

EL CUESTIONAMIENTO DE LOS MECANISMOS
DE REPRESENTACIÓN EN LA NOVELÍSTICA
DE FANNY BUITRAGO

By

Elizabeth Montes G.

B.A., Universidad Pedagógica Nacional, 1980

M.A., University of Kansas, 1988

Submitted to the Department of Spanish
and Portuguese and the Faculty of the
Graduate School of the University of
Kansas in partial fulfillment of the
requirements for the degree of Doctor
of Philosophy.

Dissertation defended: August 1993

Copyright 1993

Elizabeth Montes G.

A Carlos, Lucía, Aída y
a la memoria de las extraordinarias
mujeres de mi familia.

RECONOCIMIENTO

Mis profundos agradecimientos a todos los que contribuyeron a hacer de este proyecto una realidad. En primer lugar, a la escritora Fanny Buitrago, quien me dio la oportunidad de entrevistarla en el verano de 1.991. En segunda instancia, quisiera agradecer muy especialmente a Raymond Souza por su colaboración y su apoyo constante. A los profesores Vicky Unruh y Michael Doudoroff agradezco sus valiosos comentarios que abrieron nuevas posibilidades a mi trabajo. A los profesores John Brushwood y Robert Spires mi gratitud eterna por incentivar me constantemente en el curso de mi carrera. También mis amigas Martha Gonzales, Larayne Schultz e Irma López merecen mi agradecimiento por su apoyo e incondicional amistad.

Table of Contents

Prefacio	v
Introducción	1
Capítulo primero: La puesta a prueba de la figura del autor en <u>El hostigante verano de los dioses</u>	35
Capítulo segundo: La redefinición del personaje en <u>Cola de zorro</u>	73
Capítulo tercero: <u>Los Pañamanes:</u> una visión posmoderna de la historia	124
Capítulo cuarto: <u>Los amores de Afrodita:</u> una novela reciclada	178
Capítulo quinto: <u>¡Libranos de todo mal!</u> o la disolución de los géneros literarios	243
Obras citadas y consultadas	293

Prefacio

Dentro del panorama de la novela colombiana, la obra de Fanny Buitrago es una de las más prolíficas pero a la vez una de las más ignoradas por parte de la crítica. Esta falta de interés se debe en gran parte al reducido tiraje de las ediciones y al marcado rechazo de los círculos literarios hacia la producción femenina. Debido a estas razones, he creído imperativa la necesidad de un estudio concienzudo y sistemático de las cinco novelas publicadas por la escritora barranquillera hasta el momento.

A partir de la aparición de su primera novela, El hostigante verano de los dioses en 1.963, la obra de Fanny Buitrago se destaca por su carácter innovador e indicativo de una nueva tendencia en la literatura colombiana. Novelas como Cola de zorro (1.970), Los Pañamanes (1.979), Los amores de Afrodita (1.983) parten de las premisas de la modernidad y se constituyen en un puente hacia la posmodernidad. En el presente estudio procuraré demostrar la importancia de la obra de Fanny Buitrago en la transformación de los mecanismos de representación en la novela como género en el contexto novelístico colombiano y por extensión en el panorama literario latinoamericano.

A pesar de haberme enfocado exclusivamente en las novelas de Fanny Buitrago, el corpus de su obra literaria incluye piezas dramáticas (El hombre de paja, "A la diestra y a la siniestra", "Trébol de cuatro hojas"), un ballet (La garza sucia), varias colecciones de cuentos (Bahía sonora: relatos de la isla, La otra gente, Los fusilados de ayer) y numerosos relatos infantiles (La casa del arco iris, Cartas del palomar, La casa del verde doncel). He incluido como parte de este estudio su último libro titulado ¡Libranos de todo mal! (1.989) debido al flagrante cuestionamiento de las clasificaciones genéricas con respecto al cuento y a la novela, uno de los rasgos característicos del posmodernismo actual.

A través de este estudio he empleado una variedad de teorías post-estructuralistas y posmodernistas. Entre ellos cabe mencionar los planteamientos de Brian McHale acerca del significado, el espíritu predominante en la posmodernidad y la manera como se refleja en la aplicación de las técnicas narrativas en El hostigante verano de los dioses. Los escritos de Linda Hutcheon, por su parte, hicieron posible el análisis de la relación entre la historia y la literatura en Los Pañamanes y el tratamiento de la parodia de la novela rosa en Los amores de Afrodita. El acercamiento al tratamiento de los personajes en Cola de zorro está basado en la teoría narratológica de Cohan

y Shires, el estudio lingüístico de Antony Easthope sobre la relación entre lenguaje e ideología y el tratado acerca de la caracterización de los personajes en el posmodernismo de Thomas Docherty. El último capítulo se enfoca en las disquisiciones de L.M. O'Toole y Mary Louise Pratt acerca del cuento y los comentarios de Marjorie Perloff y Ralph Cohen con relación al problema de los géneros literarios dentro del posmodernismo.

Para la consecución del presente análisis he tenido en cuenta algunas de las reseñas críticas aparecidas en revistas y periódicos colombianos acerca de las obras en cuestión. Entre los trabajos extensos que considero más valiosos y que han resultado más útiles se hallan los de Antonio Benítez Rojo sobre el papel del mito en Los Pañamanes y el análisis de Raymond L. Williams sobre Cola de zorro y sus comentarios acerca de la novelística de Buitrago en su reciente libro Novela y poder en Colombia 1.844-1.987.

Introducción

Fanny Buitrago es una de las mejores escritoras colombianas del siglo XX. La autora nació en Barranquilla en 1.940 pero ha vivido en otras ciudades del país como Cali y Bogotá al igual que en otros países como Suecia, Alemania y los Estados Unidos. En este último la escritora fue participante en el "International Writing Program" en la Universidad de Iowa (Septiembre-Diciembre 1984). Hizo sus primeras incursiones literarias en periódicos y revistas como Zona Franca, El Nacional y Papeles en Venezuela y Cuadernos del Viento y El Cuerno Emplumado de México. En 1.963 publicó su primera novela El hostigante verano de los dioses.

El año 1.964 fue importante para la escritora ya que su ballet La garza sucia fue estrenado en Buenos Aires bajo la dirección de Roberto Trinchero y recibió el Premio de Verano en 1.965. Con el drama El hombre de paja, que se publicó junto con la colección de cuentos Las distancias doradas, obtuvo el Premio Nacional de Teatro (1.964). En 1.970 apareció Cola de Zorro, obra que fue finalista en el Concurso Seix Barral en 1.968. Desde entonces ha publicado numerosas novelas, colecciones de cuentos y relatos infantiles y ha sido merecedora de premios nacionales e internacionales¹. Entre las primeras están Los Pañamanes

(1.979), Los amores de Afrodita (1.983) y ¡Libranos de todo mal! (1.989). Las colecciones de cuentos incluyen a La otra gente: cuentos (1.973), Bahía Sonora: relatos de la isla (1.976) y Los fusilados de ayer (Premio Felipe Trigo, 1.986).

A pesar de la copiosidad de la producción literaria de Fanny Buitrago, la crítica no ha dedicado muchas páginas al estudio de su obra. Aunque después de la publicación de cada novela han aparecido algunas reseñas críticas, éstas se se han centrado principalmente en destacar sus preocupaciones temáticas, el humor, el lenguaje, las influencias garciamarquezcas o faulknerianas en sus novelas o la complejidad estructural de las mismas². Sin embargo, cabe destacar los trabajos de Antonio Benítez Rojo acerca del papel del mito en Los Pañamanes, los comentarios de Helena Araújo sobre Cola de zorro, Los Pañamanes y Los Amores de Afrodita, el estudio generacional de Nancy Jane McCarty en la disertación The Colombian Novel of the Atlantic Coast, el acercamiento semiótico de Lucía Garavito sobre El hombre de paja, el análisis estructural de Raymond L. Williams sobre Cola de zorro y sus opiniones acerca de la novelística de Buitrago en su reciente libro The Colombian Novel 1844-1987 (Novela y poder en Colombia 1.844-1.987). Sin duda un rasgo común en estos estudios es la carencia de un análisis detallado

de la obra total de Buitrago que permita resaltar su importancia en la transición de la novela moderna a la posmoderna y clarificar la dificultad de su ubicación en el marco de la novela colombiana y latinoamericana.

En las cinco novelas publicadas hasta el momento (El hostigante verano de los dioses, Cola de zorro, Los Pañamanes, Los amores de Afrodita y ¡Libranos de todo mal) Fanny Buitrago emplea la novela como un medio para exponer y retar la autoridad de sus mecanismos de representación. Esta postura manifiesta claramente la tendencia posmoderna de cuestionar tanto los límites de la capacidad representativa de novela como género, como la ideología que sustenta la cultura y el sistema social. Mediante el uso de estrategias narrativas novedosas, Buitrago socava los cánones de la novela moderna como género y trueca el interés moderno por la forma por el interés posmoderno en el proceso de la producción del significado y la importancia de los sujetos participantes (emisor-receptor) y el contexto en dicho proceso. Al hacerlo, consigue demostrar el efecto nocivo de los mecanismos representativos de la novela moderna, en la conducta social e individual de la mujer y el hombre latinoamericanos. Este intento permite ubicar a Buitrago como una de las pioneras de la novela posmoderna en Colombia.

El proyecto de cuestionamiento de la autoridad de los mecanismos de representación en la novela moderna incluye varios aspectos. En El hostigante verano de los dioses Buitrago emplea con éxito los niveles narrativos y la violación de los mismos para poner a prueba el papel del autor en una obra literaria. En Cola de zorro, la manipulación de la voz narrativa sirve para explorar la conformación de sujetos (personajes) y las diferentes posiciones que adquieren en la representación. En Los Pañamanes, la estructuración de la obra como un archivo permite descifrar el impacto de los textos históricos y del contexto cultural en la representación de la realidad. Los amores de Afrodita cuestiona las representaciones femeninas y masculinas provenientes tanto de la alta cultura como de la cultura popular por medio de la parodia y la intertextualidad. Por último, ¡Libranos de todo mal! presenta una narrativa híbrida que reta a la novela como género al emplear técnicas de dispersión y cohesión en la representación del relato.

Para dilucidar la forma como la novelística de Buitrago encaja dentro de la posmodernidad, se empleará como base teórica los planteamientos de Brian McHale. Para dicho teórico, la diferencia entre la modernidad y la posmodernidad puede ser trazada basándose en el concepto de dominantes de acuerdo a la definición dada por

Jakobson. La dominante puede ser definida como "el enfoque central de una obra artística: lo que reglamenta, determina y transforma los componentes restantes" (citado en McHale, 9). En la modernidad, la dominante es eminentemente epistemológica. Es decir, en la novela moderna los interrogantes planteados tienen que ver con el proceso del conocimiento. Las preguntas: "¿Cómo puedo interpretar este mundo del cual soy parte?; ¿Qué soy en ese mundo?..¿Qué hay allí para conocer?; ¿Quién lo sabe?; ¿Cómo lo saben?, etc" (9) son centrales en la novela moderna. En contraste, en las novelas posmodernas predomina la dominante ontológica, ya que en el momento en el que el cuestionamiento epistemológico se agota, se torna en una búsqueda ontológica. Las preguntas más relevantes en esta búsqueda se enfocan en cuestionar los modos de ser del texto literario mismo y de los mundos proyectados por él y son: "¿Qué tipos de mundos hay?, ¿cómo están constituidos? y ¿cómo se diferencian entre sí?; ¿Qué sucede cuando diferentes tipos de mundos se enfrentan, o cuando se violan los límites entre dichos mundos?; ¿Cuál es el modo de existencia del mundo o los mundos proyectados?; ¿Cómo se estructura el mundo proyectado? (10). Al tratar de responder a estos interrogantes, los autores posmodernos, entran, como es el caso de Fanny Buitrago, a desentrañar la novela y a

cuestionar los mecanismos de representación de individuos y sociedades, mediante los cuales se produce el significado en las creaciones literarias. En dicho esquema, el contexto, el lector y el autor adquieren una importancia inusitada ya que se reconoce su importancia en la creación misma del significado de la obra.

