

UNIVERSITY OF CALIFORNIA,  
IRVINE

Nación y subjetividades genéricas en la narrativa y teatro colombianos (1950 - 2012)

DISSERTATION

submitted in partial satisfaction of the requirements  
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in Spanish

by

Bibiana Diaz

Dissertation Committee:  
Professor Lucia Guerra Cunningham, Chair  
Professor Jacobo Sefami  
Professor Alicia Del Campo

2014



## INDICE

	Página
AGRADECIMIENTOS	iii
CURRICULUM VITAE	iv
ABSTRACT OF THE DISSERTATION	vi
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1: Mujer y nación	23
CAPÍTULO 2: Nación y sexualidades alternativas en la narrativa colombiana	97
CAPÍTULO 3: Teatro y nación	145
CONCLUSIONES	220
BIBLIOGRAFÍA	226

## AGRADECIMIENTOS

Me gustaría expresar mi agradecimiento de corazón a todas y a cada una de las personas que, de una u otra forma, contribuyeron a la realización de esta tesis. De manera muy especial quiero mencionar tan sólo a algunas de ellas, ya que sin su apoyo, estímulo y colaboración, este logro no hubiera sido posible: a la Profesora Lucía Guerra Cunningham, en calidad de directora de esta tesis de grado, por su sabia orientación, paciencia, cariño y comprensión. Sin su abnegado trabajo y persistencia esta tesis no se hubiera terminado; al Profesor Jacobo Sefamí por su valiosa lectura, sugerencias y su incondicional apoyo; a la Profesora Alicia del Campo por la revisión y correcciones del capítulo de teatro y al Profesor Juan Villegas por su guía, colaboración y haber facilitado los videos de algunos montajes estudiados.

A todos los escritores y dramaturgos por el tiempo compartido en las entrevistas y por haberme pasado sus manuscritos inéditos. También mi inmensa gratitud para las eficaces colaboradoras, Alejandra Navarro y Diana Rojas, empleadas de la Biblioteca de la Universidad de Antioquia, que generosamente me suministraron información bibliográfica y literaria, indispensable para la implementación de este trabajo. A June De Turk y Evelyn Flores, eficaces colaboradoras en el Departamento de Español y Portugués en la Universidad de California, Irvine. A mis queridos amigos por sus constantes voces de estímulo, su desinteresada solidaridad en los momentos difíciles. A mi familia, mis padres, especialmente a mi madre, quien vino en varias ocasiones a colaborar con mis princesas Camila e Isabella, mis mayores alicientes y tan pacientes durante este proceso, y a la bondad de Dios que siempre me ha colmado de bendiciones.

# CURRICULUM VITAE

## C. BIBIANA DIAZ RODRIGUEZ

E-mail [bibianadiaz@hotmail.com](mailto:bibianadiaz@hotmail.com)

### EDUCATION

---

**University of California, Irvine**

Degree: Ph.D.

September 2014

Major: Spanish

Concentrations: Latin American Literature and Theater

**California State University, Long Beach, California**

Degree: M.A.

May 2005

Major: Spanish

Concentrations: Latin American Literature and Linguistics

**University of California, Los Angeles**

2003 - 2004

Attended to the Certificate Interpretation and translation program through Extension University.

**Universidad de la Sabana, Chía, Cundinamarca, Colombia**

Degree: B.A.

June 1998

Major: Journalism

Emphasis: Literature and Business Communication

### FIELD OF STUDY

---

Latin American literature and theater. XX- XXI Centuries.

### TEACHING EXPERIENCE

---

**Assistant professor:** Department of World Languages and Literature.  
**California State University, San Bernardino.** Fall 2014 – current date.

**Spanish Faculty:** Escuela española, Middlebury Language Schools.  
**Middlebury College, Vermont.** Summer 2012 – current date.

**Full Time Lecturer:** Department of World Languages and Literature.  
**California State University, San Bernardino.** Fall 2012 – Spring 2014.

**Adjunct Faculty:** Department of Modern Languages and Literature.  
**California State University, Fullerton** Spring 2012.

**Adjunct Faculty:** Department of Modern Languages. **Chapman University, Orange.** Fall 2010- Spring 2012.

**Teaching Associate:** Department of Spanish & Portuguese. **University of California, Irvine.** (2007- 2014)

**Teaching Associate:** Department of Romance, German, Russian Language and Literatures. **California State University, Long Beach.** (2004- 2005)

## PUBLICATIONS

---

"Entrevista a Eusebio Calonge: la dramaturgia de *La Zaranda*". (Premio nacional de teatro, España). *Gestos Journal* No.55, April 2013.

"Juegos peligrosos: infancia y nación en Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón, de Albalucía Ángel." *Taller de letras*. Pontificia Universidad Católica de Chile. No. 47, 2010. pp. 61-68.  
([http://hipermedios.ing.puc.cl/sala\\_lectura/index.php?option=com\\_content&view=article&id=424:juegos-peligrosos-infancia-y-nacion-en-estaba-la-pajara-pinta-sentada-en-el-verde-limon-de-albalucia-angel&catid=78:taller-letras&Itemid=421](http://hipermedios.ing.puc.cl/sala_lectura/index.php?option=com_content&view=article&id=424:juegos-peligrosos-infancia-y-nacion-en-estaba-la-pajara-pinta-sentada-en-el-verde-limon-de-albalucia-angel&catid=78:taller-letras&Itemid=421))

"Sab, más allá de una novela abolicionista," *IN VERSO*, Número 5 – Primavera 2005.  
([http://www.csun.edu/inverso/public\\_html/Issues/Issue%205/Diaz%20Rodriguez.htm](http://www.csun.edu/inverso/public_html/Issues/Issue%205/Diaz%20Rodriguez.htm))

Pellettieri, Osvaldo. *Medio siglo de farándula: Memorias de José J. Podestá*. Buenos Aires: Galerna, Instituto Nacional del Teatro, 2003. 216pp.

Book review. *GESTOS*, University of California, Irvine, Fall 2005.

## ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Nación y subjetividades genéricas en la narrativa y teatro colombianos (1950 - 2012)

By

Bibiana Diaz

Doctor of Philosophy in Spanish

University of California, Irvine, 2014

Professor Lucia Guerra Cunningham, Chair

Una de las características de la narrativa colombiana de mitad del siglo XX es la necesidad de describir todas las injusticias socio-políticas mediante una emergente voz de minorías, de esa *otredad*, registrada a través de la literatura. Las novelas estudiadas en esta tesis ofrecen una visión plural de identidades genéricas como expresiones de la marginalidad, con respecto a los discursos hegemónicos de la nación. El objetivo de esta disertación es precisamente analizar estos discursos disidentes tanto en el teatro como en la novela. La elección de dos áreas con especificidad distinta responde al deseo de presentar dos tipos de "discurso" de las minorías genéricas. Mientras en la novela, se realiza una elaboración narrativa donde se incursiona en las subjetividades genéricas, los espacios que ocupan y sus relaciones con los presupuestos de la nación, en los textos teatrales se incorporan prácticas discursivas y performativas que construyen un imaginario social revelador de las relaciones sociales y los proyectos culturales incluyentes/excluyentes de estas subjetividades, teniendo en cuenta una diversidad de rasgos y tratamientos de códigos teatrales que corresponden al contexto histórico.

Los autores estudiados revelan los varios niveles de tensión entre el discurso oficial de la nación que proclama igualdad entre sus ciudadanos y el discurso disidente desde la perspectiva de

minorías genéricas. En las novelas de mujeres, el discurso femenino ha logrado agencia pasando de una interioridad a una búsqueda de identidad en donde la mujer empieza escribiendo sobre ella misma, interrogando valores, explorando aspectos de lo desconocido, a la vez que registra hechos históricos nacionales desde el ámbito privado de la casa, la cocina, la cotidianidad elaborando una visión contestataria de la nación. En los textos de temática *gay*, se desarrollan subjetividades homosexuales que exploran su identidad a través de los espacios urbanos, reinscribiendo nuevas cartografías con su deseo homoerótico y presentando, a su vez, una perspectiva disidente con respecto al imaginario nacional, sus íconos y sus discursos oficiales. Las/los autoras/es son agentes de cambio al otorgarle voz a esas minorías genéricas que poseen la carga representacional de la nación colombiana signada de hibridez.

## **Nación y subjetividades genéricas en la narrativa y teatro colombianos (1950 - 2012)**

### **Introducción**

Uno de los fenómenos más interesantes de los últimos setenta años, corresponde a la inserción política y cultural de las minorías étnicas y genéricas en los discursos acerca de la nación. Ante un orden hegemónico que planteaba la nación como una totalidad armónica, estas minorías, especialmente a partir de la década de los setenta, empiezan a denunciar el carácter discriminatorio de los discursos y construcciones culturales diseñadas por un poder eminentemente racista y masculino.

Los estudios culturales, especialmente los que se enfocan en el género, han puesto de manifiesto los mecanismos del poder hegemónico a partir de conceptos tales como subjetividad, lo subalterno, lo periférico, lo marginal y las dinámicas de la inclusión-exclusión-omisión. Desde el punto de vista genérico, se critica la institucionalización de saberes y prácticas que encuentran, en las articulaciones históricas, una representación naturalizada de las diferencias culturales, lingüísticas, raciales y religiosas en una nación que no posee un devenir histórico equitativo y lineal, puesto que es el espacio de luchas entre los sujetos que la conforman y sus condiciones de existencia. Entre los diferentes problemas que se plantean, dentro de los estudios de género, se puede mencionar también la relación crítica entre los materiales simbólicos y valores culturales impuestos por una hegemonía falocentrista en las categorías de "lo femenino" vs. "lo masculino" y las diferencias equivalentes o intercambiables que existen en cada una de ellas.

Esta tesis doctoral presenta un estudio de novelas y obras de teatro publicadas/representadas entre 1950 y 2012 por autores colombianos que han tratado temas complejos con respecto al género, la identidad, la homosexualidad, la violación a los derechos fundamentales y la violencia. Mi estudio expone cómo dichos autores han sido un instrumento crucial en redefinir los márgenes e intersticios al cuestionar y desconstruir la noción hegemónica

sobre la identidad nacional. A pesar de una hegemonía de carácter patriarcal, las minorías genéricas han adquirido voz y reconocimiento gracias a la producción de discursos que abordan temas alternativos saliéndose de los cánones heteronormativos. Escritores como Fanny Buitrago, Albalucía Ángel, Rocío Vélez de Piedrahíta, Fernando Vallejo, Fernando Molano, Gustavo Álvarez Gardeazábal, Jorge Enrique Botero, Alonso Sánchez Baute, Ana María Reyes y dramaturgos como Enrique Buenaventura, Santiago García, Patricia Ariza, Tito Fernández y Daniel Galeano Rojas están conscientes de que el lenguaje es una herramienta de poder y resistencia en sus textos. Las estrategias narrativas en el caso de la novela y las diferentes técnicas de representación en la producción teatral, son su instrumento para presentar subjetividades minoritarias con una amplia diseminación discursiva a través de la cual se construyen los significados y una materialidad simbólica que cuestionan una construcción pedagógica y cultural de la nación.

Estos autores han sido agentes de cambio por medio de la parodia de mitos nacionales y construcciones culturales denunciando la devaluación y la mistificación producidas por el discurso oficial sobre mujeres y homosexuales, sobre conceptos como "lo femenino" y "lo masculino" y estereotipos genéricos en una sociedad con valores y jerarquías heterosexuales.

Fuera del estudio sistemático de estas obras, mi investigación requiere un acercamiento a partir de discursos teóricos sobre la implementación del poder oficial, las estrategias de un contradiscurso del sujeto subalterno y la manera de representación de estas subjetividades presentadas a través de una diversidad de personajes. Este trabajo de investigación también analiza cómo estos textos subvierten los valores éticos propuestos por la Iglesia y el Estado a través de una nueva significación de símbolos religiosos como santos, íconos, rituales, costumbres, contribuyendo a la desacralización de preceptos religiosos y a la crítica de una doble moral en Colombia. Estos escritores y dramaturgos contribuyen a un cambio cultural que

redefine los imaginarios prevalentes, la memoria y los discursos acerca de las identidades sexuales y las minorías genéricas. Usaré el término "subjetividades," siguiendo los planteamientos de la teoría poscolonial, como un modo de concebir al sujeto que ya no admite definiciones esencialistas o inmanentes (Anon 314). Así, la teoría feminista ha desmantelado la noción patriarcal de "lo femenino" y "lo masculino" como inherentemente basada en lo natural y biológico (Butler),<sup>1</sup> mientras la teoría *queer* ha postulado la sexualidad como plural y en constante transformación, en una heterogeneidad que no admite definiciones fijas. Otro aspecto importante de esta noción de subjetividades está en el hecho de que siempre son relacionales, de que ese yo, dentro de un contexto social y cultural, reacciona y emite sus discursos en relación a un orden o régimen social.

Aunque algunos de los planteamientos teóricos de la nación han contemplado minorías raciales o sociales, la inserción del aspecto genérico ha sido una deficiencia en pensadores canónicos tales como Ernest Renán, Benedict Anderson, Etienne Balibar y Hommi Bhabha, entre otros. Si bien en los últimos años, ha surgido una serie de estudios críticos sobre estos libros canónicos, entre ellos, *Beyond Imagined Communities* (2003) en el que se recoge una serie de artículos críticos que evalúan y exploran las afirmaciones de Anderson, no se cuestiona la validez de sus planteamientos. Por el contrario, más bien se exploran los alcances de este libro fundacional a través de varias perspectivas de investigación desde su publicación. Lo que demuestra que estos libros fundacionales siguen siendo cánones de partida para cualquier investigación que tenga como cuestionamiento central la nación.

En la novela colombiana entre 1950 y 2012, recurren subjetividades genéricas en relación con la nación, como una "comunidad imaginada" (Anderson) que excluye a las minorías genéricas a través de mecanismos específicos. Muchos de los planteamientos teóricos sobre la

---

<sup>1</sup> Utilizan, más que nada, los conceptos sobre género y teoría *queer* encontrados en los textos de Butler.

nación parten de la noción de Anderson de una "comunidad imaginada", planteada en *Imagined Communities* (1983). Idea que se moviliza y adecúa a diversos contextos nacionales. Por lo general, se puede argumentar que la nación experimenta todavía un proceso de construcción que es normalmente conducido por una ingeniería social a cargo del Estado y esto no sólo en Colombia, sino en toda América Latina.

### **Planteamientos teóricos acerca de la nación**

Para tener una mejor comprensión sobre el desarrollo de las discusiones teóricas sobre el concepto de nación, resulta válido organizarlas de manera cronológica. Estas discusiones se inician en 1882, con la idea revolucionaria, en ese entonces, de Ernest Renan en su discurso "What is a nation?" En este planteamiento de lo que es una nación, Renan resta importancia a ideas en las que la nación depende de un factor unificador racial, de lengua, de religión, de fronteras geográficas exclusivamente, ya que, según Renan, siempre en cada nación, hay múltiples ascendencias y por medio de las conquistas, diferentes religiones y lenguas. Renan, por lo tanto, prefiere definir la nación desde un principio filosófico y espiritual:

"It is a spiritual family not a group determined by the shape of the earth... a nation is a soul, a spiritual principle (...) A nation is a large-scale solidarity, constituted by the feeling of the sacrifices that one has made in the past and of those that one is prepared to make in the future... a nation is a perpetual plebiscite"(Bhabha, *Nation...*19).

Renán presenta, así, una definición a nivel abstracto que omite las contingencias y tensiones históricas para referirse al "alma de la nación." Su concepto de nación es generalizador y pedagógico pues se concibe el sacrificio personal como indispensable para formar esa familia unida por un elemento espiritual. Cohesión a través de la cual todos los ciudadanos participan en un constante plebiscito. Es un discurso nacionalista con conceptos trascendentales, como el aspecto espiritual de unión que continúa hasta el presente. Para Renán, este sustrato espiritual va

dirigido a los logros, a los sacrificios y a los actos de devoción realizados por nuestros antecesores. Así, se refuerza la noción de un "somos," gracias a lo que nuestros héroes hicieron y lo que nosotros haremos. Por tal razón, es normal encontrar monumentos nacionales que no sólo contribuyen a la memoria oficial, sino que también permiten ese espectáculo de los dirigentes nacionales, en sus desfiles y discursos patrióticos.

Un siglo después, el teórico irlandés, Benedict Anderson, escribe un libro pionero en los estudios acerca de la nación, *Imagined Communities* (1983). Desde un punto de vista más histórico y trascendiendo el aspecto espiritual enfatizado por Renán, Anderson destaca fenómenos históricos importantes, como el uso del lenguaje vernacular de la imprenta que ayudaron a consolidar y expandir los ideales y aspectos culturales de la nación entre sus miembros. Desde su introducción, Anderson define la nación como "an imagined political community- and imagined as both inherently limited and sovereign." (6) Una comunidad imaginada porque la mayoría de sus miembros no llegarán a conocer o escuchar sobre los otros miembros que pertenecen a ella y sin embargo, en la mente de cada uno, comparten una imagen de su relación con la comunidad. Es imaginada como una "comunidad" porque sin importar la desigualdad y explotación que puedan prevalecer en cada una, Anderson dice que la nación es siempre concebida como una profunda y horizontal "camaradería." (7) y es precisamente con la imprenta y la circulación de las lenguas vernáculas, como mencionaba anteriormente, que se hace posible que exista una integración y fraternidad entre sus miembros. A través del material impreso y del "*print capitalism*,"<sup>2</sup> esta camaradería entre sus miembros se hace posible hasta tal punto que crea un sentido de sacrificio en el que muchos están dispuestos a morir por la nación. Se presenta una idea de nación como un movimiento horizontal en el que sus miembros

---

<sup>2</sup> Proceso por el cual se da producción y comercialización del lenguaje impreso. La imprenta creó nuevos mercados, nuevas empresas que permitieron desarrollar, registrar, tecnificar el proceso económico y permitió "a revolutionary vernacularization of language." (Anderson, 39)

comparten un lema de igualdad creando homogeneidades e ideas universalistas del concepto de ésta. Una de sus contribuciones valiosas fue analizar la nación partiendo de la idea de que es considerada como un todo homogéneo que avanza constante y anónima en la historia, a través de la representación de los periódicos y la literatura.

Por otra parte, los planteamientos del filósofo francés Etienne Balibar son importantes porque en *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities* (1991), presentan una aproximación marxista sobre el concepto de nación en el que los orígenes están dentro de un marco socio-económico específico. Balibar explora la división de clases y cómo ésta crea racismo. Según él, las organizaciones racistas, muchas veces rehusan aceptar este término y prefieren ser llamadas "nacionalistas." Aunque parezca que son dos términos antagónicos, muchas políticas y organizaciones nacionalistas llevan implícito el racismo (38) lo que implica la exclusión de algunos grupos. Su aporte a los estudios de nación reside en el hecho de que toma en cuenta las minorías, aunque no incluye el factor genérico. Balibar mantiene la idea de una nación con una función imaginaria, pero realza su función totalizante: "Every social community reproduced by the functioning of institutions is imaginary....it is based on the projection of individual existence into the weft of collective narrative..."(93). O sea, una colectividad que homogeniza y absorbe cualquier identidad individual en aras de la identidad nacional. En *Race, Nation, Class...*, se incluye un ensayo donde Wallerstein postula que, en la nación, se dan retóricas "universalistas" donde se quiere crear una noción de totalidad cuando en la misma, ocurre una serie de exclusiones racistas, raciales y genéricas,<sup>3</sup> según su punto de vista marxista. Sin embargo, no ahonda en la especificidad de la exclusión genérica.

---

<sup>3</sup> Immanuel Wallerstein. "Class Conflict in Capitalist World- Economy ". *Race, Nation Class: Ambiguous Identities*. pp. 115-122.

Por otra parte, desde una perspectiva poscolonial de minorías inmigrantes, el teórico Homi Bhabha, hace planteamientos importantes porque analiza la noción de nación como una construcción cultural que se reafirma con una materialidad simbólica. En su libro, *Nation and Narration* (2002), empieza su introducción planteando el mito del origen de las naciones. "Nations, like narratives, lose their origins in the myths of time and only fully realize their horizons in the mind's eyes." (1) A través del tiempo, el concepto de Nación recalca nuevos significados en las vivencias y experiencias de sus integrantes.

Esta dinámica se complementa por Bhabha en su libro *El lugar de la cultura* (1994). Para él, la concepción de nación se forma partiendo de una significación histórica predeterminedada, una idea moldeada por la cultura de occidente. Sin embargo, Bhabha recalca la ambivalencia que este concepto de nación alberga, no sólo en el lenguaje con que se define, sino también por la diversidad de los que viven en ella. Bhabha habla de la nación como un sistema cultural en vez de algo políticamente programado, por lo tanto ésta ha sido algo móvil a través de la historia. Destaca una racionalidad política en la formación de la nación como una clase de narrativa en la cual estrategias textuales, desplazamientos metafóricos, subtextos y estratagemas figurativos tienen un importante papel y forman una historia propia. Bhabha sugiere que en el libro de Benedict Anderson, este concepto narrativo también está presente debido a su punto de vista de espacio y tiempo de la nación moderna "as embodied in the narrative culture of the realist novel" (2).

Por lo tanto, sugiere comprender la nación como un "texto abierto", en el que se da una amplia diseminación a través de la cual se construyen los significados y símbolos asociados con la nación. Esta materialidad simbólica comprendida por himnos patrios, emblemas nacionales e instalaciones gubernamentales, son los que reafirman una construcción pedagógica y cultural de la nación.

Bhabha deconstruye el carácter monolítico y unívoco de la metáfora nación en un movimiento horizontal, al contextualizarla en las relaciones que las minorías establecen con ésta. Partiendo del concepto de diseminación establecido por Jaques Derrida, el signo nación, no posee un significado fijo determinado por las diferencias con otros signos y que siempre remite a sí mismo, según los principios lingüísticos de Saussure, sino que es un signo polisémico cuyo proceso de significación implica una serie de desplazamientos y reinscripciones. Este signo presenta una iterabilidad que hace que el proceso de significación sea siempre plural y que a su vez, se transforme y se injerte en nuevos significados.

Para Bhabha, la diseminación del signo nación se hace palpable a través de la perspectiva del inmigrante, ubicado entre el ser y el no ser, entre el pertenecer o no a una nación. Para él, la escritura de la nación es un movimiento ambivalente, un doblez que implica dos tipos de tiempo y espacio que se bifurcan en lo pedagógico y lo performativo. En el primero, el pueblo/gente es un objeto histórico y en la actuación o performance, ese pueblo/gente se transforma en un sujeto de un proceso de significación, basado en el presente. Por lo tanto, la articulación de la nación se realiza como una tensión entre un pueblo pedagógicamente programado, con una presencia histórica ya dada y un pueblo que se define en un presente marcado por la reiteración y/o iterabilidad del signo nación. Sin embargo, el aspecto performativo del signo, toma un carácter ambivalente entre lo que la nación ha dicho que somos y lo que nosotros estamos diciendo que somos. En lo performativo, aún cuando el sujeto esté repitiendo un lema, produce un cambio de significado que modifica su versión original, a modo de una traducción, ironía o teatralización que presenta una actitud disidente con respecto a la versión pedagógica de la nación.

En el caso colombiano obviamente se han dado versiones performativas de la nación, principalmente a nivel oral, por medio de una cultura popular que se arraiga en publicaciones

costumbristas.<sup>4</sup> Sin embargo, el poder hegemónico hace perpetuar los discursos fundacionales de la nación utilizando estrategias "civilizadoras" que determinan la normalización de sus integrantes. Normalización que ha excluido minorías en su discurso histórico.

Lucía Guerra, desde una perspectiva genérica, analiza el concepto de nación como una construcción simbólica de carácter eminentemente masculino en contraposición a la patria como figura femenina en el capítulo "Mujer, Patria y Nación" de su libro *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista* (2007). Además, propone que antes de hablar de nación, hay que considerar los orígenes de la patria en el siglo X y su *Pater Patria*. Ésta correspondía a la diócesis regida por los obispos feudales. Por tal razón, dice que la patria, "tuvo un significado eminentemente religioso y morir por ella significaba morir por algo sagrado" (113). Sólo hasta el Renacimiento, es que la política empieza a separarse de la religión y la fidelidad a la patria va a adquirir otro sentido, la fidelidad al territorio. A través de la Ilustración y el surgimiento del Estado, es cuando se empieza a tener sentido de pertenencia y por primera vez, durante la Revolución Francesa (1789), se grita "Vive la nation" (1792). Al reemplazar la estatua de Luis XVI por la alegoría femenina de la Libertad y la República, se inicia una representación simbólica de los valores abstractos de la mujer. Guerra dice que "esta representación se materializa a través de los discursos o instituciones que crean una experiencia supuestamente compartida de identificación con una colectividad extendida e imponen un régimen de conducta, acciones y nociones específicas."(113)

Para ella, otra de las características o alegoría de la patria es la del aspecto familiar: "ella es la madre que alimenta y protege (de allí sus senos turgentes en las representaciones visuales,

---

<sup>4</sup> Un ejemplo sería Jaramillo Londoño, Agustín. *El testamento del paisa*. (1986) En el que el trasfondo de todas estas anécdotas y refranes es para moldear el comportamiento de buenos ciudadanos. El propio autor, hace la siguiente: "advertencia preliminar: Todo el material de este libro se escribió escuchando directamente la gente del pueblo: Campesinos, puebleños, obreros; gente sencilla que lo aprendió de sus mayores y de gente de bien. En este libro no hay nada copiado de otros libros."

mientras sus otras zonas erógenas están cubiertas por espesos velos)" (114) Es también la figura amada y pura que debe ser protegida de peligros y por la que debemos ser capaces de dar la vida por defenderla. Esta imagen es preservada por medio de monumentos y emblemas patrios. Y a pesar de que la mujer ha sido el soporte simbólico de la nación y la engendradora de sus ciudadanos, se la ha privado de la participación activa en ella no sólo por la negación al derecho a voto, sino también por su poca representación en los cuerpos ejecutivos y legislativos.

Desde una perspectiva genérica, Benedict Anderson secunda la noción de la nación como un concepto que favorece al hombre, en un proceso homosocial. Típicamente, la nación es representada como una apasionada hermandad que corresponde más bien, a la homosociabilidad, es decir, a las relaciones que se producen entre los hombres, guiadas por la competencia y el afán de empresa. Por otra parte, las mistificaciones de la mujer en su rol maternal, crean silencios significativos con respecto a su sexualidad aparte de su exclusión de toda agencia histórica.

El papel de la mujer siempre ha sido el de una madre ideal que no participa en las relaciones de contigüidad que tienen los hombres con la nación. Ella es sólo una metáfora tanto a nivel privado como público, dentro de la familia misma y asegurando la procreación de futuros ciudadanos para la fraternidad viril. Esta hermandad o fraternidad viril tiene que dejar muy en claro que toda sexualidad que no esté orientada para la reproducción, sea excluída del discurso oficial de la nación. Y desde una perspectiva biopolítica, los homosexuales son catalogados como un cuerpo enfermo.

### **Género y nación**

Estas exclusiones se hacen evidentes en las constituciones de los países latinoamericanos donde se utiliza la palabra "ciudadano" o "ciudadanos" para implícitamente abarcar a hombres y mujeres. Este mecanismo, muy similar al uso de "Hombre" para referirse a toda la humanidad,

corresponde a los discursos emitidos, según Foucault, por un sujeto excluyente. En la constitución y el código penal, sólo se hacen distinciones genéricas para establecer castigos específicos como aquel dado al adulterio cometido por mujer o la exhibición pública de la homosexualidad.

Estos documentos oficiales de la nación han sido redactados desde una perspectiva masculina anclada en un régimen heterosexual con base en la estructura patriarcal. Desde este sistema, los "ciudadanos" se dividen en hombres y mujeres, distinción hecha a partir de una base puramente biológica mientras los/las homosexuales se conciben como una desviación mórbida y perversa del orden natural.

Eve Kosofsky Sedgwick, en *The Epistemology of the Closet* (1990), lleva al lector a considerar cómo la definición y taxonomía de conceptos sobre nacionalismo, identidad y afiliación nacional han llegado a ser tan irracionales en la nación moderna. Aunque la nación funciona globalmente como un componente irreducible de identidad, el problema reside en que este término es incapaz de registrar las múltiples e inconmensurables diferencias que dividen a una nación de otra o a una nación de ella misma. Lo que distingue a una *nation-ness* de los Estados Unidos del *nation-ness* de Canadá o México hace que la definición de nación se ubique dentro de una múltiple categoría de direcciones que la hacen un término inestable, puesto que sus mismas categorías se encuentran dentro de conceptos como frontera, límites, patriarcado, y aspectos preestablecidos de raza, sexo y color que han sido tomados como algo hereditario desde el siglo XIX. La autora empieza cuestionándose sobre si la sexualidad es una orientación o una elección; ¿Se nace homosexual o se hace homosexual? ¿Esencialismo o construccionismo social? Todos estos cuestionamientos gracias a lo que ella califica como la crisis en la definición de la sexualidad moderna. Sedgwick cree que es imposible tomar una decisión entre dicotomías como público/privado, mayoría/minoría, natural/artificial, salud/enfermedad o lo

mismo/diferente. Por tal razón, ella, aunque se enfoca más en una perspectiva de homosexualidad masculina, afirma "To alienate conclusively, definitionally, from anyone on any theoretical ground the authority to describe and name their own sexual desire is a terribly consequential seizure" (26). Los estudios pioneros de género se limitaron a definir una categoría y a diferenciarla de la otra cayendo en el paradigma binario otra vez de Hombre/Mujer o género/sexo, pero siempre partiendo desde un punto de vista falocéntrico. En este sentido, el trabajo de Butler es importante porque se sale de ese paradigma y trabaja la fluidez.

Butler define el género como: "un llegar a ser, como acciones incesantes que se repiten, como normas afincadas en una ficción que se disfraza como la ley natural... La identidad genérica es una fabricación, un guión performativo que requiere la exhibición de ciertos parlamentos atribuidos de antemano al hombre y la mujer" (15). Monique Wittig, por su parte, replantea las teorías de Simone de Beauvoir, quien presenta al género como una construcción comparativa y de oposición del sujeto masculino: "la mujer no nace si no que se construye, " cita la crítica, enfatizando además la necesidad de omitir el factor biológico/sexual para analizar propiamente la identidad de la mujer (103). Para Wittig, la categoría de sexo y género es totalmente política y naturalizada sin ser necesariamente natural, y sugiere que la performatividad de género, sexo y sexualidad no es una opción libre y voluntaria, ya que hay que seguir las normas establecidas (105).

Desde una perspectiva similar, Butler enfatiza la complejidad de las categorías de sexo, género y sexualidad, recalando que cada una ha sido culturalmente construida y establecida por una tradición falocentrista que ha implantado ideas fijas y repetitivas sobre estas categorías. El género no significa un ser esencial, más bien, una exploración y determinación propia. Tanto el sexo como el género son conceptos construidos. En este contexto, Butler plantea la teoría de la performatividad: la función de género, sexo y sexualidad no es una opción, es más bien algo

impuesto. El género lo define la cultura basándose en la sexualidad biológica. Sin embargo, esta distinción es una distinción que no hace justicia a la complejidad del concepto género, el cual contiene lo que ella llama: "sexo binario" (10) que crea un campo cultural que da lugar a una pluralidad de sexos. Butler asegura que hay tantos sexos como hay diferentes clases de individuos. Por tal razón, tener categorías totalizadoras que definan la sexualidad es algo ilusorio.

En la relación entre la nación y las minorías genéricas, se observan serias tensiones. La perspectiva totalizadora y horizontal de la nación excluye a minorías, ya que el espacio definitorio del concepto nación está intrínsecamente limitado. El mismo Anderson observa que "in the modern World everyone can, should, will 'have' a nationality, as he or she 'has' a gender" (5). Así como la identidad del hombre y la mujer se deriva por su inherencia en un sistema de desigualdades, de la misma manera, la identidad nacional está determinada no sólo por lo que se presume que es, sino por la función de lo que se supone no es. La nación se forma por aquello que está opuesto a ella; todas las identidades dependen constitucionalmente de derechos que se han creado a través de la diferencia, a través de la acción de definir al otro. Siempre ese otro la ha acechado y por tal razón, se ve la necesidad insaciable de una labor representacional para administrar a través de actos de violencia, segregación, censura, coerción económica, tortura física y políticas de brutalidad; y por el otro lado, se ve esa insaciable necesidad de representar y suplementar su ambivalencia de falta de representación y "self- presence" en sus orígenes y en su propia esencia. Parker, M, Russo, D. Sommer, y P. Yaeger , en *Nationalisms and Sexualities* (1992) revisan y cuestionan a través de diferentes autores, desde el colonialismo hasta el poscolonialismo, la consolidación de identidades nacionales y sexuales; la persistencia de un nacionalismo explicado como una necesidad pasional; los derechos sexuales de las minorías legitimados a través de un discurso nacional de las libertades civiles y toda esta clase de convergencia sobre qué es nación, quiénes la conforman y gozan de todos sus derechos.

## **Contexto histórico de la nación colombiana**

La construcción de la nación colombiana ha sido patriarcal y hegemónica en su selección y ordenación jerárquica de sucesos nacionales que, desde una posición totalizadora, intenta darle un carácter coherente. Sin embargo, esta visión hegemónica omite el hecho de que el devenir histórico es un flujo de acontecimientos dispares y así, marginaliza sectores y voces disidentes. Todos ellos, en un sentido Gramsciano de la subordinación, representan fracturas o fisuras en la elaboración cultural de la nación a través de la historia. En el caso de Colombia, desde su independencia de España en 1810, los dos pilares básicos de la nación han sido la Iglesia Católica y una élite letrada conformada por intelectuales blancos pertenecientes a una clase alta, principalmente. Esta fuerte estructura patriarcal ha excluido de la participación en la nación a minorías étnicas y genéricas.

Aunque los ideales liberales franceses y la influencia de la Constitución de los Estados Unidos de Norteamérica influyeron en el proceso de formación de la nación colombiana, las discrepancias bipartidistas crearon conflictos violentos que, aunque se apaciguaron con el Frente Nacional hacia la tercera parte del siglo XX, tuvieron consecuencias devastadoras engendrando otras violencias con diferentes protagonistas, como el narcotráfico y las guerrillas.

Colombia se ha caracterizado por ser una nación conservadora que se ha regido siguiendo los ideales y principios de sus próceres Simón Bolívar y Francisco de Paula Santander: letrados pertenecientes a una élite criolla y muy religiosa. Como consecuencia de esto sus constituciones han sido conservadoras y católicas. Desde 1809 hasta 1830, no hay organización constitucional con una unidad de criterio definida, ya que la actividad política se centra en las principales ciudades. Durante ese período, surgen ocho cartas magnas de las cuales, la Constitución del

Socorro de 1809 (considerada la primera), se podría denominar federalista, democrática y católica a la vez.

En marzo de 1811, se conforma lo que podría llamarse la primera Asamblea Nacional Constituyente y Congreso en Santa Fe de Bogotá que promulga, el 4 de abril de 1811, a pesar de discordias entre centralistas y federalistas y varias constituciones regionales, la primera constitución de alcance nacional. La Constitución de 1886 permanece vigente por más de cien años, guiando el mandato de veintitrés Presidentes de la República y aunque pasa por 60 reformas, sólo es reemplazada por la de 1991, denominada también "La Constituyente," ya que la asamblea nacional que la escribió fue elegida por voto popular. Sin embargo, muchos de sus artículos, normas o mandatos en la práctica no tienen vigencia y son anacrónicos con respecto a la igualdad social y genérica. Las múltiples constituciones ayudan a la regulación de la idea de Nación, aunque dejan en claro la ambivalencia que ésta alberga, no sólo en tratar de definirla, si no también por no abarcar la diversidad de los que viven en ella. El preámbulo de la carta magna vigente dice que el pueblo de Colombia redacta la Constitución y está representado por la Asamblea Nacional Constituyente, invocando la protección de Dios y con el fin de fortalecer la unidad de la Nación, y asegurar a sus integrantes la vida, la igualdad, la libertad y la paz, dentro de un marco jurídico democrático y participativo. En su primer artículo, se define a Colombia como

Un Estado social de derecho, organizado en forma de República unitaria, descentralizada, con autonomía de sus entidades territoriales, democrática, participativa y pluralista, fundada en el respeto de la dignidad humana, en el trabajo y la solidaridad de las personas que la integran, en la prevalencia del interés general. ("Título.")

Sin embargo, Colombia, va más allá de este discurso eufemístico. La nación se caracteriza por la violencia y agudas tensiones sociales, entre ellas, la discriminación de género. Por esta razón, me

interesa analizar las relaciones que las minorías genéricas establecen con la nación en la novela colombiana, que ha sido elemento de registro de todos estos cambios políticos y culturales.

A mediados del siglo XX, cuando la mujer en Colombia y en toda Latinoamérica empieza a lograr participación política, se comienzan, a su vez, a gestar en Estados Unidos y Europa los movimientos de las minorías genéricas que protestan contra las discriminaciones y exclusiones creadas por la Nación. A partir de 1968, en Estados Unidos, se empezó una resistencia contracultural de los movimientos feministas que incluyó también el de los homosexuales. Se empezó una lucha por sus derechos civiles y por el reconocimiento público de una manera más abierta y positiva.

En el caso de Colombia, el movimiento feminista empieza en una primera etapa incipiente en la década de los veinte con precursoras como María Rojas Tejada, quien después de estudiar en el exterior y haber ejercido la docencia en la Universidad de Georgetown, regresó a Colombia con el fin de promover la educación de la mujer. Rojas Tejada fue expulsada de la Universidad en Medellín y perseguida en Manizales. Terminó en la ciudad de Pereira en donde fundó una escuela mixta y laica. Ella tradujo artículos de feministas europeas y norteamericanas y publicó, entre 1916 y 1918, una revista feminista sobre los derechos de la mujer. La actividad feminista se extendió también a la lucha social y sindical obrera, destacando dos feministas en los años 20 y 30. La primera es María Cano, socialista agitadora de luchas obreras que acompañó el surgimiento de organizaciones sindicales y la constitución de la primera central única de trabajadores de Colombia, y Betsabé Espinosa, quien dirigió la primera huelga del país, en la fábrica textil Fabricato de Antioquia. En diciembre de 1930 se realizó el IV Congreso Internacional Femenino en el Teatro Colón de Bogotá y desde entonces, no sólo se puede hablar del movimiento feminista a nivel nacional, sino que feministas colombianas se pudieron incluir en movimientos feministas a nivel internacional. Sin embargo, el movimiento feminista no se

unió organizadamente antes de la mitad del siglo XX por la influencia del gobierno conservador y la iglesia católica. Aunque en Colombia algunas mujeres teóricamente llenaban los requisitos para ejercer la ciudadanía y el voto, según las constituciones de 1821 y 1830, no fue hasta después, en la constitución de 1853, que se reconoció el sufragio universal sin distinción de sexo: aunque no fue sino hasta el segundo y el tercer decenio del siglo XX en Colombia, al igual que en otros países latinoamericanos, que se puso a la prueba dicho sufragio universal. El régimen liberal de Olaya Herrera les otorgó el derecho a manejar sus propios bienes (ley 28 de 1932) y les abrió las puertas de la Universidad (derecho estipulado por el decreto 1972 de 1933).

Sólo hasta los 1960, se inició una resistencia contracultural, no sólo de los movimientos feministas, sino también de los homosexuales. Se empezó una lucha por sus derechos civiles y por tratar de lograr el reconocimiento público de una manera más abierta y positiva.

Esta lucha sigue presente hoy en día, pero se ha integrado el apoyo estatal debido a la propagación del SIDA. El movimiento homosexual colombiano surge en 1976 por iniciativa de estudiantes y profesores universitarios que, de una manera informal, discuten la discriminación sexual colombiana. Decidieron llamarse GELG: Grupo de Encuentro por la Liberación de los "Gueis", como una actitud de búsqueda de una identidad propia (muy de moda en esa época). Los fundadores oficiales fueron el académico Manuel Antonio Velandia Mora junto con el líder homosexual filósofo León Zuleta. Sin embargo, Zuleta fue asesinado en 1993 debido a su lucha por la defensa de los Derechos Humanos y sexuales. Fue el mismo Zuleta, quien propuso usar "guei" en vez de gay, y escribirlo tal y como suena en castellano. Pero sólo hasta Abril de 1996, la Corte Constitucional protegió la libre identidad sexual y dijo que la conducta y el comportamiento homosexuales tienen el carácter de orientaciones válidas y legítimas de las personas. Por esta razón, la temática homosexual fue, en la literatura colombiana, un espacio en

blanco o un espacio aludido de manera tangencial, como es el caso de los textos de Porfirio Barba Jacob. (Balderston, *El deseo, enorme cicatriz luminosa...*)

Estos movimientos de liberación influyeron no sólo en Colombia sino también en Latinoamérica y aparecieron perspectivas disidentes para re-definir la idea de Nación.

En la actualidad, sigue la lucha por hacer valer los derechos de estas minorías en Colombia y por hacer una deconstrucción de los discursos oficiales que definen la nación como algo totalizador y homogéneo. Sin embargo, dentro de estos discursos nacionales, se da una apropiación de lo que forma parte de la idea de nación, que a su vez crea una exclusión. Una de las características de la narrativa colombiana de mitad del siglo XX es, precisamente, la necesidad de describir todas las injusticias socio-políticas. Surge una novela testimonial, en donde la realidad de los hechos supera cualquier ficción. En la narrativa, se presenta una emergente voz de minorías, de esa *otredad*, registrada a través de la literatura. Las relaciones entre la nación colombiana y los homosexuales ha sido un proceso de una constante y lenta lucha socio política de inscripciones identitarias tanto individuales como colectivas. Las novelas estudiadas ofrecen una visión plural de identidades étnicas y genéricas en la que es de crucial importancia, detenerse en el análisis y la teorización para determinar diferentes expresiones de la marginalidad, con respecto a la nación, que forman parte del marco de lo "oficial", lo "popular", *el folclore* que son afectadas por lo que Gramsci denomina lo "espontáneo"<sup>5</sup> en la nación.

Dentro de este nuevo contexto histórico, la producción cultural de Colombia se impregna de voces disidentes que cuestionan la nación desde la perspectiva de minorías genéricas. El objetivo de mi disertación es precisamente analizar estos discursos disidentes tanto en el teatro

---

<sup>5</sup> Gramsci se refiere a lo espontáneo cuando habla del subalterno y cómo éste crea o sigue ideas que no son el resultado de ninguna actividad educacional sistemática de un grupo dirigente consciente, sino que han sido formuladas a través de la experiencia cotidiana iluminadas por el "sentido común," lo que es poco imaginativo es llamado "instinto" (Beverly -189)

como en la novela. Mi elección de dos áreas con especificidad distinta responde al deseo de presentar dos tipos de "discurso" de las minorías genéricas. Mientras en la novela, se realiza una elaboración narrativa donde se incursiona en las subjetividades genéricas, los espacios que ocupan y sus relaciones con los presupuestos de la nación, en los textos teatrales se incorporan prácticas discursivas y performativas que construyen un imaginario social revelador de las relaciones sociales y los proyectos culturales incluyentes/excluyentes de estas subjetividades, teniendo en cuenta una diversidad de rasgos y tratamientos de códigos teatrales que corresponden al contexto histórico.

En el primer capítulo, demostraré dentro de un contexto específico, cómo la narrativa de la mujer en Colombia no ha tenido la atención que se merece por parte de la crítica y estudios literarios. Sólo recientemente trabajos como los de Ofelia Uribe, María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela Inés Robledo han abierto las puertas para el estudio de género en Colombia. No será hasta después de la década de los setenta cuando se presenten de una manera más explícita problemas relacionados con la identidad femenina. Por lo tanto, en novelas tales como *El hostigante verano de los dioses* (1963) de Fanny Buitrago, *La cisterna* (1971) de Rocío Vélez de Piedrahita, *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1976) y *Misiá señora* (1982) de Albalucía Ángel y *¡Los muertos no se cuentan así!* (1991) de Mary Daza Orozco, expondré como el discurso femenino ha logrado agencia pasando de una interioridad a una búsqueda de identidad en donde la mujer empieza escribiendo sobre ella misma, interrogando valores, explorando aspectos de lo desconocido. Su escritura crea conflictos con la visión patriarcal de la mujer basada en virtudes religiosas, raza y clase social, la excesiva protección y represión orden patriarcal. Mis análisis demostrarán que las mujeres empiezan a indagar sobre su propio cuerpo y a plantear la problemática de género e identidad sexual elaborando, a la vez, un imaginario erótico y una visión contestataria de la nación.

En el segundo capítulo, me propongo estudiar las novelas que, desde una temática gay, empiezan la búsqueda de una escritura subversiva ante la construcción de un imaginario de la nación que aunque parece fijo, presenta una *iterabilidad* (Derrida) del signo nación que hace que el proceso de significación sea siempre plural y que se transforme y se injerte en nuevos significados. En la literatura colombiana, al igual que en el resto de Latinoamérica, la temática homosexual fue altamente censurable. Razón por la cual, desde principios del siglo XX, se trata lo homosexual de manera tangencial o a nivel de subtexto. *Por los caminos de Sodoma* (1932), la novela de Bernardo Arias Trujillo, será la pionera en el tema; sin embargo, la censura hace casi imposible acceder a dicho texto.

Esta situación cambia debido a la emergencia de los movimientos de liberación sexual a partir de los años setenta. Por lo tanto, escritores como Gustavo Álvarez Gardeazábal en *El Divino* (1986), Fernando Vallejo en *La Virgen de los sicarios* (1994) y *El desbarrancadero* (2008), Fernando Molano *Un beso de Dick* (1992), Alonso Sánchez Baute en *Al diablo la maldita primavera* (2002), Jorge Enrique Botero *Espérame en el cielo capitán* (2004) y *Entre el cielo y el infierno* (2003) de Ana María Reyes,<sup>6</sup> revelan los varios niveles de tensión entre el discurso oficial de la nación que proclama igualdad entre sus ciudadanos y el discurso disidente desde la perspectiva de minorías genéricas.

En este capítulo, espero demostrar cómo estas novelas ofrecen una visión plural de identidades genéricas como expresiones de la marginalidad, con respecto a los discursos hegemónicos de la nación. Aunque estas narraciones conservan elementos comunes como lo es el final de derrota y castigo para el amor homosexual de los personajes principales, se debe destacar la enunciación de un imaginario homoerótico y su material simbólico, al presentar

---

<sup>6</sup> Ana María Reyes trata temas homosexuales y lésbicos en sus cuentos. Aunque en este capítulo me concentraré en la novela, se incluirá a Reyes porque trata el tema lésbico y hasta la actualidad, no se ha publicado ninguna novela de perspectivas lesbianas, género que sigue siendo una página en blanco en Colombia.

personajes homosexuales que hacen uso de la ironía como arma literaria, con un tratamiento Kitsch del cliché masculino rescatando, de esta manera, la estética gay de los años setenta. En estos textos se desarrollan subjetividades homosexuales que exploran su identidad a través de los espacios urbanos, reinscribiendo nuevas cartografías con su deseo homoerótico y presentando, a su vez, una perspectiva disidente con respecto al imaginario nacional, sus íconos y sus discursos oficiales. La narración gay toma lugar en el espacio intersticial de una nación fallogocéntrica, donde la cultura y el cambio político son procesos fluctuantes entre la negociación y la traducción de historias prescriptivas nacionales.

En el tercer capítulo se expone cómo a través del teatro se elaboran nuevos imaginarios culturales como discurso disidente de las minorías genéricas que buscan su lugar en la prescripción de identidades hegemónicas y utopías nacionales. Por eso se estudian obras canónicas como *La maestra* (1968) de Enrique Buenaventura y *Nayra* (2001) de Santiago García, grandes maestros, por su parte, del teatro colombiano y padres del movimiento del teatro colectivo en Colombia; obras como *Manuela no viene esta noche* (2011) y *Mujeres en la plaza ¿Donde están?* (2009) de la dramaturga Patricia Ariza, pionera del teatro de la mujer en Colombia y en donde se representa la imposibilidad de crear discursos totalizadores sobre la nación; obras como *La mirada del avestruz* del dramaturgo Tino Fernández, quien desde un método alternativo, como lo es la danza teatro, por medio de un proceso de metaforización de la problemática social colombiana, plantea identidades genéricas y relaciones de poder en donde el movimiento corporal es el vehículo de la significación y la voz que denuncia la violencia; obras, finalmente, como *Lesbi/Anas: el club de las Anas* de Daniel Galeano Rojas, uno de los pioneros del teatro LGBTI colombiano cuyas puestas en escena otorgan voz a esas minorías genéricas que poseen la carga representacional de la nación colombiana signada de hibridez.

Se espera así demostrar que las diferentes voces y perspectivas de las minorías genéricas, resultan en una inscripción significativa en la cultura colombiana puesto que no sólo hacen un comentario contestatario acerca de la nación sino que también desmantelan el carácter fijo y unitario de la noción oficial de identidad.

# Capítulo 1

## Mujer y nación

La nación colombiana, como el resto de Latinoamérica, se organizó a partir de un modelo europeo con bases en una estructura patriarcal sacralizada por la Biblia que elabora, principalmente, dos arquetipos de la mujer: Eva, la pecadora, y la virgen María como símbolo de la virtud y la maternidad.<sup>7</sup> Al tener a la familia como núcleo fundamental, la nación colombiana exacerbó el rol de madre y engendradora de hijos manteniendo a la mujer en los quehaceres de la casa y alejada de toda participación histórica.

Haciendo eco de una ideología feminista, la lucha de las mujeres ha pasado por tres diferentes etapas: en la segunda mitad del siglo XIX, las mujeres colombianas abogaron por el derecho a la educación, luego durante la década de los años veinte, lucharon por el derecho a voto y hacia la década de los setenta e influidas por el movimiento de liberación de la mujer en Estados Unidos, se propusieron denunciar y dismantelar los paradigmas básicos del patriarcado.

En este capítulo, me propongo analizar un grupo de novelas publicadas durante las últimas décadas del siglo XX para destacar la actitud disidente de las escritoras con respecto a la nación como construcción cultural impuesta por una hegemonía masculina. Junto a la crítica y rechazo de esta estructura se observa, además, un proceso de construcción de la identidad de la mujer fuera del imaginario falocéntrico y sus arquetipos, preconcepciones y silencios que definen "lo femenino" desde una perspectiva androcéntrica.

### Antecedentes históricos

---

<sup>7</sup> Varios versículos de la Biblia enfatizan la razón por la cual fue creada la mujer, un ser obediente y servil a su marido para poder cumplir con su función reproductiva (*La Nueva...*, Efesios 6:25-29, Hebreos 2:17; 9:11). Al mismo tiempo, se enfatiza la superioridad del hombre sobre ella al catequizar al marido como el sacerdote del hogar, a quien la mujer debe ser sometida, siempre con "una conducta íntegra y respetuosa" (*La Nueva*, Efesios 5:33, Pedro 3: 1-2).

Según, Julia Kristeva, la mujer es "una disidente perpetua con respecto al consenso social y político; es exiliada de la esfera del poder y por ello es siempre singular; dividida, diabólica, una bruja. La mujer está aquí para agitar y trastornar; desinflar los valores masculinos, y no para abrazarlos. Su papel consiste en mantener las diferencias apuntando hacia ellas, dándoles vida y poniéndolas en juego" (Citado en Thomas 283).

A pesar de que la Revolución Francesa trajo consigo esperanzas de destruir todas las restricciones civiles y culturales de la mujer, su educación siguió siendo limitada, situación que perpetuaba su posición subordinada. En el caso de Colombia, a juzgar por las estadísticas de la historiadora colombiana, Patricia Londoño Vega, hacia 1833, las mujeres representaban el 10% de los educandos y al cerrar el siglo, eran un poco más del 40%, la mayoría de ellas religiosas. Londoño Vega afirma que con la Ilustración, "se esbozó la idea de la importancia de educar a las mujeres para que pudieran formar buenos ciudadanos," (10) pero desafortunadamente, se abrieron más escuelas para hombres al ser consideradas más urgentes que aquéllas destinadas a las mujeres. Este hecho afianzó el papel fundamental y necesario del hombre impuesto por convenciones culturales de otrora en las que, si no se lograba tener los recursos económicos para respaldar una dote o no se negociaba un buen matrimonio, las únicas opciones de la mujer eran convertirse en monja o ser una solterona. Este contrato o dote se efectuaba sin importar la clase social a la que pertenecía la futura esposa; si era una señora de la capital con educación básica, una campesina, criada doméstica, nana, tejedora o lavandera, que son, de acuerdo con Londoño Vega, "algunos de los múltiples oficios desempeñados por la inmensa mayoría de las mujeres que tuvieron que ganarse el sustento o ayudar a sostener a sus familias." (7)

Sólo fue hasta finales del siglo XIX que los nuevos códigos reconocieron los derechos civiles de la mujer colombiana otorgándole el derecho de solicitar medidas preventivas para evitar perjuicios en el manejo de sus bienes. Sin embargo, la segregación política seguía vigente

lo que causó que el derecho al voto femenino causara grandes polémicas durante todo el siglo XIX. En Colombia, según las constituciones de 1821 y 1830, algunas mujeres teóricamente cumplían los requisitos para ejercer la ciudadanía y el voto, pero esto era tan mal visto que a nadie se le ocurrió que podía hacerlo (Londoño 9). Fue sólo en 1853 que la constitución reconoció el sufragio universal sin distinción de sexo, aunque tampoco ese año se votó en Colombia. El voto femenino no se consolidó sino hasta el segundo y el tercer decenio del siglo XX, al igual que en otros países latinoamericanos. El régimen liberal del presidente Enrique Olaya Herrera les otorgó el derecho a manejar sus propios bienes (ley 28 de 1932) y les abrió las puertas de la Universidad (derecho estipulado por el decreto 1972 de 1933), pero durante el siguiente gobierno liberal, el de "la revolución en marcha" de Alfonso López Pumarejo (1934 - 1938), la mujer se vio agredida por las opiniones del clero que se oponía a la coeducación universitaria.

En "Aspectos históricos de la condición sexual de la mujer en Colombia," Magdala Velázquez informa que, durante los años de 1930 y 1935, el Episcopado expidió varias disposiciones amenazando con la excomunión a los padres de familia que enviaran a sus hijas a colegios mixtos o a universidades que tuvieran ese mismo carácter mientras el sistema democrático seguía siendo organizado por y para los varones. Hasta muy avanzado el siglo XX, existía una ambivalencia conceptual de los demócratas colombianos frente al sufragio (196) y Magdala Velázquez explica cómo las mujeres quedaban en medio de los conflictos bipartidistas ya que los liberales temían que las mujeres tuvieran el derecho al sufragio porque estaban "bajo la influencia del confesionario y que bajo la presión de los curas, pudiera ocurrir algo similar a la derrota de la República española en las urnas. Después de 45 años de hegemonía conservadora bajo el régimen de la regeneración, la República Liberal no quería perder el poder a manos de las mujeres manipuladas por sus opositores políticos." (200)

La fuerte influencia de la iglesia en las decisiones políticas (comentada en la introducción) fue evidente particularmente durante la época de la Violencia (1948-1958), cuando muchos sacerdotes no otorgaban la absolución de los pecados a las mujeres, si éstas no les llevaban las cédulas de sus maridos para destruirlas y frustrarles el derecho a voto.

Por otra parte, al temor de los liberales se contraponen el de los conservadores que "temían destruir la tradición de su versión femenina que arruinaría las bases de la familia católica" (Velázquez 200). No es extraño, entonces, que la mujer no haya recibido su derecho al sufragio hasta 1953, irónicamente, bajo un gobierno dictatorial, en la constituyente convocada por el general Gustavo Rojas Pinilla.

Sin embargo, la validación de los derechos civiles o políticos no se hace realidad para muchas mujeres de la época, debido al poder de la hegemonía masculina o simplemente al temor de las posibles represalias. En la sociedad del siglo XX, aún estaban vigentes las discusiones decimonónicas de pensadores como Montesquieu, Rousseau y Comte sobre la mujer, su imagen, su debida educación y sus funciones en la sociedad. El rol de la mujer y sus virtudes privadas en un estado democrático, según Montesquieu, constituyen virtudes cívicas sin mayor función que la de cumplir con sus deberes de progenitora, de madre y de buena esposa. En *La mujer fragmentada: Historias de un signo*, Lucía Guerra, señala de qué manera en el pensamiento de Rousseau se establece una tajante división entre hombres y mujeres:

La mujer, en todo aquello no relacionado con el sexo, es un hombre puesto que posee los mismos órganos, las mismas necesidades y las mismas facultades. Como ley natural, sin embargo, en la unión de ambos sexos, cada uno contribuye a la procreación de manera diferente pues el agente masculino debe ser fuerte y activo mientras la mujer permanece como ser pasivo y débil que está hecho para agradar y ser subyugado [...] Mientras para el hombre la actividad procreadora es momentánea y fugaz, la mujer permanece unida constantemente a su dimensión maternal y biológica que se extiende a lo ético y requiere de ella las virtudes de la fidelidad, la modestia y el pudor. (65)

Guerra plantea que las ideas de Rousseau reafirmaron el prejuicio de que la mujer, en su rol reproductivo carecía de habilidad intelectual para el estudio de las ciencias y la práctica de la política y los negocios. Por tal razón, la educación de la mujer se centraba en la religión y las labores domésticas teniendo como objetivo ser buena esposa. Estas ideas hicieron que desde el siglo XIX, según Guerra, la caracterología de la mujer fuera encauzada por tres vertientes principales: "La del corazón, que la hace ángel idolatrado; la del cerebro pequeño, que le impide participar en las actividades intelectuales y la de sus manos o labor doméstica que la fuerza a servir a su esposo y a los hijos" (68).

En consonancia con Rousseau y Montesquieu, el positivismo de Augusto Comte de sólida influencia en las naciones latinoamericanas, reafirma también la inferioridad del sexo femenino:

La mujer permanece en un estado infantil perpetuo y, de manera similar a aquella observada en los animales inferiores, ella posee una preponderancia de sus facultades afectivas [...] también destaca que el progreso de la condición social de la mujer debe seguir la siguiente dirección: hacer su vida cada vez más doméstica, disminuir al máximo el trabajo fuera de la casa y capacitarla, de manera cada vez más completa, en su papel de educadora de la naturaleza moral de los hombres. (Guerra 68)

A pesar de haber sido el soporte y eje simbólico de la nación, la mujer no tuvo derecho a voto en Latinoamérica hasta mediados del siglo XX. En su rol primario de madre y esposa, ella fue la engendradora de hijos para la nación en una posición que no le permitía ser sujeto y agente histórico de dicha nación. Este factor agregado al hecho de que recibía menos educación y predominaba el prejuicio de que la mujer había nacido para dar hijos y no ser una intelectual influyeron, sin duda, en la escasa producción literaria de las mujeres hasta mediados del siglo XX.

Se podría decir que la lucha por los derechos de la mujer se instauró oficialmente en la Revolución Francesa cuando Olympe de Gouges, una hija de carnicero, presentó a los líderes de la Asamblea Revolucionaria, la primera Declaración de los Derechos de la Mujer y la ciudadanía

en 1789. Pero a pesar de que ésta no tuvo resonancia alguna, Gouges siguió con el movimiento feminista hasta que, cuatro años después, fue guillotinado por sus actividades y protestas contra la dictadura de Robespierre. En Colombia, se encuentra una pionera similar a la francesa sobre los derechos de la mujer en la escritora Soledad Acosta de Samper (1833-1913) quien, según Escobar Mesa, "no escatimó recurso ni medio para levantar su voz a favor de la mujer durante casi medio siglo en Colombia y en el mundo americano." (12)

Los primeros trazos de la ideología feminista en la narrativa colombiana se dan en *Novelas y cuadros de la vida sur-americana* (1869) de Soledad Acosta de Samper. En este texto y bajo la influencia del feminismo francés, Samper abogaba por la educación de la mujer y criticaba su situación dentro del matrimonio, definiendo sus protagonistas como flores marchitas encerradas en la casa, a la cual compara con un negro ataúd. En su texto titulado "El corazón de la mujer (ensayos psicológicos)" (1869) se observa, sin embargo, que tras esta crítica perdura una noción patriarcal que define la "esencia" de la mujer en su dimensión sentimental. "Las mujeres no tienen derecho a desahogar sus penas a la faz del mundo. Deben aparentar siempre resignación, calma y dulces sonrisas; por eso ellas entierran sus penas en el fondo de su corazón, como en un cementerio, y a solas lloran sobre los sepulcros de sus ilusiones y esperanzas." (239)

Esta contradictoria reafirmación de las nociones de la hegemonía masculina se observa también en la novela *Hados* (1929) de Isabel Pizón Castilla de Carreño bajo el seudónimo de Isabel de Montserrate. Esta novela, ya a principios de siglo, refleja las preocupaciones de las mujeres colombianas que se sentían atrapadas entre una sociedad tradicional de corte religioso y una sociedad progresista. La autora deja en claro las contradicciones de un feminismo aún arraigado en esa primera etapa que abogaba por la educación de la mujer. *Hados* presenta una agencia incipiente en la protagonista Catalina, una niña perteneciente a la alta sociedad, quien descubre los beneficios de buscar educación y empleo después de regresar de su internado en

París. Sin embargo, el propósito de su educación y trabajo confluyen, al fin y al cabo, en la meta de hacerse la compañera más adecuada e ideal para su futuro esposo. La autora sitúa a Catalina en los Estados Unidos para poder justificar el compromiso político de ella en asuntos feministas. A través de sus sueños y cartas, Catalina expresa sus deseos de hablar a favor de la educación de la mujer y sus derechos jurídicos, pero en el contexto contradictorio del feminismo de la época, reitera la importancia del rol primario de madre procreadora argumentando que la educación hará a la mujer más capacitada para educar a sus hijos como dignos ciudadanos de la nación y colaborar así en ese proyecto nacional afincado en una estructura patriarcal.

