límites y el agotamiento pues “se vuelve liminal cuestionando los modos de su propia representación” (Hassan, 1991, pág. 5). Pero el desafío a la representación también puede conducir a un escritor a otros estados liminales: lo Abyecto, por ejemplo, antes de lo Sublime. Así que si se trata de definir qué es la posmodernidad, podemos afirmar que es todo ello.

Si bien todas estas condiciones profundas están presentes de manera recurrente en la literatura posmoderna, en la forma hubo también cambios significativos con respecto a la propuesta moderna. Los más importantes tienen que ver con la fusión del espacio y del tiempo en la narración, con la percepción difusa de la realidad, los distintos puntos de vista del o de los narradores, así como la simultaneidad de los géneros o hibridación (Hassan, 1991). En la novela, la posmodernidad llevó a la ruptura de las técnicas clásicas, abolidas por una absoluta libertad tanto en estilo, forma y contenido. En oposición a la totalidad pretendida por el proyecto estético moderno, en la literatura de la posmodernidad predominan los fragmentos sobre la totalidad y desaparece la linealidad temporal.

En sus estudios sobre la novela española posmoderna, María del Pilar Lozano Mijares toma como punto referencia los postulados de Jameson, así como los de otros teóricos de la posmodernidad (como Lyotard, Vattimo y Foucault). Así, uno de los aportes más relevantes de dicho estudio radica en que elabora un valioso marco teórico que evidencia el nacimiento de la posmodernidad como corriente teórica y como *dominante cultural*. Lo anterior le permite demostrar que la novela española presenta características de la posmodernidad. De acuerdo con ella, en los últimos treinta años se ha presentado una

revolución en la historia de la cultura occidental, y por cultura, dice ella “entiendo todas las dimensiones del ser humano: social, política, religiosa, científica, económica y artística” (Lozano Mijares M. d., 2007, pág. 13). Esta revolución ha hecho que se anule la frontera que existía entre alta y baja cultura y, en consecuencia, al igual que Jameson y Hassan, Lozano Mijares afirma que el arte posmoderno tiene un carácter ecléctico.

Dentro de los rasgos que caracterizan el mundo y el pensamiento contemporáneo, según esta autora, encontramos la percepción caótica del mundo⁴ y una ciudad posmoderna poblada por sujetos con nuevas sensibilidades. Los sujetos de esta ciudad ya no tienen las seguridades de antaño y se han asumido en una crisis de valores generalizada, que les ha conducido a buscar asideros en productos de tono sentimental, que, en la posmodernidad, funcionan como la nueva mitología de las emociones (Lozano Mijares M. d., 2007, pág. 19). Esto quiere decir que vivimos en una sociedad que se encuentra desubicada y sola, ávida de un amparo que solo encontrará en la industria cultural con sus productos prefabricados. De ahí el resurgimiento y el auge todos aquellos productos del sentimiento como revistas femeninas, novelas y películas de contenido romántico, revistas del corazón y los ya famosos *reality show*. No obstante, asegura la autora, “estos géneros sentimentales no son importantes en sí mismos, sino por la influencia que ejercen en los productos culturales “serios” y en los trabajos de investigación e interpretación de la crítica especializada” (Lozano Mijares M. d., 2007, pág. 20).

Tal influencia o interacción se presentará a menudo en clave de parodia –es decir, de cita irónica– pues tal como afirman Lozano Mijares y Linda Hutcheon, la parodia es considerada comúnmente un fenómeno que se halla en el centro del posmodernismo (Hutcheon L. , 2006). No obstante, para Lozano Mijares no todo se reduce a la parodia si tenemos en cuenta que “los géneros sentimentales también ejercen su influencia plenamente asimilados e identificados, sin solución de continuidad, con otros contenidos y otros contextos tradicionalmente propios de la alta cultura”. De modo que ya no nos enfrentamos solo a la parodia de tinte burlesco, sino también a la práctica conocida como *pastiche*. Amar Sánchez la ha definido como “parodia vacía”, es decir, un tipo de parodia que no encierra ni burla ni crítica. Lozano Mijares ilustra tal situación citando algunas de

⁴ Según un estudio citado en su ensayo, aproximadamente desde 1968, la percepción que tenemos del mundo es de desorden y caos, a menudo desde un punto de vista de nostalgia de un mundo en el que las cosas parecían en su sitio (Lozano Mijares M. d., 2007, pág. 11).

las películas del español Pedro Almodóvar “cuyo contenido común remite continuamente al imaginario rosa” (Lozano Mijares M. d., 2007, pág. 22). El hecho de que Almodóvar sea considerado un director de culto es bastante revelador para ella, pues quiere decir que los contenidos de corte sentimental y romántico se han asimilado plenamente no solo en el plano cinematográfico sino también en el narrativo, tal como se ve en gran parte de los nuevos narradores. En nuestro país la situación no parece diferente pues, si nos plegamos a las afirmaciones de Lozano para la novela española posmoderna, podríamos decir que en Colombia esto también se debe a que “las emociones básicas del ser humano de hoy, hombre o mujer, son encauzadas y representadas por un imaginario construido gracias a los mitos y arquetipos de la cultura de masas” (Lozano Mijares M. d., 2007, pág. 23).

Por todo lo anterior, se puede afirmar que uno de los rasgos principales de la novela y el arte posmoderno, es el eclecticismo. Con esto, los productos del entretenimiento, que antes eran considerados de cultura menor, hoy son combinados con los productos que pertenecían a la alta cultura, a saber, las artes. En pintura y escultura son muchos los ejemplos que podríamos citar; en las galerías de arte moderno y contemporáneo son numerosas las alusiones a la cultura popular, empezando por la obra de Andy Warhol. Se presenta entonces una mezcla cultural entre lo alto y lo bajo que para algunos de los teóricos que hemos mencionado es fruto de la incursión del mercado en la vida cotidiana.

Por otro lado, como observa la profesora Alejandra Jaramillo en su texto *Nación y melancolía*, la literatura posmoderna da cuenta de un abandono de la estética de lo bello al estilo kantiano, de una pérdida de la cohesión social y, sobre todo, de la primacía de un tono emocional melancólico y nostálgico (Jaramillo Morales, 2006). Parece entonces evidente la influencia que el nuevo momento histórico ha ejercido en las expresiones artísticas, y en particular, en la literatura. Por esta razón en la literatura contemporánea se presentan una serie de fenómenos relacionados con la caída de los grandes relatos, la duda generalizada, el escepticismo y la ausencia de los dioses.

1.1.2 La posmodernidad periférica: América Latina y Colombia

En Colombia y Latinoamérica, como se ha dicho en párrafos precedentes, la discusión no ha recibido la misma atención que ha tenido en Europa o Estados Unidos. A pesar de que es un tema recurrente en congresos y coloquios, la verdad es que no son muchos los interesados en estudiar la posmodernidad (o al menos no bajo ese rótulo). Esto no ha impedido que importantes trabajos exploren el tema, proponiendo nuevas lecturas que nos permitan entendernos como lo que ahora somos. Es así que Nelly Richard afirma en “Latinoamérica y la posmodernidad”

La “heterogeneidad” cultural latinoamericana (mestizaje de identidades; hibridismo de tradiciones; cruzamiento de lenguas) habría incluso formado –por fragmentación y diseminación– una especie de posmodernismo *avant la lettre*, según la cual Latinoamérica, tradicionalmente subordinada e imitativa, pasaría a ser hoy precursora de lo que la cultura posmoderna consagra como novedad (Richard, 1996, pág. 276).

Dado que durante la modernidad era el centro el que promulgaba lo que era y lo que no, Latinoamérica se había visto como una cultura de la “reproducción”, de la copia. Lo interesante es que para la autora, esa reproducción fue un signo-máscara que sirvió como sustituto a lo propio durante mucho tiempo, pero fue precisamente desde allí donde se empezó a configurar nuestra esencia. En este sentido, “la cita es la mecánica intertextual que recorta y desmonta el discurso de autoridad, subvirtiendo su trabazón de frases acabadas” (Richard, 1996, pág. 278).

Es pues, la mezcla de culturas y la influencia del centro la que permite configurar lo propio. García Canclini ya había trabajado el tema pero desde el plano cultural. Para él la cultura latinoamericana es una cultura híbrida en el sentido que:

En casas de la burguesía y sectores medios con alto nivel educativo de Santiago de Chile, Lima, Bogotá, México y muchas otras ciudades coexisten bibliotecas multilingües y artesanías indígenas, cablevisión y antenas parabólicas con mobiliario colonial, las revistas que informan cómo realizar mejor especulación financiera esta semana con ritos familiares y religiosos centenarios. Ser culto, e incluso ser culto moderno, implica no tanto vincularse con un repertorio de objetos y mensajes exclusivamente modernos, sino saber incorporar el arte y la literatura de vanguardia, así como los avances tecnológicos, a matrices tradicional de privilegio social y distinción simbólica (García Canclini, 2001, pág. 71).

También Monsiváis se refiere a este fenómeno en latinoamericana. En el ensayo *Del rancho a la internet*, este teórico presenta las migraciones culturales más importantes que generaron cambios en la mentalidad latinoamericana. Así, el cine, la televisión, la lucha de clases, y la reivindicación de los derechos de las mujeres, entre otros, llegan a nuestros países generando grandes rupturas. Estas migraciones provienen, entre otros, de Estados Unidos y su industria cinematográfica, de los desarrollos teóricos que se dieron en Europa durante los años 60 y 70 y de la violencia en el continente que reformó la escala axiológica.

La importancia de su ensayo radica en reconocer que “los migrantes culturales son vanguardias a su manera, que al adoptar modas o actitudes de ruptura, abandonan lecturas, devociones, gustos, usos del tiempo libre, convicciones estéticas y religiosas, apetencias musicales, cruzadas del nacionalismo, concepciones juzgadas “inmodificables” de lo masculino y de lo femenino” (Monsiváis, 1999, pág. 3). Uno de nuestros rasgos característicos actuales es precisamente una actitud de ruptura y de ahí el auge que ha tenido toda la teoría postcolonial. Pero, siguiendo a este autor, aunque Latinoamérica hoy se conciba a sí misma como plural, es decir, se reconozca en la heterogeneidad, anteriormente lo propio era la homogeneidad de gustos y creencias. Esto quiere decir que para el autor, nuestra cultura es también una cultura híbrida.

Para el mejicano, en la época de migraciones culturales también se acaban los comportamientos fijos. Así, lo que se entendía por hombre o por mujer, se abre a un concepto mucho más abierto de género, lo que lleva a una “nueva sensibilidad no sujeta al machismo” (Monsiváis, 1999, pág. 5). Tal vez esa sea una de las migraciones más importantes para el análisis que propondré en el siguiente capítulo.

Por su parte, algunos teóricos colombianos también han dedicado parte de sus estudios al problema de la posmodernidad en la literatura colombiana. Uno de los pioneros fue el profesor Álvaro Pineda Botero con su libro *Del mito a la posmodernidad* (1990). Allí se plantean varias cuestiones concernientes a la narrativa contemporánea en nuestro país. En ese momento, considera el autor, es tan vigorosa la producción literaria, que resultan inadecuadas o caducas las tradicionales formas de leer o clasificar como las llamadas generaciones, y también el costumbrismo, el realismo, las vanguardias, la violencia y el realismo mágico (Pineda Botero, 1994). Dado que las obras posmodernas pueden tener

elementos históricos regionales, urbanos o cosmopolitas, no se pueden estudiar bajo dichas rúbricas y es necesario concebir otro tipo de análisis.

En otro estudio más reciente el autor sigue refiriéndose al concepto de posmodernidad, pero a éste le agrega los de multiculturalismo y globalización. Así, para él,

En literatura, el término posmodernidad se aplica a obras y autores que presentan una visión apocalíptica de la historia, que tratan los elementos de la cultura de manera irónica, lúdica o fantástica, que están abiertos al cambio radical en todos los órdenes y presentan una imagen escéptica del mundo. Se habla entonces de autoconciencia, fragmentación. Collage, diversidad, multiculturalismo (Pineda Botero, 2006, pág. 25).

Respecto a la crítica literaria, el análisis de la obra ya no se concentra en “las motivaciones” del autor o en la estructura de la obra, sino en los procesos que ocurren en el lector, cuando éste experimenta fenómenos de creatividad artística derivados de la lectura misma (Pineda Botero, 2006, pág. 25). Por supuesto, no se trata de que todas estas características estén presentes en la obra para que podamos considerarla posmoderna; basta con que tenga algunas de estas cualidades para darnos cuenta de que se trata de una obra del momento que estamos viviendo.

Con esto, Pineda Botero coincide en la definición de la novela contemporánea como un género híbrido que se alimenta del mundo real, objetivo, y también de la poesía y el arte. Por esta razón, para él es imposible acercarnos a la novela desde el concepto del arte puro; ella se debe entender dentro de la cultura y en medio de todas las relaciones que establece con ella (Pineda Botero, 2006, pág. 59).

Otra teórica que se ha interesado por la novela colombiana contemporánea y por la posmodernidad, es Luz Mary Giraldo. Dedicó numerosas investigaciones a decantar lo que sucede con la literatura colombiana de hoy mostrando los innumerables elementos que en ella convergen. Menciona, por ejemplo, que está el problema del mercado y de los intereses de los escritores contemporáneos, sugiriendo que muchos de ellos ya no están interesados en escribir grandes obras literarias sino en tener un momento de fama⁵.

⁵ Así lo deja ver en un artículo corto donde la autora analiza con nostalgia el panorama de la literatura contemporánea, constatando que no se trata ya de la búsqueda de grandes obras de la

Los títulos de sus estudios son muy reveladores: *De cómo dar muerte al patriarca*, *Más allá de Macondo*, *Ciudades escritas*. Ellos muestran una preocupación por descubrir las nuevas formas de leer la literatura, por dar cuenta de problemáticas actuales que presentan los escritores contemporáneos. En *Más allá de Macondo*, la autora hace un balance de las nuevas narrativas colombianas, referido principalmente a las más recientes promociones de autores nacidos entre los sesenta y los setenta. Esto le permite entender que estamos ante expresiones que se ajustan al presente y a modos de narrar que se distancian de las anteriores. Así, estas obras ya no muestran utopías o compromisos ideológicos sino que prefieren hablar del momento actual y reflejan una sensación de vacío y escepticismo (Giraldo, 2006).

Giraldo dedica un capítulo de esta investigación a las hibridaciones en obras de algunos escritores de la costa Caribe colombiana. De acuerdo con ella, en la narrativa de estos escritores se aprecia que lo oral vive en la memoria, en la cosmogonía, en la condición mágica y supersticiosa, en la relación con mitos, leyendas y festividades ritualísticas, y se transmite en la escritura cuya estructuración se liga a la sociedad moderna, las formas de pensamiento racional (Giraldo, 2006). Así, para esta autora la hibridación y el eclecticismo son también rasgos recurrentes de la posmodernidad.

También Jaime Alejandro Rodríguez, en diversas investigaciones sobre la posmodernidad, deja ver que las innovaciones en el campo de la escritura están a la orden del día. La Internet y las telecomunicaciones se abren cada vez más campo al interior de la literatura que durante tanto tiempo estuvo anquilosada en el espacio del libro. Hoy el libro debe dejar de ser el centro de los estudios literarios porque la literatura ya no se restringe solamente a ellos: es más, teniendo en cuenta que el concepto mismo de literatura ha cambiado, ahora es necesario analizar los cruces que se presentan entre diversas disciplinas.

literatura sino de obras del momento pues “No a todos los autores les interesa hoy escribir la obra literaria. En la perversa ley del mercado es más importante lo que más se vende (Giraldo, 2007).

1.2 Algunos rasgos posmodernos presentes en la literatura colombiana reciente

1.2.1 La crisis del sujeto en la posmodernidad

Uno de los rasgos de la posmodernidad que hemos mencionado en párrafos precedentes es lo que se ha denominado crisis del sujeto moderno. Esta crisis se refiere a que el sujeto pierde los pilares que lo sostenían; más aún, la noción de sujeto ha cambiado y eso se debe a la transformación de sus condiciones sociales e históricas. Con miras a entender un poco este cambio de paradigma, a continuación se presentará un corto panorama de lo que se ha considerado como sujeto en el paso de la modernidad a la posmodernidad.

Para la estética moderna, como es evidente en la obra de uno de sus mayores teóricos, Hegel, la poesía y el arte en general hacían parte del reino del espíritu. Esto se debía a que para pensadores como Hegel, en la poesía se desarrolla la más abstracta universalidad en una totalidad concreta de representaciones; esto quiere decir que la obra de arte logra captar la universalidad en la singularidad.

De acuerdo con esto, el artista captura la totalidad (la universalidad) en la singularidad de la obra; para ello éste debe *conocer* el mundo en esencia. De manera que la estética hegeliana está concebida desde el *hacer* de un héroe en el mundo que concluye con una transformación intelectual del mismo. Se trata de un sujeto fuerte que desea, hace y conoce; un sujeto cognoscente y conciliado, es decir, que sufre una transformación en el paso de la tesis a la antítesis y su consecuente síntesis. No obstante, esta concepción de sujeto fuerte y cognoscente será discutida por Nietzsche para quien éste no puede estar conciliado puesto que no puede, ni siquiera, ser considerado como sujeto. Para Nietzsche el sujeto es algo producido –un concepto–. Su propuesta es una crítica a la teoría de la representación hegeliana dado que lo que se ha denominado hasta ahora “sujeto”, aquél que puede conocer y asir la realidad, no es más que otro de los tantos conceptos, es también una representación, una fábula. En palabras de Vattimo, “El sujeto no es un *primium* al que se pueda dialécticamente volver; es él mismo un efecto de superficie y, como dice el mismo parágrafo del *Ocaso de los ídolos*, se ha convertido en «una fábula, una ficción, un juego de palabras»” (Vattimo, 1989, pág. 30).

Nietzsche encuentra que el concepto de sujeto está ligado a la moral y a la metafísica platónico-cristiana, aún presente en la filosofía hegeliana, y pretende mostrar que tal sujeto no existe, o mejor, ha dejado de existir en cuanto tal. De hecho, la noción misma hace referencia a un ente sujeto a algo, subordinado; pero en cuanto Dios ha muerto y el hombre se encuentra solo en el universo, ya no tiene más que a sí mismo para aferrarse. Por ello, la condición del hombre “no es la de quien ha encontrado por fin la paz en el reconocimiento de la verdad; lo que la caracteriza, por el contrario, es la *Hybris*, una especie de violencia en relación a sí mismo y a las cosas” (Vattimo, 1989, pág. 33).

Este problema de la crisis del sujeto afecta varios niveles de la producción literaria. En primer lugar, el autor no es ya quien conoce el mundo y puede describirlo a su lector. En tanto desaparece la relación sujeto-objeto que había primado durante la modernidad, con ella se evapora aquella *pretensión de universalidad en una totalidad concreta de representaciones* que promulgaba la estética hegeliana. El autor es simplemente un reconocedor de sus limitaciones y por lo tanto no puede más que mostrar su punto de vista subjetivo. También el narrador cambia en la medida en que ya no es quien conoce toda la historia, sino que en la obra se van dejando ver puntos de vista fragmentados y de ahí la necesidad de un lector más activo; en la posmodernidad le corresponde al lector construir su propia novela. Finalmente, cambia la figura del héroe. De acuerdo con Hegel el héroe sufre una transformación intelectual en el paso de la tesis a la antítesis y su consecuente síntesis. Sin embargo, ahora lo único que dicho héroe conoce es la incapacidad para conocer y asir el complejo mundo. Por eso el héroe deja de ser aquél personaje sublime para convertirse en lo que algunos autores han llamado *héroe abyecto*

[...] descendiente del esclavo, el mendigo, el tonto y el loco: los encarna y representa a todos, pero viene armado de una carga centenaria de resentimiento y de una fuerza vengativa y destructiva... En él es máximo el ejercicio de la *hybris*. En el pasado, su risa era simple expresión de alegría y olvido. El, abyecto ríe también, pero el tono de su risa es el terror. La alegría se ha convertido en locura. Y su nihilismo es creciente. [Como en el *Uebermensch* nitzcheano] actúa sin el aval de los dioses, sin justificación racional o externa; no encarna ideales colectivos; su interior es un caos, un laberinto o mejor un abismo. Su creatividad y su ingenio están orientados hacia la destrucción y la *hybris*. Pero no supera el caos ni la multiplicidad de su alma y termina en lo sanguinario. La locura, que parecía fingida en la representación saturnal, ahora es real. Y si antes podía burlarse de sí mismo, ahora está dispuesto a hacerse daño, a llegar incluso al suicidio (Pineda Botero, 1995, pág. 224).

1.2.2 Cultura y narraciones híbridas. Hibridación entre alta cultura y cultura popular: ¿arte mediocre?

Ésta ha sido una de las discusiones de mayor resonancia en los últimos cincuenta años. La revolución industrial trajo consigo la masificación de la cultura y ésta, el *kitsch*. Calinescou afirmaba que “la “*kitschificación*” de la cultura es la difusión masiva del arte a través de diversos medios: radio, televisión, reproducciones a gran escala, discos, revistas baratas y libros de bolsillo vendidos en supermercados, etc.” (Padilla Chasing, 2010, pág. 10). Claramente esa es la situación en la que nos encontramos hoy. Para este autor la cultura se tornó *kitsch* en el momento en que se masificó ya que “es evidente que, psicológicamente, los medios de comunicación de masas inducen a un estado de pasividad en el típico espectador y, la pasividad combinada con la superficialidad son prerequisites importantes de este estado mental que fomenta el *kitsch*” (Padilla Chasing, 2010, pág. 10). Este tipo de consideraciones han conducido a ciertos críticos a creer que el arte, tal como se había considerado hasta el siglo pasado, tiende a desaparecer. Lo que se juzgaba arte –que usualmente era dirigido a un público “culto” con suficiente formación para apreciarlo–, se masificó y se convirtió un elemento más objeto de la publicidad. Esta condición anularía cualquier lectura política del fenómeno.

No obstante, Ana María Amar Sánchez en su ensayo *Juegos de seducción y traición*, asume el reto de la lectura política pero no para confirmar lo que otros ya habían dicho sobre la superficialidad y la repetición, sino para decir que el hecho de que la literatura y el arte contemporáneo se acerquen a la cultura masiva y popular, no implica, necesariamente, alienación⁶; al contrario, para ella el uso de lo masivo y del *kitsch*, puede tener una clara función política. Su estudio demuestra que es precisamente en el texto literario donde se sintetiza lo que parecía una dicotomía irreconciliable: arte vs cultura de masas. La autora escoge algunas novelas latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XX para probar que no se trata *necesariamente* de una disyuntiva, pues los escritores que hacen parte de su estudio aprovechan la posibilidad seductora que

⁶ Para Adorno y sus seguidores, tal como afirma Ana María Amar Sánchez, la cultura popular expresada por ejemplo en la televisión, implicaba una alienación e impedía toda posibilidad de crítica. Al respecto se puede revisar el ensayo “Televisión y cultura de masas” disponible en línea en <http://flimmerline.unblog.fr/files/2008/08/televisinyculturademajas.pdf>

ofrece la cultura de masas y sus clisés para atraer a los lectores. Sin embargo, tan pronto como seducen al lector, traicionan el código abriendo una brecha en la que la hay posibilidades tanto artísticas como políticas.

En este sentido, lo que más llama la atención en la lectura de Amar Sánchez, es que contrario a lo que muchos afirmaban, para ella la cultura de masas no es mera repetición o clisé. Otros autores consideran que el *kitsch* y el *camp* son el arte del estereotipo, del artificio, la frivolidad y la exageración (Amar Sánchez, 2000, pág. 90) pero con su análisis se demuestra una relación dialéctica inversa en la medida en que “con el estereotipo y los clisés *kitsch* se construye una narrativa anticanónica” (Amar Sánchez, 2000, pág. 89).