La determinación del contexto en el que Fanny Buitrago escribe sus novelas y la tradición literaria en la que se inserta son pasos importantes para aclarar la dimensión y el significado de su novelística. No obstante, el concepto de contexto es bastante amplio e incluye no sólo los aspectos históricos, socio-económicos y políticos bastante abarcadores, sino también la ideología y las características específicas de una comunidad de lectores en una época específica. Como consecuencia, este estudio tratará de enfocar los eventos históricos y literarios y las circunstancias sociales más importantes que afectaron tanto la producción como la difusión de la obra de Fanny Buitrago.

El período de publicación de las novelas de Buitrago va desde 1.963 a 1.989. Durante este lapso se produce toda una revolución en la escena literaria colombiana. Contrariamente a lo que sucedía en otros países latinoamericanos (México, Argentina, Cuba) en los cuales se desarrolló la llamada "nueva novela" durante los años

cuarenta, en Colombia la novela no se afianzó como género sino a partir de los años sesenta. Este fenómeno se debió en gran parte a la prelación que tanto la crítica como los lectores daban a la poesía. Raymond L. Williams ha señalado que "el 'Boom' llegó a Colombia inclusive con mayor vigor que a Estados Unidos y Europa" (69). La aparición de Cien años de soledad en 1.967 no sólo afianzó definitivamente la importancia de la novela en el ámbito crítico sino que reconoció a Gabriel García Márquez como el escritor colombiano más importante en toda la historia del país. No obstante, obras como La casa grande (1.962) de Alvaro Cepeda Samudio y Respirando el verano (1.962) de Héctor Rojas Herazo son precursoras de la gran épica de Macondo.

Durante los años sesenta la crítica no sólo se volcó definitivamente a estudiar el fenómeno García Márquez y por lo tanto hizo caso omiso a la producción de otros novelistas, sino que desatendió por completo la novelística femenina. Helena Araújo ha sido una de las pocas investigadoras que ha documentado la evolución de la novela escrita por las mujeres. Según Araújo, mientras en los años veinte y treinta escritoras como María Luisa Bombal (La última niebla) en Chile y Teresa de la Parra (Ifigenia) en Venezuela describen la experiencia femenina dentro de la sociedad represiva y machista de su época, en

Colombia no es hasta los años sesenta cuando escritoras como Elisa Mújica y Rocío Vélez adoptan esta temática en novelas como Catalina (1.964) y La tercera generación (1.963)

Ahora bien, tanto Araújo como Williams subrayan la importancia de la obra de Fanny Buitrago y Alba Lucía Angel no sólo como una alternativa a la prosa macondina (Williams) sino como un rompimiento con los anacronismos de la novela femenina. No obstante, ninguno de los dos críticos destaca el papel transformador de las novelas de Fanny Buitrago. Williams considera a Fanny Buitrago como una escritora que sigue los parámetros de la modernidad, en contraste con autores como Rafael Humberto Moreno Durán y Alba Lucía Angel.

Según Williams, Fanny Buitrago pertenece al grupo de los autores representantes de la modernidad en Colombia, entre los que figuran Alvaro Cepeda Samudio (La casa grande 1.962), Héctor Rojas Herazo (Respirando el verano 1.967), Manuel Mejía Vallejo (El día señalado (1.964), Gustavo Alvarez Gardeazábal (Dabeiba (1.973), El bazar de los idiotas (1.974), Eutiquio Leal (Después de la noche (1.963) y Alberto Duque López (Mateo el flautista (1.968). Resulta interesante anotar que si bien el tratado de Williams acerca de la novela colombiana es una obra valiosa por el análisis concienzudo de obras importantes

en la literatura colombiana que no habían recibido la atención necesaria, su estudio no dedica gran atención a autoras como Fanny Buitrago y sus predecesoras.

En consecuencia resulta imprescindible destacar la importancia de la novelística de Fanny Buitrago no sólo como precursora de la tendencia posmoderna en Colombia, sino también como elemento de enlace entre los autores de la modernidad y la posmodernidad. Mientras el salto a la modernidad en la novela lo dan autores como Rojas Herazo, Cepeda Samudio y el mismo García Márquez (La hojarasca 1.955) al incorporar las técnicas Faulknerianas a sus obras, en 1.963 Buitrago publica su primera novela, una obra que alternativamente instaaura y pone en entredicho las bases de la modernidad con respecto al autor.

El hostigante verano de los dioses es una novela que reta al lector no sólo por la complejidad de la estructura y su profusión de personajes sino también por el cuestionamiento continuo del hilo conductor de la narrativa por medio de la violación de los niveles narrativos establecidos al inicio de la novela. Buitrago plantea una novela cuyo tema fundamental es la búsqueda de la identidad del autor desconocido del éxito editorial del momento. Curiosamente, en este "best-seller" se utilizan la misma historia y los mismos personajes que en la novela de Buitrago. La diferencia radica en que en El hostigante

verano de los dioses, el lector sigue los pasos de una periodista en busca de información acerca del autor incógnito que no sólo desvela al lector sino a los miembros de la ciudad de B., lugar donde se desarrolla la novela. Es más, al final de la novela no se revela el nombre de dicho autor sino que se reinicia la investigación con la llegada de una nueva periodista y se pone en duda la existencia de los personajes y la historia que culmina.

Para una comunidad de lectores ultraconservadora como la colombiana, que antes de la aparición de Cien años de soledad no respeta el género novelístico, ni ha tenido aún mucho contacto ni siquiera con la novela moderna, El hostigante verano de los dioses resulta una dosis muy difícil de aceptar. Si a todo esto se agrega el hecho de que la novela fuera escrita por una mujer de dieciocho años que incursionaba en las huestes del sospechosamente radical y amoral movimiento nadaísta, se entiende el desconocimiento y la falta de apreciación de la importancia de la primera novela de Buitrago. Es importante recalcar que la posición de la mujer en la sociedad colombiana ha sido muy menospreciada. Ejemplo de tal situación es el hecho de que las mujeres colombianas fueron de las últimas en conseguir el derecho al voto (1.957). Además, la aceptación de la incursión de la mujer

en diversos campos de la cultura y la ciencia es relativamente reciente.

Por otro lado, la década del sesenta significó el advenimiento de una época más pacífica después de un período de violencia política que arrojó un saldo de aproximadamente 100.000 víctimas y provocó la emigración masiva del campesinado a las capitales colombianas. Del clima de insatisfacción y deterioro de las instituciones en el epílogo de La Violencia, surge el movimiento nadaísta el cual pretendía destruir las bases de la sociedad colombiana. Capitaneado por el poeta Gonzalo Arango, los nadaístas plantearon un movimiento militante semejante a los que se dieron en otros países latinoamericanos durante la época de la vanguardia en los años veinte y la primera mitad de los treinta.

El hostigante verano de los dioses es, en cierto modo, la crónica del movimiento nadaísta. La novela es la historia de un grupo de pseudointelectuales denominado "Los auténticos liberales" quienes, como los nadaístas, parecen desafiar los modos de vida y las instituciones del lugar, pero en realidad, afianzan su poder dentro de una sociedad injusta que fomenta los privilegios de los que poseen bienes o apellidos importantes. Su filosofía deja mucho que desear, ya que, a pesar de que sus miembros se manifiestan en pro de la libertad de creación y expresión,

favorecen también otros valores como la segregación racial y la formación de una élite. Por otro lado, las mujeres que hacen parte del grupo desempeñan el mismo papel pasivo que ancestralmente se ha otorgado a las mujeres: el ser amantes incondicionales y secundar todos los proyectos de los varones. En este sentido, la novela de Buitrago es una crítica no sólo a la filosofía nadaísta y a sus tendencias elitistas, sino también a sus prácticas excluyentes de la labor femenina.

En el ensayo "Invención, desarrollo y modernidad", Octavio Paz ha señalado que una de las ideas que persisten actualmente es la concepción heredada del romanticismo de que: "el valor de toda obra literaria reside en su novedad: invención de formas o combinación de las antiguas de una manera insólita, descubrimiento de mundos desconocidos o exploración de zonas ignoradas en los conocidos" (343). La modernidad se define entonces por la aparición de obras que se consideran únicas y originales. Contrariamente a lo que sucedía con el arte clásico o el barroco en los que la imitación o la exageración del modelo se constituían las bases de la creación, en la modernidad lo distintivo es su capacidad crítica.

De hecho, tanto el concepto de "lo nuevo" como el impulso de negación u oposición a lo establecido que caracterizan la modernidad según Paz, son los valores que

dominan la estética nadaísta. No obstante, como se deja ver en El hostigante verano de los dioses, en el fondo el movimiento se constituía en una reafirmación de lo establecido. Dicha reafirmación se daba no sólo a nivel de los valores que se trataban de perpetuar, sino también con respecto a que era otra vez la poesía y no la novela o el teatro, el género escogido para promover el cambio. Tal cambio se operó como un relevo de dioses o figuras de la poesía colombiana sin dar mucha cabida a los novelistas que hicieron parte del movimiento. Es decir, el nadaísmo sufrió, como muchos otros movimientos de vanguardia según Paz, de una pérdida total de su capacidad crítica ya que los principios en los que basaban su estética "originalidad, personalidad y novedad: son los lugares comunes de nuestro tiempo" (344) El hostigante verano de los dioses da cuenta precisamente de dicha pérdida, pero al mismo se constituye en la primera obra posmoderna en Colombia.

Muy posiblemente algunos de los aspectos anotados anteriormente se constituyan en los motivos por los cuales Buitrago desertó rápidamente de las filas nadaístas. Otra razón para el abandono de las ideas nadaístas pudiera ser también que El hostigante verano de los dioses refleja no la actitud moderna de la búsqueda de "lo nuevo" sino más bien la convicción posmoderna de que no existe nada

original. Mas aún, el establecimiento y violación de los niveles literarios que se opera en la novela \coincide con la idea posmoderna preconizada por McHale de rechazar cualquier tipo de autoridad textual e incluso, determina la flagrante oposición a la creación de jerarquías.

En la década del setenta la novela se afianza como género en Colombia y por primera vez la industria editorial colombiana se lanza con decisión a publicar obras de autores colombianos. Williams señala que para esta época: "el surgimiento de dos empresas modernas, Tercer Mundo Editores y Editorial Plaza y Janés, permitió a los novelistas colombianos dirigirse a un verdadero mercado nacional, en vez de regional, e inclusive, por primera vez, al público internacional" (69). Novelistas como Gustavo Alvarez Gardeazábal (La tara del papa 1.971, El bazar de los idiotas 1.974), Germán Espinosa (Los cortejos del diablo (1.970) Fernando Soto Aparicio (Viaje a la claridad 1.971), Alba Lucía Angel (Los girasoles en invierno 1.970, Dos veces Alicia (1.972), Flor Romero de Nohra (Triquitraques del trópico 1.972) y Marco Tulio Aguilera Garramuño (Breve historia de todas las cosas 1.975), entre otros, publican gran cantidad de novelas en esta década.

De otra parte, aparecen por primera vez en Colombia estudios exhaustivos que aplican las teorías críticas más

recientes al análisis de la novela colombiana. Entre ellos figuran Seymour Menton con su obra La novela colombiana: planetas y satélites y Raymond L. Williams con Aproximaciones a Gustavo Alvarez Gardeazábal y Una década de novela colombiana: la experiencia de los setenta. Es precisamente en este volumen donde aparece el único ensayo crítico de considerable extensión acerca de Cola de zorro, la segunda novela de Fanny Buitrago.

Según Williams, Cola de zorro presenta la "novelización de un concepto" que se resume en la frase "una familia se perpetúa". No obstante, un acercamiento a la obra a la luz de las teorías narratológicas de Cohan y Shires, los comentarios acerca del personaje posmoderno de Thomas Docherthy y las conceptos de James Kavanagh acerca del impacto social de la ideología, revelan la dimensión real del proyecto de Buitrago. Mediante la construcción de un discurso en el que se enfatiza que los personajes son meros entes de ficción creado por la manipulación de la voz narrativa, Buitrago consigue que el lector adopte diferentes posiciones dentro del relato. Las diversas posturas que el lector toma en el texto hacen que éste se concientice de los valores morales y socio-culturales que la familia representa. Dichos valores hacen parte de la ideología que se encarga de perpetuar los papeles sociales masculinos y femeninos tanto en la institución familiar

como en la sociedad colombiana en general.