Unas décadas antes, sin embargo, Socorro Ramírez destaca la lucha de la feminista María Rojas Tejada, quien después de estudiar en el exterior y haber ejercido la docencia en la Universidad de Georgetown, regresó a Colombia, a principios del siglo XX, y fue precursora en la promoción de la educación de la mujer. Empezó en Yarumal (Antioquia) donde fundó, en 1914, un Centro Cultural Femenino que fue muy mal visto por la oligarquía católica del pueblo. Se trasladó entonces a la pujante Medellín, pero fue expulsada de la Universidad y luego tuvo que dejar la ciudad por el cerco que le impuso el clero viéndola como una amenaza a la estabilidad social. No alcanzó a llegar a Manizales cuando columnistas de la prensa local pedían a la población no darle alojamiento ni trabajo pues su presencia era tomada como estímulo a la desmoralización social. Se fue luego a Pereira en donde fundó una escuela mixta y laica, tradujo artículos de feministas europeas y norteamericanas y publicó, entre 1916 y 1918, la revista *Femeninas*, "Publicación mensual. Órgano del Centro de Cultura Femenina."

En la década de los veinte hubo una disminución en la circulación de revistas y publicaciones, entre las pocas se encuentran: *Letras y Encajes*, "Revista femenina al servicio de la cultura," (semanal *Hogar*), "Lectura del domingo; lectura del hogar," (Redactora: Uva Camacho, Bogotá) y *Hojita de Guadalupe*, "Órgano del Patronato de Obreras." (Directora: María

Ceballos Uribe). Esto sugiere que no se dedicó tanta prensa a la mujer debido a varios factores: algunos de éstos fueron los cambios traídos por el movimiento obrero, el surgimiento del socialismo y la influencia del gobierno conservador en la Iglesia. La mujer fue llamada a cuidar el hogar durante esta época, a estar restringida a la casa en vez de educarse. Esto empieza a cambiar hacia los años treinta cuando se realizan reformas educativas y aumentan las actividades feministas que promueven las publicaciones dirigidas a/y por las mujeres.

En los años veinte y treinta, esta actividad feminista se extendió también a la lucha social y sindical obrera. Dos feministas se destacaron en esta etapa. La primera es María Cano, socialista agitadora de luchas obreras, quien contribuyó al surgimiento de organizaciones sindicales y la constitución de la primera central única de trabajadores de Colombia. Por otra parte, Betsabé Espinosa dirigió la primera huelga laboral femenina del país, en la fábrica textil Fabricato en Antioquia, donde las mujeres pidieron mejores sueldos y se reivindicó a aquellas mujeres agredidas sexualmente por el director y los capataces de la fábrica (Velásquez, 194).

Esta lucha por la participación en el campo laboral de la mujer quedó registrada también en su actividad literaria. María Mercedes Jaramillo en su libro *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX*, afirma que desde 1930, aumentó el número de revistas femeninas en las que se leen las contradicciones y la confusión sobre cómo debía ser un feminismo "sano." En algunas, se valoraba y se apoyaba el trabajo para la mujer. Pero en otras, se enfatizaba que la mujer no estaba lista para el ambiente laboral y que requería de una instrucción más avanzada. Se hablaba de los valores de la "moral" y la "virtud" y se planteaba la preocupación por los peligros y la pérdida de las cualidades virtuosas a las que iban a estar expuestas en el ambiente laboral. (Jaramillo 40)

Estas revistas eran el único medio que las mujeres de la época tenían para expresarse. En ellas publicaron poemas, cuentos y novelas por entregas. Escribir y publicar ficción era mucho

más aceptable para la mujer que escribir sobre derechos políticos en la prensa. Sin embargo, esto tampoco quiere decir que le fuera fácil hacerlo. Al tener que recurrir al uso de seudónimos, sus identidades verdaderas se han perdido. Y las que sí lograron hacerlo con su verdadero nombre, fueron publicadas en ediciones pequeñas que no gozaron de segundas impresiones. Por estas razones, es sumamente difícil conseguir acceso a los textos de las escritoras de esta época. Sólo se puede tener archivo de algunas escritoras que sí lograron publicar en ciertos periódicos y revistas literarias más reconocidas y aún así, muchas veces éstas carecen de datos concretos, como fechas de publicación, nombre y origen de la autora.

Entre los libros importantes del feminismo, se destaca *Una voz insurgente* (1963) de Ofelia Uribe de Acosta donde se incorporan los planteamientos de Simone Beauvoir en *El segundo sexo* (1949). Acosta describe en detalle la labor que ella y otras dos mujeres, Georgina Flecher y Clotilde García, realizaron durante la década de los treinta, en beneficio de la mujer. Ellas abogaron por restituirle a la mujer colombiana derechos que la constitución de 1886 les había quitado: el sufragio, la educación secundaria y universitaria adecuada y el control de sus bienes.

Con la semilla de los movimientos feministas de los primeros treinta años del siglo XX, que si bien no fueron tan efectivos y famosos como los movimientos posteriores de los derechos civiles de la década del sesenta en los Estados Unidos, se sentaron precedentes importantes para la mujer colombiana, aunque en un principio, la lucha sólo fuera sufragista y abogara por la educación universitaria para la mujer y sus derechos adquiridos. En diciembre de 1930, Colombia fue la sede del IV Congreso Internacional Femenino en el Teatro Colón de Bogotá y desde entonces, los grupos feministas han actuado tanto a nivel nacional como internacional.

Un segundo foco de movimientos feministas se registra en la década del cuarenta. Las mujeres habían obtenido el derecho a ingresar a la universidad y plantear en los trabajos de

grado sus puntos de vista sobre la condición social de la mujer colombiana. Una mujer que se destaca es Gabriela Peláez Echeverry, primera abogada graduada en la Universidad Nacional (Velásquez, 201). Durante ese mismo decenio, se editó la revista *Agitación Femenina*, la cual sirvió como medio de expresión de los problemas de la mujer y difundió información sobre las diferentes corrientes ideológicas que penetraban en el país. En 1957, la mujer colombiana ejerce su protagonismo con el voto, ya que su participación en las urnas, ayudó a establecer también el Frente Nacional.

Una de las organizaciones feministas importantes hoy en día es la Red Nacional de Mujeres,<sup>8</sup> fundada en 1992, luego de que diferentes grupos y feministas independientes consolidaron una activa participación en el proceso de la Asamblea Nacional Constituyente de 1991. Esta organización se encargó de la inclusión de artículos que garantizaran una realización efectiva de los derechos de las mujeres y actualmente, también participa en procesos legislativos favorables para ellas. La Red Nacional crea y fortalece organizaciones regionales y locales de mujeres y tiene incidencia a nivel internacional en diversos espacios de las Naciones Unidas y la Comisión de los Derechos Humanos.

### **Relaciones de género con la nación colombiana**

A diferencia de las dos primeras etapas del desarrollo de la ideología feminista, el Movimiento de Liberación de la Mujer iniciado en 1968 en los Estados Unidos develó mecanismos de poder en los fundamentos mismos de la estructura patriarcal. El acceso a la educación y el derecho a voto fueron, para este movimiento, conquistas parciales que no lograron modificar la organización de la sociedad. Michel Foucault y Jacques Derrida contribuyeron con sus importantes estudios sobre el poder y la filosofía de occidente a develar esa estructura

---

<sup>8</sup><http://www.rednacionaldemujeres.org/>

patriarcal que, en una modalidad falogocéntrica, ha organizado el conocimiento, la religión y las relaciones entre hombre y mujer.

Desde esta perspectiva, surgió la noción de género demostrando que la subordinación de la mujer no sólo funcionaba a nivel económico y político, sino también en los diferentes ámbitos de una cultura que define "lo femenino" y "lo masculino" a través de construcciones culturales que reafirman la superioridad del hombre.

En Colombia, como en el resto de Latinoamérica, surgió así una nueva conciencia que impulsó el rescate de la literatura de la mujer con el objetivo de modificar el canon de dominio masculino y las escritoras empezaron a elaborar nuevos imaginarios donde se denuncian los silencios impuestos por la noción falogocéntrica de "lo femenino" y se traza otro concepto de la identidad ahora desde la perspectiva de la mujer.

Un importante aporte en esta línea lo conforma *Literatura y diferencia: Escritoras colombianas del siglo XX* ya que rescata escritoras ignoradas por la crítica canónica y a la vez, delinea esta otra historia que había sido devaluada. María Mercedes Jaramillo declara que en "sólo sesenta años [...] se ha pasado de la literatura romántica que idealizaba el ángel de la casa y a la madre ideal, a obras que retan, desde diversas perspectivas, el discurso falogocéntrico y asumen el ser mujer"(XLVI).

Este capítulo plantea que la literatura de la mujer colombiana, influida por esta nueva ideología feminista, busca enunciar y reinscribir una identidad genérica que sirva como instrumento de lucha contra los rótulos y estigmas prevalentes en la cultura y la nación. Esto a través de esa materialidad simbólica que destaca Homi Bhabha como una construcción pedagógica y cultural de la nación. Las escritoras incluidas en este capítulo tienen en común el hecho de que la crítica de corte masculino ha ignorado sus textos. En el corpus canónico de la novela colombiana donde predominan los escritores y no las escritoras, se ha omitido el hecho de

que la producción literaria de la mujer es un valioso registro histórico, sociopolítico y cultural con igual o mejor calidad que varias de las novelas consideradas relevantes en la historia de la literatura nacional. Novelistas como Rocío Vélez de Piedrahita (Medellín, 1926), Fanny Buitrago (Barranquilla, 1940), Albalucía Ángel (Pereira, 1939) y Mary Daza Orozco (1950) registran su narrativa una serie de desplazamientos y marginaciones de la mujer a nivel familiar y social. Al mismo tiempo, defienden los derechos básicos de la mujer abogando por la representación e inclusión dentro del discurso oficial y sus nociones de identidad nacional. A través de sus estrategias narrativas, estas escritoras desterritorializan la oposición genérico/binaria del falogocentrismo y el lugar subordinado de la mujer. Desde un espacio intersticial, sus textos escrutan la crisis sociopolítica desde mediados del siglo XX hasta principios de éste como factores decisivos en su marginalización.

En Colombia, como en el resto de América Latina, se ha narrado una continuidad histórica para organizar la dispersión, las controversias y discrepancias de los discursos oficiales que afectan sucesos y acontecimientos dentro de esas "identidades colectivas disidentes" que están en contra de la regulación del canon. En los estudios culturales sobre la diferencia de género, etnia, religión u orientación sexual, se tendría que poner atención a la diferenciación analítica entre la materialidad simbólica y la transformación de estos discursos totalizadores para desarrollar el concepto del sujeto-mujer como creador y formador de su propia identidad cultural: un sujeto que lucha por su posición y su territorialización que permite replantear historias oficiales en narrativas específicas. Para analizar las relaciones entre identidad y nación es importante detenerse también en la identificación emocional que se tiene con el sentimiento de pertenencia y el concepto de orgullo nacional. Porque si bien el régimen moderno de poder ha tratado de dismantelar y reorganizar la identificación de los sujetos dentro del contexto de la nación-estado, otras comunidades imaginarias denominadas por Chatterjee como "The Fuzzy

communities" (Citada en Radcliffe 14), persisten en los discursos políticos populares en los cuales la legitimación y representación política tienen un significado diferente a aquéllos atribuidos por el Estado.

En este *corpus* literario, la mujer empieza un proceso de escritura de su identidad cuestionando valores establecidos, explorando aspectos de lo desconocido o temas tabú para la mujer, según el modelo patriarcal vigente. No será hasta después de la década de los sesenta que se presentan, de una manera más explícita, problemas relacionados con la identidad femenina. Es a partir de esta época que varias escritoras empiezan a recuperar y apropiarse de espacios y derechos negados. Así, empiezan a indagar sobre su propio cuerpo y su sexualidad, sólo conocido, como dice Beauvoir: "por el tacto ginecológico o del esposo" (Rozo-Moorhouse 6). En las novelas posteriores a la segunda mitad del siglo XX, dentro del contexto de los movimientos de liberación sexual de los sesenta, varias autoras colombianas empiezan a escribir sobre la violencia, la desigualdad y la represión genérica, teniendo como base común la experimentación literaria, la exteriorización de una posición crítica y la búsqueda de un posicionamiento con mayor autoridad y libertad en la que se observa la antítesis entre el hermetismo prescrito por la nación y un discurso contestario incipiente de sus antecesoras de los años veinte y treinta.

Escritoras como Fanny Buitrago en *El hostigante verano de los dioses* (1963), Rocío Vélez de Piedrahita en *La cisterna* (1971) y Mary Daza Orozco en *¡Los muertos no se cuentan así!* (1991) exponen la muerte, la violencia y la excesiva protección y represión del patriarcalismo hacia la mujer por medio de un registro epistolar con un tono confesional o la transcripción de un testimonio personal. Por otra parte, Albalucía Ángel en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) y *Misiá señora* (1982) elaboran un imaginario erótico a

partir de un cuerpo mujer y cuestionan la Historia oficial y la nación desde una perspectiva femenina.

**En los márgenes de la Historia oficial de la nación. *El hostigante verano de los dioses* (1963) de Fanny Buitrago**

En América Latina puede argumentarse que la nación experimenta aún un proceso de construcción conducido por una ingeniería social a cargo del Estado que al mismo tiempo, busca demostrar cómo otras "historias" no oficiales (y sus respectivos actores sociales) están interviniendo en dicha construcción, de modo que la nación parece estar en un constante rehacerse. En esta línea, Radcliffe y Westwood sugieren que esta distinción entre lo oficial y lo popular "does not signal a binary opposition but a complex articulation which both supports and fractures the nation." (2) El discurso de la nación se constituye en un espacio de lucha ideológica en el que: "Equally central to the research frame was the understanding that identities are multiple and that the de-centred self produces a series of complex relationships to the nation" (2). Con ello, Radcliffe y Westwood revaloran el potencial de lo popular como eje desde el cual se construyen identidades alternativas y disidentes que se instalan frente al discurso oficial desde una posición de negociación identitaria.

Fanny Buitrago en su novela *El hostigante verano de los dioses* (1963), presenta, precisamente, estas complejas identidades a través de una multiplicidad de narradores quienes irán contando en entrevistas o por medio de cartas, los acontecimientos cotidianos de un pueblo caribeño y alejado al que ha llegado la periodista Marina en busca de la autoría de un misterioso libro. Buitrago critica a la hegemonía masculina en una sociedad dominada durante generaciones por el catolicismo, narra temas polémicos como el abuso y la violencia, el incesto y la promiscuidad sexual y plantea una crítica al discurso nacional por parte de los intelectuales de la

época de los sesenta que después de la caída del General Rojas Pinilla en 1957, empezaban a organizarse en grupos de movimientos artísticos y literarios buscando cambios políticos y sociales, como es el caso del incipiente grupo nadaísta a principios de los sesenta, al cual, perteneció Buitrago hasta 1968.

Los personajes de Buitrago, precisamente un grupo de jóvenes intelectuales y artistas que comparten una crítica y filosofía revolucionaria, no llegan a concretar una acción política clara. Por lo tanto, el grupo de intelectuales del *Hostigante verano de los dioses*, se presenta como un grupo desordenado e irreverente enredados dentro de sus propias tramas. Las vidas y enredos de esta multiplicidad de personajes son expuestos al publicarse un misterioso libro de autor desconocido y Marina, la protagonista, ha llegado al pueblo para investigar la identidad de dicho autor.

La novela describe la violencia genérica ya que varios de los personajes son víctimas de violaciones sexuales: Dalia desde sus doce años, por el esposo que le ha sido impuesto; Edna, una mendiga, quien es violada por uno de los hijos gemelos de Dalia Arce y Eugenia, quien es violada por su hermano. Sin embargo, Buitrago trabaja ese dolor como herramienta clave para la construcción de la identidad de la mujer. Es así como se presentan personajes femeninos con personalidades más fuertes que subvierten el rol asignado a la mujer a partir de la Virgen maría y el ángel del hogar.

El personaje de Marina nos remite a la trama autobiográfica de Buitrago ya que Marina va en busca de la historia de ese pueblo barranquillero, del mismo modo en que Buitrago expresa su deseo de querer contar la historia de Colombia a través de las historias que le cuenta la gente. Respecto a su rol de escritora, Buitrago señala: "Intento escribir como habla la gente. Pienso que mi tarea de escritora es poder pensar y sentir cómo piensa y siente la gente para poder contar sus historias, historias que me gusten o me horroricen" (La literatura no es... 240). Aunque ella

intenta crear un conjunto de voces diferentes con su correspondiente ideología, el texto resulta ser monoglosico puesto que se hace patente la voz de una narradora que a través del lenguaje, no logra una polifonía social y genérica; a pesar de que intenta registrar voces de mujeres y hombres y de sujetos de provenientes de diferentes sectores sociales, el tono de la naradorada no cambia de personaje a personaje.

La autora traza en esta novela los mecanismos de inclusión/exclusión de la mujer en una sociedad machista. Esto se hace presente desde el epígrafe, en donde se sitúa la inclusión de la mujer como arma erótica que atrapa con la "red" de su sexualidad y deseo erótico, caracterizados bajo una regulación patriarcal: "...Donde el verano tiene la misma esencia que la piel de una mujer hostigada por el deseo [...] y el ave sólo puede se atrapada con una red hecha de los cabellos impuros de una jovencita impura, cuya alma no haya sido contaminada por el remordimiento." El adjetivo "atrapada" se refiere al poder de la mujer de encantar e interrumpir el vuelo de esa ave. Asimismo, una jovencita "impura" hace alusión a la pérdida de la virginidad y el "no contaminada por el remordimiento" crea una contradicción entre la crítica patriarcal de la pérdida de la inocencia o la pureza y el goce sin culpabilidad o remordimiento de su experiencia sexual. Además, desde las primeras páginas, los mecanismos inclusión/ exclusión están presentes también cuando la dirección del periódico escoge a Marina, no por su profesionalismo o su valioso desempeño si no, por ser una mujer bonita: "No olvidemos que una muchacha joven y algo atractiva, conseguirá más de un escritor pueblerino, que un hombre impaciente" (21). Buitrago crítica la exclusión y desigualdad en el campo laboral que tenían que enfrentar las mujeres en busca de una carrera profesional en Colombia a mediados de siglo. Las mujeres de la novela son accesorios u objetos que se negocian o se buscan únicamente para complacer a los hombres, "los dioses." Los problemas y riñas entre el grupo de intelectuales, se deben en gran medida al tener que decidir si se da voto o participación a la mujer en sus

discusiones intelectuales. Curiosamente, son las mujeres las narradoras principales durante la novela. Son cinco, ya que al final se incluye la misma autora: Marina, Inari, Hade, Isabel y la misma narradora básica que abruptamente se fusiona con la autora Buitrago: "Lo siento. Olvidé lo demás." (244) Si bien la trama inconclusa se puede comprender dentro del nadaísmo, la irrupción de la autora en el teatro resulta también en el desenlace rápido a la manera del recurso nominado *Deus ex machina*.

Buitrago denuncia los abusos contra la mujer cometidos en ese mundo rural colombiano por medio de alegorías y símbolos en la descripción del pueblo y su ubicación a orillas de un caudaloso río que se desborda, en los intensos inviernos, inundándolo ocasionalmente casi por completo. La inundación deja consigo las calles llenas de lodo y de cadáveres, hecho que es una metaforización frente a la desesperanza de ese ambiente agreste, lleno de injusticias, historias en el olvido, muertes y desdichas de sus habitantes. El pueblo se describe de la siguiente manera:

Es un lugar de calles estrechas y empolvadas que se cortan de repente o se alargan demasiado, imitando las fichas de un enorme rompecabezas. Hay escasos trayectos pavimentados y el único parque está en lamentable descuido, pero sus innumerables puentes se alzan desafiantes e inmovibles. La población incluye a blancos, negros, mestizos y a uno que otro extranjero de raza amarilla. En su haber figuran 6 iglesias, 60 prostíbulos, una escuela pública, dos colegios particulares, un basurero y los inevitables partidos políticos...integrados en los males que dificultan su progreso. (13-14)

Del mismo modo como el río divide al pueblo, los intereses de los partidos políticos están escindidos, como los mellizos, hijos de Dalia, quienes presentan un odio fraternal que divide no sólo a la familia, sino que a la comunidad y a nivel alegórico a la nación Colombiana. La inundación del río representa el caos del pueblo y funciona, a la vez, como analogía de la labor de la investigadora que causa un desbordamiento de confesiones y relatos de sus habitantes. Se narran la promiscuidad y libertad sexual de los personajes como contradiscurso a la regularización y normativa falogocéntrica de la nación. Se dice que en el momento de su

publicación, *El hostigante verano de los dioses* (1963) "escandalizó al lector colombiano por su tema candente y actitud sexual cándida" (Williams 155).

La novela se divide en veinte capítulos titulados con el nombre de cada narradora y a su vez divididos en fragmentos o subdivisiones que, junto con la multiplicidad de personajes y diálogos interpuestos, dificultan la trama no lineal de la obra. La mayoría de los capítulos llevan por título "una forastera" refiriéndose a Marina y los otros llevan el nombre de personajes femeninos como Inarí, Isabel y Hade. La crítica sitúa a la novela con características del nadaísmo<sup>9</sup> porque desde su prefacio, Buitrago deja entrever un cuestionamiento existencial. Sus personajes son "seres enredados en sus propias trampas" (Buitrago 95) en donde el chisme y el rumor rigen la vida del pueblo. Se presentan también personajes con hastío existencial y decepción del mundo que les rodea, del gobierno, de sus instituciones, común denominador de la generación de escritores después de la época de la Violencia. Buitrago trabaja sobre las relaciones personales y familiares exagerando conductas sociales en forma paródica, como el caso de la feria, el día de la subienda, cuando las prostitutas ambulantes van de lugar en lugar ofreciendo el interior de sus piernas; titiriteros acostumbrados al hambre y a la risa; las féminas lánguidas que en realidad son hombres disfrazados, hierven de alegría ese día y presentan una versión carnavalesca de la nación en donde los muertos y las desgracias se olvidan. Buitrago, por medio de la carnavalización, exagera de una manera grotesca para lograr visibilidad en la crítica a la falsa moral y al caos del pueblo, lugar en donde habitan personajes desconectados de la problemática social y que, inclusive, se consideran ellos mismos "dioses" (155). Estas fiestas y actividades culturales a nivel nacional, están inscritas en el ámbito de lo popular y no sólo

---

<sup>9</sup> Nadaísmo como una tendencia postvanguardista es una interpretación de la existencia humana. Es una corriente filosófica y literaria que nace en la década de los años sesenta en Colombia, como respuesta a la imposición cultural del academicismo en la mayoría de los estamentos políticos, sociales y religiosos. Así es como sus miembros se declararon social y artísticamente anticonvencionalistas, radicales extremistas y extravagantes.

brindan una enorme riqueza e identificación cultural, sino que también sirven como distracción a problemas fundamentales que atraviesa la nación en momentos de crisis. Radcliffe y Westwood documentan, por ejemplo, la pasión que despierta tanto el fútbol como las telenovelas en la sensibilidad latinoamericana. El impacto que ha tenido el cine, la televisión, la radio, y los estilos jóvenes e innovadores de los medios audiovisuales, han tenido una gran influencia en la cultura latinoamericana. Tanto así que lo denominan un "imperialismo cultural." La afición al fútbol, en Colombia y Ecuador, presenta un espacio simbólico en el que la gente puede insertarse dentro de una colectividad que representa un sujeto de nación. La idea de ganarle al equipo contrario en una copa mundial, deja de ser una preocupación local y se convierte en una preocupación nacional, debido a que aquí es el país como colectividad el que gana y representa poderío sobre el otro (97). De la misma manera se pasa a analizar el folclor popular, la música y la religión popular, que en el caso de la feria de Buitrago, sirve como elemento unificador identitario y de distracción a conflictos sociales del pueblo.

Formalmente la novela pertenece a la tendencia de las novelas de los sesenta que, a pesar de experimentar con técnicas vanguardistas, conservaban elementos del regionalismo, para presentar temas políticos y hechos históricos. La autora ubica al pueblo cerca de las bananeras, denuncia el gamonalismo y la explotación de las empresas bananeras, entre ellas, la más importante a principio del siglo XX, la "*United Fruit Company*." Buitrago describe el acentuado machismo costeño, las dificultades de la gente para sobrevivir, las constantes huelgas de los trabajadores en demanda de mejores derechos y salarios. Entre los gamonales del pueblo, Buitrago le otorga el poder a una mujer que es la más rica pues es dueña del comisariato, de las trece casas grandes que dominan la ciudad y de la compañía frutera, así como de las mejores fincas bananeras y tierras cultivables de la región. Sin embargo, en su rol de mujer y restringida al espacio de la casa, carece de una vida pública. Desde la intimidad de su hogar, Dalía Arce,

dirige a distancia sus negocios, no obstante, un personaje con tanto poder en un público de una sociedad hiperbólicamente sexista, debía presentar una falta: su alcoholismo como consecuencia de los abusos de su esposo desde los 12 años. Buitrago expone la dificultad de la mujer para acceder a una educación debido a la limitación económica que perpetuaba la tradición colonial al considerar a las mujeres como transacciones comerciales para mejorar el estatus de la familia. La reputación y el respeto de la comunidad dependían del linaje, propiedad, raza y la reputación sexual.<sup>10</sup> Dalia Arce, al igual que muchas otras mujeres colombianas, sólo había podido cursar dos años de escuela antes que su abuela viera el matrimonio con Dorance Lagos como una solución a las deudas que tenían a la familia en la ruina, lo narra la misma Dalia:

Me casé porque se me abrió un nuevo futuro en donde comería a diario y no de vez en cuando como en mi casa. El único error fue que nadie se molestó en explicarme lo que era el matrimonio (...) Me embarazó con violencia, en seguida, y siguió tomándome cuando se le antojaba, a cualquier hora del día o de la noche, sin inmutarse por mis gritos. Me trató como a una criada, obligándome a cocinar para él, en tanto que sostenía a más de una querida con excesivo lujo o botaba dinero en el juego. Nunca me sacaba a la calle; cerraba la puerta con llave al salir, ordenándome que no respondiera a los que tocaban a la puerta; clavó las ventanas para que no mirara a los transeúntes y tapó las rendijas con papel encerado; me acosaba a preguntas cuando me encontraba menos triste que de costumbre, o yo había dejado, adrede, quemar la comida. (45)

Buitrago presenta la institución del matrimonio como un mal impuesto, una condena de la que Dalia sólo se liberará el día que su esposo muere. Asimismo, le fue prohibido expresiones de cariño con sus dos hijos mellizos, Esteban y Fernando Lagos, ya que su padre afirmaba que "entre menos cariño recibiera un hijo, más duro sería cuando hombre." (32) Por tal razón, sus hijos tampoco la querían ni tenía reputación de ser una madre ideal, así como lo afirma Abia, una de las habitantes entrevistada por Marina. "-¡La madre...! Es la mujer más egoísta de quién oí hablar. Para Dalia Arce, lo único más importante es Dalia Arce. Amasó una fortuna viviendo

---

<sup>10</sup> Ver "Private crimes, public order: Honor, gender, and the law in early republican Peru." Sarah C. Chambers

como los topos y hace 11 años que no baja a la ciudad. Los hijos la detestan" (32). Sin embargo, Dalia confiesa a Marina el infierno que fue ver crecer a sus hijos sin poder intervenir con afecto:

Él [Due] se dedicó a criar a los hijos a su manera, prohibiéndoles que se acercaran a mí; convirtiéndonos en seres indiferentes, que habitábamos en la misma casa, pero que no podíamos permitirnos ningún sentimiento, por pequeño que fuera. De noche, escuchaba los gemidos de Esteban, que temía a la oscuridad y su vocecita quebradiza, quebradiza, imperceptible... (46)

Narra cómo una vez después de ideárselas cómo llegar a ellos, "deslizándome a gatas y conteniendo el aliento para no ser descubierta,"(47) estuvo tres semanas curándose las contusiones de la golpiza que le diera su esposo y fue alejada de ellos quedando encerrada medio año en una habitación desmantelada. Ella contraviniendo el temor a Due, trata de seguir su rol de madre, arriesgando su vida por el amor de sus hijos, el cual le es negado y silenciado. De igual manera, pasa con el arquetipo femenino de la niña buena, indefensa y flacuchenta del pueblo en el caso de Abia aunque, en realidad, su conducta es rebelde y amoral.

La búsqueda de la verdadera identidad del autor del libro se enreda con los relatos sarcásticos de los personajes entrevistados. Entre ellos se encuentran los participantes del club de 'Los auténticos liberales' al que pertenecen 16 muchachos de las familias principales, un grupo de amigos artistas e intelectuales, quienes se reúnen frecuentemente en un café local. Milo, uno de ellos, ex seminarista, es aspirante a escritor y alega que alguien le ha robado la idea de escribir una novela sobre el grupo. Marina encontrará personajes que le narran historias verídicas o exageradas, tanto personales como del pueblo y cuyos estatutos, una vez pegados de las esquinas del pueblo, recitan así:

Hay segregación racial: estamos contra los negros. Reconocemos la supremacía intelectual: vetamos a los analfabetos. Amamos la división de clases. Acusamos a los que carecen de apellidos. Apoyamos la ley de la herencia: delinquen los hijos naturales; los nacidos en el barrio bajo; los mestizos; los zambos...etc. Aprobamos la división física: rechazamos toda idea contraria y condenamos a los que tengan defecto físico notorio. Estamos con la absoluta libertad sexual: acatamos cualquier inclinación de esta índole, así se trate de

personas, cosas o animales. Rechazamos las religiones, la política, el socialismo, el comunismo, y cualquier igualdad que pueda ser instituida. (27-28)

Se evidencia así, la prepotencia y ostentación de los gamonales del pueblo, el racismo, la discriminación y la marcada diferencia de las clases sociales existentes: "Los adinerados y los pobres." Este manifiesto, escrito en 1963, tiene demasiadas similitudes con el primer manifiesto nadaísta en Colombia escrito en 1958, en la papelería y tipografía Amistad, un folleto de 42 páginas titulado *Manifiesto Nadaísta*, firmado por Gonzalo Arango. Aquí se hace una crítica a "la deprimente ignorancia del pueblo colombiano y su reverente credulidad a los mitos que lo sumen en un lastimoso oscurantismo (...). Ante empresa de tan grandes proporciones, renunciamos a destruir el orden establecido. Somos impotentes. La aspiración fundamental del nadaísmo es desacreditar ese orden."(33) Sin embargo, consideran como enemigos a la economía del país, las universidades, la religión, la prensa y demás vehículos de expresión del pensamiento como parte de una manipulación política.

Buitrago hace un despliegue de simbología en la descripción de la naturaleza, caracterización de los personajes, inclusive con sus nombres. Abia (hija del padre), Yves, Esteban e Isaías con connotaciones bíblicas. También Milo hace parte de los narradores a través de las cartas que manda a Esteban informándole sobre todos los sucesos del pueblo. Milo en guaraní significa "macho" y en griego Soldado.

Otra de las voces narradoras es la de Hade que significa desviación y quien siempre tiene una versión alternariva de la historia. "Due," el nombre de otro personaje, significa en inglés algo caduco, con fecha de vencimiento y por lo tanto, este nombre tiene una función alegórica en relación a la resistencia al machismo, la masculinidad y la violencia de género. Esta se amalgama con la del guión performativo que menciona Butler, al presentar el estereotipo de que para dejar precedente de su poder y masculinidad, el hombre debe tener características específicas en su

comportamiento. Dentro del proceso de adscripción a la imagen del hombre macho está la necesidad de probar su virilidad por medio de la promiscuidad y la procreación de varios hijos, ya sea naturales o dentro de la unión legítima que se tenga.

Desde la entrevista que le concede Dalia a Marina al principio de la novela, Buitrago narra la "imposibilidad de encontrar la verdad" (énfasis mío) con estas palabras premonitorias: "- Nunca sabrá lo suficiente de ninguno, por ello le será imposible averiguar quién escribió ese libro; se escudarán los unos en los otros y fabricarán murallas de palabras para defenderse..."(39) y es así como hasta el final de la novela, Marina sigue sin descubrir la verdad sobre el misterioso autor del libro. El hecho de ser ella "la forastera" representa una lucha por venir a hurgar historias que se quieren dejar en el olvido o realidades que no se desean confrontar. Panorama que traspasa los límites de la ficción en la medida que es una representación de la impunidad, la indiferencia y del olvido ante injusticias o abusos de autoridad no sólo en el pueblo de Buitrago, sino que es un mal que alude a toda la nación colombiana. Desde el prefacio de la novela, se advierte que "cualquier semejanza con la realidad es una coincidencia," herramienta estilística que se volvió muy popular en las novelas del narcotráfico para evitar represalias o muertes al encontrarse alguna similitud o identificación de los personajes implicados en la trama. El olvido intencional de Buitrago, al final de la novela, refuerza esa imposibilidad de registro fidedigno sobre los acontecimientos narrados y esa memoria selectiva que sufre el pueblo colombiano ante hechos históricos. Es Isaías Bande, un sirviente, un subalterno, el que sabría la verdad sobre el misterioso libro y quien llevó el original a los editores. Al menos es lo que le asegura Dalia a Marina ya que él estaba al tanto del más mínimo pormenor de lo que acontecía en el pueblo, pero por su calidad de sirviente, ella jamás le pediría el favor de que contara la verdad. Era imposible pedirle favores a sus sirvientes. Buitrago no sólo nos presenta una discriminación genérica y social, sino también racial por medio del negro Isaías.

En la novela se describe a Isaías como alguien que "creció casi a la deriva, y a la deriva también nació: era un vulgar niño negro, nacido de una mujer negra, tan roto como los otros, y nunca tuvo apellido visible. Un blanco nunca da su apellido a un negrito, aunque éste sea su hijo predilecto, porque una piel blanca es una piel blanca y un pellejo negro es siempre un pellejo negro" (214). Y es que a pesar del proceso de mestizaje y la implementación de una democracia racial en el proyecto moderno de la nación colombiana, se encuentra, hasta la actualidad, la discriminación de razas y los residuos de una idea de "blanqueamiento" existentes desde el siglo diecinueve. En "Race, State and Nation," Radcliffe y Westwood abordan el fenómeno de la discriminación racial en Latinoamérica con ejemplos específicos de Brasil y Argentina enfatizando este fenómeno del blanqueamiento racial donde el discurso de las élites de ambos países, hacían formulaciones excluyentes. El proceso europeizante de Brasil no se podría llevar a cabo con "the non-white hue of its people" (34). Inclusive, en su capítulo, se exponen leyes de inmigración en la que se excluía el ingreso a Brasil de cualquier africano y asiático desde 1890 hasta 1902. Y aunque, más adelante el esclavo africano se convirtió en ciudadano reconocido por la ley, a nivel cultural será siempre considerado "a nigger" (36).

A su vez, las identidades étnicas quedan supeditadas a los constructos identitarios genéricos y de clase social. Radcliffe y Westwood proponen que en Latinoamérica ese racismo ocurre de una manera sexualizada. Un claro ejemplo de ello, es el caso de la prostitución en Buenos Aires, donde la discriminación en contra de las prostitutas se da, no necesariamente, con base en el color de la piel, sino en función del estrato social. Siguiendo su planteamiento, las narrativas de la identidad nacional, determinan "the mythical lineage through blood that is written on the body and expressed in term of a fictive ethnicity, which is vital to the centering of the nation and expressed in a myriad of cultural and legal forms" (50). En definitiva, el discurso de la identidad nacional construye una ficción de la Historia oficial de la nación proponiendo una

genealogía, que a su vez está constituida por una pluralidad de relatos que definen los diversos linajes que conforman ese encuentro de diversidades del centro y la periferia, como lo elabora Buitrago en el *Hostigante verano de los dioses* (1963).

### ***Escritura y enajenación en La cisterna* (1971) de Rocío Vélez de Piedrahita**

Como en el *El hostigante verano de los dioses* (1963), el eje narrativo de esta novela también parte de un registro escrito. La historia que se nos presenta es la vida de Celina, quien deja un diario que narra, con detalles íntimos y privados, las distintas etapas de su vida. Vélez de Piedrahita, por medio de este ejercicio tripartita —en el que la protagonista escribe los acontecimientos de su vida y a su vez, la compilación y reescritura de su sobrina Clarita se da así un contrapunteo entre los fragmentos del diario de Celina en primera persona y la edición y compilación de Clarita. Este contrapunteo enfrenta no sólo dos temporalidades de dos contextos históricos diferentes. El diario de Celina se inicia a principios del siglo XX presentando las vivencias de una mujer que, en su lugar subordinado de un otro, debe acatar el orden impuesto tanto por la familia como por la nación viendo tronchada su existencia. La edición de la sobrina se plantea, más bien, como una perspectiva feminista en una generación posterior que participa en el feminismo de la década de los sesenta. La denuncia de Clara al editar el diario de Celina le otorga una posición de sujeto, capaz de rescatar lo privado e insertarlo en la esfera pública. Por medio de este manuscrito, Clara hace una crítica a la violencia genérica, a la represión y anulación sexual y a la desigualdad en derechos y representación social. Además, hace un cuestionamiento y reapropiación de esa escritura y reescritura feminista en la que han pasado décadas en busca de un estatuto digno y de la construcción del sujeto mujer superando las barreras impuestas por el patriarcado.

Antes de morir, Celina había manifestado el deseo de que su sobrina Clarita se encargara de liquidar sus cosas y cerrar su apartamento. Por tal razón, ella hace un inventario de las pertenencias de la tía, con el objetivo de distribuir entre los familiares lo que sea de alguna utilidad práctica o decorativa, vender lo que se pueda y dejar que se arruine el resto en algún zarzo o sótano. En este proceso, Clarita se encuentra en el cajón de un mueble y escondido debajo de la cartulina verde con que la tía tenía forrados todos sus armarios y alacenas, un legajo de papeles tan escondidos y tapados, que por poco ella se deshace de ellos. Oscuridad, silencio e intimidad que representan la vida de Celina y la lucha, en vano, por expresar sus sueños frustrados. La novela se enfoca en una vida que parecía simple e insignificante, pero que termina llena de sueños que no se pudieron hacer realidad.

Por escondidos me interesaron y empecé a hojearlos. Una vez iniciada su lectura no pude suspender hasta no haber leído la última de las hojas y al terminarlas me quedé largo rato sentada anonadada, abstraída, aterrada, sin poderme mover de allí [...] Unos a máquina, otros a mano, aquellos escritos me revelaron la trágica realidad de mi tía Celina –frustrada, trunca, mísera– [...] Las hojas de mi tía debieron haber sido escritas antes de los cincuenta años y las que están a máquina –la mayoría– alrededor de los treinta. Unas relatan sueños, otras imaginaciones, había esbozos de diario, algunas cartas y anotaciones sobre descubrimientos que la vida le hacía. (16-17)

Vélez de Piedrahita presenta una doble instrumentalización a partir de una historia testimonial por medio de la vida frustrada de Celina que pasa a otra generación con Clarita, quien aporta a ese proceso de agencia femenina al leer, recopilar, recuperar y publicar las memorias pertenecientes a un proceso hermético. Se presenta la dicotomía entre lo privado vs público y el testimonio de la vida de Celina se transfiere a un mundo externo que servirá de identificación a muchas mujeres con las experiencias narradas por Celina. La multiplicidad textual comprende la superposición de géneros, medios y fuentes: los fragmentos de su diario, las cartas personales, recortes de noticias, notas sueltas y las entrevistas que se supone debió hacer Clarita a los miembros de su familia que conocieron a Celina para llenar esos intersticios de

silencio. Clarita debe editar y organizar estos escritos haciendo una doble escritura. A pesar de que la novela integra dos generaciones disímiles, las experiencias y dificultades de ambas protagonistas sirven como un punto de encuentro y de apropiación de un discurso de mujer. El acto de re-escritura, a través de la labor editorial de la sobrina, construye una genealogía en que las vivencias de las mujeres de generaciones diferentes se encuentra en el reconocimiento de una historia otra, muy diferente a la Historia oficial de la nación elaborada por una élite masculina. En esta Historia otra, los fragmentos del diario de Celina resultan ser los archivos de una Historia silenciada. Lo soñado o imaginado por Celina en un ambiente de acoso y represión traen a la luz el aislamiento de la mujer en un lugar subalterno y resultan ser el contratexto de toda una mitología utilizada por la nación y la familia en un imaginario que concibe a la mujer como madre sublime y ángel del hogar. Dentro de este imaginario, la única meta de la mujer hasta mediados del siglo XX era el matrimonio. En una familia que coarta todas sus aspiraciones intelectuales, Celina nunca logra la plena realización de su existencia. Por otra parte, Clara al recopilar y editar los fragmentos del diario, hace de su escritura, una praxis política.

Foucault habla de la represión del deseo sexual que empieza desde el periodo helenístico hasta la vida monástica. En los monasterios, se realizaba diariamente un examen de la conciencia a través del ejercicio de la escritura que, a su vez, servía como método de represión, autoevaluación y regulación moral. El ejercicio de la escritura empieza como una simple enumeración de acciones y después se pasa a un examen conciencia. Foucault provee el ejemplo de la relación amorosa entre Marco Aurelio y Fronto: "every night Aurelius would write in his notebook and evaluate what he was going to do and how it corresponds to what he did" (*Ethics* 234). Obviamente que los textos estudiados por Foucault fueron escritos por una élite masculina donde prima la lógica y la razón, el auto análisis tan claro al falogocentrismo. Los escritos de Celina son, por el contrario, fragmentos desconectados, vivencias que encuentran un referente

simbólico en imágenes diversas. (El conejo despellejado, un gusano verde, carnoso, salpicado de pecas oscuras y su perro que empezó a sacarle cosas de adentro y a lamerla). De este modo, los elementos simbólicos dan voz a aquello que no es permisible decir, bajo las regulaciones de la mujer dicha por la nación y la familia. Por lo tanto, en vez de darse "un examen de la conciencia," como en los textos citados por Foucault, los fragmentos del diario son expresiones de un inconsciente reprimido por "las buenas costumbres" y el régimen patriarcal.

En los escritos de Celina, se narran problemas y traumas psicológicos similares a otras mujeres que han sido también víctimas constantes de abusos sin importar la diferencia generacional o la época en particular. A través de su escritura, Celina hace un viaje retrospectivo para recapitular varios momentos traumáticos de su niñez y cómo éstos dejaron secuelas psicológicas en su vida. Uno de ellos, es el abuso por parte de sus hermanos cuando la obligaron a meterse al río contra su voluntad y sin saber nadar:

Al ver que iban a cogerla, Celina dio dos pasos atrás. -No quiero -Ya no era una negación sino una súplica.[...] Celina no lloraba. Veía el agua negra, honda, grande. Oía un rugido de torrente que le tapaba el pensamiento, la vista y el oído. Con un frenesí descontrolado, con todas las fuerzas de su cuerpo delgado, con toda la energía del terror, gritaba, gritaba. Los tres decidieron que para que no le pasara nada, ni le diera miedo y se sintiera más segura en el agua, lo mejor era amarrarle un lazo a la cintura. Los tres hermanos experimentaron un verdadero placer en dominar a la niña y amarrarle el lazo. Celina sintió en el instante que pasó en el aire, el vacío oscuro e infinito de las pesadillas; al roce del agua una punzada aguda, profunda, helada, en la boca del estómago; y al hundirse en la quebrada, la muerte segura, inexorable. (33)

Este episodio de la quebrada refleja a un narrador omnisciente que puede ser la misma Clarita que relata en tercera persona la historia de su tía. Este incidente se refleja en recurrentes pesadillas que se disiparán por un tiempo, pero que con el paso de los años, acentúa la sensación de su impotencia y opresión. El título de *La cisterna* hace alusión al pasaje bíblico del Génesis cuando los hermanos de José intentan terminar con su vida y deciden meterlo en una cisterna: "le arrancaron la túnica especial de mangas largas, lo agarraron y lo echaron en una cisterna que

estaba vacía y seca" (Gen. 37: 23-24). Dentro del contexto de la novela, este epígrafe bíblico apunta hacia el enclaustramiento producido por la familia como una estructura de poder que relegaba a la mujer a un lugar subalterno. La familia, como comunidad natural, según la iglesia católica, siempre ha constituido el núcleo básico de la nación y como tal, en ella se instituyen no sólo las regulaciones del cuerpo y sus modales, sino también los modelos éticos y la performatividad genérica. En *La Cisterna*, la imagen del pozo simboliza las trabas impuestas a la mujer en una época en la cual su educación estaba guiada a convertirla en excelente madre y ama de casa. En un ser que se sacrifica siempre por el bien de la familia hasta convertirse en la tía solterona estereotípica (dulce, maternal, servicial). Se da una inversión al *Bildungsroman* ya que se anula como persona. La protagonista aparece de niña y en vez de tener experiencias iniciadoras que van contribuyendo a su aprendizaje, se dan experiencias traumáticas. A diferencia de la monja en el internado, quien sí le dio una formación positiva en la cual se desarrolla su intelectualidad al querer ser ella doctora, su familia se lo impide. Según Kurt L. Levy, "Ella explora la trágica vida de su tía atrapada en una 'cisterna' y cómo lucha por liberarse, tenaz e inútilmente.[...] En cada fase de su vida busca Celina una puerta que la deje salir de la cisterna. ¡En vano! No hay puerta para Celina; cada etapa conduce a la frustración y afecta sus ilusiones en forma más duradera e irreparable." (191-192)

En cada uno de los seis capítulos de la novela: El tarro de basura, Gris, El Centro Asistencial Ayacucho, Nostalgia de Dios, El señor Ministro y Como en tu casa, se presentan las vivencias de la tía Celina con las pesadillas y fantasías intercaladas en el relato central. Cuando el texto está narrando los sucesos en sus sueños, se escribe en letra itálica. Así queda clara la intervención onírica sin tener la obligación de hacer las debidas aclaraciones ni tampoco la necesidad de cambiar la focalización en la narración. La historia se ubica alrededor de los años veinte en la ciudad de Medellín. Los personajes secundarios son apenas episódicos. Los que más

se destacan en su "cisterna psicológica" son sus padres. Celina pertenece a una familia típica de la clase media-alta en Medellín y se narra en la novela que ella fue el 'descuido' de don Bernardo Lopera, comerciante en drogas y quien tranquilizaba su conciencia substituyendo dinero por comprensión. Sus padres, Doña Elisa y don Bernardo eran un matrimonio medellinense que desde hacía años no se hablaba normalmente, lo que creó problemas psicológicos en la niña. Desde el episodio de la agresión de sus hermanos en la quebrada, Celina tuvo ese sentimiento de soledad y abandono. Mientras ella trataba de luchar por su vida, sus padres bajo un sauce, miraban complacidos la escena." -Va a ser un problema educarla, -dijo doña Elisa- la contemplan demasiado"(33). Este episodio según Levy, marca lo que se podría denominar el término de su infancia "e inaugura en ella un aislamiento como de 'animal acorralado' que se convierte en el leitmotiv de su vida" (Levy 192). Este abandono y aislamiento hace alusión otra vez a la cisterna de José y al abandono psicológico por parte de sus padres y el maltrato de sus hermanos. La novela expresa la decepción y las frustraciones recurrentes en todo el eje narrativo.

Desde pequeña, Celina debe vivir sin un afecto materno ya que "Doña Elisa la quería con el alma adolorida, con el cariño lejano y fatigado de una mujer que no conoce el amor y que sin saber por qué, cuando ya no lo esperaba ni lo deseaba, cuando ya no parece posible, se ve nuevamente madre. Doña Elisa estaba muy fatigada para ir al circo con Celina." (23)

La expresión de Levy de "animal acorralado," sólo enfatiza las categorías y definiciones sobre la mujer impuestas por la cultura, generalmente, desde una perspectiva misógina. Entre ellas, "la mujer es un animal de cabellos largos y corto entendimiento" de Schopenhauer<sup>11</sup> generando una metanarrativa a partir del concepto de la mujer como un Otro subordinado que se encuentra en una "constante movilidad y da origen a discursos que justifican tanto una

---

<sup>11</sup> Ver "Ejes de la territorialidad patriarcal." *La mujer fragmentada*. Lucía Guerra

determinada legislación como su grado de participación en diferentes áreas de la cultura." (Guerra. *La mujer fragmentada...* 30) Legislación/reglamentación que forman parte de la función pedagógica mencionada por Bhabha, que empieza desde la rigurosa educación femenina en las escuelas y más aún, si se trataba de instituciones religiosas. Vélez Piedrahita escribe sobre la educación religiosa de la época en las muchas órdenes religiosas que se establecieron en Colombia a principios del siglo. La mayoría, por lo general, dependían de una casa madre localizada en Francia. Esta relación transatlántica servía como semillero para reclutar nuevas novicias y también como negocio lucrativo para las comunidades religiosas, por tal razón la proliferación de colegios religiosos para las décadas de los cuarenta y cincuenta.

...Hasta donde podía apreciarse a simple vista, los vínculos se reducían a que las casas colombianas enviaban todo el dinero que podían recoger -y que era mucho- a la casa madre, que lo necesitaba con urgencia. A cambio de esto les enviaban instrucciones, periódicamente una visitadora y varias religiosas francesas permanentes, una de ellas en calidad de superiora. (57)

Además de instruir a las niñas en religión, idiomas y normas de etiqueta, las religiosas inculcaban a los padres la importancia de una buena educación para sus hijas con valores morales que las hicieran dignas de encontrar un "buen marido." Para los padres católicos y conservadores de la época, era clave el proveer a sus hijas de la mejor educación y transformarlas en "señoritas de bien" que les permitiera formar una familia que generara ciudadanos ideales con una conducta y moral ejemplar, como se estipula en el *Manual de urbanidad y buenas maneras* del venezolano Manuel Antonio Carreño Muñoz de 1853, impreso en cientos de ediciones y distribuido por todos los países latinoamericanos hasta la actualidad y que forman parte de esa regulación propuesta por Foucault en *Technologies of the Self*.

Durante los años de internado en el colegio católico, Celina intensificó más su aislamiento y timidez. Sólo tuvo dos amigas: Nelly y Otilia. Sin embargo, el cariño de Nelly le fue arrebatado cuando la expulsaron del internado. Hecho que intensificó más su aislamiento y

timidez. Aunque ya para el último año de sus estudios, Vélez Piedrahita, nos presenta a una Celina más madura que cuestiona su árido futuro: "Celina se vio enfrentada a un problema real que la atormentaba día y noche; cada día que pasaba se repetía: Dentro de un año estaré en casa... ¿haciendo qué? Podía –como su madre- bordar. ¿Bordar?"(68) Esa reflexión sobre el futuro nulo de Celina, sirve de punto decisivo en la agencia del personaje y se presentan sus memorias soliviantadas de crítica personal y social que hacen más frecuentes las expresiones de un inconsciente secreto y asfixiado por años de censura y que sirven de identificación a muchas mujeres que tuvieron y aún tienen ese mismo destino nulo en su casa.

Según Morales Henao, la idea del matrimonio para Celina "se ha convertido en una cárcel, en un espacio físico y mental donde el placer y la alegría no existen, a pesar del bienestar económico, que no es suficiente para ignorar y mucho menos para disolver, la realidad de unas rutinas aburridas que apenas consiguen soportar marido y mujer. Celina busca una salida en el ejercicio de un apostolado caritativo que le justifique romper el ahogo de la casa por lo menos durante unas horas."(38) La autora critica la institución del matrimonio como receta social censurando el doble estándar de la sociedad hacia la mujer que se le ofrece como única alternativa de vida. Estudiar y superarse, como se indicó al principio de este capítulo, era algo casi imposible para muchas mujeres a mediados de siglo. La educación universitaria femenina se veía, en ese entonces, como algo negativo como lo narra Vélez Piedrahita en *La cisterna*:

Del estudio femenino se hablaba mucho como de un fenómeno social -un problema social- que se presentaba cada vez con más frecuencia en Europa y Estados Unidos y que amenazaba con destruir la célula familiar. Se hablaba de ello como de algo remoto, imposible, e inclusive los partidarios de esa revolución, apoyaban la idea partiendo del supuesto de que en sus hogares nunca se podría presentar esa eventualidad; en cualquier facultad en donde se presentara, Celina sería la única mujer en el aula.(71)

Mucha de la importancia de la novela reside en la apropiación de una voz femenina que sirve de denuncia sobre las condiciones de la mujer de esa época con la intención de inscribir una

Historia silenciada y al margen de la oficial. Es dar voz y registro a una arqueología femenina. Por medio de su personaje Celina, se presenta en parte no sólo la violencia genérica intrafamiliar que presencié mientras ella estaba de voluntaria en el sanatorio de Ayacucho, sino también a nivel de derechos civiles e igualdad social. Aunque ya se habían abierto las universidades para las mujeres, el estudio no era necesario, ya que el trabajo sólo era aceptado –naturalmente– para la mujer de las clases bajas y el de aquella otra que se debate en la zona intermedia entre la clase baja y media.

La mujer podía trabajar, –siempre que fuera viuda o abandonada–, la mujer pobre de la clase alta social, haciendo confituras y bizcochos. A veces la altura misma de su posición ampliaba su campo de acción al arreglo de flores o a la confección de objetos inútiles. Pero una mujer de la clase media económica. Por ningún motivo podía trabajar. Punto de honor, idea básica, fundamental, en la mente de todo hombre de ese nivel social, era el que ninguna mujer bajo su jurisdicción trabajara aunque pudiera, aunque supiera, aunque lo necesitara. Un cierto sentido de honor estaba unido-adherido- a este estado de cosas que ponía a las mujeres automáticamente a su merced absoluta, en una dependencia infantil para cualquier movimiento. Por uno de esos intrincados movimientos de contagio del absurdo, las mujeres se enorgullecían de que no se las dejara hacer nada.(70-71)

Vélez Piedrahita presenta el papel y la labor de la mujer en la economía del hogar determinados por la división de clases que está en consonancia con la aproximación marxista sobre el concepto de nación en Balibar, en el que los orígenes de la nación están dentro de un marco socioeconómico específico. Balibar explora la división de clases y cómo ésta reproduce el racismo y la discriminación. En Colombia, el área laboral para la mujer en las clases sociales bajas ha sido siempre más amplia. Datos registrados a través de los censos, evidencian también la gran migración campesina que hubo durante la época de la Violencia en la que muchas mujeres del campo sin ninguna instrucción o preparación laboral, debían llegar a las comunas o barrios de invasión de las urbes y sobrevivir para ayudar a su familia. El maltrato físico y abusos sexuales hacia las trabajadoras domésticas y obreras también se encuentran registrados en denuncias judiciales. Según Reyes Cárdenas, las mujeres debían instruirse en "todo lo que

incluye ser 'ama del hogar.' Manuales que adiestraban el cuidado de los niños, la higiene del hogar, preparación de alimentos y la importancia de imponer hábitos de higiene y urbanidad sobre la prole [...] También debían convertirse en una especie de misioneras sociales que se encargaran de moralizar a las mujeres y a los niños de los sectores pobres."(2) En la novela, la mujer es un instrumento pedagógico de la nación para formar una colectividad que homogeniza y absorbe cualquier identidad individual en aras de la identidad nacional.

En un contexto más amplio, Rubin en su texto *La segregación generada por la división sexual del trabajo y su consecuencia en la separación de los ámbitos público/privado*, explica la división genérica del trabajo a partir de la dicotomía patriarcal que atribuye a la mujer, la naturaleza y al hombre, la cultura. Para Rubin, la diferencia sexual deviene en desigualdad social en el sistema sexo/género definido como "el conjunto de arreglos por los cuales una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana y en los que estas necesidades sexuales transformadas son satisfechas" (14). En este sistema, sugiere Rubin se debe analizar la parte de la vida social que es el "locus" de la opresión de las mujeres, de las minorías sexuales y de algunos aspectos de la personalidad humana.

Vélez Piedrahita presenta una crítica a los dirigentes de la nación colombiana y la privación de participación femenina en la política o movimientos culturales por medio de la metaforización del egoísmo familiar en el que cada uno no hace más que defender lo suyo, alegando supuestos intereses colectivos, que sólo logran engañar a Celina y mantenerla alejada de sus ideales y sus metas. Todas tareas no remuneradas debido a argumentos basados en prejuicios de época y clase social: "No será bien visto que una muchacha como tú recibiera sueldo"(37) Por muchos años, el trabajo de la mujer ha sido invisible, al no recibir salario o remuneración. Su contribución es silenciosa como su voz y no se considera partícipe en el progreso de la nación.

Celina tiene varias metas: estudiar medicina, trabajar de enfermera voluntaria en un centro de salud, sostener una amistad con un hombre, aprovechar una oportunidad para viajar al exterior ofrecida por un hermano suyo, e incluso, contempló el hacerse monja. Pero todas ellas frustradas de una manera u otra por la influencia y control familiar: "Habría murmuraciones si ese joven, cuyas intenciones y familia no conocemos, te sigue acompañando por las noches hasta la casa"; "Tu proyecto de estudiar medicina es interesante, ¿pero por qué no comienzas poniéndote a prueba en un centro de salud para que veas si eres capaz y te gusta?" (37-39)

A comienzos de los años treinta trabaja en el Centro Asistencial Ayacucho y consigue tener contacto con mujeres del pueblo, lo que ahondará aún más su decepción por la institución matrimonial. "Sólo horror y desaliento le causó la vida de aquellas mujeres que llegaban al centro, mucho más que sus enfermedades y su pobreza, el maltrato físico y moral que esas mujeres recibían de sus hombres –que no de sus esposos porque la mayoría mal vivían con sus hijos en una situación de orfandad de hecho- y de las enfermedades venéreas que ellos les contagiaban a menudo" (99).

Otro personaje importante de la novela es el médico director del Centro, el doctor Óscar –y cuyo trato lo mismo que el de la señorita Rosa y la Hermana Santa Cruz, trabajadoras también del Centro– cumple un papel muy importante en la formación de Celina, pues en conversaciones con ellos conoce puntos de vista y realidades sobre el matrimonio, la libertad, la maternidad, el aborto que no coinciden en absoluto con la ortodoxia aprendida en casa y en el internado.