Sin duda, el eclecticismo es una de las características de la posmodernidad y, aunque algunos lo vean como la incursión del mercado en la vida cotidiana, lo cierto es que es un rasgo de incontables obras literarias contemporáneas. Dicho eclecticismo se refiere precisamente a las relaciones que establece el arte con las formas populares y masivas, o mejor, a las mezclas de la literatura con otros discursos. Frederic Jameson, citado antes, estudia particularmente la arquitectura ecléctica, mientras que Lozano Mijares se centra en el plano de la narrativa. Parece que ambos ven allí una pérdida, pues al entrar lo popular (lo *kitsch*, la estética del mal gusto, las formas sentimentales y románticas) que se han relacionado generalmente con un gusto medio, se produce un arte medio destinado a un público medio (tal como lo expresaría Eco en su libro *Apocalípticos e integrados*). En ambos casos, se define lo “alto” en oposición a lo “bajo”. No obstante, lo que aporta el trabajo de Amar Sánchez en este sentido, es el cuestionamiento a la idea de que exista una “alta cultura” o una “cultura popular” pues éstas son categorías académicas que, por lo demás, históricamente se han mezclado. Para demostrar este fenómeno, la autora cita los trabajos de Roger Chartier, Carlo Ginzburg y García Canclini, quienes han dedicado gran parte de sus investigaciones a los cruces entre las dos culturas. Esto quiere decir que “ambos polos ya no pueden aparecer como entidades fijas, sino como escenarios donde tienen lugar procesos de hibridación” (Amar Sánchez, 2000, pág. 17).

En este sentido, el trabajo de Amar Sánchez se interesa por las relaciones entre ambas culturas buscando los pliegues, las brechas, los gestos con que se borran y restituyen constantemente esas distinciones. El objetivo de su estudio es establecer vínculos entre la literatura con los géneros y estéticas de la cultura masiva, que por extensión es

popular; en otras palabras, su intención es analizar el modo en que toda una narrativa perteneciente a la literatura “cultura” utiliza, se apropia y transforma los códigos masivos. Para ello, en primer lugar pone el acento en el análisis de las relaciones y en las tensiones que resultan de esa “lucha por el poder” entre estas literaturas y en segundo lugar, estudia las perspectivas que debaten y evalúan la posible función política de esas culturas, en especial de la cultura masiva.

Otra cuestión que resulta interesante en su texto es que da cuenta de un giro hacia las fórmulas “bajas” en autores pertenecientes a una literatura ya consagrada; giro que funciona como signo de una tendencia dominante y puede ser leído como punto de referencia de este proceso. Algunos de los autores que se mencionan son el Premio Nobel Vargas Llosa en *La tía Julia y el escribidor* y el chileno José Donoso en *La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria* quienes se acercan al melodrama y al *Kitsch*.

En otro estudio titulado *Literatura paraliteratura. Puig, Borges, Donoso, Cortázar, Vargas Llosa, Myrna Solotorevsky*, afirma que varios escritores latinoamericanos presentan vínculos muy cercanos a la paraliteratura. Así, estas novelas incorporan diferentes tipos de clisés tomados del folletín o la novela rosa, de la novela policiaca, del texto periodístico, de la novela erótica o del radioteatro. Para esta autora, la situación analítica se complica al llegar la vanguardia que “incorpora modelos y procedimientos paraliterarios”, donde “el mensaje es reducido a un medio para lograr la imposición de determinados efectos en el destinatario” Pero estos autores se valen de los géneros paraliterarios para parodiarlos (Solotorevsky, 1988). La parodia es decisiva, pues resulta de una ambivalencia (imitación y diferencia) y “se adecúa (...) a la índole conflictiva que atribuimos a la relación entre parodiante (literario) y parodiado (paraliterario)” (Solotorevsky, 1988, pág. 172). La parodia es, por tanto, imitación e inversión.

También para ella la parodia y la ironía son propias del postmodernismo. Los autores se sirven de los géneros paraliterarios pero los refuncionalizan estéticamente, de modo que el mensaje ha de ser descubierto por el lector “capaz de captar el juego dialógico entre literatura y paraliteratura” (Solotorevsky, 1988, pág. 173). Sin embargo, la mirada de esta autora aun está influenciada por las categorías alto/bajo, en la medida en que lo paraliterario (que está al margen), se mezcla con lo literario con fines paródicos. Así, el elemento paródico descalifica los llamados géneros menores, mientras que en la visión

de Amar Sánchez esta distinción se borra con el interesante concepto de *seducción*. De acuerdo ella, en una lectura ingenua, el elemento seductor estará siempre presente y es una parte constitutiva de la obra literaria. Ahora bien, resulta interesante que en ambas lecturas (Solotarevsky y Amar Sánchez) hay un viraje hacia los géneros menores en autores pertenecientes a una literatura consagrada.

Tales escritores alimentan sus narraciones del relato policial y melodramático y de ese modo revelan un giro hacia la cultura de masas en los últimos años que está directamente relacionado con la posmodernidad. Por ello, Amar Sánchez recuerda que los nexos establecidos entre parodia/modernidad y pastiche/posmodernidad aluden a un punto esencial del debate pues los dos (parodia y pastiche) son también dos formas de relación que han asignado el modo de abordar ambas culturas y que serán discutidos en su trabajo.

Por otro lado, su estudio nos recuerda que la presencia de las formas populares y folklóricas ha sido una constante en la literatura latinoamericana. De hecho, ésta siempre se ha definido por su vínculo permanente con discursos no literarios, en general con los géneros populares –pensados casi siempre como subliteratura–. Estos géneros “subliterarios”, sin embargo, han incidido en las formas “cultas” provocando modificaciones y cambios en el canon, tal como ocurrió con Manuel Puig y Roberto Arlt, quienes primero fueron rechazados y luego aceptados e incluidos en el canon.

De manera que los textos que mezclan literatura y cultura popular realizan un movimiento contradictorio y un tanto ambiguo:

[...]Se acercan a la cultura de masas y la incluyen pero, a la vez, establecen distancia respecto a ella. Este vínculo con las formas “bajas” se sostiene en la ambigüedad de una relación que he definido como “seducción y traición”: constantemente se tiende a borrar jerarquías y a apropiarse de lo “bajo” para restituir de inmediato diferencias que distinguen a los textos de esos “márgenes” (Amar Sánchez, 2000, pág. 22)

Con esto se demuestra que construir un texto desde la cultura de masas no implica necesariamente provocar un consuelo alienado. Los relatos de Puig o Arlt demuestran que se puede explotar la seducción potencial de las fórmulas sin acatarlas. Con esto, ella propone una salida a la polémica ya que el eje seducción/traición disuelve el debate y brinda una salida a una discusión que atraviesa todo el siglo XX. Esto, afirma Amar

Sánchez, permite enfocar desde otra postura la tradicional acusación de facilismo, placer inmediato, consumo banal y alienación que acompaña la lectura de muchos textos contemporáneos⁷.

Esta idea de hibridación también ha sido trabajada por Alejandro Herrero-Olaizola en su publicación *Narrativas Híbridas: Parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas* (2000). En este libro, el escritor contrasta la ficción de América Latina con la de Estados Unidos para indagar la posibilidad de una ficción de las Américas. Herrero explora el uso de la parodia de la novela histórica, de los géneros populares y de la biografía literaria en el continente, con lo cual pone en evidencia un uso de los modelos teóricos posmodernos. Este estudio le permite indagar el origen del discurso histórico oficial pasando por las inversiones entre cultura elitista y popular, y concluye que la hibridación presente en las narrativas fugitivas estudiadas en su libro, revisa y subvierte corrientes históricas y literarias dominantes en el norte y el sur. Dicha subversión genera una resistencia a modelos literarios tradicionales, y por lo tanto resulta difícil mantener una noción estable de género al que pudieran adscribirse dichos modelos, ya que operan con una tendencia a desestabilizar toda noción cerrada de género y de periodo (Herrero Olaizola, 2000).

Un escritor más que ha teorizado este tipo de narrativa es Daniel Grassian en *Hybrid Fictions, American Literature and Generation X* (2003). Grassian sostiene que, aunque desde los años sesentas los críticos han dicho que la literatura se está convirtiendo en algo obsoleto por la hegemonía de los medios visuales, la verdad es que ésta ha mutado de diferentes maneras, reflejando los muchos y significantes cambios de la cultura americana durante los últimos veinte años. También arguye que

Because of the proliferation of writing styles from maximalism to minimalism, cultural pluralism and the diverse composition of the reading public, we have reached a point at which literary movements cannot effectively be defined or classified by time or era. Instead, we have entered a period of literary

⁷ Martín Barbero afirma en otro texto, que la historia cultural del sub-continente latinoamericano ha mantenido una secreta conexión con el melodrama. En su ensayo titulado "Televisión y literatura nacional" Jesús Martín-Barbero se acerca a algunos géneros populares como la novela de aventuras, el folletín, la canción, etc., que luego se incorporarán a la televisión, especialmente a las telenovelas, como una nueva forma de reconocimiento popular (Martín Barbero, 2004).

eclecticism and hybrid fictions, which utilize a wide variety of literary approaches⁸ (Grassian, 2003, pág. 2).

De acuerdo con este autor, la literatura contemporánea americana no solo está viva sino que ha crecido significativamente en los últimos años y estas narraciones híbridas estarían inscritas en una lógica posmoderna dado que la literatura

se deja impactar por lo popular reconvirtiéndose en una práctica donde componentes y formas de expresión olvidados y/o despreciados por la modernidad o por la cultura hegemónica se re-insertan, se dimensionan y se potencian de modo que favorecen el surgimiento de géneros re-novados, con toda su caracterización estructural, pragmática y sociocultural (Pontificia Universidad Javeriana, 2008)

Es esta mutación la que garantiza la supervivencia y viabilidad de la literatura en medio de las condiciones económicas y culturales contemporáneas. En oposición a la literatura moderna, que concebía la obra literaria como algo homogéneo, surge la hibridación, es decir: “literatura y testimonio, literatura y nuevas tecnologías, literatura y medios, literatura y oralidad, literatura y periodismo, literatura y cine, y una larga lista de “ys”” (Pontificia Universidad Javeriana, 2008). Estos géneros nuevos son capaces de deslizarse entre la tradición y la modernidad, puesto que son géneros anfibios: “reconvierten códigos estéticos y comunicacionales para abrir nuevas recepciones” (Pontificia Universidad Javeriana, 2008).

Así que las narraciones híbridas son un fenómeno que de una manera relativamente reciente se han venido abriendo espacio dentro del dominio de la literatura. Este parece ser un efecto multifactorial, entre cuyas causas se destaca la paulatina aparición durante el siglo XX de una robusta industrialización de la cultura. Dicha industria cultural, a su vez, es un subproducto de un fenómeno de una escala mucho mayor: la cultura de masas, forma predominante de la cultura contemporánea que pone en evidencia una serie de rasgos que marcan un rompimiento entre la época actual y la modernidad que prevaleció en occidente durante varios siglos. Esto ha permitido a muchos teóricos hablar

⁸ Debido a la proliferación de estilos, de lo maximalista a lo minimalista, la pluralidad cultural y la composición diversa del público lector, hemos alcanzado un punto en el cual los movimientos literarios no pueden ser efectivamente definidos o clasificados por periodos o épocas. En lugar de eso, hemos entrado a un periodo de eclecticismo literario y ficciones híbridas que utilizan una amplia variedad de enfoques literarios (Grassian, 2003). (Traducción libre)

de una *posmodernidad*, de la superación del paradigma moderno en todas las manifestaciones de la cultura, entre ellas la literatura.

1.2.3 Género y posmodernidad

Aunque hoy la mujer en muchos contextos es una disidente, hace un poco más de cuarenta años era prácticamente ignorada por la academia. Eran muy pocas las mujeres que sobresalían en algún campo □dentro de ellos la literatura□ porque su esfera de acción se reducía, en la mayoría de los casos, al hogar. Así, al observar el universo de la literatura colombiana, se puede constatar que la mayoría de sus protagonistas son hombres. Pocas son las mujeres que aparecen en sus anales y cuentan, además, con muy escaso reconocimiento. En ese sentido, debería llamar la atención que hoy sean tan escasos los estudios al respecto en nuestro país.

En su artículo “Mujeres y Literatura”, la investigadora española Mercedes Arriaga Flórez habla acerca de la literatura escrita por mujeres en España y señala que ésta tiene tres rasgos reseñables: la falta de atención por falta de la crítica, la falta de transmisión de los textos femeninos y la dificultades de las escritoras para afirmarse como tales. Como señala Arriaga, la actitud de los críticos hacia la escritura femenina ha sido desde el principio, y lo es todavía hoy, de desconfianza cuando no de abierta hostilidad. La misoginia inscrita en nuestra cultura se manifiesta sobre todo a la hora de atribuir un valor a los productos culturales realizados por las mujeres. Así que la impresión que podríamos llevarnos es que generalmente se ha sobrevalorado la obra literaria masculina mientras que se subvalora la femenina. No obstante, señala la autora, algunos escritores y críticos sostienen que “no existe literatura de hombres o de mujeres, sino sólo buena o mala literatura, aunque se detienen ahí sin entrar en la cuestión de quién, con qué criterios, o en qué circunstancias históricas o políticas, se decide lo que es “bueno” o “malo” en literatura” (Arriaga Flórez)

En el mismo artículo, la investigadora hace referencia a la italiana Marina Zancan, quien dice que la tradición literaria canonizada es la “historia de un pensamiento masculino”, no sólo por la ausencia de escritoras, sino también porque esa tradición ha estereotipado lo femenino a través de temas, estilos y escala de valores. Las mujeres dedicadas al campo literario han resultado encasilladas muchas veces como autoras de libros para niños,

traductoras de autores extranjeros y, por último, como críticas de textos de escritoras del pasado.

En Colombia la obra de mujeres tampoco ha sido muy bien acogida por la crítica y a ellas también se les ha encasillado en ciertos espacios del campo literario. Las historias de la literatura pocas veces incluyen a la mujer y cuando lo hacen, aparece a parte de la obra de los hombres. Esto resulta bastante curioso porque nunca se distingue “literatura de hombres” y “literatura de mujeres” sino que la literatura –en general– es la masculina y en otro lugar aparece la mujer. Un ejemplo bastante ilustrador a este respecto es *La literatura de Colombia* (1940) de Javier Arango Ferrer. El texto se divide en cuatro apartados; los primeros tres están dedicados a los géneros *ensayo*, *novela* y *teatro* y allí analiza algunas de las obras más importantes hasta el momento. El cuarto apartado titulado *letras femeninas*, en cambio, está dedicado exclusivamente a enumerar la producción literaria de la mujer. No deja de ser curioso el hecho de que los protagonistas de las primeras tres secciones sean hombres mientras que en el último sostiene que “las intelectuales de la hora presente cultivan todos los géneros salvo la novela” (Arango Ferrer, 1940). Ignora el académico las varias novelas que publicó Soledad Acosta de Samper y otras que probablemente no llegaron a nuestro conocimiento. Además se trata de una enumeración que carece del análisis concienzudo que sí había realizado en las producciones masculinas. Por eso, en nuestro caso, la historia de la literatura es también la historia del pensamiento masculino.

Sin embargo, han ocurrido muchos cambios en el pensamiento colombiano y latinoamericano desde la publicación del libro de Arango Ferrer. Hoy en día la noción misma de *historia de la literatura* empieza a ser desvirtuada. Cada vez es más difícil emprender la tarea de escribir una historia de la literatura puesto que ésta tendría que contener *todas* las expresiones de lo literario □tarea bien espinosa□ y este cambio de concepción se lo debemos también a la posmodernidad.

Hay que decir que cada vez cobran mayor relevancia los estudios de mujer y género en el marco de la posmodernidad. Tal vez por eso se afirma que

Para entender la vigencia de los estudios sobre género en casi todas las disciplinas de las ciencias sociales, tanto en Europa como en los Estados Unidos, es necesario referirse a la posmodernidad [puesto que] pone en duda la legitimidad de los discursos dominantes en el mundo de occidente y para ello recurre al cuestionamiento de sus presupuestos principales: el Hombre, el Sujeto, la

Verdad y la Historia. Ello implica el reconocimiento del espacio del Otro, que, siempre, según Julia Kristeva, es mujer; indagar el discurso de la alteridad supone indagar el discurso mujer (Jaramillo, Osorio, & Robledo, 1995, pág. XIX).

Así, la posmodernidad ha permitido reivindicar el discurso de género, dando mayor importancia tanto a la escritura de las mujeres como a la que muestra otras identidades o visiones de mundo distintas a la masculina, predominante en la modernidad. La escritura de la mujer se estudia entonces desde sus particularidades y desde las diferencias que antes eran cuestionadas. Por ejemplo, si se decía que la literatura escrita por mujeres se consideraba intimista y por ello su valor literario era menor, ahora se entiende que simplemente es diferente porque quien escribe es diferente; se trata de una subjetividad que había sido sometida a siglos de silencio.

Esa es la razón por la cual algunos críticos consideran que la narración de los pequeños relatos y de la cotidianidad corresponde mayormente a la narrativa femenina. La mujer, a diferencia del hombre, no se ocupa por la gran Historia, sino que prefiere relatar lo que se ha denominado la *petite histoire*. Esto se debe posiblemente a que, de acuerdo con ellos, lo masculino se ha relacionado con lo público y lo femenino con lo privado de suerte que, mientras que el hombre se ha dedicado a narrar los grandes acontecimientos, a ensalzar sus propias acciones heroicas y tiene una marcada tendencia a universalizar; la mujer prefiere explorar los conflictos que bajo la óptica masculina no tienen importancia. De hecho Luce Irigaray no cree que en el discurso de las mujeres haya una predisposición a lo universal, a los dictados de la apropiación de un mundo, puesto que el “hablar mujer” (*parler-femme*) refleja un modo de pensamiento y de palabra diferentes, otro tipo de argumentación que no obedece a los imperativos de la lógica aristotélica” (Ballesteros, 1995). En ese mismo sentido, Hélène Cixous opina que en literatura, “la feminidad se puede distinguir por la primacía de la voz “voz y escritura se funden en uno” (Moi, 1988, pág. 123).

También Ciplijauskaitė opina que en la novela femenina está el esfuerzo de expresar lo interior lo más inmediatamente posible. Por eso, el reportaje objetivo desaparece a favor de la vivencia subjetiva (Ciplijauskaitė, 1988). De ese modo, la mujer crea universos literarios que se erigen alrededor de lo no dicho, de lo que esconde la gran Historia, esto es, lo cotidiano.

Quienes estudian la literatura escrita por mujeres en Latinoamérica observan más o menos lo mismo. Helena Araújo en *La Scherezada criolla* teoriza acerca de las diferentes maneras en que la escritura de las mujeres pone en evidencia la opresión de la que ella ha sido víctima. Según Araújo, desde la infancia, la mujer se encuentra en una encrucijada que consiste en “pagar el precio de la rebeldía o soportar el precio de la opresión” y dicha opresión “determinará la inmanencia de la mujer, su tendencia a la subjetividad y a menudo su reducción al anonimato, la sumisión y el silencio” (Corbatta, 2002, pág. 168). La importancia de la investigación de Araújo radica en que ella reivindica la subjetividad femenina vinculada, a su juicio, con mitos y rituales primitivos no deformados por la razón y esto le permite postular una hipótesis acerca de “una posible relación entre la expresión mítica y lo femenino”. Expresión mítica en la que predomina lo simbólico y analógico como vías de escape de lo reprimido (Corbatta, 2002).

En este sentido, Araújo, basándose en textos de Julia Kristeva, de Helene Cixous y Lucy Irigaray, define el acto creador femenino como una forma de agresión causante de disturbio emocional en la mujer⁹. Para ella hay una fuerte relación entre el texto literario y el contexto social en el que se inscribe. De ahí que el texto de la mujer sea diferente, y, por eso, teóricos como Cobo Borda consideran que es “imprescindible leer escritoras para comprender ciertos aspectos de la problemática social. Al fin y al cabo, el fenómeno de la opresión femenina no se puede ignorar” (Corbatta, 2002). Araújo también afirma que en la última década la problemática de la mujer como producción de un sistema de escritura, viene incorporándose a la investigación posmoderna y se pregunta “¿Podrá algún día la mujer expresarse en un sistema propio? O cierto es que cuando halla su estilo por fuera de las normas convencionales, se arriesga también a quedar por fuera de la literatura” (Araújo, 1989, pág. 23) .

Con el mismo impulso de Araújo y las teóricas que se habían mencionado antes, un grupo de críticas colombianas se lanza a la tarea de mostrar la literatura de mujeres que durante muchos años permaneció en el olvido. En nuestro país, esta literatura fue

⁹ Estas teóricas coinciden en afirmar que la mujer sufre cierto disturbio emocional en tanto ha sido sometida a siglos de silencio. La producción literaria de las mujeres es, entonces, considerada diferente de la de los hombres. Este fue un punto de vista que se mantuvo en los inicios de los estudios de género aunque en el estudio de Toril Moi llamado *La crítica literaria feminista* publicado en 1988, ya se empieza a desvirtuar esa idea.

estigmatizada por considerarse intimista y de poco valor literario; pero en la posmodernidad, estas nociones cambian. En ese sentido, se empieza a revalorar el canon y a mostrar que nuestra literatura es mucho más rica de lo que se pensaba por ello,

La noción de que somos un país hispánico, blanco y católico es una falacia que está siendo desvirtuada, paulatina pero irreversiblemente por antropólogos, historiadores, sociólogos y otros trabajadores de la cultura. Así, la imagen de Colombia que se empieza a vislumbrar al final del siglo XX es la de una nación multiétnica, donde se hablan varios idiomas, se practican religiones muy diversas y donde los vínculos entre la Iglesia Católica y el Estado están muy resquebrajados. El sistema político, que durante décadas estuvo marcado por el bipartidismo, se ha visto duramente golpeado (Jaramillo, Osorio, & Robledo, 1995, pág. XVIII).

Así, la posmodernidad le da cabida a expresiones artísticas que antes no eran valoradas como tales como a la literatura de la mujer que durante largos años fue descalificada por intimista y sentimental. Ahora lo íntimo también vale; las escrituras que indagan en el interior del sujeto, que cuentan las historias que antes no se valoraban y que exploran distintos modos de expresión, son apreciadas por la crítica. Hoy día la mujer crea rastreando distintos caminos de expresión y así, la razón moderna masculina pierde su hegemonía.

En una interesante tesis sobre posmodernidad en la literatura colombiana, Corey Clay Shouse explora, entre otras, dos importantes novelas colombianas: *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* de Alba Lucía Ángel y *En diciembre llegaban las brisas* de Marvel Moreno. Al estudio de estas obras lo antecede un apartado teórico que relaciona feminismo y posmodernidad. Para la autora, desde la conclusión del periodo del frente nacional, Colombia ha experimentado una crisis generalizada a la que ella le da el nombre de posmodernidad. Lógicamente, para ella, es durante este periodo que los escritores colombianos empiezan a producir un cuerpo literario más heterogéneo, el cual busca representar e intervenir en este proceso de cambio y de transformación (Shouse, 1994, pág. 194).

Lo interesante es que para ella son las mismas condiciones de la posmodernidad las que hacen posible el nacimiento de una tercera ola feminista en la sociedad y en las letras colombianas. Como hemos señalado antes, durante los años ochenta el interés era estudiar la escritura de la mujer. Sin embargo, la posmodernidad permite abrir un poco más el espectro en lo que esta autora y otras llaman "la tercera ola feminista". Josephine

Denovan afirma que el feminismo de los pasados treinta años se ha beneficiado del llamado al pluralismo posmoderno (postmodernism's advocacy of pluralism). Éste es entonces un feminismo que se ha apartado de los feminismos radicales y marxistas, en favor de uno que abiertamente reconoce diferencias entre las mujeres. Danovan incluso señala que la tercera ola feminista concierne directamente a los conceptos de raza, clase, procedencia étnica y orientación sexual.

Como ella misma ha argumentado, este tipo de feminismo como el posmodernismo es:

Both a manifestation of and a contribution to that Jürgen Habermas has called the 'legitimation crisis' in Western Culture. It challenges what Jean Francois Lyotard identifies as the 'grand récits', the 'grand narratives of legitimation' or the 'metanarratives' of Western civilization. These include particularly the Enlightenment faith in a historically progressive science... insofar as postmodernism has worked to destabilize these master narratives, it would seem an ally of feminism interest (Shouse, 1994, pág. 213).