Cola de zorro parece continuar la saga de las novelas acerca de la genealogía familiar inspiradas en Cien años de soledad. Como en la épica macondina, la obra es la historia de varias generaciones de la familia Viana-Reyes en la costa atlántica colombiana. La acción tiene lugar tanto en los pueblos Opalo y San Miguel del Viento como en la ciudad de Bogotá. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en la obra garciamarquezca, los personajes no son seres singulares o arquetipos de una cultura. La estatura mítica que el patriarca, el guerrero o la matrona ejercen en Cien años de soledad, se transforma en Cola de zorro en la utilización del personaje sólo como punto de apoyo al discurso. En otras palabras, se subraya en la narrativa que el personaje es exclusivamente un ente de ficción que sólo tiene sentido dentro del texto de la novela. En consecuencia, la caracterización de dichos personajes se reduce a destacar un solo rasgo (la esposa infiel, el revolucionario perseguido, el hombre machista) que se repite nuevamente en otro personaje.

El empleo de personajes no delineados totalmente así como la manipulación de la voz narrativa dan al lector la oportunidad de participar más abiertamente en la creación de la obra. Las frecuentes mudas de agencia narrativa hacen que el lector no solamente tenga la oportunidad de

adoptar diferentes posturas ante el texto sino también medir el impacto de su propia ideología. De este modo el personaje se convierte simplemente en un lugar en el discurso, un espejo a través del cual el lector puede evaluar su propio esquema de valores. En este sentido, Cola de zorro reta el proyecto moderno de Cien años de soledad ya que no sólo instauro un orden sino que también lo cuestiona.

Si en Cien años de soledad la tendencia es unificar en el microcosmos macondino a una serie de personajes arquetípicos, en Cola de zorro la idea es mostrar no sólo a los personajes cuyas características inciden en el mantenimiento del status quo sino también a aquellos cuyos pocos rasgos definidores representan fuerzas que no encajan pero que persisten en el sistema social. De esta manera, se observa en la novela la aparición de personajes como el patriarca Manuel Viana y la matriarca Malinda Reyes quienes tratan de preservar el patrón de dominación que redunda en la solidificación de la unidad familiar. Por otro lado, la novela también presenta a personajes como el intelectual suicida Lucas Reyes, el revolucionario Guadalupe Salcedo, la incorforme y rebelde publicista Malinda Cabo quienes amenazan con desestabilizar el orden establecido.

En este sentido, se podría afirmar que con respecto a la creación de los personajes, Cola de zorro se vincula más fácilmente con obras como La casa grande y Respirando el verano que con Cien años de soledad. Tanto en la obra de Cepeda Samudio como en la de Rojas Herazo los personajes poseen características que favorecen la desestabilización del orden patriarcal imperante. La diferencia entre Cola de zorro y las obras citadas reside en que no solamente se presentan personajes que mantienen y retan tal orden patriarcal, sino que los pocos rasgos que definen a los personajes se repiten de generación en generación. Ejemplo de esta dinámica pudieran ser la reaparición de la figura del guerrillero, primero desempeñada por Guadalupe Salgado en la época en que la familia Viana dominaba el pueblo de Opalo, y posteriormente por Benito Viana cuando la familia Viana-Reyes se traslada a Bogotá. Lo mismo sucede con la matriarca Malinda Reyes cuyos antepasados se caracterizan por los mismos rasgos desde la época colonial hasta nuestros días. La repetición de atributos específicos en varios personajes pudiera explicar el significado del título ya que del mismo modo en que el zorro es sagaz y astuto también el sistema lo es, en la medida en que se funda en una ideología que perpetúa la injusticia social y el orden patriarcal.

Si se revelan tendencias posmodernas con respecto al manejo de los personajes en Cola de zorro, también sucede lo mismo con relación al tratamiento de la ficción y la Historia en Los Pañamanes. Publicada en 1.979, la obra responde al intento posmoderno de cuestionar las narrativas totalizantes como las que produjeron los escritores del "Boom" literario hispanoamericano. Me refiero a novelas inscritas dentro de la modernidad como Cien años de soledad de Gabriel García Márquez, Conversación en la Catedral de Mario Vargas Llosa o Los pasos perdidos de Alejo Carpentier. Para los escritores posmodernos resulta muy sospechosa la forma en que la trama y la estructura narrativa de una novela se convierte en una representación totalizante de un mundo que integra eventos de diversa naturaleza en una ficción unificada. Debido a esta razón, la tercera novela de Buitrago presenta un cúmulo de historias sin aparente relación organizadas en una suerte de archivo, sin ofrecer al lector las claves para desentrañar su significado.

Roberto González Echevarría ha planteado en su estudio sobre la novela hispanoamericana el concepto de la novela archivo. Según el crítico cubano, los escritores hispanoamericanos como Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos y Julio Cortázar entre otros, crean este tipo de novelas en las que se imitan las

convenciones de discursos dominantes como el legal y el histórico con el afán de legitimar sus propias historias. Al hacerlo, no sólo manifiestan el deseo de consolidar el poder por medio del conocimiento acumulativo sino también, la intención de resistir el proceso de canonización inevitable que se da al tratar de reconstruir el pasado por medio de la escritura. En Los Pañamanes no sólo se llevan a cabo estos propósitos sino que también va un paso más allá al construir y al mismo tiempo deconstruir el pasado histórico de una región. En el curso de dicho proceso, Buitrago crea una narrativa sin ánimos totalizantes que plantea los riesgos del proceso de escritura.

Linda Hutcheon ha señalado las similitudes entre los procesos seguidos tanto por el historiador como por el escritor de ficción en su intento de representar el pasado. Para explicar estas diferencias, la investigadora canadiense establece una diferencia radical entre "eventos" y "hechos". Los eventos son los sucesos que ocurren día a día en el mundo, mientras que los hechos son la interpretación de esos eventos en una narrativa de ficción o un texto histórico (75). Como lo afirmara Hayden White acerca de los historiadores, Linda Hutcheon sostiene que también los escritores de ficción ordenan, suprimen, repiten y privilegian unos hechos sobre otros en su afán

de reconstruir el pasado³. Tanto los unos como los otros tratan de imprimir significado a los eventos que narran y es precisamente este proceso interpretativo lo que preocupa a escritores posmodernos como Fanny Buitrago.

Siendo consciente de que sólo podemos conocer el pasado por documentos y escritos que describen lo acaecido en otro tiempo, Buitrago escoge el archivo como vehículo de representación del pasado histórico de las islas de San Gregorio y Fortuna. De acuerdo con lo estipulado por González Echevarría, la novela archivo se caracteriza en general por tres rasgos principales: la presencia de la Historia o los documentos o formas a través de la cual fue narrada, la existencia de un historiador que los lee e interpreta, y la aparición de un texto que el historiador está tratando de completar (22).

En Los Pañamanes se manifiestan cada una de las características de la novela archivo señaladas por González Echevarría pero se va un paso más allá con relación a los dos últimos aspectos. La presencia de tanto el discurso histórico como el legal en la reconstrucción del pasado de las islas denominadas en la novela San Gregorio y Fortuna resulta evidente. No obstante, la novela se plantea como la revisión del archivo del exgobernador de la zona, Gregorio Saldaña, por parte de su bisnieta Valentina y el actual gobernador, Tadeo Román IV.

Al tratar de reconstruir la historia de la región basados en los documentos del archivo oficial, se pone de presente el aspecto autoreferencial de la pieza, característica básica de las llamadas historiografías metaficticias en la teoría de Hutcheon⁴.

El proceso de reconstrucción de la historia de las islas iniciado y no culminado por Valentina Saldaña y Tadeo Román IV revela no sólo las similitudes en los métodos empleados en la Historia y la literatura sino también las tendencias que han predominado en la representación del habitante del Caribe colombiano y por extensión del latinoamericano. Ni la historia ni la literatura puede escapar a las reglas que impone la narrativa. Mediante la narrativa se organiza el caos del pasado pero también a través de ella se permean la ideología y el bagaje cultural del historiador y el literato en el contexto en que se inscriben. Tanto en las novelas totalizantes de los escritores del Boom como en los tratados de Historia ha predominado la filosofía del individualismo y el intento de definir el ser latinoamericano, minimizando al máximo las diferencias y tradiciones de diverso origen. Los Pañamanes problematiza precisamente la estrechez de esta visión en la representación del pasado y enfatiza la importancia de una visión pluralista en la que tengan cabida tanto los

vencidos como los vencedores, tanto los desposeídos como los poderosos, tanto las regiones marginales como los epicentros socio-económicos y culturales, tanto las mujeres como los hombres.

En los años ochenta el proyecto de cuestionamiento de los mecanismos de representación por medio de la escritura se mueve a otras esferas en la novelas de Buitrago. En esta etapa la escritora se ha trasladado a Bogotá y comienza a recrear en sus obras el ambiente y los personajes capitalinos. La ciudad se ha transformado vertiginosamente a partir de los años setenta. De ser la llamada "Atenas suramericana" o centro cultural por excelencia, Bogotá se convierte en una urbe con más de seis millones de habitantes provenientes de todas las regiones del país. Como en toda gran ciudad el apogeo que adquieren los medios masivos de comunicación deja sentir su impacto en la vida diaria de sus habitantes. Cada vez más la distinción que se hacía entre la alta cultura y la cultura popular se hace más oscura. Esta es precisamente una de las características señaladas por Fredric Jameson en la posmodernidad desarrollada por Buitrago en sus dos últimas novelas Los amores de Afrodita y ¡Libranos de todo mal!.

En Los Amores de Afrodita Buitrago enfrenta al lector al cúmulo de representaciones provenientes tanto de la

literatura culta como de la literatura popular que afectan nuestra visión del papel social que deben ejercer hombres y mujeres en la sociedad. Las estrategias aplicadas para llevar a cabo estos propósitos son múltiples. A través de la intertextualidad y la interfiguralidad consigue rescribir el mito occidental de Afrodita. Mediante la parodia de las técnicas de la novela rosa, logra transformar la estructura de la novela. De esta manera, Buitrago encuentra una voz singular y contestataria al reciclar los temas, las imágenes y las técnicas que han sido la base fundamental para forjar los patrones ideológicos dominantes.

Una de las controversias más inquietantes en la crítica de hoy en día tiene que ver con la manera en que la posmodernidad se relaciona con el feminismo. Al respecto Craig Owens ha comentado que:

It is precisely at the legislative frontier between what can be represented and what cannot that the postmodernist operation is being staged -not in order to transcend representation, but in order to expose that system of power that authorizes certain representations while blocking, prohibiting or invalidating

others. Among those prohibited from Western representation, whose representations are denied all legitimacy, are women. (59)

En las novelas de Fanny Buitrago, y especialmente, Los amores de Afrodita, la escritora logra exponer no sólo las representaciones de las conductas femeninas y masculinas que las novelas rosa suprime y refuerza sino también la importancia de mitos como el de Afrodita que han incidido decisivamente en la construcción de tales representaciones. Técnicas como la parodia y la intertextualidad le han permitido a Buitrago crear la distancia crítica necesaria entre el texto y el lector que le permite a éste último concientizarse de los efectos tanto de la literatura culta como de la literatura popular en la conformación de nuestros valores sociales.

Raymond Williams ha afirmado que escritores como Rafael Humberto Moreno Durán, Alba Lucía Angel, Marco Tulio Aguilera Garramuño, Darío Jaramillo Agudelo y Andrés Caicedo son los que pueden considerarse como posmodernos. Entre sus predecesores el crítico cita a Alberto Duque López, Humberto Navarro y Germán Pinzón. La razón de esta aseveración obedece, según Williams, a que en el caso de Moreno Durán:

Esta narrativa tiene sus raíces en Borges; no busca un universo organizado sino que más bien lo subvierte, y con frecuencia utiliza como sujeto fundamental el lenguaje o el ingenio verbal. Es más teórica que orientada hacia el mundo real, y a menudo teoriza sobre la misma narración. (256; énfasis mío)

Si se tiene en cuenta que en Los amores de Afrodita Buitrago estudia a fondo la forma como tanto la novela rosa como el mito occidental de Afrodita provenientes tanto de la literatura culta como de la popular han incidido en la creación o supresión de las representaciones de mujeres y hombres en la sociedad, se puede afirmar que Fanny Buitrago pertenece a este grupo de escritores posmodernos cuya preocupación fundamental es la narración y sus efectos.