Vélez Piedrahita compara la falta de libertad de la mujer casada con la de la vida religiosa. "- Hice voto, no se preocupe –sonrió la hermana que había perdido ya toda noción de lo que una religiosa debe decir. Pero yo prefiero hacer libremente voto de obedecer a tener que obedecer sin haber hecho voto." (105)

Celina, rechaza a un pretendiente declarado con la complicidad arribista de su familia, Ortiz Llano. Aunque el partido cumple más que las expectativas burguesas: poder, dinero, físico, inminencia del ministerio de agricultura, la experiencia de Celina sobre el matrimonio, y la honestidad consigo misma, llevan a adivinar la vulgaridad, el machismo y el interés que el pretendiente tiene con ella debajo de aquella apariencia intachable: "Ortiz Llano no era aficionado al matrimonio, pero comprendía perfectamente lo que representaba un matrimonio acertado con relación a la categoría social y confort..."(202) después de regresar de un viaje a Bogotá, se encontró de nuevo con Celina y le dijo muy pegado a su oído: "-Hace demasiado tiempo que no te veía, Celi. ¡Se me había olvidado lo bonita que eres" (202). Celina pensaba de Ortiz que a la distancia era muy guapo, pero una vez se acercaba, "un cabello al microscopio parece una viga, una larva se convierte en un monstruo; este hombre tan buen mozo a unos metros de distancia, de cerca está lleno de costras, manchas y pellejos. Además está caliente y huele mal..." (202) Durante la cena, Celina se dio cuenta del comportamiento soez de Ortiz:

Por tres veces los señores pidieron –se tomaron-, otra tregua para comer" (203)

A medida que bebían se opacaba su mirada y perdían todo resto de cortesía para con las damas, hasta arrinconarlas por completo, sin darles oportunidad de intervenir en la conversación, -intervención que ellas deseaban cada vez menos- ni mucho menos volver a insinuar la comida (203)

Celina decide estar soltera pese a las presiones familiares y al estigma de la mujer solterona como una mujer fracasada que no cumplió con el rol primario de madre y esposa abnegada.

Se refugia en el resquicio de sus sueños, de sus fantasías donde puede expresarse sin problema, donde puede describir toda la manipulación y las injusticias de la familia. Es ese fluir de la conciencia, ese diálogo interno que la mantiene cuerda, en donde plasma sus secretos, sus frustraciones. Intervenciones a veces breves y otras un poco extensas en una construcción dialógica, que fluctúan entre lo público y familiar y el ámbito íntimo de su subjetividad. A través

de esta estrategia literaria, Vélez Piedrahita presenta a Celina como una mujer escindida entre el deber ser impuesto por la sociedad y lo que ella realmente es un proceso de escribirse a sí misma.

*La cisterna* despierta en el lector una solidaridad con Celina y una crítica al orden de las familias desde una perspectiva feminista. En esta yuxtaposición del ser y el deber-ser, los sueños de Celina poseen un valor contestatario. La escritura constituye un proceso de catarsis donde se reviven sus problemas expresados de manera metafórica y que ponen de manifiesto un estado de alienación y no-agencia en un devenir histórico que hasta 1953 excluyó a la mujer colombiana del derecho a voto. Estos fragmentos del diario de un yo aislado, oprimido configuran una trayectoria que resulta ser la inversión de un Bildungsroman creado desde una perspectiva masculina. Tradicionalmente y a nivel canónico, la novela de aprendizaje se estructura a partir de diferentes aventuras y experiencias con un valor formativo teniendo una meta teleológica que significa la entrada exitosa del personaje al orden burgués. Por el contrario, en *La Cisterna* cada instancia va marcando la ruta hacia el fracaso.

En el sueño del túnel, Celina escucha una voz guía que no entiende, que la desconcierta y la hace tropezar: "*se atasca en la cabeza, para luego bajar a los pies con demasiada fuerza*). *Empiezo a tropezar.*" (111) En el cuarto día, busca sosiego y decide ir a hablar con el guía y éste le sugiere que: "*ya no tenía remedio: no podía retroceder, ni detenerme. El guía me sugirió que hiciera un esfuerzo para caminar más de prisa...*" (111). En el quinto día, la imagen del túnel sigue atascando y frustrando sus aspiraciones de libertad, "*Como todas las marchas ocurren de noche, a solas, sin ver, no me atrevo a hablar, no puedo respirar.*" (111) En el sexto día, ya ocurre un desdoblamiento, una enajenación. Se ve partida en dos y este cuerpo desdoblado en el yo número uno tiene la oportunidad de huir, sin embargo, "*La otra, (el yo número 2), permanece como un ente impasible. Mira sin ver, o al menos con fatiga y desinterés, aquella carrera enervante que no la afecta.*" (112) Para el séptimo día, la voz guía grita y da órdenes. Es una

alegoría al orden patriarcal que le exigen quedarse, le advierte y le recuerda los obstáculos del camino por medio de piedras y le recuerda que "*las mujeres tienen el seno reventado, los hombres tiemblan y no tienen dientes.*" (112) Ahondando más su temor al matrimonio y frustrando cualquier deseo de autonomía.

Otras estrategias literarias son el género testimonial que por medio de diálogos de personajes testigos, intervienen o aseveran los hechos narrados. Además, la narradora presenta un diálogo directo con el lector al excusarse y aclarar que el proceso de creación literaria, se trata de un discurso ajeno. Jaramillo dice al respecto de esta excusa que este enmascaramiento del autor, la necesidad de atribuir a otro lo que se quiere decir, "son algunos de los trucos que utiliza el débil para poder llevar a cabo sus deseos. "El cómo y el qué se dice en esta obra, señalan los problemas que enfrenta la protagonista en un mundo falogocéntrico excluyente, donde se siente apresada y agobiada."(245)

Después, Celina se dedica a cuidar a su padre enfermo y cuando su madre muere "de fatiga," Celina por fin realiza su anhelo de viajar. Pero ya es tarde, ese escape geográfico, termina en otra desilusión. Los fracasos suceden uno tras otro hasta el capítulo final, donde se proclama la derrota definitiva de esta mujer cuya vida fue una serie de naufragios sin interrupción por el egoísmo familiar y en un 'sabio' concilio familiar le comunican que lo mejor para ella es que viva con sus hermanos. A pesar de la oposición de sus hermanos, se va a vivir sola. Situación que intensificó aún más su aislamiento familiar.

En el epílogo, se encuentran entradas de Celina sobre situaciones o fechas o momentos que no hacen parte de su diario. Clarita, su sobrina, llega al apartamento de Celina y se deprime al verla en ese estado, anciana, cansada y sola.

Una capa dolorosa y mugrienta de depresión me cubría y me asfixiaba desde que pisé la casa de mi tía. A medida que examinaba su 'sala destartalada y polvorienta y oía las quejas de aquella viejita trémula, pavorizada porque estaba sola, sentía que me sumergía en una

intensidad de abandono que provocaba el grito, de un lago cenagoso, profundo. Ya no quería hablar –ni tenía nada para decir- y me esforzaba en encontrar el llanto. Cuando me hizo su revelación final, empezó –inmóvil- a llorar. Por las mejillas secas le caían unos lagrimones pesados que no secó con pañuelo ninguno, ni con la servilleta sucia o con la mano fría. -¡La fe! ¿Tú sabes lo que es perder la fe a mi edad? ¡Lo único que me quedaba! Desde hace unos días estoy sospechando que Dios me abandona...toda mi vida he creído en Él, le he obedecido, le he rezado... ¡le he rogado! Ahora me abandona... Él también... (263-264)

El texto es una denuncia de la situación de la mujer no sólo dentro del machismo intrafamiliar, sino en la sociedad patriarcal. La novela no se limita a las frustraciones de Celina en la vida. La vida fragmentada de Celina también se refleja en la tarea de escritura y narración de su sobrina Clarita. Es en el construir de palimpsestos de la historia de Celina que debe, a su vez, corroborar con los recuerdos e impresiones de los que siguen vivos. Jaramillo define a *La cisterna* "como un texto literario como un espejo fragmentado que permite una lectura sintomática basada en la interpretación de imágenes distorsionadas, ausentes, desplazadas [...] digresiones que se apartan de la anécdota principal y de la acción para reelaborar sentimientos y emociones" (250) haciendo referencia a la tarea de escribir como al arte de tejer. Un tejido que se construye al hilar todos los elementos, todos los cabos sueltos que aparecen en la obra como pesadillas, poemas, fotos, notas, diarios para completar el texto y hacer un contrapunto a la historia principal. Su escritura es una inscripción de lo no dicho, de lo que el sistema patriarcal no le permitió decir. Ejercicio que sirve de símil a la lucha feminista de integración política e igualdad social, como también al refinamiento de discursos femeninos en búsqueda registros identitarios.

## Hacia una inscripción de un discurso político de la mujer

### *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1976), Albalucía Ángel Marulanda

Entre 1948 y 1963 ocurrió en Colombia la llamada Época de la Violencia iniciada con una guerra civil no declarada entre los conservadores y los liberales, después del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948 en Bogotá. Este hecho, denominado el Bogotazo, dio origen a "La novela de la Violencia," producción literaria que se caracteriza por su énfasis en lo testimonial y en el objetivo de recuperar datos históricos omitidos por la historia oficial. En muchas de las novelas de la época, se crea una hibridez entre la realidad y la ficción, debido a que los escritores se propusieron insertar, en sus textos, elementos de denuncia e inscripción literal de los actos atroces cometidos por la violencia de ambos partidos políticos,<sup>12</sup> principalmente en la periferia regional, donde reinaba un escenario desolador de muerte e injusticias junto con la huida y éxodo de los campesinos hacia las grandes ciudades.

Gran parte de esta producción literaria acerca de la violencia tuvo una dimensión historiográfica, desde una mirada masculina y oligárquica (Osorio). Sin embargo, Albalucía Ángel, con su novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975), a diferencia de escritores como Caballero Calderón, Álvarez Gardeazábal y Gabriel García Márquez, registra la problemática de la época de la violencia desde una perspectiva de minoría genérica. En esta novela, la autora hace uso de narradores heterogéneos entre los que se encuentran personajes infantiles, señoras de familia, estudiantes, miembros de ambos partidos políticos y testigos anónimos del Bogotazo. Friso de voces y perspectivas a las que se agrega el testimonio de Ana, una joven de 27 años quien tiene mayor participación en la narración y va creando un contrapunto entre el presente y las vivencias de hechos violentos ocurridos en su niñez.

---

<sup>12</sup> Según Apuleyo Mendoza, "la memoria histórica de liberales y conservadores, en Colombia, tiene un rasgo común: es parcial, selectiva. Cada partido recuerda sólo las persecuciones sufridas y no las que ejerció desde el poder contra el otro" (16)

La narración toma lugar en el espacio intersticial de los acontecimientos históricos donde la cultura y el cambio político son procesos fluctuantes entre la negociación y la traducción de historias prescriptivas nacionales. Lo que hace referencia a ese espacio inter-medio o "*in between*" que menciona Homi Bhabha, ya que "es el que lleva la carga del sentido de la cultura." (58) Albalucía Ángel presenta una perspectiva disidente con respecto al imaginario nacional, sus íconos y sus discursos oficiales. Es precisamente, desde este espacio intersticial, que ella moviliza el signo nación, dándole una iterabilidad que hace que el proceso de significación sea siempre plural y que se transforme y se injerte en nuevos significados. La idea de nación en esta novela como una comunidad imaginada (Benedict Anderson), se presenta en la novela marcada por conflictos y fragmentaciones. Varios personajes se refieren a la ausencia de la nación y expresan escepticismo frente a las instituciones y el gobierno. Por lo tanto, la novela presenta al igual que las anteriores, discursos disidentes con respecto a la construcción pedagógica de la nación (Bhabha). Sin embargo, aunque Ángel presenta también personajes femeninos en la mayor parte de su narrativa, que desde la privacidad de la casa, de la cocina, narran los eventos violentos, ella trasciende la violencia intrafamiliar a un nivel nacional, dejando en evidencia la ausencia del Estado no sólo en la desigualdad genérica, sino también en la no pertenencia a la Nación.

En esta novela, la nación colombiana que invierte en un valor simbólico a través de monumentos, archivos y emblemas nacionales, ha sido vencida por la irrupción de una violencia que adquiere un papel protagónico en la Historia de Colombia. Así queda claro en uno de los diálogos de Ana:

El compromiso con la patria, se fue a pique también; por muchos relojes, estatuas, plata, medallas y estampillas que repartieron, esculpieron, dedicaron, mandaron a imprimir y acusaron en bronce, en esos meses, no fueron suficiente, para lavar la sangre, borrar los latrocinios, ni mucho menos resucitar los muertos. Lo peor fue la censura, comenzaron a amordazar la opinión pública y a cerrar los periódicos. (331)

Entre los datos históricos de la novela, se encuentran referencias a la censura de los medios de comunicación, en el que se niegan hechos y cifras oficiales de los muertos (273), documentos oficiales y comunicados, referencias a personajes políticos reales, testimonios que narran la violencia bipartidista de bando a bando y se mezclan versiones oficiales y no oficiales de los hechos sobre el abuso de fuerza por parte de las autoridades contra todos, incluyendo actos de sodomía a menores de edad (274), asesinatos y revueltas. Además, se presentan mitos, oraciones y costumbres religiosas, todas parte de una vasta idiosincrasia cultural que enriquece la historia presentando una realidad histórica elaborada dentro de un marco ficcional.

Durante la época de la violencia, se calcularon más de 300.000 muertos, cifra que no se sabía con seguridad o de la que nadie prefería hablar, como se dice en las novelas de la época. Violencia y caos de tipo multitudinario que la Historia oficial omitió, en parte, porque su carácter plural y heterogéneo no permitía una sistematización. Sin embargo, Albalucía Ángel, en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, logra articular ese caos que forma parte de la historia nacional, realzando las voces que son omitidas en un discurso oficial en el cual no hay cabida para una miríada de historias y testimonios de diferentes grupos sociales. Desde una perspectiva polifónica, la novela trata de presentar los hechos históricos siendo el asesinato del dirigente Jorge Eliecer Gaitán, el punto de partida de una caótica situación que se va compilando a medida que avanza el texto. A través de 27 segmentos narrativos sin enumeración ni título, se intercalan los recuerdos y las reminiscencias de la niñez de Ana, desde un presente narrativo que también se caracteriza por sus sucesos violentos. Los recuerdos que aparecen y desaparecen para volver a reaparecer, dan a las secuencias espacio/temporales una desordenada apariencia, que según la crítica chilena Gabriela Mora "aparte de exigir atenta lectura, constituye una especie de estructura alegórica del caótico período de historia colombiana en el que se enmarca." (73)

Albalucía Ángel presenta un registro testimonial haciendo uso también de las vivencias narradas por los personajes infantiles, quienes forman parte de las múltiples y asincrónicas visiones sobre violencias políticas, religiosas y genéricas del período. La novela organiza y yuxtapone los hechos del Bogotazo, con diálogos y descripciones de Ana y otros narradores. Estrategia narrativa que desde el epígrafe de la novela ("The memories of childhood have no order, and no end") tomado del poeta Dylan Thomas, refuta la idea de una ordenación lineal de lo histórico, en donde no se toma en cuenta lo simultáneo puesto que interfiere e interrumpe el objetivo tradicional de la Historia postulada como un recuento ordenado de los hechos. Como contratexto de esta noción de la Historia, *Estaba la pájara pinta...*, rescata una memoria histórica disidente de la versión cronológicamente lineal y sintetizada que se ha registrado en los informes institucionales. Por lo tanto, se cuestiona el sentido totalizador de la Nación Colombiana insertando signos periféricos de esa llamada realidad nacional. Según Guerra, la novela incluye "esos márgenes que en su heterogeneidad misma atentan contra toda ilusión de totalidad, cohesión o identidad nacionales: la guerrilla de izquierda, el espacio de lo doméstico, las voces no oficiales de la historia, las vivencias infantiles y una sexualidad de la mujer que desborda todos los cánones establecidos" (13).

La percepción de la Historia desde una mirada femenina y a través de la voz narrativa de Ana quien dialoga con sus amigos y personajes de su infancia, da cabida a que la reconstrucción de la Historia pase de un espacio público a otros más íntimos, como lo son la casa, el colegio y las vacaciones en la finca con su familia. Además, los acontecimientos históricos se registran desde la cotidianidad doméstica. Así, las noticias de los sucesos entran en estos espacios cuando se está almorzando en familia o haciendo los quehaceres de la casa, aspirando con "esa máquina endemoniada" (64), o a través del ruido del teléfono o por el sonido de golpes rudos y desesperados en la puerta. Estos sucesos históricos irrumpen en la privacidad del hogar

convirtiéndose en lo extraño y lo amenazante que desequilibran la armonía de la seguridad hogareña. Situación que Hommi Bhabha, extendiendo el concepto de Freud acerca de "lo inquietante," ha denominado lo "*Unhomely*." (Bhabha, *The world* 146)

En *Estaba la pájara pinta...*, la memoria histórica está ligada a sucesos cotidianos, hecho que contradice la solemnidad de los archivos oficiales. Así, se recuerdan nítidamente los acontecimientos porque el día en que ocurrieron, había subido el precio de las papas y las cebollas. (145) Desde estos espacios de lo privado doméstico, Ana registra la muerte del candidato liberal, Jorge Eliécer Gaitán, porque fue el día en que ella perdió su primer diente. De este modo, la historia nacional se entreteje con eventos personales como su primera comunión, la muerte de su abuelo, los diálogos con su criada Sabina y las travesuras con Julieta, la Pecosá, Flora y Saturia y demás amigos de la infancia. En medio de los juegos, los niños comparten las noticias y sucesos trágicos que han escuchado de sus padres a la hora de la comida, la mazamorra (162), la aplanchada o mientras se cocinan las arvejas (153). Por otra parte, las descripciones de matanzas, violaciones y torturas son parte de los discursos infantiles. Aunque muchas veces, expresiones como "perjudicar a las doncellas," "cortarles sus vergajos," "emascular a niños" o "francotiradores" estaban fuera de su comprensión, Ana se las ingeniaba para buscar en el diccionario todas estas palabras y otras que alcanzaba a leer a escondidas en la lectura del periódico *El Tiempo* que sus padres le tenían prohibido.

Albalucía Ángel, al incorporar a los niños en la Historia nacional, modifica el significado de la inocencia infantil, ahora ya no sinónimo de candor ni de ese paraíso perdido donde reinaban las fuerzas del bien y la armonía. En el período de la Violencia en Colombia, los niños, en *Estaba la pájara pinta...*, perciben o sufren sucesos violentos como víctimas directas, sin

comprender quiénes son los malos o los buenos, "los cachiporros" o "los godos,"<sup>13</sup> o por qué la importancia de evitar ciertos lugares, no pasar por determinados senderos o recorrer determinadas calles. Un ejemplo de esto se encuentra en la parte en donde la Pecosa, amiga de la niñez de Ana, escucha por la radio las noticias al lado de sus padres e indaga sobre lo que escucha. "...de las farolas de la plaza Bolívar colgaban las cabezas de Laureano Gómez, Ospina Pérez, Urdaneta y Pabón Núñez: ¿Quiénes son esos?, pero nadie le respondió. ¿Quiénes son esos?, porque ya estaba harta de que la trataran como un cero a la izquierda, ¡godos!, dijeron a una su papá y su mamá...los godos son muy malos, ¿verdad?" (36).

Al utilizar personajes infantiles, Albalucía Ángel presenta una perspectiva más sobre hechos y acontecimientos de la política nacional. Y en este sentido, los elementos lúdicos permiten la inserción de una ingenuidad que es también, libertad de expresión. Fernando Cabo dice que en la visión infantil de un discurso narrativo, es fácil reconocer "el predominio de una perspectiva diferenciada e inusual, liberada de estereotipos y, sobre todo, discontinua con respecto a la visión adulta...Quizá por ello se pueda postular, retrospectivamente, una mayor autenticidad, integridad y plenitud en la relación con el mundo, propia del niño." (90) Ángel presenta un universo infantil en donde los recuerdos y acontecimientos de éste se describen asociados a los juegos infantiles. Aunque muchos de los recuerdos llegan a Ana en medio de la turbulenta vida que lleva como activista política, los juegos, travesuras y canciones de infancia parecen ser un común denominador. En la evocación de la muerte de su amiga Julieta, por ejemplo, Ana habla de las rondas infantiles que les gustaba cantar. Especialmente cuando ambas, queriendo ser pájaros, cantaban montadas en la rama de un árbol, la canción de la pájara pinta sentada en el verde limón (171).

---

<sup>13</sup> Términos utilizados para referirse a los integrantes de ambos partidos políticos. "Los cachiporros" eran los liberales y "los godos", los conservadores.

Esta propuesta estética del juego como vehículo detonador de la memoria, también ha sido abordada por Agamben, quien habla de la alteración del tiempo y el ritmo del calendario, como resultado de la influencia del juego (67-69). Habría que agregar que los juegos constituyen también un acto de transgresión con respecto a la noción de la realidad que manejan los adultos. Una de estas transgresiones es la experimentación sexual que, por medio de juegos prohibidos con Sauria (108), despierta sensaciones y remezones, transgrediendo, así, las preconcepciones de un sistema anclado en la heterosexualidad. Sin embargo, el juego no es únicamente reminiscencia de una infancia feliz, también es elemento de evocación de sucesos traumáticos que le tocó vivir.

De esta manera, el juego infantil es también violencia sexual. Sauria es violada por un peón (Lisandro) quien le promete una muñeca si deja de gritar y cuando Ana tiene trece años, Alirio, otro peón, le quiere "enseñar un juego muy rico" a ella "...y comenzó a frotarla, y a darle pellizquitos. Cuando vaya a comprar carne, no compre de aquí no de aquí ni de aquí, soólamamente de aquíii" (314). Una vez que finaliza este juego, Alirio la viola.

Dentro de la memoria de Ana se vive una vuelta atrás, una recuperación del pasado que a ella le da una perspectiva más clara de lo que busca en el presente. Cabo hace referencia a que "la infancia es un pasado que adquiere sentido en el marco del presente." (98) y en el caso de Ana, sus recuerdos constituyen una búsqueda de la identidad, una necesidad de regresar a sus raíces. De este modo, junto con un cuestionamiento de la Historia oficial, Albalucía Ángel presenta una búsqueda ontológica de parte de Ana. De manera significativa, son los hechos violentos del presente los que conducen a hechos del pasado. La muerte de su amiga activista Valeria, le hace evocar la muerte de su amiga de infancia Julieta. La incompreensión de los hechos violentos en personajes infantiles, como se pone de manifiesto en las constantes preguntas de la niña la Pecosá, se conecta directamente al presente de Ana. Aunque ahora son

otros los protagonistas, los chulavos,<sup>14</sup> que con sus fusiles atacan a estudiantes protestando en la plaza de toros (159), el cuestionamiento y desconcierto ante los hechos violentos se repiten denunciando un devenir histórico de carácter circular/infernal, como contratexto del progreso de la nación, verdadero cliché de los discursos políticos.

En *Estaba la pájara pinta...*, se percibe un sentimiento de impotencia, verdadero elemento de cohesión para una nación colombiana dominada por la violencia. En el caso de Ana, esta impotencia se duplica por el hecho de ser mujer pues, en el orden de las familias, rige una estricta división genérica que le impide tomar decisiones propias con respecto a su vida. Doble impotencia que hace a Ana comparar su vida actual con la de los personajes de los cuentos que leía en su infancia. Ahora ella es "un Sabú sin alfombra voladora, el gato sin sus botas, Aladino sin lámpara, Alicia sin espejo, una imbécil sin alas como cualquier mortal..."<sup>15</sup>(65) Una joven rebelde que sólo quiere ser discordante, desde "ese espíritu de contracción que no lo aguanta nadie" (66), como dice su madre. Si los cuentos infantiles están regidos por una moral ingenua que presenta un conflicto y lo resuelve a partir del triunfo del bien (André Jolles 215-223), su vida personal y la situación de la nación colombiana constituyen el contratexto del cuento infantil puesto que son las fuerzas del mal las que están triunfando en la nación y en su propia existencia, no existen los desenlaces mágicos.

En sus descripciones, Ángel, también utiliza variadas símiles para describir el ambiente trágico y desolador de la época de la violencia; que ella inserta, de manera, disidente, con respecto a la Historia oficial. Mientras la Historia se atiene casi exclusivamente a sucesos, ella inscribe experiencias sensoriales, como fuente de evocación y registro. De esta manera, las

---

<sup>14</sup> Policía vestida de civil. Se consideraban los causantes de muchos asesinatos y desapariciones de activistas políticos.

<sup>15</sup> Fragmento citado también por Gabriela Mora para referirse a la "condición de prisionera" de Ana (76).

descripciones de la comida hacen parte de sucesos históricos y estados de ánimo de los personajes. Por medio de arepas asadas en la parrilla que se vuelven como "un garrote...cosa tan maluca...toda tiesa" (145) introduce momentos sangrientos, que hacen que la gente se quede "tiesa" del miedo frente a la policía (146) o se describen segmentos en donde francotiradores se toman las calles, se presencian torturas, asesinatos y arrumes de cadáveres: "...[a autoridades conservadoras] las habían torturado como a los mártires cristianos asándolos a la parrilla..." (147). Los estados de ánimo también están en concordancia con el ambiente, con relatos epistolares, periódicos y una cantidad de textos heteroglósicos que complementan la polifonía testimonial de la novela.

Los detalles del entorno de la niña se empapan de historia y de violencia. Ángel describe árboles cipreses, pinos y la madera de "A-b-e-d-u-l" (72), cuyos adjetivos aportan una proliferación de interpretaciones y metáforas que van de acuerdo a los hechos violentos que se relatan. El estado de ánimo de Ana se refleja varias veces en la naturaleza que la rodea: "Se siente tan cansada como aquellos árboles. Tan sola. Tan inerte. Terriblemente llena de savia vegetal vencida."(69) Así como el ambiente y los árboles cipreses completan la descripción del dolor y la angustia de Ana ante la muerte de su amiga Julieta:

"Que el cielo y los cipreses y toda esta tristeza pasen de nuevo como si fuera arcaduz de noria... A-b-e-d-u-l, silabea como si fuera aquella la clave del conjuro pero los pinos siguen inalterables, vencidos, llenos de polvo y de maleza...esa vegetación desvencijada que sombrea mansamente a la muerte." (72)

El simbolismo del árbol, su madera, su raíz, se retoma cuando ella se re-encuentra con el mismo árbol de su niñez, un guayabo, que no conserva la misma vitalidad de años atrás ("Un árbol gigantesco, seco, las ramazones desprendiéndose, todo, cayendo, igual que un escenario de cartón", 8). Ana se da cuenta que este árbol ya no es el mismo, así como ella no es la misma. Al árbol se le han ido secando su raíz y sus hojas, de igual manera que a ella se le han ido muriendo

las esperanzas. Al final de la novela, la narradora dice que Ana "se da cuenta de que mirar atrás es en vano: de que aquella raíz ya se arrancó de cuajo: que la felicidad y el árbol de guayaba son nada más que un espejismo" (390), debido a que la historia de su niñez y juventud fue censurada, negada o distorsionada.

La revisión disidente de la noción oficial de nación en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, se estructura a través de diferentes perspectivas de momentos históricos por medio de una pluralidad de personajes. Más aún, la representación histórica a través de una mirada femenina y la percepción de ésta desde la infancia, sugiere interpretar, también en esta novela, a la nación como ese "texto abierto" (Bhabha) en el que se cuestionan y redefinen inscripciones oficiales del discurso acerca de la nación.

### ***Misiá señora* (1982), Albalucía Ángel Marulanda.**

Esta es una novela *Bildungsroman*, aunque con la caracterización distintiva de la escritura de Ángel en la que se evidencia un total abandono en una distribución lineal y lógica del argumento, así como la intertextualidad de hechos histórico y políticos que atañen a la nación colombiana. En *Misiá Señora* la historia de una mujer insatisfecha con la vida sirve como vehículo de análisis sobre la conciencia del género femenino en la historia nacional, se presenta una crítica a los valores morales de la Colombia en la época de los años cincuenta y sesenta y la norma educativa que estos imponen a través de la normatividad de ese imaginario cultural sobre el ideal de madre, hija y esposa ideal. Además, Ángel crea una conciencia erótica de lo femenino rescatando su identidad.

Mientras que en *La Cisterna* se empieza con la construcción e hilación de los sucesos que llevan a la insatisfacción de Celina, en *Misiá señora*, se empieza por la crisis nerviosa de la protagonista, Mariana, perteneciente a una clase social alta y adinerada de terratenientes

cafeteros y la necesidad de búsqueda de un sentido realizador para su existencia. La novela es el camino simbólico seguido por la protagonista durante la narración de los acontecimientos, antes y durante su estadía en el hospital hasta la necesidad de buscar un mundo mejor, una forma de vida diferente.

La novela presenta una feroz, aguda y amarga crítica a los valores morales de la Colombia en la época de los años cincuenta y sesenta. Las mujeres inician su camino hacia una conciencia de identidad genérica y comienzan a organizarse políticamente en su lucha por la equidad. Sin embargo, estas organizaciones tendrán mayor resonancia, como se mencionó al principio de este capítulo, a lo largo de las décadas del 60 y 70, años en que llegan al país las influencias de los distintos movimientos feministas que se están proponiendo y desarrollando en Norteamérica y en Europa. Albalucía Ángel experimenta con su novela esta liberación no sólo como movimiento social, sino como ejercicio de escritura de mujer.

Mariana es una mujer casada que se siente insatisfecha con la totalidad de su ser y con el sistema de valores que la sociedad patriarcal ha impuesto en ella. Se presenta un abuso de autoridad no solo intrafamiliar sino también laboral. La narradora-protagonista presenta la narración combinando la realidad y su exterior con lo onírico y la fantasía íntima. Al igual que Vélez Piedrahita, se intercalan las descripciones entre el inconsciente y el eje narrativo externo del relato. Sin embargo, ya no se diferenciará por medio de estilos tipográficos este cambio psicológico en la narración. El lector no diferenciará intervenciones con letra itálica. La narración necesitará de ese lector macho y activo<sup>16</sup> que lea la historia de Mariana soliviantada de intervenciones psicológicas entre ella misma y su alter ego.

---

<sup>16</sup> Durante la década de los sesenta, Julio Cortázar hacía una distinción entre el lector activo y pasivo, el macho y hembra según convenciones fallogocéntricas tradicionales.

La novela empieza en el cuarto de hospital cuando Mariana decide hacer una introspección en busca de los orígenes de su actual y precaria situación. En las dos primeras partes de la novela, se ve la carga de contenido negativo en su forma de vida. La presión y abandono sentimental por parte de su esposo, su inseguridad en el papel de madre y su mediocre trabajo de secretaria en el que se presenta también discriminación y despotismo. Todo esto paulatinamente va conduciendo a la actitud de fracaso y abandono. Sus problemas psicológicos se han agudizado debido a las ansias de liberación y a la imposibilidad de hacer mucho por ella. Se presenta el concepto de una mujer acorralada por medio de la caracterización del cuarto de hospital. Este espacio de reclusión y aislamiento, sirve como metaforización de la situación que tiene Mariana en su vida. Describe su cuarto como un "espacio que es hueco, desprendido, vacío de sombras, plano, quiere dejar atrás esa llanura límite pero no está el canto, los niños, se recuerda, los niños forman ronda, y allá enfrente la reja, qué tienes, oye, y es un anhelo que sofoca, un desespero de atestiguar que estoy aquí, yo soy, yo quiero ver, pero cierra los ojos y no puedo." (34) Intenta infructuosamente de hacer algo, de salir, de escapar. Desea saltar la reja pero siente miedo a todo. Inclusive la sensación del color azul metálico de las barras metálicas se lo impiden:

se aferra con las manos, muerde las barras y siente el hierro frío crujiéndole en los dientes, está atrapada sin remedio, baja, Mariana, ¡baja!, pero ella escala los barrotes, sacude con violencia, no quiero estar aquí, no quiero, pero las manos tironean, la arrancan de la reja, salta Mariana, salta, ¡corre!, pero ella está encolada al piso, no, no, repite en un sollozo, no puedo, ¡no!, no quiero. (22)

La novela presenta constantemente la imagen de dos tipos de mujeres en una lucha continua: la de una mujer sumisa sometida a los lineamientos de una cultura y otra que se rebela ante ese imaginario cultural. La idea es que la mujer débil y subyugada debe morir para dar paso a una nueva. Para esta resurrección, es necesario destruir el pasado y dar salida a los elementos

que contendrán los principios fundamentales de su agencia e identificación en el nuevo proyecto de vida. Esta lucha, Mariana, según Raymond Williams, "se encuentra acosada de un lado, por las expectativas tradicionales de su sociedad (el matrimonio y la maternidad) y por otro, por los deseos de darle a su existencia un significado propio" (10).

La novela se divide en tres apartes o capítulos con títulos que refuerzan definiciones culturales preconcebidas al signo de mujer. En el primero, "Tengo una Muñeca vestida de azul," se explora el imaginario de la mujer como una muñeca; en la segunda parte, "Antígona sin sombra," se describe una lucha interior y un retorno a su niñez; y en el último, "Los dueños del silencio," se denuncia el machismo y se hace una denuncia a la censura impuesta a la mujer.

La exploración del valor simbólico del mundo infantil y sus canciones es una característica estilística de Ángel: un concepto también presente en la novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1976). El título que escoge para su primer apartado, "Tengo una muñeca vestida de azul," es precisamente el título de una ronda infantil muy popular en la que una muñeca se enferma, "está en la cama con mucho dolor" y hay que llevarla al doctor. La muñeca es el símbolo de una mujer tradicional, objeto pasivo, de obediencia y de adorno para el hombre. En este capítulo se narra la infancia de Marianita y la relación que tuvo con sus dos muñecas. Debido a tanta disciplina y control impuestos por sus padres, desarrolla un nivel de relación afectiva y de comunicación con Lilita, su muñeca. Pero Lilita le es arrebatada y reemplazada por otra muñeca más nueva, la cual rechaza. Siente que ha perdido a su compañera de confidencias, a su amiga.<sup>17</sup> Mariana observa a la nueva muñeca "quieta, inmóvil y sin vida propia" (62). Se siente frustrada porque de alguna manera, le atribuye motivos de identificación

---

<sup>17</sup> Símbolo literario, como mecanismo de proyección, muy común en la literatura femenina de los 70 y 80. Precursoras como Ana María Matute y la muñeca Pipa de "La rama seca" y Rosario Ferré con "la muñeca menor." Sin embargo, Ángel le otorga voz y vida a esa compañera inerte, cómplice de infancia, para suplir ese vacío de soledad, aislamiento o incompreensión por parte de los demás.

a su situación. Ella se ve reflejada en su inmovilidad, un ser sin carácter, sin fuerzas ni personalidad. Se siente juzgada por la mirada de la nueva muñeca, así que decide "chuzarle los ojos" con un clavo. Intenta poder sacarle un gemido, un grito que, en realidad, es el que quisiera dar ella para desahogar su dolor. Lilita vuelve aparecer en el capítulo final. Mariana se encuentra de nuevo a la muñeca y le agradece haber estado allí escuchándola y dándole fuerza "Dándome fuerza de caminar también aunque fuera no más a la sombrita..."(307)

En el segundo segmento, "Antígona sin sombra," se parte de la intertextualidad de la tragedia de Sófocles como simbolismo de lo familiar, del respeto a las normas religiosas por parte de Antígona representada en el personaje de Mariana y que con la muerte de su abuela (la muerte de Polinices) empieza un proceso de agencia y discernimiento sobre su pasividad y se inicia una etapa de desacato a las normas establecidas por la autoridad déspota del patriarca que sería, en este caso, la representación de Creonte. En contraste con la figura mítica de Sófocles, se presenta, según Sánchez Gutiérrez, una "Antígona americana exploradora de los sentidos corporales y cuestionadora de las armaduras sociales y morales de las que se ha invadido al cuerpo como ser político y libre en una sociedad" (310).

En este aparte se narra la adolescencia, juventud, noviazgos y travesuras de Marianita. La narración intercala el presente con eventos del pasado. Mariana es la narradora y actante de ese proceso de autodescubrimiento. Los monólogos están llenos de reflexiones sobre lo que ha sido su vida. La muerte de su abuela despierta un análisis, una auto reflexión sobre su vida, que le ayuda a darse cuenta que el llevar el ritmo de los valores que se le han impuesto le ha costado media vida. En esta novela se lidia con una instancia de censura femenina, mediatizada y constituida por la imposición falocentrista. En medio de esos desesperados desencuentros consigo misma, Ángel recurre a la imagen del espejo para entablar un diálogo, una catarsis identitaria. Mariana se contempla y se habla a sí misma frente al espejo:

Nadie pensó en decirte qué era entregar escudos y armas y hacerle don a ella de tu herida profunda. Para que así ella se alimente. De tu albor, tus espantos, tu ardor silente y cadencioso, que emerge, imprevisible, de más allá de ese delirio, que te penetra, a fondo, bebiéndote, esparciéndote, dejando en ti a imagen de tu imagen, y atrás esa mujer que fue tu carcelera. (197)

El espejo siempre como un motivo recurrente e importante a través de este proceso de identificación, búsqueda y encuentro de ese yo sujeto por parte de Mariana, si bien son posibilidades que se abren, terminan por volverse contra ella. Al final de la novela, las voces de varias marianas se confunden en el espejo, escuchamos una y otra vez, esa polifonía de voces en diálogo que dicen: "Mariana tú estás muerta... y tú loca perdida..." La identificación del "yo sujeto" en el estado del espejo Lacaniano para la formación de su identidad sexual a través de la identificación de su imagen y la construcción del yo, es una constante lucha de Mariana. Esta discusión de identificación del yo sujeto es también discutida por Monique Wittig, quien dice que habría que omitir el factor biológico/sexual para analizar la identidad de la mujer (143). Para Wittig, la categoría de sexo y género es totalmente política y naturalizada sin ser necesariamente biológica o natural, y a partir de Michel Foucault sugiere que la performatividad de género, sexo y sexualidad no es una opción libre y voluntaria, ya que hay que seguir las normas establecidas: "A lesbian has no sex, she is beyond categories of sex" (144). La discusión de la identidad genérica se extiende a Butler, quien argumenta haber lo que parece inclusive un tercer género sin imposiciones físicas o sexuales. Por último, se encuentra la propuesta de Silverman, quien analiza la importancia de la figura maternal en la definición de la nación patriarcal inclusive durante el proceso de gestación. Así que la identificación del yo ocurre en lo que ella denomina "the acoustic mirror" (el espejo acústico), en donde es precisamente a través de la incorporación de la voz materna que "the child can be said... to first 'recognize' itself in the vocal 'mirror' supplied by the mother"(80). En *Misia Señora* (1982), la intervención nula del

cariño y afecto por parte de ambos padres a Miarianita, lleva a la niña a buscar cariño en sus dos muñecas creando, desde su niñez, una doble identidad, una doble subjetividad, una multiplicidad de voces.

La novela continúa con la crítica a la discriminación genérica, el simbolismo de la casa o el matrimonio como cárcel o reclusorio y la lucha constante por encontrar agencia en los personajes mujeres. La protagonista de *Misiá señora* se casó con Arlén, un marido impuesto no elegido. Cumplió con su deber materno y tuvo dos hijos. Sin embargo, siempre fue infeliz y se sentía prisionera no sólo de su casa, si no de su propia vida, de su destino. Mariana, entonces, trata de buscar una manera de liberación e intenta conseguirse un amante, hecho que termina en algo fallido. Su impotencia por cambiar su estilo de vida y la presión de la familia hacen que caiga en una terrible crisis mental que desarrolla una multiplicidad de personajes, de Marianas que tienen autoridad y son matronas, como también, ama de casa, esposa devota, entre otras. Se empieza una lucha interna de poder y se trata de desvanecerlas para dejar surgir la nueva Mariana. El espejo siempre como un motivo recurrente e importante a través de este proceso. Se reemplaza a la muñeca Lilita atenta y confidente de la niñez y se empieza un confrontamiento con ella misma: "Nunca entregué mi lucidez, ni pienso ser apóstata. Voy a dejar los alambiques y el espejismo de este espejo, que me proyecta y gira como la rueda de la Samsara, volcándome, saqueándome, deshaciendo mi ayer, como si ya me hubiera vuelto polvo" (280).

Desde uno de los epígrafes que utiliza Ángel de Virginia Woolf, se deja clara la imagen del espejo y cómo las mujeres han sido receptáculos masculinos: "Las mujeres, durante siglos, han servido a los hombres de espejos: ellas poseían el poder mágico y delicioso de reflejar una imagen del hombre dos veces más grande que el natural. Sin este poder la tierra sería, probablemente marisma y jungla" (Woolf 121).

Según Carmiña, Marianita ha intentado construir sus propios caminos, adaptándose a las normas establecidas que serían el equivalente a la ley impuesta por Creonte, y de igual manera que el final trágico de *Antígona*, su agencia e intento por reclamar lo que es suyo, no le permiten una salida airosa:

En las últimas páginas, la protagonista repasa su destino, frente al espejo dialoga con su abuela muerta y con las sombras de otras de sus ancestros... Aunque el desarrollo narrativo se centra en Mariana, la hija-nieta-bisnieta... es indudable que su suerte se atraviesa por el espejo del destino de sus figuras ancestrales: en alguna medida ella recoge las herencias y en ella se estallan definitivamente las contradicciones.

Marianita busca ser una esposa devota y fiel, pero igualmente busca ese proyectarse fuera del ámbito de lo permitido en varias ocasiones: viviendo un amor prohibido en las playas de Cartagena y trabajando fuera de la casa y con sus ensayos de escritora... En términos generales, estos intentos, si bien son posibilidades que se abren, terminan por volverse contra ella, por ello al final de la novela, las voces de varias Marianas se confunden en el espejo, escuchamos una y otra vez, esa polifonía de voces en diálogo que dicen: "Mariana tú estás muerta... y tú loca perdida..."

En medio de este angustioso proceso de búsqueda e identificación por el que está pasando Mariana, aparecen algunos recuerdos en su memoria de la época de su niñez, cuando está jugando en el colegio con sus amigas Disnarda y Amilvia. Sin embargo, Mariana las ve como hormigas mecánicas, con cabeza de pájaro, como marionetas de cuerda, y se llena de pavor porque no comprende bien la situación. Sin embargo, más tarde, su encuentro con los personajes de Yasmina y Tina es muy significativo porque sus distintas personalidades y estilos de vida, la orientan ligeramente en la búsqueda de su identidad y su deseo de liberación:

Volar. Volar muy alto. Atravesar el cielo y las montañas enredada en el viento que te arrastra haciéndote flotar como un barquito de tela por el aire... deshaces las barreras que se vuelven moronas con tu risa, los niños bailan el rodó pues como tú descubren el color y el llanto de las flores, adelfa, acacia, adianto, danzan, sigue la ronda verde, Marianita no mires hacia atrás, entierra los cadáveres que yacen frente a los espejos. Porque ya no

eres tú, Mariana, resucita, Mariana, caminas ardorosa liberando tus manos al espacio que las recibe como si fueran alas desplegadas, libélula, gaviota, gavilán, pardillo, grulla, remóntate sin miedo, desata las amarras...(59-60)

El espejo una vez más como instrumento de auto reflexión e identificación. Es el encontrar la fuerza que tuvo Antígona para desobedecer a Creonte y darle sepultura a su hermano. "Entierra los cadáveres," "resucita," "remóntate sin miedo, desata las amarras" como un llamado a encontrar la valentía y el motivo para desatar las cadenas que aprisionaban a Polinices y buscar una forma de vida diferente alejada de sombras, de traumas.

"Los dueños del silencio," último aparte, es en el que aparecen con mayor claridad la tradición familiar de la protagonista y las costumbres patriarcales de ésta impuestas por generaciones. Ángel denuncia, ahonda la subordinación de la mujer en una cultura masculina y crítica la desigualdad sexual en la educación. La sociedad se presenta dominada por una cultura falocentrista, donde las mujeres han estado obligadas a callar lo que ven y lo que viven. Es la ley de la censura, del mutismo que contribuye a la impotencia de no poder tomar agencia en sus vidas. Ángel señala cómo, en esta sociedad masculina, se concretiza en un predominio del culto a la virilidad que impone actitudes y creencias caracterizadas por la agresividad e intransigencias exageradas en las relaciones entre ambos sexos. Se desarrollan conflictos de arrogancia, violencia, imposición física, agresión sexual, seducción, conquista, entre otros. La relación de Mariana con su padre evidencia esta clase de conflictos de autoridad: "¿Cree que cuando sea grande se va a poder mandar...?, se ha equivocado, señorita...decía mi padre, sin preguntar qué es lo que quiere ser, o sea dónde va a estudiar, o si la ciencia te interesa, porque eso es de varones, imperioso. Ni aun cuando tengas hijos y un marido. Era la patria potestad, se mantenía advirtiéndome, que el mandamás, que la batuta, y aquí me tienes, dócil, naufragada." (147)

La historia de la protagonista sirve como modelo de lucha ante los problemas que enfrenta. Es una crítica también a la situación económica, social y la crisis de valores que se

manifiesta en la exploración de temáticas disidentes marcadas por una perspectiva de género. Desde un lugar subalterno, Angel y otras escritoras latinoamericanas inscriben también lo “popular,” lo "popular," *el folclore* como producción cultural marcada por lo que Gramsci denomina lo "espontáneo"<sup>18</sup> en la nación. Se empieza una búsqueda de una escritura subversiva ante la construcción de un imaginario oficial de la nación en la que las subjetividades genéricas luchan por tener voz y voto en el proceso de legitimación.

Raymond Williams habla de ese ser marginado que vive en la periferia, en el límite o el confín y es alguien que no tiene carta de ciudadanía, siempre sospechoso pues no ha sido recuperado, no pertenece a lugar alguno.

Los seres de la orilla habitan en la ambigüedad, zona neutra... son seres repudiados, descartados, pobres, herejes, marginados, excluidos, apestados, malditos, renegados, derrotados, fracasados, desplazados. Y la mujer habita esas zonas, e incluso se mueve entre los repudiados y apestados de la historia como la más segregada y la más fija habitante de estas geografías marginales. Nunca totalmente recuperada, nunca totalmente vencida, ni totalmente sometida, ella juega en los espacios estrechos de la sospecha y el señalamiento del mundo patriarcal; mas juega también en los márgenes de un mundo nuevo, en la potencialidad del goce, en los ámbitos subversivos de nuevas consideraciones y posturas en el mundo. (11)

En la última etapa va a ser decisivo el encuentro con su amiga Anaís para ayudar a adquirir una actitud contestataria y una nueva postura en el mundo de la mencionada por Williams. Anaís le narra historias increíbles de amores prohibidos, de artistas y escritores que conoce en sus viajes por el mundo. Mariana ve en ella una oportunidad para despertar y desahogarse con ella al mismo tiempo y rompe ese silencio sepulcral. Mariana le habla sobre el vacío que se instaló en su vida desde el momento mismo de su luna de miel, cuando Arlén, su esposo, la abandona en la noche de bodas y regresa borracho a la mañana siguiente y la viola. Le

---

<sup>18</sup> Gramsci se refiere a lo espontáneo cuando habla del subalterno y cómo éste crea o sigue ideas que no son el resultado de ninguna actividad educacional sistemática de un grupo dirigente consciente, si no que han sido formuladas a través de la experiencia cotidiana iluminadas por el “sentido común”, lo que es poco imaginativo es llamado “instinto” (Beverly 189).

comenta en tono confesional de la angustia que siente y que nada, ni siquiera los calmantes la calman. Del agotamiento que es seguir las normas con una actitud sumisa y doblegada ante todo y ante todos. Le confiesa el deseo de liberarse, de ser otra. Mariana admira las osadías y valentía de su amiga. Vive un proceso de proyección, queriendo tener ella esas fantasías. Sueña con poder volar y se refugia en las fantasías de las fábulas y cuentos infantiles como Peter Pan.

Si en lugar de esconderme entre ilusiones, desenredar la fábulas, seguir tanta patraña, como una oveja más, que anda porque ve andar, desentendida, muerta de pavor de descarrilarse, como decían las voces, los edictos, quiero ser aviadora, me acuerdo que pensaba cuando veía un avión cruzando mares y montañas y volando y volando, dando la vuelta al mundo, pero eso no se puede, quién te dijo, se rió mi madre un poco enternecida, y mi hermano, qué charra, se te corrió la teja, tú eres niña, atembada, o sea tabú, compréndelo, ya sé que eres distinta: si en vez de amedrentarme con tantas cortapisas ,aquí, envidiándote, Campanita varada, a Peter Pan: porque no tengo vuelo, tú cómo haces. Te miro caminar, olímpica, odalisca, disponiendo a tus anchas de tu cuerpo, que ni se vende ni se rifa, porque tiraste el molde a los infiernos y nada te detiene en tu carrera que es el comienzo, no el final, porque la meta eres tú misma, y vas de frente hacia tu imagen, como un águila vas, como pantera. Me pasmas. Anaís. No más oírte el tono quedo de piedra, atónita. (146)

Pero pensar en los niños la vuelve a la realidad. Esta conversación con Anaís, la predispone y le da los elementos necesarios para rebelarse, por primera vez y en público, cuando Arlén le hace una escena de celos en el club: "Calmada, rompecueros, fue pronunciando las palabras que entre pecho y espalda le taladraban, hacía siglos. Las soltó casi abúlica: más buscona tu abuela, ¡coma ñola...!" (184).

Ángel narra los constantes abusos que Mariana sufre con su esposo. Cuando Mariana cumplió doce años de casada, Arlén, su marido la invitó a Cartagena a celebrarlos, pero éste la dejó tirada en el hotel y se fue a Barranquilla con unos colegas a politiquear y a beber. Deambulando sola por la ciudad, Mariana conoce a Blackie y decide tener con él una aventura amorosa, pero no avanza a nada y su aventura termina en otro fracaso.

La novela plantea un feminismo en el que existe una comunidad sin nombre que une a todas las mujeres por compartir las mismas vivencias y situaciones subordinadas causadas por la estructura patriarcal en diversos lugares geográficos e históricos. Contratexto de la comunidad imaginada de la nación ya que en esa comunidad no hay material impreso ni documentos ni instituciones oficiales, sólo experiencias similares. Las escritoras comentadas en este capítulo son agente de cambio al detectar la necesidad de crear lazos, de inscribir Historia y arqueología de las mujeres a través de sus novelas.

Desde las dedicatorias de la novela en cada capítulo se deja en claro la necesidad de entablar ese sentido de comunidad de mujeres y esa identificación o diálogo entre autor y lector. En la primera dedicatoria a su madre, a sus abuelas, alude al pasado y a la importancia de plasmar las memorias y las vivencias de su abuela Adelfa, representado por medio del personaje de la abuela en la historia. En la segunda dedicatoria, "A todas las mujeres que aquí encuentren su imagen o su sueño perdido, porque en ellas pensé y este libro nació gracias a ellas...pues solamente de la traición a una imagen es de lo que se nos puede pedir cuenta y rendimiento." (9) Se busca una identificación con sus lectoras ya que por medio de la estructura de la novela y el constante juego temporal, construye las contradicciones y problemas que Mariana tiene en común con muchas mujeres, quienes al igual que ella viven una lucha interior entre ser una mujer sumisa y sometida a los lineamientos de una cultura patriarcal y una mujer que se rebela ante esa cultura. Es un diálogo y una búsqueda psicológica en la búsqueda de respuestas a un "¿Qué somos?"

La imagen de la Mariana sometida poco a poco se ha ido desvaneciendo para dar paso a la Mariana más real, que se está mirando al espejo, y que se asume tal como es, porque ha comprendido que para abordar su nueva vida, la debe emprender sola, porque ya nada ni nadie la acompaña. "Yo sé que voy a ser como mi abuela, que abriría también las puertas de las jaulas para

dejar salir los ruidos y los escorpiones que se querían meter dentro de ella, y así dismantelarla." (270).

Al final de la novela, Mariana se siente plenamente satisfecha porque ha superado los obstáculos, tanto interiores como exteriores, y al verse libre, se entrega al goce del conocimiento de su nuevo estado, permitiéndole finalmente ese vuelo frustrado de su niñez. "Soy de aire, ¡Vuelo...! Mi cuerpo se levanta como si fuera niebla, viento. Soy la encontrada entre un alud de piedra y busco las orillas. Termino de vivir la vida impuesta, enajenada, imbécil, de una mujer que se creyó valiente y pendenciera" (289).

La escritora cierra la historia haciendo una recomendación final:

Y no comprende cómo ese desgarrar la lleva a rastras hace tiempos, la asedia, la acordela, a mí también me asedia la angustia de tu angustia. El saberte encerrada, perdida acaso entre tus laberintos por los que vagas siempre desvalida, sin ecos, sigilosa. Duro será este aprendizaje. Pero si algo nos queda de esta historia, si conservamos (a distancia prudente) el cariño que nos hacía reconocer el mundo más cálido y hermoso, si la ternura está, jamás lo van a hundir. ¡Jamás...! ¿entiendes...? ¡Jamás lo van a hundir...! (307)

Con ello se confirma una vez más ese diálogo activo con su lectora que desde las dedicatorias hechas al iniciar su libro, deja claro que la novela está dirigida a todas aquellas mujeres que se sintieron interpeladas por su discurso literario. Mariana, considera que, progresivamente se le va entreabriendo una visión más clara de su personalidad. Siente finalmente que ha superado su dicotomía, ese conflicto interior. Se ha liberado y decide aceptarse tal y como es sin necesidad de refugiarse en más Marianas. Ha llegado a concebir su existencia en forma totalmente diferente a aquella postulada en el comienzo de la novela y ha eliminado las causas de sus continuas crisis.

Otro aspecto interesante de analizar en la crítica que Ángel hace de la degradación no sólo personal, sino también social de la Colombia de la época, es la descripción de la nación como institución que destruye la personalidad y anula los instintos poéticos, de esperanza de sus

habitantes. Esa degradación está generada en el núcleo del poder político y en su descomposición administrativa. Su crítica apunta a todos los niveles sociales y a todos los valores que la sociedad ofrece. Por lo cual, el ambiente sólo contribuye a la degradación de la persona. Se presentan, al igual que en *Estaba sentada la pájara pinta en el verde limón*, acontecimientos históricos y cómo se registran a través de esa mirada femenina.

¡Mataron a Gaitán...! Oí la bullaranga corriendo por el campo, y la gente a montones, como si fuera un río en subienda, y fue la tarde de tu muerte tarde de aguacero; y una noche en que el país se volvió sangre por las calles y un odio alucinado y ganas de matar, venganza fratricida, destino escrito en el poder de quién llevaba las banderas y hacía que arrearan esa muerte a toques de trompeta. Encandilado aquel poder que desató la fusta sobre el pueblo y los deshizo a golpe de bala, hombres tinieblas en el mando. Catarsis fue la aurora, que recibió petrificada aquel dolor que no nos merecíamos, repite en batir dulce tu maltratado corazón y como entonces sientes silencioso y oculto su paso de bordadora de ilusiones secretas y un ignorado amor por el amor... (290)

La mezquindad, la barbarie y la falta de autenticidad del medio no tienen nada que ofrecer a la incertidumbre y caos moral e intelectual de Mariana. Así se nos va revelando una íntima relación entre el mundo decadente de esa época sus temores, angustias, crisis y contradicciones. La característica del medio constituye la configuración del sistema de valores y de las formas de vida que la protagonista de *Misiá Señora* tendrá que abandonar para emprender la búsqueda y verdadera realización de su existencia:

Quiere escapar de aquel azogue y la espiral brillante, girándula de cuarzo y luces amarillas, porque éste laberinto a última hora, y ésta matriz dañina que me quiere cubrir, como un sudario, piensa, para olvidarse... cuando empezaron a bajar por la quebrada los cuerpos en tasajo y comenzó el asalto diario de los buses y hacían bajar los pasajeros, que caían a machete, ellas el vientre abierto, los niños sin cabeza y la montaña se cundió de aquellas aves de rapiña que disponían a plomo y a cuchillo de la vida de jóvenes y viejos, robando, destazando, y un frenesí de buitres y de machos cabríos, vergas de fuego y sangre, violando atroche y moche; jamás podrían contarse las cosas que pasaron en esos años que llamaron de violencia pues fue como un azote de cólera divina, una venganza jactanciosa del príncipe lucífugo, nunca se llegará a narrar con precisión pues ni el papel ni la palabra dibujarán aquel terror y aquella imagen última que los millares de ojos, moribundos, se llevaron clavados en la retina... (291)

***¡Los muertos no se cuentan así!*<sup>19</sup> 1991, Mary Daza Orozco.**

Entre las décadas de los ochenta y de los noventa, se intensifica la violencia en Colombia. Se instala una guerra civil no declarada en donde miles de personas pierden la vida por un fuego entrecruzado entre varios frentes en conflicto: el ejército combatiendo a los grupos guerrilleros las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y el ELN Ejército de Liberación Nacional (ELN), en enfrentamiento con las autodefensas o paramilitares.<sup>20</sup> Los enfrentamientos bélicos toman lugar principalmente en los territorios apartados de las grandes ciudades, sitios estratégicos con mucha riqueza natural y muy poca presencia del Estado. A las grandes ciudades también llegan, sin embargo, las secuelas de esta violencia periférica además de los efectos de otro brote violento: el del narcotráfico y sus carteles.

Toda la violencia que estos conflictos conllevaron en Colombia ha sido motivo, tema y protagonista recurrente en la producción literaria durante más de cinco décadas. De un énfasis histórico dado en la década de los 60 y 70, ahora se pasa a un corte más testimonial. Escritores, entre ellos periodistas y columnistas, empiezan a publicar crónicas y reportajes o estos mismos textos pero ahora en formato de novela. Este es el caso de Mary Daza Orozco, columnista de los periódicos *El Pilón* y directora del periódico *Primicia*, la primera corresponsal mujer del periódico *El Espectador* y la primera en escribir sobre el conflicto bélico en la zona del Urabá. Daza Orozco "era una de las primeras mujeres que se atrevía a denunciar descarnadamente eso tan terrible que vivía el lugar aquel," y, como ella misma cuenta en la entrevista concedida a Jorge Consuegra, su obra, *¡Los muertos no se cuentan así!* (1991), es el fruto precisamente de las entrevistas e indagaciones que hizo en un trabajo periodístico para *El Espectador*: "en la zona de

---

<sup>19</sup> Se publicó tras ganar el premio Plaza y Janés.

<sup>20</sup> Un ejército privado creado por terratenientes y empresarios buscando protección contra la guerrilla y sus constantes secuestros, vacunas y asesinatos

Urabá conocí toda la historia y más, desafiando el peligro regresé y todo se limitó a una pequeña crónica, mientras mi libreta y mi grabadora estaban llenas de sucesos dolorosos que no se podían quedar inéditos" (14). Precisamente con el final de estas grabaciones realizadas por Orozco Daza a la protagonista es que comienza la novela... "la cinta magnetofónica grababa sus suspiros y sus espesos silencios, sus monólogos repetidos y sus respuestas temblorosas" (11)

*¡Los muertos no se cuentan así!* registra los hechos violentos de los años 80 en el Golfo de Urabá, un sitio de confluencias entre los departamentos de Antioquia, Córdoba, Chocó y el Tapón de Darién, en la frontera con Panamá y en donde las compañías bananeras tienen sus emporios desde principios del siglo XIX. A finales de los ochenta y los noventa, las guerrillas, los grupos paramilitares y el propio Ejército, originaron una escalada de violencia por el control de esta región considerada, geopolíticamente hablando, sitio estratégico para cualquier interés económico de control de territorio. El Urabá está compuesto de montañas, ríos, selvas, puertos y una posición geográfica que permite un fácil acceso al Océano Atlántico y al Canal de Panamá. Por tal razón, se hizo tan disputada por los actores armados, donde la población civil pagó las consecuencias con la mayor cuota de muertos. Los paramilitares llevaron a cabo masacres contra los guerrilleros o cualquier simpatizante. A su vez, los grupos guerrilleros y más específicamente el Ejército Popular de Liberación (EPL) en esta zona, mataban a cualquier que hiciera parte o colaborara con las autodefensas. El Ejército, finalmente, llegaba a imponer orden y ley a la región. En la novela de Daza Orozco se describe lo que la denominada "violencia estructural" ha explicado: "como un conflicto territorial en las zonas rurales y apartadas donde la violencia ejercida sobre el campesino colonizador es un factor determinante en el acercamiento entre la población de estas zonas y la guerrilla en busca de protección y acciones 'justicieras,' en un contexto en el que el Estado suele estar ausente y por lo tanto no puede actuar como mediador, o en el que su única presencia es militar y represiva. (Echandía Castilla 151)

La narradora de la novela transcribe la voz de la protagonista en su trágica y corta vida de sólo 25 años. Oceana Cayón, una profesora del Urabá Antioqueño, asediado por la violencia de los grupos armados, revive todos los horrores que pasa ella al buscar el cadáver de su esposo Iván Grajales, la tortura que sufre durante su captura y los acontecimientos al tratar de salir de aquella zona ayudada por Arbeláez (Un estudiante de su esposo Iván). Con nítida voz de mujer testigo y víctima, se presentan los acontecimientos de una nación sumergida en el terror de la crueldad y la violencia, pasando entre sueños, realidad y recuerdos que llevan al final, a los abismos de la locura a la protagonista.

