

La escritura femenina en Colombia en la década de los 80

Vittoria Borsò

1. Algunos preliminares

Al enfocar la escritura femenina en Hispanoamérica y al considerar la ausencia de mujeres en las antologías y en la crítica literaria, nos enfrentamos a una situación paradójica. A pesar del considerable número de escritoras contemporáneas sobresalientes, su lugar no parece todavía digno de atención, aunque Sor Juana Inés de la Cruz, la décima musa mexicana, haya acompañado la historia de las letras hispánicas desde el comienzo. Las mujeres, como los poetas inquietantes, sólo entran al Panteón al cubrirse sus nombres de una película de polvo que los sepulta póstumamente, en abono de la cultura oficial.

Además del número y la calidad de escritoras que merecen atención, hay también un argumento teórico, diría yo filosófico, que haría esperar una mayor atención al tema de la escritura femenina en los estudios hispanoamericanos: Salta a la vista una analogía entre la búsqueda de identidad hispanoamericana y la búsqueda de identidad dentro del movimiento femenino.

Contrariamente a esta conjetura, si es que la mujer, antes de los 80, tiene un lugar privilegiado en algunos ensayos culturales hispanoamericanos, es sólo por servir como metáfora de un origen impuro. Tenemos por caso a la Malinche, fundadora del "Mito de la Chingada"¹ y del estado ontológico que, a continuación, Carlos Fuentes nombró el bastardismo. Para salir de aquel complejo de inferioridad que exige un esfuerzo inmenso y que se fundó con la Malinche, tanto Fuentes como Paz, han propuesto la imaginación poética como alternativa a la "barbarie" de un origen impuro. ¿Acaso está en esta disyuntiva la razón de una doble desestimación de la escritura femenina, en tanto que, además de ser mujer, la escritora hispanoamericana está tachada de una culpa originaria que ella, sólo al librarse la institución literaria de estructuras represivas, pudo finalmente dejar a un lado?² Rafael Humberto Moreno-Durán apunta con acierto que ya la disyuntiva entre barbarie y civilización, propuesta para la cultura hispanoamericana, es "un enfrentamiento de huera palabras despojadas artificiosamente de sus esenciales sentidos" (1988, 39). Se trata de discursos sin correspondencia con hechos empíricos. Son discursos, empero, que tuvieron un impacto mitificador y antiemancipatorio tanto sobre la identidad de las mujeres como sobre la

¹En *El laberinto de la soledad* (1950) Octavio Paz quiso explicar la psique de los mexicanos a partir de este mito.

²En su "Las hijas de la Malinche" (1991) Margo Glantz demuestra cómo, en la literatura de mujeres en México, sólo a partir de los años 80, la escritura se rescata del mito que, en la generación de Rosario Castellanos y Elena Garro todavía representaba el punto de partida (véase por ej. el relato de Elena Garro *La culpa es de los Tlaxcaltecas*).

identidad hispanoamericana. El reto de la escritura femenina tiene asimismo parentesco con el reto hispanoamericano: Al aceptar una disyuntiva basada sobre la dependencia, se hace difícil devolver la mirada del padre creador o salir de sus sistemas de representación y de su lógica. La crítica de Moreno-Durán a los discursos tradicionales de la identidad hispanoamericana, de los que Carlos Fuentes proporcionó la última variante, es sumamente importante también para la aceptación de una escritura femenina, que al quedarse dentro del sistema de parentesco, corría el riesgo de sufrir una doble discriminación.³

Si por un lado la producción de escritura de mujeres en México, que hasta la fecha de Tlatelolco estaba bajo el peso del mito de la Malinche, fue distinta de la de Colombia, donde no existió una polarización semejante del mito del origen, por el otro, la crítica hispanoamericana ha sido matizada por los discursos de identidad urdidos sobre categorías polarizadas a raíz de la alternativa de barbarie y bastardía *versus* civilización (Moreno-Durán 1988, 36), proporcionando una óptica, en donde la mujer escritora no cabía. Si se admite la idea de dependencia cultural de un padre ajeno, se acepta también la creencia en la tela blanca y vacía de un texto cultural materno, es decir, del texto de la tradición cultural. Así, para dar valor al (llamado) silencio se recurrió a la idea de lenguaje mítico, mientras que salir del silencio, después de suponer que el padre opresor había cortado la lengua, tenía valor de balbuceo.⁴ Alternativamente, como tela de proyección del centralismo de la razón paterna, se propuso la magia como aporte hispanoamericano a la literatura internacional. Es el caso del realismo mágico — especie de balbuceo de la razón.

Al reproducir este panorama de opciones del discurso de la identidad cultural hispanoamericana⁵, quiero subrayar su semejanza con las opciones aplicadas a la expresión de mujeres por teorías feministas, que, a lo largo de un desarrollo de veinte años, produjeron las mismas metáforas: Al silencio de una voz oprimida por las estructuras patriarcales se le atribuyó el valor de una voz mítica, mientras que se opinó por "nuevos" órganos que pudiesen escuchar — desde una perspectiva "ginocrítica" — una voz que se explica en balbuceo⁶.

³En su entrevista con Cobo Borda (1990, 144) acerca de la relación entre escritura y feminismo, Helena Araújo subraya la coincidencia arriba mencionada entre la alteridad de lo femenino y de América Latina para la cultura occidental, mencionando la importancia de la crítica de Todorov (1982) y de las observaciones de Gutiérrez Girardot (por ej. 1990) acerca de la idealización del "buen salvaje" por la sociedad de consumo.

⁴También en algunos de los más interesantes estudios recientes se mantiene la idea del balbuceo como la expresión de una cultura independiente (véase la "Introducción" a *La literatura latinoamericana como proceso*, en la que Ana Pizarro habla de "voz balbucente" y de la "gran estética del balbuceo" en la historia de la literatura hispanoamericana (1985, 29)).

⁵Véase la crítica de estas fases en Moreno-Durán 1988, 16-86.

⁶Según Showalter (1979), la "ginocrítica" tendría que estudiar a la mujer como escritora — y no como lectora, lo que la autora atribuye más bien a la "crítica feminista". La ginocrítica tendría que liberarse de los valores masculinos y enfocar el mundo de la cultura de la

Por otro lado, el lugar de la mujer estuvo desde siempre ubicado en la magia, en lo otro de la razón lógica, etc.