Posteriormente, basado en las afirmaciones teóricas de Lucille Kerr, Williams destaca que: "Moreno Durán y otros colombianos han publicado textos típicamente posmodernos, en el sentido de que no se evidencia en la narración un narrador único en el que pueda apoyarse el lector..."(257). Como se ha dejado ver hasta el momento, no se presenta un narrador con omnisciencia total que

organice el relato en las novelas comentadas anteriormente. Por el contrario, estas narrativas se caracterizan por presentar multitud de narradores y diversidad de puntos de vista. Los amores de Afrodita no escapa a esta tendencia. El texto se presenta como una colección de segmentos titulados "¡Anhelante, oh anhelante!", "Rosas de Sarón", "Corazón expósito" y "Legado de Corín Tellado" en las que no prevalece un narrador único. Es más, la novela funciona como un caleidoscopio de imágenes, o representaciones de otras representaciones. El único elemento unificador es el hecho de que todos los relatos tienen lugar en la ciudad de Bogotá. Al respecto se puede pensar que la estructura de Los amores de Afrodita obedece no sólo al clima de desintegración de los estamentos de la sociedad colombiana sino también a la "esquizofrenia" que caracteriza según Jameson, la sociedad actual (111).

Helena Araújo en sus comentarios acerca de Los amores de Afrodita describe muy bien el ambiente que persiste en la novela:

El telón de fondo es Bogotá, con las antesalas, oficinas, bares, clubes, fincas de una clase que maneja el dinero en función del ascenso social, convirtiendo en valores de cambio a

hombres y mujeres. Avidez, desenfreno, venalidad de quienes especulan y acaparan. Tráfico de influencias, rapiña de ganancias en un ámbito rondado por miseria y violencia (449).

Curiosamente, también es ésta la atmósfera que prevalece en ¡Libranos de todo mal! (1.989), la última novela publicada de Fanny Buitrago.

¡Libranos de todo mal! retrata el ambiente de violencia, represión e inseguridad que se vive en la capital colombiana. Las componendas políticas, el abuso de la autoridad, las actividades de los grupos paramilitares, los continuos crímenes y el auge del fanatismo son los temas fundamentales presentados de la novela. En ¡Libranos de todo mal! Buitrago deja ver el impacto que ha tenido el surgimiento de los grupos paramilitares, la reactivación de la guerrilla, el fortalecimiento de la mafia del narcotráfico y la aparición de los paramilitares apoyados por grupos ultraderechistas, en el recrudecimiento de la violencia y la desintegración social del país.

Como Los amores de Afrodita, ¡Libranos de todo mal! es una narrativa híbrida que se debate en la disyuntiva entre la novela y la colección de cuentos. De esta manera se subraya otra de las constantes del posmodernismo

estipulada por Ralph Cohen: la imposibilidad de clasificación de una narrativa con relación a los géneros literarios (11). No obstante, teniendo en cuenta la distinción hecha por L.M. O'Toole sobre el cuento y la novela, se puede afirmar que la obra presenta características de ambos géneros. Por un lado, posee elementos centrífugos característicos de la novela según O'Toole. Por el otro, una lectura interrumpida de cada segmento por separado hace evidente que también contiene elementos centrípetos típicos del cuento. Con relación a este aspecto cabe anotar que otros escritores latinoamericanos como el cubano Guillermo Cabrera Infante (Tres tristes tigres), la mexicana María Luisa Puga (Las posibilidades del odio) y el argentino Manuel Puig (Boquitas Pintadas, Buenos Aires Affair) han producido obras que también encajan dentro de la dinámica de dispersión y cohesión de ¡Libranos de todo mal!.

Dentro de los elementos de cohesión que aparecen en la obra se pueden señalar aspectos como el lugar donde se desarrolla la acción (el centro de Bogotá), la reparación de los personajes en otros segmentos y la presencia del conflicto fantasía/realidad que abarca a los personajes de todos los relatos. Semejante al tratamiento subversivo de las técnicas de la novela policiaca en Buenos Aires Affair, el primer relato se abre con el enigma de la

desaparición y posible muerte del Alcalde Menor del barrio céntrico "Las Nieves", Manlio Cellis. No obstante, marcado por la tendencia posmoderna de evitar los finales cerrados, el relato final ("De condición mortal") no ofrece una respuesta convincente al problema, dejando al lector en la más completa incertidumbre.

Entre los elementos de dispersión presentes en la pieza vale la pena destacar la variedad de técnicas literarias, el énfasis en la oralidad, la discontinuidad de los relatos y el exponer al lector a un momento crucial en la vida de los protagonistas apoyan el argumento de considerar la obra como una colección de cuentos. Posiblemente la dicotomía entre cohesión y dispersión que distingue a ¡Libranos de todo mal! y por lo tanto la imposibilidad de clasificarla en un género sean reveladores de la crisis en los mecanismos de representación de la época posmoderna. De otra parte, también pudiera pensarse que la dislocación en la narrativa posee un objetivo ulterior: recrear efectivamente para el lector el ambiente de violencia y caos que viven los habitantes de una urbe como Bogotá.

En suma, el proyecto de cuestionamiento de la autoridad de los mecanismos de representación en la novela conduce a la consideración de interrogantes ontológicos. A través de su novelística Fanny Buitrago investiga la

forma como se representa en una narrativa de ficción y los efectos de tal representación en la configuración de la ideología y por ende del sistema social.

Mediante el estudio de cada uno de los elementos de la novela, a saber: el autor en El hostigante verano de los dioses, el personaje en Cola de zorro, la Historia en Los Pañamanes, la estructuración de los relatos y la relación del texto con el lector (Los amores de Afrodita y ¡Libranos de todo mal! Buitrago consigue varios propósitos. Entre tales logros se destaca en primer lugar, el haberse convertido en una de las pioneras de la novela posmoderna en Colombia. En segundo lugar, crear una narrativa que da la oportunidad al lector de adoptar posturas diferentes ante el texto garantizando así el cuestionamiento de la ideología social. En tercer lugar, poner en entredicho las tendencias totalizantes tanto en la Historia como en la literatura y abogar por una visión pluralizante y diversificada en la representación del pasado histórico. En cuarto lugar, borrar las distancias entre la alta cultura y la cultura popular al examinar críticamente el impacto de los textos que moldean nuestra visión del papel social de hombres y mujeres. Y en último término, retar las divisiones genéricas entre el cuento y la novela ofreciendo una narrativa híbrida que comunica la esquizofrenia y el caos de nuestro tiempo.

Por todas estas razones, Fanny Buitrago es actualmente una de las escritoras más valiosas cuya obra ha significado para la literatura colombiana no sólo su entrada en la posmodernidad sino también un reto a las formas de representación. Con relación a este último aspecto, Buitrago se une a muchos de los escritores latinoamericanos que hoy por hoy no sólo hacen de la novela misma su tema de reflexión y crítica, sino que también investigan el impacto de la literatura en el sistema social.

Notas

¹ Otros premios que ha recibido Fanny Buitrago incluyen los de "El Tiempo", "El Nacional" y "Revue de Deux Mondes" (1.974) por su cuento "Pasajeros de la noche", el Premio de Literatura Infantil auspiciado por Seguros Médicos Voluntarios por "La princesa chibcha" en 1.976. Su obra La casa del abuelo ganó el segundo premio en el Primer Festival Latinoamericano de Literatura infantil patrocinado por la Unesco y la Editorial Voluntad. La autora también ha sido ganadora de premios literarios en España, entre los que se cuentan el premio Villa de Avilés en Asturias (1.984) por "Tiquete a la pasión" y el premio Felipe Trigo (1.986) por "Los fusilados de ayer".

² Véase Alejandro Martínez, res. de El hostigante verano de los dioses, de Fanny Buitrago, El espectador Magazine dominical 17 Mar. 1985: 22 y Rodrigo Parra Sandoval, res. de Los amores de Afrodita, El espectador Magazine dominical Sept. 1986: s.p. y ¡Libranos de todo mal! aparecida en Quimera Edición Latinoamericana 4 (mayo-jun. 1990): 54-55.

³ En su obra Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe, Hayden White plantea su teoría acerca de la construcción del texto histórico y su relación con aspectos estilísticos, epistemológicos e ideológicos. El crítico desarrolla su tesis basado en la premisa de que tropos como la metáfora, la metonimia, el sinécdoque y la ironía predominan en diferentes etapas históricas.

⁴ Hutcheon define las historiografías metaficticias como "novels that are intensely self-reflexive but that also both re-introduce historical context into metafiction and problematize the entire question of historical knowledge" (54).

Capítulo primero:

La puesta a prueba de la figura del autor en

El hostigante verano de los dioses

El hostigante verano de los dioses (1.963) es la primera novela de Fanny Buitrago. Inserta dentro del movimiento nadaísta surgido en Colombia en los años sesenta, la obra tiene como trasfondo el ambiente de conflictos económicos y raciales de la ciudad de Barranquilla. El nadaísmo tenía como propósito poner en tela de juicio los valores, las instituciones, las convenciones sociales y los modos de vida establecidos durante el epílogo de La Violencia. Dentro de sus filas, se cuenta un grupo de once a trece poetas y narradores dentro de los cuales se destacan Daniel Arango (el fundador), Jaime Jaramillo Escobar, Jotamario, Alberto Escobar y Fanny Buitrago. En el magnífico estudio de Armando Romero¹ sobre "El nadaísmo", el autor cita apartes del Primer Manifiesto donde Gonzalo Arango plantea cuál debe ser "la misión" del movimiento:

No dejar una fé intacta, ni un ídolo
en su sitio. Todo lo que está
consagrado como adorable por el orden
imperante será examinado y revisado.
Se conservará solamente aquello que

esté orientado hacia la revolución, y que fundamentalmente por su consistencia indestructible, los cimientos de la sociedad nueva (Romero, 38).

Como resulta evidente, el objetivo de los nadaístas era ir en contra de todos los cánones sociales y morales y rechazar de plano cualquier figura que inspirara autoridad ya sea dentro de la sociedad, el sistema político o el mundo intelectual.

A pesar de la reconocida filiación literaria de El hostigante verano de los dioses con el movimiento nadaísta², la obra va más allá de la simple exposición de sus postulados. En realidad, este texto revela una profunda crítica a la manera como los nadaístas se desentendían totalmente de los problemas socio-económicos y políticos de una sociedad en crisis y en su lugar propugnaban por la creación de un grupo elitista que se caracterizaba por el radicalismo y el egoísmo individual y colectivo. La novela se inscribe más en la vertiente del vanguardismo que pretende acercar los términos entre el arte y la vida (Burger 22) convirtiéndose en la autocrítica del arte mismo. Tomando la ficción como instrumento para lograrlo, la obra expone cómo operan cada uno de los mecanismos de representación que hacen parte

del género novelesco. Fanny Buitrago investiga entonces, el problema de la construcción de una novela y el papel que desempeña el autor en la creación literaria a través de la violación de los varios niveles narrativos (metalepsis) que presenta la obra.

La preocupación por la forma como opera el autor en la novela objeto de este estudio, responde al cambio de visión con respecto al tema en la transición de la modernidad a la posmodernidad. Desde los inicios de la modernidad, escritores como Virginia Wolf y James Joyce concentraron sus energías en tratar de disfrazar la presencia del autor en la narrativa por medio de estrategias como el monólogo interior. En contraste con esta postura, los escritores posmodernos llevan al límite las técnicas literarias para revelar a los lectores la presencia, y al mismo tiempo, la ausencia del autor. En las obras posmodernas, los autores pueden en un momento dado asumir una forma corpórea concreta, pero de igual modo, pueden desaparecer de la escena y adoptar de nuevo su posición de estrategias en una suerte de "juego a las escondidas" entre lectores y autores. Motivados, como los autores románticos, por reinsertar nuevamente la asociación entre el autor y un dios todopoderoso, los posmodernos revelan paradójicamente que es únicamente el lenguaje el que crea ficciones, y el autor es una

invención que se produce en el contrato tácito establecido en el proceso de lectura de una narrativa. Como lo afirma Brian McHale:

the postmodernist writers seem to be obsessed with it (authority) -obsessed enough, at any rate, to be willing to sacrifice novelistic illusion for the sake of asserting their authority in the most basic sense, their mastery over the fictional world, their ontological superiority as authors (McHale, 210).