La novela está dividida en tres partes que oscilan del estilismo periodístico al monólogo poético. En la primera, se narra la búsqueda y el encuentro de los cadáveres en el río San Jorge que, en el caso de Iván Grajales, sólo su brazo es encontrado y reconocido por la argolla de matrimonio.<sup>21</sup> Se presentan los otros personajes, quienes se unen también al peregrinaje de la búsqueda de sus muertos.

En la segunda, se narra el secuestro, la tortura y huida de la maestra. Con todos los detalles cruentos de su suplicio. "Le aconsejo que hable o le sacaremos un nombre por cada uña suya" (Daza Orozco 64).<sup>22</sup> Sin embargo está embarazada de su difunto marido y se aferra a la vida contra toda esperanza.

---

<sup>21</sup> Los ríos de Colombia han servido de cementerio flotante de víctimas de la violencia desde los años cuarenta donde se veía la necesidad de deshacerse de los cadáveres sin dejar huella. Ríos como El Magdalena, el Cauca, el Sinú, El San Jorge, el Atrato, el Catatumbo... Todos los ríos de Colombia, en aquellas zonas donde se manifiesta el conflicto armado, arrastran a los muertos y los hacen desaparecer. El problema es que los ríos borran las huellas. Sobre todo, porque desterritorializan los muertos. Según Medicina Legal, "Su permanencia en las aguas supone una alteración en la identificación de los escenarios en los que se ejecuta el acto violento." (Montoya Piedrahita 2). Sin embargo, las fuentes militares coinciden con las académicas en decir que "la desaparición de las víctimas en los ríos es una práctica más usada por los grupos de autodefensa. A la guerrilla le interesa publicitar sus actos de guerra, no esconderlos."(3) Para más información, también ver Calle, María Clara. "Los muertos ajenos de Marsella" por Revista Semana, 1 diciembre 2013.

<sup>22</sup> Todas las citas del libro serán tomadas de la edición de Plaza & Janes Editores, 1991.

En la tercera y última parte de la novela, se cuenta la venganza ejercida por los violentos militarizados contra los que ayudaron a escapar a Oceana de la muerte. Fabiana Mosquera, su vecina, es asesinada de un tiro en la nuca dos días después de que Oceana abandonara el pueblo. El Teutón, verdugo que la liberta es, a su vez, asesinado con atroces torturas. Torturador reclutado a la fuerza y que practica el oficio para evitar la tortura a sus familiares. "Me metieron en esto" (67), le dice a Oceana mientras trata de llevar a cabo un plan de escape antes de que su vida se extinga por la tortura. Aunque se salva, el fruto que llevaba en sus entrañas es arrancado por la tortura al negarse a la delación de nombres, así fueran ficticios, que contribuyeran a seguir con la cadena de matanza de inocentes. Al final de su vida, la protagonista va cayendo en un estado catatónico mientras vive en la casa de su madre sin volver a cantar o hablar.

Desde el inicio de la novela, la narradora va estableciendo las pautas de la travesía otorgándole la voz a Oceana para lograr con esto, la identificación del elemento femenino como parte integral de su construcción discursiva. A lo largo de la narración, la voz narrativa procura rescatar, por medio de la búsqueda de los desaparecidos, una búsqueda del registro del contexto histórico desde una perspectiva genérica. La autora va "metiendo en el horror" al lector, narrando "los recuerdos despiadados, crudos ..." (11) de Oceana Cayón, testigo y víctima de una violencia inusitada en Colombia, quien sólo desea encontrar el cadáver de su marido para sepultarlo. Daza Orozco nos presenta a su protagonista como una Antígona que también quiere sepultar a su muerto. "¿Te encuentras sin el derecho a una tumba en un camposanto?"(50). Oceana ha estado en macabra peregrinación, buscando los restos de su marido asesinado en fosas abiertas como la de La Hacienda la Parra, pasando por despojos y tumbas improvisadas hasta llegar a la ribera del río San Jorge, esperando allí que su turbulenta corriente, arrastre despedazados el cuerpo de su cónyuge, Iván Grajales, maestro de literatura, miembro del partido Nueva Fuerza, asociación política, que fue brutalmente reprimida si se considera el asesinato de

su líder y la persecución de sus militantes. Oceana, al no encontrar a Iván le dice: "¿Qué te encuentras sin el derecho a una tumba en un camposanto? Pero en lugar de angustiarme por eso pienso que estás diseminado por otros rincones para que, con los otros mártires, se nutra el suelo patrio. Me pregunto: ¿algún día Colombia sabrá recoger los frutos de una óptima cosecha?" (51).

Como en el coro de una tragedia griega, desoladas por el dolor, le acompañan otras mujeres en la búsqueda de familiares: Fabia Mosquera, quien ha enterrado a su esposo y entierra a sus dos hijos: Adiel Marín, quien es asesinado al entrar con el cadáver de su hermano al hombro; Heroína Jiménez, quien busca a su hijo y murió de dolor al encontrarlo; Elodia Guzmán en busca de su padre. Entre otras, todas son mujeres, madres, viudas, hijas, novias de estas víctimas del pueblo de Bahía Rubia sumido en la barbarie de grupos militarizados, centro de una espiral de violencia irracional, donde "ni ellos sabían de donde venía tanta muerte" (17), como la masacre silenciada que la autora denuncia en las páginas de la novela: "Este grupo doliente es uno solo, nos miramos sin lástima, sólo sabemos que estamos metidos en lo mismo y que somos víctimas de algo tan incomprensible que con fuerza demoledora está acabando al país" (29). El cementerio se convirtió en el lugar más visitado. Todas las mujeres iban llorando a colocar flores de coralito en las tumbas. Pero Oceana narra que "una vez llegó una orden, nunca se supo de parte de quién, que acabó con las visitas colectivas al camposanto" (27). El cementerio pronto se convierte en un lugar donde las mujeres víctimas, inclusive personajes con agencia política, como la alcaldesa del Municipio de La Morena, son acribilladas a balazos.

Las mujeres son las únicas capaces de entonar un clamor, un grito ante tanto dolor y toman agencia por medio de La Marcha de la Soledad, pues ellas se convierten en los testigos del terror, que presentan el testimonio de sus vidas como eco de la conciencia de un pueblo y a nivel alegórico, de la nación colombiana: mujeres como Fabiana Mosquera, quien asume el riesgo de

esconder y curar a la protagonista tras su salvaje tortura, un acto que paga con su vida. Mujeres también como Silvina Molina que exhortó a las mujeres con deseo de clamar a viva voz por "los que se fueron y por los que quedaron en total indefensión" (69); y centenares de mujeres vestidas de negro que cayeron de rodillas frente al mar y alzaron los brazos con las palmas de las manos hacia el azul del cielo, manos viejas, arrugadas, manos callosas, manos de madre, de jóvenes, manos hacendosas, manos de mujeres humildes. Sólo una voz se escucha, un clamor: "Que los muertos de esta tierra descasen en paz y los vivos que están cautivos vuelvan a la libertad"(71).

En un acto de resistencia a un poder bélico de carácter eminentemente masculino, esta comunidad de mujeres defiende la vida y le da un carácter sagrado a la muerte. Ellas, planteadas como metáfora de una naturaleza descrita en la novela a partir de su belleza y proliferación, inscriben una noción contemporánea de la diferencia genérica que implica, según recientes estudios del cerebro, una localización del sentido de territorio y propiedad más desarrollado en el cerebro de los hombres. De allí que la violencia y la agresividad tengan, generalmente, un agente masculino. Por otra parte, a nivel filosófico, la teoría feminista ha utilizado esta noción para hacer una distinción entre la economía de lo propio, prevalente en los modelos de la masculinidad, y la economía del don basada en la reciprocidad y un dar materno. Como las madres de la Plaza de mayo, durante la dictadura en Argentina, estas mujeres buscan a sus muertos y desaparecidos unidas en una comunidad de mujeres que se opone a los designios violentos de la nación.

Entre tanto horror también hay una esperanza, la solidaridad que se da entre las víctimas del horror: Fabiana, el doctor que la cura, Arbeláez, su compañero de viaje y el torturador Teutón, capaz de dar su vida por ella. Oceana también sobrevive a la tortura pensando en mantener con vida a su hijo por nacer. Daza Orozco presenta la tortura como método de interrogación, una hipérbole dentro de ese lenguaje poético al dolor vivido en la cotidianidad de

la nulidad y despojo del respeto a la vida. Si Elizabeth Dauphinée, a través de Elaine Scarry, habla del dolor como una experiencia incompañable, vivir con memorias postraumáticas conlleva también una imposibilidad de expresabilidad que se debe, a su vez, a la resistencia de dicha experiencia frente al lenguaje. En este sentido, Dauphinée también trae a colación las teorizaciones de Hannah Arendt, sobre los sobrevivientes del campo de concentración nazi y su inhabilidad de narrar efectivamente sus experiencias, debido a la incapacidad de las palabras de abarcar, en detalle, el horror de lo ocurrido. Esta misma incapacidad verbal frente a la experiencia traumática es discutida por Walter Benjamin, quien entiende el acto de vivir una guerra como algo que "...takes away the ability to speak about it... [because w]hat we want to say no longer makes sense; what we want to say, we can't. There are no words for it" (Citado en Dauphinée 142).

Como explica Scarry misma, "el dolor físico no resiste simplemente al lenguaje sino que lo destruye activamente, llevando consigo una inversión inmediata hacia un etapa anterior al lenguaje, hacia los ruidos y gritos que hacen los seres humanos antes de aprender el lenguaje" (4). La narradora de la novela evoca precisamente esta regresión a esta etapa pre-lingüística cuando narra las horas de dolor "en la caseta de las torturas," y la imposibilidad de mantenerse lúcida o poder modular palabra durante esta experiencia. Oceana describe el dolor como algo "intenso que la tomó desprevenida y la hizo gritar... un grito inmenso que rebotó contra el techo, salió por los huecos del cuarto y se regó por el cosmos..." (65).

Más adelante, durante el proceso de testimonio y sanación psíquica, la memoria de la tortura domina y aniquila la lógica del torturado ante cualquier intento de describir los hechos. Si el dolor sólo permite vivir el presente, el instante en donde se da el registro de su dolor, sus experiencias se revelan muchas veces desconectadas, sin orden o hilación. Se trata de un instante

del cual sólo queda la "lógica subyacente en que el sujeto soberano de sí mismo que siente el dolor, es por tal razón, aquel que tiene acceso a expresiones apenas imperfectas e imprecisas para describirle al otro lo que significa sentir ese dolor" (Dauphinée 141). Como prosigue Dauphinée, "the expression of pain is not to be understood as pain itself, but only a description of that which is happening inside the bounded body of the subject. For Scarry, pain is a uniquely inexpressible experience, because unlike desire, grief or love, physical pain takes no object" (Citado en Dauphinée 141). Oceana, en este sentido, hace referencia a esa imposibilidad fatal de describir la experiencia de su cuerpo y mente frente al dolor del pasado: "sólo cuando aprenda a desbaratar el nudo de recuerdos que se juntan en mi mente y el apretado haz de angustias y ansiedades que se me forma en el pecho, podré hablar como antes o tal vez no lo haga nunca más" (36).

Si Oceana puede bien proseguir momentáneamente con su vida, la auto-represión de su deseo/terror frente a un intento de describir su experiencia la lleva finalmente a un momento de crisis en el presente el cual la obliga a enfrentar de nuevo el trauma. Esto ocurre un día en el cual, al encontrarse con un río y al ser golpeada por un carro, vuelve a revivir un dolor tan familiar que causa su cuerpo entero otra vez a temblar como cuando la torturaron; se trata de un temblor postraumático que activa en ella un aislamiento y su mutismo de antes. Elaine Scarry explica que el dolor que es indiscutiblemente real para el torturado, no lo será para los demás si no está éste acompañado de señas físicas de daño corporal:

this profound ontological split is a doubling of pain's annihilating power: the lack of acknowledgement and recognition... becomes a second form of negation and rejection, the social equivalent of the physical aversiveness. This terrifying dichotomy and doubling is itself redoubled, multiplied, and magnified in torture because instead of the person's pain being subjectively real but unobjectified and invisible to all others, it is now hugely objectified, everywhere visible, as incontestably present in the external as in the internal world, and yet it is also simultaneously categorically denied. (56)

Para evadir la memoria del poder perverso que la subyugó en el pasado, Oceana "se construyó un mundo para evadirse de éste y es muy difícil que quiera salir de él. Al salir a la calle iba muy inconforme, mascullando: 'Habría sido mejor que la mataran? ...Eso era quizás lo más humano'" (141). Y así termina la novela con una Oceana Cayón olvidada en un cuarto al lado de la ventana, "más ida que nunca," atada a la imposibilidad de expresar su tormento, aún más aislada de la realidad y cercana a la locura.

Así es como terminan los cuerpos de los desaparecidos, sepultados en el olvido. En un pueblo, a la vez olvidado por la Nación en dónde sus habitantes no sienten ninguna protección ni respeto. Su voz ha sido silenciada por la impunidad que no permite dejar constancia o denunciar tantos asesinatos: "Esto es lo que le garantiza el gobierno a los que son trabajadores y honrados. ¡A la mierda todos los gobiernos!" (22). Las mujeres quedan detrás recogiendo y exigiendo el derecho de enterrar a sus muertos, como las otras minorías que han sido rezagadas, aisladas, silenciadas y que viven en medio del caos y la confusión: "- ¿Sería el Ejército los que pasaron anoche? - ¿Y quién puede saberlo? Ahora hasta los delincuentes comunes visten trajes militares" (18). Daza es la amanuense de Oceana que intenta hacer una denuncia. El problema es la imposibilidad de denunciar a un asesino desconocido: "-Oigan, en este país nadie sabe quién es quién. Yo todavía no he podido saber quién mató a mi hijo no por qué está desaparecido éste que busco. Lo mejor que podemos hacer es pensar que estamos en guerra y sólo así no nos volveremos locos" (19).

Daza Orozco nos presenta una nación fragmentada sin diálogo entre los organismos de poder con los grupos armados. Una nación en donde la cotidianidad de la tortura y el asesinato hacen de la realidad una pesadilla de la cual la sociedad no puede despertar. El amor por el ausente, la búsqueda de los desaparecidos y la denuncia de una masacre silenciada son puntos

importantes de la novela. Su protagonista simboliza el desgarramiento de toda una nación ante la brutalidad de la violencia ejercida por grupos de poder y el lenguaje poético trasciende a una metáfora mayor: el ser voz y testigo mujer en medio de la violencia y el caos. Así como se expresa en la novela: "Era simplemente una mujer ante la inmensidad de la muerte" (50).

En este capítulo se ha visto la trayectoria de la escritura y por lo tanto de la agencia cultural de las mujeres en Colombia. Se inicia con un recuento histórico de las precursoras tales como la escritora Soledad Acosta de Samper (1833-1913), quien veía a las mujeres de la nación colombiana como flores marchitas encerradas en la casa definida como negro ataúd. Concepto que se reitera en los textos de Pizón Castilla de Carreño donde la cárcel es una alegoría de la falta de educación equitativa para la mujer en la sociedad del siglo XIX. Desde 1930, empieza una industria de revistas femeninas que dialoga y negocia con las prescripciones heteronormativas de la feminidad durante la época. En 1963, Ofelia Uribe de Acosta contextualiza la lucha por los derechos de la mujer en Colombia y para 1995 María Mercedes Jaramillo, declara que se ha logrado finalmente un giro contestatario que le ha permitido a la mujer imaginarse así misma e inscribir su perspectiva en la narrativa colombiana.

Este capítulo se ha enfocado precisamente en discursos alternativos producidos por mujeres que han desafiado el canon literario y la Historia oficial de la nación. Estas novelas contienen voces que registran toda una serie de desplazamientos, marginación y desafíos de la mujer a nivel familiar, histórico y socio-político desde mediados del siglo XX hasta el presente, creando en el acto, una especie de comunidad ginocéntrica, alternativa y multi-generacional. Con su inclusión de personajes femeninos fuertes y con poder, Buitrago critica el catolicismo y su ideal de mujer como un ente sumiso y objeto del ámbito doméstico, ligando dichos ideales a una herencia colonial.

*La cisterna* (1971) de Rocío Vélez de Piedrahita, por su parte, traza una alianza femenina multigeneracional mediante la escritura misma como detonante de una crítica al patriarcado. El resultado es un tipo de inscripción de una historia alternativa al registro histórico oficial y basada en una genealogía de mujeres.

Por otra parte, Albalucía Angel realiza una reinscripción de la Historia de la nación al ubicarla en el espacio cotidiano de lo doméstico, visto desde una perspectiva de mujer. *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* y *Misia señora* exploran, además, un discurso de la sexualidad femenina que se contrapone a la imagen convencional de la mujer. *Misiá Señora*, por su parte, lidia una vez más con el tema de la insatisfacción de la mujer en el ámbito doméstico y presenta una aguda crítica a los valores morales de la Colombia de los años cincuenta y sesenta. Finalmente, *¡Los muertos no se cuentan así!* (1991) de Mary Daza Orozco denuncia los detalles escabrosos de la tortura y la violencia a través de un testimonio entregado por una amanuense que le da voz a su protagonista para poner en evidencia, desde una postura crítica, la carencia de una verdadera gobernabilidad en una nación colombiana en estado de crisis.

Aunque en todas las novelas incluídas en este capítulo resalta un alto grado de agencia tanto de las escritoras como de sus personajes al desafiar todas las adversidades a las que se enfrentan, también predominan los finales derrotistas, elemento común en la narrativa de mujer, en los cuales la protagonista no suele salir ilesa de su lucha contra la discriminación y el machismo exacerbado con los que se enfrenta. Es así que después de haber intentado superarse y salir adelante, siempre habrá un fracaso, derrota, depresión como herramienta de denuncia de la situación en desventaja de la mujer dentro de la sociedad patriarcal. Se trata de toda una sucesión generacional femenina en el ámbito de la narrativa colombiana que refleja la época que cruza, y

que hace oír una voz hasta ahora acallada por el poder, con un resultado no solo imprescindible en el mosaico social al que pertenece sino en el cambio de la estética de la literatura que integra.

## Capítulo 2

### Nación y sexualidades alternativas en la narrativa colombiana

La tradición de occidente ha tenido como fundamento una base heterosexual. Razón por la cual ha sostenido, a través de discursos de carácter ético y religioso, la discriminación contra la homosexualidad. Muchos de estos argumentos tienen origen bíblico con el Levítico del Antiguo Testamento donde se dice que las relaciones sexuales con personas del mismo sexo van en contra del Plan de Dios y por lo tanto, son pecado abominable. Levítico 18:22 "No te acuestes con un hombre como si te acostaras con una mujer. Ése es un acto infame;" Levítico 20:13 "Si alguien se acuesta con un hombre como si se acostara con una mujer, se condenará a muerte a los dos y serán responsables de su propia muerte, pues cometieron un acto infame;" Romanos 1: 24 "Por eso, Dios los ha abandonado a los impuros deseos que hay en ellos, y han cometido unos con otros acciones vergonzosas;" Romanos 1: 26 "Por eso, Dios los ha abandonado a pasiones vergonzosas. Hasta sus mujeres han cambiado las relaciones naturales por las que van contra la naturaleza." Lo mismo se encuentra en el Deuteronomio y el libro de los Reyes.

En el caso específico de la cultura hispana, el castigo a la homosexualidad proviene de las leyes visigodas que le imponían la castración a los homosexuales, pena que las leyes del Fuero Real ampliaron a mediados del siglo XIII estipulando que la castración se realizara en público, que tres días después, se los colgara de los pies y que, aunque ya estuvieran muertos, permanecieran allí como recordatorio del delito. "Amos á dos sean castrados ente todo el pueblo, e después a tercer día, sean colgados por las piernas fasta que mueran, e nunca dende sean tollidos" (Trexler, 45)

Por otra parte, en las *Siete Partidas* de Alfonso X, plenamente adoptadas en Castilla en 1348, se estableció que aquellos condenados por sodomía debían ser castrados y luego

apedreados por la gente hasta que murieran debido a los golpes, ley que únicamente perdonaba a los menores de catorce años. Durante la época de la Conquista de América, la ordenanza de Medina del Campo promulgada por los Reyes católicos el 22 de agosto de 1497, modificó estas leyes para establecer que aquellos culpados fueran quemados en la hoguera.



La figura del conquistador español trajo a América esta concepción de lo homosexual como lo despreciable y pecaminoso y es muy posible que el indígena con sus modales y atuendos, le haya parecido afeminado, pese a la posible ferocidad que los caracterizaba. Pero, como ponen de manifiesto las afirmaciones de Gonzalo Fernández de Oviedo en su *Historia general de las Indias* (1526) y de Fray Bartolomé de las Casas, los españoles atribuían el pecado nefando a los indígenas, más que nada, como un recurso colonizador que justificaba —junto con la herejía— el despojo y los maltratos a los cuales se los sometía. Uno de los castigos implantados era el de aperrear a los indígenas como se ve en la siguiente ilustración del tomo *Mondo Novo* de Benzone,

Gerolano (1565), compiladas por Theodor de Bry. En donde se muestra a Balboa aperreando a los homosexuales por sus "horrendos pecados." (Rojas Mix 137)

Dentro de un sistema que favorece las relaciones heterosexuales y la familia, el cuerpo homosexual no sólo deviene en lo pecaminoso, sino también en el antimodelo de la "sexualidad estéril." De acuerdo con Gabriel Giorgi en *Sueños de exterminio*: "La homosexualidad fue representada por un cuerpo supérfluo, socialmente indeseable, extraño a las economías de (re)producción biológica y/o simbólica, en la encrucijada de lo raro, lo abyecto y lo ininteligible, un lugar en torno al cual se conjugan reclamos de salud pública, sueños de limpieza social, ficciones y planes de purificación total y, por lo tanto, interrogaciones acerca del modelo político de los cuerpos" (11).

El artículo 13 de la Constitución Política de Colombia dice que las personas no serán discriminadas por razón de su sexo al enunciar la igualdad de derechos, libertades y oportunidades de todas las personas, la no discriminación y la obligación del Estado de promover las condiciones para que esa igualdad sea real y efectiva. Sin embargo, esto no se cumple de una manera efectiva y más aún para los homosexuales, no sólo por medio de la persecución social, como también por el desamparo de leyes o códigos penales. Bustamante Tejada afirma que "la sociedad colombiana, construida bajo firmes parámetros cristianos, asumió la concepción pecaminosa de la homosexualidad y llevó a que se mirara a los homosexuales no sólo como personas que atentan contra Dios y la naturaleza sino que tienen un comportamiento que atenta contra las costumbres y el buen desarrollo de la sociedad" (*Invisibles* 75) y también expone la posición de la institución cristiana católica, predominante en el país, que aún mantiene su posición de considerar estos actos homosexuales como depravaciones. El catecismo de la Iglesia Católica vigente hoy, dice: "2357. [...] Apoyándose en la Sagrada Escritura que los presenta como depravaciones graves, la tradición ha declarado siempre que "los actos homosexuales son

intrínsecamente desordenados". Son contrarios a la ley natural. Cierran el acto sexual al don de la vida. [...] No pueden recibir aprobación en ningún caso" (515).

El primer Código Penal colombiano fue de 1837, inspirado en el napoleónico y sin delito de sodomía y durante gran parte del siglo XIX, no se penalizaron las relaciones homoeróticas. No obstante, en su lugar se estableció el delito de "corrupción de menores y alcahuetas," que sirvió para fundar los prejuicios que han llevado a considerar que los sujetos homoeróticamente inclinados son corruptores y así sustentar su aversión. (Bustamante Tejada, "El delito de acceso..." 117).

En 1890, se expidió un nuevo Código Penal. En el artículo 419 decía: "La persona que abusare de otra de su mismo sexo, y ésta, si lo consintiere, siendo púber, sufrirán de tres á seis años de reclusión" (República de Colombia/Consejo de Estado, 1890:376) Así existía la penalización de las relaciones sexuales homoeróticas entre adultos con consentimiento y los debates jurídicos entre roles 'pasivos' y 'activos' para la penalización empezaron a tomar auge.

En 1971, se expidió el primer Código de Policía de carácter nacional, que se constituyó en un instrumento más eficaz para perseguir a dichos sujetos, bajo la contravención que afecta la tranquilidad y la moral pública (Arenas). Sólo hasta 1980, desapareció el delito de *acceso carnal homosexual* del Código Penal, en cumplimiento de la ley 59 de 1979 y el decreto entró en vigencia el 24 de enero de 1981 sin incriminación a las prácticas homoeróticas consentidas. (Bustamante Tejada, "El delito de acceso..." 132). Sólo se castigarían cuando éstas se realizaran con violencia, sin la aceptación de uno de los sujetos, con engaño o con un sujeto 'pasivo' menor de catorce años y se incurriría en prisión por este delito de doce (12) a veinte (20) años:

La Corte Constitucional de Colombia lo ha descrito acertadamente:

Durante mucho tiempo, los homosexuales han estado sujetos a formas muy intensas de marginación y de exclusión social y política, no sólo en nuestro país sino también en muchas otras sociedades. Así, no sólo los comportamientos homosexuales han sido y

siguen siendo penalizados por diversos ordenamientos jurídicos, sino que, además, en la vida cotidiana, las personas con esta preferencia erótica han sido excluidas de múltiples beneficios sociales y han debido soportar muy fuertes formas de estigmatización social, las cuales incluso han llegado, en los casos más extremos, a legitimar campañas de exterminio contra estas poblaciones. [...] Esta situación de los homosexuales ha sido justificada con base en concepciones según las cuales estas personas, debido a que presentan una orientación sexual distinta a la mayoría de la población, debían ser consideradas anormales, enfermas o inmorales. [...] Estas viejas concepciones contra la homosexualidad contradicen valores esenciales del constitucionalismo contemporáneo, que se funda en el pluralismo y en el reconocimiento de la autonomía y la igual dignidad de las personas y de los distintos proyectos de vida (Párrafos 10,11,12).

Pese a las exitosas campañas del Movimiento por la liberación homosexual destinadas a despenalizar la sodomía en Colombia, desde las décadas de los ochenta y noventa, en medio de la violencia generalizada en Colombia, se empezó una "limpieza social" de los llamados "indeseables." Muchos colombianos gays, lesbianas y transexuales, sufrieron una persecución sexual violenta siendo víctimas de asalto, extorsión, tortura y asesinato por medio de grupos homofóbicos y paramilitares. A comienzos del mes de mayo de 2009, el "*Bloque Metropolitano*" del grupo paramilitar "*Águilas Negras*" circuló un panfleto en Bogotá, firmado por un paramilitar que se identifica como el "*comandante Camilo*," en el que afirma que han comenzado "*un total rearme de las fuerzas paramilitares*" en desarrollo del cual "*exterminarán toda clase de escoria social*," refiriéndose a supuestos delincuentes, líderes sociales, sindicalistas, defensores y defensoras de derechos humanos, homosexuales, trabajadoras sexuales, estudiantes y políticos. En este mismo panfleto, se cuestiona la labor del SAT de la Defensoría del Pueblo al tildar a sus funcionarios de "sapos,"<sup>23</sup> debido a la labor legítima de denuncia y alerta que este organismo ha venido realizando sobre la presencia del grupo paramilitar "*Águilas Negras*" en la ciudad de Bogotá. (Díaz y Gallón 92)

---

<sup>23</sup> Expresión idiomática peyorativa para referirse a las personas que son informantes o delatores de las actividades criminales.

Dentro de un sistema biopolítico que regula los cuerpos en nombre de la higiene y la moralidad, la nación colombiana hace apenas 5 años, en febrero de 2007, por medio de la Corte Constitucional, emitió la Sentencia C-075, otorgándole el derecho a la unión marital y los derechos patrimoniales a las parejas del mismo sexo. Sin embargo, los debates políticos y morales sobre el tema siguen hoy en día en una nación que trae consigo una carga semántica de preceptos y estereotipos en donde vocablos peyorativos hacia los homosexuales están presentes cada día. En las diferentes regiones del país existen términos como locas, roscones, mariquitas, maricas, maricones, machorras, floripondias, del otro equipo, se le moja la canoa, marimonda, entre otros.

Toda esta lucha se empieza a consolidar en Colombia sólo hasta mediados de los setenta, cuando varios grupos de estudiantes y activistas LGBTI, influenciados por la liberación sexual estadounidense decide organizarse. Esta lucha sigue presente hoy en día y se ha acentuado con la propagación y la amenaza del SIDA.

Los homosexuales en los países latinoamericanos han tenido como referencia organizaciones internacionales, pero específicamente las norteamericanas, para estructurarse a nivel local. Una de estas organizaciones más influyentes fue *Queer Nation*,<sup>24</sup> creada en 1990 en una reunión en Nueva York organizada por el grupo o coalición ACT UP, fundado por Larry Kramer en 1987 para llamar la atención sobre la pandemia del SIDA. *Queer Nation* tuvo como objetivo mejorar las políticas concernientes al SIDA, apoyando un activismo con la idea de transformar el discurso público sobre la sexualidad y fue un modelo a seguir en toda Latinoamérica. Su gran prestigio y popularidad se debió a las eficientes campañas publicitarias que siguieron como estrategia de difusión. Desde los noventa, se ha intentado inventar una colectividad local en la que se ven rituales de resistencia, a través de la cultura de masas, y hasta

---

<sup>24</sup> Según entrevista con Marcela Sánchez, ex-directora de la organización Colombia Diversa.

en la búsqueda de un nuevo léxico para poder obtener una autonomía. *Queer Nation*, precisamente, promovía identidades sexuales alternativas para sacar a relucir la imitación y la experiencia de un cuerpo que ha sido enmarcado y delimitado por leyes, normas políticas y costumbres sociales, regulando, de esta manera, su sexualidad. La organización *Queer Nation* empezó con una campaña pedagógica como estrategia de lucha. En ella, se propuso llegar a dos públicos, uno interno para producir espacios para sus miembros y otro externo, al que se le dedicó una campaña educativa que utilizó el poderoso slogan "post-black" de la lucha afroamericana: "I'm Black and I'am proud" y *Queer Nation* usó, en cambio: "we're here. We're queer. Get used to it." El slogan no sólo enfatizaba su existencia, si no que utilizaba el pronombre "we" expresando una colectividad:

[T]hrough its activism Queer nation seeks to redefine the community –its Rights, its visibility– and take it into what's been claimed as straight political and social space. "QUEERS READ THIS" asks to be read as the accompanying declaration of nationalism. It says: In this culture, being queer means you've been condemned to death; appreciate our power and our bond; realize that whenever one of us is hurt we all suffer; know that we have to fight for ourselves because no one else will. (Berlant; Freeman, 198)

La dedicación y esfuerzo de *Queer Nation* y *ACT UP* para buscar ganarse un espacio político lograron ocupar espacios hegemónicos que han discriminado a los sujetos LGBTI en los Estados Unidos de América. Con la liberación gay, nuevas tácticas de pronunciamiento salieron a relucir. Entre ellas, los desfiles del orgullo gay "*the pride parade*," específicamente en el desfile gay de Nueva York y Chicago, en el que se buscaba reinscribir y obtener un nuevo léxico que hiciera contraparte a las ideas predeterminadas y estereotipos gay. En el verano de 1990, salieron eslóganes como "*I hate Straight*," refiriéndose a los estrictos protocolos, leyes y mecanismos de discriminación que la civilización heterosexual ha venido impartiendo en la comunidad homosexual, remitiéndola a estar en el margen cultural. Llegaron a hacer uso de las mismas campañas publicitarias heterosexuales, pero le daban una vuelta de tuerca con eslóganes

homosexuales: "*All you need is a three-dollar bill and a dream*" (Berlant; Freeman 213). En Colombia, se hace "la marcha del orgullo Gay," de manera conjunta, en las ciudades principales de la nación. La marcha de Bogotá sale del Museo Nacional hasta la Plaza de Bolívar, el último domingo del mes de Junio por lo general. En ella se leen pancartas y posters como "hombre con hombre, mujer con mujer y en el sentido contrario,"<sup>25</sup> "sin libertad sexual, no hay libertad política" y "somos familia de todos los colores."<sup>26</sup> Todas estas manifestaciones abogan por la defensa de los derechos de las lesbianas, gays, bisexuales, transgeneristas e intrasexuales (en una comunidad denominada LGBTI) que cuestionan las nociones de identidad y afiliación nacional creando discursos alternativos y disidentes.

Una de las características de la narrativa LGBTI colombiana es, precisamente, la necesidad de describir las injusticias socio-políticas y la carga socio-cultural falogocéntrica que ha subsistido por generaciones e introducir, con su ficción, personajes que expresen discursos disidentes. Surge así, en los años setenta y ochenta una emergente voz de minorías, de esa *otredad*, apenas registrada a través de la literatura por algunos autores que se arriesgaban a abordar el tema con uso de seudónimos. De esta manera, se empieza la búsqueda de una escritura subversiva ante la construcción de un imaginario de la nación, que aunque parece fijo, presenta una *iterabilidad* (Derrida) del signo nación que hace que el proceso de significación sea siempre plural y que se transforme y se injerte en nuevos significantes. En este capítulo, se analizarán novelas de Gustavo Álvarez Gardeazábal, Fernando Vallejo, Fernando Molano Vargas, Jorge

---

<sup>25</sup> Haciendo alusión a una famosa y controversial respuesta dada por la señorita Antioquia, Verónica Velásquez, candidata al reinado nacional de la belleza en Colombia, en el 2008, al preguntársele: "Usted cree que la mujer es el complemento del hombre?" Para ver la entrevista: [www.youtube.com/watch?v=J\\_A-zEr4DT4](http://www.youtube.com/watch?v=J_A-zEr4DT4)

<sup>26</sup> Los partidos políticos colombianos se distinguen por colores específicos para identificarse. El partido Conservador por el color azul, el partido Liberal por el color rojo, el partido el Polo Democrático por el amarillo y el partido Verde Colombiano por el color de su mismo nombre. Para imágenes del desfile ver: [www.youtube.com/watch?v=yU3OGYTVbZY&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=yU3OGYTVbZY&feature=related)

Enrique Botero y Ana María Reyes, enfocándose en cómo revelan varios niveles de tensión entre el discurso oficial de la nación<sup>27</sup> que proclama igualdad entre sus ciudadanos y el discurso disidente desde la perspectiva de minorías genéricas. Se analizará cómo estas novelas ofrecen una visión plural de identidades genéricas que constituyen expresiones de la marginalidad con respecto a la nación. Cómo sus personajes son agentes de cambio al presentar unas subjetividades genéricas disidentes de lo que forma parte del marco de lo "oficial," lo "popular," y *el folclore* y que son afectadas por lo que Gramsci denomina lo "espontáneo"<sup>28</sup> en la nación y cómo éstas han sido parte del derrotero que ha tomado la semantización y conceptualización desde diferentes disciplinas sobre la homosexualidad.

Estos movimientos de liberación influyeron en Colombia y aparecieron perspectivas disidentes para re-definir la idea de una nación que debe incluir a todas las minorías de género. En el aspecto social y jurídico ha sido una ardua y lenta batalla. El primer movimiento homosexual colombiano que se fundó abiertamente, surge en 1976 por iniciativa de estudiantes y profesores universitarios que discuten la discriminación sexual colombiana. Se llamó GELG: Grupo de Encuentro por la Liberación de los "*Gueis*," en vez de gay, para escribirlo tal y como suena en castellano. Los fundadores oficiales fueron el académico Manuel Antonio Velandia Mora junto con el líder homosexual y filósofo León Zuleta. Según Velandia Mora, cuando se

---

<sup>27</sup> El discurso oficial es una construcción forjada desde la Epoca de las luchas independentistas, y solidificada mediante el establecimiento de un estatus quo que estipula, por su parte, las características y condiciones que debe cumplir un buen ciudadano para ser miembro digno de la nación colombiana. Hoy dicho discurso se ha masificado mediante canales artificiales que conocemos como medios masivos de comunicación (radio, televisión, prensa e internet). Estos, ocupando un lugar privilegiado en la esfera pública, siguiendo a García Canclini, se constituyen en una entidad fuertemente socializadora, en el sentido que valiéndose de su masividad, promueven configuraciones de la realidad que tienden a definir los saberes que condicionan la forma de comprender y actuar en un mundo cada vez más homogeneizado. (García Canclini 22)

<sup>28</sup> Gramsci se refiere a lo espontáneo cuando habla del subalterno y cómo éste crea o sigue ideas que no son el resultado de ninguna actividad educacional sistemática de un grupo dirigente consciente, si no que han sido formuladas a través de la experiencia cotidiana iluminadas por el "sentido común", lo que es poco imaginativo es llamado "instinto" (Beverly 189).

inició el movimiento de liberación homosexual, las reuniones eran clandestinas "porque el código de policía de Bogotá autorizaba las redadas a los homosexuales, y aunque había bares para encontrarnos, corríamos siempre el riesgo de ser llevados a los cerros, a ser bañados con agua fría, golpeados y abandonados desnudos en las afueras de la ciudad...éramos una basura." (Velandia Mora 2008). Sin embargo, las represalias continuaron y en 1993, Zuleta fue asesinado debido a su lucha por la defensa de los Derechos Humanos y sexuales.<sup>29</sup> No obstante, se han encontrado disidentes de este movimiento oficial y se ha dado cabida a subgrupos con ideologías y características específicas, que se podrían identificar con políticas discriminatorias y selectivas. Entre ellos, se encuentra *La cultura de los osos* (movimiento gay *bear* en Colombia) que tiene como principales características de su comportamiento habitual a los osos por ser masculinos. Este grupo no se relaciona con *los trans* (transexuales, transformistas y travestis) ya que no "les agrada encontrar amaneramientos o feminización en los hombres que les atraen o dentro de su círculo de amigos. Como quien dice, odiamos estar botando plumas y mariquear."<sup>30</sup>

Otra organización importante es la Corporación Colombia Diversa, organización no gubernamental que trabaja en favor de los derechos de lesbianas, gays, bisexuales, transgeneristas e intersexuales (comunidad LGBTI) en Colombia. Una de las fundadoras es Marcela Sánchez que junto con Virgilio Barco Isakson, Germán Rincón, Andrew Dier y otras personas interesadas en generar un debate público acerca de la situación de los homosexuales en Colombia decidieron formar esta organización en el año 2003. Aparte de esto, sus fundadores encontraron un vacío en cuanto a la legislación disponible para el reconocimiento de los

---

<sup>29</sup> Durante el gobierno del presidente Álvaro Uribe Vélez (2002-2010) el activista John Jairo Romero Munevar, fue amenazado también y en varias oportunidades por miembros de la policía. De acuerdo con Velandia Mora, fue el primer activista homosexual colombiano que obtuviera en junio de 2004 el estatuto de refugiado en España. Niyiret Reinoso y su pareja fueron igualmente amenazadas de muerte, siendo las primeras lesbianas colombianas en recibir similar estatus en julio de 2006. (párrafo 6)

<sup>30</sup> [http://colombiabear.com/portal/index.php?option=com\\_content&task=view&id=26&Itemid=92](http://colombiabear.com/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=26&Itemid=92)

derechos de las personas del LGBTI en el país. Colombia Diversa trabaja con cuatro líneas de acción: Derechos Humanos, Incidencia Política, Observatorio de Medios e Investigación de Homofobia en la escuela. En la línea de Derechos Humanos realizan un informe anual en acciones de denuncia y de exigibilidad de derechos.<sup>31</sup> Como dice Sánchez: "El interés es movilizar una discusión en torno al tema del LGBTI en las organizaciones de esta área. La línea de Incidencia Política trabaja en pensar estrategias para generar transformaciones legislativas desde el Consejo de Bogotá, el Congreso y la Corte Constitucional. En cuanto a la línea de Investigación sobre la homofobia en la escuela, con ésta buscan identificar de qué manera esta institución ha incluido o no el tema de la diversidad sexual en sus prácticas pedagógicas." (párrafo 14) No sólo se han encargado de un acercamiento educativo sobre la homosexualidad, si no que mantienen foros y blogs actualizados con fechas y datos importantes sobre el desarrollo de los derechos civiles de la comunidad LGBTI.<sup>32</sup> En la actualidad, bajo el nuevo liderazgo de Mauricio Albarracín, la asociación sigue con la labor activista, y es hecho gracias a sus esfuerzos que se ha podido asegurar en el 2007 la protección de la Ley 54<sup>33</sup> para las uniones del mismo sexo ("Colombia Diversa").

### **Subjetividades homosexuales en la narrativa gay colombiana**

Al igual que en la mayoría de los países latinoamericanos, en la literatura colombiana el tema de la literatura homosexual fue, durante muchos años, una página en blanco. En Latinoamérica, la primera novela que trata acerca del deseo homoerótico es *Pasión y muerte del*

---

<sup>31</sup> Para saber más sobre Colombia Diversa ver: [www.colombiadiversa.org](http://www.colombiadiversa.org)

<sup>32</sup> Algunas de esta fechas importantes han sido anexadas en el apéndice al final del capítulo.

<sup>33</sup> "La Ley 54 de 1990... regula las uniones maritales de hecho heterosexuales (o unión libre)" ("Colombia Diversa").

*cura Deusto* (1927) del escritor chileno Augusto D'Halmar, texto donde este deseo se espiritualiza al no ser consumado. Por lo tanto, en un mecanismo de autocensura, se omite el encuentro sexual y su consecuente discurso e imaginario de la sexualidad.

Desde principios del siglo XX, se empieza con una lectura tangencial o a nivel de subtexto. Daniel Balderston en "Amistad masculina y homofobia en 'El hombre que parecía un Caballo'" habla precisamente de los problemas, censura y limitaciones de varios escritores latinoamericanos, para incorporar en sus textos el Deseo homoerótico. Uno de estos, es el escritor y poeta colombiano, Porfirio Barba Jacob (1883-1942)<sup>34</sup> quien fue el primero en incluir el deseo homoerótico en sus poemas aunque usando un seudónimo. Precisamente, la figura de un sujeto abiertamente homosexual (o invertido, como se denominaba a principios del siglo XX) tenía que ser el resultado de un arte de antifaz, en donde todo su deseo debía camuflarse con el deseo heterosexual. En "Canción de la vida profunda" (1907), su poema más conocido, Barba Jacob incluye versos supuestamente heterosexuales que podrían leerse de otro modo:

Y hay días en que somos tan lúbricos, tan lúbricos,  
que nos depara en vano su carne la mujer;  
tras de ceñir un talle y acariciar un seno,  
la redondez de un fruto nos vuelve a estremecer. (Poemas 99)<sup>35</sup>

En Colombia, al igual que en otros países latinoamericanos, la literatura explícitamente gay no empezó a publicarse hasta después de los movimientos de liberación sexual de los setenta con una producción literaria de corte homosexual masculino, con la excepción de novelas pioneras que a pesar de haber sido difundidas en un pequeño grupo de lectores, mayormente fueron censuradas o vetadas. Este es el caso de la primera novela de corte homosexual colombiana, *Por*

---

<sup>34</sup> Su verdadero nombre Miguel Ángel Osorio, quien empezó usando el seudónimo de Ricardo Arenales y después adoptó el que lo hizo famoso en la literatura y poesía latinoamericana: Porfirio Barba Jacob.

<sup>35</sup> Balderston también resalta la labor importantísima que Fernando Vallejo ha hecho en rescatar la importancia de la obra del poeta en la magnífica biografía de Barba Jacob: *El mensajero* y sus cuidadas ediciones de sus cartas y poemas.

*los caminos de Sodoma* subtitulada, 'confesiones íntimas de un homosexual', del escritor Bernardo Arias Trujillo (1903-1938). La novela fue redactada y publicada bajo el seudónimo de 'Sir Edgar Dixon' en Buenos Aires en 1932 de "manera semiclandestina, en alguna editorial cuasifantasma que en forma significativa llevaba por nombre 'Editorial Pagana'" (Duque, 14). Arias Trujillo, más conocido y periodísticamente exaltado por su novela *Risaralda* (1935), fue un escritor perteneciente a una familia de clase alta en Manizales y embajador de Colombia en Argentina. El autor no había llegado a los treinta años de edad cuando escribió la novela y el 4 de marzo de 1939, se suicidó con una sobredosis de morfina, en Manizales, a los 34 años de edad. Albeiro Valencia Llano, en su biografía de Bernardo Arias Trujillo, anota que: "De este libro llegaron varios ejemplares a Manizales pero casi todos fueron quemados; sin embargo, los pocos ejemplares que se salvaron de la destrucción fueron analizados en los diferentes círculos literarios de la ciudad" (Ladino Guapacha 88).

La novela, según la crítica, tiene una agenda propia, expone a un homosexual que lucha infructuosamente contra la moral impuesta por una sociedad heterosexual y que desea hacer comprender las dificultades, pasiones, debilidades y tragedias del amor homosexual de su protagonista David, quien es presentado a través de la narración omnisciente de Sir Edgar Dixon, quien le advierte al lector del carácter de la misma:

Posiblemente a muchos, una gran mayoría, esta novela parecerá inmoral. Yo no lo creo así. La escuché narrar del propio David, un muchacho que andaba por Londres escondido de sus compatriotas que lo perseguían, porque en vez de sacrificar rosas mustias en los altares de Venus Afrodita, dejaba de vez en cuando unos frescos jacintos en el pedestal de Adonis.  
(3)

El narrador empieza describiendo la homosexualidad de David por medio de la metaforización del rechazo a la mujer, quien a través de la novela, será presentada como un ser pecaminoso e indigno de afecto. Imagen que le es inculcada desde el machismo del hogar, al separarlo siempre de las mujeres cuando éstas llegaban a su casa de visita. Las niñas eran

separadas de los hombres en diferentes patios de la casa para jugar. El autor presenta una constante justificación del deseo homoerótico de David en la falta de educación por parte de sus padres: "Su educación sexual fue, por lo tanto, nula. Sus padres inspirábanle horror a la mujer ... Nunca se le habló del gran milagro, de la vida secreta de nuestros organismos, del proceso grandioso de la procreación ni de las tragedias horribles de los que se apartan de los anchos cauces de Dios" (13).

Por tal razón, David no sabía qué era una eyaculación en su primer encuentro sexual con el compañero del colegio: "pudo darse cuenta de que salía algo desconocido, caliente y líquido de su sexo, que era absorbido horriblemente por la boca insaciable del compañero" (22). El narrador mantiene a través de la novela, una actitud justificadora del deseo homoerótico de su protagonista. Los encuentros suelen ser momentos espontáneos y producto de coincidencias. Además, la adjetivación en las descripciones de David, siempre aluden a la inocencia o a la ignorancia del muchacho. Los encuentros sexuales tienen una carga metafórica, los genitales se describen a través de la novela como "el punto definitivo, el inmenso fruto que cuelga del cuerpo, el tesoro desconocido, la parte más oculta," entre otras. La censura por parte de una sociedad católica y conservadora de la década de los treinta era tangible. No es de gran sorpresa que una historia en la que se describen encuentros homoeróticos, tenga que compartirse de una manera privada, en un lugar lejano, por medio de un escape geográfico para tomar una distancia prudente del lector. Por lo general las historias ocurrían en un lugar exótico en donde el tipo de comportamiento "inmoral" podía ser justificado. Por tal razón, Dixon advierte al lector que la historia que narra, le ha sido transmitida a manera de confesión por David cuando coinciden en Londres, "Él fue quien me descubrió los grandes secretos y las oscuras tragedias de los pederastas. Él me guió por los caminos extraviados de Sodoma..." (34) y la trama se desenvuelve también en Buenos Aires, presentada como una ciudad agresiva y dura para

sobrevivir, un monstruo "una ciudad pervertida, que atrae a los hombres, como las arañas y como las mujeres, para devorarlos" (309) una Sodoma contemporánea que "se traga" a David al final de la novela, en la que se externaliza lo abyecto fuera de la nación colombiana. Este escapismo no es sólo geográfico, también se presenta en una fuga sentimental al tratar de superar los obstáculos de un amor imposible, en este caso el fallido intento de David por huir del circo con su joven amado Evans. Otto Kreysler, el dueño del circo y amante de Evans desde que éste tenía 13 años, envía a la policía a capturar a David enviándolo a la cárcel un año, por corrupción de menores y prohíbe rotundamente la relación. En esta primera etapa de las novelas gay, los espacios en donde se lleva a cabo este deseo homoerótico son, por lo general, sitios marginados o extramuros de la ciudad como los burdeles, las iglesias, los callejones oscuros, los circos y lugares exóticos.

Otro común denominador de estas ficciones *gay* fundacionales latinoamericanas son los referentes bíblicos, personajes religiosos con doble moral y finales trágicos para los personajes homosexuales: como también es el caso de la primera novela gay en Latinoamérica, *Pasión y muerte del cura Deusto* (1927) del escritor chileno Augusto D'Halmar, cuyo protagonista termina arrojándose a los rieles del tren en donde se iba Aceitunita, su joven amado. Sylvia Molloy explica que el conflicto homosexual termina forzosamente en muerte, ya que hay que poner al homosexual en papel de víctima sacrificial merecedora de un castigo. Sería anacrónico pedirle a un escritor latinoamericano de los años veinte o treinta un tratamiento diferente del tema. Por eso, al final de la novela, la ciudad se traga al protagonista como naufrago en medio de la vastedad de Buenos Aires" (301). En la misma novela, se narran los finales trágicos definiéndolos como un "castigo de Sodoma, la maldición de Dios" (308) Se hace un inventario del final todos su personajes "María Mercedes se extinguió entre las garras lívidas de las drogas heroicas. Otto

Kreysler se ahorcó con uno de sus cables, Evans se fue hacia la muerte por las cuerdas de un trapecio trágico y David va por la vida como un fantasma errante..." (308).

El circo en Bernardo Arias Trujillo, es otro espacio que, al igual que la iglesia de D'Halmar, es recurrente en estas primeras novelas *gay* latinoamericanas. El espacio del circo de *Por los caminos de Sodoma* (1932) también está presente en la novela fundacional del cubano Alfonso Hernández Catá que lleva un nombre parecido: *El ángel de Sodoma* (1928). José María, el personaje principal de Hernández Catá, toma conciencia de su sexualidad con la figura del trapecista en una función de circo, "Y, poco a poco, el resucitar en el alma y en la piel la impresión reveladora que el Hércules del circo le sacó del secreto de la carne y del alma, una angustia reveladora lo oprimía, y nuevas interrogaciones, más exigentes cada vez, enrarecíanle el porvenir" (38). Aunque le es imposible aceptar ese "pecado hediondo, el más denigrante.." (45) como el mismo José María se expresa de su homosexualidad.

Dentro de las páginas de *Por los Caminos de Sodoma*, Arias Trujillo muestra la intención de reflexionar en los varios aspectos controversiales del tema homosexual cuando éste intenta hacer una taxonomía sexual en tres grupos de personas, según sea su actitud ante la sexualidad:

...la humanidad está dividida en tres clases: -Los hombres animalmente normales, que ejecutan sus actos según el rito del paraíso. La mayor parte de esta clase se compone de gentes sin imaginación y de pocos alcances intelectuales. son labriegos, empleados o gentes de clase media, sin curiosidad sexual ninguna, que todavía después de miles de siglos se colocan el uno bocaabajo y el otro bocaarriba, a elaborar un hijo. Dentro de esta clase hay una pequeña minoría de refinados, elegantes y sibaritas que ejecutan con la hembra las más hermosas de las barbaridades...

-El segundo grupo o clase, pertenece a los que se ha llamado uranistas u homosexuales. Son hombres, por lo general, de gran cultura y opulenta inteligencia, que no piden a sus semejantes más que tolerancia, que los dejen satisfacer sus pasiones como les venga en gana, sin que nadie trate de intervenir en sus actos.

-El tercero, el más odiado de todos, lo forman los pederastas fracasados, los que no han tenido el ingenio suficiente para gozar a un efebo y, desanimados de su donjuanismo, se dedican el resto de su vida a sorprender a los uranistas, desanimar a los iniciados, indisponer a sus relaciones, avisar a la policía y, en general, a amargar la vida de sus colegas vencedores" (54 y 55)

Aunque clasificar la literatura gay en categorías no es un ejercicio tan sencillo como lo demuestra la habilidad taxonómica de Arias Trujillo, se podría encontrar en las publicaciones *gay* colombianas, a mitad del siglo XX, tendencias o modalidades a partir de la posición ideológica del autor sobre las subjetividades homosexuales y la relación con el cuerpo en su dimensión sexual e identitaria, los espacios urbanos y la representación de la nación. En los textos que se analizarán en este capítulo, la metáfora progresista de la cohesión social moderna de que "todos somos uno - *Pluribus est dictum*" de la que habla Bhabha (*The Location of Culture* 186) adquiere otro significado: el uno tiene una función totalizadora homogénea. En este sentido, todos somos uno menos uno, menos el marginado, el homosexual, la minoría que interviene, para interrogar los paradigmas y las narrativas de la nación, abriendo espacios de significación para las subalternidades genéricas. En las novelas, *El Divino* (1985) de Gustavo Álvarez Gardeazábal, *La virgen de los sicarios* (1994) y *El desbarrancadero* (2008) de Fernando Vallejo, *Un Beso de Dick* (1992) de Fernando Molano Vargas, *Al diablo la maldita primavera* (2002) de Alonso Sánchez Baute y *Espérame en el cielo, capitán* (2004) de Jorge Enrique Botero, se presenta una transgresión, al establecer el reconocimiento de otras sexualidades. Además, permiten una lectura de los elementos *gay* como trasgresores lúdicos y eróticos, pero todavía tienen la tendencia de la narrativa homosexual fundacional latinoamericana, en donde el deseo homoerótico es castigado o reprimido de alguna forma. Por otro lado, se encuentra la tendencia de recrear la cultura *gay*, utilizando personajes abiertamente homosexuales que hacen uso de la ironía como arma literaria. Con un tratamiento Kitsch del cliché masculino algunas de ellas (*El desbarrancadero*, 2008 de Fernando Vallejo y *Al diablo la maldita primavera*, 2002 de Alonso Sánchez Baute) rescatan la estética *gay* de los años ochenta y contribuyen a la creación de un imaginario homosexual, en donde el SIDA pasa a formar un papel importante en el desarrollo de un discurso de identidades genéricas.

Silvia Delfino señala como *política de identidad* a los procesos de construcción de identidades restrictivas, basadas en la exacerbación de alguna característica personal o existencial, compartida de modo excluyente por un grupo o comunidad. Es el resultado de complejos procesos de esencialización de las identidades, mediante las ideologías racistas, xenofóbicas, sexistas o religiosas fundamentalistas y que parten de representaciones naturalizadas de la diferencia cultural, así como de presuposiciones predeterminadas sobre las necesidades e implicaciones políticas de ciertos grupos. En esta perspectiva, las *identidades* "son concebidas como espacios de autenticidad y seguridad ontológica, que niegan su carácter insoslayablemente político y conflictivo mientras, en la práctica, actúan 'politizando' los modelos de identificación social y habilitando nuevos modos de vigilancia cultural" (Delfino 69). Mecanismos de control, fundamentalmente en torno a las identidades genéricas y sexuales que "amenazan" la unidad y el dominio de la noción de "comunidad nacional."

### **El homosexual "Divino" de Gustavo Álvarez Gardeazábal**

Gustavo Álvarez Gardeazábal, escritor gay y provincial<sup>36</sup> de una generación que debió afrontar presiones sociales y políticas por su homosexualidad, y que le ha tocado vivir, como él mismo dice, "una vida tan terrible como la que he vivido yo con altos y bajos tan espantosos, pero me he sobrepuesto a toda la persecución, porque es que a mí me han perseguido como a rata."<sup>37</sup> Tal vez por sobreponerse a tantos obstáculos de la vida y lidiar con tantas enemistades políticas<sup>38</sup> es que su obra literaria está llena de personajes femeninos y homosexuales fuertes y

---

<sup>36</sup> Como él mismo se denomina en la entrevista personal realizada desde su finca en Tulúa. Julio 18, 2011.

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> Enemistades que le costaron hasta la acusación de enriquecimiento ilícito en 1999 y que, gracias a su irreverencia, no se presentó a su juicio en forma de protesta a las falsas acusaciones en su contra. Desacato que le costó una condena de 7 años impuesta por la Corte Suprema de Justicia, de la cual cumplió sólo 3 por rebaja de pena debido al

con don de mando que igualan a cualquier arquetipo masculino. Siempre irreverente, criticando y cuestionando la situación del país, pero con un gran optimismo que ha hecho que se le respete y se le escuche por todo Colombia en *La luciérnaga*, un programa radial de una importante cadena nacional. Gardeazábal elabora, a través de *El Divino* (1985), un discurso contestatario que inscribe en la narrativa colombiana una especie de insubordinación literaria, buscando establecer un discurso gay con derecho a reconocer un deseo homoerótico y personajes abiertamente homosexuales. Como dice Díaz-Ortiz, Álvarez Gardeazábal aboga por el reconocimiento de la disidencia sexual y la elección erótica como un acto autónomo de preferencia en el ser humano (228).

Álvarez Gardeazábal, elabora en su novela un discurso homosexual para establecer una identidad abiertamente *gay*. El tratamiento *queer*<sup>39</sup> en la novela hace una crítica la homofobia como arma de defensa del sistema patriarcal heterosexista. Sin embargo, se observa, también un mecanismo de autocensura. Así a través de adjetivos animalescos y metaforización del acto sexual describen una especie de duelo, una batalla entre los instintos más básicos de ese deseo homoerótico.

---

buen comportamiento y por la escritura del libro: *El preso de la esperanza* (2000). A pesar de la controversia por su homosexualidad en un departamento tan conservador y tradicionalista como lo es el Valle del Cauca, Gustavo Álvarez Gardeazábal fue elegido gobernador en 1997 con 700.000 votos contra 300.000 votos de Carlos Holguín Sardi, su contendor. Él se hubiera lanzado de candidato presidencial si no se le hubiera montado ese proceso en su contra el cual se dice que fue "Orquestado por la campaña presidencial de Horacio Serpa y la Embajada Estadounidense." Durante su campaña se montó una retórica ofensiva y discriminatoria sobre su sexualidad. Cuando uno de sus opositores políticos llegó a cuestionar su capacidad para administrar el departamento del Valle por su condición de homosexual, Alvarez Gardeazábal le respondió de una manera categórica: "Quiero recordarle que yo voy a gobernar con la cabeza, no con el culo." Ver: [www.semana.com/wf\\_ImprimirArticulo.aspx?IdArt=34686](http://www.semana.com/wf_ImprimirArticulo.aspx?IdArt=34686)

<sup>39</sup> El término *queer* ha sido motivo de gran controversia en estudios de género. Quizás con una mayor aceptación en Latinoamérica en los ochenta y noventa por el exotismo del término proveniente del vocablo inglés "*queer*," sin embargo, su definición básica se traduce al español como "extraño," "excéntrico," "misterioso," "sospechoso," o en su uso más común, "raro," lo que ha creado algún desagrado por la connotación negativa o excluyente del vocablo. El término *queer* se ha empleado desde principios del siglo XX para referirse también a la homosexualidad, o más bien a lo sexualmente heterodoxo en general (ver George Chauncey, 15-16). El término *queer* en esta tesis se refiere al concepto de lo que no es "straight, not normative" y el enfoque es a la orientación sexual per se, o sea a homosexual, gay, lesbiana, bisexual, pansexual, transgénero, intrasexual y/o toda orientación sexual que no pertenezca a la norma heteronormativa.

Cada quien sacó su espada. La una brillante, como daga florentina, la otra rugosa, como cola de caimán. No se pusieron frente a frente para medirse porque cada uno sabía que la competencia no era por tamaños, pero actuando como las iguanas, fueron cambiando de colores: inflando sus fuelles para que, en determinado momento, el solo contacto de alguna de sus partes produjeran los cataclismos estertóricos de las hormigas cazadoras... (229).

El personaje principal, el divino Mauro, es homosexual y capo de la mafia. Su homosexualidad representa un indiscutible decaimiento moral en la sociedad contemporánea, ya que en el orden heterosexual, un homosexual que representa poder, es una amenaza al orden jerárquico patriarcal. Jonathan Tittler dice en su libro *El verbo y el mando*, que en *El divino*, está presente el poder del narcotráfico, lo que le permite al autor, hacer una radiografía política de la nación, partiendo de la crisis de valores que ha sufrido la sociedad colombiana (159), a partir del surgimiento del narcotráfico como fenómeno. Es importante rescatar el contexto histórico, que se especifica de la siguiente manera: "Estamos frente, pues, a un drama moral –pero no moralizante–, una alegoría sobre la coyuntura nacional donde el villorio de Ricaute representa en sus términos más elementales Colombia, y aún muchas otras partes de América Latina, donde sus sociedades han saltado de lo feudal a lo postmoderno, sin pasar por una modernidad ordenada o sustanciosa" (160). Es más, el poder "Es el producto de un desequilibrio temporal ocasionado por el chorro repentino de narcodólares de una sociedad tradicionalista" (174).