Ahora bien, un intercambio entre los estudios hispanoamericanos y la escritura de mujeres promete ser provechoso. Desde un principio, el recurso a los estudios femeninos pone el reto de Hispanoamérica dentro de un planteamiento universal y lo incluye en un proceso de autocrítica que, a partir de finales de los años sesenta, acompañó las teorías sobre la escritura femenina.

De esta observación resulta que, al enfocar la literatura de mujeres y los estudios femeninos no quiero proponer respuestas míticas o utópicas a la búsqueda de identidad cultural ni quiero presentar un tratamiento hagiográfico de escritoras mártires de doble opresión logocéntrica, europea y machista. Al contrario. Tanto con algunas observaciones teóricas como con la presentación de textos narrativos quiero esbozar sugerencias críticas que llevarán a observaciones más generales acerca de los discursos críticos sobre Hispanoamérica.

2. Opción teórica y aporte de los estudios femeninos

La discrepancia entre la presencia de autoras y el relativo silencio de la crítica centra la atención en lo que se puede llamar un evento discursivo dentro de la institución literaria. Veamos lo que aporta enfocar este "blind spot" en el marco de un problema más general, es decir, el de la historia de la recepción.

2.1 Crítica de la filosofía de la identidad

El primer paso saludable, es decir la corrección de la opresión de la mujer por las mistificaciones que la rodean⁷, tales como el embarazo, el estar enamorada etc. (Mitchell 1977, 97) había enseñando que los mitos tradicionales de la llamada esencia femenina proceden de un sistema de representación patriarcal. Por este camino, la teoría feminista — en particular francesa — adelantó la crítica de un dualismo biológico simplista que opone la mujer víctima al hombre opresor. La reflexión a otro nivel, el nivel filosófico y metacultural, ha puesto el enfoque de la identidad femenina en el centro mismo de la crítica de estrategias culturales occidentales. Se ha reprobado ante todo la categoría de identidad y de sujeto, sirviéndose de la demolición del sujeto cartesiano que Lacan redujo a simple efecto de representaciones culturales⁸. En la base del concepto de poder hegemónico según las teorías de Gramsci y de Foucault, es decir de un poder no entendido como oposición dualística entre oprimidos y

mujer, que, según esta autora, está empezando a salir a la luz. Considerando la cultura de la mujer "acallada", en su "Towards a feminist poetics" (1979), Showalter reclama teorías antropológicas y de otras disciplinas acerca de una subcultura de la mujer. Para la discusión de los problemas inherentes a dicha tesis así como de otras teorías literarias feministas, véase Moi 1988.

⁷La liberación ocurrió como consecuencia de la apropiación del movimiento de liberación femenino en los años 60 por la ideología marxista.

⁸Véase especialmente Lacan 1966.

opresores, sino como estructura general en la que participan tanto oprimidos como opresores, la teoría feminista desarrolló a) un concepto de cultura descentralizada y encontró b) estrategias discursivas para *acabar* con representaciones de la mujer como hombre inferior. Un aporte importante fue, según mi opinión, *Speculum de l'autre femme* de Irigaray (1974). Manejando la historia de la filosofía desde otra perspectiva (empezando con Freud y terminando por Platón) y por medio de hábiles hallazgos, Irigaray enseña que a pesar de las diferencias históricas entre las teorías filosóficas, todas responden fundamentalmente a la necesidad de postular un sujeto idéntico a sí mismo, ávido de reflejarse en su propio ser. El desengaño que produjo Irigaray con su tratamiento de los discursos filosóficos occidentales llevó a la conciencia el hecho de que, aún subvertiendo los polos de la identidad y volviendo la cara de la moneda, no se escapa a su sistema. Es decir que la simple negación de tomas de posición o de valores patriarcales, refuerza el sistema, pues acepta la misma lógica centralista y dualista de la identidad. La creencia en la posibilidad de escapar al logocentrismo, al eurocentrismo o a cualquier centrismo es un mito que equivale al olvido del sistema del que se sigue siendo parte. Así, las mujeres participamos tanto del sistema opresor patriarcal y machista como del sistema simbólico del idioma que es parte de nosotras. La crítica de la identidad ha permitido salir de una lógica de lo idéntico, en donde la articulación de otra voz sólo tiene valor de balbuceo, es decir, de silencio en los oídos del maestro. Más saludable es darse cuenta de que la identidad no es una necesidad ontológica, sino un sistema simbólico de representación occidental — patriarcal y machista —, históricamente extendido al sujeto colectivo nacional con el nacer de la ideología de la nación en el siglo XIX. Ahora bien, la literatura, tendencialmente, siempre estuvo en contra de la filosofía de la identidad. La disyuntiva que se propone a partir de un análisis histórico de la idea de identidad es más bien entre la escritura por un lado y los discursos oficiales por el otro.⁹ Así entendemos, por ej., el mensaje de la cultura del carnaval frente al monopolio del clero y de la cultura escrita en la Edad Media (Martín-Barbero 1987, 74) o el afán del poeta romántico en contra de la cultura burguesa oficial.

Estudios femeninos han enseñado que la identidad, como representación simbólica, surge de una economía de relaciones interpersonales basadas sobre la violencia y sobre el poder. Sin embargo, el lenguaje permite incluir momentos procedentes de otra economía — la economía del deseo — que inquieta el orden simbólico de la identidad. Ahora, ¿cuáles son las posibilidades de recuperar estos momentos sin caer en nuevos discursos de identidad? A esta altura de las reflexiones sobre la literatura femenina, cabe evitar definiciones alternativas de la identidad, es decir, evitar la búsqueda de un lugar específico de lo femenino. Se podría más bien

⁹Foucault desarrolla la idea de la tensión entre la literatura y los discursos institucionales en el prefacio a *Les mots et les choses* a partir de observaciones sobre los textos de Borges (véase Borsò 1991). Para la aplicación de Foucault a los estudios feministas, véase Balides 1990.

pensar lo femenino como una estrategia discursiva distinta de una economía especular o de una identidad excluyente. Lo femenino sería, desde luego, un punto de enfoque que permite cuestionar la lógica tradicional, que, por ej., estuvo en la base de la historiografía occidental. Con dicho objetivo, la teoría feminista disfruta de algunos momentos del pensamiento de Foucault, acerca de dos aspectos:

- a) un poder no concebido como instrumento psicológico, sino como categoría pragmática de responsabilidad individual hacia las estrategias discursivas del poder;
- b) la necesidad de repensar la historia desde el afuera de las ideas de la progresión, de la lógica del progreso y de sujetos heroicos.