En El hostigante verano de los dioses, tanto en la estructura como en la trama se enfoca la idea del papel del autor en la novela. La obra contiene veinte capítulos en los que se alternan cuatro narradoras: "la forastera", Inari, Hade e Isabel, cada una de las cuales, a excepción de la primera, relata cuatro capítulos. Marina o "la forastera" narra diez capítulos y es una periodista que llega a aquella ciudad costera para investigar quién es el autor de una novela que se ha convertido en un éxito editorial. Supuestamente el autor o autores de dicha novela son miembros de un grupo de pseudointelectuales reminisciente de los Nadaístas al que pertenecen las otras tres narradoras. A través de sus artículos periodísticos

Marina da a conocer al grupo y eventualmente llega a formar parte de él. Por medio de las entrevistas y encuentros de Marina con los habitantes del pueblo, el lector también se entera tanto de la vida y los conflictos de Dalia Arce y sus hijos gemelos Fernando y Esteban Lago, quienes dominan la actividad socioeconómica y política de la región, como de Abia, la acaudalada y aparentemente inocente hija de un senador, de quien todos los miembros del grupo se enamoran. Inari es otra de las narradoras de la novela y se desempeña como jefe de relaciones públicas de la compañía frutera cuya dueña es Dalia Arce. Mediante su relato el lector llega a conocer a otros dos miembros del grupo: Milo, el exseminarista que desea ser escritor y quisiera haber sido el autor de la novela publicada, y Arnabiel, un pintor de origen humilde que llega a tener éxito y de quien Inari está enamorada. Isabel, la cuarta narradora, presenta en su relato a otro de los personajes claves, que reaparece siempre en la obra de Buitrago. Se trata de Daniel, un guerrillero que intenta convencer a todos de la necesidad de la lucha armada. Daniel tiene una relación amorosa con varias mujeres incluyendo a Abia, a Isabel y a Dalia y finalmente termina en la cárcel por la traición de esta última.

Una de las estrategias que resultan más efectivas para resaltar la forma como operan los elementos de la ficción

es el uso de diversos niveles narrativos. Según Rimmon-Kenan en una narrativa se puede crear una estratificación de niveles narrativos cuando "A character whose actions are the object of narration can himself in turn engage in narrating a story" (91). Este nivel que se crea no es único y ocurre cada vez que un personaje asume el papel de narrador. Así, dentro de la narración contada por ese personaje puede incluirse una nueva narración hecha por otro personaje que pertenezca al mundo narrativo y así sucesivamente. En la obra que nos ocupa se multiplica este proceso continuamente. Un primer nivel narrativo lo constituye una autora ficcionalizada³ identificada como Fanny Buitrago quien se dirige a un lector ficcionalizado y quien introduce la obra presentando la dedicatoria, la advertencia al lector, un corto prefacio y el epílogo. Este nivel corresponde a la diégesis o la historia central según la teoría de Gérard Genette⁴. En el segundo nivel narrativo se ubica la narradora recopiladora (Marina) quien relata la forma cómo consiguió escribir la crónica del grupo. Dentro de la narración de Marina, surgen tres personajes femeninos (Hade, Isabel e Inari) quienes a su vez relatan en forma individual su propia historia. Cada una de las narraciones o hipodiégesis⁵ de dichos personajes se constituye en los niveles narrativos tercero, cuarto y quinto de esta historia. Todos estos

relatos se unen entre sí debido a la relación entre los personajes y forman parte del primer nivel narrativo, el de la autora ficcionalizada dirigiéndose a su lector.

Como resulta obvio, la estructura de la novela es bastante compleja. La estrategia consiste en interrumpir frecuentemente la diégesis principal con mundos secundarios o hipodieéticos. Esta técnica de incluir representaciones dentro de la representación permite que los lectores se enfrenten interminablemente al problema de decidir qué hechos se pueden localizar en el plano de la diégesis y cuáles dentro de la hipodieégesis. Mas aún, el lector debe precisar en qué nivel narrativo se mueven y cómo los continuos cambios de un nivel narrativo a otro afectan su propia perspectiva de los eventos. Ello ocurre desde el prefacio cuando se hace una "Advertencia Innecesaria" al lector ficcionalizado: Todos los personajes, situaciones y entidades de este libro, son exclusivamente fruto de la imaginación. Cualquier semejanza con la realidad es una coincidencia, o una mala pasada de mis continuos insomnios (9; énfasis mío). Las palabras empleadas en esta nota revelan el juego entre la ilusión y la realidad que se manifiesta a través de toda la obra. Inicialmente el uso de la palabras "Advertencia Innecesaria" y la declaración de que todos los elementos de la obra son producto de la fantasía, subrayan el

carácter imaginativo de los hechos presentados en la novela. En otras palabras, la autora ficcionalizada despierta en la conciencia del lector la idea de que lo ocurrido en la novela nunca puede equipararse con lo que pasa en la realidad. No obstante, la anterior aseveración se contradice inmediatamente porque se admite que pueden haber "coincidencias" entre el mundo narrativo de la novela y el del mundo real o del lector. En otras palabras, la autora ficcionalizada invade el mundo del lector, y, a través de este recurso, consigue no sólo poner en tela de juicio la verosimilitud de su relato sino también la veracidad del mundo del lector.

Por otro lado, se sabe que Fanny Buitrago perteneció en su juventud al movimiento nadaísta en la época en que hizo sus primeras incursiones en el mundo de la literatura. El planteamiento de El hostigante verano de los dioses como un "roman-à-clef" en el que resultan evidentes las semejanzas entre los miembros del grupo y los exponentes del nadaísmo, pero en el que al mismo tiempo se quiere evitar toda coincidencia entre los seres de carne y hueso y los personajes de la novela, desestabiliza el estatus ontológico de éstos últimos. Es decir, si se da la impresión momentánea de que los indicios autobiográficos pudieran comunicar más efectivamente el mensaje al lector, dicha indicación se

trueca rápidamente en una afirmación del carácter ficticio de los personajes y el papel del autor como su creador autónomo.

Este juego entre lo real y lo irreal y la continua violación de las reglas de la ficción también se hace evidente en el segundo nivel narrativo. En este nivel la narradora es Marina, la forastera que llega a la ciudad para hacer el reportaje al autor de la novela. El mismo uso de la palabra forastera connota la idea de que la narradora está fuera del ambiente y del mundo que piensa recrear en sus artículos periodísticos. No obstante, su narración en primera persona no sólo da cuenta de sus propias experiencias a su llegada a la ciudad sino también de las relaciones que se establecen entre ella y los miembros del grupo y de éstos últimos entre sí. Por lo tanto, Marina es a la vez una narradora recopiladora (heterodiegética⁶) que relata la vida de la gente de aquella ciudad, como también la narradora protagonista (homodiegética) que cuenta la historia de su llegada y su vinculación al mundo intelectual y social de Barranquilla.

En este sentido, la violación de las reglas de la ficción se hace evidente en el hecho de que la narradora comparte dos funciones narrativas y crea la ilusión de que es tanto parte del mundo (real) del lector como del mundo ficticio de la historia relatada (hipodiégesis). Por un

lado, este doble papel que la narradora desempeña siembra la duda en el lector con respecto a la verosimilitud e imparcialidad de la narradora al relatar los hechos. Por el otro, el ejercer el papel de narradora protagonista la coloca en el mismo nivel que sus coetáneas (Inari, Hade e Isabel) y destruye toda idea de superioridad o inferioridad con respecto a quién domina el relato y por ende afecta sustancialmente la jerarquía de niveles literarios. Al respecto, McHale ha comentado que en este tipo de textos: "it is impossible to determine who is the author of whom, or, . . . which narrative level is hierarchically superior, which subordinate" (120).

Uno de los casos en que se hace más palpable esta doble función (el cuestionamiento de la autoridad y la violación de las normas de la ficción), es el de la narración de vida de la matrona del pueblo, Dalia Arce. Desempeñándose como narradora recopiladora, Marina hace uso de la técnica periodística y entrevista al viejo Arturo C., un anciano mendigo que relata cuentos y resúmenes de películas por diez centavos. Según Arturo C., la vida de Dalia se reduce a los siguientes eventos:

"Todo se le puede perdonar a Dalia Arce. ¡Todo...! El salir encinta antes de cumplir trece años y presentarse en la feria el mismo día que nacieron sus

mellizos. Echarlos de casa...; Santo Dios! Y gritar en público, a la salida de la iglesia que maldecía el nombre de su marido -el viejo se estremece-, la ocurrencia de edificar en la orilla oeste y arar en sus tierras, cada año, sin sembrar nada en ellas, desoyendo las antiguas tradiciones y burlándose de ellas" (40).

El hecho de que la narradora cite textualmente lo narrado por Arturo C. tiene dos efectos: la creación de la ilusión de la objetividad del relato del entrevistado y la intromisión de un nuevo narrador que usurpa el lugar del autor y adopta a Dalia como su personaje. A su vez, todo este procedimiento trae como consecuencia la exposición de los mecanismos que rigen la creación de una novela: la presencia de un autor, la selección de un personaje y la organización de los eventos en la vida del personaje de acuerdo con el criterio propio del autor. En este caso en particular, Arturo decide incluir en su versión exclusivamente los eventos que hicieron que los habitantes del pueblo consideraran a Dalia como una mala madre y una mujer ambiciosa y rebelde. Sin embargo, Arturo rápidamente atribuye todos estos presuntos defectos a "las manos" de Dalia:

"Son sus manos, tienen la culpa de lo que Dalia hizo, de lo que hace, y de lo que va a hacer. Fueron creadas para un cuerpo diferente al suyo, le tocaron por equivocación y la tararon para siempre. Se le verían bien a una ramera del puerto, a una prestamista calva o a una beata corrompida. No a ella...¡Santo Dios!" (Buitrago, 40).

De acuerdo con el relato de Arturo, Dalia no es culpable porque su conducta rebelde y agresiva se debe al tipo de manos que posee porque éstas no son apropiadas para una "mujer buena" sino para una mujer de baja condición. En otras palabras, la apariencia del personaje no corresponde al carácter verdadero de la persona. A pesar de todo esto, resulta evidente que para los habitantes del pueblo el comportamiento de Dalia no tiene mucha justificación porque ella no ha sido una mujer sufrida y sumisa sino que se ha revelado contra ese patrón de conducta. Por otro lado, si se considera la opinión de Arturo de que exclusivamente las manos de Dalia son culpables de su comportamiento, podremos concluir que la autoridad de Arturo es cuestionable ya que ninguna persona considera a sólo una parte del cuerpo de una persona como culpable de la conducta de un individuo⁷.

No obstante, cuando Marina o la narradora recopiladora entrevista a Dalia y ésta narra la historia de su vida, la opinión del lector se transforma. Mediante su relato se sabe que Dalia ha sufrido por la intransigencia y la crueldad por parte de su marido. Dorance Lago, "un hombre egoísta que acariciaba a sus caballos y pegaba a las mujeres" (43) se aprovechó de la pobreza de Dalia y se casó con ella cuando ésta tenía 12 años, para dejar un hijo legítimo que heredara su fortuna. Dalia relata su historia en estos términos:

"Y como le decía, señorita, se casó conmigo inmediatamente, para no darme tiempo a pensar. 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...Nunca me sacaba a la calle; cerraba la puerta con llave al salir, ordenándome que no respondiera a los que tocaban a la puerta..." (44).

Ante este tremendo abuso, Dalia reacciona escapándose de su casa el mismo día que da a luz a sus dos hijos y celebrando con los habitantes del pueblo la fiesta anual del río. Desafortunadamente, su marido la encuentra, la

golpea y como represalia ante su acción no permite que Dalia tenga ningún contacto con sus hijos. Consigue una criada negra que además de ser su amante cuida de ellos. Este maltrato psicológico hace que los mellizos crezcan como enemigos y que no desarrollen ningún sentimiento hacia su madre. Debido a ello, una vez que se produce la muerte de Due en la que según Dalia sus hijos tomaron parte, ella los echa de su casa y consigue que cada uno reciba la herencia de su padre. Del relato de Dalia resulta evidente entonces, que ella es una mujer que ha padecido mucho, pero que al mismo tiempo tiene la suficiente entereza de carácter para sortear las situaciones y no darse por vencida ante los problemas.