La extraordinaria belleza del divino Mauro y su abierta homosexualidad generan un conflicto entre los arraigados principios morales, la defensa de las tradiciones que se intensifica y se agrava durante la celebración de las fiestas patronales. El apelativo de "el divino" tiene un doble juego de sentido. Primero se refiere a Mauro Quintero y a su "infinita y desconcertante apariencia de belleza que así hiciera lo que hizo, y consiguiera la plata como la consiguió, nadie podría creer en su maldad o en su picardía" (50-51). Y además, tiene un sentido metafórico con el santo patrón del municipio de Ricaurte (el divino *Ecce Homo*). Álvarez Gardeazábal crítica el papel de la Iglesia en la novela y cómo ésta hace su labor eclesiástica enfocada en un interés

económico. En su narración, no sólo describe al cura como la persona que se interesa por cuestiones esotéricas, brujas, sino que también es una persona que disfruta de las prostitutas. Además, comenta que el obispo, por más de que lo hubieran invitado, sólo llegó a aparecerse en Ricaurte cuando se enteró de que el divino Mauro, influyente capo de las drogas, iría a las fiestas patronales del pueblo: "Los valores y los principios ya no existen en este mundo sino para ser usados cuando se requieren o para ser olvidados cuando se necesita" (203); y "Nosotros estamos salvados porque hemos aprendido a manejar y administrar la corrupción. El día que la dejemos desbocar o la suprimamos del todo, ese día nos jodemos" (220).

Dentro de un contexto de corrupción se presentan en la novela casos en donde éste afecta las relaciones matrimoniales y raciales, las elecciones, la policía y el ejército. Se presenta en *El divino* una familia oligárquica como son "las Borjas" (aludiendo a los Borgia) las que se creen que tienen derechos y privilegios especiales sobre el resto de la gente del pueblo. Cooperan con los políticos, con el capo de la droga, e incluso participan en el encubrimiento de la verdadera naturaleza del asesinato de Cipriano. Ellas saben que esto no ha sido un suicidio, pero aún así como lo dicen en la última línea del libro. "Somos Borja y ésa, y no otra, tiene que ser la verdad oficial" (233). Las Borja representan el poder hegemónico de la nación como espacio alegórico de la nación colombiana, en Ricaurte están protegidos sólo los asociados a los partidos políticos y la iglesia. Si de por sí se ha visto una división aceptada entre los conservadores y liberales, donde las líneas divisorias están más o menos claras, los equipos de los mafiosos no juegan según las reglas afectadas. Éstos infiltran y corroen a cualquiera, creando y apoyando a la guerrilla la cual se sostiene con sus secuestros y su terror.

A través de *El divino* Álvarez Gardeazábal, yendo contra las bases de la nación, plantea el reconocimiento y legitimación de otras sexualidades y sus personajes emiten un discurso contestatario que intenta inscribir la sub-cultura *queer* en la literatura colombiana. Como dice

Díaz-Ortiz, "Álvarez Gardeazábal rompe las normas y patrones socialmente establecidos, la tiranía del discurso heterosexual compulsivo del patriarcado y reclama el derecho individual de hacer con su cuerpo lo que a cada cual le apetezca. De tal manera, no sólo se cuestiona la reinterpretación histórica de la construcción de las maneras sexuales, basadas en una ideología hegemónica patriarcal eurocéntrica y heredada que subordina a quienes nos inscriben en lo "natural" de su ideología"(228).

No obstante, el autor presenta a un protagonista que siente culpabilidad por su deseo homoerótico. Aunque se muestra que Mauro se identifica como homosexual y lleva una homosexualidad pública, también se describe como un ser carente de libertad, inconcluso, alguien que salió avergonzado de su pueblo natal y sólo pudo regresar a éste cuando se sintió poderoso por sus recursos económicos. Culpa que pone de manifiesto que los homosexuales en Colombia son ciudadanos a medias, incompletos. El poder del dinero permite que Mauro pregone su homosexualidad abiertamente y que todas las esferas de la sociedad se rindan a sus pies, hasta el punto de que su poder de manipulación llega a ser equiparado con el poder del divino *Ecce Homo*,<sup>40</sup> santo patrón de Ricaurte. Según Díaz Ortiz,

*Las debilidades* (Énfasis mío) de Mauro son toleradas por una sociedad homofóbica y moralista que lo ve no como a un homosexual sino como el personaje que representa el poder del dinero a manos llenas, el que ha llevado bienestar y progreso económico al pueblo de Ricaurte y que lo ha citado la geografía universal. (247)

---

<sup>40</sup> Es interesante la selección de la imagen de *Ecce Homo* que captura el cuadro barroco de Caravaggio (1605), quien pinta a Jesucristo siendo condenado por los romanos a la cruz. Esta pintura es famosa por la imagen de dolor y desamparo humano que está en contradicción con la omnipotencia de Dios.



El Divino se refiere tanto a Dios como al coloquialismo para referirse a lo afeminado. *Ecce Homo* ("Aquí está el hombre" y no Dios con su omnipresencia) es un término que adquiere plurisignificación en los tres tipos de subjetividades homosexuales en *El Divino*. La primera es "el divino Mauro," apodado "Piernas de Oro," a las que Álvarez Gardeazábal le adjudica una pierna extra para referirse a su pene de una manera tangencial:

"cualquiera de sus tres piernas es de oro"(51). También le llaman el Rey Midas, apodos y alusiones al poder de su riqueza material y a sus atributos físicos extraordinarios.

Por otro lado, Gardeazábal también presenta al homosexual Eurípides, el peluquero del pueblo, quien es aceptado por la mayoría de las beatas y la gente influyente, porque nunca expresa su homosexualidad abiertamente en el pueblo Ricaurte y sólo tiene amores fuera del territorio. Eurípides representa al homosexual que se encuentra en todas las familias, encerrado en su closet y viviendo su verdadera sexualidad a escondidas. Y por último, está el caso del hijo de Cipriano, al cual ni se le adjudica nombre propio, con una personalidad fallida, nunca reconocido por los demás por su nombre de pila, si no con apodos despectivos como "el flacuchento del hijo de Cipriano." Este personaje representa un cuerpo explotado y maltratado, víctima de su paupérrima situación económica, que es obligado a pasar por un proceso de entrenamiento, en el cual debe someterse a un acto homosexual por parte de los guardaespaldas del divino Mauro, para obtener trabajo. Al final de la novela, éste muere trágicamente con un tiro en la frente, mientras miraba a través de los barrotes de la ventana, cómo Héctor Aquiles y el divino Mauro tenían relaciones sexuales. Escena algo usual en las novelas *gay* antes de la

liberación sexual, en donde se castiga el acto de voyeurismo indecente y el acto inmoral homosexual con la muerte, el suicidio o un destino trágico, como única salida para estos personajes en una sociedad heterosexual. Un castigo que satisface la moral de la época. En una nación que expela lo homosexual como cuerpo de lo inmoral, lo enfermo, lo abyecto, en donde sólo aquel homosexual que se incorpora a la corrupción del narcotráfico y posee dinero, puede vivir su homosexualidad abiertamente. Al acto sexual homosexual, se le da aspectos salvajes, primitivos:

Héctor Aquiles tomó la iniciativa y, con abrazos de manatí o coletazos de canguro, doblegó la resistencia para abrirse campo con su espada entre las brillantes moles redondeadas por las manos de los dioses y abiertas sólo para recibir la avalancha Incaica que le penetraba (...)y con movimientos precisos, como araña tejiendo su felicidad, (...) cuando la pirámide se volvió volcán y arrojó su lava encendida, la espada florentina también explotó gloriosa, derramando la sangre blanca del gozo. (230)

Álvarez Gardeazábal, al elaborar con un discurso sexual disidente, cae, a su vez, en una especie de autocensura contradictoria. Aún dentro de las estructuras patriarcales o falogocéntricas, sus descripciones intentan superar el discurso homofóbico heterosexual, utilizando estrategias que bien pueden caer en un discurso sexual que sigue una dialéctica *queer* de amo y esclavo de Hegel (Butler), de vigor y competencia masculina. Desde esta perspectiva, lo masculino y lo animalesco correspondería a una parodia de "lo masculino" exacerbada por una cultura heterosexual. Sin embargo, su parodia tiene visos kitsch que contribuyen a un imaginario de la sexualidad gay, hasta entonces un tema para desarrollar en la literatura Colombiana.

## Parodia de la inmarcesible hegemonía de la nación en Fernando Vallejo

¡Oh gloria inmarcesible!<sup>41</sup>  
¡Oh júbilo inmortal!  
¡En surcos de dolores  
el bien germina ya!

¡Cesó la horrible noche! La libertad sublime  
derrama las auroras de su invencible luz.  
La humanidad entera, que entre cadenas gime,  
comprende las palabras del que murió en la cruz.

Fernando Vallejo, escritor gay quien decide dejar Colombia y radicarse en México, escribe *La virgen de los sicarios* (1994). Esta novela presenta, al igual que *El Divino*, personajes abiertamente homosexuales con sus deseos y conflictos homoeróticos, sin que esa sexualidad sea necesariamente el enfoque principal del conflicto. Por el contrario, el principal énfasis está en Medellín, como símbolo de la degradación de la nación. La insubordinación literaria de Vallejo al presentar la homosexualidad, catalogada por la nación como algo inmoral, un comportamiento degenerado, *algo torcido* (énfasis mío), en la novela deviene en el amor y compañerismo de una relación legitimada y en ningún momento, se da en una explicación o justificación del deseo homoerótico. Vallejo, así, desplaza la homosexualidad del campo semántico de lo pecaminoso para mostrarla como algo natural.

Por otra parte, *La virgen de los sicarios* sí se detiene a denunciar el deterioro moral, económico y social que vive Medellín durante la época del narcotráfico en los años ochenta y principios de los noventa. Esta novela, presenta al narrador, un letrado homosexual que, en un discurso testimonial, describe el caos y la violencia que se vive en los barrios marginados llamados "comunas" que surgieron por la inmigración campesina. Estos barrios representan lo

---

<sup>41</sup> Del latín *inmarcesibilis*. Esta palabra muy poco usada en castellano, es una de las que tiene un contenido más profundo del Himno nacional...una nación poderosa que no se puede marchitar, que dura para siempre. Sin embargo, Vallejo presenta a la nación colombiana como marcesible, enmarcada e invadida de política sucia, corrupción, caos, violencia y homofobia.

anárquico, el desorden, en donde el imaginario social y el concepto nación sufre una diseminación para convertirse en contratexto de la versión pedagógica de la nación. Las comunas constituyen los dobleces e intersticios que el planteamiento vertical del orden en la nación no abarca y es a través de una construcción horizontal que se pueden encontrar sus significantes disidentes contra la totalidad homogénea planteada por la nación hegemónica.

Vallejo extiende su crítica al detrimento de la ideología del Estado, sus instituciones de control, la iglesia y la educación, que han sido los pilares de la sociedad colombiana, regida por una hegemonía masculina desde el siglo XIX y caracterizada por rendirle tributo a sus héroes patrios y sus íconos nacionales<sup>42</sup>. La homosexualidad para Fernando Vallejo, desde una posición disidente, es parte de la desacralización de las instituciones jerárquicas y culturales, ya que los personajes homosexuales son precisamente el letrado, figura eminente en la formación de la nación colombiana y dos matones a sueldo quienes son homosexuales.

Su personaje principal, Fernando, se ha alejado de su patria, pero al regresar encuentra la ciudad en un caos irreconocible. Medellín se ha transformado, por la modernidad e influencias extranjeras, que han desligado por completo a su colectividad de sus raíces y su identidad. Por tal motivo, los dos amantes de Fernando, Alexis y Wilmar, no son más que el producto de esa influencia de una nueva subcultura creada como consecuencia de la crisis económica y por los muchos problemas que el cartel de la droga trajo consigo. Alexis y Wilmar, ante la necesidad inmediata de sobrevivir, son influenciados por los nuevos valores implantados por el narcotráfico y para conseguir dinero rápido y mal habido, empiezan a trabajar como sicarios. Según la definición de Fernando, el narrador, "Un sicario: es un muchachito, a veces un niño, que mata por encargo" (10). Sicarios, precisamente provenientes de las "comunas" situadas en las laderas

---

<sup>42</sup> Por ejemplo, se convirtió en difusión obligatoria el Himno Nacional por todas las emisoras del país, tanto a las 6 de la mañana como a las 6 de la tarde, por mandato de la ley 198 de 1995, la cual prescribe el ordenamiento sobre símbolos nacionales.

nororiental y noroccidental de las montañas de Medellín. La homosexualidad se presenta como una opción de supervivencia en esa nueva subcultura creada como consecuencia de la crisis económica y de la violencia. Estos dos matones a sueldo, han quedado desempleados después de la muerte del capo de la droga, Pablo Escobar, en 1994 y al igual que en *El Divino*, mueren trágicamente.

Puesto que sus servicios no siguen siendo remunerados por el cartel, sus únicas opciones son buscar quién les siga dando el sustento para su "cucha" o "madrecita" y poder mantener su *look*, su ropa de marca y su gusto por el rock y el heavy metal; todo hace parte del culto a su imagen: "los famosos tenis y la dotación completa de símbolos sexuales: jeans, camisas, camisetas, cachuchas, calcetines y hasta suéteres y chaquetas para los fríos glaciales del trópico" (140).

Vallejo además crítica los estereotipos genéricos establecidos por una sociedad heteronormativa, ya que el comprar ropa y tener artículos de marca es de suma importancia para unos matones, desplazando la exclusividad del hábito femenino: "Los muchachos son tan vanidosos como las mujeres y más insaciables de ropa. Y de un tiempo a esta parte les ha dado por ponerse en el lóbulo de una oreja un arete" (140).

John Beynon en su libro *Masculinities and Culture* habla de la construcción de la masculinidad a través del milenio, debido a la influencia de la modernidad, refiriéndose a la figura de un "*new man*" que está emergiendo, el cual, a diferencia del "*old man*" tradicional, presta mayor atención a su imagen y a su apariencia. Beynon critica la influencia del comercio en la pérdida de una identidad masculina en la que los hombres, especialmente los jóvenes, están dejándose llevar por la influencia del consumismo y el comercio. "Youth and Beauty are revered more than ever and both sexes feel ever more obligated to strive to conform to certain physical

ideals. This is damaging, as a society in which people believe they can purchase not only a new appearance, but a new identity." (125)

Vallejo presenta una fluctuación de identidades genéricas, en donde la apariencia física en sus personajes, su estilo de vida y su pistola en mano —complemento de la imagen poderosa y masculina del sicario— es una exacerbación de "lo masculino" que se presenta de nuevo como ironía, en un discurso insurgente en la homosexualidad de sus personajes. De esta manera, se va desligando de toda una tradición, la significación simbólica y se forma lo que Martín-Barbero denomina, "Comunidades hermenéuticas que responden a nuevos modos de percibir y de narrar la identidad."(55) Unas comunidades de conflictos culturales en donde nuevas generaciones van surgiendo de la mezcla y adaptación de foráneas influencias que conducen a una revaluación de ídolos y a prácticas de conducta y orientación sexual que van en contraposición de la normatividad heterosexual. Fernando Vallejo hace mención de este reciclaje cultural a través de su personaje Wílmur:

Le pedí que anotara, en una servilleta de papel, lo que esperaba de la vida. Con su letra arrevesada escribió (...) Que quería unos tenis marca Reebok y unos jeans Paco Ravanne. Camisas Ocean Pacific y ropa interior Kelvin Klein. Una moto Honda, un jeep Mazda, un equipo de sonido láser y una nevera para la mamá: uno de esos refrigeradores enormes marca Whirlpool que soltaban chorros de cubitos de hielo abriéndoles simplemente una llave" (131).

Vallejo establece el registro de la sub-cultura gay en diversos espacios de la ciudad y configura el discurso homosexual, marcado en los ochenta por la irrupción del SIDA y por el consumismo de los noventa con su novela *El desbarrancadero* (2008). De una manera autobiográfica, narra la difícil lucha de su hermano Darío con la enfermedad. A pesar de la tragedia personal del escritor, usa la sátira y la ironía para describir las dificultades que afrontó su hermano antes y durante la enfermedad. El lector es cómplice de todas las vivencias de los dos protagonistas, de la promiscuidad, alcoholismo y drogadicción de su hermano Darío. Vallejo

presenta una rearticulación del espacio urbano, creando cartografías del deseo homosexual, en donde los lugares públicos toman otro significado. Lugares comunes como la carrera séptima, la Terraza Pasteur, se definen como: "conseguidero de soldados malvivientes, parada obligatoria en nuestro diario vía crucis." (36)

Al describir una fase de sufrimiento, enfermedad y muerte del sujeto homosexual, su novela exhibe un contratexto del estereotipo gay, construido por un catálogo de normas, preceptos y clasificación de roles sexuales en las relaciones homoeróticas que ridiculizan o estigmatizan aún más la homosexualidad —como es el caso de la novela *Al diablo la maldita primavera* (2002) de Alonso Sánchez Baute. Con un lenguaje de tono gracioso y a veces grotesco, Fernando narra sus intimidades en el sillón de un consultorio psiquiátrico haciendo uso de un discurso testimonial en el que la narración en primera persona hace al lector un oyente activo, que cumple el rol del siquiatra. Se desarrolla así, una especie de voyeurismo por parte del lector que sigue el lenguaje coloquial de tono vulgar del narrador como herramienta liberadora: "Y si no véame a mí aquí ahora, hablando, desbarrando, abusando y usted oyendo. Es que yo creo en el poder liberador de la palabra. Pero también creo en el poder de destrucción..." (73) Esta narrativa biográfica toma un tono confesional, en donde se da una autorreflexión de los hechos vividos. Se entabla una especie de "poder eclesiástico" por parte del lector. Idea a la que se refiere Foucault en *"technologies of the self"* en la cual, por medio de una examinación de la conciencia, se presenta un método de autorreflexión diaria en una autorregulación moral que servía a su vez como represión sexual. Foucault da el ejemplo del amor entre Aurelius y Fronto en *"Pastoral Power"* (234).

Así también, se presentan intertextualidades, con un tono satírico, de varios académicos, figuras públicas y políticas como expresidentes, entre ellos Cesar Gaviria y jefes políticos; Además compara la precaria situación del país y sus conflictos políticos con la enfermedad de su

hermano. "Conservadores y liberales por igual eran una mísera roña tinterilla, leguleya, hambreada de puestos públicos, y en siglo y medio de contubernio con la Iglesia se cagaron entre todos en Colombia" (123).

Vallejo describe la discriminación a las minorías sexuales, el rechazo familiar, el lenguaje despectivo a los homosexuales y la amenaza constante de una violencia homofóbica de un país "pobre, pero rico en odio" (43) como se refiere a Colombia. En esta novela también se presenta la imposibilidad del amor homosexual. Darío no puede encontrar una pareja estable y además, presenta un cuerpo homosexual maltratado, superfluo, socialmente indeseable, debido al ataque sufrido con una navaja, por uno de sus amantes.

### **Subcultura *gay* y cartografías homoeróticas en Fernando Molano y Juan Sánchez Baute**

A diferencia de Vallejo quien parte de la idea de una homosexualidad legitimada, sin necesidad de descripciones, metáforas o explicaciones genéricas identitarias, Fernando Molano Vargas, un escritor homosexual que murió víctima del SIDA en 1997, narra, con una estética más literal, más fotográfica y testimonial — "*out of the closet*"<sup>43</sup>— la imposibilidad de un amor homosexual adolescente. En su novela *Un Beso de Dick* (1992), escribe la historia de Felipe, un joven de 16 años que narra la relación entre él y su compañero de colegio, Leonardo y describe detalladamente los encuentros homoeróticos, con humor e ironía. Molano presenta personajes homosexuales a través de una novela de aprendizaje donde Felipe debe pasar por una serie de pruebas para convivir en una sociedad heterosexual y falogocentrista. Para Balderston, la novela es "un *Bildungsroman* homoerótico que narra la "salida del clóset" de Leonardo y Felipe, sus jóvenes protagonistas, que son puestos a prueba en la escuela, la casa y la calle." (*Baladas* 245)

---

<sup>43</sup> Metáfora utilizada por los primeros movimientos de liberación sexual en USA en la década de los setenta.

Así como para la novela escrita por mujeres, la casa es un espacio recurrente, un eje ficcional que adquiere diferentes significados, la imagen del clóset lo es para la literatura gay. El clóset es ese espacio silenciado de la sexualidad ilegítima, esa censura y represión del deseo homoerótico de los adolescentes al carecer de un espacio propio. Los personajes de la novela de Molano carecen de ese resquicio de intimidad que brinda la casa como albergue, ya que ésta es el primer lugar de entrenamiento para los futuros ciudadanos, en donde se aprenden los primeros procesos de normalización social y los guiones heterosexuales performativos de lo femenino y lo masculino.

El deseo ilícito de una subjetividad genérica se mantiene en secreto dentro de la estructura heterosexual. Esta represión crea exclusión, la cual está en concordancia con la discusión sobre el posesionamiento de una identidad sexual en constante negociación con la nación. Butler asegura que una vez "outness is claimed" es difícil vivir rotundamente esa sexualidad. El sólo hecho de catalogarse e identificarse como lesbiana u homosexual, crea en sí un rótulo discriminatorio, una subcategoría. "I 'come out' Only to produce a new and a different 'closet'"(*Imitation* 576).

Molano Vargas elabora la dicotomía entre lo público y lo privado. El deseo homoerótico de sus personajes gay, toma lugar en sitios vacíos, alejados, oscuros o más recónditos del colegio, en el sótano, en un garaje, o en la pieza de Felipe que era la más retirada de la casa, pero al mismo tiempo, se apoderan de lugares oscuros en la vía pública. Uno de los elementos irónicos del escritor es el escoger, como la antesala de esos encuentros prohibidos, lugares oficialmente canónicos de la elite heterosexual, como lo es el Teatro Palermo. Los personajes tienen la necesidad de vivir en secreto su relación, adoptando teatralidades alternativas, modificando la noción de lo público y lo privado. Molano Vargas, de una manera más detallada que Vallejo en *El desbarrancadero*, presenta una rearticulación del espacio que crea cartografías del deseo

homosexual y erotiza los espacios urbanos heterosexuales y sus mapas normativos para convertirlos en zonas de placer. Ese orden impuesto por la ciudad, con sus regulaciones geoespaciales, es intervenido por el flujo siempre cambiante del Deseo (Bell 101).

Los adolescentes recorren las calles oscuras en donde pueden abrazarse, desearse o "estrujarse", mientras que en un parque o en la avenida principal deben simplemente resignarse a meter sus manos dentro de los bolsillos pateando una piedra.

decimos que vamos a andar por la séptima: a los dos nos gusta esa calle. Subimos por la 45: la calle está vacía; Leonardo echa su brazo sobre mis hombros y seguimos sin decir nada. En una media cuadra oscura él me ha puesto un beso (...) hemos llegado al Parque Nacional y ahí hay un árbol grande: en ese árbol sí puedo porque todo está oscuro y por aquí no hay nadie... (53).

Los personajes homosexuales de Molano Vargas se apoderan del espacio urbano tomando precisamente el Parque, lugar vedado y condenado<sup>44</sup> para el acto homosexual. Los chicos aprovechan y hacen uso de los callejones, de la oscuridad, de las calles adyacentes a la avenida principal, como es la séptima, para poder expresar su deseo prohibido: "cuando llegamos a la otra esquina del parque vemos a los policías rondando cerca la estatua de Uribe." (55) Se presenta una doble reiteración de autoridad y censura. Los policías se encuentran en un espacio público y al lado de un monumento nacional.

Se podría concluir que la sexualidad en *Un beso de Dick*, a diferencia de las novelas *El Divino* y *La virgen de los sicarios*, es necesariamente el enfoque del texto. Presenta a personajes sexuados, deseantes y paradigmáticos porque rompen con los mecanismos generados por la heteronormatividad, para correlacionar las nociones de sexo, género y deseos/placeres. En esta novela, las descripciones del acto sexual se hacen de una manera detallada y explícita, sin necesidad de caer en el texto palimpsestico de *El Divino*.

---

<sup>44</sup> En 1939, se expidió un nuevo Código Penal. En el artículo 419 decía: "La persona que abusare de otra de su mismo sexo, y ésta, si lo consintiere, siendo púber, sufrirán de tres á seis años de reclusión" (República de Colombia/Consejo de Estado 376). Código penal que todavía se encuentra vigente.

y entonces me dice que se la chupe; y a mí me encanta: porque él me coge duro el pelo y yo me siento como si fuera de él... pero cuando recuesto la cabeza sobre su vientre me quedo chupándosela, es más bonito: porque así yo le veo las piernas hacia abajo, y él las mueve y las recoge como en una cámara lenta (81).

Por último, se presenta una crítica a los preceptos y prejuicios religiosos en varios de sus encuentros amorosos. Sin embargo, a diferencia de los personajes de *El Divino*, el sentimiento de culpa no está ya presente. El amor homosexual es el elemento para enfrentar estos preceptos. "Pero Leonardo me abraza. Así no se siente miedo." (64) "Me tomo otro sorbo de gaseosa y pienso, porque no me dejan ver, que si ahora se me apareciera en frente el Espíritu Santo le diría que se corriera un poco para poder ver a Leonardo." (24) Pero a pesar de todo, al final de la novela se veta y castiga el amor homosexual, separando para siempre a Felipe de su gran amor Leonardo.

Juan Sánchez Baute, con su novela *Al diablo la maldita primavera* (2002), por medio del transvestismo transgrede la idea de un género construido socialmente en la base de las diferencias sexuales naturalizadas, ya que la figura del travesti no sólo cuestiona la separación de sexo y género sino que enfatiza el acto performativo y la parodia de los roles impuestos, extendiendo la nulidad de la función performativa y prescriptiva de la nación. El travesti, según Butler, sí es un *performer* ya que posee una identidad realmente creada que pone en evidencia la artificialidad de los signos que denotan "lo femenino" y "lo masculino."

La trama de *Al diablo la maldita primavera* es sobre la vida de Edwin Rodríguez Buelvas, un barranquillero que cansado de la discriminación con que en su ciudad se trata el tema de la homosexualidad, migra a la capital colombiana, Bogotá, en busca de un escenario más apropiado para el desenvolvimiento de su orientación sexual. Allí establece un estilo de vida que alterna entre la rumba, el sexo, su trabajo de "costurera" y el trabajo de diva "*Drag queen*" en la discoteca "La caja de Pandora". Sánchez Baute presenta una narrativa compulsiva y desordenada,

para tratar de imitar el ritmo de vida del protagonista, quien narra en un impulso discursivo en donde hay que decirlo todo y contra todos. La novela describe momentos desde la infancia de Edwin hasta el presente en donde se detalla la vivencia de su homosexualidad, las aventuras y peripecias que debe vivir Edwin dentro de la comunidad "gay" capitalina.

La crítica ha considerado a Baute "sin duda el escritor que más éxito ha tenido en los últimos años en Colombia" (Balderston) no obstante, existe la posibilidad de otra lectura, al ser considerada la novela como un catálogo de normas, preceptos y una clasificación de estereotipos *queer* en Bogotá a tal modo de ridiculizar o estigmatizar aún más la homosexualidad. Aunque si es importante detenerse a considerar que esa superficialidad puede ser una estrategia de ironía del personaje para cuestionar el discurso homofóbico. Según Rutter- Jensen las novelas *gay* se convierten en "obras de una política cultural distinta a la oficial. Luchan en contra de una negación y una desaparición del hombre gay de la "población general" y su visibilización puede generar cambios sociales y culturales, y resultar en un eventual cuestionamiento de los discursos jurídicos que no ofrecen leyes para proteger a la víctima de la discriminación" (472)

Aunque Alonso Sánchez Baute presenta varias referencias a la dificultad que representa vivir abiertamente la homosexualidad.

No, señores: ser gay no es nada fácil. Ojalá algún *straight* tuviera la valentía de vivir todo esto, pero son tan cobardes los hombres, "el sexo fuerte" que prefiere refugiarse en el regazo de sus esposas, de sus mamitas, de sus hijitos, y despotricar de nosotros todo el tiempo, como si no hubiera tenido opción en la vida y hubieran preguntado cuándo iban a hacer: "oiga, ¿Usted quiere ser gay? (75).

También exhibe la banalidad de la época neoliberal y globalizada en donde la figura gay se comercializa y la simbolización genérica es explotada dentro de un sistema capitalista que incentiva el consumismo de las comunidades gay, tanto en revistas dirigidas a ellos como en diferentes mercancías (de ropa hasta artefactos pornográficos).

Antes nadie quería saber nada sobre la gente gay. (..) pero ahora somos como la ropa de *Guess*: todo el que la tiene la quiere mostrar, porque en ésta se hace en que está de moda: nos llaman de todas partes, nos invitan, nos aclaman y hasta nos dan la razón jurídica, porque hay que ver la mano de... ay, cómo es que se llama eso... fallos, de fallos que dictan ahora los jueces colombianos a favor nuestro. Un día, porque es que a él quiere conocer el derecho de la personalidad; otro, porque es que los estudiantes locas somos iguales; un tercero, porque los maestros gays también pueden dictar clases. (146)

*Al diablo la maldita primavera* aborda el tema de la identidad homosexual abiertamente y se lee un acercamiento similar al de Molano Vargas en donde se desestabilizan las dicotomías de lo privado versus lo público a través de una rearticulación del espacio público. "El parque nacional de Bogotá, al igual que todos los parques de las grandes ciudades, los hombres *gays* lo han convertido en un gran lugar para *cruising*<sup>45</sup> por la posibilidad de mimetizarse entre sus árboles, y a cualquier hora del día que uno vaya se encuentra con machos sedientos de sexo." (84)

Los parques son espacios planificados por el Estado para recreación de los ciudadanos, son las "áreas verdes" que se insertan en la ciudad en nombre de la entretenición y la buena salud, formando parte de la misma bio-política.

Muchos de estos lugares existen en la ciudad de Bogotá, pero adoptan otra significación dentro de una subcultura "*queer*." El centro Andino, el supermercado 'Gayrulla' (Carulla) de la 63, "*Gayhills*" al barrio de Chapinero Alto, el Barbie gym (*Body gym*), el Centro Granahorrar, la Universidad Javeriana "*Gayveriana*," como también, los lugares que se presentan con nombres totalmente ficticios. Se empieza, como dice el mismo Sánchez Baute a "gaycizar" todo lo que nos circunda, de ahí que cambiemos el lenguaje común y lo mariquemos" (56).

Esta novela, no se detiene en un descubrimiento o liberación sexual por parte del personaje principal. Su trama no se limita a "salir del *Closet*." Esto lo deja en claro Edwin

---

<sup>45</sup> Expresión idiomática utilizada para ir a la búsqueda de amantes.

cuando dice que "desde que era un pelaíto yo entendí que mi rollo era con los hombres y, por lo tanto, se- ría la oveja rosada de la familia" (19) sin entrar en detalles íntimos, se presentan elementos determinantes en la construcción de su identidad genérica, que convive con diferentes sexualidades, que, a su vez, encarnan maneras heterogéneas, que buscan enumerar la complejidad al momento de definir una identidad sexual cuando ésta implica transgredir el orden patriarcal y su normalización genérica. Este concepto de identidad corresponde a la noción *queer* que la define como todo aquello que desborda identidades adscritas por el régimen heterosexual y restringidas a una estructura binaria de lo "masculino" y "lo femenino." Por el contrario, la identidad *queer* es siempre móvil y heterogénea, un flujo de sexualidades nunca fijas, un devenir, como dice Perlongher, en las *Nomadías del Deseo. Heterogeneidad y pluralidad*. Esta identidad *queer*, no se limita a barreras geográficas. Se adapta a la globalización y la transculturación. El movimiento *queer* busca una identificación global que, de acuerdo con Fortier, "emphasizes the new spatiotemporal horizon of queer consciousness in the postmodern 'global' world. One which is located between the constraining between the local and the global." (186) Se da una negociación entre la diversidad y complejidad de identidades sexuales. Así, Edwin presenta a Giovanni que es "todo un varón (...) alto, acuerpado, con pelo en pecho, *goatee* y *caesar haircut*" (93); al doctor Zaruma, a quien Edwin critica porque "a estas alturas de la vida él seguía considerando que era de una raza inferior por ser marica y desear que los hombres se lo comieran, a él, que era descendiente de ex presidentes" (153); a la Pérez, que se ganó "el apodo de ATH – como los cajeros automáticos– porque es tan perra tan perra que cambia de marido A Toda Hora" (45); a Romel, quien teme revelarse *gay* y es violado por la policía en uno de sus paseos sexuales por el Parque Nacional (83); o a Rolando "la loca *straight*." (191) Cancela, así, los estereotipos y la noción hegemónica de identidad al dar fluidez y movilidad a la noción de lo homosexual.

También se dan elementos de la subcultura gay en una larga lista fragmentada y desordenada de referencias a películas, a novelas y a sus actores, como también, a cantantes y letras de canciones que, junto con expresiones idiomáticas o *slang* en inglés, crean un lenguaje kitsch que complementa el mundo de esa cultura de masas con la cual se identifican y a la vez, critican usando elementos discursivos para insertar ironía, denuncia y humor en sus anécdotas.<sup>46</sup> De este modo se revelan aspectos de una sub-cultura gay con sus íconos culturales y su doble lectura de los medios de comunicación de masas. Así, películas y canciones se manifiestan en la duplicidad de un receptor heterosexual y un receptor *gay* que cambia sus significados y connotaciones. También se ve una mezcla de lenguaje autóctono con referencias a regionalismos, el lenguaje costeño, vallenato, pero se maneja también la jerga homosexual y el argot urbano, con todas estas palabras locales inventadas que hacen parte del imaginario popular como paila (cuidado), boleta (algo malo) o parce (amigo).

Las aventuras de este personaje homosexual se interrumpen por la constante búsqueda del amor que llenará su soledad. Y es esa constante búsqueda fallida, precisamente la que alude al título del libro. Según Sánchez Baute:

Es algo así como decir al diablo el amor, ya no me interesa el amor, ya no me voy a preocupar más por eso. Es una mandada a la mierda del amor. Al mismo tiempo es un homenaje a una canción de Yuri de los años ochenta -"La maldita primavera"-, que de alguna manera es el himno de los homosexuales en Bogotá. (Bernal 57)

y el mismo Edwin lo menciona en su narración: "La maldita primavera": "y voy tarareando la canción de la Yuri que es como el himno del parche, feliz porque me voy a tirar con un buen camajo, qué importa síiiii, para enamorarme baaaasta una hora, pasa ligera, la maldita primavera, pasa ligera, me hace daño sólo a mí" (82). Y así como dice la canción que "Pasa ligera/ la

---

<sup>46</sup> Películas como *Lo que el viento se llevó*, *Pretty Woman*, la serie *Dinastía*, actores como Richard Gere, Alexis Carrington, Paul Newman. Marlon Brando, *Wonder woman*, inclusive actores del mundo gay como Jeff Stryker y Ryan Idol; Bárbara Cartland, grupos de rock como los aterciopelados, cantantes como Rocío Jurado, Yuri. Programas de televisión como MTV, people and Art, Discovery Chanel entre otros.

maldita primavera", así pasa el amor fugaz y caprichosamente para el personaje principal. "Giovanni se me fue, justo cuando estaba lo más full de enamorado, y dichoso con la vida, y ya no sentía rencor con mis padres ni con la sociedad ni con el mundo ni con Dios ni conmigo mismo ni con nadie por ser gay, porque el amor finalmente había tocado mi puerta" (97).

La novela se refiere a situaciones de la realidad bogotana, que denuncian la forma en que la nación practica la exclusión de quienes asumen abiertamente su homosexualidad. El mismo autor reconoce que sigue la discriminación y la violencia de género en Colombia. En especial contra los travestís, aquellos que trabajan con el cuerpo como prostitutas homosexuales. Contra ellos sigue habiendo una discriminación muy fuerte y por supuesto sigue existiendo esa doble moral que es muy colombiana y, especialmente, muy bogotana: eso de decir las cosas en público, pero sentir las cosas privadas de otra manera. En esa medida uno no sabe hasta qué punto la ciudad es tolerante. Esta doble moral a la que se refiere también Edwin cuando dice:

...y los *straight*, que son lo más de hipócritas, se rasgan las vestiduras cuando están entre ellos y dicen que eso es el colmo, que nosotros no tenemos derecho, que cómo así, ese es el ejemplo para sus hijos; pero cuando están con nosotras ahí si vienen con carita de yonofuí y dicen que en este país sí hay justicia, que qué barraquera es la equidad, que no podemos quejarnos porque todos somos iguales. Una parranda de hipócritas es lo que son, que no tienen pantalones para asumir su propio destino. (146)

### **La castración de la identidad homosexual en *Espérame en el cielo, capitán***

Jorge Enrique Botero con su novela *Espérame en el cielo, capitán* (2004) presenta un discurso homosexual desde la institución militar del ejército. Una institución representativa del orden y de la virilidad masculina, con la función oficial de defender el territorio nacional. En este escenario se narra la historia de un soldado *gay* y travesti quien es reclutado a la fuerza por su padre "para que se vuelva hombre." En esta novela, el mismo Botero se incluye como personaje al ser él el periodista que va en busca de la historia. Esta novela se desarrolla en un ambiente agreste, en las selvas colombianas, combinando una temática de problemas socio económicos,

políticos y de violencia, relacionada a su vez con la problemática homosexual. Se narra la vida y adversidades que debe pasar "Manzana", su personaje principal, capturado como prisionero luego de un violento y prolongado ataque de un grupo guerrillero de las FARC, a una población retirada y olvidada del territorio nacional, llamada Pueblo Viejo, en el año de 1968. *Espérame en el cielo, capitán* crea un imaginario homoerótico entre la relación amorosa de Manzana con un capitán de la policía, mientras éste está también en cautiverio. Se presenta un contradiscurso del ideal del soldado y todas las características de vigor y de masculinidad que éste representa como defensor del bien de la patria. Botero, a diferencia de los personajes de Molano Vargas en *Un beso de Dick*, presenta a Manzana como un homosexual que vive abiertamente su travestismo y expresa su orientación sexual con libertad, hasta que es obligado a cambiar sus tacones y vestuario femenino por botas y uniforme camuflados y a adoptar una identidad militar: "...y así como estaba, en falda y tacones, me llevaron a la comisaría del barrio Silohé de Cali. A la mañana siguiente, alguien me hizo llegar ropa y zapatos de hombre. También una crema para desmaquillarme" (16).

Botero describe una castración de la libertad sexual, y a la vez, muestra la vulnerabilidad de lo masculino al mostrar personajes heterosexuales que sucumben al deseo homosexual. Por medio de la figura de un soldado "gay", se ridiculiza el énfasis de lo bestial, de la virilidad masculina. Al mismo tiempo, se invierten los códigos identitarios. El arma en su mano no es símbolo de fortaleza o virilidad. Por el contrario, es una amenaza para la identificación y expresión genérica del personaje principal. Durante el combate, Manzana se paraliza en su trinchera:

"Villamizar se queda sin munición y me observa mientras cambio el proveedor. Es el primero en descubrir que estoy atacado por el pánico"  
"-¡Piense en otra vaina y verá que se le pasa el susto!"  
"Sigo su consejo y traigo a la mente cualquier recuerdo. Estoy frente al armario de mi mamá, tengo 10 años y me pruebo un par de tacones de Inesita".

"El dedo está por fin sobre el gatillo. Aprieto con fuerza y sale el primer tiro".  
"Según el viejo Gala le di a uno" (9).

La novela pone en evidencia el abuso de que fue víctima Manzana<sup>47</sup> por parte de sus compañeros de cautiverio quienes lo maltratan, lo violan y lo chantajean sexualmente. Como también incluye una crítica a la parodia de "lo masculino". Se vive a plenitud el deseo homoerótico y se describen con un lenguaje crudo los actos sexuales de los personajes. No obstante, los dos protagonistas mueren al final y separados, lo que no permite, como es usual, una culminación feliz para el personaje homosexual. La narrativa presenta como enemigo externo a la violencia y a la carencia de Estado.

### **Inclusión genérica e identidad sexual en *Entre el cielo y el infierno* (2003)**

Durante la segunda mitad del siglo XX, varios escritores y escritoras de Colombia utilizaron diferentes perspectivas para tratar los problemas de la identidad genérica y aún mayor fue el reto en el caso de la homosexualidad. Puesto que ésta fue un tabú o tema prohibido en la literatura colombiana hasta la década de los setenta, se carecía de arquetipos o modelos literarios a seguir dentro de una intertextualidad literaria. Esta era sólo posible encontrar en textos extranjeros. Aún más, en una cultura eminentemente patriarcal, no existían planteamientos filosóficos ni discursos o imaginarios de la homosexualidad desde una perspectiva vivencial. En el caso específico del lesbianismo, estas carencias son aún más acentuadas porque mientras los gays, en su supuesta calidad de hombres, han participado en las esferas públicas de la nación, las lesbianas, al ser consideradas mujeres, fueron relegadas al espacio doméstico sin participar activamente en el devenir histórico, el trabajo o la producción cultural.

---

<sup>47</sup> Manzana es una soda colombiana cuyo color es rosado y usualmente es un refresco que toman las mujeres.

La colección de relatos breves, *Entre el cielo y el infierno* (2003) de la autora Ana María Reyes, es la primera incursión en la literatura colombiana en el ámbito de las relaciones lesbianas. El lesbianismo es un tema que no se había desarrollado a cabalidad y de una manera abierta y positiva dentro en una novela colombiana hasta la fecha de la publicación del libro de Reyes. Aunque en este segundo capítulo se abordan principalmente novelas de la literatura gay, nos parece importante incluir este texto, ya que por ser escritura femenina y de temática homosexual, se trata de un sujeto doblemente discriminado. Como muchos de los textos vistos en este estudio, la obra de Reyes es una que lucha por socavar la normatividad falogocéntrica a través de la exploración de temas tabú o considerados inmorales por las convenciones culturales de un país católico y conservador. A diferencia de las primeras novelas de este capítulo, sin embargo, Reyes plantea el tema de la homosexualidad abiertamente y con un optimismo inusitado en el marco de la literatura LGBTI latinoamericana, desafiando, de una manera innovadora, la noción convencional de género a través de cuentos cortos que contribuyen a desestabilizar la sociedad heteronormativa.

La importancia de *Entre el cielo y el infierno* (2003), como se ha sugerido, fuera de ser la primera colección de cuentos que incluye la temática lesbiana en Colombia, también presenta una perspectiva innovadora y de resultado positivo u optimista en el marco colombiano de la lucha por inscribir una identidad propia y de carácter legítimo dentro de la nación. Mucho se podría diferenciar con la escritura fundacional del chileno Augusto D'Halmar o del diplomático colombiano Bernardo Arias Trujillo, quienes elaboran el deseo erótico homosexual a través de descripciones implícitas y tangenciales, llenas de pasiones ocultas imposibles de 'confesar,' implicando, a su vez, la severidad del pecado nefando castigado funestamente al final de sus novelas. Este castigo, no obstante la inscripción de la homosexualidad en la producción literaria, implica una claudicación al orden nacional y el régimen heterosexual.

Reyes, por su parte, presenta un discurso abiertamente disidente del constructo hegemónico y heterosexual de la nación, ya que la autora elabora ágiles y directas descripciones de hombres y mujeres homosexuales que deciden confrontar y confesar su sexualidad a la familia y amigos. Hacer público lo prohibido implica el rechazo de todos los estereotipos discriminadores que postulan al homosexual como enfermo, inmoral y perverso. La confesión aquí, lejos de poseer la connotación pecaminosa de lo secreto, es, más bien, un acto de autenticación frente a los demás con el objetivo de reafirmar una identidad propia. La ‘confesión social’ y no religiosa plantea "la salida del closet" como un acto positivo de agencia individual en el entorno heterosexual y nacional. Develamiento de "lo secreto" con el objetivo político de un individuo LGBTI que participa activamente en los movimientos sociales promoviendo la diversidad genérica.

En el cuento corto "Muchachos de bien", Carlos es un joven estudiante que descubre su homosexualidad durante sus estudios en los Estados Unidos.<sup>48</sup> Sin embargo, cuando vuelve a Colombia, empieza a llevar una doble vida manteniendo una relación secreta con Miguel, un homosexual divorciado con una hija de seis años. Carlos sale cada noche de su casa y furtivamente vuelve por la mañana, con la excusa a sus padres de que ha salido a trotar temprano. Esta excusa está en línea con las prescripciones patriarcales del cuerpo ‘normal’, como uno compulsoriamente heterosexual. Judith Butler señala: "...one way in which this system of compulsory heterosexuality is reproduced and concealed is through the cultivation of bodies into discrete sexes with ‘natural’ appearances and ‘natural’ heterosexual dispositions (*Performative Acts*, 5). Carlos es el orgullo de sus padres, y las expectativas en él se intensifican aún más

---

<sup>48</sup> Este descubrimiento homosexual en los Estados Unidos se refiere a la idea de "gay internacional" y la construcción de estereotipos sexuales occidentales tratados en los artículos de Massad y MacCormick. En donde se plantea el concepto de comunidad LGBT internacional, ya que sin importar la heterogeneidad cultural o idiomática, la lucha y la discriminación proviene siempre del mismo frente y es homogénea.

cuando su hermana queda embarazada fuera del matrimonio y su hermano mayor es un desempleado y "un irresponsable." Carlos no se ha atrevido a confesar a sus amigos, y menos a sus padres, su condición homosexual. Las presiones sociales y culturales hacen muy difícil que ambos protagonistas de esta historia confronten su inclinación sexual sin temer lastimarse a ellos mismos y lastimar a sus familias. Este temor en la expresión social de la homosexualidad concuerda con las aseveraciones de Jared MacCormick, quien nos recuerda que "dada la naturaleza controvertida y emocionalmente cargada de la sexualidad, cualquier tratamiento abierto o reconocimiento de este tema tan sensible es convertido en tabú y estigmatizado" (243).

Aunque Reyes presenta a sus personajes con agencia y deseo de cambio, se plantea que la presión heteronormativa es aún mayor. Por tal motivo, Reyes narra cómo los padres de Miguel lo obligaron a casarse cuando descubrieron sus preferencias homosexuales insistiendo en que era sólo una etapa confusa de su vida. Más adelante, se revela que el costo de este silencio se pagará con el divorcio. Al ver el testimonio de su pareja, Carlos se aterra más en su intento de salir del closet; ya que lamentablemente, la madre de Miguel sólo lo llega a perdonar en su lecho de muerte.

Otras obras de autores fundacionales en la literatura LGBTI habrían terminado esta historia con esta nota trágica de separación, nostalgia y muerte. Reyes, sin embargo, concluye con un desenlace optimista reafirmando la participación activa de las minorías genéricas en el constructo unívoco de la nación colombiana. Carlos y su novio deciden vivir juntos y Carlos le confiesa a su familia por qué se va a vivir con Miguel. Afortunadamente, su familia acepta el hecho y lo apoya, aunque la presión social heteronormativa de una sociedad patriarcal sigue latente al poner como condición que nunca se haga pública su orientación sexual a los amigos de sus padres. Si bien al final se presenta un reconocimiento a medias de las relaciones

homosexuales, los personajes han tomado agencia, al dar a conocer su sexualidad en un intento por legitimarla.

Otro personaje que tiene agencia para cambiar su situación y terminar esa vida doble frustrada es Margarita, la protagonista del cuento "*Entre el cielo y el infierno*". Ella decide revelar su identidad lésbica a su familia, después de ocultarla desde los 11 años, cuando se enamoró por primera vez de su maestra. Margarita ha vivido bajo un constante interrogatorio por parte de su familia que no cesa de preguntarle por qué nunca ha usado falda y por qué nunca ha tenido un novio. Margarita había optado, en otras palabras, por seguir las reglas prescriptivistas del juego heterosexual, pero solamente hasta cierto punto. Su performance de género cae en constante duda, mas es evidente que ha logrado establecer una cierta fachada que le permite cierta estabilidad síquica. Este tipo de performance estratégico en el contexto de consecuencias punitivas, hace referencia a las teorizaciones de Butler, quien describe el género como un "corporeal field of cultural play... a basically innovative affair, although it is quite clear that there are strict punishments for contesting the script by performing out of turn or through unwarranted improvisations" (*Performative Acts*, 10). Esta fachada tarde o temprano se derrumba cuando la madre de Margarita encuentra una carta de amor de Elena, una "mujer infelizmente casada" que lleva una doble vida e intenta lidiar con su bisexualidad. El derrumbe total de la fachada heterosexual, finalmente, ocurre mediante una serie de problemas causados por los celos de Margarita, culminando con el rompimiento de la relación con Elena. A partir de este momento, Reyes de nuevo va más allá del trágico testimonio homosexual y presenta a sus personajes con iniciativa de superación. Margarita no sólo sale del closet, sino que busca también ayuda psicológica para enfrentar su temperamento e inseguridad con respecto a su nueva identidad sexual. Reyes revierte la escritura canónica de la homosexualidad en la que se presenta siempre una fuga a lugares exóticos, metáforas tangenciales, evasión de los encuentros eróticos y

el castigo, al final, de uno o ambos amantes. Las relaciones homosexuales se narran con una mente abierta, retratadas en una luz positiva que busca una autoridad y reconocimiento social, en lugar de ser ignoradas.

Otro caso en el que la homosexualidad es tratada con un resultado positivo es el cuento llamado "Bajo la sotana." Reyes comienza con un retrato psicológico de Francisco, el protagonista, desde el punto de vista de sus familiares. Al igual que los otros personajes de Reyes al principio de sus relatos, Francisco no parece haberse entregado completamente a los códigos heterosexuales que la familia espera de un hombre joven. Sin embargo, como niño muy introvertido, asiste al seminario para convertirse en sacerdote y su familia se alegra con la noticia, ya que explica su personalidad solitaria y el por qué nunca sale a fiestas ni ha tenido novia. Esta característica social y performativa de la imposición de categorías binarias de género se encuentra, de nuevo, en línea con las teorizaciones de Butler, quien nos dice que el género es una serie de relaciones y no una característica individual: "there is no gender identity behind the expressions of gender; identity is performatively constituted by the very 'expressions' that are said to be its results" (*Gender Trouble*, 33). Una vez más, Reyes aborda el tema de la 'doble vida' o la negación del tema. Se evoca de nuevo la batalla no sólo por comprender y aceptar los propios sentimientos y deseos, sino también por lograr el derecho a la indiferencia: el derecho a pasar desapercibidos, a no ser juzgados o señalados. Francisco se enamora de un sacerdote del seminario. Se siente culpable y avergonzado, por lo que decide renunciar al seminario y volver a casa. Cae en una depresión que preocupa a su familia. En el proceso de buscar ayuda, llaman al sacerdote de cabecera de la familia para que hable con Francisco, quien le confiesa que es *gay* y no sabe cómo va a seguir viviendo "así." El sacerdote le deja una nota con información de un grupo de terapia que ayuda a homosexuales a aceptar y vivir esa condición sin vergüenza. Sus padres empiezan a ver otra persona, más alegre y más sociable. Al introducir el personaje del

sacerdote con una solución tan liberal, Reyes revierte la típica tendencia de la iglesia Católica de buscar ayuda para tratar o curar la homosexualidad de forma represiva. En lugar de ofrecer un tratamiento a base de ayuno y oración, el sacerdote remite a Francisco a un grupo de apoyo.

Es significativo el hecho de que la publicación de *Entre el cielo y el infierno* fuera hecha por una sucursal colombiana de una editorial española, ya que esto implica la existencia de un mercado más amplio y la posibilidad de la integración de las minorías gay, lesbianas, bisexuales, transexuales e intersexuales en una economía de mercado. Hacia el año 2000, tanto en España como en Latinoamérica, las editoriales estaban de lleno promocionando la literatura de las minorías genéricas. De esta manera, en una típica estrategia inversionista, los movimientos de liberación salieron de la esfera estrictamente política y social para entrar en el mercado.

De nuevo, como habíamos mencionado, la originalidad de los relatos en comparación a la mayor parte de la literatura que hemos examinado aquí, radica en la posibilidad de desenlaces felices. Pero esta apertura hacia el optimismo, hacia diferentes tipos de agencias positivas, activas y *queer*, implica en sí otra diferencia aún más radical. Como afirma Ingenschay, "Los *gay studies* no se cansan de confirmar que el 'sistema' del deseo en vigor en América Latina acusa una diferencia central frente al 'sistema' norteamericano/europeo: mientras este último confirma una oposición binaria entre homo y heterosexualidad, la cultura latinoamericana dispone de otros ejes, en particular el eje activo vs. pasivo..." (9). Los relatos de Reyes, de enfoque urbano, parecen eludir precisamente estos ejes, o modelos binarios de una nación hegemónica, católica, conservadora e inmarcesible como lo es la colombiana.

En el relato "Junior," el hijo predilecto del dueño de un taller de mecánica se opera y se pone "tetas gigantes"(192), y da la impresión que este personaje ha logrado un estilo performativo que le permite cierto respeto en el espacio de la mecánica, típicamente codificado como machista y homofóbico. Sin embargo, los mecánicos y el padre lo aceptan porque "Junior

es una mujer encantadora [...] capaz de empujar una camioneta, encontrar el repuesto que necesita cada automóvil en cualquier parte del país", a la vez que "siempre tiene el local limpio, con música y flores" (192). Junior se presenta, así, como una figura andrógina que posee tanto habilidades "femeninas" como "masculinas."

En el cuento "El pariente más cercano," la relación de Nancy y Eugenia –que se ha mantenido secreta durante décadas– se ve amenazada cuando a Nancy la internan en un hospital y los médicos no quieren reconocer a Eugenia como su pareja legal, hasta que las amigas de un grupo de tercera edad se solidarizan y obligan a las autoridades a aceptarla como tal. Reyes desde el 2003 denuncia el vacío existente en el ámbito legal de los derechos igualitarios de las minorías genéricas. Sólo diez años después, con el apoyo y la lucha de organizaciones como Colombia Diversa, se logró en 2013 que se aceptaran algunos derechos jurídicos entre parejas pertenecientes a la comunidad LGBTI.<sup>49</sup>

Ana María Reyes es importante en este capítulo por ser la pionera en escribir sobre el tema lésbico con personajes que expresan, de una manera abierta, su orientación sexual. Es más, sus cuentos revelan un contexto socio-cultural en el cual la homosexualidad en Colombia empieza a ser aceptada, gracias a la agencia de diversos grupos en campaña por la igualdad de derechos dentro de la nación. Esta nueva perspectiva ha anulado el castigo y la culpa, la feroz discriminación del pasado y en estos cuentos, se entrega un mensaje de tolerancia por parte de los heterosexuales. Simultáneamente, el/la homosexual se plantea como un sujeto consciente de sus derechos, no sólo en los círculos reducidos de su comunidad y sub-cultura homosexual sino también a nivel de la nación.

---

<sup>49</sup> Solo hasta el 7 de febrero de 2007, gracias a la Sentencia C-075, se abrió la puerta para que las parejas del mismo sexo pudieran afiliarse a sus compañeros/as en salud y reclamar sus pensiones. Para más información jurídica visitar la página de Colombia Diversa: <http://www.colombia-diversa.org/2012/02/cambia-tu-estado-en-las-redes-sociales.html>

Aunque cada novela comentada en este capítulo tiene sus características propias, es necesario señalar que todas ponen de manifiesto el desarrollo fragmentario de la nación y la exclusión de las minorías genéricas. No obstante estas narrativas conservan elementos comunes, como lo es el final de derrota y castigo para el amor homosexual de los personajes principales, se debe destacar la enunciación de un imaginario homoerótico y su material simbólico, al presentar personajes homosexuales que hacen uso de la ironía como estrategia literaria y con un tratamiento Kitsch del cliché masculino, rescatando, de esta manera, la estética gay de los años setenta. La narración gay toma lugar en el espacio intersticial de una nación falocéntrica, donde la cultura y el cambio político son procesos fluctuantes entre la negociación y la traducción de historias prescriptivas nacionales. Se presenta al cuerpo homosexual como una metaforización de la lucha sobre la manera en que la sociedad heteronormativa define y discrimina contra cualquier asimetría y mezcla de comportamientos culturales, sociológicos, lingüísticos y políticos en este cuerpo abyecto que vaya en contra de la definición naturalizada de la nación. Así, escritores como Gustavo Álvarez Gardeazábal, Fernando Vallejo, Fernando Molano Vargas y Jorge Enrique Botero hacen referencia a ese espacio intermedio o "*in between*" que menciona Homi Bhabha, y que es esencial, ya que "es éste el que lleva la carga del sentido de la cultura" (*The Location* 58). Sus textos narrativos exponen la naturaleza multidimensional de las subjetividades homosexuales en relación con la nación, los espacios urbanos y la carga significativa del cuerpo homosexual presentando, a su vez, una perspectiva disidente con respecto al imaginario nacional, sus íconos y sus discursos oficiales.

### Capítulo 3

#### Teatro y nación

La construcción discursiva de lo nacional tiene evidentemente un carácter altamente performativo. Es precisamente a través de una serie de puestas en escena —ya sea por medio de discursos políticos, monumentos y/o símbolos patrios— que se logra articular un ideal de nación sobre un escenario en el que agentes, espacios y ceremonias vienen a prescribir un discurso totalizador.

El teatro, al ser también una creación textual y performativa, ofrece una construcción del mundo, un imaginario revelador de las prácticas sociales y culturales, que está en constante movimiento a partir de una pluralidad de códigos estéticos y artísticos, como también a través de una diversidad de modalidades de representación teatral. Estos modos de representación están a su vez en constante transformación en relación a lo Erika Fischer Lichte denomina "interweaving culturas"<sup>50</sup> y en acorde a las transformaciones socioculturales de las sociedades envolventes. El teatro —a diferencia de la narrativa— requiere una metodología de análisis acorde con los condicionantes propios del texto teatral que aunados a la complejidad de las formas de representación de identidades y subjetividades genéricas que se encuentran en su horizonte escénico, merece ser estudiado en un capítulo aparte.

Los discursos de la nación buscan articular un modelo de identidad basado en un sistema de valores culturales que privilegia los intereses de sectores hegemónicos invalidando otros disidentes y marginalizados. Este silenciamiento y exclusión ha estado largamente presente dentro del contexto histórico político colombiano. Aun cuando en las últimas décadas se han

---

<sup>50</sup> Término que reemplaza el propuesto anteriormente por ella de Teatro intercultural. Dentro de los estudios culturales se ha presentado una taxonomía de términos que han sido incorporados a los estudios teatrales. Desde la transculturación de Fernando Ortiz, la hibridez de García Canclini, el "*Cross-Cultural Theatre*" de Pavis, el sincretismo o mestizaje cultural que Alfonso del Toro aplicó al teatro latinoamericano, hasta las teatralidades liminales que menciona Ileana Diéguez.

propuestas políticas orientadas a la mayor aceptación de una pluralidad genérica modificando ordenanzas que protejan a la mujer y a la comunidad Lesbiana, Gay, Bisexual, Transgénero, Intergénero (LGBTI), ha prevalecido, en las prácticas sociales, la discriminación, la censura y los ataques contra la diversidad genérica.<sup>51</sup> Ejemplo de ello ha sido el incremento de ataques con ácido a mujeres<sup>52</sup> y el abuso de autoridad por parte de policías y guardias de seguridad contra las parejas homosexuales.<sup>53</sup> En este contexto, las representaciones de las identidades de género en el teatro colombiano aparecen como un modo de articular una denuncia frente a la exclusión de que son objeto en relación al concepto de nación instaurado desde el estado. En este capítulo, se presupone una estrecha interrelación entre poder y cultura, contexto en el cual las prácticas teatrales dialogan con la conflictividad que evidencia la producción cultural al interior de contextos nacionales históricos específicos.

Aunque existen diferentes sectores de la izquierda en constante lucha política, la construcción del proyecto nacional colombiano ha sido custodiada por el partido conservador dominante, cuya supremacía político-económica, le ha permitido generar y propagar un discurso homogeneizante y totalitario de nación mediante su fácil acceso a la difusión colectiva de sus fórmulas prescriptivas y su control de los medios.