En efecto, los estudios femeninos más recientes, a los que me siento más inclinada, ven en la asunción crítica de los dos aspectos del pensamiento de Foucault arriba mencionados, entre otras, una posibilidad de entender la escritura femenina como toma de conciencia y como ética de autocrítica cultural dentro del discurso de las humanidades. Propiamente en función de su posición descentrada en la cultura occidental, la escritura de mujeres tiene tal vez la ventaja de encontrar más fácilmente una mirada desde el afuera de la lógica de lo mismo y de la economía simbólica. La escritura femenina se puede entender, pues, como una mirada desde el deseo que, asimismo, perturba los lugares comunes de la conciencia cultural occidental. La opción a la que me adhiero no requiere lo inefable o el misterio como lugar de representación de la mujer, sino tal vez una apertura hacia la autocrítica de la cultura a cuyas representaciones la mujer pertenece, aunque no se sitúe en su centro. Bajo la economía del deseo de lo otro, propongo, por lo tanto, considerar la apertura hacia algo no inscrito en las representaciones culturales (occidentales, logocéntricas) o históricas. Subrayo el concepto de "representación" en el sentido de organización simbólica de lo cultural, lo que descarta una interpretación biológica y excluyente de lo femenino. La mirada perturbante del deseo que se encuentra en la escritura llamada "femenina" representa un movimiento descentrador en el que participan tanto la escritura de mujeres como la de hombres. Es un movimiento que está en la base del acto de escribir, como lo dice Fanny Buitrago:

Entonces rompí el papel y conservé mi cielo en la memoria, donde permanece inalterable [...]. Los temas, en general [...] se aparecen de repente, como ángeles o fantasmas. ¡Es como un súbito enamoramiento!¹⁰

¹⁰Buitrago 1990, 3. Blanchot (1959) vio en esta misma idea la base del movimiento de escritura.

3. Ejemplos de "escritura femenina" en los 80 en Colombia

3.1 *¿Recuerdas Juana?* de Helena Iriarte

3.1.1 Lucha entre ficción y realidad

He escogido esta novela corta de Helena Iriarte, publicada en 1989, porque trata el tema de la identidad vinculándolo al de la memoria, y se sitúa en el marco de tópicos principales de la imagología hispanoamericana, tal como la soledad que, también en esta novela, es representada como fruto de un parentesco "mestizo" visto como impuro — así lo enseñan los discursos de identidad que mencioné más arriba. La novela está organizada en dos partes: la mañana y la tarde. La historia relata la búsqueda del recuerdo de la vida pasada a partir de un evento crucial, es decir, la muerte del padre, evento aún más significativo por la fuerte unión sentimental entre Juana, la protagonista, y su padre. Este último sufre el desprecio de la madre y de su familia blanca por llevar en su fisonomía los signos de un origen indígena:

Tu padre se volvía loco por ti y al mirar tu piel de arcilla sentía que reparaba con tu color los agravios hechos a sus viejos por la arrogancia de tu familia materna.

El texto representa el diálogo interior de un "yo" con un "tú", que juegan respectivamente el papel de conciencia o identidad supuestamente real en contraste con un "yo", fruto de una intensa y continua imaginación. A lo largo de 90 páginas, la distinción entre realidad y ficción pierde valor. El texto no busca detalles realistas, más bien trata de recuperar la memoria de la protagonista que se sitúa entre citas de discursos y fantasmas personales, por ejemplo el recuerdo de su madre esperando que Juana, recién nacida, se transformara en rubia de ojos claros.¹¹ Se alude también a la eficacia de los medios masivos en sugerir imágenes de identidad ajena, como, por ej., las revistas extranjeras presumiblemente leídas por mamá, revistas con "niñas rubias de ojos claros".

El cambio entre indefinido y presente marca el punto de vista del "ahora" y el punto de partida de los recuerdos. Ambos se sitúan en la tarde de la vida. Y es en la tarde de un día que se despierta el sentimiento de melancolía pegado a los recuerdos que agarran a la protagonista a la puesta del sol. En el registro melancólico de las palabras, la historia marca la lucha contra la noche del olvido. La narradora habla desde el punto de vista de la tarde, es decir, desde el final de su vida y busca el recuerdo de fantasías en las que se deslinda la historia de un pasado imaginario.

El relato trata de un tiempo interior. Lo demuestra la carencia de las indicaciones temporales con excepción de la edad de Juana a la muerte de su padre. El cambio entre la primera parte de los recuerdos, los recuerdos de la niñez, y

¹¹En efecto, el "yo" de Juana se acuerda de que "cabellos y ojos negros y una piel oscura [...] hacían llorar de vergüenza a tu madre" (11).

la segunda parte, en la que se relata la pérdida de las fantasías juveniles, está marcado por el ahora. Es el desaparecer del sonido de las campanas que simboliza el "ahora"¹², cuya esencia consiste, como para los sonidos, en el desaparecer. En efecto, los recuerdos de Juana representan el esfuerzo de salvar un pasado interior a la conciencia presente. En la medida en la que los recuerdos adelantan en el tiempo y se acercan al "ahora", el ritmo de las pérdidas aumenta: pérdida del padre y de su música imaginaria, del calor imaginario de su madre que se enamora de Mateo, un pintor, pérdida de un viejo amigo, Jesús, sustituto del padre, pérdida final del mundo fantástico del arte, el mundo del taller de Mateo, el enamorado de mamá, cuando él se separa de ella. El ahora de la tarde coincide finalmente con la visión de la muerte.

Ahora bien, en esta búsqueda proustiana del pasado, las imágenes encontradas en la acción de recordar están relacionadas con la simbólica de los discursos de identidad hispanoamericana.