Ahora bien, si el lector ya se ha formado una imagen positiva de la personalidad de Dalia, súbitamente dicha imagen se pone en duda cuando Dalia se refiere a otro texto, el que motiva la llegada de Marina al lugar. Se trata de la novela que relata la historia de los pobladores de la ciudad cuyo autor quiere encontrar Marina. Dalia confiesa que lo que le ha relatado: "-Lo sabe todo el mundo...No faltará quién se lo repita, o le enseñe el capítulo -de ese absurdo libro en donde muelen mi vida. Pero nada que le digan será tan verdadero como esto. . . (49; énfasis mío). Nótese que además de sembrarse la duda en la opinión del lector acerca del

relato de Dalia, éste lo coloca en el mismo nivel en el que está la narradora-recopiladora y experimenta junto con ella la misma confusión que genera tal diversidad de versiones. También comparte con la narradora-recopiladora la incertidumbre de no poder llegar a saber cuál es la verdad acerca de los hechos y de dudar más y más acerca de la autoridad del autor.

Hasta este punto, este análisis ha demostrado cómo El hostigante verano de los dioses expone tanto el proceso que el autor lleva a cabo para escribir una novela (recopilación de la información, investigación de las fuentes, selección del material) como la forma en que operan los elementos de la ficción (relación autor-narrador-lector). En segundo lugar, el recurso de enfrentar las contradictorias versiones de los numerosos narradores hace que se desvirtúe la autoridad de quien maneja el discurso. En consecuencia, resulta evidente que no es lo relatado lo que puede considerarse real sino más bien el proceso mismo de contar.

Al analizar el tercer nivel narrativo, se operan diversos cambios con respecto a la función de los personajes. Si en el segundo nivel narrativo, Inari era un personaje más de la historia relatada por Marina, aquí ella se convierte en la narradora. En otras palabras, Inari pasa de ser nombrada por el discurso a ser el ente

que lo produce. En su calidad de narradora en primera persona, Inari describe la rutina diaria de los miembros del grupo de los Auténticos Liberales y los estatutos que los rigen. Entre los miembros de este grupo se destacan Ives (líder del grupo, experto en heráldica, mitología y peces), Fernando (hijo de Dalia), y Arnabiel (el pintor). Del grupo son rechazados Milo, por ser ex-seminarista y Esteban por tener una cicatriz en la cara. En sus estatutos sobresalen ideas como la segregación racial, el rechazo a los inválidos, la libertad sexual y el apoyo a la división de clases. Todos estos postulados favorecen la creación de una élite (objetivo importante de muchos de los grupos de vanguardia), pero también fomentan el odio de los habitantes de la ciudad. Como resulta evidente, si bien a través del relato de Marina el lector llega a conocer los detalles de la vida de quienes dominan económicamente a la ciudad (Fernando y Esteban), Inari ofrece en su relato la perspectiva de su mundo intelectual. Nótese que tanto la primera como la segunda emplean los mismos personajes pero presentan diferentes ambientes donde tales personajes se desempeñan.

Ahora bien, volviendo al relato de Marina nos encontramos con una variación importante con respecto al papel de los personajes. En el capítulo siete Marina cita una carta escrita por Milo y dirigida a Arnabiel. En

ella, Milo, el ex-seminarista aspirante a escritor, le envía a Arnabiel una copia del "famoso libro que inquieta a la ciudad. Está mal escrito, peor concebido y pésimamente editado" (103). Posteriormente Milo hace despliegue de la frustración que siente como escritor al reconocer que:

"Alguien me tomó la delantera y plagió mis personajes, rebajándolos hasta el máximo, ahogando mi trabajo de un año. ¡Si por lo menos lo hubieran hecho con inteligencia! (Escupo). Hicieron un melodrama, pródigo en truculencias y situaciones embarazosas. Mostraron cosas que era indispensable velar, no por la moral en sí, sino por la estética y el buen gusto. Ya no quiero sentarme a escribir. . ." (102).

Si en el relato de Inari, Milo era exclusivamente un personaje oscuro que se relacionaba con el grupo de los Auténticos Liberales, aquí es un personaje que es autor de una carta en la que comenta acerca de la calidad de la novela publicada cuyo autor es aún desconocido. De simple personaje, Milo se convierte en autor y a la vez crítico literario. Este relevo de funciones rompe con las normas propias de la ficción y revela varias características del

proceso de la escritura. Por un lado, cualquier miembro de este grupo puede convertirse en autor y emplear los mismos personajes con un resultado diferente. Por el otro, el hecho de transformarse en autor de un relato no garantiza que se tenga control total sobre los personajes, porque como lo hemos observado, el autor nombra a través de su discurso pero a la vez es nombrado/creado por él.

Paradójicamente, Milo aboga por la idea de convertirse en el completo creador, inventor, y manipulador de sus personajes. Al estilo de los románticos, Milo quiere ser un dios omnipotente con dominio total sobre sus criaturas. Es por esta razón que la obra lleva el título de El hostigante verano de los dioses ya que los miembros de los Auténticos Liberales se creían con la autoridad suficiente para manejar y manipular no sólo a sus contertulios sino toda la gente de la ciudad. No obstante, el recurso de insertar un relato dentro de otro y convertir a los personajes en sujetos y a la vez objetos de la narración de otros personajes pone de manifiesto la naturaleza misma del lenguaje ya que no podemos crear sin ser a la vez creados y manipulados por otros discursos.

Si bien hasta este punto se ha observado cómo los niveles literarios en la obra se manejan con un mecanismo semejante al de las cajas chinas, también los textos

(cartas, recortes de periódico, etc) que se citan funcionan empleando el mismo mecanismo. Ya se ha anotado anteriormente cómo Marina transcribe en su relato la carta de Milo a Arnabiel. Este a su vez, transcribe en esta carta parte del texto del libro publicado por el autor desconocido. En dicho pasaje se hace evidente la crueldad de los mellizos al violar a Edna, una mendiga quien ahora es la protegida de uno de ellos. Señala Milo:

Esteban destrozó, en un momento de furor, la página que falta y que te transcribo a continuación, que se refiere a Edna:

"Llevaron a la linda mendiga debajo del puente más alto.

Sacaron a relucir una navaja oxidada y la amenazaron con cortarle la cara o su largísima mata de pelo negro. Uno de los mellizos la tomó primero -como autor de la idea- y cuando terminó dijo a los otros: 'Es menos agradable de lo que imaginé'" (103).

Si comparamos esta versión de la maldad de los gemelos con la de los habitantes de la ciudad para quienes Esteban es el hombre generoso y compasivo que protege a Edna, se hace evidente que se cuestiona no solamente la autoridad del

autor desconocido y de Marina (narradora-recopiladora) sino también la capacidad que tiene Milo para discernir entre ficción y realidad. Según la lectura que hace Milo de este pasaje y guiado por la reacción de Esteban ante él, Milo sostiene que los mellizos, a quienes se refiere el autor desconocido, son en realidad Esteban y Fernando Lago y ellos son los culpables de la idiotez de Edna. Sin duda, a pesar de lo insignificante que pudiera parecer Milo como personaje, es a través de él que se desentraña la esencia del mensaje que se quiere comunicar en la novela. Milo descubre al desempeñar las diferentes funciones de personaje, autor-transcriptor y crítico literario, las particularidades del proceso de escritura; pero también revela como lector que es peligroso equiparar los términos entre ficción y realidad.

Una vez considerados estos tres niveles narrativos y los efectos producidos con respecto al proceso de la escritura, la función de los personajes y el papel del autor, veamos lo que ocurre en el cuarto nivel narrativo. Al igual que en los niveles anteriores también hay una narradora protagonista que relata su historia individual y la del grupo. Se trata de Hade, la chica solitaria que se hizo amante de Leo y luego de Fernando, pero quien en realidad está enamorada de Esteban. Mediante su relato se hace presente de nuevo el proceso de lectura y cómo los

lectores equiparan los términos entre la ficción y la realidad. Mirándose al espejo y dirigiéndose a sí misma con la segunda persona, Hade cita la parte del libro donde el autor desconocido narra su encuentro amoroso con Leo:

Hade...Dieron tu despertar a la vida,
en la página 44 de ese libro...! Lo
volcaron todo, arrojándome desnuda a
la maledicencia y sin un solo asidero
. . .(puntos suspensivos míos) En la
página 44 comienza la descripción.
Brindándome en menudos sorbos, cada
pajita que rozó mi cuerpo desnudo
. . . (puntos suspensivos míos) Tuve
miedo . . .Le dejé acariciarme y sentí
su cuerpo húmedo forcejear pendiente
de mis muslos, y que toda mi
existencia anterior desaparecía...!
De ese mi centro íntimo brotó un lago
de sangre, que fue bebido por la
tierra; y supe que mi sexo sufría, que
era un mundo interior, secreto,
imposible de separar de mí (85).

La situación actual de Hade no es el resultado de sus acciones, sino mas bien la imagen que de ella ha creado esta novela anónima. Ni los habitantes de la ciudad ni su

familia establecieron la diferencia que existía entre lo que ocurría en el mundo narrativo de la novela publicada por ese autor anónimo y la realidad. Debido a este motivo, Hade siente la invasión a su cuerpo durante el acto sexual en la misma medida que la invasión de la ficción en su vida. Tal parece que la ficción se apodera del mundo real en aquella ciudad. Sin embargo, Hade reacciona ante esta invasión porque se apodera del discurso y relata sus propias experiencias volviéndose participante activo del proceso creativo.

En este sentido, la imagen del río que divide la ciudad que finalmente se desborda y casi ahoga a sus habitantes, se convierte en una metáfora de la forma como la ficción invade la vida de los pobladores de aquella región. Del mismo modo que el discurso da vida y a la vez mata, así también el río tiene esas cualidades: "Quizá porque veo cómo las gentes se adhieren a su corriente y no viven su propia existencia, sino la existencia del río: están pendientes de sus altibajos; le achacan prosperidad, miseria, mitos: rodeándolo de un temor lascivo y supersticioso" (73).

En el quinto nivel narrativo, se presenta de nuevo el comentario acerca de un texto previo que se inserta en el relato complicando de ese modo el horizonte ontológico de la ficción y la retórica revolucionaria de uno de los

personajes, Daniel, el guerrillero. Isabel, es la narradora de esta sección en la que se relatan las aventuras revolucionarias de Daniel y su relación amorosa con Abia. Motivada por sus sentimientos hacia Daniel y sabiendo que éste profesa un amor incondicional por Abia, Isabel reúne sus ahorros y llega a B. en busca del revolucionario. Al llegar allí se hace amiga de Abia y lee las cartas que le envían Daniel e Inari a su rival. En ellas el revolucionario explica sus ideas sobre la lucha armada:

"Palpo el miedo en la mañana fría, el rencor, el hambre y la miseria diaria, fabricada por los miserables que se azotan entre sí, para engrandecer más a los grandes. Y la revolución está lejos, distantes todavía".

"Un día serán miles de muchachos como yo, ávidos de una vida mejor, que se lanzarán a las calles pidiendo lo suyo y gritarán con las gargantas henchidas de esperanza y se apretujarán en las plazas. . .Por esa esperanza debo llevar a Milva conmigo. . .Abia: Tú eres la elegida para que luchemos juntos. . .y saber que estar a la

izquierda es ser como otro hombre,
pero más sincero. Pero no quieres
. . . ¿Para qué? preguntaría" (65).

Daniel se encuentra fuertemente perturbado por la miseria y la injusticia que ve alrededor pero piensa que la única solución a este problema es la violencia. Su intención es no sólo luchar contra lo establecido sino también reunir adeptos para su causa, sin importar sus necesidades individuales. Como los nadaístas, es un idealista cuya motivación es la rebelión contra la autoridad, pero el medio para conseguir sus fines es la violencia.