En este sentido, este trabajo se dedicará a estudiar un corpus conformado por algunos textos de tres escritoras con la idea de ponerlos en diálogo, de establecer filiaciones que nos permitan entender la literatura escrita por mujeres en el periodo histórico que atravesamos. Asimismo, veremos de qué modo estos textos se conectan con “la otra cultura” con la cultura masiva y popular. La idea es que los conceptos que hemos desarrollado en este marco teórico como son *Posmodernidad, hibridación y cultura de masas* pongan en diálogo a las tres escritoras con el fin de entenderlas en un nuevo momento de la narrativa colombiana. Ciertamente, las características de la posmodernidad que he presentado en este marco teórico no se dan de la misma manera en las tres escritoras por lo que en cada capítulo se matizarán los rasgos predominantes que ellas presentan e intentaremos ver también de qué modo la industria cultural influye en el concepto de mujer que se trabaja en las obras escritas por las mujeres.

2.Hibridaciones: Cultura Popular y Masiva en la Narrativa de Laura Restrepo, Fanny Buitrago y Marvel Moreno

Como se mencionó en el capítulo anterior, la hibridación es una de las características de la posmodernidad. La literatura contemporánea se vale de géneros de la literatura popular y masiva como el folletín o la novela policiaca, e inserta en su estructura la música, los ritmos de la ciudad, los diarios, el periodismo, las creencias populares, etc. Es así como la literatura de hoy se encuentra en un constante diálogo con lo popular. Anteriormente, la cultura parecía escindida en tanto existía una cultura letrada y una popular –o iletrada–. Mientras que la primera defendía un gusto refinado basado en la Historia y las Letras, la segunda estaba asentada en el folklor. Dado que solo las clases privilegiadas tenían acceso a la educación, la brecha entre estas dos culturas se hizo cada vez más amplia constituyéndose la que Ángel Rama llamaría la ‘ciudad letrada’ opuesta a la ‘ciudad real’. En su importante estudio, Rama expone la manera en que la palabra escrita se establece como un capítulo fundamental en la Historia, ya que su función no es solamente la trasmisión del conocimiento sino que es también uno de los aparatos culturales que reglamenta la permanencia del poder; así, la ciudad letrada, a través de su vínculo con el conocimiento de la Historia y las letras está íntimamente relacionada con el ejercicio del poder (Rama, 2004).

Los miembros de la ciudad letrada eran todos ‘hombres de letras’ y eran ellos quienes decretaban lo que se consideraba cultura y lo que no; en este sentido, la mujer, así como las diferentes etnias y grupos sociales que no pertenecían a esta ciudad letrada masculina, fueron excluidos de la misma a la vez que sus producciones culturales fueron consideradas ilegítimas y extraoficiales. Así, el nacimiento de la literatura, en tanto producto cultural, está ligado a la ciudad letrada y al hombre. Dicho vínculo solo se atenuará con el paso del tiempo que permitió el acceso de las llamadas clases

subalternas a las letras; del mismo modo, la educación de las clases populares y la masificación de la cultura letrada llevaron a una relación circular entre la alta cultura y la cultura popular.

Algunos estudiosos se han interesado por investigar esta 'cultura popular' poniendo en evidencia las muchas relaciones que se pueden establecer entre ésta y la literatura. Una de las corrientes que ha estudiado este fenómeno es la "historia de las mentalidades" cuyo pionero, Vovelle en *Ideologías y mentalidades* (1985), mezclando el imaginario colectivo de la psicología con las ciencias sociales, explica cómo una cultura prevaleció sobre la otra para mantener el dominio de las instituciones culturales; de otro lado, están los ya citados estudios de Ángel Rama acerca de la ciudad letrada, que continúan en la misma línea pero cuyo interés radica en el caso latinoamericano y pone el énfasis en el acceso y dominio de las letras. En tercer lugar están los estudios de los géneros populares como el testimonio, la novela policiaca, la sentimental, etc., y los vínculos que recientemente se han establecido entre cultura de masas y literatura en el marco de la postmodernidad. De acuerdo con estas aproximaciones, en la literatura, producto de la ciudad letrada, hoy tendrían cabida las diferentes expresiones de la cultura popular.

Ahora bien, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de cultura popular y de masas? Para Ana María Amar Sánchez "la noción de "popular" se define siempre "en relación con otro", como el conjunto de lo que está excluido de lo legítimo u oficial¹⁰" (Amar Sánchez, 2000, pág. 12), mientras que "la cultura de masas se asocia a la expansión de los medios, la radio, el cine, las historietas, las fotonovelas y sobre todo la televisión" (Amar Sánchez, 2000, pág. 13). Sin embargo, pese a las evidentes diferencias entre estas manifestaciones, es decir, entre la cultura popular y la cultura de masas "ambas prácticas culturales parecen compartir una problemática común en torno a la clase de vínculos que se establecen en su contacto con las formas "cultas"" (Amar Sánchez, 2000, pág. 13). Las dos siguen siendo vistas de una manera peyorativa desde la "cultura oficial" o letrada.

No obstante, tal como señala Amar Sánchez, muchos escritores contemporáneos se acercan a la cultura popular y de masas en el vínculo que ella denomina de *seducción* y

¹⁰ Esta cultura popular también se conoce como folklórica.

traición. Así pues, la intención de esta investigación es explorar dicho vínculo en la obra de tres escritoras colombianas contemporáneas. El objetivo es examinar la manera en la que estas obras toman forma con nuevos usos de la hibridación y la inserción de la cultura popular y, dentro de ella, la cultura de masas. Para acometer esta tarea, se abordarán preguntas como: ¿qué temas comparten estas tres escritoras?, ¿en sus obras cómo se establecen vínculos con la cultura popular y de masas?, ¿hay alguna diferencia en las opciones temáticas de cada una?, ¿de qué modo sus obras se oponen a la idea de la ciudad letrada que hemos mencionado antes? Y otras que surgirán a lo largo del análisis.

Uno de los temas más importantes que comparten estas tres escritoras es, sin duda alguna, la ciudad. Así, en *Delirio* (2004) de Laura Restrepo se describe la cotidianidad de Bogotá y los hilos invisibles que se mueven entre las distintas clases sociales; los cuentos de Marvel Moreno (1980) también se desarrollan, casi todos, en Barranquilla, mostrando una ciudad dividida e intolerante y, *Los amores de Afrodita* (1983) de Fanny Buitrago, relatan la manera en que la vida de los habitantes de una gran ciudad como Bogotá, se ve afectada por la influencia de los medios de comunicación masivos. También es evidente que estas obras tienen un fuerte vínculo con la cultura popular y masiva: el cine, el melodrama al estilo Corín Tellado, la música y la inserción de géneros populares como el policial y el folletín. De allí que el interés principal de este trabajo sea ver la manera en que la novela, un género que no hace parte de los llamados ‘populares’, mezcla elementos de la ‘alta cultura’ con la ‘cultura popular’ evidenciando un cruce entre las dos. Por lo tanto, no puede presuponerse que se trata de culturas mutuamente excluyentes; más bien, siguiendo a Ginzburg en *El queso y los gusanos*, podríamos hablar de una mezcla, es decir, de una cultura y literatura híbridas (Ginzburg, 1981).

2.1 La ciudad posmoderna: nuevos vínculos y relaciones con la ciudad letrada

Cuestiones como la ciudad letrada y la ciudad en la literatura han sido ampliamente estudiadas a la luz de la posmodernidad. Luz Mary Giraldo, por ejemplo, ha hecho un estudio bastante interesante sobre la representación de la ciudad en la narrativa colombiana contemporánea. Me interesa retomar esta posición para indagar, en primer

lugar, los márgenes entre la ciudad letrada y la ciudad real en algunas obras contemporáneas¹¹ escritas por mujeres, para luego ver de qué modo estas escritoras subvierten los cánones de lo letrado. Como hemos dicho, las obras de Fanny Buitrago, Marvel Moreno y Laura Restrepo se aproximan de distintos modos a la problemática de la ciudad. Cada una de estas escritoras, recorre en sus páginas las calles de ciudades complejas como Bogotá o Barranquilla. Así, en sus relatos se pueden ver muchas perspectivas de la capital aunque de Barranquilla es imposible tener una visión panorámica por cuanto la escritora permanece en un solo sector. Sus relatos no se alejan del Country Club o de la casa. Son todos lugares cerrados que le permiten mostrar la ciudad como un encierro para sus protagonistas (principalmente para las mujeres). Estos relatos permiten entender la manera en la que estas ciudades inhóspitas afectan a los seres humanos. A continuación veremos cómo cada una de las escritoras se acerca a esta problemática. En primer lugar, analizaremos *Delirio* de Laura Restrepo ya que por su extensión, la correlación entre ciudad letrada y ciudad real se puede establecer con más facilidad. En segundo lugar analizaremos la Barranquilla de Moreno y luego estudiaremos *El legado de Corín Tellado* de Fanny Buitrago para entender el modo en que la ciudad determina el diario vivir de sus protagonistas.

2.1.1 Narcotráfico y Ciudad en ‘Delirio’: una aproximación desde la novela a la vida en la ciudad colombiana contemporánea

Esta novela, la más conocida de la colombiana Laura Restrepo, fue ganadora del premio Alfaguara de novela en el 2004 y eso le representó un éxito publicitario y, por supuesto, en ventas. Tal como afirma Alejandra Jaramillo, el premio sitúa a Laura Restrepo “entre las escritoras latinoamericanas más leídas del momento, y a su obra entre las novelas más vendidas en los últimos diez años en Colombia” (Jaramillo Morales, 2006, pág. 126). Probablemente el éxito se debió a que allí se relatan las consecuencias de uno de los problemas más delicado que ha afrontado Colombia: el narcotráfico. *Delirio* narra una historia de amor en medio de la guerra que provoca el narcotráfico en Colombia a

¹¹ Las he llamado obras contemporáneas porque son de finales del siglo XX: *Los amores de Afrodita* es de 1983, Los cuentos de Marvel Moreno fueron publicados en 1980 y la más reciente de las tres es la novela de Laura Restrepo *Delirio* que aparece por primera vez en 2004.

principios de la década de los 80. En esos años son muy poderosos los carteles del narcotráfico que se enriquecieron con el tráfico de la cocaína. Antes de esa época,—como señala el profesor Juan Alberto Blanco en su ensayo “Historia literaria del narcotráfico en la narrativa colombiana”—, en Colombia ya existía el tráfico de marihuana y cigarrillos, pero fue el tráfico de la cocaína el que permitió amasar cantidades incontables de dinero que prácticamente compraron a toda la sociedad y la pusieron a su servicio. Este hecho trastocó todas las esferas de la sociedad, y los medios de comunicación se saturaron de noticias y hechos relacionados con ello. La literatura no tardó en dar cuenta de ello y es así como en el marco de la literatura de la violencia, apareció una nueva categoría llamada literatura del narcotráfico y más recientemente la sicarial.

Las novelas de este tipo bien podrían considerarse populares por tratar un tema que desde entonces hace parte de la vida cotidiana del colombiano (ya sea por la prensa, la televisión, etc.), y que, por tanto, atrae masas de lectores. No perdamos de vista que el advenimiento del narcotráfico representó el ascenso económico de algunas personas provenientes de las clases populares, que granjearon la simpatía de grandes masas de Antioquia —principalmente— y luego Cali y Bogotá; naturalmente, esto contribuyó a que el narcotráfico se convirtiera en un tema popular que afectó a las personas del común.

Delirio relata principalmente la historia de amor entre Agustina (o Angustia, de acuerdo con el acrónimo que señala el profesor Blanco) (Blanco, 2010), una mujer proveniente de una familia de clase alta, y Aguilar —un profesor de literatura venido a menos que pertenece a la clase media letrada y cuya ideología es de izquierda—. El hilo conductor de la narración es la repentina locura de Agustina, que pone en aprietos a Aguilar, y el desvelamiento de una clase alta corrupta que financia el narcotráfico y con ello nutre sus fortunas. La narración gira en torno a la familia de Agustina, la familia Londoño, y sus nexos indirectos con el narcotráfico a través de un personaje apodado Midas McAlister. De acuerdo con Blanco, se muestra una nación que antiguamente cimentó su riqueza en la tenencia de tierras, las cuales se convirtieron en sólo apariencia y de ahí que “las haciendas productivas de tu abuelo Londoño hoy no son más que paisaje, así que aterriza en este siglo XX y arrodíllate ante Su Majestad el rey don Pablo, soberano de las tres Américas y enriquecido hasta el absurdo...” (Restrepo, 2004, 80).

Los personajes principales que le dan forma al relato, aparte de los ya mencionados, son los padres de Agustina Eugenia y Carlos Vicente Londoño, y sus hermanos Joaco y

Carlos Vicente Jr. 'el Bichi'; el primero es parecido a su padre, machista y egocéntrico, mientras que el segundo, a pesar de llevar el mismo nombre de su padre, no se identifica con él. Dentro de los miembros de la familia está también la tía Sofi, hermana de Eugenia y cuyo romance con Carlos Vicente padre, llevará a la crisis más grave de la familia. Alrededor de estos personajes están 'La Araña', 'Ronny Silver' y Jorge Luis Ayerbe, socios del señor Londoño. Todos estos pertenecientes a la clase poderosa y dominante. De otro lado, está 'el Midas McAlister', quien proviene de una familia humilde y logra escalar de nivel social debido a sus negocios con Pablo Escobar. Para Blanco, "Él es el enlace entre los estratos sociales del país: de extracción humilde pasa a clase alta mediatizado por la imagen que recibe de Joaco, a la vez que es quien recoge los pesos para llevarle a Escobar y quien después les regresa dólares, hasta que, también queda huérfano, solitario y parapetado en la humilde casa de su madre" (Blanco, 2010). Estos dos grupos se sitúan en vectores geográficos distintos y distantes, pues "Tú sabes que del norte al sur de Bogotá hay más distancia que de aquí a Miami" (Restrepo, 2004, pág. 126).

En las diferencias de clase presentes en la historia que relata la novela, se puede observar la relación entre ciudad letrada y ciudad real. De un lado están los miembros de la clase alta que se identifican por tener una tradición de hacendados que heredaron todo lo que poseen y que ostentan un sistema de valores específico, caracterizado por las apariencias y la hipocresía. Miembros de ésta, que hemos relacionado con la ciudad letrada, son Eugenia y su familia (su Padre Portulinus –músico compositor alemán muy reconocido en Sasaima– y su madre Blanca) así como su esposo Carlos Vicente y sus hijos. Todos ellos parecen encasillados dentro de un prototipo de sobriedad propio de la clase alta, tanto en su forma de actuar como en su apariencia; así Eugenia es una mujer de pocas palabras, alta y con una belleza y elegancia intactas a pesar de los años, Carlos Vicente es el típico padre de familia que sostiene económicamente el hogar y siempre está bien vestido y perfumado. Los padres de Eugenia son una familia poderosa de pueblo que aparentemente lleva una vida feliz, pero que en el fondo es un calvario de monotonía que lleva Portulinus al suicidio (y que luego, por la costumbre de las apariencias, se oculta bajo la mentira de su regreso a Alemania). Y así, "a los de la clase alta el marasmo de la mentira se los tragaba enteros" (Restrepo, 2004, pág. 323). Se trata de una clase alta letrada y conservadora que no es capaz de afrontar los problemas y por ellos los esconden bajo engaños y mentiras.

Eugenia es el personaje más representativo de esta clase social por su personalidad y su rechazo hacia temas como el sexo, la relación de su hija Agustina con Aguilar o la homosexualidad de su hijo Carlos Vicente Jr. (*'el Bichi'*). Su rechazo se da a través de la negación, ya que para ella esas situaciones problemáticas no existen y por lo tanto no las nombra –en opinión de Aguilar, para ella lo que no tiene nombre no existe–. Esto tiene que ver con lo pulcro y ortodoxo de la clase alta en oposición a lo vulgar y bajo, asociado típicamente con las clases subalternas.

Además de lo anterior, la historia plantea cómo las leyes protegen a esta clase, y por ello Pablo Escobar, a pesar de ser uno de los hombres más adinerados del mundo, tiene que esconderse en un hueco al ser perseguido por las autoridades; los miembros de la clase alta como Carlos Vicente, La Araña y Jorge Luis Ayerbe (que además es patrocinador de paramilitares) continúan con sus vidas sin contratiempos. Al final de la novela esto también se hace evidente cuando el miembro de la DEA Ronny Silver delata a McAlister por el delito de lavado de dinero y sólo él es pedido por la justicia, mientras que Joaco continúa tranquilamente con su estilo de vida pese a haber cometido el mismo delito que su amigo. Esto ocurre porque Pablo Escobar y McAlister no llegan a pertenecer realmente a esta ciudad letrada y no están cobijados por su protección (no hacen parte de la clase dominante que ostenta el poder).

Como antítesis de esta clase dominante, es decir, de la ciudad letrada, están por supuesto las clases subalternas que conforman 'la ciudad real'. McAlister y Pablo Escobar, a pesar de su gruesa fortuna, hacen parte de ésta por las razones mencionadas. Aguilar por su parte, a pesar de tener una amplia formación académica, no contará jamás con los privilegios de la clase dominante; muestra de ello es el epíteto despectivo de 'el manteco' con que la familia de Agustina y principalmente Eugenia se refieren a él "Esa gente se ha negado a tratarme porque les parezco un manteco, la misma Agustina me confesó alguna vez que ésa es la palabra que usan para referirse a mí, un manteco, o sea un clase media impresentable, un profesor de medio pelo, y eso que aún no saben que desde hace algún tiempo estoy sin trabajo" (Restrepo, 2004, pág. 32). Otros miembros de ésta ciudad son los escoltas de La Araña, cuya caracterización está mediada por una serie de clisés relacionados con las clases populares:

El Paco Malo y el Chupo se empacaban su pitanza codo a codo con los señores contrariándoles el esquema y haciéndolos sentir fatal, sólo porque La Araña, que andaba paranoico con los secuestros,

tenía la soberbia de sentar a par de matarifes en la mesa vecina y les dejaba ordenar vinos franceses y platos con nombre en francés, que zafada de ridículo total, los dos tipos brillando pistola debajo del sobaco, con sus corbaticas guácalis y sus chasquidos al mascar [...] (Restrepo, 2004, pág. 42).

En lo que se refiere a la estética popular, en la novela se menciona la estética del narcotráfico. Se alude a las exageraciones de la finca Nápoles (caracterizada por la opulencia con toda suerte de animales y caprichos). Del mismo modo, en cierto pasaje de la novela entran al tejido narrativo tres primas de Pablo que usan un atuendo escandaloso y que quieren entrar al Gimnasio de Midas, pero a las que éste les niega la entrada por considerar que su clientela debe ser muy selecta. Una cita que podría ilustrar muy bien esto es la siguiente:

[...] a todas estas y por otro lado le llega al Midas al Aerobic's Center un trío de gordas alharaquientas que se bajan de una nave deportiva de un sorprendente color verde limón, tres rubionas teñidas con saña como para borrar cualquier rastro de pigmentación, cocos de oro que les dicen, no sé si me hago entender, te estoy hablando de una trinidad deprimente, mi linda Agustina, tres nenorras de muy mal ver. Vienen enfundadas en ropa indebida, mallas imitación de leopardo, sneakers de plataforma y ese tipo de horror, rebosantes todas tres de entusiasmo con la idea de bajar kilos por docenas [...] (Restrepo, 2004, pág. 97).

En consecuencia, podemos ver que si bien *Delirio* muestra un marcado contraste entre la ciudad letrada y la ciudad real, el elemento del narcotráfico está presente la vida cotidiana en las dos 'ciudades' (y resulta siendo aquello que las articula y mezcla); elemento del que ya habíamos dicho que es un rasgo de la cultura popular colombiana.

Delirio muestra una Bogotá caótica, dividida en dos grandes estratos que, señalan una cartografía bipolar –el norte y el sur– y que se proyectan a través de la familia Londoño y sus socios, de un lado, y, del otro, la madre de Midas quien es descrita por su propio hijo como una mujer pobre y sacrificada cuyo atuendo es un sastre negro y unos zapatos chuecos, con un rosario siempre en las manos que peregrina de tienda en tienda buscando el mejor precio para las lentejas y el arroz. Así, mientras que de un lado están el lujo y la opulencia, la posibilidad de ir a gimnasios costosos, la elegancia y la seguridad, en el otro está el 'rebusque', el desinterés por la moda y la vida de la inmediatez.

Los personajes habitan una ciudad en guerra de todos contra todos, donde reina la individualidad y la hipocresía. Una ciudad que no acoge a sus habitantes sino que más

bien parece causarles repulsión: “[...] o uno de esos confusos episodios que se precipitan en esta ciudad en guerra de todos contra todos; historias de gente a la que le venden droga adulterada en algún bar, o le pegan en la cabeza para atracarla, o le hacen tomar burundanga para obligarla a actuar en contra de su voluntad” (Restrepo, 2004, pág. 24). La narración nos sitúa en una ciudad caótica pues, dice Aguilar, “Sé que voy por la carrera 13 de mi ciudad, Santa Fe de Bogotá, y que el tráfico ya de por sí pesado está imposible a causa de la lluvia” (Restrepo, 2004, pág. 23). Esta ciudad caótica perfila un individuo igualmente caótico, preocupado, estresado, que no sabe cuándo le puede suceder algo; clara alusión a ello es la ocasión en que Agustina sale a caminar con Aguilar por el centro, sobre la carrera séptima, a la media noche “en pleno happy hour de raponazos y puñaladas” (Restrepo, 2004, pág. 24).

En el relato, la cultura de consumo de la élite se hace evidente en el hecho de que ciertos productos o marcas son característicos únicamente de su clase y, por lo tanto, su uso se convierten en una especie de rito de inclusión: “[...]ese jueves de perdición cenábamos en L’Esplanade, la Araña Salazar, Jorge Luis Ayerbe, tu hermano Joaco, el Gringo Rony Silver y yo, ellos cuatro oliendo muy a Hermes y vestidos muy Armani ... como si los cuatro se hubieran puesto de acuerdo en esa mariconada” (Restrepo, 2004, pág. 27). En otro episodio, cuando McAlister luchaba por ser aceptado en la alta sociedad a la que pertenecía su amigo Joaco, tuvo que rebuscar entre las pertenencias de su padre difunto hasta encontrar una vieja camiseta Lacoste a la que le recortó “el lagartico del logo” y se lo pegaba diariamente a la camiseta que fuera a usar, con el fin de lograr seguridad y aceptación al interior del grupo al que intentaba ingresar (Delirio, 2004, pág. 202).

Delirio es también un relato de las diferencias entre las clases sociales y la lucha entre ellas. Encontramos esta clase alta de corte aristocrático, que defiende valores conservadores, representada en la familia de Agustina, principalmente en su madre Eugenia; una clase media ilustrada representada en el personaje de Aguilar (y su ex esposa); y finalmente, una clase social subalterna dividida en dos: los amantes del dinero fácil que se embarcan en la empresa del narcotráfico para ascender rápidamente en la escala social, y los trabajadores que viven sus vidas con resignación, como en el caso de Anita –la empleada del hotel donde Aguilar encuentra a su mujer– o de la madre de Midas McAlister. Todas estas clases se ven enfrentadas de alguna manera desde su diario vivir, desde la cotidianidad de sus existencias.

En un artículo acerca de esta novela, Ida Valencia señala que en la familia de Agustina se mueven los típicos secretos de una tradición conservadora, lo cual se evidencia en rasgos como el machismo que caracteriza don Carlos Vicente Londoño, padre de Agustina; los secretos alrededor de la historia del abuelo Nicolás Portulinus; asimismo la infidelidad escondida de Carlos Vicente con la tía Sofi y la homosexualidad de El Bichi (Valencia Otíz, 2007). El caso del abuelo alemán es peculiar pues es un personaje complejo, aunque silencioso. Un personaje depresivo a causa de la lejanía de su tierra natal y quien finalmente opta por el suicidio. Este acto de rebeldía por parte de él se constituye en uno más de los secretos de la familia por su carácter anticristiano.

Los anteriores elementos parecen configurar un conjunto suficiente para respaldar la afirmación de que en esta obra de Restrepo puede verse la dualidad entre la ciudad letrada y la ciudad real, dualidad que deviene mezcla a través de ciertos personajes y situaciones –como el narcotráfico– en las cuales las dos ciudades inevitablemente coexisten e interactúan. Además de ello, la novela muestra el lado caótico de la ciudad posmoderna, tema que comparte con las otras dos escritoras que analizaremos a continuación.