3.1.2 Otriedad y conciencia de sí

En medio de un flujo de íntimas y sencillas percepciones se inscribe un intertexto evidente. Antes de que el padre muriese, no hubo disociación entre el mundo interior y exterior. La unión de las dos esferas estaba más bien garantizada por la imaginación evocada por espejos, en frente de los cuales la muchacha solía disfrazarse en imágenes culturales: conquistador, Virgen y apóstol (14s). El texto marca esta armonía interior, sustentada por la música de la guitarra del padre, como imaginaria. Esta ficción se rompe cuando la madre se interpone entre el espejo y la hija el día de la muerte del padre: "Por primera vez en el espejo apareció tu madre, alta y extraña, más blanca que otros días" (16). Hasta aquí nos enfrentamos a una aplicación de la fase especular según el modelo lacaniano. Las funciones, empero, están invertidas: en el mundo imaginario inicial de Juana, el espejo ya tiene una función ligada al mundo paterno. Este mundo se desintegra al tomar conciencia de la otra, es decir, de la madre que, en la visión dualista de la conciencia de Juana implica la muerte del padre y, con él, la muerte de su mundo interior. Contra la realidad de la pérdida del padre, la imaginación de Juana, es decir el "yo" de la novela, crea sustitutos, huyendo de la realidad de la muerte del padre. Si bien el juego especular ha sido interrumpido definitivamente con la intromisión de la madre (extranjera), el resto de la historia escrita por la memoria se compone de varios sustitutos de aquel juego primordial de máscaras reflejadas en los espejos: La imaginación de Juana logra, desde luego, mantener vivo al padre y su música y sólo en la tarde del relato, al final de su vida, toma conciencia de que se había muerto. En la complejidad de la labor de imaginación de Juana se nota una libertad

¹²El sonido de la campana es un símbolo del transcurrir del tiempo que el romántico italiano Giacomo Leopardi utiliza profusamente en sus poemas y en sus ensayos filosóficos (*Zibaldone*).

progresiva en componer fragmentos de cultura materna, revistas, plumas, fotos etc. La composiciones son creaciones híbridas que recuerdan la fórmula usada por la crítica a partir de los 80 para expresar la esencia de América Latina: La hibridación cultural.¹³ En contra de dichas tentativas de liberación, la madre castiga a Juana porque estima el juego de composición un "robo". Al penetrar íntimamente el alma de la hija, la mirada de la madre lleva a la hija a un estado de mutismo final. En la tarde de su vida, Juana reencuentra este estado¹⁴.

Los espejismos y las alusiones de esta novela tienen doble función: como medio que refleja miméticamente la identidad y como disfraz, lo que es al mismo tiempo disimulo y creación. En esta novela, el disfraz lleva a la toma de conciencia de sí. Es un acto de imaginación y a la vez un juego de adecuación a los mitos occidentales (conquistador, Virgen, apóstol) para disimular la "muchacha de piel oscura". Lo interesante del texto es su doble movimiento. Por un lado, a partir de las alusiones metaculturales del comienzo, la narración desarrolla el papel positivo de la imaginación como dimensión fabuladora y energética,¹⁵ y es por vía de la creciente hibridación de imágenes clave para la identidad de Hispanoamérica que Juana logra rescatar la realidad (la muerte de su padre); por el otro, al final, de todo el "tejido de su vida," sólo queda el recuerdo de la muerte del padre. Es una realidad en la que la conciencia naufraga definitivamente.¹⁶

En esta novela, el dilema de la relación entre identidad (conciencia) e imaginación se halla como irreductible, lo que se debe al hecho de que la imaginación está sujeta a los discursos de identidad. Dicha función desvía la actividad creadora, sometiéndola a meras disimulaciones de la realidad a fin de olvidarla.

¹³Véase la crítica de Moreno-Durán a los modelos indigenistas, basados en la oposición entre civilización y naturaleza (barbarie). Moreno-Durán opta en favor del "maridaje sin desavenencias entre la naturaleza y la cultura [...] en el plano de la expresión" (1988, 36). Entendido como "hibridación de la expresión", el mestizaje cultural es un concepto estético y no etnológico. Como concepto estético, el mestizaje excluye implicaciones étnico-raciales.

¹⁴La separación del pintor, amante de su madre, provoca la enfermedad de Juana. Para la protagonista desaparece con él el último puente hacia la imaginación. Sólo queda "la Señora", es decir, el retrato de mamá con su mirada verde-azul.

¹⁵"Era que la realidad no te servía y ¿que culpa tenías de esto? ¿Acaso habías dispuesto la complicada maraña de tu existencia, la pesada sucesión de soledades y penas que te agobiaban sin que tú pudieras comprender qué era lo que te apretaba el alma y la garganta hasta convertirse en llanto? Por eso cada día ibas más lejos a buscar un mundo hecho con barro de tu propia tierra, modulado con tus manos en la materia luminosa de tu imaginación y de tus sueños" (49).

¹⁶Las últimas palabras de la novela son: "Y ya no queda nada. Sólo sabes de la muerte y vuelves a tu recinto definitivamente oscuro. ¿Me escuchas, Juana? Mis palabras se hacen eco y chocan y se persiguen y resbalan como el agua porque no las oyes. / ¿Puedes oírme Juana? Deja que haga con mis manos una trompeta porque mi voz se pierde, se adelgaza como el viento en las rendijas, aletea apenas un murmullo; ¿no sientes que me ahogo en tu silencio y ni siquiera en tu oído se reconoce mi voz?" (92s).

Asimismo, la fuerza de la imaginación se apaga apenas la realidad (de la muerte) irrumpe y se impone a la conciencia. En efecto, el uso de la imaginación de Juana se desperdicia al servicio de los símbolos de la identidad. Su función es soslayar dos veces lo real: de la muerte y de un ser distinto de sus símbolos. La imaginación opera en Juana como sistema cerrado, sin dialéctica con lo real, es decir la muerte. La carencia de dialéctica enflaquece la fuerza de la imaginación. La novela de Helena Iriarte critica la creencia absoluta en la imaginación como apología de una identidad alternativa a la europea y expresa al mismo tiempo la necesidad de responsabilizar la imaginación, tomando en cuenta lo que ella niega, es decir, la muerte, en tanto que lo real en la vida.

En efecto, la escisión del "yo" de la protagonista de esta novela no tiene remedio. El "tú" destinatario del "yo" (imaginación) que habla, nunca contesta. El diálogo entre imaginación (yo) y conciencia (tú) no tiene lugar. Le congela la palabra a la conciencia una mirada ajena, una mirada fría¹⁷ que impide el encuentro de la imaginación y de la conciencia. Es por su soledad y por su carencia de realidad, que el mundo de la imaginación se desmorona al final frente al recuerdo de la muerte del padre ocurrida años atrás. En el silencio de la imaginación naufraga también la conciencia y se acaba el libro.¹⁸

3.2. *Reptil en el tiempo* de María Helena Uribe de Estrada

Esta novela enfoca el tópico más conocido en la discusión feminista, es decir la condición de encierro de la mujer y el camino necesario para salir de la tragedia de la represión. La historia diagnostica las causas y consecuencias de la represión. Con otros textos de mujeres comparte esta novela la preocupación por la sugestión de los mitos femeninos. En particular, el mito de la competición, de la maternidad y de la dependencia del marido. La narradora mata

¹⁷Es la mirada de los ojos verde-azules de la madre.