Al igual que Milo, Isabel actúa como lectora y critica los textos en los que Daniel acerca de la revolución. En el capítulo dieciséis, la narradora Isabel da cuenta no sólo de su propia concientización sino también la de Daniel, en el sentido de que la lucha armada no produce resultados positivos sino una simple acumulación de cadáveres día tras día. Una vez diezmada la columna de Daniel por el ejército y muertos sus copartidarios e incluso su amante Milva quien esperaba un hijo de él, Daniel le confiesa a Isabel:

"Tú y yo, todos fallamos. Fuimos lo suficientemente ingenuos para creer que una revolución era un juego de buenos y malos, en donde terminaríamos

triunfando . . . ¡Eramos más jóvenes
que ahora y estábamos a dar lo que no
poseíamos ¡firmes! o recibir
orgullosamente una bala en el pecho
. . . ¡Héroes de pacotilla! En eso
nos hemos convertido, Isabel . . .
¡Soldados de plomo sin cabeza! Tan
egoístas como los que atacamos o más,
porque estamos convencidos de que nos
asiste la razón ¿Qué conseguimos?
Sólo muertos. ¡Más muertos cada
día . . . ! (287).

Los revolucionarios, como los nadaístas, se creyeron dioses asistidos por la razón, alimentados por una ideología en la que ilusamente creyeron encontrar la respuesta a los problemas sociales. De allí que la obra se titule El hostigante verano de los dioses. Llevados por el idealismo y el impulso romántico de rebelión contra la autoridad, tanto los guerrilleros como los nadaístas, concentraban sus esfuerzos en el acto de aniquilamiento en sí de lo que para ellos representaba el poder anquilosado y la fuente de la injusticia social. Sin embargo, se hallaban totalmente paralizados ante la destrucción y la muerte, lo que conduce al personaje Daniel a concientizarse del resultado inocuo de sus andanzas.

Con respecto a Isabel, al desempeñar el doble papel de lectora y narradora, consigue traer a colación otra de las grandes revelaciones de la lucha revolucionaria: la adhesión incondicional de sus líderes a los papeles sexuales tradicionales. En un proceso de autoanálisis y catarsis de lo ocurrido en la época, Isabel señala cómo persiste en Daniel su ideal de mujer como un ente sin decisión que debe seguir al líder incondicionalmente y que no puede demostrar su deseo sexual. A pesar de que Abia es la rival de Isabel y se despierta la duda en el lector con respecto a la imparcialidad de su relato, Isabel trata de encontrar las razones de la obsesión del guerrillero por la burguesa hija del senador (Abia). Y de hecho se pone de manifiesto a los lectores el motivo de tal obsesión al describir un encuentro amoroso entre Abia y Daniel. En dicho encuentro, Abia se retira de Daniel cuando éste la besa para después ofrecérsele abiertamente quitándose la blusa y mostrándole sus senos erectos. Ante esta reacción de Abia, Daniel replica: "-¡No quiero eso!-no podía perdonar que ella no fuera pura también-¡No te quiero! ¡Te mentí! No quiero que te brindes, no debes brindarte" (291; énfasis mío). Paso seguido, Daniel llora y golpea a Abia demostrando así que a pesar de sus ideas revolucionarias, en el fondo Daniel es un machista consumado con ideas superficiales con respecto a la verdadera revolución.

Abia le hace ver esta dicotomía cuando Daniel la acusa de burguesa:

"Ya se que antes de mí, está tu 'burguesa', y que tus anteprejuicios son peores que nuestros perjuicios. Esa sociedad que tú atacas es la mía. Va igual a la cama, a la misa, a la fama o al cine. . . ¡por costumbre! y es detestable. . . ¡Pero tu sociedad es peor! marca a los hombres. . . y el decía: "No hables" - como a terneros. 'Yo soy burguesa' 'Tu eres revolucionario'. 'Aquel capitalista' . . . La barrera de tu clase es más alta" (292; énfasis mio).

Los lectores pueden apreciar aquí como Daniel se niega a afrontar la verdad y en lugar de ello reafirma sus postulados revolucionarios. Sin embargo, el personaje aunque se ha concientizado de la verdad hace caso omiso de ella y emprende de nuevo la carrera armamentista, esta vez haciéndose amante de Dalia Arce para conseguir fondos para la lucha.

Ante tal decisión de Daniel, Isabel opta por delatar su paradero a la policía y termina suicidándose con una mezcla de licor y estriknina. Una nota dejada por Isabel

para Daniel reza así:

"Los hombres se deciden por el camino de la revolución cuando han perdido la fe en todo lo demás, aún en sí mismos y morir es el trofeo a que aspiran: La verdad es que no piensan en el bienestar de los demás, sino en evadirse de algo...Las mujeres llegamos a la revolución integradas en la fe; fe en los hombres. Es mi verdad" (328; énfasis mío).

La narradora Isabel admite su culpa por creer ilusamente en los ideales de los hombres. Al mismo tiempo, sin embargo, Isabel insinúa su firme convicción que las mujeres están real y enteramente comprometidas en la revolución porque es una necesidad. Dicha revolución será posible sólo si las mujeres la afrontan por sí mismas y cambian los valores que existen y se perpetúan en la sociedad.

El recurso de insertar un texto dentro de otro al estilo de las cajas chicas sirve para complicar el horizonte ontológico de la ficción. Por otro lado, el asumir el papel doble de narradora y crítica de las cartas de Daniel, Isabel logra desestabilizar la retórica revolucionaria mostrando sus deficiencias y motivar a los

lectores hacia la búsqueda de una verdadera revolución con respecto a los valores sociales que garantice la igualdad entre hombres y mujeres y la justicia social.

Hasta este punto se han considerado tres violaciones importantes de la jerarquía de los niveles narrativos. En primer lugar, la frecuente interrupción de la diégesis con otras hipodiégesis complica el horizonte ontológico de la ficción y exponen el proceso de construcción de la novela. En segundo lugar, la autoconcientización del personaje de ser ente ficticio creado por un autor revela los peligros de equiparar la ficción con la realidad. En tercer lugar, la adopción de dos papeles dentro de la narración (personaje, narrador y lector crítico) tiene varios efectos: la violación de la estratificación de los niveles narrativos, el descubrimiento de las particularidades del proceso de escritura y la desarticulación de la retórica revolucionaria.

Una cuarta violación, es el socavar la jerarquía de los niveles narrativos al poner en duda la verosimilitud de la historia principal (diégesis). En el epílogo de la novela y estando consciente de lo ocurrido, la autora ficcionalizada subvierte totalmente su autoridad al declarar: "Lo siento. Olvidé lo demás" (347). Esta declaración borra el mundo creado por los relatos presentados en los cinco niveles establecidos en la novela

y en cierto modo devuelve al lector a un punto de partida similar pero al mismo tiempo diferente del inicial. La aparición en el pueblo de una nueva periodista que pretende realizar el mismo trabajo investigativo de Marina reinicia la producción del discurso en un lugar diferente y simultáneamente algo similar al sitio en el que comenzó su colega, dejando a los lectores llenos de dudas e incertidumbres entre el primero y el segundo nivel narrativos.

En El hostigante verano de los dioses, el cuestionamiento acerca del papel y la autoridad del autor se inscribe perfectamente dentro de la corriente posmoderna. Existen en la crítica literaria muchas teorías acerca del papel del autor. Para Roland Barthes el autor ha muerto porque en el proceso de la escritura el texto escapa del control del sujeto que escribe. Foucault, sin embargo, va en contra de la idea del autor como una figura o entidad unívoca y en su lugar aboga por el concepto de autor como una función en los textos y en la cultura en general. Para el crítico francés "The author is the ideological figure by which one marks the manner in which we fear the proliferation of meaning" (159). Es decir, según Foucault cada autor crea un tipo de discurso que puede generar una serie innumerable de textos. En dichos textos los autores emplean los mismos elementos que el

iniciador de tal discurso pero adicionan uno nuevo. Como ejemplo de este proceso Foucault cita el caso de Freud, quien con sentó las bases del psicoanálisis pero a la vez produjo una serie de textos que aprueban, refutan, o amplian la teoría psicoanalítica.

Como resulta evidente, el hecho de que se hubiera publicado una novela cuyo referente era la ciudad donde viven los miembros de este grupo intelectual, se convirtió en un discurso que generó a su vez gran número de textos: las cartas entre los miembros del grupo, los diversos relatos de las cuatro narradoras, las versiones populares de lo ocurrido y los artículos periodísticos de Marina. La contraposición de todos estos textos puso en tela de juicio la autoridad del autor pero también reveló que si bien el autor crea personajes y situaciones a través de un discurso, del mismo modo él es creado y destruido por él. En otras palabras si se enfrenta la novela en proceso (la obra que escribe Marina) con la novela como producto (el libro publicado por un autor desconocido) se puede comprobar que no es posible llegar a la verdad de los hechos dada la naturaleza del lenguaje. Cualquier individuo que intente hacer uso del discurso y convertirse en autor se verá irremediabilmente dominado por el mismo juego que establece. Es decir, existe en la escritora una consciencia clara de los efectos del proceso de escribir.

Ahora bien, si para los teóricos Roland Barthes y Michel Foucault, el papel del autor se define por su presencia total como una función cultural o por su muerte o desplazamiento en las aras del texto, para Brian McHale una novela posmoderna se caracteriza por el juego constante entre la presencia y la ausencia de la figura del autor. En El hostigante verano de los dioses, la escritora juega con la idea de la presencia/ausencia del autor al estilo de los posmodernos. Por medio de la inserción de la frase "Lo siento. Olvidé lo demás" (217) la autora entra en la obra como una entidad más reclamando para sí el control total sobre la novela y sus personajes. Este mecanismo permite la reafirmación del papel del autor en la estructura ontológica ejemplificando así una de las características de la novela posmoderna según McHale:

This oscillation between authorial presence and absence characterizes the postmodernist author. Fully aware that the author has been declared dead, the postmodernist text nevertheless insists on authorial presence, although not consistently. The author flickers in and out of existence at different levels of the ontological

structure and at different points in
the unfolding text. (202).

El juego autorial en el texto le permiten a Buitrago no sólo constituirse en la constructora de su mundo narrativo ocupando un lugar superior en la estructura ontológica, sino también, el ser un vehículo de autocrítica a los postulados nadaístas debido a su posición dentro y fuera del universo de la ficción. Ante los nadaístas como el profeta Gonzalo Arango, quienes se creyeron con suficiente autoridad para arrancar de raíz lo establecido, la autora de El hostigante verano de los dioses, adopta la postura de autora presente/ausente que le ofrece la distancia necesaria para convertirse en la crítica de la filosofía nadaísta.

Si llevamos esta interpretación un paso más allá, se podría argumentar que en el contexto de la novela colombiana, los nadaístas fueron los creadores de un tipo de discurso que originó otra serie de textos incluyendo esta novela de Fanny Buitrago. Sin embargo en el caso de El hostigante verano de los dioses, la novela revela las deficiencias de una filosofía tan deshumanizada, reaccionaria y segregacionista como la que los nadaístas mismos atacaban. Si bien los nadaístas trataron de rebelarse contra las figuras que inspiraban autoridad y las normas de la academia, su lucha no trascendió. Los

intentos de cambiar los valores y las formas de expresión literaria nunca llegaron a cuestionar la existencia de los géneros literarios ni los artificios mediante los cuales se crea la ficción. Por otro lado, a pesar de que en sus manifiestos los nadaístas defendían la apertura moral y la liberación sexual, sus escritos estaban plagados por una retórica patriarcal que ratificaba los papeles sexuales establecidos para hombres y mujeres. Más aún, en el plano académico los nadaístas nunca destacaron la labor de las escritoras que esporádicamente hicieron parte del grupo. Fanny Buitrago, al escribir una novela en la que los personajes femeninos se apoderan del discurso y la figura del autor es tema y vehículo crítico, consigue no sólo sobrepasar la meta vanguardista de acercar los términos entre el arte y la vida, sino también revelar, a través de la ficción misma, cómo funcionan los mecanismos de la producción y la recepción del texto narrativo.

Mas aún, la escritora crea una obra posmoderna en la que a través de la ficción misma se cuestiona la autoridad de los mecanismos de representación en la producción y recepción del texto narrativo. En El hostigante verano de los dioses, la estratificación del texto en varios niveles narrativos así como las continuas violaciones a la jerarquía establecida por ellos, son las estrategias literarias que permiten llevar al lector a contemplar

interrogantes ontológicos. Entre ellos están: el observar cómo funcionan y cómo pueden ser desestabilizados los mecanismos de representación en la novela, los mundos creados por ellos y cómo se relacionan entre sí y el impacto de la creación literaria en el contexto social.