2.1.2 La ciudad del Carnaval: Barranquilla en los cuentos de Marvel Moreno

El que ríe es que no ha oído las terribles noticias.

Bertolt Brecht

Cualquiera podría imaginar que el carnaval es una época de alegría y desenfreno, sin embargo, al igual que Brecht, Moreno piensa que los que ríen no han oído las terribles noticias. Para la escritora, Barranquilla no es tan alegre como aparece en otros relatos de escritores caribeños. Es, más bien, una ciudad profundamente desigual donde mientras unos disfrutan de los beneficios que otorga el dinero y el conocimiento, otros son subyugados y aislados de la sociedad. Es así como en los cuentos “Algo tan feo en la vida de una señora bien” y “La noche feliz de Madame Yvonne” también se advierte la oposición entre ciudad letrada y ciudad real. La mayoría de los personajes de esta barranquillera son dueños de apellidos prestigiosos y miembros del Country Club, pero

no todos pertenecen a la clase privilegiada letrada. Esto no significa que el contraste entre ciudad letrada y ciudad real deje de ser –al menos en parte– un correlato de la diferencia de clases sociales. Aquí, el énfasis en la caracterización de la ciudad letrada no es de carácter socioeconómico sino uno muy distinto: un énfasis referido al género. En la Barranquilla de la época que narra la autora, son *los hombres* quienes poseen el dominio de las letras y por lo tanto el dominio de todas las instituciones de la sociedad: las leyes, la iglesia, el matrimonio, etc. Situación que la autora reconoce y, desde una perspectiva feminista, denuncia mostrando de nuevo que el dominio de las letras permite en últimas el dominio de la sociedad.

Para ella fue más importante narrar los avatares del personaje ciudadano. En sus relatos no predomina ya el tinte ancestral y el costumbrismo de las grandes sagas familiares al estilo de García Márquez, pues ella pone en evidencia la conciencia del caos que el ser humano posmoderno posee. En las narraciones de esta escritora, aunque el Caribe aparece con el mar y la brisa, prevalece la tendencia a mostrar la ciudad en donde convergen diferentes tipos sociales aunque ella se enfoque particularmente en la vida de la alta burguesía y su hipocresía. Sus cuentos están centrados en el personaje y su conciencia, de manera que el lugar funciona más bien como un ornamento, pues es la conciencia los protagonistas la portadora del mundo; un mundo que conocemos solo a través del personaje que lo piensa o lo recuerda. Es reiterativo para la escritora el hecho de que sea precisamente en un momento de aparente felicidad donde se revelan todas las tormentas de la vida de sus protagonistas. El escenario es de alegría: “serpentina regada por el suelo y capuchones bailando detrás de las puertas de vidrio” (Moreno, 2001, pág. 135), pero son descubiertas las vidas miserables de quienes en ese momento festejan. Desde el principio se anuncia lo paradójico, en época de Carnaval se pierden las categorías y las distancias: todos se emborrachan y el trato es familiar sin importar la clase social, pero quienes allí convergen saben a dónde pertenecen y se identifican dentro de un determinado grupo.

En una sociedad de apariencias como la de la burguesía, donde se exige cumplir con una cierta cantidad de reglas y normas de comportamiento que limitan la libertad, en ocasiones el sujeto tiende a ensimismarse; alguien que no soporta las normas se siente asfixiado, encerrado, encarcelado en un mundo en el que debe ponerse la máscara para

conservar la fachada feliz. Sujetos desesperanzados y desesperados como este son los que presenta esta escritora.

Las mujeres que pueblan sus cuentos viven frustradas y encerradas; sus vidas no les pertenecen porque no logran realizarse como personas. La mayoría de ellas debe ser lo que más le convenga a su marido: mujeres recatadas, religiosas y sumisas, con lo cual se pone en evidencia la moral conservadora de los hombres que, a través del dominio de ciertos discursos, se perpetúan en el poder. Por eso los relatos de la barranquillera dan cuenta de esta correspondencia saber/poder que ha servido para subyugar tanto a las mujeres como a otros miembros de la sociedad que no hicieran parte de la que se ha denominado la *ciudad letrada*.

Pero Moreno no se queda solamente en el relato de tal escenario represivo, sino que sus cuentos son muestra de una actitud rebelde. Ella denuncia la situación para que otras mujeres tomen conciencia de ella y despierten del letargo en el que han permanecido durante tantos años. En un análisis de la obra de la barranquillera, Luz Mary Giraldo llama a Barranquilla la “La ciudad criticada” (Giraldo, 2001). Eso se debe probablemente a que Moreno pone como personaje principal de sus relatos su ciudad natal para presentar las consecuencias del uso privilegiado de las letras (el uso de los relatos masculinos de la modernidad como el cristiano, el iluminista, el capitalista y el marxista¹²), para mantener cierto *statu quo*.

Los cuentos de Marvel Moreno muestran una actitud rebelde pues ella misma es una mujer de ese tipo, como lo muestra Jacques Gilard en su ensayo “La reine du Carnaval”. Marvel Moreno desde su adolescencia era una excepción en un medio caracterizado por la frivolidad (Gilard, 2011)¹³

Cada uno de los hombres de su obra pertenece a alguno de estos discursos de poder. Los hombres de sus relatos comprenden bien que el saber está relacionado con el poder y por eso no les permiten a las mujeres ir a la universidad y tener una profesión. Más bien las relegan desde muy jóvenes al universo del hogar. Ellas deben saber bordar,

¹² Ver J. F. Lyotard (1994).

¹³ Sobre la vida y obra de Marvel Moreno también se puede revisar el sitio web creado por Yohainna Abdala, donde se encuentra una importante bibliografía de la obra de la escritora, así como de la obra crítica sobre ella (Abdala, 2004).

tocar un instrumento, ser graciosas y atentas, pero por nada del mundo ser inteligentes, porque en ese caso se les enfrentarían. Todos son poderosos psiquiatras, políticos, médicos, que con el dominio de sus discursos subyugan a todas las mujeres de su alrededor. Lo irónico es que las mujeres son conscientes de ello pero en muchos casos deciden permanecer pasivas. Tal vez la única para quien el silencio no es una opción es Madame Yvonne¹⁴. Ella decide hablar, levantar un grito de inconformidad, mientras que en el otro extremo, por miedo a represalias, otra protagonista prefiere acomodarse al *statu quo* sacrificando su propia vida, como ocurre en “Algo tan feo en la vida de una señora bien”.

Madame Yvonne es uno de los personajes más interesantes de su obra porque es la representación del iletrado. Ella es una pitonisa francesa que, antes de llegar a Barranquilla, se había desempeñado como prostituta en Marsella. ¡Quién pensaría que precisamente ella vería de manera tan clara lo que ocurría en esta ciudad! Madame Yvonne es la única que ve la contradicción, que encuentra risible la manera de actuar de los habitantes de Barranquilla que se condenan a una vida infeliz en virtud de las apariencias. Es ella, la iletrada, la bruja, quien se pone de pie para mostrarle a cada uno de los asistentes a la fiesta que sus vidas son carentes de sentido, conminándolos (a mujeres y a hombres) a vivir libres. Pero su discurso, a pesar de ser cierto, es incómodo pues pone en aprietos a las instituciones más importantes de la época: la iglesia y el gobierno. En presencia del alcalde y del cura, Yvonne dice sus verdades y eso la hace feliz. La voz del iletrado se muestra en todo su esplendor¹⁵.

Barranquilla es allí una ciudad donde la alegría parece a veces una pesada máscara ya que es precisamente durante el carnaval que se desarrollan las fuertes historias de los dos cuentos. En ninguno de ellos el escenario es de alegría, como cualquiera podría imaginar, sino más bien de desencanto y de tristeza. El carnaval es el momento en que se unen los contrarios. De acuerdo con Luz Mary Giraldo, Moreno muestra la convivencia de lo alto y lo bajo, el rey y el mendigo, lo noble y lo ruin, lo grotesco y lo sublime, la entronización y la desentronización, etc de manera que a través del carnaval Marvel Moreno dinamiza la vida social y cultural mostrando las clases, las conductas, la moral, la

¹⁴ No obstante, vale la pena resaltar que Mme Yvonne es extranjera (francesa) y por lo tanto tiene otro sistema de valores diferente del de las mujeres de Barranquilla.

¹⁵ En el capítulo III se profundizará el análisis del interesante personaje de Mme. Yvonne.

política, la visión del militar, del revolucionario, del proletario y del burgués, concentrados en la mirada consciente y crítica de Madame Yvonne (Giraldo, 2001).

2.1.3 La ciudad posmoderna: ciudad de consumo e incomunicación

La ciudad es para Fanny Buitrago, en cambio, el soporte para agregar al drama el contexto de la enajenación masiva, la descomposición social e incomunicación que prevalecen en su obra. En sus relatos hay varias referencias a la ciudad, particularmente a la que podríamos llamar la ciudad posmoderna. Buitrago presenta personajes femeninos y masculinos comunes, personajes que habitan el mundo actual donde los medios de comunicación juegan un papel crucial. Paradójicamente, a pesar de que nos encontramos en la era de las telecomunicaciones, las ciudades contemporáneas están habitadas por seres humanos que no se comunican entre sí. Son historias de amor y desamor, pero son, al mismo tiempo, atípicas. Sus relatos rechazan la idea del amor romántico en tanto a sus personajes no los mueven los sentimientos loables o altruistas que se exaltaban en las novelas del romanticismo o en los famosos folletines de Corín Tellado, sino que sus acciones están motivadas por el egoísmo y el consumo del mundo actual.

Consumo y peligro son entonces las palabras con las que Buitrago describiría la vida en la ciudad. En sus relatos Bogotá aparece como una ciudad salvaje que puede acabar con cualquier ser humano. Es una ciudad que consume a sus habitantes y así lo deja ver la autora en un fragmento de *El legado de Corín Tellado*

Recé fervorosamente para que no fuese asaltado, requisado por la policía, asediado por las mujerzuelas y agresivos homosexuales que medran en el sector. Bogotá nocturna es una capital imprevisible, candente y traicionera, en donde un hombre puede morir en un instante. Ser ultrajado, torturado, baleado, mutilado, atropellado, secuestrado, sepultado arbitrariamente en un calabozo del gobierno o en una cárcel de los movimientos revolucionarios clandestinos. En Bogotá un hombre puede desaparecer sin dejar rastro (Buitrago, 1983, pág. 228).

Allí la autora está narrando un episodio en el centro de la ciudad. Se trata de una Bogotá nocturna y difícil, donde incluso una requisita de la policía se considera peligrosa, pues en una ciudad tan grande no se puede confiar en nadie. Se trata de una ciudad que produce

miedo y angustia a sus habitantes y por ello, determina cierto modo de vivir y de actuar. No obstante ese difícil panorama, los personajes del cuento asisten a lugares como “El goce pagano” o “El Unicornio”¹⁶ que les permiten aislarse, de algún modo, del asedio y la pesadumbre que sienten en un lugar tan poblado y al mismo tiempo tan desolado.

Esta soledad de las grandes ciudades se compensa con un gusto desmesurado por comprar. Las compras se muestran como un placer momentáneo que permite a los personajes alejarse del mundo real. Es como un cuento de hadas en el que todo es posible. Todos podemos tener lo que deseemos en el centro comercial. Es así como Anabel, la “antagonista” del cuento, en medio de la depresión que siente al ser rechazada por Camilo, se va de compras pues “su congoja y desazón se manifestaban en un compulsivo deseo de comprar [...] Sin el menor control Anabel compró vorazmente hasta agotar el último centavo [...] y se metió en la cama el mismo día de haber agotado el dinero” (Buitrago, 1983, pág. 211).

De este modo, su narración implica una crítica a los sistemas de valores con los que está creciendo la sociedad de mercado. Una de las herramientas de las que la autora se vale para tal labor, es el uso de epígrafes que le permiten anunciar el tema que se desarrollará en cada cuento. “Anhelante, oh anhelante”, el primer cuento de *Los amores de Afrodita*, inicia con una cita de la revista *Vanidades*¹⁷ que dice “La mujer ideal siempre viste elegantemente, sabe de todo, es excelente madre, esposa y amante ejemplar, genial, inteligente, culta, sociable. Esta mujer no nace así ¡Lo aprende todo!” (Buitrago, 1983, pág. 4). La protagonista de este cuento es Maclovia, una mujer que a primera vista es la esposa perfecta: inteligente, bella y complaciente. “Tenía la mano liviana para los niños, enfermos y animales, con el mismo entusiasmo emprendía una limpieza general de su casa, revisaba los escritos de Leonidas y llevaba la contabilidad de los negocios” (Buitrago, 1983, pág. 19). Demasiado bueno para ser verdad; en realidad es una mujer calculadora e interesada, motivada solo por la posibilidad de ganar visibilidad social al lado del marido que escogió quien, según ella, podría llegar a ser presidente de la República. Cuando Maclovia se da cuenta de que su marido no tiene intenciones de

¹⁶ Estos establecimientos son reconocidos clubes nocturnos de salsa y son cubano que se encuentran en el centro de la ciudad de Bogotá.

¹⁷ *Vanidades* es una revista femenina cuyos temas principales son moda, belleza, realeza, celebridades, cocina y recetas.

llegar a la presidencia sino que elige el camino de la subversión, ella lo abandona pues deja de ser su posibilidad de ascenso social. El texto parodia, de ese modo, la idea trivial de mujer que se vende en las revistas femeninas.

En otro cuento titulado “Rosas de Saron”, Buitrago escoge como protagonistas a dos mujeres convencionales, dedicadas al hogar y a sus hijos. Estas mujeres, que al parecer llevan una vida personal perfecta, sufren un cambio importante en sus vidas cuando se dan cuenta de que sus esposos les son infieles. Los hombres, en apariencia también convencionales, coleccionistas de revistas como *Ideas*, *Mecánica popular*, *Hágalo usted mismo*, *Cronómetro*, *Nuevo estadio*, *El gráfico*¹⁸ y aficionados al fútbol (Buitrago, 1983, pág. 54) terminan inmiscuidos en triángulos amorosos de tintes teatrales. Una de las historias relata la doble vida que lleva el esposo de Mónica quien, en un suburbio de la ciudad, convive con otra familia; y la de Lilibeth cuyo matrimonio aparentemente perfecto se convierte en una conspiración por parte de su esposo y su hija adoptiva para robarle su dinero y abandonarla. La hija de Lilibeth, Saskia, se muestra inicialmente como una niña cándida, bella e inteligente pero al final es también una mujer calculadora que traiciona a su madre y le hace ver que el mundo no es color de rosa como lo había creído siempre.

Esas mujeres creen que tienen hogares y vidas perfectas, pero ocurren giros inesperados en sus vidas que les muestran un mundo muy diferente del que creían habitar. Estos cuentos recuerdan el estilo de Manuel Puig en novelas como *Boquitas pintadas*: dos mujeres que están escuchando una radionovela y se emocionan con los protagonistas y sus vidas que terminan en finales felices mientras que las suyas concluyen en una tragedia. Las mujeres que habitan la obra de Buitrago son mujeres del común, de las que ven telenovelas y leen revistas femeninas pero, mientras que se consuelan con la felicidad mediática, sus vidas son carentes de sentido.

Como vemos, cada una de estas tres escritoras representa la ciudad de diferente manera. Los modos de relación entre lo letrado y lo iletrado son diversos de acuerdo con la visión de cada una de ellas. Sin embargo, como veremos en los análisis que siguen, las autoras también son hijas de la ciudad letrada y por ello no pueden evitar tener una

¹⁸ Todas estas son revistas de público mayoritariamente masculino.

mirada peyorativa sobre la ciudad real. Casi todas sus miradas hacia las clases sociales bajas están relacionadas con lo vulgar y con lo grotesco cayendo muchas veces en el clisé, el estereotipo. Así que, si bien reconocen la inevitable coexistencia e interacción cruzada de la ciudad letrada con la ciudad real, la manera en que conciben a la segunda es inseparable de un juicio de valor negativo.

2.2 Cultura popular y masiva en la literatura de mujeres colombianas

“Realidad contradictoria y desafiante la de una sociedad de masa que, en la lógica perversa del capitalismo salvaje, de lo nuevo forma lo viejo y con lo nuevo rehace lo viejo, haciendo coexistir y juntarse, de modo paradójicamente natural, la sofisticación de los medios de comunicación de masa con masas de sentimientos provenientes de la cultura más tradicionalmente popular”

Marlyse Mayer (Martín Barbero, 2004, pág. 431)

De acuerdo con Ana María Amar Sánchez, rara vez los escritores contemporáneos se pueden aislar de la seducción (por los géneros y los discursos de la cultura popular y de masas), seguida por la inevitable traición (Amar Sánchez, 2000, pág. 36). Las tres narradoras que estamos analizando pertenecen a un momento en que los escritores latinoamericanos tratan de alejarse de la sombra del boom, por ello muchos de ellos toman distancia del realismo mágico y del mito para presentar propuestas mucho más citadinas e impregnadas de la reinante cultura de masas. La novela y los cuentos que estamos analizando hacen uso de estos códigos y con ello logran llegar a un público más amplio, al tiempo que eclipsan las fronteras entre la literatura y la cultura de masas o popular. Estas escritoras renuevan la literatura colombiana de maneras diversas, bajo la influencia unas veces del folletín¹⁹, otras de la novela policiaca, y otras de discursos que se han vinculado históricamente con lo popular y lo folclórico. Será interesante ver cómo estos géneros populares o “bajos” están presentes en cada una de las obras, así que a continuación se analizarán los vínculos con la cultura popular y masiva así como el uso

¹⁹ Novela por entregas.

que cada una les da (para descubrir, por ejemplo, si hay o no alguna función política en estas apropiaciones).

Parece que uno de los rasgos más importantes en relación con el uso de lo popular en las tres escritoras, es la presencia del elemento melodramático²⁰. Al menos en dos de ellas (Fanny Buitrago y Laura Restrepo) se trata de historias de amor. En la narrativa de Marvel Moreno, se observa en cambio la imposibilidad de alcanzar tal sentimiento en tanto las condiciones de la sociedad no lo permiten. En estas historias a veces se exageran los aspectos sentimentales, sin que eso sea negativo (Cf. pág. 25). En el caso de Restrepo, se trata de una historia de amor difícil en la medida en que uno de los dos personajes no es correspondido por su esposa, que ha perdido la razón. Constantemente se hacen llamados a los sentimientos de compasión del lector por el personaje de Aguilar “Qué no diera yo por saber qué hacer, dice Aguilar, pero solo tengo una angustia monstruosa, catorce noches sin dormir, catorce días sin descansar y la decisión por sacar a Agustina al otro lado aunque ella misma se oponga” (Restrepo, 2004, pág. 21). En *El legado de Corín Tellado*, también se apela a otro tipo de sentimientos como el odio hacia el personaje de Anabel que se retrata como una persona mala y egoísta.

Las tres escritoras nos dan narraciones atravesadas por intertextos, como los de *novela rosa*. En *El legado de Corín Tellado* de Fanny Buitrago, el lector puede ver todo el proceso de enamoramiento de la protagonista con su amado. Se trata de un amor imposible ya que este es el novio de su hermanastra. En *Delirio*, Agustina, una mujer de familia adinerada se enamora de un hombre pobre mayor que ella y rechazado por toda su familia. Es el cuento de hadas invertido porque no es la mujer pobre que encuentra su príncipe azul, sino que se trata de un hombre mayor y sin dinero que logra enamorar a una joven bella y adinerada. En Moreno, en cambio, el cuento de hadas es imposible porque el mundo es tan cruel que se encarga de acabar con cualquier ilusión absurda.

²⁰ Para Martín-Barbero en el melodrama los efectos dramáticos son expresión de una exigencia moral, que descubre a su vez la continuidad que la estética mantiene con la ética en el universo de lo popular (Martín Barbero, 2004, pág. 435). De acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española, melodrama es 1. m. Obra teatral, cinematográfica o literaria en que se exageran los aspectos sentimentales y patéticos. En sentido coloquial también puede entenderse como una narración o suceso en el que abundan las sensaciones lacrimosas.

Estas dos obras están influenciadas también por la novela policial. Es así como en la novela de Restrepo la trama principal gira en torno a la repentina locura de Agustina que convierte a Aguilar en un investigador; en cuanto a la narrativa de Buitrago, hay quienes dicen que la escritora ha confesado varias veces la fascinación que sobre ella ejercen los textos de misterio y suspenso (Jaramillo R. , 1987). Por eso sus relatos mantienen el suspenso todo el tiempo. Le adelantan al lector y de esa manera lo mantienen interesado hasta el final. De acuerdo con Ana María Amar Sánchez, “la mayoría de los críticos coincide en afirmar que el placer del género [policial] se sostiene en el suspenso” (Amar Sánchez, 2000, pág. 45).

Si bien Moreno se mantiene al margen del suspenso del que se valen las otras dos escritoras, sus obras, y principalmente su novela *En diciembre llegaban las brisas*, están altamente influenciadas por el melodrama y el cine²¹. Por otro lado, en los personajes de sus cuentos se puede leer una frustración por la ausencia del príncipe azul y además utiliza en sus obras otros discursos que se han vinculado con lo popular, como las creencias metafísicas en “Oriane, tía Oriane” e incluso en “La noche feliz de Madame Yvonne”, cuya protagonista es una bruja.

2.2.1 Pastiche, superstición, música y oralidad: una apuesta por lo popular

Es interesante la manera en que los géneros populares se entrelazan con los géneros mayores como, en este caso, la novela; rasgo que obedece al carácter posmoderno de *Delirio* que he venido señalado anteriormente. En esta novela parece haber un poco de relato policiaco y de novela sentimental. El primero se puede apreciar en la forma en que empieza y se desarrolla el relato hasta el final. La trama principal es la repentina locura de Agustina y la investigación por parte de Aguilar; no se trata aquí de un asesinato, pero sí de una situación extraña de la cual el protagonista no conoce las causas y por tanto, poco a poco encuentra pistas con las que supuestamente va a desenmarañar el misterio

²¹ Al respecto puede verse el artículo titulado “En diciembre llegaban las brisas: entre el melodrama y la carcajada” de la profesora Blanca Inés Gómez (Gómez, 1997), así como el estudio sobre la obra de Marvel Moreno que se realiza en la compilación *Literatura y diferencia* (Jaramillo, Osorio, & Robledo, 1995, pág. XXXVIII).

al final. De la novela 'rosa', identificamos el componente melodramático de la situación: la locura de Agustina y la resignación de Aguilar que al final se resuelve por el bien, el triunfo de los sentimientos de valor, amor y sacrificio. Esto, junto con las características físicas y psicológicas de Agustina, recuerda mucho la novela de corte romántico y la sentimental. Parece entonces que esto produce un efecto de pastiche, por cuanto se trata de una parodia vacía, es decir, que no busca criticar nada. Estas características son muy relevantes porque, de acuerdo con Amar Sánchez, "todo autor que ha producido una 'ruptura' en el campo literario ha tenido fuertes vínculos con géneros menores, por lo que estos resultan en verdad mucho más centrales de lo que se piensa" (Amar Sánchez, 2000, pág. 22).

Frederic Jameson dice que el pastiche es una práctica, hoy en día, casi universal. Éste, como la parodia, es la imitación de una máscara peculiar, pero es una práctica amputada de su impulso satírico, despojado de las risas. El pastiche es pues, una ironía vacua. ¿Cuál es entonces el objetivo del pastiche? ¿Por qué razón Restrepo se vale del código masivo, es decir, de la novela policiaca y sentimental para armar su relato? Al menos dos hipótesis podrían aventurarse. La primera, y tal vez de la que algunos críticos se han valido para desestimar esta obra, es la de las ventas. Utiliza un esquema conocido al lector para llamar su atención y vender; la segunda, que surge del estudio de Amar Sánchez, es que este uso tiene un objetivo político: el escritor se vale del código masivo para atraer al lector, pero una vez este ha caído en la red de la trama, se traiciona el código para abrirle paso a la obra artística. Esta obra de Restrepo no se remite únicamente a contar una historia de amor o un relato sentimental, sino que, aunque se vale de estos códigos, muestra un universo narrativo rico que juega con el tiempo y el espacio a la vez que relativiza el sujeto y relato modernos.