¹⁸*Misía Señora*, la novela que Alba Lucía Angel publicó en 1982, comparte algunos elementos temáticos y estilísticos con la novela de Helena Iriarte, si bien en el caso de Alba Lucía Angel se trata de un texto de proliferación barroca. Además de los temas de la identidad y de la creatividad intelectual, la vida de la protagonista de *Misía Señora*, una muchacha de clase alta, recalca más de cerca los problemas de la identidad femenina, como la represión y violación sexual en la infancia (primer capítulo) y el encierro, es decir el sacrificio dentro del papel de mujer casada y de madre (segundo capítulo). Lo más sobresaliente de esta novela es, empero, la versatilidad barroca del lenguaje con el que el texto, que se presenta como un largo monólogo interior, toma posición acerca de la relación de la mujer con el habla, la escritura y el silencio. "Los dueños del silencio" es el tema del último capítulo, que corresponde a la madurez final de la protagonista. Si en las primeras fases de la vida la palabra está invadida "por los significados antiguos" (lema del primer capítulo), la capacidad de callar al final corresponde a la libertad de manipular e inventar, encontrada en el acto de escribir. La libertad interior del silencio no es tanto un proceso de sumisión y de escucha mística como más bien un acto social de protesta, para declarar que la "opresión" percibida al comienzo ya no tiene sentido. La novela de Alba Lucía Angel es considerada como una "obra de gran fachada" (Pineda-Botero 1990, 69).

accidentalmente a otra mujer, encontrando en su prisión en un convento de monjas la separación de todo lo que está atado a su papel de mujer. Encerrada, encuentra, sin embargo, la libertad de escribir, elaborando personajes que son todos, hombre y mujeres, reprimidos por sus propias creencias. La religión juega un papel central. Dos personajes son clérigos — uno de ellos, Mateo, ex sacerdote. Ambos son insatisfechos, encerrados en creencias y reglas morales que los asfixian, tanto si las observan (Julián) como si las rechazan (Mateo). La imposibilidad de comunicar es una tragedia común. La necesidad de escribir cartas en vez de intentar diálogos subrayan la carencia existencial de comunicación. Más que en los otros textos analizados, en esta novela la causa de la represión interior se sitúa tanto dentro del sistema de moraleja religiosa como burguesa,¹⁹ ambos externos y ajenos a las necesidades humanas y a sus deseos eróticos, amorosos y de libertad personal. A la luz de esta situación, el encierro forzado en el claustro se revela como la liberación, a la que la narradora sólo llega con el proceso de escritura. Otra vez, liberación no quiere decir evasión, sino enfrentamiento sin reservas a lo más fundamental del ser humano, es decir, su condición más menuda, una condición que, afuera del encierro, parece despreciable, indigna, inferior. Es la condición expresada por la alegoría del reptil, el ser viviente más opuesto al hombre en la cartografía de las humanidades.²⁰ La novela se propone al comienzo un reto que no tiene salida, es decir, definir la posición del ser humano entre la perfección y el reptil:

Es difícil desenredar conceptos de belleza y de verdad entre el origen y la desaparición de peces, hombres, reptiles. Un reptil es hermoso, no podemos negarlo, así como tampoco podemos afirmar la belleza de nuestros semejantes, ni es agradable mirar por la ventana, hacia el patio (*pecera gigantesca*), en donde no hay una sola mujer con rostro armónico (24).

Sólo librándose de los mitos de la belleza y de la pureza,²¹ la escritora encuentra la libertad de escoger su propio camino hacia la redención.

A nivel narrativo, el texto experimenta numerosos medios, desde la página blanca, que simbolizan la dificultad de escribir que todos, narradora y persona-

¹⁹La amenaza del amor por los mitos burgueses es tema central en *Los amores de Afrodita*.

²⁰El tema del encierro está también en la base de la novela de María Elvira Bonilla (1984). Según lo comenta Helena Araújo, esta novela expresa el proceso de autoafirmación de una adolescente caleña que se niega a ser "como canario en jaula de oro, con alpiste pero sin alas". La narradora deja constancia de las estructuras de violencia y de represión, sin intentar una sublimación de la realidad bruta. Asimismo, la novela de María Elvira Bonilla pone en cuestionamiento el carácter intimidatorio y rígido de todo poder (Araújo, en Cobo Borda 1990, 157s).

²¹La narradora vive encerrada en el sentido más completo de la palabra, sin luz, sin limpiarse, sin comer, sin cortarse las uñas etc.

jes, perciben, hasta los varios estilos tipográficos, la impresión en páginas color tierra, etc. Aquí también la voz de la narradora se desdobra en un relato en tercera y en primera persona, evocando el desdoblamiento del narrador al que por ej. Michail Bajtin alude en su estética de la novela.²² Salta a la vista que, en la novela de María Helena Uribe de Estrada, el papel de la narradora está sujeto al mismo movimiento de postración de los personajes que la alegoría del "reptil en el tiempo" expresa. También la narradora tiene que vivir la crisis extrema, a la que la lleva el acto de escribir. En vez de transformación cristiana del cuerpo en alma²³ que promete la salvación eterna, sólo la aceptación del cuerpo terrenal permite intentar la salvación consciente, de propia mano, por su propia decisión. La complejidad de la narración demuestra claramente que, también en el caso de María Helena Uribe de Estrada, se trata de una metanovela, cuyo tema esencial el de "cómo escribir una novela" (Pineda-Botero 1990, 177).

3.3 *¡Libranos de todo mal!* de Fanny Buitrago

Ya en 1963, en *El hostigante verano de los dioses*, Fanny Buitrago desarrolló un análisis de los discursos de jóvenes intelectuales y de su responsabilidad en la producción de una realidad violenta. El grupo protagonista, es cínico acerca de los problemas sociales, modernista y libertador de costumbres sexuales. Forma parte del grupo un redentor del barrio negro (Esteban, hijo "pródigo" del dueño de la bananera, cacique de la ciudad) y un anarquista (Daniel). Rodea el mismo grupo el negro Isaías, hijo ilegítimo del cacique, medio hermano de Esteban y de Fernando Lago, quien es el prototipo del machista opresor a la vez de mujeres y de pobres. Como en *Cien años de soledad*, la novela de Buitrago lleva a cabo el diagnóstico más acertado acerca del ciclo de la violencia. No se acaba luchando con las mismas armas (Dorfman 1972). Sin embargo, mientras que el ciclo de los Buendías opone a la repetición (al mimetismo) de la violencia la alternativa de la fantasía mítica de la abuela Ursula que hace de Macondo una síntesis de perdición y de utopía, en el caso de *El hostigante verano de los dioses* el diagnóstico lleva a una autocrítica de la responsabilidad de los intelectuales acerca de la producción de la violencia. Desde el comienzo, hay una "mise en abîme" de la escritura. Una novela anónima sobre un lugar no localizado que anticipa a Macondo²⁴ está premiada por una asociación de

²²Por ej., en Bajtin 1978 y en Gröbel 1979.