---

<sup>51</sup> Me refiero al homosexual, gay, lesbiana, bisexual, pansexualidad, transgénero y/o toda orientación sexual que no pertenezca a la norma heteronormativa.

<sup>52</sup> Del 2010 al 2012 ocurrieron 295 casos de ataques con agentes químicos, de los cuales el 95% fueron realizados a mujeres y aunque existe la ley 1639 de 2013, no se ha puesto en vigencia. Esta ley que significa el aumento de penas y un tratamiento integral para las personas víctimas de ataques con agentes químicos, no se ha reglamentado, dejándolas sin un cuidado médico adecuado y llevando a utilizar acciones de tutela (demandas extrajudiciales). Para más información ver a Chila Pineda coordinadora de la Subsecretaría de Mujer, Géneros y Diversidad Sexual y encargada de la sección Mujeres del partido político Marcha Patriótica: [www.youtube.com/watch?v=Haf59GvudFY](http://www.youtube.com/watch?v=Haf59GvudFY)

<sup>53</sup> Debido a los reiterativos ataques contra las parejas homosexuales, quienes expresan su afecto en público, el 27 de febrero de 2014, se organizó "la besatón" luego de que días atrás, una pareja de novios homosexuales fueran expulsados de un centro comercial por darse un beso.

Como herramienta de representación, el teatro sirve de vehículo para la representación y el registro de experiencias particulares dentro de un tiempo y espacio determinados, y permite expresar de una manera más directa, inmediata y participativa, la pluralidad de discursos que surge, desde la misma diversidad de sus participantes (autores/productores/espectadores). De este modo el teatro representa a la nación como un sistema cultural móvil y mutante. Esta representación incluye la fluctuación y el convivir de la comunidad que enfrentan una lucha contra el ideal totalizador y pedagógico de la nación y el alienante imaginario oficial. El teatro es el medio que pone en evidencia la escenificación de la identidad nacional, como también la puesta en escena de un concepto de nación utópico y homogeneizador, el cual no integra en su performatividad la crisis de identidad causada por las consecuencias de la modernidad y la transformación social que ésta trajo consigo. Esta escenificación produce "unas percepciones de identidades como fracturas, como algo de que hemos sido excluidos, como máscaras y mentiras" (Brunner Ried 430).

Homi Bhabha sugiere comprender a la nación como un "texto abierto" en el que ocurre una amplia diseminación de los elementos que la constituyen. Enfatiza la ambivalencia en el seno del concepto de nación y la capacidad o necesidad de comprender los múltiples significados, representaciones y lecturas que la nación, como entidad imaginada, suscita. La producción de políticas culturales de sectores hegemónicos ha dado lugar a una serie de factores excluyentes. Estos factores, sin embargo, necesitan ser replanteados a modo de facilitar el acceso y diseminación cultural de esas múltiples lecturas que propone Bhabha: esos contrapuntos que surgen a raíz de las diferentes historias, lenguajes, diversidad y experiencias de todos los integrantes de la nación colombiana.

En Colombia, desde la época colonial, el sector hegemónico ha estado conformado por una burguesía industrial, minera y terrateniente, que ha resguardado celosamente sus intereses en

desmedro de los sectores populares. Es precisamente en este contexto de conflicto social que el sector hegemónico ha instaurado, a modo de fachada, su propio discurso sobre lo nacional: un constructo ideológico en el que el sector hegemónico genera y expande una construcción totalizadora que invisibiliza, por necesidad, las usuales tensiones en el seno de la "comunidad imaginada." Esta situación pone a grupos sociales al margen del modelo oficial, al margen de la nación falogocentrista en donde el letrado ha sido figura fundacional de la misma (Brunner Ried 430).

La producción cultural, instrumentalizada por el estado a través de variados mecanismos de legitimación, ha sido utilizada la mayor parte del tiempo, para ampliar y consolidar la esfera y dominio de lo oficial. Sin duda, el teatro colombiano de los sesenta y setenta, se situó de manera antagónica frente a ese discurso hegemónico y desafió el proyecto de "desarrollo" nacional vigente, como también los ideales prescriptivos de una "armonía social" avalados en tal discurso. Ello conlleva el inicio de un teatro de carácter social, con gran compromiso político, que busca revelar las desigualdades entre los diferentes sectores que hacen parte de la nación. Así, en un país como Colombia, en donde la violencia está intrínsecamente unida a la historia desde las guerras independentistas, el teatro ha servido de medio de representación de los sectores no dominantes con propuestas alternativas y de resistencia frente a la imperante ideología falogocentrista.

Ahora bien, en busca de discursos alternativos, el teatro —como parte fundamental de la cultura— llega a crear situaciones para proponer un diálogo hacia la inclusión social más allá de las exigencias pragmáticas de la lucha política. No es sorprendente que dada su capacidad comunicadora—mediante la pluralidad de códigos enunciativos y/o la inmediatez de su mensaje hacia una multiplicidad de públicos— el teatro, como parte integral de la cultura, sea fundamental en la formulación del registro histórico y en la formulación de un discurso nacional.

Aunque comúnmente se alinee con dicho proyecto nacional oficialista, sin embargo, el teatro, en su recurso a discursos disidentes, también puede llegar a escenificar un espacio de inclusión social más allá del registro oficial y más allá, incluso, de las exigencias pragmáticas de la lucha política. Las prácticas teatrales, en este contexto, son claves en el proceso de creación, expresión, y registro de estas luchas internas y conflictos en relación al constructo del ideal de nación. El discurso nacional vendría siendo, entonces, una alegoría de esa máquina cibernética de la que habla Roland Barthes al describir el teatro: ya que del mismo modo que al abrirse el telón se empieza a transmitir un cierto número de mensajes, el discurso oficial de la nación, igualmente, mediante su función performativa, trasmite mensajes excluyentes en contra de las minorías genéricas. Dada la naturaleza de los signos en el teatro, sin embargo, esta transmisión oficial nunca podría ser monolítica. En el escenario, diría Barthes, nos enfrentamos "ante una verdadera polifonía informacional y esto es la teatralidad: un espesor de signos" (353-354). El teatro como sistema de comunicación funciona a partir una multiplicidad de lenguajes. Todos los lenguajes que aglutina el teatro, visuales y orales, nos remiten en una sociedad que no es monolítica sino hecha de distintos segmentos o clases diferenciales que exponen intersticios o fracturas dentro del discurso oficial de la nación.

Los acontecimientos históricos recientes y los proyectos culturales de distintos sectores sociales colombianos en las últimas seis décadas han dado lugar a la producción de una multiplicidad de textos dramáticos y espectáculos cuya "polifonía de signos" resulta funcional a la ideología de los sectores emisores y a la competencia cultural de su público. Así, el teatro colombiano, influido por su contexto político/cultural, ha desarrollado diferentes modos de representación —como el teatro político, el teatro de creación colectiva, el teatro histórico, el teatro del absurdo y otras tendencias en las que el lenguaje verbal pierde prioridad frente a la primacía de recursos tecnológicos (teatro multimedia) o donde la comunicación corporal y la

música dominan la representación (danza teatro)— han producido un lenguaje vivo y por tanto cambiante que evidencia la imposibilidad de una nación inmóvil, petrificada, homogénea.

A nivel temático, la creación y producción de estos modos de expresión requieren escudriñar un pasado cargado de memorias dolorosas, proponiendo, en consecuencia, una identidad nacional no necesariamente en consonancia con la Historia oficial. Se opta, entonces, por un cuestionamiento de una visión hegemónica de la nación y una conceptualización de nuevos planteamientos sobre "otras historias" no oficiales, con sus respectivos actores sociales interviniendo, que contribuyen a la construcción de identidades fluctuantes. Se propone así una constante fluidez dejando en evidencia un ideal de nación que se encuentra siempre "rehaciéndose" a sí misma. Sin embargo, en la búsqueda del reconocimiento de la singularidad y de los derechos de las múltiples identidades o subjetividades genéricas, se produce una serie de complejas relaciones con la institucionalidad y los organismos de poder. Así, el concepto de nación se ve ligado, también, a ritos seculares —como lo son, por ejemplo, las campañas políticas electorales, la instalación de monumentos, la construcción de museos y establecimientos oficiales— que cumplen un papel en la formación de la nación mediante la cultura, definida ésta última como "el plano general ordenador de la vida social que le da unidad, contexto y sentido a los quehaceres humanos, y hace posible la reproducción y la transformación de las sociedades concretas" como portadora en el presente de las relaciones entre pasado y futuro, entre historia y utopía (Bonfil Batalla citado en Zemelman, 166).

Es en el marco de este extenso registro histórico —sobre los cimientos mismos de las utopías nacionales— que surgen, en las últimas décadas y como agentes contestatarios, dramaturgos y directores colombianos como son: Enrique Buenaventura y Santiago García, precursores del Nuevo teatro colombiano; Patricia Ariza, fundadora y gestora de El Festival de Teatro y Mujer; el coreógrafo Tino Fernández, precursor en romper paradigmas genéricos

heteronormativos en el teatro danza; y Daniel Galeano Rojas, dramaturgo y director de militancia homosexual, gestor de El Festival Rosa, el primer festival LGBTI en Colombia. Todos ellos se han comprometido con su arte como un medio de expresión de la denuncia y como registro de la discriminación y exclusión de las subalternidades genéricas por parte del discurso oficial de la nación.

A pesar de la presión ejercida por parte de las autoridades oficiales, por grupos homofóbicos o por los así llamados "grupos de limpieza social" que han intentado incluso censurar, cancelar y hasta agredir a estos dramaturgos/ directores, estos han continuado con su trabajo. En este capítulo, se analizará el modo en que algunas obras claves de estos dramaturgos proponen otras lecturas de la cultura nacional ofreciendo un discurso disidente en el marco del discurso oficial (leer: conservador, androcéntrico y clasista) de la nación en Colombia sirviendo como instrumento de denuncia de la desigualdad y marginalización validando la pluralidad silenciada de las subjetividades que escapan al parámetro falocéntrico y heteronormativo.

Dadas las condiciones de producción del teatro independiente colombiano, el autofinanciamiento y la escasa rentabilidad del teatro no comercial, los grupos teatrales se han visto en la necesidad de buscar subvenciones del Estado o de sus instituciones. Esta dependencia claramente ha dificultado el surgimiento de grupos o compañías independientes en las que se puedan desarrollar discursos teatrales disidentes, ya que las estéticas privilegiadas por el estado suelen coincidir con aquellas más afines a las políticas culturales hegemónicas.

En las últimas décadas, además, el teatro al no ser una inversión prioritaria por parte del estado, ha sufrido más directamente los recortes presupuestarios conllevando la disolución de grupos teatrales y la búsqueda de nuevos medios de apoyo económicos y de espacios culturales diversos como lo son las salas teatrales alternativas, universidades, colegios públicos y espacios no convencionales. Además, existe una inequidad en la selección e inclusión de grupos y

compañías en los festivales de teatro subvencionados por el Ministerio de Cultura y por diferentes entidades afiliadas de carácter privado, lo que ha producido una crisis cultural y ha llevado a crear de teatro festivales independientes por todo el país con mínimo apoyo gubernamental. En estos festivales populares se ha dado la apertura a minorías, como es el caso del Festival Alternativo de Teatro de Bogotá y el Festival de Mujeres por la Paz organizados por la Corporación Colombiana de Teatro que tienen la misión de apoyar y crear un espacio para las propuestas de los grupos locales, regionales y/o nacionales. Esta nueva tendencia, ha llevado a establecer, en el 2012, el primer Festival Rosa de teatro de Bogotá bajo la dirección de la Corporación Barraca Teatro, en el cual participan obras de la comunidad LGBTI. Este festival ha creado polémica y controversia, e incluso dio inicio a un "plantón"<sup>54</sup> por parte de varios grupos de apoyo, a su vez, dada su convicción de que el arte debe servir como mecanismo de transformación cultural y social, siempre en contra de la discriminación en todas sus manifestaciones del imaginario social en que se encuentren.

Si se parte de la definición de Juan Villegas del imaginario social como "una construcción simbólica, de relaciones sociales, sistemas de valores, mundos posibles, principios o imágenes que un grupo o grupos tienen en la comunidad social" (*Pragmáticas de las culturas* 26), las identidades nacionales también, de tal manera, serán una construcción de un proceso pedagógico de los sectores hegemónicos (Bhabha) sobre la base de experiencias históricas y culturales que condicionan el actuar y las aspiraciones de los individuos que conforman ese imaginario social.

Dada la complejidad de las diferentes obras que se abordarán en este capítulo, y de sus correspondientes modos de representación, el análisis de dichos textos se ha organizado alrededor de áreas temáticas en función de un enfoque sobre las fisuras desde las cuales buscan

---

<sup>54</sup> Plantón es el término que se le da en Colombia a una manifestación, marcha o protesta pública.

desestabilizar el discurso hegemónico, fisuras que se abren a partir de una búsqueda de legitimidad desde el espacio de disidencia en términos genéricos *vis a vis* el ideal hetero/normativo de la nación. Las obras seleccionadas apuntan hacia la imposibilidad de imponer discursos totalizadores en torno a la interpretación o concepto de nación de una Colombia suscrita precisamente por una gran hibridez cultural. Son imposibilidades puestas en evidencia mediante la deconstrucción de la Historia, como sucede en *La maestra* (1968) de Enrique Buenaventura y en *Manuela no viene esta noche* (2010) de Patricia Ariza; mediante la violencia y la reapropiación de espacios hegemónicos, como sucede en *¿Dónde están? Memoria viva. Mujeres en la plaza* (2009) de Patricia Ariza y en *La mirada del avestruz* (2002) de Tino Fernández; o bien, por medio de la representación de las minorías genéricas y el teatro de identidades Lesbianas, Gays, Bisexuales y Transgénero (LGBTI), en *Lesbi/anas: El Club de las Anas* (2012) de Daniel Galeano Rojas. Finalmente en *Nayra* (2001) de Santiago García encontramos una propuesta que desconstruye una pluralidad de mitos nacionales y populares proponiendo la total ruptura con todo intento totalizador desde una estética que privilegia la hibridez y la fragmentación como única mirada posible a la nación colombiana.

### **Contexto histórico**

A partir de la segunda mitad del siglo XX, emerge en Colombia un teatro de renovación y experimentación que utiliza lenguajes escénicos y métodos teatrales alternativos buscando denunciar la crisis cultural, exponer las fallas del sistema económico y del orden político en tiempos en que se empezaba a buscar una ideología de perspectiva democrática. La revolución cubana hizo posible articular en Latinoamérica un ímpetu en defensa de lo nacional y contra el imperialismo norteamericano que se plasmó en las luchas revolucionarias en el continente como rebelión contra el dominio del capitalismo norteamericano. La declaración de Cuba como República Socialista en 1962 permitió considerar al socialismo como una posible transición

hacia un nuevo régimen económico-social colectivista. La puesta en práctica de estas ideologías con tendencias socialistas provocó la intervención de los Estados Unidos, activando diferentes programas de apoyo a América Latina denominados bajo el proyecto de "Alianza para el progreso." Según Bushnell estos programas fueron "un esfuerzo patrocinado por los Estados Unidos para reducir el atractivo de la revolución cubana y demostrar que el medio más efectivo para mejorar las condiciones materiales de vida en América Latina era el capitalismo progresista y no el comunismo" (316). Colombia junto con Chile se convirtieron en los modelos más representativos de estos programas de apoyo.

Aunque Colombia nunca eligió, como Chile en 1970, a un presidente marxista como Salvador Allende, surgieron grupos disidentes respecto a los programas de progreso económico y a la reforma agraria desigual, causando estos un aún mayor desplazamiento campesino a las ciudades. Entre estos grupos se encontraron la Confederación Sindical de Trabajadores de Colombia (CSTC) y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). Estas últimas se originaron en las regiones del Alto Magdalena como un movimiento campesino de autodefensa durante la llamada "época de la Violencia" dado el enfrentamiento entre el Partido Liberal y el Partido Conservador que se dio entre 1948 y 1958.

Más tarde, en 1964, se originó otro frente guerrillero, el Ejército de Liberación Nacional (ELN), en las franjas del valle medio del río Magdalena en el departamento de Santander. Este frente guerrillero era pro-revolución cubana, recibía el apoyo de Fidel Castro en entrenamiento y armas, y seguía el modelo guevarista de guerra de guerrillas denominado por el estado colombiano como "Guerrilla terrorista de izquierda". Uno de sus famosos integrantes fue el sacerdote Camilo Torres, quien inspiró a muchos estudiantes a ingresar a las filas guerrilleras. Camilo Torres, el español Manuel Pérez Martínez y el brasilero Leonardo Boff junto a muchos otros sacerdotes y religiosos de Latinoamérica, fueron los precursores de la teología de la

liberación, fundada durante la década de los sesenta. Este movimiento buscaba atender las necesidades del campesinado y terminar con la democracia restringida impuesta por el Frente Nacional. Bajo este sistema cada cuatro años se rotaba el poder político entre los dos sectores hegemónicos de la política colombiana, conservadores y liberales, asegurando la continuidad de un sistema que no permitía la entrada al juego político de una fuerza política alternativa. Camilo Torres dejó a la Iglesia y su trabajo como profesor en la Universidad Nacional para unirse al frente guerrillero del ELN.<sup>55</sup> Estos movimientos revolucionarios siguiendo el ejemplo de la revolución cubana, exhortaron a la nación a que se uniera en busca de la validación de sus derechos fundamentales e impulsaron una activa participación de los jóvenes estudiantes de las universidades públicas.

En el marco de este contexto político el teatro comenzó a denunciar la impunidad y el abuso por parte del Estado con obras de dramaturgos y estudiantes, aliados importantes para lograr convertir esa realidad nacional en otra más justa y mejor. Empieza así el "Nuevo teatro,"<sup>56</sup> un teatro "comprometido" con una causa política y social y un teatro influenciado por las vanguardias en su uso del método de experimentación y de creación colectiva. Muchos agradecen al dictador General Rojas Pinilla por haber llevado a Colombia al maestro Seki Sano: discípulo japonés de Stanislavsky y de Meyerhold, quien arriba por invitación oficial a Bogotá para convertirse en maestro de varios dramaturgos, Santiago García entre ellos. Se dice que el General Rojas Pinilla, durante su gobierno (1953-1957) preguntó quién era el mejor maestro de teatro que se podría contratar y las averiguaciones lo llevaron a Seki Sano. Sano es invitado especialmente a Colombia con el objeto de modernizar el teatro colombiano. Sin embargo,

---

<sup>55</sup> En 1966 es dado de baja en combate con el Ejército, el cual oculta el cadáver en un estratégico lugar separado de las demás fosas comunes a modo de nunca revelar su paradero al público.

<sup>56</sup> Aunque algunos críticos dicen que el Nuevo teatro tuvo sus inicios desde la década de los cincuenta como consecuencia de la época de la Violencia. Ver Carlos José Reyes, "Cien años de teatro en Colombia," *Nueva Historia de Colombia*. Bogotá: Planeta Editorial, Tomo VI, 213-236 (1989).

después de dos años de trabajo y enseñanza teatral, él mismo lo deporta de vuelta a México después de que alguien le informa que era comunista. La semilla de Seki Sano, sin embargo, ya había echado raíces en sus discípulos colombianos, quienes empezaron a crear y difundir un teatro de gran fuerza política que se extiende tanto en ideología como en expansión geográfica alcanzando a muchos grupos universitarios por todo el país (Duque 85).

Uno de los grupos más representativos de este "Nuevo teatro" de creación colectiva es el Teatro Experimental de Cali (TEC), el cual, bajo la dirección de Enrique Buenaventura en los años sesenta, se convirtió, en colaboración con Santiago García y en los auspicios de la Casa de la Cultura, en el teatro de La Candelaria a partir de 1966. En los textos de Buenaventura y García de esta época, la figura del marginado, desde un punto de vista social e histórico, es de gran valor. Se le da importancia a sectores subalternos y se busca su representación por medio de "versiones alternativas a la oficial," buscando combatir estereotipos y dando voz a aquellos personajes que no la habían tenido en el teatro nacional. Por tal razón, es común encontrar en sus obras una relectura y deconstrucción de la historia nacional. En este Nuevo Teatro se utilizan nuevas teorías teatrales en torno al nivel técnico y al entrenamiento del actor que refuncionalizan las teorías de Grotowski y Stanislavski y, en lo conceptual, las teorías de Brecht, Artaud, y Augusto Boal.

La teoría del teatro del oprimido de Augusto Boal tuvo una gran influencia no sólo en las producciones teatrales, sino también en la crítica. Boal creó una nueva teoría del teatro en la que se da un cuestionamiento, al igual que en Brecht, de la tragedia Aristotélica y su énfasis en la relación de héroes y antihéroes, de opresores y oprimidos. Según Juan Villegas, Boal propone "un cambio, un modelo en el cual el teatro se pone al servicio de los sectores sociales que denomina 'oprimidos,' ...el teatro, [para Boal,] es un arma, y es el pueblo quien la debe manejar" (*Historia multicultural* 178). Se empieza a experimentar con el espectador, haciéndolo

un destinatario activo. Lo que en la literatura se denominaría un lector activo, en el teatro sería, entonces para Boal, un espectador activo.

De esta manera, en las décadas del sesenta al ochenta, comienza a consolidarse un teatro de izquierda,<sup>57</sup> que contrasta con el oficial, de la derecha. En este teatro de izquierda, predomina el compromiso de contrariar los objetivos políticos de la cultura hegemónica, incluso más allá de los propios intereses comerciales. Para Patricia Ariza, directora de la Corporación Colombiana de Teatro, la década de los ochenta fue "la década de oro del teatro colombiano. Fue un momento de apertura, un movimiento organizado con espacio para el diálogo, de gran profesionalización y riqueza textual, con un presupuesto y más de mil grupos estables" (Garavito 68). Empiezan a surgir diferentes clases de teatros –como el teatro de revolución, el teatro periodístico de Boal y el teatro documental de la década de los setenta— que implicaban un mensaje de denuncia desde agendas progresivas. Ciertos factores sociopolíticos –la necesidad de denunciar, por ejemplo, las violaciones a los derechos humanos durante los períodos dictatoriales en toda Latinoamérica— ocasionaron una reevaluación del concepto abstracto de identidad nacional: los dramaturgos de esta época reflexionaban, sobre las interrelaciones de los sectores conformando la sociedad, pero ahora de las nuevas teorizaciones provenientes de los estudios de género y subalteridad. El proceso de democratización colombiano<sup>58</sup> no sólo está presente en la temática del teatro, sino también en su modo de producción. Se empiezan a elaborar y construir puestas en escena de una

---

<sup>57</sup> El grupo La Candelaria dirigido por Santiago García, El teatro Libre de Bogotá, dirigido por Ricardo Camacho y Germán Moure, el Teatro Libre de Bucaramanga dirigido por Omar Álvarez, La Brigada de los Artistas Revolucionarios de Medellín, dirigida por Jairo Aníbal Niño, el TEC de Cali por Enrique Buenaventura.

<sup>58</sup> El proceso de democratización se entiende como el proceso social de conquista de metas relativas a la igualdad, la libertad y la justicia, sin el recurso a la eliminación física de los contendores. Democratización difiere a la demarcia que sería las formas de relación entre la población y el régimen político (elecciones, delegación de poder, representación)(Camacho 65), para más información ver Alvaro Camacho, Álvaro Guzmán, Violencia, democracia y democratización en Colombia. *Nueva sociedad*, N°. 101, 1989, págs. 64-72

manera colectiva en donde el proceso de creación y la producción estética se hace de una manera participativa y espontánea como es el caso del TEC y del grupo La Candelaria.

A finales de los años setenta, con el auge del Nuevo Teatro y la acogida que había tenido por parte de su "nuevo público" —un público más popular, proveniente de los sindicatos, cooperativas, empleados de servicio público, estudiantes universitarios— se presenta, en el discurso teatral a una nación monolítica con fe en las utopías de la modernidad, con una estructura de tensiones de clase y en el que la estética seguía privilegiando el contenido. Se empieza a hablar en ese momento según García, de Nuevo y "Viejo teatro" (Duque Mesa 254), Con el viejo teatro García se refería a directores como Bernardo Romero Lozano, Víctor Mallarino, más vinculados al radioteatro y a la televisión. El Nuevo Teatro expresa un mayor interés en la formación de grupos y compañías teatrales que representen los ideales y las luchas de los sectores populares de la nación comprometiéndose con la realidad de la clase obrera. Frente a ello se puede decir que el teatro hegemónico, se dedica a montar las piezas clásicas de Shakespeare, Tirso de Molina, Lope de Vega en el Teatro Libre de Bogotá o piezas de carácter más comercial. Durante los ochenta y los noventa estuvieron presentes las óperas o revistas musicales en el Teatro Nacional, El Teatro Cristóbal Colón y los primeros festivales de teatro como el Festival Nacional de Teatro que empezó desde 1957 y que reunió a destacados artistas, compositores y directores nacionales.

Aunque en 1970 La Corporación Colombiana de Teatro se había creado con la idea de fortalecer al teatro de corte crítico-creativo y aunque gracias a su éxito económico logró, incluso, apoyar a varios grupos de teatro (incluso de jóvenes universitarios), para finales de los años ochenta y la década del noventa —una época marcada por la violencia, los atropellos contra los derechos humanos, la caída del muro de Berlín, y el fracaso del socialismo y las utopías— incidieron recortes masivos de becas y ayudas estatales. Esta situación ocasionó un recorte

drástico en el presupuesto destinado a la actividad teatral con un discurso de izquierda. Según Garavito, "ya para los 90 se desbarataron muchos grupos, las salas empezaron a trabajar independientemente y el movimiento teatral [colombiano] perdió cohesión." (68).

Los abruptos y acelerados cambios sociales, económicos, políticos y culturales que trajo consigo las políticas del neoliberalismo de los ochenta —con la política de gobierno del presidente Virgilio Barco y después con la de César Gaviria— y la influencia en los medios masivos de comunicación y producción cultural de la globalización, han dado origen a lo que se ha denominado el Teatro de la postmodernidad. El teatro postmoderno se aparta de un mensaje político explícito, buscando un lenguaje más poético y alegórico para abordar temas más humanos que permiten la participación activa del espectador, de una manera más crítica y menos emotiva del tema planteado. De este modo, el teatro continúa en la búsqueda de nuevos lenguajes para presentar todas sus políticas, ideologías y connotaciones estéticas sin caer en un teatro panfletario y hace uso de la tecnología y elementos multimediáticos como componentes importantes que permiten representar los discursos culturales de América Latina en su diversidad e historicidad. (*Historia multicultural...* 218) Esta tendencia contribuye simultáneamente a los procesos de legitimación o deslegitimación de los discursos nacionales, al igual que al cuestionamiento del arte estéticamente legitimado y como instrumento de cambio social.

Desplegando dichas estrategias en el escenario contemporáneo, ciertas corrientes del teatro colombiano, se han abierto, en las tres últimas décadas (1990-2010), a una recreación cultural y artística en la que la manera de representación de los procesos culturales no está pensada totalmente en torno a una función política y social. Como afirma Juan Villegas, al hablar del teatro latinoamericano, en Colombia dicho teatro también se ha caracterizado por "...un énfasis en la innovación formal, con el consiguiente predominio de la experimentación, una búsqueda de

nuevos signos teatrales que lleva a una fuerte integración de las artes y otras prácticas visuales en el discurso teatral" (*Historia multicultural...215*).

La identidad nacional en época de globalización tiene la necesidad de modificarse para encontrar un punto de negociación con la pluralidad de nuevas identidades que surgen del contacto y apertura a nuevos imaginarios culturales. Se contempla el interés inicial por un teatro de investigación de fuentes culturales nacionales y transnacionales que explora la posibilidad de una plataforma identitaria a nivel más global que trasciende lo colombiano y que, a diferencia de la literatura, tiene la ventaja del contacto directo con el público, la inmediatez de su discurso y ofrece una miríada de posibilidades en los lenguajes escénicos.

### **Teatro y mujer**

Entre las primeras dramaturgas colombianas está Silveria Espinosa de Rendón (1815 - 1886), quien escribió poemas y un ensayo dramático de corte religioso titulado "El Día de Reyes." En el siglo XIX, existían también dramaturgas que habían tenido la oportunidad de representar sus obras en España, aunque con resultados no muy exitosos por su evidente procedencia criolla. Este es el caso de Waldina Ponce de León (1823-1900) con su obra *Zuma: un drama en tres actos y prosa* (Sánchez 2).

Entre 1858 y 1859 existieron sociedades dramáticas que tenían temporadas durante el año, pero fue sólo hasta 1873 cuando surgió una compañía dirigida por una mujer: Josefa Fernández, "la Hermosa Pepa, como era llamada" (Lamus Obregón 160). Su compañía incluía actores aficionados y profesionales, pero fracasó después de un año por problemas económicos. En 1875 se volvió a formar la compañía con "el objetivo principal de poner en escena obras inéditas nacionales y fomentar en los jóvenes el amor por el teatro y para que 'no gastaran su fecundidad sólo en la política'" (9). En este segundo intento, Fernández tuvo ayuda de compañías españolas con las cuales se asoció y logró montar algunas obras inéditas, pero no logró mantener la

compañía en pie.

No fue sino hasta finales de 1879, cuando Pérez y Gutiérrez montaron una escuela dramática para jóvenes de ambos sexos, a la que convocaron a toda una junta de escritores, que constituiría la Sociedad Colombiana de Autores Dramáticos. La sociedad tenía como objetivo, "la escritura para la escena y la educación del público por medio de conferencias y lecturas masivas, escuela de formación actoral, compañías de actores y un público educado y exigente." (Lamus Obregón 30)

A principios del siglo XX existían pocas dramaturgas, entre ellas se destacan Soledad Acosta de Samper (1833-1913), Isabel Carrasquilla de Arango (1865-1941) hermana del reconocido escritor Tomás Carrasquilla y Gabriela Samper (1918-1974), quien fue una de las primeras mujeres bachilleres en Colombia, estudió filosofía y letras en la Universidad de Columbia, Nueva York y fue pionera en el teatro infantil en los años sesenta cuando dirigió el Teatro del Parque Nacional. Pero no fue sino hasta los años sesenta que aparecieron más dramaturgas en la escena colombiana, por lo general, escritoras de novela, que presentaban temáticas de corte más político y de denuncia social y hablaban sobre la violencia en Colombia. Este es el caso de la autora Fanny Buitrago, autora de *El hombre de paja* (1964), quien recibió el premio nacional de teatro.

A partir de los setenta, surge un sinnúmero de grupos feministas que tratan temas como la sexualidad, el aborto y la libertad para decidir sobre el cuerpo. Según Alzate Cuervo, "se observó entonces un feminismo naciente construido sobre el discurso moderno de la igualdad, pero adaptado a la diferencia sexual, en donde sobresale la idea de la colaboración y la compatibilidad de la domesticidad de las mujeres con la participación en la política y en el mundo laboral. " (35) Se empiezan a crear obras de teatro con una perspectiva de género. Se da una ruptura de las obras clásicas en los festivales de teatro y se montan obras que le dan más participación a la

mujer en su temática. Una de las más significativas fue *El convertible rojo* (1970) de Enrique Buenaventura con dirección de Jaqueline Vidal.<sup>59</sup>

El "nuevo teatro" de los ochenta, hecho la mayoría por colectivos, tenía interés por un teatro de investigación: exploración de fuentes culturales (nacionales y universales) e investigación de los medios expresivos del actor y los lenguajes escénicos en los que la temática de la mujer quedó marginada por un teatro de corte masculino. Ello ocasionó una cierta rebeldía encubierta por las mujeres en un "lenguaje frente a ellos capaz de enmascarar y revelar al mismo tiempo las motivaciones personales, secretas, a veces íntimas, a través de las cuales transcurre (pasa) la razón social o cultural 'desde una perspectiva femenina'" (Carrió 20).

Tras la desintegración de algunos grupos universitarios debido a la censura y cierre por parte de las directivas de las universidades estatales en la década de los cincuenta, varios artistas habían buscado refugio en la creación de la Casa de la Cultura, después, teatro de La Candelaria, en Bogotá. A este último grupo pertenecía Patricia Ariza, una dramaturga, poeta y actriz, quien llega a Bogotá 1948 huyendo de la violencia del departamento de Santander. Ariza es creadora de la Casa de la Cultura, hoy Teatro La Candelaria, y junto a Santiago García, hicieron parte de un teatro disidente que les ha significado haber sido frecuentemente amenazados por su trabajo.

El Nuevo teatro formó a muchas actrices, directoras y dramaturgas que hoy forman el teatro actual de mujeres colombiano. Según Pilar Restrepo, una de las fundadoras del grupo de teatro *La Máscara*, la pionera de este teatro fue Dina Moscovici, creadora del teatro el Búho junto con Santiago García, directora premiada en el marco del primer Festival Internacional de Teatro de Bogotá en 1957 (133).

Lucy Bolaños, otra dramaturga importante formó parte del TEC de Cali y en 1972, fue una de las fundadoras del grupo de teatro *La Máscara*. Junto a Luz Marina Gil, María Eugenia

---

<sup>59</sup> Para más información ver *La máscara, la mariposa y la metáfora, creación teatral de mujeres* de Pilar Restrepo.

González y Pilar Restrepo tomaron fuerza para hablar de la problemática de la mujer, los paros, las huelgas y los abusos a los indígenas. Por su activismo con los grupos de mujeres y defensa del teatro como medio de expresión de minorías genéricas, fueron amenazadas, como la misma Bolaños dice, por "fuerzas oscuras." En 1989 se vieron forzadas a irse del país, por un año y medio. Primero llegaron a Costa Rica y montaron la obra: *Mujeres en transe de viaje* (1989),<sup>60</sup> después, emprendieron una gira por Centroamérica hasta llegar a Cuba en donde se encontraron a Patricia Ariza en la misma situación, amenazada por su teatro. Lucy Bolaños dice: "hacer el teatro de mujeres en Colombia es muy difícil, muchos de los mismos compañeros les suena ese título como maluco y se despierta ese machismo. Cuando montamos el grupo, ya no nos veían igual, nos veían como raras, como si ya no fuéramos las mismas mujeres con las que habían trabajado."<sup>61</sup> En la misma entrevista explica la situación de desventaja de la mujer colombiana, no sólo en las artes como en el vivir de cada día. El ambiente hostil y machista de Colombia las obliga a sobrevivir como "jefas de hogar" ya que como madres solteras, abandonadas por sus maridos, en la mayoría de los casos, les toca trabajar y sacar a sus hijos adelante. Esta situación difícil y de desventaja debido a que "hay unas leyes para proteger a las mujeres, pero son muy incipientes y de todas maneras las que hay, tampoco es que se apliquen [a la mujer]" (Martínez). La mujer no tiene sino la opción de mantenerse fuerte, ya que para sobrevivir y hacer teatro de la mujer en Colombia, "hay que tener muchos ovarios," asegura Bolaños.

Al darse un agotamiento sobre la inseguridad e impunidad en la que estaba inmerso el país, a mediados de la década de los noventa, las mujeres se organizaron y surgieron como cabeza de proyectos culturales con la misma fuerza con que irrumpieron en otros campos de la

---

<sup>60</sup> Para ver la puesta en escena ir al Hemispheric Institute.  
<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/modules/item/545-mascara-mujeres-en-trance>

<sup>61</sup> Citas tomadas de la entrevista a Lucy Bolaños (1999) por Alma Martínez.

política (Garavito 72). Ellas se presentaron activamente como autoras y directoras y varias novelistas incursionaron también en el género del teatro, como es el caso de Alba Lucía Ángel, incluida en el primer capítulo y quien escribió las obras teatrales *Siete lunas y un espejo* (1991) y la obra inédita *La manzana de piedra*.

Hacia principios del siglo XXI, el número de mujeres involucradas en el teatro había crecido considerablemente. Entre las dramaturgas que abordan la temática de la mujer y la violencia, se encuentra también la directora y actriz, Victoria Eugenia Valencia Pérez, quien desde los noventa venía activamente trabajando en el teatro y en el 2002 creó La Mosca Negra, un grupo de teatro en Medellín, para construir y poner en escena dramaturgia contemporánea y obras importantes como *¿Por qué ponen a fulvia, fulvia?* (2003), *Rubiela roja* (2004), *¿Qué vas a decir, Rosalba?* (2007). También por este año, grupos dirigidos por mujeres se consolidaron o aumentaron significativamente; entre estos están: Teatro Itinerante del Sol, Teatro Tierra, Viva el Teatro, Trama Luna Teatro, Arte Joven, Éxodo Teatro, Umbral Teatro, Grupo de Teatro Flores de Otoño, Aluna Teatro, Teatro Abierto de Bogotá y el Teatro Rodante. Además, se organizan numerosos festivales como el Festival de Mujeres en escena, en el que cada año también se discuten en foros teóricos el compromiso de las mujeres con el arte, la cultura, la sociedad, la política y su agencia y participación activa por medio de su dramaturgia.

### **La representación de la nación y la deconstrucción de la Historia**

Los planteamientos políticos y cuestionamientos sociales de las creaciones teatrales en las décadas de los sesenta y setenta encontraron en el teatro un espacio idóneo para develar las tensiones y denuncias frente a las transformaciones de un orden político en crisis. En el teatro suele presentarse un conflicto entre un sector dominante y otro dominado. Surge en este periodo la tendencia hacia un teatro político revolucionario influenciado por el teatro experimental y

vanguardista proveniente de Europa. Precisamente, una de estas tendencias vanguardistas es el teatro del absurdo basado en la idea de la imposibilidad de la comunicación: donde la vida no tiene ya ningún sentido y donde, por esto mismo, no hay esperanza. Dada la fuerte tendencia hacia una alegorización de los temas nacionales en el teatro político, el teatro del absurdo se vuelve mucho más comprometido que sus vertientes europeas, tanto en Colombia como en el resto de Latinoamérica. Además de la evidente influencia del pensamiento marxista, este Nuevo Teatro reelaboró y adaptó las teorías de Antonin Artaud y Bertold Brecht al contexto latinoamericano para resaltar sobre todo la teoría del distanciamiento, como manera de evitar la identificación del espectador con el personaje y así fomentar la capacidad de reflexión y el potencial político de los temas expuestos en la obra.

A principios de los noventa, con la conmemoración del V Centenario del descubrimiento de América, surge la necesidad de re-escribir o cuestionar la historia oficial replanteando y explorando la integración y el legado cultural del viejo y nuevo continente, la homogeneización de una identidad latinoamericana y por otro lado, enfatización de la multiculturalidad. Esta renegociación de la historia a partir del teatro, es lo que da origen al fenómeno del nuevo teatro histórico/documental: historias desarrolladas a partir de re-evaluaciones de las fuentes históricas de la nación. En Colombia, sin embargo, este teatro se presenta desde los sesenta como un movimiento teatral que se enfoca en la re-escritura de hechos y personajes históricos recuperando o reevaluando, a su vez, los discursos oficiales. Estos textos o espectáculos teatrales logran articular la historia nacional visualizando las voces omitidas en un discurso oficial en el cual no había cabida para múltiples historias o testimonios de diferentes grupos sociales.

Una de las características del Nuevo Teatro Colombiano es la experimentación y búsqueda de nuevos y alternativos lenguajes escénicos en el que la figura del "otro," el marginado, desde un punto de vista social o histórico es de gran importancia. Se da una búsqueda

de versiones alternativas a "la oficial." Por tal razón, es común la búsqueda de una re-lectura y deconstrucción de la historia nacional. Como bien apunta Juan Villegas, los "cambios de los discursos oficiales de una hegemonía cultural determinan cambios en las teatralidades<sup>62</sup> y los discursos teatrales de las culturas marginales" (*Historia multicultural...*19). Por tanto se dan obras que retoman hechos históricos presentando un replanteamiento de los acontecimientos y de los protagonistas de los mismos. También se dan producciones donde se le da participación a culturas marginales como la indígena y la afrocolombiana y a minorías genéricas.

La "otredad" tiene un papel protagónico en las obras estudiadas en este capítulo. Los trabajos de dramaturgos y directores como Enrique Buenaventura, Patricia Ariza, Tino Fernández, Daniel Galeano Rojas y Santiago García, ponen en evidencia la carga socio-cultural falogocéntrica y la exclusión de las minorías genéricas dentro de un imaginario de la nación. Sus trabajos presentan un discurso disidente que abre el telón a las fisuras que se encuentran dentro del discurso oficial. Buenaventura hace una denuncia desde una perspectiva masculina, presentando el discurso de la mujer en *La maestra* (1968).

### ***La maestra* (1968) de Enrique Buenaventura**

Con la violencia como su común denominador, las obras de Enrique Buenaventura presentan fuertes críticas sobre la ausencia del papel protector del Estado colombiano, el abuso de autoridad perpetrado por el ejército, la explotación laboral, la desigualdad de clases, y los conflictos violentos que corroen todas las capas sociales, a través de personajes que encarnan los variantes escalafones sociales en decadencia de la nación colombiana. Gran parte de sus sitúan su acción en el contexto histórico de la guerra civil no declarada que corresponde a la época de

---

<sup>62</sup> Se entiende por teatralidad "un discurso en el cual se privilegia la construcción y percepción visual del mundo. La teatralidad social es tanto una práctica como una construcción cultural." (Villegas. *Historia multicultural...*18)

La Violencia<sup>63</sup> en Colombia de 1948 a 1958 en una guerra bipartidista entre conservadores y liberales.

*La maestra* (1968),<sup>64</sup> en este sentido, constituye un mensaje de denuncia de la injusticia social y la ausencia de estado durante esta época y durante el periodo del Frente Nacional (1958- 1974).<sup>65</sup> La obra narra los hechos violentos que el ejército Colombiano ejerció sobre una maestra rural en Colombia durante la época de La Violencia. La historia es presentada por la protagonista, por medio de un monólogo, en el que hace saber que está muerta desde la primera línea, y por medio de saltos temporales y el uso del flashback, va develando los hechos violentos que sufrió antes de su muerte: en frente de ella, un grupo de soldados, tras fusilar a su padre (el corregidor del pueblo), la violan colectivamente. Al no poder superar estos hechos, ella decide dejarse morir.

*La maestra* es una obra en un acto cuya puesta en escena está articulada en dos planos simultáneos. En el primero está la maestra sentada en un banquito en medio del escenario, quien desarrolla su monólogo dirigido al público y el segundo, detrás de ella en el fondo del escenario, se ven algunos familiares y habitantes del pueblo, formando parte del cortejo funerario. La historia se completa a partir de la interrelación que se produce entre las preguntas de los deudos y el monólogo de la maestra que va aportando de una manera indirecta, las respuestas a las preguntas de sus deudos frente a su muerte: "Venía Juana Pasumbú, mi tía, ¿por qué no quisiste

---

<sup>63</sup> Término usado por los historiadores para referirse a una guerra entre los seguidores del Partido Liberal y los del Partido Conservador a raíz del asesinato del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948 y que acabó con la vida de más de 200.000 personas y que provocó movimientos migratorios importantes en el interior del país.

<sup>64</sup> *La Maestra*, junto con *La Tortura*, *La Autopsia*, *La Audiencia*, *La Requisa*, *El menú* y *El entierro*, pertenecen a la colección de sus obras *Los papeles del infierno* (1968). Buenaventura escribe el ciclo de obras de *Los papeles de infierno*<sup>64</sup> después de haber creado el Teatro Experimental de Cali (TEC) y en ellas se encuentran temas recurrentes como la violencia, el miedo permanente del pueblo y el abuso por parte de las autoridades.

<sup>65</sup> El período político entre 1958 y 1974 en Colombia, en donde se da un pacto entre liberales y conservadores para alternarse la presidencia y de esta manera, terminar con la dictadura del general Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957).

comer? Yo no quise comer. ¿Para qué comer? Ya no tenía sentido comer. Se come para vivir. Ya no tenía sentido vivir" (Buenaventura 17).

La importancia de *La maestra* radica en que registra las violaciones y los abusos cometidos por la autoridad desde una perspectiva de minoría genérica. Enrique Buenaventura se detiene sobre la violencia contra las mujeres ejercida en el marco de un conflicto armado, convirtiéndolo en el pionero, hace más de 40 años, de un tema apenas explorado y estudiado hasta ese momento.



Fotovideo de la grabación de Juan Villegas

*La Maestra* se estrenó en 1968 con mucho éxito y sigue siendo hasta hoy una obra paradigmática al mostrar la cultura y el cambio político como procesos fluctuantes entre la negociación de los diferentes agentes sociales y la traducción de historias prescriptivas nacionales desde un espacio intersticial que Bhabha es "realmente ese espacio inter-medio *'in between'* el que lleva la carga del sentido de la cultura" (Bhabha 58).

Dentro del contexto discursivo de género y nación de los años 60/70, la obra presenta una subversión al discurso nacional falogocéntrico en la medida que su protagonista es una mujer, una maestra de escuela, precisamente un oficio que ha sido instrumento clave en la instalación y propagación del discurso oficial, a quien se le da voz, después de muerta, para denunciar la violencia y expresar el desencanto sobre la función proteccionista del Estado. La maestra cuestiona la carga significativa de los símbolos patrios: "¿Para qué han de aprender a leer y a escribir? Ya no tenía sentido leer y escribir. ¿Para qué han de aprender el catecismo? ¿Para qué han de aprender el amor a la patria y a la bandera? Ya no tiene sentido la patria, ni la bandera..." (Buenaventura 19).

Tomando en cuenta su postura disidente durante toda la obra, se podría decir que la maestra es un personaje cuyo estado de espectro parece liberarla de las prescripciones heteronormativas que regirían de otro modo el cuerpo de la mujer en su contexto específico de violencia y explotación. Siguiendo a Butler, se puede argumentar que dicho estado le permite, de alguna manera, evadir las "normas reguladoras que gobiernan su materialización" al igual que el "poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que regula e impone (*Cuerpos...* 19);" la mujer llevada a la muerte por las acciones de las fuerzas represivas del estado pertenecería a aquella "esfera de seres abyectos, de aquellos que no son 'sujetos,' pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos" de la nación colombiana, a no ser por el hecho de que Buenaventura hace de este personaje precisamente el centro discursivo de su obra (Ibid). La importancia de *La maestra*, en otras palabras, radica en que a través de su protagonista se hace una denuncia sostenida de las violaciones y de los abusos cometidos por la autoridad desde una perspectiva de minoría genérica.

La puesta en escena de *La maestra* realizada en (Irvine en 2007)<sup>66</sup> comienza con nueve personajes en el escenario y por medio de un monólogo de la maestra dirigido al público, se da inicio a la acción dramática que recae sobre ella mientras va narrando y describiendo los hechos previos a estos actos violentos. Una comitiva de aldeanos se encuentran sentados o arrodillados a su alrededor (Juana Pasambú; Pedro Pasambú, Tobías, el tuerto y la vieja Asunción), un sargento y el padre de la maestra (que recibe el nombre de "el viejo"). A medida que se desarrolla la acción dramática, el espectador va comprendiendo que Juana y Pedro son, respectivamente, tía y tío de la víctima y Asunción, la partera que la vio nacer; se perfila, de tal manera, el ambiente

---

<sup>66</sup> Buenaventura hizo varias representaciones de *La maestra*. En este capítulo se analizará la versión presentada en la Universidad de California, Irvine en la primavera del 2007 y en donde el mismo Buenaventura participa como el padre de la maestra y se presentan nueve personajes en vez de siete del libreto original. Se agradece al profesor Juan Villegas por proporcionar el video de la misma.

familiar y de unión en comunidad que se vive en el ámbito rural colombiano. La maestra, el corregidor y el sargento carecen de referencias concretas y son identificados sólo por sus profesiones, pues es la información que debe primar, según Jorge Manuel Pardo, para el espectador dado que con ello "se ofrece además una lectura social, de elementos antagónicos. En este caso, de educación frente a la violencia" (Pardo 11).

El montaje presenta dos planos temporales asincrónicos en los que el personaje atraviesa la frontera de la muerte, creando un hálito poético dentro del discurso, lo que la aleja del mero panfleto, haciendo la obra trascender a una situación histórica precisa y dejando en evidencia la intertextualidad del poema de Pablo Neruda, "Margarita Naranjo (Salitrera 'Maria Elena', Antofagasta). El primer verso del poema empieza con las mismas palabras que el texto de Buenaventura: "estoy muerta"(Neruda 302) y al igual que la protagonista de *La maestra*, ambas provienen de un pueblo y son sometidas a los abusos por parte del Ejército. Margarita Naranjo, igual que la maestra, se deja morir de hambre después de que llegan los soldados a la puerta de su casa y se llevan "a medio vestir y a empellones" a su esposo. Pablo Neruda describe cómo Margarita se deja morir: "me fui durmiendo y muriendo, sin comer, apreté los dientes para no recibir ni siquiera sopa o el agua [...] no hay más que soledad en torno a mí, que ya no existo, que ya no existiré sin él, nunca más, sin él." La maestra también aprieta sus labios para no comer ni recibir agua: "Yo no quise comer ¿Para qué comer? Ya no tenía sentido comer. Se come para vivir. Ya no tenía sentido vivir" (Buenaventura 17). No hay sentido, para ambas, en el seguir viviendo. Narran su historia desde el cementerio del pueblo, dando testimonio de su desgracia. "El viento de arena" vespertino de Neruda, se convierte en "remolino de polvo rojo" para Buenaventura, ambos una metaforización del final de la existencia y el regreso al punto de origen que es cada pueblo.

Como declamando un poema, *La maestra* va interpretando su monólogo desplazándose en medio de los personajes que asisten a su cortejo fúnebre, quienes están sentados, inmóviles en su lugar. Esta pasividad representa la impotencia de los civiles ante la fuerza brutal del ejército. Uno a uno empiezan a lamentar los hechos y el desgano de vivir de la maestra mientras se interpone su monólogo sin lograr una interacción directa. Enrique Buenaventura representa la incomunicación y la exclusión de estas minorías del discurso oficial. Los personajes civiles, vestidos de blanco, representan el bien, la paz y enfatizan el rol sacrificial de las víctimas de la violencia. Los soldados, vestidos de gris, funcionan como símbolos antagónicos representando el mal, la violencia visceral y abuso de los derechos humanos por parte del ejército. Algunos soldados interrogan primero al padre de la maestra y lo acusan de aprovecharse de los habitantes del pueblo durante su cargo de corregidor.

Enrique Buenaventura describe la violencia interna en la década de los sesenta y principios de los setenta, durante el Frente Nacional en el que, a pesar de compartirse el poder en cada periodo presidencial, se seguía limitando la participación política de la izquierda y se seguían presentando elevados niveles de concentración de la propiedad de la tierra. A consecuencia de esta exclusión, se comenzaron a formar grupos guerrilleros de origen campesino en las áreas rurales y el ejército empezó una persecución sobre ellos cometiendo crímenes y matanzas colectivas para mantener el orden en el país. La maestra trata la violencia que ha estado vigente desde siempre en la nación colombiana y la que sigue latente con el enfrentamiento armado por más de 4 décadas entre la guerrilla y el ejército.

La figura de la maestra y su muerte es un símbolo de esa patria sacrificada por la violencia bipartidista que, para María Mercedes Jaramillo, es un terrible drama que "fomenta el sacrificio de los inocentes a manos de un poder irracional, como en el caso de la Maestra que es víctima de la irracionalidad del Sargento" (41). Los hechos violentos transcurren en el pueblo La esperanza,

nombre otorgado por uno de los fundadores, el padre de la maestra. El fusilamiento puesto en escena por Enrique Buenaventura evidencia su desesperanza frente al futuro político al igual que su convicción sobre la operación en curso de una falsa democracia instalada, por su parte, a través de un constante intercambio de poder entre conservadores y liberales: éste es un intercambio que logra evitar la instauración de una dictadura, pero todo a cambio de la violencia que sigue siempre presente y cíclicamente con el alternar del poder político cada cuatro años. El sargento le grita al padre de la maestra antes de dar la orden de ejecución:

¿Por qué no hablás? No es una cosa mía. Yo no tengo nada que ver, no tengo la culpa.

*Grita*

¿Ves esta lista? Aquí están todos los caciques y gamonales del gobierno anterior. Hay orden de quitarlos para organizar las elecciones (20).

El silencio y las pausas en la obra son de gran importancia. El sargento interroga varias veces sin respuesta alguna: "No hablás, no decís nada?" (Buenaventura 18). Las "pausas" de las acotaciones simbolizan ecos perdidos de todas las voces de las víctimas que fueron silenciadas y han quedado en el olvido. *La maestra* le da voz a aquellas víctimas y desaparecidos que no la tuvieron. Se representa una nación inmolada por el miedo y el dolor causados por tanta pérdida. La maestra describe en el comienzo y final de la obra, como motivo recurrente, un "polvo rojo" que sirve de metaforización del derramamiento de sangre de tantos inocentes en medio del perpetuo conflicto armado en Colombia y que se ha quedado estancado sin poder encontrar solución. En el principio de la obra:

...el polvo rojo cubre todo el pueblo. Las alpargatas suben llenas de polvo rojo y los pies y las piernas y las patas de los caballos y las crines y las enjalmas y las caras sudorosas y los sombreros, todo se impregna de polvo rojo. Nací de ese barro y de ese polvo rojo y ahora he vuelto a ellos. (Buenaventura 14)

Al final:

Ya pronto lloverá y el polvo rojo se volverá barro. El camino será un río lento de barro rojo y volverán a subir las alpargatas y los pies cubiertos de barro y los caballos y las mulas con

las barrigas llenas de barro y hasta las caras y los sombreros irán, camino arriba, salpicadas de barro. (Buenaventura 20)

La violencia se presenta como un elemento cíclico. El pueblo como alegoría de una nación soliviantada por la violencia, es el mensaje que presenta Buenaventura: una violencia constante desde hace siglos y producto de un fenómeno de codicia, corrupción y asesinatos desmedidos que generan odios arraigados por generaciones, en donde las víctimas representarían al *Homo Sacer* de Giorgio Agamben ya que se encuentran moviéndose en la tierra de nadie, como la disputada en *La maestra*, en la mitad de las jerarquías de la política y el derecho, entre el orden jurídico (estado, instituciones) y la vida humana. La figura del *Homo Sacer* es una criatura desprovista de todo derecho al que puede asesinarse sin que el asesino pueda ser juzgado ya que la misma ley crea las condiciones de su justificación; en este caso, se acusa falsamente al corregidor de apropiación de tierras y a la maestra de estar imponiendo ideologías de izquierda. Los asesinatos y la violencia de la obra de Buenaventura quedan impunes, de la misma forma que "El *Homo Sacer* puede recibir la muerte de manos de cualquiera sin que esto le suponga a su autor la mácula del sacrilegio" (Agamben 96).

En suma, llevando a cabo una operación de desenmascaramiento, la obra desarticula el constructo hegemónico de la nación. Esto ocurre a través de la voz denunciante de la maestra en tanto reproductora de un discurso pedagógico que evidencia sus más profundas contradicciones y opta, en últimas instancias, por la auto aniquilación, la desobediencia al mandato del Estado y la negación a formar parte de la construcción de discurso legitimadores.

### ***Manuela no vuelve esta noche*<sup>67</sup> (2010) de Patricia Ariza**

Trabajando desde hace más de tres décadas, Patricia Ariza es una de las pioneras del teatro de mujeres en Colombia. Junto a Santiago García es cofundadora de la Casa de la Cultura, junto a Santiago García, hoy Teatro La Candelaria, y directora de la Corporación Colombiana de Teatro. También es la fundadora y directora del Festival de Mujeres en Escena y el Festival Alternativo de Bogotá ya reconocidos internacionalmente.<sup>68</sup> A través de su labor creadora y organizativa, Ariza se ha visto vinculada de lleno a los movimientos sociales y a la resistencia política y a la lucha por lograr la paz en Colombia. Sus montajes teatrales comúnmente cuentan las historias de vida de mujeres (y de jóvenes)<sup>69</sup> colombianas y de su situación en medio del conflicto violento que vive el país. Fue acusada, precisamente, por su participación en la lucha de los derechos de las mujeres —mediante la organización de marchas de protestas contra el abuso de poder por parte del gobierno colombiano— de formar parte del grupo guerrillero de las FARC en 2009, "e incluso se le acusaba de ser sospechosa por haber sido en su juventud nadaísta y hippie" (Pérez Solís 1041), Sin embargo, cientos de artistas, académicos y amigos a nivel nacional y mundial firmamos (yo incluida) una carta de protesta por tales acusaciones y los cargos fueron retirados.

---

<sup>67</sup> La obra se estrenó el miércoles 8 de Septiembre de 2010.

<sup>68</sup> El Festival Alternativo corre a la par con el festival oficial (el Festival Iberoamericano de Teatro) y reúne trabajos experimentales y procesos de investigación que han enfrentado mayores dificultades de producción. Ambos, tanto el de Mujeres como el Alternativo, incluyen obras que exploran lenguajes menos tradicionales y ofrece precios más módicos y accesibles a sectores populares. Según Gonzalo Arcila, estos festivales nacieron debido a "la urgencia de contar con un espacio legítimo propio que acreditara la autonomía del teatro experimental frente al carácter elitista y europeizante del Festival Iberoamericano" (Citado en Garavito 72).

<sup>69</sup> Uno de sus montajes más conocidos fue una *Opera Rap* con jóvenes de Bogotá, que se convirtió después en el grupo de teatro Rapsoda de la Corporación Colombiana de Teatro bajo la co-dirección de Carlos Satizábal.

## *Manuela no viene esta noche*<sup>70</sup> (2011)



Foto: Kike Barona

Si para Ariza, "la sociedad tiene una deuda histórica con las mujeres que han sido relegadas por el patriarcado a ocupar injustamente lugares secundarios" (Citada en Pérez Solís 1043), su obra, *Manuela no viene esta noche*<sup>71</sup> (2011) presenta, precisamente, una diatriba del personaje histórico, Manuela Sáenz, frente al pobre papel que le ha adjudicado la Historia nacional, al recordarla únicamente como la amante de Simón Bolívar, y al negarle, en consecuencia, el importante rol que jugó en el proceso de la lucha independentista. La obra de un sólo acto, está representada por un personaje múltiple, una Manuela que se desdobra en la voz de tres actrices.<sup>72</sup> Como lo expresa una de las Manueles: "los interventores podrán ir escribiendo que no hubo obra, solo una diatriba de una loca amargada. De dos... yo te acompaño, somos tres" (5).

El montaje se ubica en lo que puede ser la casa de Manuela Sáenz. Entre las tres manueles se va desarrollando un diálogo en el que retoman acontecimientos históricos importantes de su vida, mientras se quejan del poco reconocimiento que le han dado los colombianos a su lucha libertadora y de la pobre y superficial celebración a su persona en el marco del bicentenario de la independencia. Supuestamente, el gobierno colombiano intentó mandar a hacer una estatua de bronce como también, actos culturales y trataron de montar una fallida Opera en la que: "venía

---

<sup>70</sup> El análisis de esta obra se basa en el texto proporcionado por la autora y en la puesta de escena durante el Festival de Teatro Alternativo el 23 de marzo al 13 de abril de 2012.

<sup>71</sup> El análisis de esta obra se basa en el texto proporcionado por la autora y en la puesta de escena durante el Festival de Teatro Alternativo el 23 de marzo al 13 de abril de 2012.

<sup>72</sup> El texto teatral inicial, tuvo la intención de ser un monólogo en el que Manuela Sáenz estaría en conversación con sus alter egos, pero dada a su intensidad textual, Ariza decide que fuera representado con tres actrices.

una gran pianista de Venezuela... y un famoso bailarín venía del Ecuador a hacer las coreografías" (9) en el teatro Colón, uno de los más antiguos y tradicionales en la capital. Sin embargo, los actores no se presentaban a ensayar y se tuvo que cancelar. Ellas protestan por la indiferencia del pueblo colombiano, ya que los ideales de la lucha independentista de libertad, justicia y equidad han quedado en el pasado y "en la poca memoria que les queda [a los colombianos] y mientras tanto, la mugre crece y se lo devora todo" (6). Además critican cómo la Historia oficial enseñada en las escuelas y libros de texto no es la verdadera. A ésta la han cambiado, las cartas han sido "arregladas" y las crónicas "tampoco son las verdaderas, han sido cuidadosamente alteradas para que la rebelión se borre" (6). También se presenta otra versión del libertador Simón Bolívar mostrando su lado humano con fallas y carencias. Cada una de las tres Manuelas presenta una faceta en particular de la heroína, está la Manuela vestida de gala representada por una actriz de la tercera edad, está la afrodescendiente vestida de soldada independentista y la tercera, quien lleva en su vestido una cinta o banda de la bandera colombiana. Las tres tomarán turnos en una silla de ruedas que se encuentra en el escenario



Foto Bibiana Díaz

como metaforización de la invalidez de su lucha al lado de los próceres y el papel que realizó en el proceso de independencia. Una Manuela Sáenz incapacitada y mutilada, desprovista de heroísmo y reconocimiento que se representa también a través de una estatua mutilada y opaca, sin el brillo del bronce que ellas la visten mientras narran cómo fue su muerte: "morí de peste con la fiebre en la sangre. Morí acompañada de mis perros guardianes.[...] "Nosotros aramos en el mar y la cosecha que queda es el olvido" (22).