Delirio juega con otros elementos de la cultura popular pues, además de incluir códigos masivos de la novela policiaca y sentimental, también incorpora discursos de raigambre popular como el supersticioso. Desde niña, Agustina empezó a realizar ritos de sanación con su hermano menor y en su adultez ella cree tener poderes adivinatorios y de clarividencia con los cuales previene a los demás acerca de tragedias o problemas futuros. Evidentemente, estos códigos adivinatorios que son tomados de la cultura popular, se constituyen en uno de los pilares fundamentales de la trama: es ciertamente a causa de sus supuestos poderes, que Agustina parece tener esa personalidad tan débil y sensible que la hace caer fácilmente en la locura. Esto se mezcla con otras costumbres

supersticiosas típicas de la clase alta como el Feng-Shui, así que en este hecho se puede observar claramente el carácter híbrido de la cultura, donde las prácticas de la clase alta se mezclan con lo popular y folclórico.

Otra característica de la cultura popular es la oralidad. Ésta se presenta a través del manejo del discurso en la narración, porque en esta novela conocemos a los personajes por su propia voz. Restrepo les da la palabra y es en ese intercambio de carácter oral donde se teje la narración. Así, dado que los personajes se construyen con su propio discurso, la oralidad es una de las características populares más importantes en *Delirio*. La voz más importante, por ser el eje de la historia, es la de Midas McAlister y la novela está impregnada de los usos de la lengua de este personaje. Aunque hay un narrador extradiegético, este aparece muy pocas veces porque la autora prefiere dar la voz a los otros personajes a través del diálogo. Seguramente este rasgo de la escritura es el que hace de Laura Restrepo una de las narradoras más importantes de nuestro país. En la novela apreciamos un tejido de diferentes voces donde prevalece, como hemos señalado, la de McAlister a la vez que le cuenta a Agustina la manera en que se volvió loca.

En esta novela también están presentes otros discursos que tradicionalmente han hecho parte de la cultura popular y que cada día adquieren mayor relevancia al interior del discurso literario. El primero de ellos es la música, discurso que cada día va ganando mayor importancia dentro del relato literario. En esta novela la música, aunque no es protagonista, sí está presente en varios aspectos de la vida de los protagonistas y ayuda a configurarlos. Por ejemplo, los Rolling Stones aparecen constantemente acompañando a Agustina o a Joaco y McAlister. El son cubano y la salsa van con la personalidad de la tía Sofi, quien cuenta que durante sus salidas furtivas con Carlos Vicente, solían ir a las discotecas del centro de la ciudad donde no dudaban en bailar salsa, y es precisamente el acompañamiento de esta música el que le permite abrir su corazón ante Aguilar y contarle el calvario que tuvo que vivir al lado de su hermana (deseando llevar la vida de ella por considerar que ella no aprovechaba la fortuna de hijos y esposo que poseía).

Adicionalmente, la locura de Agustina genera un ambiente casi carnavalesco que transgrede y ridiculiza los valores de la ciudad letrada y de la cultura dominante. Su comportamiento se opone al de su clase y a las costumbres refinadas. Ritos de agua, de limpieza y de sanación y en general el rasgo supersticioso de su personalidad transgrede

lo establecido y lo correcto, por lo cual genera cierto rechazo de su familia. Durante su delirio ella vive en otro mundo que le permite mostrar su alma desnuda, fuera de los formalismos que la alta sociedad le exige. La tía Sofi en una de sus intervenciones deja ver este detalle: “la locura es un compendio de cosas desagradables, por ejemplo es pedante, es odiosa y es tortuosa. Tiene un componente de irrealidad grande y tal vez por eso es teatral, y además estoy aquí por creer que se caracteriza por la pérdida del sentido del humor y que por eso resulta tan melodramática” (Restrepo, 2004, pág. 121).

Otro de los discursos que se emparenta con lo popular en la novela es el del pasquín, que se introduce por medio de *El Espacio*, diario de circulación nacional que se caracteriza por el amarillismo y que se ha ligado con los supuestos gustos facilistas, morbosos y sensacionalistas de las clases populares. En un episodio de la novela *Midas McAlister*, hablando de un escándalo que tuvo lugar en su gimnasio dice “Cualquiera puede leer el espacio y traer el chisme hasta acá, aunque es bien raro que alguien de este lado de la ciudad repare en ese pasquín escandaloso y populachero, simplemente porque no es el perfil” (Restrepo, 2004, pág. 230).

En este sentido, la novela de Restrepo es una clara muestra del populismo estético que se identifica con la posmodernidad. Varios teóricos afirman que en los productos culturales de la posmodernidad se desvanece la antigua frontera entre la alta cultura y la cultura popular, de masas o comercial. Es decir, se franquea aquel abismo entre lo “alto” y lo “bajo” en la medida en que la producción estética se ha integrado a la producción general de bienes (Jameson, 1991). De manera que la posmodernidad es una síntesis entre lo alto y lo bajo, entre la alta cultura y la cultura de masas y, en consecuencia, se produce un arte ecléctico. En Laura Restrepo este es uno de los rasgos recurrentes. Los usos de los códigos masivos y populares como técnicas seductoras muestran que ya no hay fronteras entre una y otra cultura sino que la relación es circular. La novela deja de ser concebida como un elemento dotado de un aura mística (tal como se le concebía a las producciones artísticas en concepciones estéticas como la de Adorno) y se convierten en algo más mundano y cotidiano en donde convergen todos los miembros de la sociedad. *Delirio* da cuenta de las diferentes capas que componen la sociedad colombiana, de sus costumbres, de sus luchas y de sus contradicciones.

2.2.2 Cultura de masas ¿el opio del pueblo?

En las narraciones de la barranquillera Fanny Buitrago son innegables los intertextos y las alusiones a la cultura masiva y a la popular, característica que la ha emparentado con escritores tan reconocidos como Manuel Puig (Corbata, 2002). Buitrago acompaña sus relatos con epígrafes extraídos de canciones populares, de revistas femeninas y de folletines, lo cual genera en el lector un ambiente conocido e incluso ameno. En *El legado de Corín Tellado* (1983) aparecen una serie de personajes atormentados por la cultura del clisé y los estereotipos publicitados por las revistas femeninas, los folletines y las telenovelas. Paradójicamente las vidas de ellos son también como telenovelas. Desde el título se advierte una intención parodiadora pues ¿quién no conoce a Corín Tellado? Cualquier lector de habla hispana recordará a esta afamada española que se dio a conocer por sus prefabricadas historias de amor y sufrimiento. De modo que Buitrago, en el título y en la forma, parodia no solo las novelas de Corín Tellado, sino también las fórmulas para encontrar el amor que se venden en las revistas femeninas y, por supuesto, en la televisión. Así que si en Restrepo se hace uso del pastiche, que es un tipo de parodia, en Buitrago no solo se hace uso de ella sino que es la esencia misma del relato. Linda Hutcheon distingue la parodia del pastiche puesto que la parodia posmodernista es fundamentalmente irónica y crítica mientras que el pastiche es una parodia vacía, una parodia que no establece distancia con el original (Hutcheon L. , 1993).

La protagonista de *El legado de Corín Tellado*, María Teresa, se horroriza con los métodos publicitarios que se venden a las mujeres como infalibles para atraer el éxito el amor y la belleza pues, su hermanastra Anabel se convirtió en un monstruo a causa de todo ello. Anabel es la típica mujer criada a partir de las representaciones clásicas de la mujer: bella, dócil y amable. A pesar de que Anabel no goza de una belleza genuina, su madre, Natalia, gasta gran parte de su dinero “embelleciéndola” y haciéndola una mujer digna de un buen marido. La narradora, no obstante, critica este tipo de estereotipos cuando dice “Anabel tenía un rostro que tenía derecho a encontrar su sitio en la vida diaria, si la belleza no se hubiera convertido en un artículo de consumo masivo y la fealdad, también la normalidad, para el hombre del siglo XX no fueran consideradas crímenes peores que el mismo asesinato” (Buitrago, 1983, pág. 178). Debido a este

“requisito social” Natalia hace todos los esfuerzos necesarios para que su hija pase de ser el patito feo al bello cisne “Natalia se comportaba igual a cualquier colegiala aficionada a las novelas de Corín Tellado, Rosa de San Marcos y Carlos Santander, ante la perspectiva de encontrar un hombre que galantease a Anabel” (Buitrago, 1983, pág. 188) así que convierte a su hija en una buena para nada, frágil y delicada pues así es como debe comportarse la mujer. Anabel y su familia están tan convencidos de que el deber ser de la mujer es conseguir un marido, que a costa de mentiras y engaños, Anabel se casa. Pero ese matrimonio no será feliz porque no hay amor. Eso hace que se forme un triángulo amoroso que poco a poco adquiere rasgos de telenovela²².

De este modo, tanto el título como la forma de la narración son una parodia del imaginario rosa. La autora deja ver que el amor es mucho más que la idea que se ha vendido de él. El amor es un sentimiento mucho más complejo de lo que se muestra en los folletines y por eso, este relato que en un principio se asemeja a una comedia, se convierte en una tragedia.

El tono que utiliza en la narración también es de características populares. Se trata de conversaciones que en un primer momento parecen ligeras, pero que poco a poco se vuelven complejas. En *El legado de Corín Tellado* ocurre así. Es una narración en primera persona a cargo de María Teresa Brand, quien comienza contándole a alguien (¿al lector?) los recuerdos que tiene de su hermanastra Anabel y la manera en que ella llega a su vida. A esto lo rodea la cotidianidad propia de la familia: la fiesta de matrimonio de su padre con Natalia (madre de Anabel), los juegos infantiles y las conversaciones cargadas de onomatopeyas que develan una oralidad trasladada al papel. En el cuento (o novela corta) se narra la historia de la familia de María Teresa, de la infancia, la adolescencia, los noviazgos, las llegadas tarde, etc., al tiempo que se perfila la personalidad de Anabel. Una mujer que, a pesar de su aparente debilidad física y mental, resulta ser indolente, manipuladora, en fin, una *némesis* de la protagonista.

A Buitrago le interesa ver cómo las mujeres creen fervientemente en el amor al estilo de los cuentos de hadas. Por eso Natalia, la madre de Anabel, se empeña en construirle un

²² Los llamo rasgos de telenovela en la medida en que se forma un triángulo amoroso en el que las dos hermanas luchan por el amor de un hombre. La rechazada, Anabel, se obsesiona tanto al no lograr su amor, que prefiere llevarlo a la muerte en medio de un evento social cuyo protagonista es él mismo.

cuento de hadas a su hija, aunque el mundo le muestre que tales historias no existen. Incluso María Teresa, una mujer que parece tener los pies en la tierra, tiene esa idea del amor y por eso, en su idilio con Camilo dice “en nuestra ilusa, estúpida e irreal concepción del amor, soñábamos con ser aceptados y comprendidos. Soñábamos en casarnos lo antes posible” (Buitrago, 1983, pág. 251). Por lo tanto, en la sociedad parece haber una idea rosa del amor. Sin embargo, no todos los personajes tienen el mismo pensamiento. La abuela Regina quien siempre se muestra hostil ante las decisiones que se toman en torno a Anabel afirma “Yo estoy demasiado vieja para cuentos de hadas. Las historias de príncipe azul y cenicienta no se repiten, son...bluff... caca y te aseguro que tarde o temprano, se armará un escándalo de padre y señor mío” (Buitrago, 1983, pág. 296). Para ella todo lo que ocurre en torno a Anabel parece el argumento de una película argentina de las viejas solo que, dice “esta va a terminar mal” (Buitrago, 1983, pág. 197).

Con esto último se puede ver que el cine juega también un papel importante en la obra de la escritora; como diría Monsivais, el cine fue verdaderamente una de las grandes migraciones culturales que permitieron en nuestro subcontinente la entrada a la modernidad. Pero no se trataba del cine hollywoodense pues “los pobres no le confían a Hollywood su imagen y su sentimiento. Para eso están el cine mexicano y en menor medida, el argentino y el brasileño: así hablan, así se expresan, se mueven, se comportan nuestros semejantes” (Monsivais, 1999, pág. 6). La importancia de esto radica en que el cine tuvo una influencia determinante en la literatura mundial pues “De allí recogen los escritores redes de imágenes, métodos narrativos, ideas sobre la relación del individuo con la historia. El cine ya autoriza la nueva óptica que destruye las perspectivas lineales y la lejanía aristocratizante” (Monsivais, 1999, pág. 7). Con esa referencia, Monsivais deja ver que el cine sentimental tiene un lugar importante en el inconsciente colectivo latinoamericano. Con la cita al cine sentimental y romántico que hace Fanny Buitrago, la escritora muestra el interés que suscita en ella el poder de la cultura de masas en la vida cotidiana.

Sus cuentos también incluyen otros códigos populares, dentro de los cuales el más importante es la publicidad ya que los comportamientos de los personajes de sus relatos están determinados por ella. Así, en los primeros cuentos de *Los amores de Afrodita*, los magazines de sociedad, los diarios y la televisión juegan un papel muy importante en

tanto determinan el accionar de los personajes. Incluso los eventos familiares se publicitan en los diarios, como se ve en el episodio donde se anuncia el matrimonio de Anabel “en las páginas sociales de los principales diarios, *El Tiempo*, *El Espectador*, y *El Siglo*” (Buitrago, 1983, pág. 229). Incluso la apariencia personal, depende de la publicidad “[...]en esa época todas iguales a una imitación barata de Bo Derek, seis meses atrás se peinaban como Farrah Fawcett” (Buitrago, 1983, pág. 207). También la apariencia de Camilo Zárate es como la de un actor de cine americano “era físicamente hermoso. Tenía una voz grave, acariciante, capaz de estremecer a un público... su rostro pálido, cuadrado, de piel morena, nariz afilada y mentón voluntarioso, estaba iluminado por la fuerza agresiva y refulgente de sus ojos color de uva champaña” (Buitrago, 1983, pág. 190). No es gratuito el hecho de que Camilo Zárate, sea un actor de telenovela. Esa característica ayuda a conformar el ambiente teatral y de telenovela.

En varios episodios la autora cita también canciones populares “Camilo estuvo acompañándome durante una balada pegajosa, emotiva, una balada de amor y despecho, una historia de llanto y olvido” (Buitrago, 1983, pág. 198) o en las fiestas cuando Donna Summers cantaba en el vacío (Buitrago, 1983, pág. 204).

Así pues, la tragedia que narra Buitrago es la consecuencia de los clisés que venden los medios de comunicación y las novelas románticas de Corín Tellado. Con su relato los parodia por cuanto los critica y los ironiza. Anabel Ferreira es “esa dulce enamorada de cada novela rosa, la frágil creatura atormentada por una rival infame, el ejemplo vivo de que la inocencia y el bien triunfan por encima de todos los escollos” (Buitrago, 1983, pág. 172). Mujeres como ella, que creen vivir en una telenovela, son *El legado de Corín Tellado*. De manera que con esa crítica que se hace desde adentro, la autora traiciona los códigos pre-fabricados de “la novela rosa”. Para ilustrar un poco en qué consiste lo que he venido llamando “novela rosa” citaré el estudio titulado *Sociología de una novela rosa* de Andrés Amorós, donde se mencionan varios rasgos de las mismas: el héroe como ser extraordinario; tenemos siempre una pareja de jóvenes que acabarán enamorados (locamente en todos los casos). A veces interviene un tercer elemento (masculino o femenino) que completa la posibilidad del triángulo o desempeña el papel perverso. A estos hay que añadir alguna amiga (o amigo) íntimos, los padres y algún pariente. Los nombres que se usan son poco frecuentes con resonancias aristocráticas pues también aquí domina la búsqueda de lo eufórico y raro (Amorós, 1968, pág. 17). El autor hace incluso un estudio del físico de los protagonistas de las novelas de Corín

Tellado que tiene mucho que ver con el físico de los protagonistas del cuento de Buitrago: Él siempre es alto, ella también; él es esbelto de rostro bronceado, de corte distinguido. Ella es siempre morena y esbelta. Antes de llegar al final feliz es necesaria la existencia de algún problema o conflicto. Puede proporcionarlo un “malo” o “mala” que suelen ser amantes despechados, como es el caso de Anabel Ferreira. Además de ello, en este tipo de novelas no se menciona nada relacionado con religión, política, sociedad, o problemas y todos esos huecos son llenados cumplidamente con un sentimiento que es tema único, monótono, casi obsesivo de todas estas novelas: el amor todopoderoso, que mueve el sol y las estrellas... (Amorós, 1968, pág. 43)

En la obra de Marvel Moreno, en cambio, la cultura popular se presenta de otra manera. De acuerdo con Luz Mary Giraldo, la cultura Caribe es un mosaico de influencias y memorias cuyo “resultado es el de un mestizaje prolongado más allá de la conquista y la colonia hasta nuestros días, en el que se reconoce la hibridación cultural lograda con el encuentro de etnias, razas, costumbres y valores” (Giraldo, 2006, pág. 81). Este mestizaje cultural le permite a Moreno tomar como punto de partida de algunos de sus relatos el carnaval. Sin embargo, debido al origen aristocrático de la escritora, ella permanece en aquél mundo de la clase alta lleno del preciosismo heredado de Francia, donde vivió sus últimos años.

Además de esto, algunos de sus críticos han afirmado que la obra de Moreno está muy influenciada por el cine. En muchos de ellos hay presencia de un lenguaje cinematográfico, así como referencias a clásicos del cine norteamericano. A pesar de que en algunos de sus cuentos sí hay presencia de la cultura popular y negra, en los dos a los que nos hemos dedicado en este estudio se hace mayor énfasis en la unión de contrarios y en la crisis del sujeto moderno. Por eso, nos dedicaremos más profundamente a su obra en el capítulo que sigue.

En suma, las obras que hemos analizado son ricas en elementos populares. La cultura de masas expresada en la radio, la televisión, la publicidad y el cine, así como la influencia de los que se han llamado géneros menores, cumplen un papel fundamental en estas literaturas mostrando un nuevo momento de las letras colombianas. Se trata de obras que ponen en evidencia los rasgos híbridos de la cultura actual, pues, las que antes fueron brechas insalvables, hoy son cruces entre una cultura y otra. En este sentido, se puede afirmar que las tres escritoras pertenecen a un momento histórico

parecido en tanto las tres establecen ciertos vínculos (cada una a su manera) con la cultura popular y de masas, rompiendo con la idea de ciudad letrada.

3. Crisis del Sujeto Moderno y Reivindicaciones de Género

Uno de los rasgos característicos de la modernidad –acaso el central– fue la idea de que existía indudablemente un sujeto cuyo sino esencial era el conocimiento de la realidad para dominarla a través de la técnica. A partir de esta idea surgió la convicción de que los seres humanos, en tanto sujetos, podíamos conocer plenamente la naturaleza y ponerla cada vez más en función nuestra en el proceso de ‘progreso’ o ‘desarrollo’. Uno de los rasgos de la posmodernidad sobre los que más se ha discutido en los últimos años ha sido la entrada en crisis de este sujeto moderno. La noción de sujeto cambia en la posmodernidad pues, tal como varios investigadores han afirmado, en la actualidad los seres humanos son escépticos, descreen de todo: de la religión, de la política, del progreso. Esta falta de creencias se debe principalmente a la caída o al debilitamiento de los meta-relatos que sustentaban el sentido de la sociedad en la modernidad (la noción de progreso, de desarrollo, la idea de que la naturaleza es plenamente cognoscible, la idea de que el conocimiento se incrementa y con él la calidad de vida de las personas, etc.). Por consiguiente, una vez colapsadas las convicciones modernas sobre el conocimiento y el progreso, ya no hay un horizonte de felicidad, sino que el futuro se concibe en términos apocalípticos. Hay entonces una falta de asidero espiritual que tiene ciertas consecuencias en el texto narrativo. En primer lugar, el héroe ya no es el que conoce todo, sino que –como veremos más adelante– es un *héroe abyecto*. En segundo lugar, cambia la perspectiva del narrador, quien tampoco conoce el desarrollo de los

hechos y por lo tanto apela a un rol mucho más activo del lector. Y, en tercer lugar, en el personaje se evidencia una *hybris* hacia sí mismo y a las cosas²³.

No olvidemos que el sujeto moderno era, por excelencia, el habitante de la ciudad letrada. En este sentido, otra de las consecuencias importantes de esta caída de esos grandes meta-relatos, es la nueva valoración de las obras de sujetos que antes habían estado aislados de la ciudad letrada. El mundo de la modernidad pertenecía a los hombres quienes eran los representantes de la ciencia y de la ley. La posmodernidad, en cambio, permite la entrada de otras voces: voces divergentes que critican la relación saber/poder inscrita en la lógica moderna. Dentro de estas voces se encuentra, por supuesto, la de la mujer. Si seguimos a Monsiváis, la gran migración de nuestra época fue la del feminismo y la conducta de las mujeres pues, “así no se asuman feministas, la mayoría de las mujeres incluye en su comportamiento planteamientos que suponen una teoría y una práctica de los derechos antes impensables. Se vienen abajo los códigos de conducta que regían lo masculino y lo femenino” (Monsiváis, 1999, pág. 18).

Por tal motivo, para este trabajo se seleccionó un corpus compuesto por obras escritas mujeres que cuentan, además, historias acerca de mujeres. El principal interés de esta selección es ver de qué modo, a través de ciertas apropiaciones de la cultura popular y de masas, estas escritoras hacen frente al logos masculino que había dominado en las letras colombianas.

En el capítulo anterior se analizaron las relaciones que las obras establecen con la ciudad letrada, la visión de la ciudad en la posmodernidad y los vínculos con la cultura popular y masiva; lo que permitió hacer un panorama general de estas obras y concebirlas desde la posmodernidad. Pero un aspecto imprescindible en este análisis es la situación del sujeto al interior de dichas obras. Hemos dicho que la concepción de éste ha cambiado en la medida en que nos encontramos en otro momento histórico, de manera que en este capítulo centraremos nuestra atención en el personaje. La intención es estudiar la manera en que las escritoras representan a los seres humanos en sus relatos, lo que nos permitirá entender hasta qué punto se trata, o no, de obras transgresoras. Algunos críticos que se han dedicado a estudiar tanto a estas escritoras

²³ Cf. Capítulo I “La crisis del sujeto en la posmodernidad”.

como a sus obras, lo han hecho desde una perspectiva de género por el hecho de ser mujeres que escriben sobre mujeres. No obstante, será necesario considerar con atención los roles que juegan sus personajes y la manera en se relacionan entre sí, para poder arriesgarnos arrojar conclusiones al respecto.

En este sentido, a continuación analizaremos algunos personajes: Agustina, la protagonista de *Delirio* y el vínculo que mantiene con otros sujetos de la obra; María Teresa Brand y Anabel Ferreira, las hermanastras enemigas de *El legado de Corín Tellado*; y dos interesantes personajes de Marvel Moreno: la protagonista de “Algo tan feo en la vida de una señora bien” Laura de Urueta (así como los cruces que se presentan con otras mujeres de su entorno) y Madame Yvonne, el personaje principal del cuento “La noche feliz de Madame Yvonne”. Como se puede ver, los personajes más importantes de las obras son mujeres, así que su análisis nos permitirá entender esa gran migración de la que nos habla Monsivais, y observar el sujeto en crisis de la posmodernidad.

3.1 Los sujetos en Delirio

Delirio aparece en el 2004, cuando Laura Restrepo es ya una escritora consagrada con media docena de novelas en su repertorio: *La isla de la pasión* (1989), *Leopardo al sol* (1993), *Dulce compañía* (1995), *La novia oscura* (1999), *La multitud errante* (2001) y *Olor a rosas invisibles* (2002). No obstante, en ninguna de ellas había alcanzado ni la riqueza narrativa ni el éxito que alcanza con *Delirio*. Esta novela que juega con el elemento melodramático, tan presente en las anteriores novelas de la autora, logra superar el puro melodrama y atrapar al lector con una trama intrincada narrada al modo de Saramago en *La Caverna* (2000), es decir, diálogos diferenciados únicamente por comas y mayúsculas iniciales (Saramago, 2000); característica que hace pensar que forma y contenido están cargados del elemento delirante que anuncia el título.