²³El subtítulo, "novela de alma" alude al proceso de aprendizaje espiritual, que, sin embargo, en esta novela lleva al descubrimiento del cuerpo.

²⁴Menton menciona esta novela de Buitrago entre los textos precursores de *Cien años de soledad* (1978, 9). Peña Gutiérrez ve en este texto (así como en *Agua de fuego* de Eutiquio Leal y *Los guerrilleros no bajan a la ciudad* de Enrique Posada) tres libros precursores de la literatura colombiana entre 1963 y 1967. Según Peña Gutiérrez, la vertiente convocada por Buitrago responde a los gustos "pacifistas" del "Frente Nacional", dejando testimonio de una época caótica y transaccional. Además, "esta novela de por sí es una embrujada adivinación de las muchas cosas que con los años ocurrirían en Barranquilla (donde transcurren los he-

naciones hispanoamericanas. La escritura — representada por la intervención de la redactora Marina que llega al pueblo en búsqueda de la noticia sensacional del nombre del autor premiado — está puesta en el mismo plano que los eventos políticos que destruyen al pueblo. Más aún, la novela carece de personajes reconciliadores. Todos son responsables y víctimas al mismo tiempo. La crítica del mimetismo de la violencia se dirige especialmente a Dacia, la "cacique" del pueblo cuya reivindicación personal, acaso en coalición con los intereses de inversiones extranjeras, destroza al pueblo. Al final, resulta evidente que una solución utópica es imposible por carecer el deseo en las leyes sociales del pueblo. Meros intereses de poder sojuzgan al pueblo. Sólo Abia, la muchacha ingenua y "femme fatale" al mismo tiempo, logra vivir en función de su propio goce derribando, por esa misma economía, la economía del poder de Dacia y Fernando. Abia, empero, muere de una enfermedad atroz.

A la cita del Padre nuestro que da el título a *¡Libranos de todo mal!*, una colección de cuentos publicada en 1989, se añade el lema extraído de la Biblia acerca de la historia de la tentación de Job por Satán. Al marco religioso se agregan trozos de discursos de esperanza, expresados en el medio de la narración por una letanía (*Esperar al rey*). Los relatos, cuya narración es fragmentaria y hermética, retratan la vida diaria a finales de los años 80 en el ámbito metropolitano de Bogotá. Es un rasgo común de los nueve fragmentos deslindar universos encerrados en la lógica repetitiva de la violencia. Sin embargo, la representación no es directa, sino que vuelve más bien la atención sobre las estrategias de su producción. Dichas estrategias se sitúan en el nivel de la conciencia de los personajes, en cuya formación los medios masivos juegan un papel fundamental.

El primer fragmento intitulado "¡Cuidado! Hay leones en la avenida 19" relata los últimos días del alcalde Menor de las Nieves en Bogotá, designado embajador "volante" en París y personaje joven, importante en los planos futuros del gobierno. La historia es paradójica. Manlio Cellis²⁵, criado según las mejores costumbres inglesas y francesas, desaparece poco antes de su salida para París, reapareciendo inesperadamente como mártir en la lista de los desaparecidos políticos. Alrededor de él se crea, desde luego, un mito popular. Debe su fama de político popular al hecho de haber malentendido la realidad violenta de la ciudad una vez que, por casualidad, se enfrenta a la vida de la calle. Hasta aquí, el diagnóstico coincide con la tesis de los sociólogos acerca de la distancia entre estrategias electorales de partidos y la nación colombiana

chos), en la Costa y en el país" (1982, 253) y logra denunciar no solamente las contradicciones del nadaísmo, sino compendiar toda la sociedad colombiana (1982, 254). Para *Cola de Zorro* (1970), la segunda novela de Buitrago, finalista en el concurso Seix Barral, así como *Bahía sonora* (1976), un volumen de 14 relatos, véase Peña Gutiérrez 1982, 256-271.

²⁵Ya el nombre, que recuerda a Benvenuto Cellini, el famoso orfebre del renacimiento italiano, es fatuo.

(véase Trujillo Muñoz 1990). Sin embargo, en el relato, el análisis del papel de los medios masivos en la producción de la violencia está puesto a otro nivel: Un transeúnte que, como Cellis, se vuelve testigo casual de la mutilación de un hombre, comenta irónicamente que al mendigo se lo habían comido los leones. Cellis publica esta burla como información seria. La amplificación de la noticia en el diario, un montaje y gráficos sangrientos construyen la imagen de un héroe popular de este *gentleman* político. La creencia en la existencia de leones libres en las calles de Bogotá circula rápidamente, desencadenando una serie de eventos violentos. El texto no solamente critica la responsabilidad de los medios masivos en construir ficciones sino también la acción misma de relatar aparece comprometida. El relato dice basarse en la grabación del cuento de la desaparición por parte de la secretaria de Cellis. Es una *versión* alternativa a las historias oficiales del *establishment* que no tratan cuestiones de desaparición (15). Sin embargo, también la grabación, el documento oficial de esta otra voz, ha sido manipulado por la narradora que graba nuevamente el cuento para "soslayar lágrimas, balbuceos e incongruencias". Más aún no existe la palabra original, pues el discurso mismo de la secretaria se ha vuelto eco de la obsesión mediática general: "Y Zuma Garay fue condenado a bla-bla-hablar en exceso" (14).