En medio de su diatriba, las Manueles se dirigen varias veces al público con el propósito de buscar un testigo que escuche su historia: una Historia disidente de la oficial en la que las subjetividades genéricas han sido marginadas y excluidas de esa "narrativa estratégica, textual de la nación, con desplazamientos metafóricos, sub-textos y estratagemas figurativos"( Bhabha 4) que aparecen como contribuyendo a la teatralidad establecida en el discurso fundacional de la nación en manos de una elite blanca y netamente masculina. Esta es una crítica que deja en claro Patricia Ariza, precisamente mediante una Manuela afro-descendiente vestida de soldada independentista, y por medio de la ironía de sus Manueles cuando ésta dice: "que regresen de nuevo los hombres blancos barbados y que continúen fundando bancos y periódicos... Que venga el patriarca.. que su mandato sea eterno" (9).

La obra es una metaforización de la construcción performativa de la nación. Por medio de la técnica del metateatro, se dirigen también al "señor director" como una especie de personificación del poder hegemónico que ha explotado lo que Bourdieu llama "su capital simbólico" que confunde cualquier sentido de una cultura "nacional" y ayuda a la representación de lo político y a la prescripción de discursos oficiales. Manuela Sáenz expone de este modo, la teatralidad de su imagen como la mujer delicada, pulcra y complaciente del prócer Simón Bolívar:

...el director quería que este lugar estuviera impecable y que yo estuviera vestida a la usanza con lo que ustedes llaman 'traje de época'. Contrataron a un diseñador y una modista para que nos hiciera un vestido de seda... (Ariza 6). [...]

Qué pena señor director, lo siento mucho, pero no puedo hacer lo que usted quiera con mi vida ni con la Historia. (Ariza 5) [...]

Mi vida señoras y señores no es un espectáculo, es un sueño, una herida. Yo vi un ensayo de lo que van a hacer y no les creo nada. (Ariza 7)



Foto Bibiana Díaz

Ariza hace una interpelación al poder patriarcal que mutiló, al igual que la estatua de la obra, la importancia de la labor de Manuela Sáenz. En los libros de texto y para muchos colombianos, ella es nuestra "Manuelita" usando inclusive su nombre con diminutivo. Mediante una de las Manuelas, Patricia Ariza critica el deficiente reconocimiento por parte de la nación colombiana a la figura histórica de Manuela Sáenz por medio del rechazo de una estatua conmemorativa, que tiene un significado superfluo e insustancial si no se reivindica

la imagen de la mujer y su heroica participación en la independencia de Colombia. Para Ariza "la sociedad tiene una deuda histórica con las mujeres que han sido relegadas por el patriarcado a ocupar injustamente lugares secundarios" (Citada en Pérez Solís 1043):

Yo no me sacrificué jamás  
Yo si me sacrificué, no lo niego  
Yo hice lo que quise y como lo quise  
Me ofrecieron a cambio de mi silencio una estatua en el centro de la ciudad.  
No la quiero, no quiero estatuas, ni placas conmemorativas (...)  
Por mí pueden ahorrarse el trabajo y el dinero. Si lo desean, incluso, pueden completar el panteón de bustos de bronce o de hierro de los varones ilustres (Ariza 2)

Los monumentos, estatuas, emblemas, y otros símbolos patrios hacen parte de la carga simbólica de la que habla Bhabha como estrategia performativa y pedagógica del discurso hegemónico que inmortaliza la figura del héroe y refuerza los valores e ideales de la nación Colombiana. Al rechazar una "inclusión" a medias al relato pedagógico de la nación, y al minar este mismo relato mediante el discurso disidente de las Manuelitas dentro de la obra, Patricia Ariza parece haber hecho caso a la advertencia de Luce Irigaray, en cuanto a la necesidad de crear un propio lenguaje que sea capaz de tejer una historia más justa a la experiencia de la

mujer: "si no inventamos un lenguaje, si no encontramos un lenguaje, nuestro cuerpo tendrá muy pocos gestos para acompañar nuestra historia. Nos fatigaremos de los mismos, dejando nuestro deseo latente, sufriendo. Adormecidas, insatisfechas. Y entregadas a las palabras de los hombres. Ellos lo saben desde hace mucho tiempo. Pero nuestros cuerpos no" (204).

La obra critica la monumentalización como parte de la apropiación de su figura en tanto capital simbólico y tiene el propósito de darle voz y un espacio de denuncia a Manuela para que se escuche su historia, una Historia disidente a la oficial, aunque Patricia Ariza, expresa la imposibilidad y la impotencia de lograrlo debido a la teatralidad y manipulación del discurso fundacional de los héroes colombianos, al contratar en las representaciones conmemorativas de la independencia a personajes extranjeros: "han contratado actores con vocecitas chillonas de héroes del paraíso que no se parecen en nada a nuestras voces" (Ariza 7). Desde el comienzo de la obra se expresa la manipulación de los hechos y cómo la criticaron y silenciaron en vida, y cómo manipularon las cartas entre ella y el libertador. Se minimizó su papel en el siglo XIX y se sigue ignorando en la actualidad:

-A mí no me importa estar aquí ahora en este lugar en donde sólo tuve maledicencias.  
¿A qué viniste, entonces?  
A olvidar. Me dijeron puta, me dijeron infiel y a mi paso cerraron puertas y ventanas.  
A mí me escupieron. (Ariza 2)

Durante la representación, Manuela manifiesta la dificultad de poder expresar su historia debido a la poca importancia que tendría el hacerlo. Colombia sufre de una "peste de olvido,"(Ariza 8) enfermedad que menciona Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad* y que junto con otros motivos —el polvo rojo de la *Maestra* de Buenaventura— dejan entrever la intertextualidad. Las Manuelas hablan al público o hacen referencia a los "representantes de las instituciones culturales"(Ariza 8) que seguro están presentes o de manera indirecta en el silencio y la pasividad del público. Por medio de un texto poético, la dramaturga al hablar de los

desaparecidos, denuncia la violación de los derechos humanos, la impunidad y la decadencia de los valores patrios.

### **La violencia y la reapropiación de espacios hegemónicos**

Las diversas formas de violencia en Colombia siempre se han caracterizado por tener un efecto devastador sobre los sectores más marginados de la sociedad. Si bien al comienzo del siglo XX las grandes poblaciones en Colombia se organizaban aún alrededor de la agricultura, más adelante, y especialmente a partir de la época de La Violencia, es evidente que la población campesina vivió un éxodo masivo del campo a la ciudad, buscando un espacio en el que se le garantizara protección debido a los abusos y la violencia indiscriminada de los grupos armados en conflicto. Colombia, siendo un país democrático, vive un Estado de excepción con la intervención de las Fuerzas Armadas debido a que los sistemas políticos democráticos se ven amenazados por la guerra interna que se vive hace décadas con la guerrilla y con el desmantelado grupo de paramilitares. La violencia parece borrar la frontera entre democracia y lo que es absolutismo y se suspende el libre ejercicio de algunos derechos de los ciudadanos. Las muertes y desapariciones causan el desarraigo y desintegración de la familia campesina, lo que empieza a generar una migración a gran escala hacia la ciudad:

La proporción de la población que habita en las cabeceras municipales pasó de un 31% en 1938, a un 59% en 1973 y un 70% estimado en 1990. Entre tanto, las cuatro ciudades principales dominaron el proceso, pasando de concentrar el 8% de la población en 1938, al 24.6% en 1973 y posteriormente al 27% en 1985. (Melo González 24)

La migración del campo a la ciudad ha creado ciertos patrones de estratificación social, puesta en evidencia, ésta última, sobre la misma geografía y planeación de los grandes centros urbanos. Se trata de una estratificación y una lucha de resistencia que, como bien apunta Loic Wacquant en el contexto norteamericano, surge a partir de "la inscripción espacial de un poder

asimétrico material y simbólico, como podría ser atestiguado por el propio papel de la violencia colectiva en el sistema" (2). Lo interesante de esta inscripción espacial es el proceso de resistencia dentro de este nuevo espacio tomado que lleva a un orden de poder interno debido a la carencia de uno institucional. Como resultado se crean espacios que, por naturaleza de sus pobres estados cívico-sociales (segregación, carencia y deterioro), propician por si solos la incidencia de la violencia. Más allá de ser un nido de violencia y aberración completamente desligado del entorno nacional, lo marginal no tiene participación dentro de los parámetros hegemónicos de la nación, entonces, el espacio marginal urbano —o más bien "marginalizado" por el sentido de exterioridad que otorga la palabra— es el punto de encuentro de resistencia, de organización, en vías de la enunciación de identidades alternas: de identidades con la marca de lo marginal, de lo violento y lo bajo, aunque siempre potencialmente subversivo (Wacquant 3).

La violencia parece también ser la causa de migraciones de performances y representaciones teatrales que salen salir de las salas de teatro. La violencia borra fronteras, pero en este caso, las del espacio escénico; el encuadre del escenario se abre al espacio público, donde el mensaje a comunicar no está delimitado por las paredes del teatro, sino más bien potenciado por ese acceso a un público mayor en donde lo marginal tiene participación.

### ***¿Dónde están? Memoria viva. Mujeres en la plaza (2009)***

En esta línea de apertura al espacio público Patricia Ariza ha hecho también un aporte importante. Ha sacado el teatro de las salas y lo ha llevado a lugares no convencionales como las calles y plazas públicas de Bogotá. *¿Dónde están? Memoria viva. Mujeres en la plaza* es un performance que se llevó a cabo el 27 de agosto de 2009 en la plaza de Bolívar localizada al frente del congreso y la casa presidencial de Nariño. Ese día, más de 327 mujeres, víctimas de la violencia y sobrevivientes de la guerra, se tomaron este espacio público de una carga hegemónica significativa para visibilizar, ante Colombia y ante el mundo, la desaparición, el

desplazamiento forzado y asesinato sistemático de líderes políticos y de jóvenes inocentes presentados falsamente como guerrilleros ("falsos positivos") en los operativos de seguridad llevados a cabo por el Departamento Administrativo de Seguridad (DAS) y el ejército en barrios de bajos recursos de la ciudad.



Foto: Exhibición Cádiz 2009

Mujeres víctimas de la violencia y madres de desaparecidos, acompañadas por artistas del teatro y la danza, se organizaron en grupos con representaciones de danza, proclamas con cantos, carteles con las palabras: "¿Dónde están?," "No nací para compartir el odio," "Justicia," y un grupo de Antígonas, cubiertas con un tul negro, entraron a la plaza sosteniendo las fotos de sus muertos. A su vez surge en formación un grupo de bailarinas vestidas de rojo, reclamando a sus desaparecidos. Ellas cruzan la plaza danzando y gritando "¿Dónde están?," mientras una de ellas, Dora Ayala, recita el monólogo de Antígona ante el portal de Tebas. Que Ayala era la persona idónea para dicha tarea, queda completamente claro tras la declaración de la misma Ariza, cuando ella explica que "a la vez que [la actriz de La Candelaria] hacía el papel de Antígona... [Ayala] tiene un hermano desaparecido. Ella salió a decir los textos de Antígona y a preguntar por su hermano desaparecido."<sup>73</sup> Durante la intervención de esta Antígona, las otras bailarinas se dirigen hacia la estatua de Simón Bolívar, situada en el eje central de la plaza, y por medio de una



Foto: Exhibición Cádiz 2009

<sup>73</sup> "Memoria viva en la plaza de Bolivar." Video realizado por el FIT de Cádiz en el Encuentro de mujeres octubre 23 de 2009. <http://www.youtube.com/watch?v=sHH0E93TpUg>

pirámide humana se abalanzan sobre el pedestal, hasta que una de las participantes logra subirse a la estatua de cuatro metros de altura y usurpa simbólicamente el espacio reservado para el prócer de la nación. Un espacio netamente hegemónico, casi inalcanzable y empieza a enunciar repetidamente y desafiante "¿Dónde están?" al compás de los gritos de las otras participantes. El traspaso al resquicio de espacios oficiales, se alinea con el proyecto del teatro contemporáneo de mujeres, el cual, como apunta Stanton Garner, "has as its political and theatrical goal not only the dramatization of... experiential loss, but also a recuperation of the embodied female subject, a return of corporeality to the creative interaction of the subject and its environment" (188). Las figuras femeninas en la obra de Ariza, transgreden el ámbito privado precisamente mediante esta apropiación de un público que siempre las ha excluido, exponiendo de tal manera, la carga prescriptiva y la carga simbólica que las fija. El performance se encarga de hacer presente, esa ausencia del desaparecido. Hileras de zapatos amarrados entre sí por sus cordones, son halados de un extremo y empieza un desplazamiento de éstos sobre el asfalto, paso con paso, como haciendo referencia al interminable pasaje, vuelto casi pedestre, de las almas de los desaparecidos clamando por justicia desde el silencio impuesto. Siluetas de cartón negro en el piso simbolizan el cuerpo de los desaparecidos y otras siluetas huecas de cartón y colocadas verticalmente, servían de portal para ser atravesadas en silencio por varios participantes. Se atravesaba el cuerpo en un acto simbólico, se rescataba el alma y se hacía partícipe del dolor en una especie de comunión con la ausencia y el ausente mismo. Concluye con una actriz-bailarina interactuando al compás de tambores con una silueta de madera sostenida en pie por otra actriz. De nuevo, esta silueta no puede sino recordarnos la ausencia previamente sentida a través de la comunión colectiva con las siluetas vacías. Aquí se dibujan los contornos del cadáver de papel, manchándose de pintura al modo de sangre derramada y pintando la madera con sus manos, su

pelo y su cuerpo, propagando así la memoria de la víctima de la Historia, dejando una huella mediante una danza que simboliza su inmólación y visualiza su dolor.

La gran mayoría de las mujeres que participan en el performance son madres de Soacha, un municipio en dónde ocurrieron muchos asesinatos y desapariciones. Ellas claman por sus hijos y familiares ,junto con las demás mujeres víctimas de la violencia, que también se han unido al acto, que abre una múltiple polifonía de subalternidades que construyen su propia historia, a través de la reapropiación de la plaza y de la instalación de testimonios entregados a la nación, en frente de estos espacios cargados de institucionalidad y falogocentrismo. Todas viven una especie de catarsis colectiva, amenizada por un piano antiguo el cual lo fueron armando en plena plaza desde la siete de la mañana, pieza por pieza, en otra acción de performance que reconstruye la denuncia, un discurso disidente de la versión oficial entregado por el Departamento Administrativo de Seguridad (DAS) y el ejército con respecto a la cifra de muertos y desaparecidos.

El performance empezó a las 4 de la tarde y se terminó a las 7 de la noche. Durante las tres horas se escucharon lamentos y cantos indígenas en lengua embera por las mujeres en la plaza. Todas siguiendo el piano de Claudia Calderón y la cantante Liliana Montes.

Este performance presenta una poética desde la estética de la resistencia,<sup>74</sup> una estética que puede re-imaginar el pasado en función de ambas "las emociones y la propia experiencia práctica," mostrando, de este modo,



Foto: Exhibición Cádiz 2009

---

<sup>74</sup> Concepto de Peter Weiss, sobre un tipo de arte que pueda ejercer el rol de "testigo de la historia" a través de un proceso de apropiación y acercamiento emocional (215).

"aspectos del sufrimiento del ser humano [sin] ...evitarlo, disfrazarlo ni disimularlo" (Weiss 207), sin la necesidad de una sala de teatro, más bien a través de una dialéctica de la desesperación y de la esperanza dentro de una comunidad. Al darse una reapropiación del espacio hegemónico como lo es la plaza de Bolívar en Bogotá, precisamente se da una evocación desgarrada de aquello que había sido relegado a los márgenes excluyentes de dicho espacio. Por medio de una barrera humana construida por mujeres paradas una al lado de la otra, tomadas de la mano alrededor de la plaza, se crean nuevos márgenes incluyentes y proteccionistas. Un acto "poético político" que representa en sí una denuncia por las injusticias cometidas por el poder en los más débiles, las minorías de la sociedad, los cuales mediante el acto recobran sus propias voces: aquellas voces de mujeres convocadas por el espíritu creativo de Ariza.

***La mirada del avestruz (2002) Tino Fernández. L'Explose .***

Una de las compañías más representativas de la danza teatro colombiano es el grupo teatral L'Explose.<sup>75</sup> Su director, Tino Fernández, posee una formación en danza contemporánea. escoge los movimientos corporales como principal forma de expresión en sus espectáculos porque la danza es "el gesto que pone en evidencia lo innombrable, aquel secreto guardado que sólo puede decirse en silencio"(Fernandez). Sus espectáculos tienen como personaje principal a un cuerpo receptáculo y, a su vez, generador de significaciones que ayuda a construir y a ensamblar lo comunicado en cada espectáculo.

Como contexto histórico y niveles de referencialidad en *La mirada del avestruz*, se podría hablar de la violencia colombiana latente e intensificada en las últimas décadas donde los enfrentamientos armados y la muerte han sido los mayores protagonistas y en donde la lista de

---

<sup>75</sup> En su trayectoria de diecisiete años, L'Explose ha presentado varios espectáculos con coreografía y dirección de Tino Fernández y la dramaturgia de Juliana Reyes quien se incorporó a L'Explose en 1999.

desaparecidos crece cada día, con nombres, en su mayoría, pertenecientes a sectores marginados como los campesinos, soldados y últimamente, civiles que provienen de barrios de bajos recursos y en el contexto de las operaciones de “limpieza social” llevadas a cabo por el DAS o el ejército, y denominadas como “falsos positivos.” La puesta en escena se refiere a la violencia, al erotismo y a la fascinación contemporánea por la crueldad y la muerte a través de la danza con movimientos sincronizados y repetitivos de sus nueve bailarines (5 mujeres y 4 hombres) sin nombre o caracterización distintiva aludiendo a una colectividad y no a personajes definidos. Esta evocación de la comunidad a través de la danza, se encuentra en línea con las teorizaciones de Susan L. Foster, quien afirma que al preocuparse por los comportamientos corporales de sus bailarines/personajes, “choreography builds up an image of community, one that articulates both individual and collective identities” (9).

En *La mirada del avestruz*, a través de la danza, los bailarines expresan la tragedia común a tantos pueblos de América Latina, los desaparecidos, la lucha por la justicia y el rescate de su memoria. Para ello una dramaturgia de movimientos va sucediéndose, desde las víctimas a sus herederos en la historia, en conflictos que llevan el ritmo acelerado de la música y de los movimientos a la violencia y de allí, al final con un silencio que marca el vacío del olvido y un cierre que juega con la ausencia hacia la presencia: una presencia simbolizada con sillas vacías y con zapatos, zapatos que con sus huellas representan los caminos de las víctimas olvidadas a quienes se rinde tributo con la pieza. Unas sillas vacías, expectantes en un espacio escénico hecho de arena es lo que da inicio al espectáculo. Se escucha apenas una voz en la que los nueve bailarines iniciaran su latido, su movimiento. Ellos se desplazan en torno a las sillas en cambios sincronizados con las luces. Al fondo se escucha una voz que representa esos sentimientos, emociones y vivencias personales de ellos y del público.



Escenas de *La mirada de la avestruz* en la que se evidencia la influencia de Pina Bausch en la rutina de las sillas.

Escenas de la película *Pina Bausch* by Wim Wenders (Germany - 2011)

El vestuario, como extensión del cuerpo danzante, alude también a la propuesta de comunidad, al estar realizado en telas desgastadas con colores envejecidos que evidencian el paso del tiempo y sobre todo, de los hechos violentos, de un país en crisis. En la estética de *L'Explose* queda muy clara la influencia de Pina Bausch, revolucionaria de la danza del siglo XX quien inauguró el concepto de la danza teatro caracterizándose por un expresionismo visual. *L'Explose* se enfrenta aquí a la angustia humana, pero también asomándose a la concientización del dolor, característica que la acerca a una dramaturgia Brechtiana que la recorre de modo interno a través de toda la pieza y traspasa la cuarta pared estableciendo una complicidad activa con el público. Y por la politización todavía poética, también podríamos señalar raíces de la propia tradición del Nuevo Teatro colombiano, del TEC o La Candelaria.

En el espectáculo se escucha una voz que desde el principio es reprimida, se vive un silencio férreo y masculino del que los cuerpos femeninos intentan liberarse. Expresando así la mujer la libertad, la que, una vez más, atesora la memoria que por justicia debe ser revelada. La memoria de la víctima simbolizada en sus zapatos. El conflicto como suele suceder en otras obras de la compañía como es el caso de la puesta *Frenesí* (2006), se establece y simboliza entre sexos. La puesta en escena de *Frenesí* también es por medio de un encuadre, pero ahora no delimitado con arena, sino por medio de mesas de la morgue. Dentro de ese encierro de los

bailarines, movimientos brutales o de carácter animalesco ponen en evidencia el punto de partida de *Frenesí*: el trabajo fotográfico "Torero" del colombiano Ruvén Afanador. En cualquier espacio escénico, la danza fluye en los movimientos de cuerpos como instrumento, portadores de la esencia de lo que se quiere contar, de la historia. Para Tino Fernández, el proceso creador conlleva paciencia y trabajo: "Para mí es súper complicado decir voy a hacer un dúo y empiezo por aquí, por allá. Pueden pasar días hasta que no se llega a la esencia de lo que quiero contar y cómo lo voy a contar".

Citando el trabajo de Janet Wolff, Susan L. Foster rescata la danza como potencialmente "the unexamined metaphor for a utopian potential within feminist agendas of sexual liberation... for freedom, transgressive possibilities, or the realization of sexual pleasure..." (20). L'Explose, en este sentido, se alinea con la danza contemporánea feminista, la cual, siguiendo la pauta de coreógrafas como Yvonne Rainer, Tricia Brown y Lucinda Childs, se ha dedicado a confrontar, como apunta Foster, el estatus del cuerpo femenino como objeto sexualizado, y a desviar la mirada masculina erotizante que objetiviza este cuerpo comunmente (19). En la puesta de escena de *La mirada de la avestruz*, se encuentran cuerpos femeninos que dentro de su aislamiento, recorren los tonos que van de la desesperación a la esperanza, contraponiendo su fragilidad a la sequedad circundante del escenario, ese desierto que produce y domina el hombre y que se palpa con cada pisada en el piso de arena. Los movimientos orgánicos suplen el silencio, son un grito que ensambla un coro que sirve como coreografía de una protesta en pugna contra el miedo. Movimientos que reaccionan a la inmovilidad, como diástole – sístoles, de la vida amordazada y restringida de toda libertad.

Después de esta obertura, se establece una estructura casi de escenas dramáticas más que de secuencias de danza, debido a la literalidad narrativa que la recorre. Así siguen, los testigos, vigías del pasado revividos en la memoria, en su contexto histórico, que se disuelve en la

intimidad de la sala con el público. Es un diálogo corporal que se irá entrelazando, que nos lleva a una protesta por la injusticia y a la rebelión del propio dolor. Si el dolor de la mujer como expresión/experiencia corporal es una preocupación principal del teatro feminista, como argumenta Stanton Garner, si el "cuerpo femenino es regularmente sujeto de aflicción, objetivización, y restricción, también [puede ser] el mismo un vehículo propicio para el rescate de su propio *embodyedness* en el contexto escénico" (188, mi traducción). En *La mirada de la avestruz*, la mujer danza como persiguiendo a las víctimas de la violencia, a los ausentes, dejando su cuerpo a modo de voz, de registro de ese contexto de desaparecidos y muertes, que cruza la terrible realidad de América y que deja en evidencia la función proteccionista de la nación como se ha instado en trabajos anteriores: "Igualmente, el montaje alude a la dimensión de la memoria y a la recuperación de nuestra historia colectiva. Las resoluciones plásticas, las situaciones escénicas, los personajes, el vestuario y la música buscan elevar al ser humano por encima de sus circunstancias, mostrarlo imponente y con algún sutil sentimiento de poder" (Fernández, "L'Explose").



maestrofinanciero.com/wp-content/uploads/2013/05/sindrome-avestruz.jpg

En la coreografía se encuentran cuerpos tendidos, yacentes en el piso ahondando en la inmovilidad de la muerte y sillas vacías que se quieren mantener ocupadas por vidas. En los movimientos en parejas, se expresa claramente la posición manipuladora que le da el hombre a la



Foto cortesía de L'Explose

mujer. Esta dominación se da por medio de giros y movimientos de represión cuando las bailarinas intentan escapar del poder genérico masculino. En el marco de la crítica feminista, Farge dice que "el análisis de las formas de representación de lo femenino ha estado orientado a dos corrientes: una celebración en que se impulsan las representaciones positivas y liberadoras de la mujer como positivas y una degradatoria o victimizante en que todas las imágenes de la mujer son vistas como producidas y controladas

por el poder patriarcal" (citado en Del Campo 2009, 17).

Esta lucha de poder genérico divide el escenario en dos. La mujer es representada como una víctima que no encuentra más que la diatriba feroz del odio expresado en su cuerpo o su mirada enterrada en olvido, la mirada del avestruz que, evidentemente incómoda, querrá ser sepultada como lo hace la avestruz en la arena cuando está asustada. Así, la mujer se aferra a su derecho de evasión como mecanismo de defensa, se aferra a la memoria que la mantendrá viva, escarbando el recuerdo del suelo de arena, de polvo, otra metáfora del olvido presente en otras obras. De acuerdo a Alicia Del Campo y en concordancia con Farge, para poder tener una lectura productiva de las representaciones de lo femenino en la danza, "se debe ser capaz de trascender esta mirada binaria y oposicional para lograr, desde una óptica más fina, desvelar las estructuras que subyacen a la manera de hacer sentido, construir subjetividad y configuración de la agencias que se esconden tras las diversas líneas de representación" (17).

El punto central de la pieza es la inmolación de la mujer que se niega a ser ofrenda de sacrificio, Es aquí que la mujer subvierte más exitosamente su estatus trillado como imagen espectral u objeto sexuado. Siguiendo las teorizaciones de Stanton Garner, se podría decir se

trata de un momento logrado por una agencia femenina que de pronto hace énfasis sobre el cuerpo disidente en movimiento: un cuerpo que a través de la danza hace posible una reclamación del mismo, haciendo evidente su "self-experience —its loved embodied- ness— to enter consciousness not as burden or object, but as expressive capability and opportunity for self-possession" (208). La mujer en esta obra, propiamente dicho, se enfrenta cara a cara con su verdugo, hombre-mujer, en un diálogo que se expresa taconeando por bulerías, ritmo flamenco, en una aceleración que finalmente la hace ofrenda de la cena.

Una Mesa/altar funciona aquí como iconografía que trasluce el rito cristiano: lavatorio de pies,<sup>76</sup> crucifixión, última cena o piedad que se irán sutilmente desvelando. Este sacrificio que se cumple ante el público: testigos mudos, fatalmente amordazados, con lo cual Tino representa el "Silencio y oscuridad que recorre el dolor, el encuentro con una realidad terrible que quiere reivindicar la fragilidad de un cuerpo femenino en un mundo brutal" (Fernández, Entrevista personal). Una bailarina sobre una tabla, manipulada por cuatro bailarines en cada esquina, sirve de metaforización a la violencia de los desplazados. A través de giros y balanceos violentos mientras se desplazan por todo el escenario, la mujer lucha por mantenerse colgada a la mesa. La mesa puede conllevar varias interpretaciones para el espectador. Una de las características de la danza teatro de Tino Fernández es la utilización de objetos inmóviles, inertes como lo son una silla, una mesa, van "obteniendo una personalidad al contacto con cada uno de ellos, pero estos toman un simbolismo especial gracias a la persona que los habite, los manipule" (Fernández, Entrevista personal). De esta manera, los objetos son usados y habitados por los bailarines como impulso que los lleva a los límites de desgaste y desborde de energía.

---

<sup>76</sup> en la puesta se les lava los pies a un par de bailarines representando a dos secuestrados. Proceso de purificación en el que se lavan todos los pecados y el agua es bálsamo para las heridas causadas por la violencia.



Foto cortesía de L'Explose

La ausencia de “todo discurso explícito y directo” y la ambigüedad discursiva que esta ausencia conlleva, nos recuerda Lola Proaño-Gómez, permite a la danza una “enorme capacidad de subversion,” a través de esa materialización del “espacio propicio para deconstruir los modelos aceptados y establecidos en la sociedad y cristalizados en una jerarquía de valores” (47). En un último acto de *La mirada de la avestruz*, por seguir este paralelismo de estructura dramática, la mujer queda reducida por la luz al contorno de su soledad, girando sobre sí misma, naciendo de ella, todos los recuerdos que se hacen presentes; y es tal vez aquí donde la danza alcanza su mayor potencial de subversión. la mujer se convierte en la voz y la portadora del archivo de cada uno de los desaparecidos y secuestrados hechos presencia en la imagen que llena el horizonte del escenario; sus zapatos, sus pasos, sus caminos, brutalmente truncados por la violencia. Acabando con la ofrenda, los propios bailarines salen de entre cajas para dejar como testimonio también sus zapatos. Los zapatos, como vimos en la obra de Ariza, es un motivo recurrente que da significación a la memoria colectiva y se hace presente al ampliar la luz y quedarse en la presencia de doscientos pares de zapatos que concluyen el espectáculo: zapatos de todos los colores, modelos y estado como ese discurso de la otredad que evidencia la pluralidad y heterogeneidad del pueblo colombiano.

## **Las representaciones de la comunidad Lésbica, Gay, Bisexual y Transgénero (LGBTI)**

Como se ha planteado en los capítulos 1 y 2, el movimiento de liberación sexual, a mediados del siglo XX, trajo como consecuencia un despertar ideológico y social en Colombia que ha servido de combustible para una lucha por la igualdad genérica y sexual. Uno de los aspectos importantes de este movimiento es que estimuló la participación y activismo por parte de una minoría genérica que despertó un gran interés en los estudios culturales y por lo tanto, también en los estudios teatrales.

El teatro LGBTI<sup>77</sup> en Colombia es un tema que apenas se está desarrollando a cabalidad desde el cambio de siglo. Como se indicó anteriormente, el primer festival LGBTI: El Festival Internacional de Teatro Rosa se inauguró en el 2012 organizado por La Corporación Barraca Teatro, bajo la dirección de Daniel Galeano Rojas. Para realizarse, se invitaron grupos de teatro de más de 10 países y se le dio un espacio a los grupos nacionales que abordan esta temática.

Para hablar de teatro LGBTI en Colombia, se tendría que empezar hablando de dramaturgos y directores en los años setenta como José Manuel Freidel<sup>78</sup> nacido en Santa Bárbara, Antioquía en 1951, quien fue fundador de grupos como La Fanfarria (1976) y la Exfanfarria (1986), y muy prolífico logrando escribir y llevar a escena unas cuarenta obras, en un período más o menos de veinte años. Sus obras hablan de seres marginales que huyen de la "limpieza social," de la violencia, del abandono y del amor usando un humor incisivo. Freidel representa una voz disidente dentro del panorama del teatro colombiano de una década que abarca entre mitad de los setenta y mitad de los ochenta cuando apenas llegaban a Colombia las ideas del movimiento de liberación sexual. Su primera obra, *Amantina o la historia de un*

---

<sup>77</sup> Varios dramaturgos y actores en Colombia prefieren usar el término "LGBTI" en vez de *queer*, ya que éste incluye a toda la comunidad homosexual y no contiene la carga negativa del término *queer* de algo "extraño, torcido," explicado en detalle en el capítulo dos.

<sup>78</sup> Para mayor información ver [www.exfanfariateatro.org/HTML/3\\_freidel.html](http://www.exfanfariateatro.org/HTML/3_freidel.html)

*desamor* (1975), hace referencia a la historia de la violencia de los cuarenta y en su práctica posterior, seguirá desarrollando esta violencia político-social hasta llegar a la representación de la violencia genérica con obras como *En casa de Irene* (1984), *Mataron a Susy* (1985), *Monólogo para una actriz triste* (1986), *¡Ay! Días Chiqui* (1987). Esta última obra viene siendo una de las obras pioneras en temática gay y también una de la más llevada a escena. En este punto también resalta *Las tardes de Manuela* (1989) en donde se agudizan las tensiones entre los personajes, prostitutas, travestís y homosexuales, con el ambiente hostil de una sociedad colombiana que se ha caracterizado por el machismo. Freidel fue un autor, dramaturgo y director autodidacta que montaba sus obras por medio del método del teatro colectivo: método que aprendió y siguió del maestro Enrique Buenaventura. El dramaturgo fue asesinado el 28 de septiembre de 1990 a cuatro días de su cumpleaños número 39. Aunque se dice que lo mataron por robarle su billetera, no se ha comprobado si realmente ésta haya sido la causa o debido, más bien, a causa de su trabajo artístico y orientación sexual. El apoyo del Estado colombiano al teatro es mínimo y estos grupos especializados en temática LGBTI tienen aún mayores problemas para subsistir de forma independiente. En la actualidad, para realizar un Festival de teatro y poder recibir apoyo que no es económico si no de servicios tales como adjudicación de salas y publicidad, se deben realizar tres festivales para lograrlo. Son muy pocos los grupos de teatro estables como Barraca Teatro de Daniel Galeano (Bogotá). Este colectivo se ha hecho presente con obras como *Un beso de Dick* (2008)<sup>79</sup> y *Escenas para un diario*<sup>80</sup> (2013) que son adaptaciones de novelas del escritor Fernando Molano Vargas (1961- 1998). También se encuentra el grupo La Cortina Roja (Cali) con *El peor de los venenox* (2007), *Malid vomitando en su mano* (2009), *Amanda Miguel no es una diosa cualquiera* (2012) con producciones que se

---

<sup>79</sup> La novela hace parte del capítulo dos.

<sup>80</sup> Adaptación de la novela *Vista desde una acera*.

especializan en un discurso de minorías genéricas. Otros grupos de teatro tocan el tema de una manera tangencial o han hecho uno o dos montajes de obras de teatro LGBTI, como es el caso del Teatro Nacional con obras como *Bent* (1984) y *La maldita primavera* (2004).

El tema de literatura lésbica en Colombia, como se describe en el capítulo uno, es un tema poco desarrollado: hasta la fecha no se ha escrito la primera novela sobre el tema. La escritora Ana María Reyes trata el tema lésbico dentro de una colección de narrativa corta, sin embargo, estos relatos también comparten el espacio con historias de sujetos gay. Mientras que el teatro de mujeres en Colombia ha experimentado un crecimiento constante en las últimas tres décadas, el teatro lésbico, con su escasa producción, se encuentra aún en una etapa emergente. Victoria Eugenia Valencia Pérez del grupo de teatro La Mosca Negra de Medellín, quien se mencionó anteriormente, ha trabajado el teatro de mujeres tocando tangencialmente el tema lésbico en algunas de sus obras como es el caso de *Rubiela roja* (2004), *¿Qué vas a decir, Rosalba?* (2007).

El dramaturgo y director, Daniel Galeano, por su parte, ha sido un enérgico exponente del teatro LGBTI y el primer dramaturgo en escribir y montar una obra de teatro con la temática lésbica abiertamente, como se demuestra a continuación.

### ***Lesbi/anas El club de las Ana* (2012) de Daniel Galeano**

Daniel Galeano es un dramaturgo de Medellín y fundador de la Corporación Barraca en 1996, un colectivo artístico que vio en el teatro su mejor forma de expresión y la posibilidad de abrir un controversial debate sobre el tema. Sin embargo, las cosas nunca fueron fáciles para su teatro en Medellín el cual se vio desde sus inicios atacado en varias ocasiones.<sup>81</sup> Agotado de

---

<sup>81</sup> También sufrieron censura, abucheadas y poca aceptación por el difícil público paisa (gente de la ciudad de Medellín). Varias veces fue atacado su teatro por organismos de "Limpieza social" quienes declaraban no querer "maricones y homosexuales" en el área. Un día encontró destrozado los carteles de la obra, el equipo de sonido y de

tanta agresión, el grupo no tuvo más opción que trasladarse para Bogotá el 8 de septiembre de 2000, ciudad que le ha brindado mejores oportunidades de trabajo a pesar de que la homofobia sigue estando muy latente. Una de sus obras más representativas ha sido la adaptación de las novelas *Un beso de Dick* (2008) y *Vista desde una acera* (2013) del escritor Fernando Molano Vargas y su obra *21 centímetros* (2011), una historia sobre un transgénero con un pene de gran tamaño que se enfrenta al dilema de conservar el amor de su vida u operarse y realizar el sueño de ser mujer genitalmente.

En su obra *Lesbi/Anas*, Galeano Rojas narra, en un tono confesional que oscila constantemente entre lo onírico, el melodrama, la burla y el kitsch, el reencuentro de siete ex-compañeras de colegio en una reunión organizada por las monjas de su liceo femenino de juventud y cómo se comparten lo que ha sido de sus vidas hasta ese momento dentro del baño de la fiesta. Cada una de las Anas expondrá una vida estupenda para despertar la envidia de las demás. Sin embargo, a medida que avanza la noche, lo hace también la acción dramática que desata situaciones inesperadas en las que se descubre que las cosas no son como parecían, más aún cuando una de ellas resulta ser un transgénero.

A pesar de que las siete Anas no se habían vuelto a ver en 12 años, no tardan mucho en revivir las viejas tensiones, confrontar sus recuerdos y su vida actual. Daniel Galeano, le asigna a cada una de ellas adjetivos particulares en el reparto —Ana Luz: la pobre; Ana Mercedes: la arrogante;



---

iluminación y amenazas pidiendo parar las "maricaditas" del grupo. Entrevista personal con Daniel Galeano vía correo electrónico. Dec 17 del 2012.

Ana María: la esposa del mafioso; Ana Lucía: la hipocondríaca; Ana Cristina: la Cristiana; Ana Sofía: la bailarina feminista; Ana Karina: la chica "sorpresa"— adjetivos que irán desarrollando y exponiendo quién en realidad es cada una de ellas.

La obra consta de 26 escenas que toman lugar en el baño de mujeres de un salón de fiestas en el sector norte de la ciudad.<sup>82</sup> El escenario es el baño de la fiesta y su espejo imaginario es el espacio de la audiencia. Las siete actrices compartirán en grupo o en pares o hablarán al espejo que es el público, violando o reafirmando a la vez, el concepto de la cuarta pared e involucrando más directamente al público en sus historias. A la audiencia no sólo se le otorga la función de espectador, sino que se le invita a cumplir el rol de voyerista y de espejo que refleja identidad. Las actrices entrarán y saldrán del baño, manteniendo la comunicación entre ellas, como grupo, en parejas o a veces en monólogos, pero siempre se mantiene ese contacto con el público, con la excepción de una escena-recuerdo de una experiencia lésbico-formativa de la adolescencia —una fiesta en pijamas en casa de una de las Anas, Ana Mercedes— en que las actrices se cambiarán el vestuario a *babydolls*.

Aunque se trata de un sitio público, usualmente asociado con un tipo de tránsito anónimo, el baño y su espejo, se convierten aquí en el terreno exclusivo del "*Club de las Anas*," y se vislumbra un nivel de intimidad, de disidencia y libertad enunciativa de este grupo de mujeres que con sus problemáticas, se convierten en la representación de las diversas situaciones de mujeres colombianas, quienes son madres solteras, enfermas de cáncer, mujeres involucradas con las drogas, abusadas por sus esposos, problemas de discriminación genérica por ser lesbianas y transgénero. La obra nace según Galeano de "escritos de muchas mujeres que nunca nadie les quiso contar su historia y nosotros dijimos: vamos a hacerla, vamos a mostrar su historia en este

---

<sup>82</sup> Zona de estrato alto en donde se encuentran barrios y establecimientos exclusivos de Bogotá.

escenario, vamos a darles vida y que tenga su transcendencia, ya que puede ser la historia de una o la historia de miles, pero hoy puede ser la historia de una."<sup>83</sup>

El baño público se convierte aquí en un espacio confesional en el que se puede descubrir y discutir temas tabú como lo son la crítica al machismo, el racismo, la discusión abierta sobre la homosexualidad y sobre religiones diferentes de la católica *vis a vis* temas aceptados por la sociedad patriarcal colombiana. Si el "sexo," como hemos visto via Judith Butler, "es un ideal regulatorio cuya materialización se impone y se logra (o no) mediante ciertas prácticas sumamente reguladas," y si las normas reguladoras del "sexo" implícitas a este proyecto son unas que obran de una manera performativa para materializar el sexo del cuerpo y así, enfatizar la diferencia sexual en aras de consolidar el imperativo ideal de nación heterosexual, en *Lesbi/Anas*, el ambiente puramente homosexual del baño —un espacio que junto con el closet ha tenido una presencia considerable en la temática LGBTI— significa en este contexto la posibilidad de una comunidad de mujeres al igual que la enunciación de su discurso disidente frente a las prácticas enunciativas y clasificatorias que produce el poder heteronormativo mediante el proceso regulador de normas y leyes que materializan el "sexo" sobre los cuerpos que controla (Butler, *Cuerpos* 18).

El escenario constituye aquí un replanteamiento importante de la dicotomía entre lo privado vs. lo público y está íntimamente relacionado con los cambios producidos a nivel de una subjetividad específica de las protagonistas y la sub-cultura a la cual pertenecen.

Mientras la mayoría de las Anas van exponiendo su estilo de vida, los espectadores experimentan una catarsis al participar con ellas del desenmascaramiento a través del cual surge un sentido alternativo de comunidad ginocéntrica. La construcción dramática se basa en el entretejido de confesiones por medio de monólogos y diálogos donde las presiones familiares y

---

<sup>83</sup> Entrevista con Daniel Galeano. Canal Erotico. [www.youtube.com/watch?v=5mdDFsP8FYs](http://www.youtube.com/watch?v=5mdDFsP8FYs)

religiosas se refieren desde un principio, a la persistencia del orden patriarcal. Se ve también un fluir del deseo homoerótico y de identificación lesbico-transexual, como también el sentido literal y abyecto de fluidos corporales (orina, vómito, lágrimas) que muchas veces funcionan como metaforización del acto sexual. Es un espacio, después de todo, donde se da tiempo a la introspección femenina (monólogos) y donde la representación de los sueños refleja lo que siempre se había reprimido para llegar, finalmente, como surgiendo de las cenizas a configurar una comunidad de mujeres lesbianas desafiantes.

La competitividad se denota desde un principio a través de las preguntas de rigor y aparentemente inocentes como cuando Ana Lucía pregunta "¿Qué ha sido de tu vida, cuéntame?" o bien, "oiga mamita, ¿y usted, qué ha hecho?" (10). Las respuestas a este tipo de preguntas nos dejan ver las imágenes idealistas que cada una de las mujeres quisiera proyectar de sí misma; así como Ana Luz nos informa que "yo conocí un hombre maravilloso, me casé con él, tuve tres hijos maravillosos y ahora tengo una familia maravillosa," Ana Mercedes le deja saber que su "vida es [más] perfecta," pues además de tener "una niña de 8 años," ella ha logrado también ser "gerente general de una empresa, [donde] me hacen caso, dirijo, [y] tengo miles de empleados..." (10).

Esta competitividad ha sido unas de las características inherentes en la nación colombiana y Daniel Galeano la desarrolla de una manera grotesca a través del *Kitsch* por medio de las exageraciones en las historias, los temas, la manera de hablar y comportarse del personaje de Ana Lucía quien es la que, prematuramente, devela el engaño y la proyección de una imagen artificial. Ficción que se mantiene en lo que Buttler denomina la asimilación de la performatividad reiterativa de una identidad impuesta por un discurso oficial heteronormativo que regula y se impone en la esfera de la inteligibilidad cultural.

Ana Lucía, en varias ocasiones, usurpa las mini-historias de éxito personal de sus amigas de una manera tan obvia que no solamente molesta a sus compañeras sino que linda en lo ridículo:

Qué coincidencia, Ana Mercedes, yo también al igual que tú tengo una empresa internacional... con sedes en toda Latino América y Norte América, de la que soy gerente general y dueña. Y también hacemos grandes contribuciones a los más necesitados. (6)  
Qué coincidencia[Ana Kristina] yo también al igual que tú voy a abrir una sede en Milán. (25)

La aparente farsa da pie entonces a las primeras tensiones, pues si bien Ana Mercedes la confronta al respecto, Ana Lucía no duda en devolver la agresión que pronto se torna física entre las dos:

*Ana Mercedes:* Oye, Ana Lucía, ¿tú no te cansas? ...doce años sin vernos y tú todavía inventando cosas, queriéndose parecer a una de nosotras, especialmente a mí.

*Ana Lucía:* Perdón. A ti se te nota que no se te ha quitado el resentimiento por bajita y feíta...

*Ana Mercedes:* ...¡¡Usted siempre ha sido así perra y bruta!! [*Ana Lucía se dirige hacia Ana Mercedes con actitud amenazante. Las demás las separan*] (6-7)

Este es un tipo de agresión que se repetirá a través de la obra. Daniel Galeano la incorpora como crítica contra la violencia, la discriminación genérica y de clase social, otras características comunes en la sociedad colombiana, en la cual tener éxito socioeconómico es de suma importancia dentro del *status quo*. De hecho, en un punto de la obra, todas las mujeres, incluyendo a la misma Ana Lucía, menosprecian y se ríen de Ana Luz, "la becada del colegio," por nunca haber salido de su barrio (10) y por revelarse como no-conocedora del *slang* inglés: "Perdón mamita, ¿qué son unos *drinks*?" (12). Si la falta de sofisticación es causa del desprecio en esta obra, Galeano expone el otro extremo: la elegancia cosmopolita es también, contradictoriamente, objeto de sospecha debido a la ola de enriquecimiento ilícito y de manera fácil que trajo consigo la saga del narcotráfico durante la década de los ochenta y los noventa. Esto se ve cuando al halagar el sospechoso "gusto exquisito" y "costosísimo" de Ana Karina por

enriquecerse al tener un narcotraficante como pareja, Ana Lucía le pregunta directamente si se dedica a la prostitución, a lo cual Ana Cristina corrige irónicamente que "cómo le va a decir prostituta a la niña. Que tenga cara no quiere decir que lo sea" (10-11). Sin embargo, importa poco que Ana Karina revele ser, en efecto, una exitosa diseñadora de ropa con sedes en Europa (11), porque apenas hace esta aclaración, se enfrenta a otro ámbito de competitividad y en el cual no ha podido obtener un lugar: el requisito heteronormativo de la domesticidad y la maternidad que se ha inscrito en el discurso oficial de la nación.

*Ana Lucía:* Pues la verdad sí estoy felizmente casada, tengo un marido divino, y una niña de tres años lindísima.

*Ana María:* ¡Ay! Amiga yo también tengo un niño de tres años. [*Gritan las dos celebrándolo*].

*Ana Karina:* [*mirando con desagrado*] Bueno, chicas, la fiesta afuera está espectacular, así que mejor vamos y nos tomamos unos *drinks*.(12)

La agresión también se hace sentir, finalmente, en contra de la ex-transgresora del colegio, la ex "vagabunda" ("mujer promiscua," en argot colombiano) y marihuanera Ana Cristina, quien en el presente y para sorpresa de sus compañeras, se ha convertido en la representación de la mujer evangélica reprimida por sus creencias:

*Ana Mercedes:* Ana Cristina, la vagabunda del colegio.

*Ana Cristina:* Sí, sí, sí, gracias a Dios que me sacó de los caminos de las tinieblas y me llevó por los caminos de la luz (2) ... Les quiero dejar claro que desde que yo me le entregué al señor soy la mujer más feliz del mundo, amén iglesia.

*Ana Lucía:* También me acuerdo cuando te le entregabas a todo el colegio masculino Monte Blanco. ¿De quién fue esa institución?

*Todas:* ¡TUYA!

*Ana Lucía:* ¿Quién nos enseñó a fumar porro?

*Todas:* ¡Tú! (4)

No hay cómo ganar en esta competencia. Aunque quieran mantener intactas las fachadas de felicidad y satisfacción que intentan proyectar en un principio, los celos que salen a relucir, a ese grado de agresividad como mecanismo de defensa, reflejan una inseguridad que sirve de representación a la desconexión colectiva del ideal del "perfecto" ciudadano en una nación que

no cobija a minorías. Desde que se levanta el telón ninguna de ellas es realmente feliz ni con su condición de vida ni en su propio cuerpo, pero su misión es aparentar serlo. La opresión genérica en el ámbito doméstico, se plantea también en la obra. Se hace evidente que casi todas lidian con ella. Se trae a la atención del público que otra Ana María ni siquiera pudo llegar a la reunión por culpa del "marido [que] no le dio permiso para venir a la fiesta," y las otras Anas tuvieron que negociar sus respectivas "libertades" para llegar esa noche al lugar. Aunque Ana Luz tilda al marido de la ausente como un "tipo tan retrógrado," ella misma revela inmediatamente que su esposo le "dio permiso" pero solamente tras "dejar listo el almuerzo de mañana... porque como mi mamá me dijo: 'Al marido como al rey'... No ve que después se va" (21). Galeano escenifica un ambiente de acoso y represión que pone a la mujer en un lugar subalterno en donde se la concibe como instrumento procreador y es utilizada por la nación para perpetuar el imaginario que la concibe como madre sublime y ángel del hogar. Así que cuando suena el teléfono celular de Ana María, ella contesta para revelar precisamente el carácter de la "libertad" momentánea:

*Ana María:* Hola, amor. ¿Cómo estás? No, no me recojas todavía, ahora más tarde, siiiii, amor, no, no lo voy a decir..... bueno te amo, te amo.

*Todas:* Ayyyyyyyyy

[El celular suena nuevamente]

*Ana María:* No le voy a contestar. Es tan intenso! (21).

La crítica en grupo de las Anas por el insistente celular, hace que Ana María se niegue a responder el teléfono una segunda vez, por otro lado, apunta ya hacia un tipo de agencia subversiva en contra del control conyugal del hombre.

Por otro lado, también es evidente que aunque algunas ni siquiera tienen esposo, se ven de todos modos sujetas a ciertos tipos de control también establecidos ya sea por la religión o por orientación sexual. Con la conversión de Ana Cristina, sin embargo, se empieza a revelar poco a poco un tipo de auto-represión que, a través del *kitsch*, crea una caricatura de sí misma en la que sus deseos lésbicos se ven reprimidos por los presupuestos heteronormativos de la religión

cristiana, pero también se burla, quizás más importante, de la hipócrita doble moral que absuelve comúnmente de los "instintos" heteronormativos cuando éstos son cometidos, claro está, por sujetos masculinos:

*Ana Cristina:* Bueno pero volviendo al tema, un día llegaron dos de esas [lesbianas] a la iglesia y el pastor dijo 'exorcismo' y eso. Las metió a la oficina de él y eso sonaba, ¡haaaaaa; ¡haaaaaa! Salieron hetero hetero hetero

*Ana Karina:* O sea que piensas que eso es una enfermedad.

*Ana Cristina:* Pues claro no ve que eso son enfermedades del demonio. (23)

Daniel Galeano va más allá y hace una inversión de la figura del travesti, el cual es comúnmente un hombre vestido de mujer. En la historia de Ana Cristina, el pastor, es interpretado por una actriz travestida, la que se manifiesta como una presencia "masculina grotesca:"

Pastor: cuidado, hermana Ana Cristina, con las fuerzas del demonio que quieren apoderarse de tu alma de tu cuerpo de tu espíritu. Tú tienes la potestad. Cuidado, hermana Ana Cristina, con lo que miras, con lo que observas, cuidado, hermana Ana Cristina, con el fruto prohibido, cuidado, hermana, porque yo declaro que tú tienes la potestad. Piensa en tu iglesia, piensa en el diezmo. El diablo es puerco, el diablo es puerco. (41-42)

A medida que prosigue la acción dramática, se presenta una crítica a la represión que ejerce la religión sobre Ana Cristina. Se expone un discurso alienado en el que las intervenciones de Ana Cristina se tornan más y más ridículas hasta llegar ya claramente al ámbito de la burla, pues su deseo de ser vista como un verdadero testigo de su fe la llevan a actuar erráticamente en varias ocasiones, como cuando "gatea por la rendija de debajo de la puerta del sanitario" a modo de clarificarle a Ana Luz que en efecto fue "Dios que me sacó de los caminos de la oscuridad y me llevó a ver los caminos de leche y miel" (14). Obviamente, esta declaración —sea una referencia a la tierra prometida por Dios para la nación israelita o bien una metáfora de la pureza, suavidad y pasividad lingüística de la esposa ideal salomónica<sup>84</sup>— despliega un "doble sentido" del lenguaje. Se trata entonces de un trueque que convierte los sustentos espirituales de la nación

---

<sup>84</sup> De "El esposo alaba a la esposa," capítulo cuatro del *Cantar de los cantares*: "¡Cuánto mejores que el vino tus amores/ Y el olor de tus ungüentos que todas las especias aromáticas!/ Como panal de miel destilan tus labios, oh esposa/ Miel y leche hay debajo de tu lengua" (4:10-11).

heteronormativa *par excellence*, en los fluidos abyectos del semen (leche) y la eyaculación femenina (miel). El baño de mujeres funciona como una metaforización del espacio al margen de la nación patriarcal, es un espacio, por ende, no-estrictamente regido por la imperante moral religiosa colombiana. Es un espacio marginal y femenino en el que, a través de la ironía, se pone en tela de juicio la moralidad cristiana, se da cabida no solamente a la formación de una comunidad femenina sino que también a la enunciación del mismo deseo homoerótico, donde incluso la Biblia, convertida ahora en mero objeto físico, sirve solamente y literalmente como alivio para el calor sexual:

*Ana Sofía:* Usted se acuerda de la fiesta de *babydolls*, se acuerda que yo tenía uno rojo, que le abrí unos rotos en los pezones y le puse...

*Ana Cristina:* [*Soplándose con la Biblia*] Sí me acuerdo, sí me acuerdo. Que fiesta tan buena.

*Ana Sofía:* Pero buena, buena, buena, Ana María me encanta.

*Ana Cristina:* Ay, no me diga que usted tiene el espíritu de homosexualidad encima. ¡Ay, no! Tranquila hermana [mientras le pone la mano en la cabeza como para orar por ella] yo le voy a quitar esas enfermedades del demonio. (14)

En el encuentro entre Ana Sofía y Ana Cristina se presencia la burla a los discursos sentenciadores de la religión y la desacralización es evidente cuando la batalla que llevaba Ana Cristina, quitando "esas enfermedades del demonio," se pierde tras sus propios fines lésbico-eróticos y cómodamente empieza a recitar un tipo de discurso evangélico que adecúa la palabra de Dios a la satisfacción de sus deseos sexuales:

*Ana Cristina:* No venga, acuérdesse que yo le quitaba esas iras que le daban. Imagínese si antes lo lograba [*con marihuana*], como será ahora que tengo potestad de Dios para hacerlo. [*Coge la Biblia, la abre*] Bueno, entonces, que entre el mal y que salga el bien como entró Jesús a Jerusalém, que entre el mal... Ay no, espere, es que me equivoqué de oración, Apocalipsis. Bueno, ahora sí, que salga el mal y que entre el bien como entró Jesús a Jerusalém... [*mientras ora le empieza a pegar nalgadas*] Señor, bendícele su cara [*se acerca*], sus ojos, sus labios [*Ana Mercedes abre los ojos*]. Cierre los ojos que se le sale el espíritu. [*Ella los vuelve a cerrar*] Bueno, le voy hacer una limpieza por dentro. [*Le mete la mano por dentro del vestido, le toca la vagina, ella le hace caras, luego la mira*] Amen, Iglesia.

*Ana Mercedes:* Uy, ¡me derrame en bendiciones! Uy, me siento mejor. Usted, como que sí tiene potestad para esto.

*Ana Cristina*: Es que yo soy la elegida. (17-18)

Daniel Galeano enseña la hipocresía y la doble moral de algunas sectas religiosas. Ana Cristina ha aprendido estrategias de manipulación por parte de su pastor, quien obviamente aprovecha su posición de autoridad para acceder rutinariamente al cuerpo de la mujer. Del mismo modo que el pastor emprende un tipo de exorcismo a modo de "erradicar" el lesbianismo de sus feligresas a través de una "penetración sagrada," Ana Cristina lo hace para acceder precisamente al placer lésbico-sexual que ha sido reprimido y condenado. Es un pecado nefando, algo diabólico que sigue presente después de tanto tiempo. Sin embargo, la escenificación de ese un acto sacrílego, toma una connotación "sacramental" mediante el cual se sublima el verdadero amor/deseo entre mujeres. Daniel Galeano hace uso de ese espacio disidente del baño para llevar a cabo una confrontación de Ana Cristina con esa represión de preceptos religiosos por medio de sus propios sueños,<sup>85</sup> como también por sus compañeras: Ana Luz: "*Ana Luz: ¿Sabe qué, mamita? Ya no lea más esos libros. Ésto la reprime. Aparte yo creo que Dios ya la aceptó como usted es. Mírese al espejo; ya vamos a cumplir treinta años y usted no se ha decidido. Piénselo hágalo por usted, nadie más que usted*" (44). Son estas confrontaciones que la llevan, después de verse en el espejo, a escuchar su propia conciencia: "*Ana Cristina, no utilices la Biblia para reprimirte. ¿Acaso no se hizo para darte fe? No para juzgar a los demás. Ésta eres tú; me gustan las mujeres, me gustan las mujeres. No, no me gustan, me encantan*" (45). En la cotidianeidad de la homosexualidad, para estos otros cuerpos dedicados a la lucha y supervivencia identitaria, las nociones oficiales acerca de la identidad sexual no alcanzan a abarcar la complejidad de la genérica ni mucho menos se identificarán o harán parte del discurso nacional falogocéntrico.

---

<sup>85</sup> "*Se toca la cara, en ese momento entra en el sueño. Mostramos dos ángeles que entran, el diablo ofreciéndole la manzana, los ángeles tratan de salvarla pero son atraídos por la manzana la cual muerden, atrás un pastor, que predica cosas sobre el pecado, luego entra una mujer que le ofrece la manzana ella no se puede resistir y la muerde, en ese momento tiene un orgasmo, todas la alzan, y la tocan, después salen*" (41-42).

Otro gran desafío a los paradigmas genéricos tradicionales en esta obra ocurre, más precisamente, a través de la figura de Ana Karina, la "chica sorpresa," la exitosa diseñadora de moda a la que ya hemos aludido en este texto. Si bien cada Ana lleva un proceso de lucha identitaria durante la obra, en Ana Karina sobresale el desenmascaramiento que desestabiliza las nociones oficiales de división jurídica de los sexos. Ana Karina aparece en la reunión como una verdadera sorpresa, al grado de parecer como una desconocida. De hecho, a pesar de que ella afirma acordarse "perfectamente de cada una de ustedes. Ana Lucía, Ana María, Ana Cristina, Ana Luz y Ana Mercedes. Todas Anas... yo también soy Ana" (8-9), ninguna de las Anas presentes es capaz de reconocerla en un principio. Sobresalen solamente las miradas soslayadas de crítica y burla por su tosca corporalidad:

*Ana Mercedes:* ...Ufffff qué manos, he que manicure, tan grande... digo lindo, los Jimmy Choo están gigantes, gigantes, hay tan linda...

*Ana Karina:* (mirándola por el espejo)... Es que somos un poco diferentes... (9-10)



Todavía sin reconocer conscientemente a Ana Karina, siguen adelante con su reencuentro. Es mucho más adelante, cuando empiezan a hablar emocionadas las Anas sobre qué le habría ocurrido a Enrique, un "pan de Dios, alto, mono, oji azul, el mismísimo Jesús Cristo," un muchacho que marcó muchas experiencias sexuales de casi todas las Anas durante la época del colegio. Es en el punto culminante de esta reminiscencia colectiva que Ana Karina "*pasa en frente de todas. Le da un beso al espejo (público)*," a modo de revelar que ella era en efecto aquel Enrique que todas evocaban" (25). A tal punto, todas reaccionan visceralmente para gritar en conjunto: "*Todas: Noooooooooooooo, noooooooooo*," seguido por una activa evasión del tema hasta la caída del telón.