Laura Restrepo es una escritora que se ha caracterizado por retomar en sus obras temas sociales. En algunas de sus novelas relata las vidas de los olvidados por la sociedad: las prostitutas en *La novia oscura*, la de los barrios marginados en *Dulce compañía*; la de los desplazados en *La multitud errante* y la de las víctimas desconocidas del narcotráfico y

de la doble moral en *Delirio*. Todas ellas son historias cuya intención, más que relatar una situación de orden nacional, es adentrarse en las consecuencias que todo ello tiene en los seres humanos.

De acuerdo con Alejandra Jaramillo “*Delirio* es una de las novelas más comprometidas con la elaboración del dolor producido por las múltiples formas de violencia que adquieren cuerpo en el país” (Jaramillo Morales, 2006, pág. 126). Eso se debe a que para esta investigadora, prácticamente todos los personajes de de la novela se encuentran en un estado melancólico debido a la situación violenta de nuestro país. Agustina, el personaje delirante, es la protagonista del relato. Sin embargo, aunque resulte paradójico, Agustina aparece invisible: no habla, no toma partido, no actúa, en fin, no es una protagonista convencional. Al contrario del héroe de la literatura moderna, aquel que realiza una acción y su culminación resulta en un cambio intelectual, aquí la protagonista no hace, no tiene acción, y por lo tanto no opera en ella ningún cambio. Agustina se limita a escuchar los diferentes relatos de su vida, que le son narrados por distintos personajes: Midas McAlister, Aguilar y otros personajes que poco a poco aparecen (como el caso de su tía Sofi). Todos ellos hablan con ella, pero Agustina permanece muda ante todo, es un interlocutor sordo. Su situación es similar a la de la protagonista de la película de Almodovar *Hable con ella*, donde surge el amor, a dicha protagonista la quieren, la desean, pero aunque fácticamente existe, ella está realmente ausente. Tal vez la mejor caracterización de Agustina es la que ofrece Aguilar al principio de la novela: “Agustina es un perro famélico y malherido que quisiera volver a casa y no lo logra, y al minuto siguiente es un perro vagabundo que ni siquiera recuerda que alguna vez tuvo casa.” (Restrepo, 2004, pág. 10).

La novela empieza con un encuentro nefasto, el de Aguilar y su mujer delirante. A partir de ese instante, son Aguilar y las voces de los otros personajes los que nos cuentan el relato de la mujer, pues el destino –vaticinado por ella misma– la había condenado a un mutismo exacerbado y a la inacción. La novela es entonces una sucesión de relatos sobre Agustina. Midas, quien se encuentra con ella en el momento en el que algo hace “shock” en su cerebro, es el primero que trata de hacer que vuelva en sí, y la técnica que usa para ello es contarle lo que pasó: “¿me crees si te digo? ¿Te acuerdas Agustina bonita?...tú conoces cómo va la onda muñeca” (Restrepo, 2004, pág. 14).

Lo que sigue en la novela son relatos cruzados de los diferentes personajes que cuentan episodios de la vida de la mujer. Son estos fragmentos los que le permiten al lector hacerse una idea del personaje concibiendo, en principio, varias Agustinas: la niña, la bruja y la loca, aunque al final no haya mucha diferencia entre las tres.

Hemos dicho que son otros los que cuentan la historia del personaje. Sin embargo, hay algunos momentos de la narración donde ella se cuenta a sí misma durante su infancia. Se trata de la voz de una niña ingenua con sentimientos maternales hacia su hermano menor y con gran cariño hacia su padre. A pesar de las manifestaciones violentas de este último con su hermano menor, Agustina defiende a su padre exhortando a su hermano menor: “Tienes que darles perdón a las manos malas de mi padre porque su corazón es bueno, tienes que perdonarlo, Bichi, y no hacerle mala cara porque de lo contrario se larga de la casa y la culpa va a ser tuya (Restrepo, 2004, pág. 15) [...] Tu tienes que prometerme que aunque mi padre te pegue vas a perdonarlo, mi padre dice que es por tu bien y los padres saben cosas que los hijos no saben” (Restrepo, 2004, pág. 17). De este modo, a pesar de que algunos críticos consideren que Agustina manifiesta un rechazo al padre (Valencia Ortiz, 2007), ella en realidad hace todo lo posible por no molestarlo y por ganar su atención. Como hemos visto, ella defiende los actos violentos hacia el Bichi, y le pide al niño que se quede callado.

En ese sentido, valdría la pena resaltar que no es Agustina quien destapa la relación que mantenían su padre y la tía Sofi (y que destruyó la unión familiar), sino que fue el Bichi desesperado por el rechazo que sufría desde su infancia. Es el hermano menor quien rechaza el poder del padre mientras que Agustina se muestra resignada hacia el poder masculino.

En la edad adulta sucede algo similar. Es verdad que Agustina asume una posición rebelde al irse a vivir con Aguilar. Sin embargo, ella sigue en la búsqueda de atención de un padre. Su relación con Aguilar no es entonces de igual a igual, sino que es casi una relación padre-hija: “Cuando Aguilar le comunicó a Agustina que se iría solo al paseo, ella le montó uno de esos berrinches telúricos que estremecen el edificio y que han hecho que él la llame mi juguete rabioso” (Restrepo, 2004, pág. 39). Aguilar no la trata como la mujer con quien comparte su vida, sino como alguien que lo divierte, como una niña o un juguete. Un poco más adelante en la narración esta hipótesis se comprueba cuando se afirma que “en cierto modo ella es para él como una hija mayor a la que a

veces relega en aras de los otros dos” (Restrepo, 2004, pág. 40). Además de lo anterior, Agustina nunca se ve como una mujer decidida, sino como alguien por quien todos deciden: tanto si la llevan a un spa en Virginia, como si la dejan en la casa, o como si la internan, etc.

Su aspecto físico es también muy revelador en ese sentido. Ella es descrita como la típica mujer del romanticismo: alta, delgada, pálida y de cabello oscuro, apariencia que hace pensar en una propensión a enfermarse. En un episodio incluso se establece un símil entre ella y la bella durmiente:

[...] y así pasaban mis días y mis noches, en la contemplación de esa bella durmiente que resplandecía de palidez y de ausencia en esas sábanas hospitalarias que tanto dolor humano habían acompañado, su pelo como una enredadera que desde hace siglos hubiera tomado posesión de la almohada; Aguilar no podía quitar los ojos de esa sombra suave y levemente agitada que sus pestañas proyectaban sobre sus mejillas como si fuera una muñeca antigua y olvidada en una repisa del anticuario” (Restrepo, 2004, pág. 282).

Esta imagen de debilidad femenina es la que mantiene y justifica la idea según la cual la mujer necesita ser cuidada y protegida. Si bien en este episodio Agustina se encuentra en su estado delirante, hay otros momentos en los que la misma tesis sigue prevaleciendo: “Lo último que pensó Aguilar de su mujer el día de la partida, viéndola acometer la tarea de pintar las paredes del apartamento por segunda vez en lo que iba del año, fue Qué inútil es pero como la quiero” (Restrepo, 2004, pág. 62).

Lo más importante en ella es que es bella y agraciada. Se presenta entonces una imagen ideal de mujer muy parecida a la que publicitan los medios de comunicación. Tanto así que Midas confiesa que prefiere las “top models, estrellitas de TV, estudiantes de arquitectura, instructoras de ski acuático, bellezas así, flaquitas, mechuditas y medio histéricas, Agustina, así como tú” (Restrepo, 2004, pág. 27). Como antítesis a la figura esbelta y estilizada de Agustina, aparece la de Anita, una empleada del Hotel Wellington, donde Agustina aparece habiendo perdido la razón. Anita o ‘la desparpajada’ –como la llama Aguilar– es una mujer morena de baja estatura, pelo crespo y facciones exuberantes que vive en un barrio popular de Bogotá. Mientras que Agustina tiene una apariencia de actriz o artista (como la describe a veces Aguilar), Anita usa faldas muy cortas y camisas escotadas; mientras que la primera nunca maquilla sus uñas y las mantiene siempre cortas, la segunda ostenta uñas muy largas y con esmalte de varios

colores que representan la bandera de diferentes países. Agustina habla de forma refinada y suele usar términos del francés; Anita combina el tuteo con el usted, y mientras que Agustina vive en otro mundo, Anita tiene los pies en la tierra pues (sus responsabilidades económicas y familiares no le permitirían caer en la depresión o el delirio). Esta oposición marca también una diferencia de clase, entre la estética de la mujer de clase alta y la de clase popular. Anita es lo opuesto física y psicológicamente de Agustina.

Esto último muestra ser de especial valor, pues Agustina es la mujer a la que todos quieren, pero a la manera de la dama deseada por el caballero. En contraste con esto, Anita, esta mujer de origen popular, no es deseada en términos espirituales sino físicos. Es una mujer mucho más sexuada que Agustina quien es siempre vista como una niña. Lo que esto muestra es que se pasa de un extremo al otro en dos estereotipos que han determinado a las mujeres y que Montserrat Ordóñez deja claros en su ensayo “Laura Restrepo, ángeles y prostitutas, dos novelas” (Ordóñez, Laura Restrepo, ángeles y prostitutas: dos novelas, 2007).

Este análisis muestra también porqué Agustina no tiene poder sobre sí misma. En esa medida, la acción del relato recae sobre su marido quien paulatinamente va asumiendo un rol protagónico. Aguilar realiza una buena parte de las acciones del relato: busca, viene, va, habla, interroga, etc., es el investigador que “tendrá que ordenar la concatenación de los hechos con calma y a sangre fría” (Restrepo, 2004, pág. 23). Él es el investigador de los hechos pero su investigación es infructuosa.

Una vez más, encontramos que ninguno de los personajes tiene poder sobre la narración, de manera que la novela da cuenta de la crisis en la que han entrado tanto la representación como el sujeto de la modernidad: se desafía la seguridad que antaño tenía el protagonista y se pone en cuestión el relato. Como vemos en el epígrafe de Gore Vidal que la autora escoge: “Sabidamente, Henry James siempre les advertía a los escritores que no debían poner a un loco como personaje central de una narración, sobre la base de que al no ser el loco moralmente responsable, no habría verdadera historia que contar”. No hay un sujeto estable como protagonista, e incluso –tal es el caso de Agustina– puede no haber acción de parte de él; adicionalmente los seres humanos que aparecen en el relato están cargados de pesimismo y escepticismo. En consecuencia,

por el tipo de sujeto que encontramos, esta novela parece enmarcarse dentro del relato posmoderno.

Delirio radicaliza el postulado de Freud según el cual no existe un sujeto unitario hecho de conciencia y razón. De hecho, todos sus personajes muestran un aspecto irracional: Agustina y su abuelo, a quienes se les considera abiertamente locos; los “traquetos” aliados de Pablo Escobar, quienes en la Operación Lázaro (que pretende “resucitarle el pájaro” a ‘La Araña’ Salazar) se envuelven en un ritual sadomasoquista; Aguilar, quien se resigna al destino que se le ha impuesto; y la familia rica de Agustina que, atendiendo al qué dirán, vive una vida de mentira. Todos ellos están, de algún modo, locos.

Otra característica importante de la narración es que el esquema de la representación clásica se pierde, pues la novela no sigue un curso lineal. Con los saltos temporales y espaciales se rompe el esquema clásico y se avanza a un tipo de narración que podría denominarse posmoderna. La novela oscila entre el *es* y el *sido*; entre el pasado, que evoca la infancia de Agustina, y el presente, donde ha caído en la locura. Este esquema es mucho más rico que el de las anteriores novelas de la autora donde el relato era lineal. En *Delirio*, Restrepo se permite abandonar los patrones narrativos que guiaban sus anteriores novelas para desarrollar un relato polifónico. La novela se narra de manera fluida, pero excéntrica; no hay un solo narrador sino que la palabra, la voz, cambia de perspectiva a la vez que alternan las consciencias, y ese paso lo introduce la puntuación. Es con el uso del punto y la coma que Restrepo pasa la voz y cada personaje, desde su propia conciencia, narra y dialoga en un mundo que se torna también sin sentido.

De acuerdo con lo expuesto anteriormente, es lícito afirmar que, si bien *Delirio* es la obra más importante de la escritora y, posiblemente, una de las novelas colombianas recientes más importantes, tiene muchos elementos que la emparentan con el *kitsch* y sobre todo con los clisés que la sociedad patriarcal ha mantenido sobre la mujer. Sin embargo, no por eso se debe desestimar su novela pues hay otros elementos que la revisten de un gran valor. La novela entrelaza una serie de elementos narrativos y temáticos ricos que dan cabida a un análisis amplio, tanto desde el punto de vista formal, como histórico (esto es, la sociedad colombiana durante la época del narcotráfico). Desde el punto de vista formal, es innegable la fluidez narrativa con base polifónica con la que se presenta la visión de mundo de cada uno de los personajes. Esta polifonía, de

carácter moderno, es combinada con varios elementos posmodernos como la crisis del sujeto, de la representación y el uso de códigos masivos (novela policiaca, sentimental, superstición, religión, etc.), de los cuales pocas veces puede escapar el escritor contemporáneo. En esta novela no se encuentra ya un narrador conocedor de todo; cada personaje cuenta su propia historia y es al lector a quien le corresponde unir las diferentes narraciones. Por otro lado, así como la novela contemporánea se encarga de mostrar que el sujeto posmoderno no es el poseedor de los grandes destinos, como el de antaño, *Delirio* muestra personalidades contradictorias, frágiles, vulnerables. Debido a que esta novela aún conserva la intención mimética de la novela moderna, desde el punto de vista histórico, se puede encontrar una crítica a la doble moral de la sociedad y a los secretos que esconde la clase alta. En suma, combinando elementos modernos con posmodernos, Restrepo logra cosas como atrapar al lector, quizá llena sus expectativas, pero, claramente, logra llevarlo hasta el final del libro.

3.2 Dos cuentos de Marvel Moreno, dos visiones de mujer.

Marvel Moreno, al contrario de lo que ocurre en la obra de Restrepo, le da la voz a diversas mujeres que presenta en sus cuentos y en su novela “En Diciembre Llegaban las brisas”. Todas ellas son mujeres inconformes con la ley establecida por el hombre y reclaman una posición más enérgica en la familia y en la sociedad. Tanto es así que casi todos los estudios críticos sobre su obra se centran en la visión de mujer del Caribe y en su posición resueltamente feminista. Su obra es muy importante para la literatura colombiana pues es una de las pocas escritoras de nuestro país que asume una postura feminista y la plasma en sus obras. Por eso el interés principal de su narrativa parece ser una indagación en los secretos que se esconden tras las apariencias. La Barranquilla que narra la autora es una ciudad opulenta, de hombres y mujeres adinerados que aparentemente llevan vidas felices. Pero, no todo lo que brilla es oro, y por eso ella explora el mundo interior de sus personajes.

En un trabajo muy interesante que mencioné en el marco teórico de esta investigación, la investigadora Corey Clay Shouse, enmarca la obra de Moreno en la posmodernidad (1994). De acuerdo con esta investigadora, tanto la obra de Moreno como la de Alba

Lucía Ángel, son muestra del posmodernismo en la literatura femenina en Colombia. Posmodernidad (o posmodernismo) se entiende aquí como pluralismo (Cf. Capítulo I), en el sentido de que se trata de un escenario plural de intervenciones y confrontaciones de identidades, géneros, culturas, lenguajes y poderes (Shouse, 1994, pág. 253). Los cuentos de Marvel Moreno que he abordado en este estudio dan muestra de ello. Se pueden observar las confrontaciones entre identidades, principalmente la masculina y la femenina. En estos cuentos son las mujeres quienes toman la palabra para criticar al establecimiento pues, como diría Richard:

El hecho del que el conocimiento tenga dueño (masculino) no impide que las mujeres se lo tomen por asalto y cometan las extorsiones de fórmulas que mejor las capacitan para su crítica a la masculinidad del saber. Que la sabiduría lleve la marca registrada de la intelectualidad masculina; que incluso deconstruirla, que la axiomática de la de(s)construcción haya sido a menudo propuesta por hombres, no nos impide desvalijar las cajas de herramientas de la teoría cultural legitimada y fiscalizada por la institución masculina del conocimiento (Shouse, 1994, pág. 256).

Los relatos de esta barranquillera son deconstructores pues muestran que la lógica masculina solo ha servido para condenar a los seres humanos, tanto a hombres como a mujeres, como se constatará más adelante en el análisis. Para llevar a cabo esta crítica, la escritora crea un universo citadino. En sus relatos no predomina ya el tinte ancestral y el costumbrismo de las grandes sagas familiares, ya que prefiere poner en evidencia la conciencia del caos que el ser humano posmoderno posee. Aunque en las narraciones de esta escritora el Caribe aparece con el mar y la brisa, prevalece la tendencia a mostrar la ciudad en donde convergen diferentes tipos sociales. No obstante, en su narrativa predomina la vida de la alta burguesía y, en especial, la hipocresía que la rodea. Por esto último es que sus cuentos están centrados en el personaje y su conciencia, y es la conciencia los personajes la que dota el mundo de significados.

En este apartado me concentraré en dos cuentos de su autoría: “Algo tan feo en la vida de una señora bien” y “la noche feliz de Madame Yvonne”, que nos permitirán entender su poética y resaltar las diferencias que existen entre la narrativa de esta escritora y la de sus coetáneos del “Grupo de Barraquilla”. Mientras que en estos últimos hay una búsqueda por los orígenes y un interés por la cultura popular costeña, en la narrativa de Moreno predominan los personajes prisioneros de sus vidas y de sus trabajos, del club o el teatro de la alta sociedad. Se trata de personajes cuya vida está determinada por el simulacro y el qué dirán, lo que los convierte en seres depresivos y reprimidos en el

sentido freudiano. Estos personajes no le pueden dar rienda suelta a sus sentimientos y pasiones, así que viven una vida monótona y aburrida que genera una suerte de neurosis.

En una sociedad de apariencias como la de la burguesía, donde se exige cumplir con un cierto número de reglas y normas de comportamiento que limitan la libertad, el sujeto tiende a ensimismarse. Alguien que no soporta las normas se siente asfixiado, encerrado, encarcelado en un mundo en el que debe ponerse la máscara para conservar la fachada feliz. En este sentido, sujetos desesperanzados y desesperados son los que presenta la escritora; no se trata ya del sujeto fuerte de la modernidad, aquél que creía conocer objetivamente la realidad, sino más bien de un sujeto débil que carece de un fundamento de pensamiento y olvidó las utopías.

En “Algo tan feo en la vida de una señora bien” aparece Laura de Urueta, una mujer madura, de clase alta, casada y con una hija. La narradora toma distancia de la protagonista y del relato mismo para describir con todo detalle la vida de Laura quien, desilusionada y deprimida por la vida que decidió vivir, se sumerge en una ensoñación melancólica “Laura de Urueta terminó de tomarse el último Librium y alargando el brazo encendió el aparato del aire acondicionado” (Moreno, 2001, pág. 105). Así, desde las primeras líneas del cuento, el lector reconoce en Laura un personaje depresivo que debe tomar sedantes para hacer llevadera su existencia.

La narradora entonces dibuja poco a poco las características intelectuales de su protagonista, nunca se hace una descripción física de ella pero se detallan, a través de pensamientos, todos los rasgos de su personalidad depresiva. Laura veía simultáneamente tres médicos sin que nadie lo supiera y “De ese modo podía comprar todos los tranquilizantes y somníferos que deseaba y morirse de la risa de la depresión. Porque ahora sabía que esa total falta de ánimo, ese deseo de no moverse, de dormir, de hundirse en el vacío se llamaba depresión” (Moreno, 2001, pág. 109). En esta frase la narradora expresa la trágica condición de la protagonista quien se aísla al no soportar ser considerada una inválida por el hecho de ser mujer. Todos los miembros de la familia de Laura: su madre, su esposo e incluso su hija, la creen incapaz de hacer cualquier cosa. Desde su niñez Laura es considerada como una mujer débil, frágil y enfermiza, lo que la lleva a convertirse en el personaje que los otros han fabricado: dado que todos la

consideran incapaz y enfermiza, ella se torna así. Sufre de jaquecas, permanece encerrada, toma antidepresivos, etc.

Se convierte en un ser totalmente indiferente con respecto a la vida llegando al punto de afirmar que su “actividad” favorita es dormir. Para ella el sueño era una liberación, significaba evadir sus compromisos sociales y sentir que, por fin, podía disponer de sí misma a su antojo. Laura detesta su vida siempre determinada por lo que es correcto que haga una niña, una señorita y una señora bien. Convive con su marido, Ernesto, y debe simular ante la sociedad ser una mujer sobria, con clase y amorosa, a pesar de que en el fondo no soporta esos convencionalismos de la burguesía. No le gusta tomar el té ni jugar canasta como a muchas otras señoras de su clase y, aunque de niña tuvo la ilusión de vivir en un cuento de hadas donde encontraría su príncipe azul, pronto se percató de que la vida no era así de fácil. El mundo exterior para ella ya no tiene sentido y por eso prefiere encerrarse en su cuarto, en lo único que siente realmente suyo. En su cuarto da rienda suelta a sus pensamientos. Ése es el único lugar donde nadie ni puede ni tiene derecho a inmiscuirse, la única parte privada de su ser donde nadie más puede entrar.

La protagonista entonces padece una muerte en vida ya que es obligada a hacer algo que no quiere, a vivir con quien no ama, a ser un títere pues “una se deja envolver por la rutina, se somete a un marido anulándose hasta perder cualquier asomo de personalidad, hasta desarticularse, extraviarse en el personaje que él le impone” (Moreno, 2001, pág. 110). Por eso se odia a sí misma. Se odia por no poder decir las cosas de manera clara, como le gustaría, ya que su mente se nubla cada vez que quiere expresar su punto de vista. Ante esa imposibilidad, Laura siempre termina aceptando los argumentos de su marido que le parecen mucho más sólidos que los suyos. De manera que su odio hacía sí surge del odio hacia los otros que hicieron de ella aquél títere. Por eso decide tomar venganza contra todos; contra ella misma incluso “¿y si tomaba las otras diez? El suicidio es una venganza ¿dónde lo había leído? Una venganza, pero, ¿y si las tomaba? Trató de abrir los ojos y a duras penas divisó el vaso de agua y el frasco, algunas pastillas rodaron por el suelo, bebió las otras” (Moreno, 2001, pág. 133). Prefiere entonces caer en la ensoñación eterna antes de seguir con su vida de hipocresía. Este personaje no cree, pues, en nada. En este caso su vida no tiene ya ningún sentido y no hay esperanzas de cambio. Éste es, entonces, un claro caso de sujeto débil y muestra cómo para los sujetos de este contexto histórico no es fácil enfrentar los problemas en la

medida en que carecen de los alicientes que antes animaban sus acciones, como la religión o la utopía.

No obstante, aunque la mujer es presentada con varios signos de debilidad, eso no quiere decir que por contraste los hombres sean fuertes y determinados. Los personajes masculinos de Moreno pertenecen a la burguesía católica y conservadora de las “buenas costumbres”. Necesitan a la mujer solamente para guardar apariencia de estabilidad y buen juicio pero no la aman ni la desean, desean solo a las aventureras y a las prostitutas, nunca a la madre de sus hijos. Ernesto en “Algo tan feo...” es como todos los hombres que pueblan los cuentos de Marvel Moreno: simple, egoísta, apático sexual. Horacio, otro personaje masculino de “Algo tan feo en la vida de una señora bien”, es el hombre del que Laura estuvo enamorada en su juventud: un argentino vividor de quien es posible intuir que, aunque tenía un comportamiento más apasionado, no era capaz de asumir un compromiso y la abandonó. Estos dos hombres, aunque pertenecen a clases sociales diferentes, comparten el desasimiento hacia las mujeres.

La religión parece tener mucho juego con respecto a la relación entre hombres y mujeres que describe Moreno, pues los hombres consideran a su esposa como una especie de *madre-virgen*; Ernesto no estaba de acuerdo con los besos prolongados ni con caricias en la oscuridad “tú no eres una aventurera” le dice una tarde (Moreno, 2001, pág. 119).