El segundo relato con el título "El mar en la ventana" parece una respuesta a las ficciones sobre la ciudad y su violencia y, asimismo, un contrapunto a las simulaciones de las calles de Bogotá, presentando una comunicación veraz dentro de los límites de un hospital. Ahí, en una sala donde conviven trece seres condenados para siempre a un estado de monstruos humanos, víctimas de torturas, se percibe un flujo de respeto que no sobrepasa el confín topográfico del hospital. Afuera, para los "normales", estos monstruos sirven como "acreedores de remordimientos". El reto del texto está en la tentativa de expresar la verdad de estos otros seres más allá de las normas sociales y simbólicas, sin que ellos sean reducidos a servir como pantalla de proyección de la normalidad. La autora resuelve el dilema reconociendo que la pantalla queda como muro de cinta blanco que no permite la comunicación entre la ficción de la ciudad — o del cuento — y la verdad de su monstruosidad. Ahí se derrumban aquellas esperanzas de salvación, de "liberación de todo mal", a las que aludía la cita religiosa del título. La separación irreductible entre la ciudad y los muros del hospital corresponde a la separación entre una condición fictiva en las metrópolis posmodernas y lo real de su propia monstruosidad. Esta separación está dada por la contigüidad narrativa de los dos relatos, y asimismo, de las dos esferas: Monstruos y ficción.²⁶ Esta contigüidad sin posibilidad de síntesis engendra el nivel más importante del mensaje del texto. Quisiera recordar el famoso capricho 43 de Goya: "El sueño de la razón produce monstruos". Bajo el aparente

²⁶Véase el ensayo de Buitrago en este mismo volumen: "El Tiempo de los Monstruos ... y las Lilas".

mensaje ilustrado, Goya criticó la lógica racional que produce monstruos para asegurarse el mito de su propia normalidad. Esta crítica que inaugura la época moderna, sigue siendo válida también en nuestra condición "posmoderna". Sin embargo, con otro matiz. La contigüidad de los dos relatos comentados enseña que es más bien la carencia de conciencia crítica acerca del llamado estado "normal", que disimula monstruos y relega verdades al estado de lo inefable.

También los otros fragmentos están en favor del enfrentamiento con los límites de unas conciencias poseídas por mitos y ficciones contemporáneos.

Los dos siguientes relatos, "Tiquete a la pasión", y "Comerciales para caviar", deconstruyen el mito de la atracción amorosa y erótica. El primer relato está ubicado en el campo y alude al prototipo de la novela gótica, en donde la mujer misterio — la camarera número cuatro de un establecimiento de tipo inglés para estudiantes — suscita la pasión de un joven, mientras que la revelación final es un desengaño: La aventura amorosa se repite infinitas veces con otros hombres. Es un desengaño de tipo particular. Demuestra que el misterio sólo existía en virtud de la creencia del estudiante en el mito literario del amor. El relato siguiente opone a "Tiquete a la pasión" el ambiente ciudadano burgués. Una mujer está amenazada por hombres desconocidos que irrumpen en su departamento. La amenaza de la violación, que al final se revela no ser actuada seriamente, se vuelve para la mujer una diversión más interesante que la televisión. El desengaño del relato consiste en mostrar que el motor de la atracción erótica de la mujer por su verdugo potencial está en su predisposición para el mito de la seducción, alimentado por el *sex appeal* de los comerciales. La sugestión de la violencia es una fuerza seductora que devuelve, en este relato, la atención de un acto de violencia real que se lleva a cabo contemporáneamente afuera del departamento, a su vecindad, sin que se tome conciencia de tal hecho. "Viernes del espejo" presenta, una vez más, a la verdad de la belleza femenina más, allá del espejo mitificador que las representaciones simbólicas de la atracción erótica construyen. La protagonista, Gunda, que encarna el mito de la "femme fatale", es víctima y verdugo a la vez. La realidad cruda, sin preámbulos, no tiene lugar en el mundo de la normalidad hecho de discursos mitificadores. Es un mundo que mata al personaje femenino, una mujer "embriagada por la nostalgia de los homenajes recibidos en su juventud, de los amores revividos ante un obsequio o una rosa" (71). Delante de un espejo, el regalo de aquel hombre que su propio anhelo de perseverar su belleza legendaria le hacía creer su último amante, el tiempo de su vida cede a la muerte, cuyo rostro la mujer reconoce en la imagen de su cara en el espejo. "Blancanieve", el cuento de hadas que sirve como intertexto del relato, invierte su moraleja para derrumbar la magia de una identidad femenina mitificada. En el relato siguiente acerca de los "Hombres de atrás" ese descubre la misma ironía acerca de los mitos. El mito del ángel corresponde en este relato a un heroico protector de políticos en una sociedad dirigida por la ley de la violencia. Más allá de un juego absurdo de símbolos sociales, alimentado por medios

masivos absurdos²⁷ se devela una verdad de sencillas relaciones humanas. Manlio Cellis regresa en el último relato en forma del milagro de San Mario. En este último relato, el milagro no se encuentra en la voz del pueblo sino, más bien, en la del redactor del radioescucha y en su grabadora en búsqueda de "la noticia más allá de la noticia" (106). En el momento en que, con la misma lógica del primer relato, la ficción se transforma en realidad para el público, el redactor mismo sucumbe a las creencias que crea y muere por el horror de haber encontrado el santo, mientras su misma muerte, grabada textualmente por sus colegas, se vuelve evento mítico, ganador del millón del Premio Nacional del Periodismo.

La deconstrucción del acto de escritura me parece evidente. Con esto, Fanny Buitrago profundiza la labor denunciatoria de la literatura culta que, en los 80, invade el terreno de lo popular disfrutando de los medios masivos de comunicación. Es una labor crítica ya empezada en *Los amores de Afrodita* (1983). En esta novela, la manipulación de la conciencia por los discursos de los medios masivos está ya relacionada directamente con las tragedias de la existencia capitalina, habiendo contribuido a establecer una serie de patrones sexuales y sociales encasillantes tanto para la mujer como para el hombre (Montes 1990).

En *Líbranos de todo mal*, la autora profundiza los rasgos ya observados en otras novelas: perspectiva poliédrica de lo mismo que se podía ya observar en el *Hostigante verano de los dioses*, en donde la perspectiva se abre por medio de la repetición²⁸ de la historia individualizada cada vez en cartas o relatos personales y autobiográficos. Aquí la polifonía se sitúa a otro nivel. Lo que Rodrigo Parra Sandoval había llamado la cuarta piel de *Amores de Afrodita*, es decir, la búsqueda de la identidad por medio de "resortes sociales que configuran la sociedad colombiana actual, el caldo de cultivo donde crecen esos personajes incapacitados para amar" (1989, 129), se sitúa en el último texto de Fanny Buitrago a un nivel metaliterario. Los mecanismos de la relación entre lenguaje, medios, mitificación, están puestos sobre la mesa de operación. La utopía de salvación no encuentra representaciones, sino que queda en el estado del deseo fomentando una conciencia crítica, que podría ser, tal vez, el único camino hacia la salvación.