La catarsis colectiva tiene como punto de partida una crítica a la presión del patriarcado al establecer sistemas sexuales heteronormativos que se transfiere a las otras minorías genéricas donde no necesariamente se repite el modelo macho/hembra. Durante toda la obra Daniel Galeano expresa las frustraciones sexuales de Lesbi/Anas. Ana María, por ejemplo, enuncia sus frustraciones sexuales,<sup>86</sup> la violencia matrimonial que vive con su marido narcotraficante día a día y sus deseos lésbicos (33). Ana Sofía, la bailarina feminista, en cambio, en modo melodramático profesa su amor por Ana María (35). Ana Mercedes, la soltera solitaria, a pesar de su éxito profesional, también clama por "alguien que me ame, quien sea, un hombre, una mujer, porque no una mujer, más rico" (28). En medio de la polifonía de voces de las Anas, sin embargo, se alcanza un cuestionamiento unísono al machismo y a la discriminación genérica latente en la nación colombiana. Daniel Galeano hace una crítica a la violencia genérica que define y trata la homosexualidad como algo abyecto, torcido, enfermo. Por tal razón, Galeano le asigna al cáncer de mama a Ana Mercedes como concientización de que existen realmente enfermedades mortales que son reales y combatir la carga simbólica negativa que se le otorga a la homosexualidad o cualquier orientación sexual que se desvíe de la norma heteronormativa. La homosexualidad en *Lesbi/Anas* viene siendo no sólo "el fantasma" al que se refiere Néstor Perlongher que "corroe nuestras instituciones"(29): pues se retoma, además, la idea fundacional de Susan Sontag (1978), y la relación de enfermedades como la tuberculosis, el cáncer y el sida con el imaginario social, con el agravante de que la homosexualidad tiene la carga estereotípica de ser categorizada como enfermedad, peligrosa y por lo tanto, algo tratable.

Daniel Galeano con su puesta *Lesbi/Anas* nos presenta un tema que ha sido poco representado en el teatro y la literatura colombiana y además, expone un nuevo tipo de minoría genérica con Ana Karina, una transgénero, evidenciando el desarrollo fragmentario de la nación

---

<sup>86</sup> "...siete años de casada y nunca he tenido un orgasmo" (34)

al presentar una doble marginalización en su obra. No sólo son mujeres sus protagonistas, si no que son lesbianas y una transgénero, lo que hace que sean víctimas de una doble discriminación, de una exclusión del discurso oficial y heteronormativo de la nación colombiana. Identidades que él reinstala en el escenario de la nación.

## **La hibridez y la fragmentación como única mirada posible a la nación colombiana**

### ***Nayra* (2001) Santiago García**

A partir del estreno de *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht en 1965, García da inicio a una de las carreras más polémicas del escenario colombiano.<sup>87</sup> Un ejemplar más en la larga trayectoria de La Candelaria bajo la dirección de Santiago García, *Nayra* (2001) es una producción escénica estrenada en 2004, cuya puesta en escena<sup>88</sup>, en palabras del propio grupo, "busca plasmar en imágenes el mundo imaginario de alucinaciones populares que tiene que ver con los mitos de la salud, de la muerte y del despojo."<sup>89</sup> Conceptualizada como "una exploración del inconsciente," la obra presenta espacios heteroglósicos que obligan al espectador a lidiar con los múltiples sentidos e interpretaciones del espectáculo. El espectador se enfrenta aquí a un largo y fragmentado viaje en el que cada uno de los personajes conformará un "trozo de espejo" para la constitución de la significación total de la representación dramática. La propuesta teatral abarca

---

<sup>87</sup> Al mismo tiempo que la universidad gestionaba un préstamo con el Banco Interamericano de Desarrollo, *Galileo Galilei* ponía en escena a un Galileo que sugería una analogía entre Galileo, Oppenheimer y la bomba atómica. Fue la oposición de la universidad precisamente lo que produjo la renuncia de Santiago García al puesto académico y la misma formación del grupo independiente La Candelaria, un grupo que con el pasar del tiempo, generaría una gran trayectoria de teatro colectivo y produciría obras tan polémicas como *Guadalupe años sin cuenta* (1975). Obra que narra el surgimiento de las guerrillas liberales tras el asesinato del ganadero y líder guerrillero Guadalupe Salcedo, quien, por su parte, se habría alzado en armas tras los sistemáticos abusos, torturas, detenciones ilegales, asesinatos selectivos/colectivos por parte de la policía nacional— simpatizante del Partido Conservador Colombiano— al igual que por parte de grupos paramilitares conservadores conocidos como "Los pájaros."

<sup>88</sup> Este análisis está basado en la puesta en escena del Festival Internacional de Teatro en Cádiz/ octubre de 2004 (Grabada por el profesor Villegas y en el texto escrito de la obra, atención del maestro Santiago García).

<sup>89</sup> <http://www.teatrolacandelaria.org.co/nayra.htm>

una diversidad de tendencias que van desde las representaciones de lo popular, ritualidad e intertextualidad mítica hasta la construcción de un imaginario social basado en una particular interrelación de mitos griegos y populares, donde la desacralización funciona como un eje articulador del discurso teatral. *Nayra* es un simulacro de ritualidad popular en donde la desacralización funciona como eje articulador del discurso espectacular. El resultado es un espectáculo que nos ofrece una interculturalidad lista para ser captada y asimilada por un espectador activo y listo para viajar por el sinnúmero de sus mini representaciones.

En palabras del propio colectivo teatral, "*Nayra*... es la indagación del inconsciente del grupo hacia una realidad convulsa y compleja, donde la violencia, el desalojo y la desaparición reclaman imágenes que puedan tocar conciencias"<sup>90</sup> (*Nayra* 1). La puesta en escena se construye a través de varias mini-representaciones de manera aparentemente incoherente y fragmentada, conformando 30 escenas que brindan una diversidad socio-cultural.

En esta sección me propongo mostrar, a través de un análisis de las mini representaciones y ejemplificación de algunos personajes, la manera en que *Nayra* trata de poner en escena un mundo que busca reconstruir su identidad a partir de la propia hibridez de creencias, mitos religiosos y ritos populares representando procesos socioculturales complejos. Partiendo de las teorizaciones de García Canclini, donde la hibridez es definida como "procesos socioculturales en los que las estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas" (14), *Nayra* representa una memoria social que intenta articular nuevas estructuras y espacios culturales como puntos de encuentro de la historia nacional para una comunidad en busca de algo, en tránsito y en desplazamiento.

---

<sup>90</sup> La idea del montaje de *Nayra* nace de un viaje que hace La Candelaria a México, y específicamente a partir de una visita al templo sagrado de San Juan de Chamula, lugar en donde se mezclan diferentes culturas y rituales populares. En el templo se encuentran diversos nichos o altares, adornados con imágenes y estatuillas cristianas o paganas de la cultura maya y nahuatl, en donde cada familia llega a hacer su oración o celebración para recordar al ser amado.

Algunos de los temas de la propuesta son la memoria, la soledad, la pérdida, el despojo, la violencia, la búsqueda de sanación física y espiritual, las creencias populares y la pluralidad identitaria en Colombia. De igual manera, la obra presenta una hibridez, no sólo a nivel temático, sino también desde su montaje escénico, en el fluir de la representación artística, la musicalidad, la exploración de técnicas teatrales provenientes del "teatro pobre" de Grotowski, o de "la estética de multiplicidad"<sup>91</sup> de Eduardo Pavlovsky.

La multiplicidad de personajes da verdadero espacio a la diversidad genérica y sexual pues se logran encontrar personajes tan diferentes como lo son las vírgenes, una maniquí-actriz, un travesti y una diosa de la mitología griega, la Mnemosina. Este último personaje, por su parte, representa la memoria. Todos ellos hacen parte de la pluralidad cultural de la nación.

En el escenario se encuentran siete altares o nichos y un púlpito para un predicador que sirven de refugio a los personajes. El montaje del escenario en forma octagonal conlleva a una experiencia mágica del espectáculo que, a su vez, convierte la obra en una diversidad de obras. Como lo plantea Villegas en el libro *Para la interpretación del teatro como construcción visual*, "la sala de espectáculos como objeto material e ideológico de una u otra manera contribuye a la producción del espectáculo y le da específico sentido al mismo. La sala, en muchos casos, determina las expectativas del espectador. Sus condiciones materiales, además, influyen en el modo de producción y percepción del espectáculo" (142).

En este caso, cada punto en el que se encuentre sentado el espectador podría implicar una experiencia diferente; por la diversidad de personajes y la pluralidad de historias, cada

---

<sup>91</sup> "En Pavlovsky, la dramaturgia de actor tiene en cuenta o privilegia los momentos vivenciales que un mismo discurso puede encarnar según sus específicas visiones de la vida. Es decir, el autor Pavlovsky, al escribir su texto, está teniendo en cuenta una múltiple variedad de conductas dentro de un grupo según puedan experimentarlas cada uno de sus integrantes." (Giella 152).

espectador es libre de sentirse identificado o seguir una mini situación dramática con un personaje en particular.

El desplazamiento de los personajes a través del escenario es marcado por movimientos circulares o diagonales que entran y salen de escena por cualquiera de las ocho entradas. Este desplazamiento circular que, a veces, se hace de una manera uniforme en sentido de las manecillas de reloj y, otras veces, en contra, contribuyen a un flujo dramático que intenta quebrar con lo uniforme y trata de recolectar esa variedad de conductas y representaciones que bien podrían caer en las caracterizaciones de la "la estética de multiplicidad" de Pavlovsky. La musicalidad de *Nayra*, por ejemplo, viaja por distintas atmósferas apoyando la representación de los personajes. Fluctúa entre un tono suave e intenso, casi perturbador, con percusión o sonidos extraños que se escuchan según la representación de cada personaje; como también se pueden identificar diversos cantos tradicionales: lamentos palenqueros, canción del folklore vallenato, cantos indígenas y hasta cantos en latín enriqueciendo el aspecto cultural de cada escena o minihistoria. Como lo explica el Maestro Santiago García, son "microsituaciones en manos de diversos personajes con su mítica popular actual (que también es a veces la de tiempos pasados con la que perviven a su gusto y disgusto...)" (Duque Mesa 567).

Esta mítica se apoya en un patrimonio popular en donde sobrevive por generaciones. Se catalogan entre autóctonas o identidades culturales, aquellas que han sido producto de prescripciones hegemónicas. A esto lo denomina García Canclini como "un tradicionalismo sustancialista," es decir, un patrimonio cultural en donde "los grupos hegemónicos de América Latina fijaron el alto valor de ciertos bienes culturales: los centros históricos de las grandes ciudades, la música clásica, el saber humanístico, y fijaron también el valor de todos los bienes denominados populares que dominan el "folclor"" (150). Ellos han determinado qué es

considerado autóctono, qué tiene un valor histórico y cuáles objetos de los "otros" ha sido importantes preservar.

Desde la procesión inicial se presenta una identificación de un canto fúnebre tradicional del Palenque de San Basilio colombiano, que no solo rescata la etnia colombo-africana sino que también aporta al concepto de hibridez manejado durante toda la puesta en escena. Entre los muchos personajes heterogéneos de la procesión se encuentran arquetipos latinoamericanos— santos que hacen milagros, hampones, desplazados con colchón al hombro. Sin embargo, se le da mayor énfasis a la Mnemosina, personaje de la mitología griega y caracterización de la memoria, palabra que significa precisamente *Nayra* en el diccionario práctico de la lengua Aimara hablada por la gente Colla de la zona andina de Argentina, Bolivia, Chile y Perú. Su presentación en escena es la de una mujer— con doble rostro y una vela en su cabeza adornada con perlas vestida de negro y rojo —que se dirige a arrodillarse frente al altar adornado con luces y flores a modo de tomar posesión de él. Su caracterización remite, a su vez, al dios Jano que posee una doble cara y significa puerta o pasillo (Grant y Hazle 252) permitiendo el acceso hacia el pasado o permite el retorno a un presente. La diosa Mnemosina también alude a la creencia popular de los hampones o sicarios en la década de los 90 en Colombia, quienes iban a orarle a la virgen de Sabaneta todos los martes para que les fuera bien en su "trabajo"<sup>92</sup> y pudieran matar con puntería en la época del narcotráfico. Ello alude a una realidad también representada y rescatada de una amnesia colectiva por parte del pueblo colombiano en el libro de Fernando Vallejo, *La virgen de los sicarios*, y también afirmada como referente externo de la obra por el propio director (Duque Mesa 573).

---

<sup>92</sup> Hace alusión a la actividad ilícita de los sicarios de asesinar a sueldo.

No casualmente la Mnemosina es uno de los personajes principales, *Nayra* significa memoria, y también es: "ojo, órgano de la visión.// Anterior, que precede. Anteriormente, antes. // Primero, que precede a los demás. // Hornilla donde se pone la olla. // Temprano, anticipado"(1).<sup>93</sup> La diosa Mnemosina, representa ese "ojo, órgano de la visión" de la memoria que se construye con el simbolismo de la acción dramática.

Aquí la mujer es una de las portadoras de la memoria o se le provee con la agencia de registrar o reconstruir la historia nacional incluyendo toda su complejidad e hibridez. En *Nayra*, la hibridez está presente a través de toda su acción dramática poniendo en cuestión el discurso unívoco de la nación. Se presenta una procesión de vírgenes vestidas de blanco como simbolización de la hibridez religiosa y la pluralidad de nominaciones de la Virgen en Latinoamérica. Las creencias populares le han otorgado a cada una de ellas, una función o encargo específico por parte de sus fieles: la Virgen del Carmen es quien cuida a los conductores, la virgen de Fátima asiste a los enfermos, la Virgen de Guadalupe protege a los pobres, la Virgen Carbonera vela por los mineros entre varias otras que circulan por el escenario y que cargan con el dolor de sus fieles creyentes. De acuerdo a García Canclini, "lo popular no consiste en lo que el pueblo es o tiene, sino lo que le resulta accesible, le gusta, merece su adhesión o usa con frecuencia. Con lo cual se produce una distorsión simétricamente opuesta a la folclórica: Aquí, lo popular le es dado al pueblo desde afuera" (241). La influencia de la modernidad ha creado precisamente las culturas híbridas a las que García Canclini se refiere. Un mundo heterogéneo como el de los personajes de *Nayra*, un Cristo tomando Coca-cola y un Chamán indígena hablando por celular que representan la imposibilidad de totalizar un imaginario social autóctono plenamente u oficial.

---

<sup>93</sup> Definición del diccionario práctico Aymará – Castellano de Manuel F. de Luca. Editorial Amigos del libro en Bolivia, 1987 (citado en *Revista La Candelaria*).

Un Papa negro, el Cristo, el curandero indígena, un predicador con ayudante, son expulsados del escenario por dos súcubos o demonios que salen del vientre de la estatua de una diosa, que les brinda leche de sus senos a sus dos hijos. El rostro de la diosa es reemplazado por una actriz en el momento del alumbramiento. Así, en un constante fluir, todos los personajes de la obra, como explica Santiago García,

se toman la escena poco a poco para contar desde su lento desfilarse en procesión de desplazados, porque todos vienen del *afuera*, desterrados del útero de la Madre Tierra (Pachamama), ansiosos de encontrar y de encontrarse a sí mismos en otra tierra, aunque no sea la suya, para poder poner en marcha de nuevo sus vidas, expresar sus cantos, como sus imaginarios, sus visiones mágicas y alucinantes, surreales... (Duque Mesa 567)

Todos entran ansiosos a un espacio mutuo, común e híbrido que les proporciona un encuentro multicultural.



Foto archivo del teatro la Candelaria

Después entrará en escena una mujer que lanza fuego por su vagina, adoradora del dios Príapo protector de la fertilidad e hijo de Vulcano, dios del fuego. Según las declaraciones del perulero, se trata de un personaje que "sanará a los hombres que perdieron su virilidad." Es una mujer dirigiéndose de una manera directa hacia las seis tarimas del público:

llamando a los hombres de la audiencia de una manera sensual para que vayan hacia ella, para luego arrancar pedazos de su cuerpo mientras canta un lamento africano. Se trata obviamente de una figura desafiante hacia los valores de la sociedad heteronormativa. Así que aunque devota de Príapo, también presenta una clara amenaza hacia el falo. Su poder radica en su habilidad de presentarse simultáneamente como objeto de atracción-repulsión para los hombres. Su amenaza a la estabilidad del sujeto masculino, el miedo que los hombres pueden sentir al enfrentarse a esta figura monstruosa, apunta hacia el carácter abyecto de esta figura subversiva. El hecho de que

cante un lamento africano liga a esta figura a otro proyecto de subversión en su reactivación de una memoria contestataria que reencarna una historia comúnmente olvidada de violencia de minorías genéricas como también raciales.

Por otra parte, está la danza entre el borracho y la estatua de una virgen griega que se convierte en ser viviente durante su baile por todo el escenario. Se trata de una figura, que según Carlos Sotizábal, invita a la asociación con el mito de Pígalión, el gran rey y escultor griego que esculpió la estatua de la joven hermosa Galatea, la cual cobra vida gracias a Afrodita. La intertextualidad de ritos griegos se ve aún más híbrida en función de la problemática actual de la violencia, las normas preestablecidas por el patriarcado sobre la mujer ideal (el ángel del hogar con características marianas). En este caso, como en el mito original, se le da vida porque ha sido esculpida a la medida perfecta para ese ideal de una nación heteronormativa.

No sólo el título hace referencia a la memoria, la puesta en escena también exige un reconocimiento de los crímenes de la violencia, atentados terroristas o desastres que han ocurrido en el país. Estos recuerdos están a cargo de varios personajes tales como el desplazado que atraviesa la escena cargando un colchón en su hombro, la viuda que lamenta su pérdida, el sicario, el borracho o el personaje todo cubierto de polvo blanco sobreviviente de una explosión que atraviesa en forma diagonal el escenario. Su aparición en escena cumple una función cíclica; primero saldrá caminando en el inicio de la obra y después atravesará la escena final completando la lista de los ausentes. Así como dice Alicia del Campo: "La categoría de memoria involucra la articulación de símbolos visuales, imágenes, protocolos y puestas en escena que conforman una narrativa de un pasado común que pueda ser constantemente recordada, fuente de inspiración y sentido, capaz de iluminar las interpretaciones del acontecer histórico" (70). De igual manera, todos los símbolos y representaciones en *Nayra* ayudan a construir una memoria cultural.

Otra referencia a la memoria en la obra, es la aparición de Maritza, un personaje ya visto en la obra *En la raya*,<sup>94</sup> quien se había fugado precisamente con el mismo vestuario color amarillo con el que aparece en esta obra más reciente para re-tomar su historia. Es una memoria de la estética teatral, en donde el personaje no hace parte de las imágenes del archivo que "se repiten, sino que se recrean," como comenta el propio maestro Santiago García;<sup>95</sup> y bien se podría asegurar que el revivir imágenes y recursos de otras obras, se ha vuelto una costumbre del grupo y de su trabajo colectivo ya que esta técnica se ha visto presente en trabajos anteriores.

La abundancia de personajes en *Nayra* requiere de un espectador activo y dispuesto a entablar una conexión intertextual con sus dramatizaciones. En este trabajo colectivo existe un énfasis en la relación que se intenta entablar con lo que Grotowski llama "actor-audience relationship" (28). La puesta en escena está organizada de tal modo que obliga al público a concentrarse en los movimientos, expresiones y actuaciones de los personajes facilitando la interacción con el mismo. El fluir de la acción presenta una sociedad en crisis, compuesta por personas en busca de su propio imaginario, de un lugar en este mundo: un mundo que busca reconstruir su identidad partiendo de fragmentos obtenidos de una "memoria cultural mezclada de modernidad" (García Canclini 18)

---

<sup>94</sup> Creación colectiva (Basada en textos de la novela *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez) estrenada en abril de 1993.

<sup>95</sup> Entrevista por Satizábal, Carlos Eduardo en el artículo "Teatro la candelaria 40 años"...



Foto archivo del teatro la Candelaria

Dentro de los altares está un travesti que se va a hacer una limpia con el curandero indígena, acción que tiene una dualidad en la situación dramática. Una limpia para la buena suerte y el amor y no para "curarlo de los males" o la "desviación" de su identidad genérica que lo hace un travesti. Se incluye así, dentro de la pluralidad cultural, la diversidad genérica y sexual. Por medio del personaje del travesti, en este caso representado con una peluca y un maquillaje grotesco, se empiezan a desconstruir las ficciones de "lo femenino" y "lo masculino" legitimando la homosexualidad, hasta ahora, marcadas por el signo de la desviación, la enfermedad o la perversidad. Todas estas categorías heteronormativas conllevan los intersticios y fisuras de las que habla Bhabha, y develan el guión performativo del que habla Butler en la noción de género como puesta en escena. El travesti aparece como un sincretismo de estas polaridades genéricas. Desde su comportamiento, vestuario y maquillaje se deja en evidencia el carácter performativo de género.

Al final de la obra, todos los actores se desplazan al centro del escenario para dejar, como una especie de ofrenda, algún objeto simbólico de cada personaje alrededor del borracho, quien llama en voz alta a una lista de nombres perdidos en el recuerdo de la violencia. Así como el borracho trata de unir los trozos de un espejo, el espectador debe unir los fragmentos de cada representación, la minihistoria de cada escena para darle una significación propia al espectáculo. Sólo uniendo las diferentes interpretaciones o versiones de la obra por parte de los espectadores sentados en diferentes ángulos, se logrará la visión de un sentido total de esa memoria de la práctica teatral del grupo y de la memoria cultural fragmentada, compuesta de mitos y creencias populares. Así como cada trozo de espejo es importante para recomponer una identidad nacional

que ha sido fragmentada por la violencia, cada personaje y representación son importantes en la búsqueda, identificación y reconstrucción de un discurso disidente en el que pueda incluirse esta multiculturalidad e hibridez que configura a la nación colombiana como sociedad.

A modo de conclusión, los trabajos y obras de los dramaturgos que se recogen en este capítulo contienen un discurso disidente frente a un panorama teatral dominado por la idea comercial y afín a los intereses hegemónicos. Cada una de sus dramaturgias poseen sus particularidades, cada uno, a su vez, recorre un campo de creatividad diferente, desde el teatro que explora distintos lenguajes dramáticos, la performance, hasta el teatro danza todos situados en un amplio espectro de denuncia social, hasta la más reivindicativa en cuanto a minorías genéricas.

Se parte pues de dramaturgias ya canónicas en la historia reciente del teatro colombiano, como son las de Enrique Buenaventura o Santiago García, pioneros y visionarios de la necesidad de incursionar en un “Nuevo teatro” implantando el innovador método colectivo como propuesta: una creación participativa en la que, al cuestionar la autoridad del director, se buscaba también incitar a una actitud crítica sobre la sociopolítica de la década de los sesenta y setenta, a través de una respuesta contestataria contra un sistema político generador de discursos oficiales autocráticos. El trabajo de ambos dramaturgos ha inspirado a otros colectivos latinoamericanos, otros más recientes que siguen vindicando la memoria o reclamando justicia en la lucha de género, en el caso de L’Explose o Patricia Ariza, y otros, como Daniel Galeano, que por medio de la ironía y el *Kitsch*, presentan una lucha por los derechos de la comunidad LGBTI.

Se ha reconocido una muestra de creadores significativos que abarca seis décadas de teatro colombiano contracorriente con los gustos y las modas imperantes y que pese a las adversidades, no exentas del clima de violencia que vivió el país, acabó erigiéndose en la verdadera historia teatral del país. Sus obras ponen en evidencia las inminentes tensiones creadas

entre la Nación y las subjetividades genéricas debido a la crisis en el ideal de identidad nacional. El discurso oficial hegemónico no tiene en consideración que el desarrollo de la nación es un proceso fragmentario que crea fisuras dentro de las cuales se ubican comunidades dispares que, por el solo hecho de existir dentro de estos retazos dispares de la nación, ya son comunidades contestatarias.

## Conclusiones

En esta disertación se ha querido demostrar que, a partir de la década de los setenta en el siglo XX, las minorías genéricas han obtenido un gran impulso en su lucha por una participación política que promueva la igualdad de derechos en una nación que, a pesar de ser planteada por el poder hegemónico como una totalidad armoniosa, está fracturada por las desigualdades de género. En mis análisis, he utilizado el enfoque de los estudios culturales que, a partir de conceptos tales como centro/periferias, inclusión/exclusión, subjetividad y modalidades subalternas, ponen en evidencia el carácter performativo y la manipulación de los materiales simbólicos y valores culturales impuestos por una supremacía falocentrista basada en la estructura binaria de "lo femenino" y "lo masculino" donde se favorece este último término como lo positivo y superior.

Con el objetivo de develar los conflictos en las relaciones de las minorías genéricas con la nación, esta tesis presenta un estudio de autores colombianos que han sido agentes de cambio al tratar los temas polémicos de género, identidad, homosexualidad, violación a los derechos fundamentales, tortura y violencia. A través de sus novelas y obras de teatro publicadas/representadas entre 1950 y 2012, ellos han sido un instrumento crucial en la redefinición de los márgenes e intersticios al cuestionar y desconstruir la noción hegemónica acerca de la identidad nacional. Novelistas como Fanny Buitrago, Albalucía Ángel, Rocío Vélez de Piedrahíta, Mary Daza Orozco, Fernando Vallejo, Fernando Molano, Gustavo Álvarez Gardeazábal, Jorge Enrique Botero, Alonso Sánchez Baute, Ana María Reyes y dramaturgos como Enrique Buenaventura, Santiago García, Patricia Ariza, Tino Fernández y Daniel Galeano Rojas están conscientes de que el lenguaje es una herramienta de poder y resistencia en sus textos. Las estrategias narrativas en el caso de la novela y las diferentes técnicas de representación respecto a la producción teatral, son su instrumento para presentar subjetividades

minoritarias con una amplia diseminación discursiva a través de la cual se construyen los nuevos significados y una materialidad simbólica que cuestionan la construcción pedagógica y cultural de la nación. Las formas literarias y los distintos lenguajes escénicos, sirven para mostrar la diversidad de las minorías que cuestionan a la vez que elaboran un discurso integrador de la nación.

En el capítulo uno se vio una nación colombiana que experimenta todavía un proceso de construcción normalmente conducido por una ingeniería social a cargo del Estado; pero también, otras "historias" no oficiales (con sus respectivos actores sociales) están luchando por tener participación en dicha construcción, de tal modo que se sugiere que la nación sigue en el proceso de "rehacerse" a sí misma. La escritora Fanny Buitrago, por ejemplo, en *El hostigante verano de los dioses* (1963) expone el proceso de mestizaje y la implementación de una democracia racial en el proyecto moderno de la nación colombiana, donde persisten, hasta la actualidad, la discriminación de razas y los residuos de una idea de "blanqueamiento" existentes desde el siglo diecinueve. Sus personajes presentan un odio fraternal que divide no sólo a la familia, sino también a la comunidad del pueblo de provincia planteado como alegoría de la nación colombiana. Por otra parte, Rocío Vélez de Piedrahita en *La cisterna* (1971) presenta, a través de un texto epistolar en un tono confesional, una denuncia de la situación de la mujer en dos épocas históricas diferentes. La vida de la tía se inicia a principios del siglo XX cuando la mujer no tenía derecho a voto y su acceso a la educación y el área laboral era muy restringido. Hermeticidad que se pone de manifiesto en la intimidad de su diario. La sobrina que edita y publica este diario pertenece, en cambio, a una generación que comparte la ideología de los movimientos feministas de la década de los 1970. En su función de editora, ella rescata la voz y experiencias de su tía imponiéndola en el ámbito público. Por otra parte, Albalucía Ángel en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) y *Misiá señora* (1982), desde una

perspectiva explícitamente feminista, cuestiona el poder hegemónico de la nación y la marginalización de las minorías en cuanto a su participación y la construcción de los discursos oficiales. Esta exclusión le permite a la nación ignorar el hecho de que el devenir histórico es un flujo de acontecimientos dispares en los que también participan y se registran esas voces disidentes. En estas novelas prevalece el espacio de lo privado doméstico donde los sucesos históricos giran dentro de otra noción del tiempo pues los eventos de la nación pierden la monumentalidad lineal de la memoria oficial para presentarse de una manera caótica que funciona como metáfora del devenir histórico colombiano. Albalucía Ángel elabora, además, un discurso de la sexualidad femenina que subvierte los íconos de la pureza virginal y lo materno postulados por la nación. Mary Daza Orozco en *¡Los muertos no se cuentan así!* (1991) utiliza la figura de la periodista para registrar y denunciar la tortura, la violencia y la muerte relatadas por una mujer en su testimonio de hechos reales que ponen en evidencia las polarizaciones políticas de la nación colombiana durante la década de los ochenta. La impunidad se convierte aquí en antagonista de un testimonio personal que reúne el de miles de mujeres víctimas de la violencia que han muerto o que buscan a sus desaparecidos.

En el segundo capítulo se estudian las novelas de escritores pertenecientes a diferentes comunidades homosexuales (LGBTI que agrupa a lesbianas, gays, bisexuales, transexuales e intersexuales). Estos escritores debieron enfrentar serios problemas de censura y limitaciones para incorporar y elaborar literariamente en sus textos el Deseo homoerótico. Uno de los pioneros fue el poeta colombiano, Porfirio Barba Jacob (1883-1942), quien, por primera vez en las letras colombianas, inscribe la experiencia homosexual aunque debe usar un seudónimo. Después se incorpora el escritor Bernardo Arias Trujillo (1903-1938) con su novela, *Por los caminos de Sodoma* (1932) subtitulada, "Confesiones íntimas de un homosexual". Las presiones familiares y sociales respecto a su orientación sexual lo indujeron al suicidio. En esa época, su

discurso gay obviamente representaba una amenaza para la nación y su régimen heterosexual. Distinta es la situación durante la década de los ochenta cuando están en auge los movimientos de liberación sexual. Así, en *El Divino* (1985), Gustavo Álvarez Gardeazábal elabora un discurso de la homosexualidad para establecer una identidad abiertamente gay presentando una crítica a la homofobia, como arma de defensa del sistema patriarcal heterosexista. *El desbarrancadero* (2008) de Fernando Vallejo<sup>96</sup> y *Al diablo la maldita primavera* (2002) de Alonso Sánchez Baute, entran de lleno en la estética gay que se estaba desarrollando en la narrativa latinoamericana bajo la influencia del Camp y el Kitsch en los Estados Unidos. Ambos autores presentan un discurso de la identidad homosexual en constante discriminación y exclusión del constructo nacional, situación agravada por el SIDA que intensificó la estigmatización de lo homosexual, como sinónimo de lo mórbido y abyecto. *Espérame en el cielo, capitán* (2004) de Jorge Enrique Botero, presenta una transgresión radical al incluir un soldado travesti y un capitán gay dentro del ejército y la policía—instituciones heteronormativas distintivas por su virilidad y su función de mantener el orden como elemento fundamental de las bases de la nación. Por otra parte, en *Un beso a Dick* (1992) de Fernando Molano, se legitima la relación homosexual entre dos adolescentes que la viven como un hecho natural y no pecaminoso y se apropian de los espacios públicos erotizando el espacio urbano diseñado para los ciudadanos heterosexuales. *Entre el cielo y el infierno* (2003) de Ana María Reyes, plantea el tema de la homosexualidad abiertamente y con un optimismo inusitado en el marco de la literatura LGBTI latinoamericana. Desde una perspectiva lésbico-femenina se presenta una opción de lucha a la censura social y la homofobia en la sociedad colombiana.

---

<sup>96</sup> Su novela *La virgen de los sicarios* (1994), aunque incluye personajes abiertamente homosexuales con sus deseos y conflictos homoeróticos, pero esa sexualidad no es necesariamente el enfoque principal del conflicto.

Las obras de los dramaturgos que se analizan en el tercer capítulo ponen de manifiesto un discurso disidente en un contexto teatral dominado por los intereses políticos hegemónicos y un objetivo comercial. No obstante la presencia de lenguajes escénicos distintos, estos textos poseen en común su carácter social y de compromiso político, que denuncia las desigualdades e injusticias cometidas contra las minorías genéricas con el propósito de reivindicar sus derechos. Este capítulo se inicia con *La Maestra* (1968) de Enrique Buenaventura. La protagonista opta por la auto-aniquilación desobedeciendo el mandato del Estado en un rechazo a enseñar y colaborar, así, con la nación en la construcción de su discurso legitimador. Luego nos enfocamos en Patricia Ariza, voz preponderante de la dramaturgia de la mujer, con dos obras muy distintas entre sí. *Manuela no vuelve esta noche* (2010) expone una historia disidente de la oficial al presentar a Manuela Sáenz, heroína de la independencia colombiana, como símbolo de las subjetividades genéricas que han sido marginadas y excluidas de la Historia oficial. Por otra parte, el performance *¿Dónde están? Memoria viva. Mujeres en la plaza* (2009) se realiza en la Plaza Bolívar de Bogotá donde actúan mujeres víctimas de la violencia y un grupo de madres del municipio de Soacha donde ocurrieron muchos asesinatos y desapariciones. La plaza de Bolívar, un lugar con una gran carga hegemónica, es reapropiada por un grupo de mujeres para hablar de la violencia y los desaparecidos, para denunciar la violación de los derechos humanos y la impunidad. Por otra parte, el trabajo de L'Explose denuncia la tragedia de la nación colombiana a través de la danza y la representación de los desaparecidos en una lucha por la justicia y el rescate de la memoria. Luego se analiza la obra *Lesbi/anas El club de las Anas* (2012) de Daniel Galeano Rojas donde se representa la problemática de las mujeres colombianas y la discriminación genérica en contra de las lesbianas y mujeres transgénero. Galeano, partiendo de los estereotipos genéricos creados por la nación, convierte el diálogo confesional entre mujeres en un discurso que tangencialmente alude a la vida de cualquier colombiano. Finalmente

comentamos *Nayra* (2001) de Santiago García y su teatro *La Candelaria*. Esta es una obra fragmentaria que busca reconstruir la identidad de la nación a partir tanto de la hibridez de sus integrantes como de las creencias, mitos religiosos y ritos populares que representan procesos socioculturales complejos. De esta manera, el dramaturgo señala la imposibilidad de implementar un discurso hegemónico y oficial que, bajo los lemas de la igualdad y la cohesión, enmascara su heterogeneidad racial, económica y cultural.

Los textos analizados en esta disertación ponen de manifiesto a una nación colombiana regida, desde sus inicios, por la discriminación genérica implementada a través de discursos y un imaginario que asociaron al homosexual con el pecado, la inmoralidad y la enfermedad mientras en el caso de las mujeres, se las relegó al espacio doméstico para que cumplieran exclusivamente con su rol primario de madre y esposa, de progenitora de hijos para la nación.

El contenido de esta disertación demuestra que la nueva conciencia política a partir de la década de los setenta engendró entre los escritores y escritoras, una actitud de denuncia y resistencia frente a la nación colombiana, su historia y memoria oficial, sus estereotipos discriminadores, sus instituciones y conjunto de valores. Resistir y denunciar constituye, sin embargo, sólo el embrión de un proceso mucho más significativo. Inscribir las experiencias e ideas de las minorías genéricas ha implicado también una incursión en la identidad propia: aquella que se construye en los márgenes de la identidad prescrita por la nación.

En este sentido, los textos estudiados son también un testimonio histórico de esa conciencia e ideología liberadora que plantea la legitimación de las minorías genéricas y su pleno derecho a pertenecer a la nación.

## Bibliografía

- Acosta de Samper, Soledad. *Novelas y cuadros de la vida sur-americana*. Gante: Vanderhaeghen, 1869. Print.
- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer*. Valencia: Pre-Textos, 1998. Print.
- . "In Playland, Reflections on History and Play." *Infancy & History*. Nueva York: Verso, 1993. Print.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. London: Verso, 1983. Print.
- Alvarez Gardeazábal, Gustavo. *El divino*. Bogotá: Plaza & Janés Editores Colombia, 1985. Print.
- Aguirre Prada, Lina Ximena. "Un pícaro en 'drag'. Ecos de la picaresca clásica en *Al diablo la maldita primavera* de Alonso Sánchez Baute." *Crítica.cl* Revista latinoamericana de ensayo. Agosto 2007. Web.
- Ángel, Albalucía. *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975. Print.
- Anon, Valeria. "Subjectivities." Dictionary of Latin American cultural studies. Ed. Robert McKee Irwin and Mónica Szurmuk. Gainesville : University Press of Florida, 2012. 312-320. Print.
- Apuleyo Mendoza, Plinio y varios autores. *En qué momento se jodió Colombia*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1990. Print.
- Arango, Gonzalo. *Primer manifiesto nadaísta*. Medellín: Tipografía Amistad, 1958. Print.
- Araujo, Helena. "Narrativa femenina latinoamericana." *Hispanamérica* 11.32 (1982) : 23- 34. Print.
- Arenas, Antonio. *Contravenciones. En general y en particular. Reformas al Código Penal*. Bogotá: ABC. 1973. Print.
- Ariza, Patricia. "El no-lugar." *Teatro La Candelaria* 9 (2004): 4-9. Print.

- . *Manuela no viene esta noche (Montaje de Rapsoda Teatro 2010)*. N.d. MS. Collection of Bibiana Díaz.
- . *Teatro Mujer: diez obras de teatro*. Bogotá: Ediciones Corporación Colombiana de Teatro, 2002. Print.
- Balderston, Daniel. "Baladas de la loca alegría: literatura *queer* en Colombia." *Revista Iberoamericana* 224.225 (2008): 1059-1073. Print.
- . *El deseo, enorme cicatriz luminosa. Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004. Print.
- Balderston, Daniel and Quiroga, José. *Sexualidades en disputa: Homosexualidades, literatura y medios de comunicación de masas en América Latina*. Buenos Aires: Libros del Rojas,, 2005. Print.
- Balibar, Etienne and Immanuel Wallerstein. *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*. London: Verso, 1991. Print.
- Barthes, Roland. "Literatura y significación." *Ensayos críticos* (1964) Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta / Seix Barral, 2003. Print.
- Bell, David. "Fragments for a Queer City." *Pleasure Zones: Bodies, Cities, Spaces*. Ed. David Bell. Syracuse: Syracuse University Press, 2001. 84-102. Print.
- Berlant, Lauren; Freeman, Elizabeth. "Queer Nationality." *Nationalisms and Sexualities*. Ed. Parker Andrew, Mary Russo and Doris Sommer. New York: Routledge, 1992. 193-229. Print.
- Bernal, Álvaro Antonio. "La Bogotá contemporánea: ¿Liberal y tolerante?" *Estudios Colombianos* 30 (2006): 54-59. Web.
- Bergman, David. *Gaiety Transfigured: Gay Self-Representation in American Literature*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1991. Print.

Beverley, John. *Subalternidad y representación*. Madrid: Iberoamericana. Vervuert, 2004.  
Print.

Beynon, John. *Masculinities and Culture*. Filadelfia: Open University Press, 2002. Print.

Bhabha, Homi K. *Nation and Narration*. Londres: Routledge, 2002. Print.

---. *El lugar de la cultura*. Trans. César Aira. Buenos Aires: Manantial, 2002. Print.

Cololines in literature.

---. "The World and the Home." *Social Text* 31.32 (1992):141-153. Print.

Botero, Jorge Enrique. *Espérame en el cielo, Capitán*. Bogotá: Debate: Grupo Editorial  
Random House Mondadori, 2004. Print.

Buenaventura, Enrique. *Los papeles del infierno y otros textos*. México, D.F.: Siglo XXI  
Editores, 1990. Print.

---. El teatro y su historia. *Primer Acto* 163-164 (1973 -74): 28- 36. Print.

Buitrago, Fanny. *El hostigante verano de los dioses*. Barcelona: Plaza y Janés S.A. Editores.,  
1977. Impreso.

---. "La literatura no es un hipopótamo." *El Espectador: Magazín Dominical* 17 (1983). 23-  
32. Web.

Bushnell, David. *Colombia una nación a pesar de sí misma*. Bogotá: Planeta, 1996.  
Print.

Bustamante Tejada, Walter Alonso. "*El delito de acceso carnal homosexual en Colombia.*  
*Entre la homofobia de la medicina psiquiátrica y el orden patriarcal legal.*" *Co-herencia*  
5.9 (2008): 113-141. Print.

---. *Invisibles en Antioquia 1886-1936. Una arqueología de los discursos sobre la*  
*homosexualidad*. Medellín: La Carreta Editores, 2007. Print. Colección Ojo de Agua.

Butler, Judith. *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'*.

- Trans. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2002. Print.
- . *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge, 1990.
- . "Imitation and Gender Insubordination." *Social Theory: The Multicultural and Classics Readings*. Ed. C. Lemert. Boulder: Westview Press, 1999. 575-585. Print.
- . "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal* 40.4 (1988): 519-531. Web.
- Cardona Garzón, Mario. "El método de creación colectiva en la propuesta didáctica del maestro Buenaventura: anotaciones históricas sobre su desarrollo." *Revista de historia económica* 12.12 (2009): 105- 121. Web.
- Carmaña Navia Velasco. "Misiá señora, de Alba Lucía Ángel: La femenina identidad imposible." *Espéculo: Revista de estudios literarios* 34 (2006). Web.
- Castro-Klarén, Sara y Chasteen, Charles. *Beyond Imagined Communities. Reading and Writing the Nation in Nineteenth-Century Latin America*. Washington, D.C.: Woodrow Center Press, 2003. Print.
- Catecismo de la Iglesia Católica*. Washington:, Librería Editrice, 2001. Print.
- Consuegra, Jorge. "Mary Daza Orozco. El periodismo nos roba las horas de sueño." *Revista Libros y Letras: Cultura de Colombia y América Latina*. Nov 5 2011. Web.
- Dauphinée, Elizabeth. "The Politics of the Body in Pain: Reading the Ethics of Imagery". *Security Dialogue* 38.2 (2007) : 139-155. Web.
- Daza Orozco, Mary. *Los muertos no se cuentan así*. Bogotá: Plaza & Janes, 1991. Print.
- del Campo, Alicia. *Teatralidades de la memoria: rituales de reconciliación en el Chile de la transición*. Santiago de Chile: Mosquito comunicaciones, 2004. Print.

- . "Danza y género: apuntes para una lectura de cuerpos en movimientos." *Teatro en danza*. Fundación Municipal de Cultura de Cádiz, 2008. 11-24. Print.
- Delfino, Silvia. "Género y regulaciones culturales: El valor crítico de las diferencias." *Las marcas del género. Configuraciones de la diferencia en la cultura*. Ed. Fabricio Forastelli y Ximena Triquell. Córdoba: Planeta Gráfico, 1999. 67-84. Print.
- D' Halmar, Augusto. *Pasión y muerte del cura Deusto*. Santiago: Editora Internacional, 1924. Print.
- Díaz-Ortiz, Oscar "G. Alvarez Gardeazabal y A. Angel: Insubordinación del genero sexual para establecer una identidad gay." *Literatura y cultura: Narrativa colombiana del siglo XX*. Ed. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio de Negret, and Ángela Inés Robledo. Vol 2. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000. 225-257. Print. Hibridez y alteridades 3.
- Díaz, Ana María y Gustavo Gallón. *Colombia: La metáfora del desmantelamiento de los grupos paramilitares. Segundo informe de balance sobre la aplicación de la ley 975 de 2005*. Bogotá: Opciones Gráficas Editores, 2010. Print.
- Dixon, Edgar Sir (Bernardo Arias Trujillo). *Por los caminos de Sodoma 'Confesiones íntimas de un homosexual.'* Buenos Aires: Editorial Pagana, 1932. 2nd ed., Cali: Exlibris/Ediciones Bat, 1990.
- Domínguez Rubalca, Héctor. *La modernidad abyecta. Formación del discurso homosexual en Hispanoamérica*. México: Universidad Veracruzana, 2001. Print.
- Dore Elizabeth y Molyneux. *Hidden Histories of Gender and the State in Latin América*. Durham: Duke University Press, 2000. Print.
- Duque Mesa, Fernando. "La intertextualidad y el mundo de las nuevas autorías, los textos palimpsestos ese fantasma de la 'originalidad' en el teatro y la literatura." *Calle14: revista de investigación en el campo del arte* 1.1 (2007) : 62-75. Web.

- Duque Mesa, Fernando y Jorge Prada. *Libro Santiago García: Teatro como coraje*. Bogotá: Investigación teatral editores, 2004. Print.
- Echandía Castilla, Camilo. "Evolución reciente de la geografía del conflicto armado colombiano." *Dimensiones territoriales de la guerra y la paz*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Unilibros, 2004. Print.
- Escobar Mesa, Augusto. *Mujeres al pie de la letra*. Medellín: Quintas Jornadas de Literatura Comfama, 2004. Print.
- Fernández, Tino. "L'Explose: dieciocho años de movimiento." *Geocities.com/lexplose*. 10 Oct. 2009. L'Explose: danza contemporánea. n.p. Web. 13 March 2013.
- . Personal interview. 19 Oct. 2011.
- Foster, Susan L. "Choreographies of Gender." *Signs* 24.1 (1988). 1-33. Web.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punishment. The Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan. New York: Pantheon, 1977. Print.
- . *Ethics, Subjectivity and Truth*. Vol. 1. Ed. Paul Rabinow. New York: The New Press.,1997. Print.
- . *History of Sexuality*. New York: Vintage Book Editions, 1990.
- . *Society Must be Defended: Lectures at the Collège de France, 1975-76*. Trans. David Macey. London: Penguin, 2003. Print..
- . "Pastoral Power and political Reason (1979)." *Religion and Culture*. Ed. Jeremy. R. Carrette. New York: Routledge, 1999. 135-153. Print.
- . "Technologies of the self." *Ethics: Subjectivity and Truth*. Ed. Paul Rabinow. Vol. 1. Nueva York: New Press, 1997. 223-251 Print.
- Freidel, José Manuel. *Amantina o la historia de un desamor*. Medellín. Exfanfarria, 1998.

- . "Las tardes de Manuela." *Antología del teatro colombiana contemporáneo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992. 777-801. Print.
- Galeano, Eduardo. *Lesbi/Anas: El Club de las Anas (Montaje Barraca Teatro 2012)*. N.d. MS. Collection of Bibiana Díaz.
- Garavito, Lucía. "El teatro colombiano: caleidoscopio de nuevos rostros, nuevas voces." *Latin American Theater Review* Fall (2000): 67-79. Web.
- García Canclini, Nestor. *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Nueva edición. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2001. Print.
- . *Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización*. Mexico DF: Grijalbo. 1995. Print.
- Garner, Jr., Stanton. *Bodied spaces: phenomenology and performance in contemporary drama*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1994. Print.
- Giella, Miguel Angel. "El Teatro como refracción: Poroto de Eduardo Pavlovsky." *Tendencias críticas en el teatro*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2001. 145-152. Print.
- Giorgí, Gabriel *Sueños de exterminio: Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004. Print.
- Giraldo A., Claudia Patricia. "Qué es la literatura *queer*: las compilaciones de literatura *queer*, *gay* y *lésbica*" VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. Bogotá:, 2009. 1-5. Print.
- Giraldo, Diego León. "Teatro censurado." *El Tiempo*. (Bogotá) 12 June 2001. Web.
- González Cajiao, Fernando. *Historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1986. Print.

- Grant, Michael and Hazle, John. *Gods and Mortals in Classical Mythology*. Springfield, Massachusetts: G. & C. Merriam Co., 1973. Print.
- Grotowski, Jerzy. "Towards a poor theatre". *The Grotowski Sourcebook*. Ed. Richard Schechner and Lisa Wolford. London and New York: Routledge, 1997. 28-37. Print.
- Guerra, Lucía. *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007. Print.
- Guerra, Lucía. "De Babel al Apocalipsis: Los espacios contestatarios de la Nación en la narrativa de Albalucía Ángel." *Letras Femeninas* 25.1/2 (1999) : 9-27. Print.
- . *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- . *La mujer Fragmentada: Historias de un signo*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1994. Print.
- Ingenschay, Dieter. *Desde aceras opuestas: Literatura-cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*. Madrid: Iberoamericana. Frankfurt Main : Vervuert, 2006. Print.
- Irigaray, Luce. *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Saltes, 1982. Print.
- Jaramillo, María Mercedes. "Rocío Vélez de Piedrahita: La construcción/deconstrucción de los valores antioqueños." *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX*. Vol. I. Ed. Betty Osorio de Negret and Angela Inés Robledo. Medellín: Otraparte, 1995. 229-242. Print.
- Jaramillo, María Mercedes y María Betty Osorio Garcés. "Enrique Buenaventura: humanista contemporáneo." *Revista de Estudios Colombianos* 29.1 (2006) : 37-44. Print.
- Jolles, André. *Las formas simples*. Santiago, Chile. Editorial Universitaria, 1971. Print.
- March, Jenny. *Dictionary of Classical Mythology*. London: Cassel, 1998. Print.
- Martinez, Alma. "Entrevista a Lucy Bolaños (Teatro La Maácara)." *Hemisphericinstitute.org*.

- Instituto Hemisférico de Performance y Política. 17 Aug. 1999. Web.
- Massad, Joseph A. *Desiring Arabs*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.
- Montoya Piedrahíta, Catalina. "Ríos de sangre." *Elcolombiano.com*. Series el Colombiano. 2007. Web.
- Melo González, Jorge Orlando. *Apertura Económica y Equidad. Los Retos de Colombia en la década de los años noventa*. Bogotá: Presidencia de la República, 1996. Print.
- Molano Vargas, Fernando. *Un beso de Dick*. Bogotá: Istmo, 2005. Print.
- Molloy, Sylvia. "Dispersiones del género: Hispanismo y disidencia sexual en Augusto D'Halmar". *Revista Iberoamericana* 150.187 (1999) : 267-280. Print.
- Mora, Gabriela. "El Bildungsroman y la experiencia latinoamericana: La pájara pinta de Albalucía Angel". *La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Ed. Patricia E. González and Eliana Ortega. Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1985. 71-81. Print.
- Morales Henao, Jairo. "Comentario crítico del libro *La cisterna*." *Revista Universidad de Antioquia* 295 (2009) : 34-43. Print.
- Neruda, Pablo. "Margarita Naranjo (Salitrera 'María Elena,' Antofagasta)." *Canto General*. Chile: Pehuén Editores Limitada, 2005. 302. Print.
- "Nayra, la Memoria." *Revista teatro La Candelaria* 9 (2004). Bogotá. Marzo, 2004. Web.
- "Nayra." Teatro La candelaria. 2005. <http://www.teatrolacandelaria.org.co/nayra.htm>
- Nayra (Montaje por Teatro La Candelaria 2001)*. n.d. MS. Collection of Bibiana Díaz.
- Ladino Guapacha, Jáiber de Jesús. *Crónica de Tinieblas: Panorámica de los personajes homoeróticos en la narrativa del Eje Cafetero*. Universidad Tecnológica de Pereira, 2010. Print.

- Lamus Obregón, Marina. "La búsqueda de un teatro nacional (1830-1890)" *Banrepcultural.org*.  
Boletín Cultural y Bibliográfico 29:31.Web.
- La nueva biblia anotada de Oxford*. Ed. Michael D. Coogan. Nueva York: Imprenta de la  
universidad de Oxford, 2007. Print.
- Levy, Kurt L. "Roció Vélez de Piedrahita, *La Cisterna*." *Revista Iberoamericana*. 40.86  
(1974) : 191-192. Print.
- Londoño Vega, Patricia. "Las colombianas durante el siglo XIX. Derecho familiar,  
educación y participación política". *Revista Credencial Historia* 68 (1995) : 7-14. Print.
- Osorio, Óscar. "Albalucía Ángel y la novela de la Violencia en Colombia." *Revista  
Poligramas* 24 (2005) : 17-27. Print.
- . "Siete estudios sobre la novela de la Violencia en Colombia, una evaluación crítica y una  
nueva perspectiva." *Revista Poligramas* 25 (2006) : 85-108. Print.
- Pardo, Jorge Manuel. *Teatro colombiano contemporáneo*. Bogotá: Tres Culturas Editores, 1985.  
Print.
- Parker, Andrew; M, Russo; D. Sommer, y P. Yaeger. *Nationalisms & Sexualities*. Nueva  
York: Routledge, 1992. Print.
- Parker, Richard, Regina María Barbosa y Peter Aggleton eds. *Framing the Sexual Subject:  
The Politics of Gender, Sexuality, and Power*. Berkeley: University of California Press,  
2000. Print.
- Pavis, Patrice. *Theatre at the Crossroads of Culture*. London: Routledge, 1992. Print.
- Pérez Solís, Rocío. "Diálogos y mutaciones entre el teatro y la performance: desde el teatro de  
investigación a las escenas liminales en Latinoamérica." *XV Encuentro de  
Latinoamericanistas Españoles. Congreso internacional América Latina: la autonomía de  
una región*. 29-30 Nov. 2012. Madrid: Trama editorial, n.d. 1035-1045. Print.

- Perlongher, Néstor. *Prosas plebeyas. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Ediciones Colihue S.R.L, 2002. Print.
- Pizón Castilla de Carreño, Isabel. *Hados*. San Francisco: Editorial Hispano America, 1929. Print.
- Proaño-Gómez, Lola. "Cuerpo, Género, Memoria histórica". *Conjunto* 121. Casa de las Américas, Cuba. Print.
- Puleo, Alicia H. "Olympe de Gouges o la radicalización de los ideales ilustrados." *La ilustración olvidada. La polémica de los sexos en el siglo XVIII*. Ed. Alicia H. Puleo. Barcelona: Anthropos; Madrid, 1993.153-154. Print.
- Radcliff, Sarah and Sallie Westwood. *Remaking the Nation. Place, Identity and Politics in Latin América*. New York: Routledge, 1996. Print.
- Ramírez, Socorro. "Las precursoras colombianas del feminismo." *Rebelión.com*. Pan y rosas. June 26 2003. Web.
- Restrepo Pilar. *La máscara, la mariposa y la metáfora: Creación Teatral de Mujeres*. Cali: Teatro la Máscara, 1998. Print.
- Reyes Cárdenas, Catalina. "Cambios en la vida femenina durante la primera mitad del siglo XX" *Credencial Historia* 68 (1995) : 1-6. Print.
- Rizk, Beatriz J. "El arte del performance y la subversión de las reglas del juego en el discurso de la mujer." *Latin American Theater Review* 60. 33 (2000) : 93-111. Print.
- . *Buenaventura: La dramaturgia de la creación colectiva*. México, D.F: Grupo Editorial Gaceta, 1991. Print.
- Rojas Mix, Miguel. *América imaginaria*. Barcelona: Editorial Lumen, 1992. Print.
- Rutter-Jensen, Chloe. "Silencio y violencia social. Discurso de VIH Sida en la novela *Gay colombiana*." *Revista Iberoamericana* 74.223 (2008) : 471-482. Print.

- Ruyter, Nancy Lee Chalfa. "Una estrategia de interpretación del guión corporal de montajes teatrales". *Propuestas escénicas de fin de siglo: FIT 1998*. Ed. Juan Villegas. Irvine: Ediciones de Gestos,, 1999. 141-150. Print. Colección Historia del Teatro 3.
- Sánchez Baute, Alonso. *Al diablo la maldita primavera*. México D.F.: Alfaguara, 2009. Print.
- Sánchez, Efraín. "Escritores: Waldina Dávila de Ponce de León." *Banrepcultural.org*. Huila: En las colecciones del Banco de la República. n.d. Web.
- Sánchez Gutiérrez, Adriana. "Erotismo y cuerpo femenino en *Misiá Señora* de Albalucía Ángel." *Lingüística y literatura* 61 (2012) : 309-322. Print.
- Sánchez, Marcela. "Colombia diversa: entrevista realizada por la corporación *Somos más*." *Somosmas.org*. 8 May 2006. Web.
- Salcedo Castañeda, Lola. *Una pasión impresentable : recuerdos que sobreviven a la brutalidad y violencia de la vida cotidiana*. Bogotá : Planeta, 1994. Print.
- Satizábal, Carlos Eduardo. "*Nayra* ' o el espejo roto de la memoria." *Revista Teatro/CELCIT* 30 (2006). 11 Mar. 2008. n.p. Web.
- . "Teatro La Candelaria: 40 años (entrevista a Santiago García)." *Revista Teatro/CELCIT* 30 (2006). 11 Mar. 2008. n.p. Web.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain : The Making and Unmaking of the World*. New York : Oxford University Press, 1985. Print.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press, 1990. Print.
- Sentencia N° C-481/98 de 9 de septiembre de 1998. Corte Constitucional de Colombia.
- Silverman, Kaja. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1988. Print.
- Thoma, Florence. "Mujer siglo XX: Hacia la construcción de un nuevo paradigma de

- feminidad." *Colombia Contemporánea*. Editado por Gonzalo Sánchez Gómez. Bogotá: Ecoe ediciones, 1996. Print.
- Tittler, Jonathan. *El verbo y el mando: vida y milagros de Gustavo Alvarez Gardeazábal*. Tuluá: UCEVA, 2005. Print.
- . "Cinismo y contradicción." *Banrepcultural.org*. Boletín Cultural y Bibliográfico. 8.23.(1986). Web.
- "Título I: De los principios fundamentales." "Constitución política de Colombia de 1995." Pbda.Georgetown.edu. Nov 2008. Web.
- Trexler, Richard C. *Sex and Conquest: Gendered Violence, Political Order, and the European Conquest of the Americas*. Ithaca: Cornell university Press, 1995. Print.
- Uribe de Acosta, Ofelia. *Una voz insurgente*. Bogotá: Editorial Guadalupe, 1963. Print.
- Velázquez, Magdala. "Aspectos históricos de la condición sexual de la mujer en Colombia." *Voces Insurgentes*. Ed. Cristina Laverde Toscano, Sánchez Gómez and Luz Helena. Bogotá: Fundación Universidad Central, 1986.
- Valdivieso, L. Teresa. "La Denuncia de Enrique Buenaventura: La United Fruit Company y la inversión extranjera en Colombia." *Temas del comercio y la economía en la narrativa hispana*. Coria-Sánchez, Carlos Mateo. Conn. Yale University Press. 2008. Print.
- Vallejo, Fernando. *La Virgen de los Sicarios*. Madrid: Alfaguara, 2001. Print.
- . *El desbarrancadero*. México D.F.: Alfaguara. 2008. Print.
- Vélez de Piedrahita, Rocío. *La Cisterna*. Medellín: Tall. Gráf. de Editorial Colina, 1971. Print. Ediciones Autores Antioqueños 57.
- Vélez, Sergio Esteban. "Gustavo Álvarez Gardeazábal: ¡Qué tal que me quedara callado!" Sergioestebanvelez.com. Blog literario. 28 May 2008. Web.
- Velandia Mora, Manuel Antonio. *Autobiografía: El proceso de Manuel Velandia para*

- hacerse marica o Una historia en primera persona del Movimiento homosexual colombiano.* Manuelvelandiaautobiografia-y-articulos.blogspot.com. Autobiografía y artículos. Junio de 2008. Web.
- . Minorías sexuales en asilo en España: el caso colombiano. Manuelvelandiaautobiografia-y-articulos.blogspot.com. Autobiografía y artículos. Abril 2008. Web.
- Villegas, Juan. *Para la interpretación del teatro como construcción visual.* Ediciones de Gestos: California, 2000. Print.
- Wacquant, Loic. "A Janus-faced Institution of Ethnoracial Closure." *The Ghetto: Contemporary Global Issues and Controversies.* Eds. Ray Hutchison, Bruce D. Haynes. Boulder: Westview Press, 2012. 1-32. Print.
- Weiss, Peter. *La estética de la resistencia.* Trans. José Luis Sagüés, Arturo Parada and Luis A. Acosta. Hondarribia: Argitaletxe Hiru, 1999. Print. Colección Otras voces 6.
- Williams, Raymond. *Postmodernidades latinoamericanas, La novela postmoderna en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia.* Bogotá: Fundación Universidad Central, 1998. Print.
- Wittig, Monique. "One is Not Born a Woman." *The Lesbian and Gay Studies Reader.* Ed. Henry Abelove, Michele Aina Barale, David Halperin. Nueva York: Routledge, 1993. 103-109. Print.
- Woolf, Virginia. *Un cuarto propio.* Trad. Jorge Luis Borges. Argentina: Sur: 1956. Print.
- Zemelman, Hugo. "La cultura y el poder" *América Latina hoy.* Ed. Pedro Vuskovic, Pablo González Casanova, et al. México D.F.: Siglo XXI, 1990. 166-241. Print. Biblioteca América Latina: actualidad y perspectivas.