En el cuento se observan, igualmente, diversos tipos femeninos que han determinado la vida de la protagonista. Así, el lector es testigo de tres generaciones: madre, hija y nieta; la primera, a costa de sacrificios había sabido mantener las apariencias; la segunda, Laura, casada por conveniencia con un empresario que la “salvó” de la vergüenza pública; y la tercera Lilian, condenada a continuar la cadena que empezó su madre. Se trata de mujeres sobreprotegidas, consideradas frágiles e incapaces de llevar sus propias vidas, sumisas. Si bien hay personajes como Maritza, la mejor amiga de Laura quien decide vivir su vida fuera de los parámetros masculinos y por eso se va a New York a trabajar, incluso siendo madre soltera, a Laura –como a una niña pequeña– se le prohíbe la amistad con ella. De este modo, en este relato se muestra la vida de muchas mujeres que no hablan de su situación pero que viven un calvario interno. La única rebeldía que encuentra un personaje como Laura es la muerte pues, en vida, ya todo le parece imposible. No puede cambiar nada de lo que le ha pasado y tampoco tiene el

coraje para asumir en el futuro un comportamiento diferente, así que ante estas dos imposibilidades escoge la muerte.

Muy distinta a esta mujer melancólica y frustrada es Mme. Yvonne, la protagonista del cuento “La noche feliz de Mme. Yvonne”. Madame es un apelativo que usualmente se relaciona con un personaje distinguido. Y en efecto así es. Madame Yvonne es tal vez quien, en el cuento, mejor conoce a los miembros de la alta sociedad barranquillera. Ella, una francesa que dejó la prostitución en su país y viajó a *faire l'Amérique*, llega a una ciudad pequeña a conocer hasta los más íntimos detalles de sus pobladores. Ella es quien, en el relato, descubre las vidas de todos los personajes que convergen en una de las fiestas del carnaval en la cual transcurre la historia. Todos ellos son sujetos fragmentados entre lo que verdaderamente son y lo que deben aparentar ante la sociedad. Todos portan una máscara que se cae frente el lector en la medida en que avanza el relato.

Mme. Yvonne, quien interviene como narradora, entra en la consciencia de cada uno de ellos y relata los mundos que se reúnen en aquél salón porque “ella terminaba haciendo suyos sus problemas, tratando de encontrar el modo de ayudarlos, con un consejo, una mentira. Concentrándose tanto que a veces, increíble, llegaba a “ver”” (Moreno, 2001, pág. 145). Los conocía bien a todos y eso le permitía advertir con claridad la ambigüedad de sus existencias. Así, el lector se enfrenta a la desnudez del personaje quien, despojado de la pesada máscara, deja ver su interior.

Con respecto al tiempo del relato, este es el tiempo de la conciencia; transcurre en los pensamientos y cavilaciones de sus personajes, de manera que el cuento se constituye en un collage de pequeños relatos. Prodigiosamente se articulan diferentes actores de la América Latina del momento y se presenta la diversidad de la cultura caribeña. Así, en aquella fiesta convergen desde el gobernador, el señor Humberto López, hasta el mesero revolucionario José Méndez quien, a pesar de estar en contra del establecimiento, debe trabajar allí para subsistir. De ahí la reflexión de la protagonista “Pero no dejaba de ser divertido, reflexionó, la burguesía de la ciudad a merced de los hombres que se proponían dinamitarla” (Moreno, 2001, pág. 146). Yvonne conocía la vida de todos ellos porque en cierto modo todos se habían dirigido a ella en algún momento con el ánimo de saber acerca de su futuro o de realizar algún conjuro que les permitiera conseguir al ser amado.

La narradora, inmiscuida en la conciencia del mesero revolucionario José Méndez, evidencia la insensatez de una revolución que solo pretende invertir el orden de cosas, tal como se aprecia en la cita:

Se detuvo a mirarlas: sonrientes, con sus disfraces de gatas, panteras y domadoras bailaban despreocupadas una gaita en la pista. Mentalmente José Méndez las fue transformando en viejas harapientas que mendigaban con una lata de avena en la mano. No, imposible, la revolución suprimiría la mendicidad. ¿Entonces? Lavadoras, eso era cocineras y lavadoras, que supieran al fin lo que significaba servir a los demás (Moreno, 2001, pág. 205).

Aquí, de la mano de la pequeña reflexión del revolucionario, se expone la fractura que condujo a la caída del metarrelato marxista²⁴. Es de anotar que el cuento aparece en un momento de efervescencia revolucionaria en América Latina, pero la narradora ya intuye el fracaso de este paradigma. Esta intuición se puede entrever tanto en el personaje de José Méndez como en otros revolucionarios contradictorios con respecto al proyecto que abanderan: odian a los burgueses pero se enamoran de la belleza de las burguesas, sueñan con ser poderosos y dejar a otros en la mendicidad, maltratan a sus esposas y son tan egoístas como los miembros de la burguesía. De este modo, los revolucionarios se presentan inconsecuentes. Y así, en breves líneas la narradora muestra que aquél ya es un momento de desplome de grandes relatos en la medida en que, como se puede observar en la anterior cita del cuento, cuestiona las posibilidades de cambio que traería una revolución del proletariado.

Ahora bien, ese no es el único gran relato cuya caída se anticipa a lo largo de la narración. También se muestra la intransigencia de la iglesia, cómplice de los maltratos a las mujeres por parte de los hombres. Las mujeres de la narración empiezan a desconfiar de este gran metarrelato en la medida en que la iglesia y el matrimonio se presentan como instituciones que coadyuvan en el mantenimiento del *statu quo* en el que los hombres concentran el poder. Esta sospecha se puede ver con claridad en la siguiente cita:

Si una mujer me dice vivo con un hombre y no lo quiero, yo le digo: déjalo. El padre Peralta dice lo contrario. Pide a las mujeres que se conformen con su suerte. Y nuestro querido amigo el doctor

²⁴ Se trata de uno de los metarrelatos de los que habla Lyotard en *La condición Posmoderna* (Lyotard, 1994).

Espinoza, aquí presente, les da tranquilizantes. Librium y cuando el Librium no sirve, y las oraciones no sirven, vienen a verme (Moreno, 2001, pág. 214).

La crítica a la fe católica y su institución principal, la iglesia, se puede ver en la medida en que los personajes masculinos de Moreno pertenecen a la burguesía católica y conservadora de las “buenas costumbres”. Para ellos la mujer tiene solamente dos funciones: proporcionarles a ellos una imagen de estabilidad y buen juicio ante la sociedad y tener hijos. Por eso desean solo a las aventureras y a las prostitutas, pero no a la madre de sus hijos. Todos conciben a sus esposas como ángeles (asexuados) del hogar, cuya única labor es velar por los hijos y hacer ver a sus esposos como hombres ejemplares ante la sociedad. Sin embargo, es fuera de casa, en los prostíbulos, donde satisfacen sus necesidades sexuales.

En *La noche feliz de Mme. Yvonne* todos los hombres conciben a la mujer de esta manera, tal como se ve en una de las afirmaciones del psiquiatra Álvaro Espinoza:

¿De dónde habían sacado el cuento de que el acto sexual debía ser para ellas fuente de placer? ¿Cómo con sus órganos atrofiados?...Porque la naturaleza lo había querido así, porque la mujer podía engendrar cumpliendo en esa forma su destino de hembra humana, sin necesidad de pasar por el orgasmo. Un orgasmo que nacía y moría en la perversión (Moreno, 2001, pág. 160).

Para él y la mayoría de los hombres que aparecen a lo largo del relato, las relaciones sexuales con sus esposas son actos perversos porque ellas, al aceptar la unión del matrimonio, se convierten en objetos de exhibición y en madres –es decir, adoptan la imagen de la virgen María–. En este sentido, los hombres que aparecen en la obra tienen una característica común: el egoísmo; del mismo modo en que los personajes femeninos comparten la indecisión y la debilidad.

En la medida en que se trata de mujeres débiles, criadas para conservar las apariencias, muchas veces deben casarse con hombres desagradables y apáticos, orientándose permanentemente por el afán de tener un marido prestigioso y buen proveedor. Estos “tipos” masculino y femenino los ejemplifican Ema de Revollo, prototipo de la mujer pretenciosa y convencional, y su esposo José Revollo:

Terca, intransigente, era otra desde su matrimonio. Un puritanismo excesivo y al mismo tiempo el afán de hacer pasar a su José por el mejor amante del mundo. José, ni más, ni menos, educado por los gringos y como todo gringo, pulcro y decoroso, un tipo lavado con permanganato. Ese haría el

amor por asepsia, con la misma honorable intensidad de quien se toma un purgante (Moreno, 2001, pág. 158).

Con la presentación de estos “tipos” masculinos y femeninos, se puede leer en los cuentos una denuncia del papel al que se había relegado a la mujer: esposa y madre, negándole la posibilidad de explorar otros caminos diferentes. Estas mujeres se casan e inmediatamente se convierten en cautivas del hogar y en títeres de sus esposos. La mujer entonces reprime sus deseos para encajar en el modelo que se le ha impuesto. Esos deseos reprimidos afloran, no obstante, durante el carnaval. En ese momento ellas se disfrazan y coquetean, pues “Eso era el carnaval, pensaba, el afloramiento de lo que para bien de todos estaba reprimido. La licencia, la situación que permitía a las mujeres sacar a luz los más ocultos deseos: desnudarse, provocar a los hombres” (Moreno, 2001, pág. 161). Según el psiquiatra Álvaro Espinoza, personaje del cuento, eso se debía al aburrimiento que estas mujeres experimentaban en sus matrimonios; su experiencia le decía que después de unos años de matrimonio a todas les pasaba lo mismo, perdían la cabeza. El psiquiatra, que en este caso representa un intento de racionalizar la actitud masculina común, juzga que la mujer ha perdido la cordura por no ajustarse a los parámetros establecidos; en este aspecto, cabe también la afirmación de uno de los personajes de Fanny Buitrago “Nacimos para asumir todo el sufrimiento. En nosotras, el desborde de goces y energías resulta indecoroso, aberrante, ostensiblemente anticristiano[...].” (Buitrago, 1983, pág. 15). Es en esos momentos que las escritoras reprochan la situación de la mujer en la sociedad patriarcal.

Pero aquél psiquiatra que se veía tan racional y seguro de sí juzgando a las mujeres, es también un hombre fragmentado: convive con sus propios traumas y una homosexualidad reprimida que hacen que la locura lo aceche. Álvaro Espinoza, como los otros miembros de la burguesía barranquillera que se presentan en los relatos de Marvel Moreno, está casado con una bella mujer, Catalina. Todos la desean menos él, pues se había impuesto una vida que lo violentaba “todo el problema de los hombres como él era el de no haber aceptado a tiempo su homosexualidad, una homosexualidad latente por la identificación al padre rechazado” (Moreno, 2001, pág. 163). Este hombre que rechaza y agrede a su esposa, lleva consigo una carga de traumas que no lo dejan vivir. Él también es presa de las apariencias.

En aquella fiesta solo Mme. Yvonne logra ver el circo, el teatro, la contradicción de las existencias de quienes aparentaban ser personas respetables y honorables. Esta narradora rechaza la totalidad, la uniformización de la sociedad y muestra que el mundo es muy complejo, lleno de matices:

Aquel rechazo a la homosexualidad, ella, Madame Yvonne, lo resentía como un agravio. El marica, el judío, la mujer, el negro...la bruja. Todo lo diferente lo que con su existencia negaba el mundo que para su propia desdicha los hombres se empeñaban en prolongar. Un mundo que les daba el poder y los hacía infelices, que a duras penas los dejaba vivir (Moreno, 2001, pág. 195).

Es entonces a altas horas de la noche y con bastante alcohol en la cabeza, que Mme. Yvonne reflexiona en torno a lo que ocurre en aquella fiesta donde un pequeño grupo ostenta el poder. Madame Yvonne se percata de que en aquella fiesta todo es rechazado por los hombres, incluso ella misma por su condición de “bruja”. Por eso Mme. Yvonne descanoniza la cultura, desmitifica el saber, deconstruye los lenguajes de poder y del engaño tal como se observa a continuación:

Tenía la impresión de haber descubierto esa noche infinidad de cosas. Cosas importantes, ella quería a la gente, a todos, los conocía a todos. Sabía que eran buenos, que estaban jodidos, sin darse cuenta se hacían daño unos a otros. ¿Y para qué? Porque realmente aquello no tenía sentido. Que se dividieran en negros y blancos, liberales o conservadores, ricos o pobres, que se criticaran, se espieran. Dios, no valía la pena. Todo lo que conseguían era tener un vestido hoy, un automóvil mañana, sentarse allí, a nada. La pantomima, la palabra huyendo en cada palabra no dicha, en cada deseo no realizado. Ese mundo que ella se imaginaba oyéndolos hablar, puro cuento. Hueco y triste. Se miraban sin verse, se hablaban sin oírse, estaban solos (Moreno, 2001, pág. 211).

Este fragmento, además de ser inmensamente revelador con respecto a la soledad en la que se encuentra cada uno de los asistentes a la celebración, muestra la inocuidad del pensamiento capitalista, otro de los grandes relatos de los que habla Lyotard en la *Condición posmoderna* (Lyotard, 1994). La reflexión aquí parece ser que el único fin del capitalismo, la adquisición de bienes materiales, de ninguna manera ayudan a alcanzar la felicidad. Muy al contrario, la reflexión revela que el sistema capitalista forja una sociedad de competencia individualista, donde el valor se establece en términos de posesión. Consecuentemente, Yvonne, una mujer que ama profundamente a los asistentes a la fiesta, decide aquél día y en medio de los tragos decirles la verdad. Sin embargo, a pesar de la alegría con la que Yvonne se dirige al auditorio en un momento de revelación, su discurso resulta incómodo para la aristocracia conservadora acostumbrada a mantener todo eso en secreto. Nadie debía dejar en evidencia la cara triste de la ciudad, mucho

menos exhortar a un cambio en todo ello. Por eso la toma de la palabra por parte de Yvonne en un principio genera risas y complacencias entre los hombres, pero enseguida a ellos les parece que ese tema lo deben discutir ellos, no las mujeres; una mujer, o más aún, una bruja, no tenía porqué inmiscuirse en asuntos como esos:

El discurso de Madame Yvonne lo divertía, le hubiese gustado oírlo entre hombres. En la Cueva, por ejemplo, uno de esos sábados tumultuosos en que se sentaba a beber con sus amigos. Mierda, lo que iba a gozar contándoselo al mono Vilá. Pero la vaina son las señoras, pensó mirando a su alrededor. Y el obispo. Su llamada la recibirá sin falta el miércoles de Ceniza. Una extranjera hablando contra la religión, el escándalo. Y él era el Gobernador. Volteó a mirar a Federico Aristigueta. Federico parecía divertirse. Qué carajo, eran vainas de carnaval, no había que darle color al asunto (Moreno, 2001, pág. 215).

Vemos entonces que determinados temas están vetados para las mujeres. Si acaso alguien ha de burlarse de la sociedad serán los hombres, las mujeres deben ser sumisas y silenciosas. Por esto al gobernador le preocupa que el salón esté lleno de mujeres, quienes, además, luego de escuchar semejantes afirmaciones por parte de la pitonisa podrían animarse a repetirlas. Llama también la atención el hecho de que la narradora mencione *La cueva*, el lugar de encuentro de los famosos escritores del Grupo de Barranquilla, que se muestra como un lugar donde los hombres hablan y debaten pero donde está vetada la participación femenina. Esa sería una charla digna de desarrollarse allá, no en un salón repleto de mujeres.

Por eso el discurso feliz de Yvonne no les resulta gracioso a los hombres más poderosos de la ciudad; no era conveniente que se hablara sobre la realidad de la ciudad. Lo mejor era dejar todo tal como estaba. Pero la contundente voz de Yvonne marca un cambio: la mujer toma la voz para criticar su situación en la sociedad y para reivindicar la diferencia. En los cuentos de Moreno se quiebra la noción moderna del sujeto unificado, sin costuras. No hay personajes felices en sus relatos, todos son contradictorios y desdichados y por ello sus relatos son mundos conflictivos que no ignoran lo absurdo y lo oscuro del ser humano. Con sus personajes Moreno muestra la cara triste del Caribe; un Caribe ambiguo y complejo. En su cuento se observa, a la par de la caída de los grandes relatos (de acuerdo con Lyotard), la exaltación de los pequeños relatos (de acuerdo con el mismo autor), esto es, la ostentación de la vida privada como reveladora de un nuevo momento histórico.

3.3 Lo femenino y lo masculino en *El legado de Corín Tellado*

Fanny Buitrago, otra importante escritora colombiana, ha plasmado en su obra una crítica a la sociedad de consumo y a la manera en que los medios de comunicación influyen la vida cotidiana, tal como se señaló en el capítulo anterior. No obstante, una de las peculiaridades más interesantes de su obra es el análisis que hace de los sujetos contemporáneos. No se trata, de un estudio sobre los medios de comunicación o de una crítica a la cultura, sino más bien de exponer como todo este contexto tiene consecuencias en los seres humanos. Por eso Fanny Buitrago construye personajes contradictorios, héroes abyectos, sujetos en crisis. Su interés es mostrar un panorama de la ciudad y del país que pone en evidencia que los comportamientos de los seres humanos están determinados, en gran medida, por la publicidad que ofrecen los medios de comunicación. Asimismo, siguiendo a Luz Consuelo Triana, su obra ofrece un panorama crítico de las transformaciones en los roles de género durante las últimas cuatro décadas que la hace susceptible de una lectura feminista a pesar de su reticencia a que se catalogue su obra bajo este epíteto (Triana Echavarría, 2003).

Así, pues, en *El legado de Corín Tellado* se tratan temas tan relevantes como la mujer y su situación dentro de la sociedad. El relato presenta un extenso panorama de personajes femeninos como María Teresa, la protagonista y narradora del relato; su hermanastra Anabel Ferreira, una mujer creada por la cultura mediática y por la religión; Natalia, la madre de Anabel; la tía Elizabeth, mujer superficial y pasiva y la abuela Regina, liberal e independiente. Pero el cuento también muestra el punto de vista masculino en los personajes Max Brand, el padre de María Teresa; Camilo Zárate, el hombre por cuyo amor se disputan las hermanastras; y Cristian, el hermano de Anabel. Cada uno de ellos enarbola un discurso relacionado con el amor, los roles de la mujer y del hombre al interior de la sociedad y la influencia de los medios de comunicación en la vida cotidiana.

Al respecto conviene decir que los mencionados conceptos de género muchas veces son inducidos por la cultura, la religión y la publicidad de los medios masivos de comunicación. Como es sabido, por un lado, en países como Colombia las historias de

las telenovelas representan roles convencionales del hombre y de la mujer. Y, por otro lado, se siguen manteniendo unas estructuras sociales y familiares conservadoras.

Esta situación es presentada por la escritora de una manera divertida en los miembros de la familia Brand. Un episodio que ilustra muy bien estas concepciones de género es cuando María Teresa afirma sobre su padre “¡Pobre Max! Era un hombre desubicado, perteneciente a una generación maldita. Nacido en una época solapada, donde el hogar era nicho de virtudes y decoro sostenido a viento y marea por dóciles mujeres, en total beneficio del varón, repentinamente se había quedado sin piso” (Buitrago, 1983, pág. 175). Estas líneas muestran la manera en que la crianza hace de él un hombre egoísta: él espera que las mujeres le sirvan como “mocineras” (moza y cocinera), que satisfagan sus necesidades sexuales y que le sirvan en la casa. Es un hombre convencido de que la mujer debe estar dedicada exclusivamente a su servicio sin esperar una dedicación recíproca porque “¡Los hombres somos polígamos por naturaleza! ¿Y ustedes qué pueden hacer?” (Buitrago, 1983, pág. 245).

Adviértase que la responsabilidad por este modo de pensar no es exclusivamente del hombre. El cuento muestra que es la mujer desde la crianza de los hijos y desde su papel en el hogar quien ha contribuido en perpetuar tal condición. En el cuento algunas mujeres se sienten inferiores y en desventaja, de manera que necesitan de un hombre para estar completas. Es por esto que el cuento presenta mujeres dependientes que creen que lo más importante es mantenerse bellas para llamar la atención de un hombre y ‘conseguir marido’; por eso, Elizabeth, la tía de María Teresa pensaba que “la forma de la vasija era más importante que el contenido” (Buitrago, 1983, pág. 173). De manera que la cultura machista, que se evidencia en los roles patriarcales de lo masculino y femenino que perpetúan los medios de comunicación, hacen que la mujer se sienta en inferioridad con respecto al hombre y por eso se preste en muchos casos continuar la cadena de opresión. Así son algunos de los personajes de Buitrago. Mientras Cristian es criado como una persona independiente con una vida personal y profesional exitosa, Anabel no asiste al colegio para no ser motivo de burlas y en lugar de eso, “la niña” debe quedarse en casa recibiendo lecciones para aprender todo lo que debe saber una buena mujer. Por eso, en sus ratos libres Anabel “leía un poco de poesía, hacía gimnasia sueca y cuidaba personalmente su ropa interior, como se supone debe hacerlo toda chica bien educada” (Buitrago, 1983, pág. 178). Esta educación tenía un único fin: hacer de Anabel una

perfecta ama de casa para servir a su hombre. Es así que, cuando finalmente Anabel se compromete en matrimonio con Camilo

Natalia y Elizabeth no se cansaban de repetir a sus amigas del bridge y costureros, que la belleza espiritual de Anabel había resultado victoriosa ¡Era inevitable! Su dulzura y candidez triunfaban sobre el desparpajo, el vocabulario escatológico y esa malsana desfachatez de las muchachas liberadas, esas horribles representantes del unisexo. Camilo deseaba una esposa íntegra, sensata, en la cual pudiera confiar plenamente. Alguien como Anabel, sin la menor experiencia sexual, límpida en sus deseos, agradecida de su papel femenino (Buitrago, 1983, pág. 200).

Una vez más, en esta manera de concebir la mujer también tiene mucho que ver la religión. De acuerdo con la tradición católica, tal como veíamos en el análisis de los cuentos de Moreno, la mujer debe ser pura, íntegra y dedicada a la familia. Ella es el bastión que mantiene la unión familiar, así que se espera que tenga ciertas cualidades que la acerquen a la imagen de la Virgen María: abnegación, sacrificio, pasividad. Para ilustrar mejor veamos otro ejemplo donde María Teresa, refiriéndose a Anabel, asevera: “ni siquiera el ejemplo de su vital egoísmo, pudo salvarme de la tara genética, arrastrada consigo por todas las hembras que hemos nacido bajo la férula de la religión católica. Una pujante, decisiva y hasta alegre propensión al sacrificio” (Buitrago, 1983, pág. 220).

Además de estos expresivos ejemplos, hay que resaltar las numerosas referencias que en el cuento se hacen al pensamiento conservador de nuestro país. Sin embargo, la autora muestra que estas concepciones cambian y que el mundo se hace cada vez más plural. Personajes como María Teresa y su abuela son conscientes de que estos roles son contruidos y que dichas concepciones se pueden cambiar. María Teresa, por ejemplo, es una mujer independiente: conoce el mundo y toma sus propias decisiones, contrario a lo que ocurre con Anabel. No obstante, incluso ella que parece tener una visión un poco más “de avanzada”, cambia a partir del momento en que se va a vivir con Camilo pues su vida empieza a girar en torno a la de él: le ayuda a ensayar los guiones, viaja con él a todos los lugares donde hay presentaciones y, para no alejarse de él y ayudarle en todo lo que necesite, renuncia a su trabajo pues ella dice “Yo confiaba en él sin restricciones, ningún sacrificio me parecía inútil en su carrera hacia el éxito. No encontraba dura nuestra vida” (Buitrago, 1983, pág. 257). De nuevo es la mujer dispuesta al sacrificio.