Fanny Buitrago no opta por un rechazo de posiciones posmodernas o por un regreso a concepciones reaccionarias de realismo inocente. Al contrario. La fuerza a la vez metaliteraria, crítica e imaginativa de este tipo de escritura maneja estrategias posmodernas de manera radical. La realidad, como metáfora de lo otro, se relaciona más bien con nuestra situación de simulación posmoderna, llevando a la necesidad de una crítica de los instrumentos culturales en favor de una ética de responsabilidad intelectual en el manejo de la imaginación.

²⁷Es el tema del relato siguiente con el título "El vengador errante".

²⁸En las trece partes de la novela.

En esto puede constar, tal vez, el sentido de la "realidad" que se supone típico de las mujeres. No es el baluceo de quien busca un lugar en el lenguaje de los otros, sino más bien el manejo hábil de la cultura en la que escritoras han participado desde siempre. La escritura de Fanny Buitrago nos lleva directamente a una lectura femenina en el sentido esbozado más arriba.²⁹ Varias contribuciones en este volumen demuestran, empero, que el territorio de esta escritura no ha sido exclusivamente pisado por mujeres. A título de ejemplo menciono el ensayo de Fernando Cruz Kronfly. La conciencia de su responsabilidad de escritor hacia la verdad me parece el mensaje más sobresaliente de la alegoría que deslinda Fernando al hablarnos de la lucha primordial entre verdad histórica y ficción.

Bibliografía

- Angel, Alba Lucía. 1982. *Misiá Señora*. Barcelona: Argos Vergara.
- Baktine, Mikhaïl. [1975] 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.
- Balides, Constance. 1990. Foucault in the Field of Feminism. En: *Camera Obscura*. 22: 138-149.
- Blanchot, Maurice. 1959. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard.
- Bonilla, María Elvira. 1984. *Jaulas*. Bogotá: Planeta.
- Borsò, Vittoria. 1991. Utopie des kulturellen Dialogs oder Heterotopie der Diskurse? En: K. Hempfer (ed.). *Poststrukturalismus-Dekonstruktion-Postmoderne*. Stuttgart: Steiner, 95-117.
- Buitrago, Fanny. 1963. *El hostigante verano de los dioses*. Bogotá: Oveja Negra.
- . 1983. *Los Amores de Afrodita*. Bogotá: Plaza & Janés.
- . 1989. *¡Libranos de todo mal!* Bogotá: Plaza & Janés.
- . 1990. El oficio de escritor. En: *Revista de Estudios Colombianos*. 9: 3-6.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. 1990. Escritura y feminismo. Entrevista con Helena Araújo. En: *La Narrativa Colombiana después de García Márquez*. Bogotá: Tercer Mundo, 143-150.
- Dorfman, Ariel. ²1972. *Imaginación y violencia en América*. Barcelona: Anagrama.

²⁹Como lo subraya Araújo, la narrativa de autoras como Flor Romero, Fanny Buitrago y Alba Lucía Angel ofrece una versión importante del país político (Cobo Borda 1990, 150) y tiene verosimilitud y ánimo de denuncia, insertándose "en la gran tradición social del Continente" (ibíd., 151).

- Ecker, Gisela. 1985. Poststrukturalismus und feministische Wissenschaft. Eine heimliche oder unheimliche Allianz? En: R. Berger y otros (eds.). *Frauen — Weiblichkeit — Schrift*. Berlin: Wagenbach, 8-19.
- Foucault, Michel. 1966. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- Garro, Elena. 1967. La culpa es de los tlaxcaltecas. En: *La semana de colores*. México: Grijalbo, 11-29.
- Glantz, Margo. 1991. Las hijas de la Malinche. En: K. Kohut (ed.). *Literatura mexicana hoy*. Frankfurt: Vervuert, 121-129.
- Grübel, Rainer (ed.). 1979. *Michail M. Bachtin. Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. 1990. Los Olvidados. América sin realismos mágicos. En: *Quimera*. 46/47: 91-99.
- Iriarte, Helena. 1989. *¿Recuerdas Juana?* Bogotá: Carlos Valencia.
- Irigaray, Luce. 1974. *Speculum de l'autre femme*. Paris: Minuit [*Speculum. Espéculo de la otra mujer*. Traducción española de Baralides Alberdi Alonso. Madrid: Saltés 1978].
- Lacan, Jacques. 1966. L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud. En: *Ecrits I*. Paris: Seuil.
- Martín-Barbero, Jesús. 1987. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona/México: Gustavo Gili.
- Menton, Seymour. 1978. *La novela colombiana*. Bogotá: Plaza & Janés.
- Mitchell, Juliet. [1960] 1977. *La condición de la mujer*. Barcelona: Anagrama.
- Moi, Toril. 1988. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- Montes, Elizabeth. 1990. El efecto irónico de la transtextualidad en 'Los amores de Afrodita' de Fanny Buitrago. En: *Revista de Estudios Colombianos*. 9: 14-19.
- Moreno-Durán, Rafael Humberto. [1976] 1988. *De la barbarie a la imaginación. La experiencia leída*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Parra Sandoval, Rodrigo. 1989. Los amores de Afrodita. En: Unión nacional de Escritores (eds.). *Ensayos sobre la literatura colombiana y latinoamericana*. Bogotá: Biblioteca popular, 125-129.
- Paz, Octavio. 1950. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Peña Gutiérrez, Isaías. 1982. *La narrativa del Frente Nacional (génesis y contratiempos)*. Bogotá: Talleres de Ediciones Avance.

- Pineda-Botero, Alvaro. 1990. *Del mito a la posmodernidad. La novela colombiana de finales del siglo XX*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Pizzaro, Ana. 1985. *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Showalter, Elaine. 1979. Towards a feministic poetics. En: M. Jacobus (ed.). *Women Writing and Writing About Women*. Londres: Croom Helm, 22-41.
- Todorov, Tzvetan. 1982. *La conquête de l'Amérique: la question de l'autre*. Paris: Seuil.
- Trujillo Muñoz, Augusto. 1990. Colombia: economía y política en la década 80-90. En: *Revista de Estudios Colombianos*. 9: 38-46.
- Uribe de Estrada, María Elena. 1986. *Reptil en el tiempo*. Medellín: Molino de Papel.