Eso muestra, como dice la misma narradora, que a pesar de su conciencia de la situación, es muy difícil salir del todo de una tradición machista y conservadora. No obstante, algo interesante de la obra es que muestra que, tal como afirmaba Monsiváis y que mencionábamos al principio de este capítulo, “así no se asuman feministas, la mayoría de las mujeres incluye en su comportamiento planteamientos que suponen una teoría y una práctica de los derechos antes impensables” (Monsiváis, 1999, pág. 16). Por eso en este cuento Buitrago muestra las falacias de una concepción que lleva, en la mayoría de los casos, a una frustración. Dado que ese mundo perfecto en el que hacen creer a muchas mujeres desde su infancia, no existe, muchas de ellas se convierten en seres frustrados y atormentados, tal como le ocurre a la misma Anabel: ella choca con el mundo porque no encuentra jamás el tan anhelado amor perfecto, tampoco encuentra su príncipe azul, y se convierte, más bien, en una persona amargada que odia a todos a su alrededor pero principalmente a sí misma por no lograr que la vida sea tal como su madre se lo hizo creer desde niña.

De acuerdo con Jorgelina Corbata, en este texto Buitrago no solo parodia la influencia de Corín Tellado “en una visión de mundo edulcorada y de final feliz, sino que enumera –en negativo– todas las falsas expectativas depositadas por la sociedad en la mujer, a partir de telenovelas, novelas rosa, canciones de moda y anuncios de televisión” (Corbata, 2002, pág. 178). Como se ve, los personajes de Anabel y Teresa, al igual que Laura de Urueta (la protagonista de “Algo tan feo en la vida de una señora bien”), no hallan un camino a seguir ya son presa de estas falsas expectativas y no encuentra esperanzas para seguir con su vida.

Ahora bien, a pesar de este panorama de mundos habitados por sujetos en crisis y carentes de utopías, estas narrativas también cuentan con un aspecto menos apocalíptico. En la medida que se trata de relatos escritos por mujeres, expresan una manera particular de entender el mundo desde la diferencia, desde el ser mujer. En los relatos de estas escritoras apreciamos un mundo de pluralidad y heterogeneidad. No hay pues totalidad alguna y por ello se exalta una perspectiva desde la diferencia, una perspectiva según la cual la historia se concibe como una red compleja en la que se cruzan tanto hechos deleznable como heroicos. Así, en la medida en que la historia no es más unívoca, se insertan voces que antes no tenían cabida en el discurso o la “historia” oficial.

4. Conclusiones

Del análisis de los cuentos de Marvel Moreno y de Fanny Buitrago, así como de la novela de Laura Restrepo, surgen varios elementos que llaman la atención. Uno de ellos es la tendencia posmoderna de la literatura contemporánea que pone a la crítica literaria de nuestro país frente a un problema de revaloración del canon. Tanto los temas como las nuevas formas de representación invitan a enfrentar nuevos retos críticos e historiográficos. Esto quiere decir que los estudios que hasta este momento se han propuesto sobre la historia de la literatura y de la crítica literaria colombianas podrían empezar a ser insuficientes para la valoración de la literatura contemporánea, lo que lleva a un problema de orden historiográfico ¿de qué manera la historia de la literatura colombiana ha concebido la posmodernidad? Y, por otro lado ¿de qué manera se incluye a la mujer? A lo largo de este trabajo se pudo constatar que la crítica que existe en torno a las dos cuestiones es muy exigua y, por ello, trabajos como el que he presentado pretenden contribuir al fortalecimiento de este tipo de estudios en nuestro país.

Es cierto que la literatura escrita por mujeres ha ganado cierta atención en los últimos años, pero también es cierto que, a pesar de ello, las mujeres escritoras siguen siendo relativamente desconocidas. Así que podemos preguntarnos ¿por qué escritoras que parecen tan sensibles tanto a la época en la que viven como a los problemas de su alrededor, como las estudiadas en este trabajo, han sido mantenidas en la oscuridad? Por fortuna, los estudios sobre la literatura escrita por mujeres han venido cobrando importancia en los últimos años y de ahí la promoción y la divulgación de la obra de estas mujeres. Ejemplo de ello es el estudio crítico de la obra de Laura Restrepo, titulado *El universo literario de Laura Restrepo* (Sánchez Blake & Lirot, 2007), o los interesantes

trabajos que se han realizado sobre la obra de Marvel Moreno²⁵. Sobre la obra de Fanny Buitrago se encuentran algunos textos dispersos o tesis de grado pero aún no hay un trabajo juicioso sobre toda su extensa obra. No obstante, a pesar de este creciente interés, estas escritoras, así como muchas de sus obras siguen siendo poco conocidas.

Por otro lado, las autoras y las obras que se estudiaron en este trabajo son muestra de la transformación de la literatura y de la entrada, cada vez más fuerte, de la cultura de masas y de la hibridación. La cultura mediática influencia a la literatura, de ahí que el elemento editorial y comercial juegue un papel primordial en la promoción de la literatura en la actualidad.

No se puede negar entonces que el panorama de la literatura contemporánea es múltiple y variado, tal como lo afirman numerosos artículos que se han publicado recientemente en torno al tema. Este es el caso de “Raíces populares y cultura de masas en la nueva narrativa hispanoamericana” de Fernando Aínsa, cuya tesis consiste en que la literatura hispanoamericana contemporánea “ha abandonado la vocación totalizante y totalizadora que caracterizó las “grandes empresas ficcionales” de los años sesentas” y que “la ficción reciente tiene aspiraciones mucho más modestas” (Ainsa, 1999). Justamente las obras que se estudiaron a lo largo de este trabajo ponen en evidencia tal abandono. Por ello ninguna de las historias analizadas cuenta una gran historia con personajes trascendentales, sino que prefieren narrar lo cotidiano, donde tal vez se encuentra lo primordial de la condición humana.

Por otro lado, resulta de gran valor la constatación de la tesis de Ana María Amar Sánchez, según la cual nos enfrentamos a la consolidación de la cultura de masas dentro del sistema literario (Amar Sánchez, 2000, pág. 130). Ciertamente, las obras que estudiamos están fuertemente influenciadas por la cultura de masas y popular en sentido que se valen del folletín y de la novela policial e incluyen también el cine y la telenovela.

²⁵ Recientemente se han publicado varios trabajos críticos sobre la obra de Marvel Moreno. Dentro de ellos encontramos *El devenir de la creación. Marvel Moreno : escritura, memoria, tiempo* (Abdala Mesa, 2005), *Marvel Moreno: treinta años de escritura de mujer* (Cuartas Restrepo, 2006); también se encuentran los estudios de Luz Mary Giraldo en *Más allá de Macondo* (2006), y *El grupo de Barranquilla : Gabriel García Márquez, un maestro Marvel Moreno, un epígono* (Rodríguez Amaya, 2008), así como todos los ensayos que se han publicado sobre ella a manos de uno de sus críticos más importantes, Jacques Gilard. Esta serie de publicaciones son muestra de un interés creciente en la obra de esta importante escritora colombiana.

Ahora bien, este tipo de fusión ha sido vista como perversa para la literatura por parte de muchos críticos, empezando por Theodor Adorno, quien desdeñó de todo aquello que tuviera que ver con lo mediático pues lo consideraba vulgar y de mal gusto. No obstante, lo fundamental, a mi juicio, es que estas escritoras juegan con los códigos masivos pues, como hemos visto, lo usan y a la vez lo traicionan, tal como afirma Ana María Amar Sánchez en su estudio. Ahora bien ¿Qué funciones discursivas y políticas cumplen la hibridación y la cultura popular en estas obras? Como se observó, estas autoras seducen con el código masivo a la vez que lo traicionan, abriendo paso a la lectura política de sus textos. No se trata, pues, de una lectura alienante, en el sentido que enajene al lector del mundo real, sino que lo confronta al mismo. Lo enfrenta a su propia realidad.

En vista de esta mixtura, los análisis de las obras no pueden partir de una sola disciplina: si la literatura es híbrida, debe requerir de un análisis igualmente híbrido que permita entender las obras desde diversas perspectivas. La hibridación del objeto de estudio conduce a que las fronteras entre las disciplinas empiecen también a disiparse, y por eso resulta tan interesante el concepto de hibridación. Así pues, no se trata solo de la hibridación de géneros de la que hablamos a lo largo del trabajo, sino que se trata también de la hibridación disciplinar necesaria para el estudio de las obras y de los productos de la cultura contemporánea.

Por otra parte, es necesario entender la relación que en las obras se establece con la cultura masiva, pues en cada una de ellas hay unos modos de apropiación, de uso y de función de lo masivo. Las obras se apropian de códigos que antes eran impensables dentro de la literatura, pero los usan con una determinada función que en buena parte de los casos es política. Política en el sentido que buscan justamente revalorar el canon que decreta cuál es la *buena literatura*. Así lo vimos en Marvel Moreno, quien con una escritura melodramática²⁶ logra poner el acento en los problemas que enfrentan las mujeres de la clase alta barranquillera, o en Fanny Buitrago que pone como intertexto el folletín y la telenovela y con ello se burla de lo que se considera correcto en la literatura. No perdamos de vista que la televisión y su relación con la literatura es otro de los fenómenos que se pretenden ignorar por la crítica literaria en nuestro país, tal como lo deja ver Martín-Barbero en su ensayo “Televisión y literatura nacional” (Martín Barbero,

²⁶ Alejándonos del sentido peyorativo.

2004). Finalmente, Laura Restrepo hace uso de los códigos masivo. En el caso de *Delirio*, la autora, a través del uso de los códigos de la novela policial y de la novela rosa, muestra la doble moral de la sociedad colombiana y las graves consecuencias que el narcotráfico genera en la psicología de los colombianos. Eso quiere decir que todas ellas traicionan el código de lo masivo y llevan a cabo el juego de *seducción y traición* estudiado por Amar Sánchez.

También es relevante resaltar que cada una de las obras que se estudiaron mostraron momentos diferentes de la sociedad colombiana. Así, en los cuentos de Marvel Moreno se pudo ver el despertar de la mujer frente a la opresión masculina y la de la sociedad en general, en el cuento de Fanny Buitrago se apreció un momento en el que los medios de comunicación empiezan a determinar nuestras vidas, nuestra cosmovisión y nuestro comportamiento, y en la novela de Restrepo, la más reciente de todas las que analizamos, se puede ver principalmente la crítica a la doble moral de la sociedad colombiana a través de personajes conflictivos mediante una narración intrincada y novedosa.

El análisis que presentamos también demostró que la distancia entre la alta cultura y la cultura popular tiende a reducirse privilegiando una cultura híbrida, de mezcla y pluralidad. Con la indiscutible entrada de la cultura masiva y popular, queda claro que las viejas valoraciones de la literatura de acuerdo a una supuesta pureza y elevación estética, resultan anticuadas.

Otro asunto que queda claro a partir de los análisis realizados, es que existe una tendencia en la narrativa colombiana contemporánea a narrar historias de infelicidad y de fracaso, y a representar personajes tristes con una visión fatalista del mundo. Como se argumentó, en la posmodernidad hay una falta de creencias que lleva a los seres humanos a un estado de desolación, desolación que solo se puede compensar con la falsa felicidad del consumo, como se vio en *El legado de Corín Tellado*, o en un grado mucho más grave, con la muerte o el silencio –como se pudo observar en “Algo tan feo en la vida de una señora bien” o en *Delirio*–.

Ahora bien, saliendo un poco de ese nuevo momento que representan estas narrativas, centremos un poco nuestra atención en las representaciones de la mujer que nos ofrecen las obras estudiadas. Uno de nuestros objetivos al abordar esta investigación era hallar

las transformaciones del imaginario colectivo con respecto a la mujer y la manera en la que éste se refleja en las obras. Así, se confirmó que uno de los elementos que permanece en nuestro imaginario colectivo es que la mujer no ha superado la minoría de edad (en términos kantianos). Por eso, un motivo recurrente en la obra de las tres escritoras que hemos analizado, es el de la mujer–niña o mujer infantilizada. Sin embargo, cada una le da un tratamiento diferente al fenómeno. En *El legado de Corín Tellado* de Fanny Buitrago, se puede observar este motivo con un tono de ridículo y anacronismo. En “Algo tan feo en la vida de una señora bien” y en “La noche feliz de Madame Yvonne” de Marvel Moreno, el motivo se puede observar a través de mujeres conscientes de que se les trata como niñas y que no se les permite tomar decisiones, si bien ellas mismas no se permiten hacer nada al respecto; no saben cómo pues la crianza que se les ha dado y el contexto en el que se encuentran no les permiten revelarse. En *Delirio* de Laura Restrepo, la mujer infantilizada es Agustina. Sin embargo, en ella, ser una niña caprichosa o un objeto de contemplación se presenta como una cualidad femenina, al estilo de las novelas del romanticismo. Es pues, una manera de verla que también resulta anacrónica.

Hemos visto cómo en esos relatos se da cuenta del desencanto de este nuevo momento histórico, pero ese desencanto no es necesariamente negativo pues “El “desencanto”, el nihilismo tienen también una “lógica”, un sentido profundo al ponernos siempre frente a lo irreparable” (Rodríguez J. A., 2000, pág. 34). En estas tres escritoras hay, además, una manera divergente de apreciar el mundo, pues critican y establecen nuevos parámetros para analizar la sociedad colombiana. Así, siguiendo a Jorgelina Corbata, podemos decir que la narrativa escrita por mujeres “sirve para caracterizar la sociedad colombiana desde los elementos del inconsciente colectivo; es una narrativa que destaca la necesidad de recuperar el cuerpo y el deseo, amputados por una educación católica y una represión genérica que ha conducido a muchas mujeres al silencio y a la auto-censura” (Corbata, 2002, pág. 168).

En este orden de ideas, no está de más preguntarnos cuáles son las representaciones de los roles de género que presentan estas escritoras. El análisis que realizamos en los párrafos precedentes nos brinda varios elementos para darle respuesta a esta espinosa pregunta. En primer lugar, no se puede generalizar la afirmación según la cual por el hecho de ser mujeres presentan una actitud divergente con respecto a los mecanismos

de dominación. Si bien, denuncian ciertas actitudes incrustadas en nuestro sistema de valores (como la doble moral de la sociedad, el conservadurismo de la clase alta y la influencia de los medios de comunicación), no existen en sus líneas una propuesta alternativa al rol de la mujer. De allí que en muchas ocasiones reproduzcan los mismos estereotipos provenientes del sistema de valores que tratan de rechazar. En los cuentos de Moreno y en la novela de Restrepo, los personajes terminan reproduciendo la imagen de la mujer estándar y la imagen de las personas de las clases bajas, por ejemplo. No obstante, en *El legado de Corín Tellado* la situación es particular pues, si bien María Teresa termina reproduciendo las mismas actitudes que critica, ella es consciente de que eso se debe a todo el peso de la tradición.

Para finalizar, no cabe duda que pese a las críticas que se les puedan hacer, estas obras nos ponen frente al abismo de un nuevo momento histórico. Como he señalado, estas obras muestran que ya ha habido cambios, pero nos permiten esperar cambios aún mayores con respecto a diversos asuntos. Dentro de ellos, los roles de la mujer y del hombre al interior de la sociedad, la entrada de la cultura masiva en la literatura y la valoración de estas obras al desde la crítica. Por otro lado, en estas narradoras hay varios focos de conciencia contiguos que nos permiten entender el mundo y su complejidad desde una perspectiva diferente, en la medida en que “la posmodernidad es también la alteridad, darle cabida al otro: el pensar-vivir de la deferencia” (Rodríguez J. A., 2000).

Bibliografía

- Abdala Mesa, Y. (2005). *El devenir de la creación. Marvel Moreno: escritura, memoria, tiempo*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Abdala, Y. (2004). *Marvel Moreno*. Obtenido de Marvel Moreno Web site: http://www.marvelmoreno.net/site/es_intro.html
- Aínsa, F. (1999). Raíces populares y cultura de masas en la nueva narrativa hispanoamericana. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, págs. 75-86.
- Amar Sánchez, A. M. (2000). *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
- Amorós, A. (1968). *Sociología de una novela rosa*. Madrid: Cuadernos Taurus.
- Arango Ferrer, J. (1940). *La literatura de Colombia*. Buenos Aires: Coni.
- Araújo, H. (1989). *La scherezada criolla: ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia .
- Arriaga Flórez, M. (s.f.). *Mujeres y literatura*. Recuperado el 26 de abril de 2010, de Mujeres progresistas: <http://www.fmujeresprogresistas.org/visibili9.htm>
- Ballesteros, I. (1995). La creación del espacio femenino en la escritura. La tendencia autobiográfica en la novela. En M. M. Jaramillo, B. Osorio, & Á. I. Robledo, *Literatura y diferencia. Autoras colombianas del siglo XX* (págs. 349 - 381). Bogotá y Medellín: Universidad de los Andes y Universidad de Antioquia.
- Blanco, J. A. (2010). Historia literaria del narcotráfico en la narrativa colombiana. En J. A. Rodríguez, *Hallazgos en la literatura colombiana. Balance y proyección de una década de investigaciones*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Buitrago, F. (1983). *Los amores de Afrodita*. Bogotá: Plaza y Janés.
- Celis, N. (Noviembre de 2008). La traición de la belleza: cuerpos, deseo y subjetividad femenina en Fanny Buitrago y Mayra Santos-Febres. *Chasqui*, II(37), pág. 88.
- Ciplijauskaitė, B. (1988). El proceso de concienciación. En B. Ciplijauskaitė, *La novela femenina contemporánea (1970 - 1985). Hacia una tipología de la narración en tercera persona*. (págs. 34 - 83). Madrid: Anthropos.

- Corbata, J. (2002). Presencia del imaginario colectivo en la narrativa colombiana escrita por mujeres. En J. Corbata, *Feminismo y escritura feminista en Latinoamérica* (págs. 167- 188). Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Cuartas Restrepo, J. M. (2006). *Marvel Moreno: treinta años de escritura de mujer*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Eco, U. (2007). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Gilard, J. (22 de Julio de 2011). *La reine du Carnaval. Barranquilla 1959*. Obtenido de Marvel Moreno:
http://www.marvelmoreno.net/site/documents/essays_articles/GilardJ_MLa_reine_du_carnaval.pdf
- Ginzburg, C. (1981). *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Muchnic Editores.
- Giraldo, L. M. (2001). *Ciudades contemporáneas. Marvel Moreno: la ciudad criticada*. Recuperado el 18 de Julio de 2011, de Universidad javeriana:
http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/giraldo/marvel.htm
- Giraldo, L. M. (2006). *Más allá de Macondo. Tradición y rupturas literarias*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Giraldo, L. M. (6 de Septiembre de 2007). La narrativa colombiana de hoy: más "bestseller" que gran literatura. *Cambio*, págs. 108-109.
- Gómez, B. I. (1997). En diciembre llegaban las brisas. Entre el melodrama y la carcajada. *Revista de estudios colombianos*. Recuperado el 17 de 12 de 2011, de Asociación de Colombianistas Web site:
http://www.colombianistas.org/LinkClick.aspx?fileticket=Vv_bxmyKISU%3D&tabid=97
- Grassian, D. (2003). *Hybrid Fictions. American Literature and Generation X*. United States of America: McFarland & Co.
- Hassan, I. (1991). El pluralismo desde una perspectiva posmoderna. *Criterios*, 267-288.
- Herrero Olaizola, A. (2000). *Narrativas híbridas: parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*. Madrid: Verbum.

- Herrero-Olaizola, A. (Spring de 2007). Se vende Colombia, un país de delirio. El mercado literario global y la narrativa colombiana reciente. *Symposium*, 61, págs. 43-56.
- Hutcheon, L. (Julio de 1993). La política de la parodia posmoderna. *Criterios*, págs. 187-203.
- Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre el posmodernidismo*. (H. Tarcus, Ed., & C. F. Esther Pérez, Trad.) Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi (En línea)
<http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/890.pdf>. Recuperado el 15 de 03 de 2010, de www.uruguaypiensa.org.uy:
<http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/890.pdf>
- Jaramillo Morales, A. (2006). *Nación y melancolía. Literaturas de la violencia en Colombia, 1995-2005*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Jaramillo, M. M., Osorio, B., & Robledo, Á. I. (1995). *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX*. Bogotá: Ediciones Uniandes - Editorial Universidad de Antioquia.
- Jaramillo, R. (1987). La mujer en la literatura colombiana. *La obra de Fanny Buitrago*. Biblioteca Luis Ángel Arango. Registro sonoro.
- Lozano Mijares, M. d. (2007). *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco Libros.
- Liotard, J. F. (1994). *La condición posmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- Martín Barbero, J. (2004). Televisión y literatura nacional. En M. M. Jaramillo, B. Osorio, & Á. I. Robledo, *Literatura y cultura: narrativa colombiana del siglo XX* (págs. 431-481). Bogotá: Ministerio de Cultura [En línea]
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/narrativa/indice.htm>.
- Moi, T. (1988). *La teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- Monsiváis, C. (1999). *Del rancho a la internet*. México D.F: Instituto de seguridad y servicios sociales del Estado.
- Moreno, M. (2001). *Cuentos Completos*. Bogotá: Norma.
- Ordóñez, M. (1995). Cien años de escritura oculta: Soledad Acosta, Elisa Mujica y Marvel Moreno. En L. M. Giraldo (Ed.), *Fin de siglo: narrativa colombiana. Lecturas y críticas* (págs. 323-338). Cali: Universidad del Valle y Centro Editorial Javeriano.
- Ordóñez, M. (2007). Laura Restrepo, ángeles y prostitutas: dos novelas. En E. Sánchez Blake, & J. Lirot, *El universo literario de Laura Restrepo*. Bogotá: Taurus.

- Padilla Chasing, I. (2010). *Milan Kundera y el totalitarismo Kitsch. Dictadura de conciencias y demagogia de sentimientos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Pineda Botero, Á. (1994). Del mito a la posmodernidad: la novela colombiana de finales del siglo XX. En L. M. Giraldo, *la novela colombiana ante la crítica* (págs. 97-112). Cali: Universidad del Valle.
- Pineda Botero, Á. (1995). *El reto de la crítica*. Bogotá: Planeta.
- Pineda Botero, Á. (2006). *La esfera inconclusa: novela colombiana en el ámbito global*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Pontificia Universidad Javeriana. (13 de Noviembre de 2008). *Contenidos academicos digitales:taller de narrativa:proyección*. Recuperado el 12 de mayo de 2011, de http://recursostic.javeriana.edu.co/wiki/index.php/Contenidos_academicos_digitales:taller_de_narrativa:proyecci%C3%B3n
- Rama, A. (2004). *la ciudad letrada*. Santiago de Chile: Tajamar Editores.
- Restrepo, L. (2004). *Delirio*. Bogotá: Alfaguara.
- Richard, N. (1996). Latinoamérica y la posmodernidad. *Escritos. Revista del centro de ciencias del lenguaje*, 271-280.
- Rodríguez Amaya, F. (2008). *Plumas y Pinceles II: El grupo de Barranquilla: Gabriel García Márquez, un maestro; Marvel Moreno, un epígono*. Bergamo: Bergamo University Press.
- Rodríguez, J. A. (2000). *Posmodernidad, literatura y otras yerbas*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana [En línea]
http://www.javeriana.edu.co/cultura_contemporanea/publicaciones/posmodernidad/posmodernidad_fcs.html.
- Rodríguez, J. A. (2000). *Posmodernidad, literatura y otras yerbas*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Sánchez Blake, E., & Lirot, J. (2007). *El universo literario de Laura Restrepo*. Bogotá: Taurus.
- Sanín, C. (Octubre a Noviembre de 2011). Literatura de mujeres. *Arcadia*(73), 10.
- Saramago, J. (2000). *La Caverna*. Madrid: Alfaguara.
- Shouse, C. C. (1994). *The unwriting of the lettered city: fiction, fragmentation and posmodernity in Colombia. Tesis (Doctor of Philosophy)*. Pittsburgh: University of Pittsburgh.

- Solotarevsky, M. (1988). *Litertatura, paraliteratura. Puig, Borges, Donoso, Cortázar, Vargas Llosa*. Gaitesburg, Maryland: Ediciones Hispamérica.
- Triana Echavarría, L. C. (2003). *Clase social, raza y género en la Colombia de Fanny Buitrago. Tesis Doctor in Philosophy*. California: University of California Davis.
- Valencia Ortíz, I. (Junio de 2007). Delirio, una opción para la autornomía. *Poligramas*(27), págs. 1-15.
- Vattimo, G. (1989). *Más allá del sujeto*. Barcelona: Paidós.