Notas

¹ Véase Armando Romero. El nadaísmo colombiano o la búsqueda de una vanguardia perdida. (Tercer Mundo editores: Bogotá, 1988): 33-52. Romero analiza los múltiples manifiestos escritos por Gonzalo Arango y especifica cómo el grupo se movía en una dialéctica de fracaso y a la vez búsqueda de nuevos valores.

² Ya en el ensayo titulado "Fanny Buitrago: la desacralización de lo establecido: El hostigante verano de los dioses, El hombre de paja y Los amores de Afrodita" María Mercedes Jaramillo señala la importancia del nadaísmo para entender el mundo retratado en la novela.

³ Se considera autor ficcionalizado a la proyección dramatizada del autor de carne y hueso. Si bien este autor ficcionalizado podría confundirse con el término de Wayne Booth "autor implícito" es preciso recordar que este último se refiere a la conciencia organizadora que controla la narración y es un ente sin voz. Con respecto al concepto de "lector ficcionalizado" me refiero específicamente no al lector real sino al lector que comparte el contexto socio-cultural de la novela.

⁴ En su libro Narrative Discourse Trad. Jane E. Lewin (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1980) 227-237, Genette considera que la diégesis designa el mundo de la primera narrativa.

⁵ Genette emplea el término "metadiégesis" en lugar de "hipodiégesis" para designar la narración de segundo grado. No obstante, en esta tesis, se ha preferido usar el término "hipodiégesis" empleado por Brian McHale ya que el procedimiento de incluir una historia dentro de otra se usa muy frecuentemente y cada hipodiégesis, aunque guarda relación con la diégesis principal, resulta única y singular.

⁶ Gérard Genette, en Narrative Discourse: An Essay in Method. Traducido por Jane E. Lewin (Ithaca: Cornell Univ. Press, 1980) emplea los términos narrador heterodiegético y homodiegético para referirse a la perspectiva desde la cual se narran los eventos. El narrador heterodiegético está fuera del mundo narrativo mientras que el homodiegético es partícipe de la historia.

⁷ Agradezco el comentario del profesor Raymond Souza acerca de la posible relación entre el nombre Arturo C. y el protagonista de La Vorágine. Estableciendo una relación con la obra de José Eustasio Rivera podría pensarse en un

gesto irónico de parte de Buitrago dada la caracterización de Arturo C. como mendigo.

Capítulo segundo:

La redefinición del personaje en Cola de zorro

Si en el capítulo anterior se analizó como en El hostigante verano de los dioses Fanny Buitrago explora el problema del papel del autor en la construcción de la novela, en Cola de zorro, su interés se concentra en la creación del personaje. Al igual que lo que ocurría en la primera novela, en Cola de zorro Fanny Buitrago utiliza la ficción misma para reevaluar el concepto que se tiene del personaje, alejándose de la novela moderna y acercándose más a la posmoderna.

Generalmente en la novela moderna las estrategias narrativas servían para establecer una actitud determinada con respecto a la posición del personaje y el lector. Los personajes eran creados como individuos unívocos susceptibles de tener un referente en el mundo del lector. En Cola de Zorro sin embargo, los personajes encajan más bien con el concepto posmoderno planteado por Thomas Docherty¹. El crítico señala que existe una pérdida de individualidad del personaje ya que uno de los procedimientos que se escoge es describirlo en un momento y en un lugar determinado, para que la descripción no trascienda. Los personajes de Cola de zorro se diferencian por algunas características particulares que

es posible encontrar en otro de los personajes de la novela, subrayando así que son puramente entes de ficción. El objetivo de este capítulo es establecer el efecto de éstas estrategias posmodernas de caracterización al revelar la forma en la que la ideología social se constituye en la base de la construcción de los personajes.

Aunque esta segunda novela de Fanny Buitrago fue publicada en 1.970 ha recibido muy poca atención de la crítica. Esto se debe en parte por la dificultad en la lectura y también a lo que Raymond Williams llama el efecto opacante ejercido por la producción de García Márquez en Colombia. La novela trata la historia de las varias ramas de los Viana-Reyes, una familia acomodada que vive en el pueblo de Opalo en la costa atlántica colombiana y luego se muda a la ciudad de Bogotá. Raymond Williams sostiene que la novela es "la novelización de un concepto" posible de sintetizar en la frase "una familia se perpetúa"². En realidad, este concepto se debe ampliar para enfatizar que dicha familia perdura debido al conjunto de valores morales, sociales y culturales que representa y el papel que ésta desempeña en el mantenimiento de dicha ideología.

La combinación de la descripción y el manejo de la voz narrativa son las técnicas narrativas que resultan más

eficaces para dilucidar este proceso de perpetuación ideológica. El efecto principal de estos recursos es crear personajes intrascendentes³ lo que trae como consecuencia un constante cambio en la ubicación del lector con respecto al texto narrativo. Para explicar más efectivamente la forma como se produce este cambio de posición del lector con respecto al relato y el efecto del manejo de la voz narrativa en la de/construcción de los personajes se emplearán el modelo lingüístico propuesto por Antony Easthope y el narratológico diseñado por Cohan y Shires.

Basado en las teorías de Lacan y Benveniste, Easthope propone que todo discurso lingüístico está determinado tanto ideológica como subjetivamente. Ideológicamente, en el sentido de que el discurso proyecta toda una serie de valores socioeconómicos, filosóficos, políticos y culturales. Subjetivamente, porque no puede existir un discurso sin un hablante que lo produzca. Cuando este hablante hace uso del discurso se encuentra con que se halla representado por un significante (la palabra) que lejos de representarlo a él como individuo para otros, sólo lo reduce a ser un significante para otro significante en la cadena sintagmática de la lengua. Es decir el individuo se encuentra totalmente alienado por el discurso que lo nombra.

Ahora bien, para entender mejor cómo funciona la subjetividad en el discurso, Easthope emplea la teoría de Benveniste acerca de la enunciación. Para el crítico francés, la enunciación es la emisión lingüística en la que tiene lugar la conversión individual de la lengua en discurso (Easthope 41). Existen dos modos de enunciación la "histoire" y el "discours". La primera se refiere a las locuciones en las cuales el hablante usa la tercera persona y por ende el sujeto se halla ausente de la narración. El segundo, se refiere a los casos en que claramente se pueden distinguir el hablante (el yo) y el oyente (el tú/Ud). Debido a que el hablante tiende a reconocerse y a adoptar la posición del "yo" dentro del discurso se crea la "subjetividad", "A state of self-apprehended identity through consciousness of thought, feeling, and perception" (Cohan y Shires 104). Es decir, al igual que el niño aprende a reconocerse con la imagen proyectada en el espejo, así también los individuos se identifican con el pronombre "yo" al hacer uso del lenguaje.

Llevando la teoría de Benveniste un paso más allá, en el campo de la narratología, Cohan y Shires consideran que en la narrativa de ficción no ocurre exactamente lo mismo que se da cuando se usa el lenguaje hablado. En ella, el sujeto que enuncia no parece coincidir con el sujeto

nombrado por su discurso. Por el contrario, el enunciante se halla ausente de su discurso y es un pronombre el que toma su lugar, aumentando así la ambigüedad con respecto a la subjetividad. Basados en esta disyuntiva, nuestros especialistas establecen tres categorías con relación a la división de la subjetividad en la narrativa: el (sujeto) narrador, el sujeto de la narración y el sujeto narrado (creado por la narración). El primero se refiere a la agencia responsable de la enunciación de la historia (el hablante). El segundo, representa a la compilación de rasgos que funcionan en un texto como personajes \individualizados (de quien/es se habla) . Y el tercero, al significado de la narrativa, v.g. un punto de vista cultural implícito en el texto.

En Cola de zorro, tanto la identificación de las tres categorías de la subjetividad como la relación lector-agencia narrativa revelan no sólo la creación de personajes intrascendentes sino también algunos de los valores latentes en la ideología social (el sujeto narrado). La obra se divide en tres partes, tituladas Ana, Enmanuel y Malinda, en las cuales se narran etapas diferentes de la historia familiar sin seguir una línea cronológica. En general, los eventos son presentados por un/a agencia narrativa (el/la sujeto narrador/a) que cede su voz a las personajes que participan en el relato

especialmente en la tercera parte.

En la primera parte, la agencia narrativa se concentra en la vida de la familia Viana-Reyes en la ciudad de Bogotá. Dicha agencia narrativa, la cual se ubica fuera de la historia, se centra principalmente en dos personajes, Benito Viana y Ana Reyes. El primero es un revolucionario comprometido, hijo adoptivo de Claudia y Manuel Viana, terratenientes del pueblo de Opalo. La segunda es la esposa de Lucas Reyes, un importante intelectual ciudadano.

El récit se inicia con una descripción de la atmósfera de tensión, aprisionamiento y expectativa que rodea a Ana presentados por una agencia narrativa que se halla fuera de la narración, pero que enfoca los pensamientos del personaje. El lector trata de construir una imagen clara de Ana, el sujeto de la narración. Sin embargo, poco es lo que se sabe de este personaje. La descripción solamente destaca el ambiente de rutina y de tedio y la sumisión con la que Ana acepta "el orden implacable exigido por Lucas" quien además "la evita, deliberadamente hosco, aislándose tras la mampara de un trabajo excesivo" (11). El control que tiene Lucas sobre Ana y la casa se detecta incluso en la dieta alimenticia. La agencia narrativa cede su posición a Lucas quien declara: "Verduras, frutas, proteínas, el mínimo de

harinas, pescado dos veces por semana. Hasta un niño lo sabe" (11). Estos comentarios manifiestan la posición de inferioridad de Ana con respecto a su marido y el paternalismo incisivo de éste. Lucas considera a Ana casi como un objeto de exhibición al que es posible moldear a su antojo ya que tiene un conocimiento mínimo del mundo.

Más adelante en el relato, la imagen de Ana como una mujer que no encaja en el mundillo intelectual de la familia de su marido se revela, al enfocarse los pensamientos de Manuel Viana (hijo): "Ana no era importante, ni tocaba instrumentos musicales, no sabía cantar ni imitar ópera, y se negaba a dejarse pintorretear cuando jugaban a drácula, tampoco figuraba en las crónicas sociales, la madre de Lucas la rechazaba como nuera" (28). Las afirmaciones anteriores dejan ver que Ana, como sujeto de la narración, es un personaje oscuro, simple y ordinario a los ojos de quienes la rodean. Debido a su sencillez y apatía por los intereses de su marido o de la familia de éste, ellos tratan a Ana como una extraña. Sin embargo, la agencia narrativa la escoge a ella como sujeto de la narración y parece deleitarse en demostrar la futilidad de los valores de la sociedad que rechaza.

Hasta este momento el lector tiene una imagen ininteligible y fragmentaria de Ana, el sujeto de la narración. El lector sabe que Ana es una mujer sencilla

dominada y encasillada por las acciones y valores de su marido. No obstante, la historia de Ana se interrumpe con la de otro personaje no menos importante, Claudia Viana. Abruptamente el lector se ve enfrentado a un nuevo sujeto de la narración. Curiosamente existen muchas similitudes en las historias de estos dos personajes. Tanto Ana como Claudia fueron forzadas por la estrechez económica a unirse en matrimonio con alguien a quien no querían. La primera se había casado con Lucas Reyes pero "había experimentado su condición de propiedad...a la que Lucas cambiaba, perfeccionaba, torcía según su capricho" (47). La segunda, se casó con su tío Manuel Viana, hombre quien le triplicaba en edad. Manuel era el terrateniente más importante y más cruel del pueblo de Opalo, pero de algún modo Claudia quería cobrar la herencia que éste le debía a su madre. Sin embargo, pasó a ser simplemente una más en la serie de mujeres que habían pasado por la vida del patriarca hasta que finalmente lo abandonó. Así que, al igual que Ana, Claudia se refugia en el licor.

De igual modo, tanto Claudia como Ana son personajes bovaristas que escapan de su realidad cotidiana dedicándose a leer. La primera "pasaba sus horas ociosa... devorando folletines mensuales" (23). La segunda se dedica con su hermana a leer "los novelones de Javier de Montexpan, Mosqueteros, Nostradamus" los cuales son

"culpables de afiebrar su imaginación" (15). Ambos personajes poseen una actitud romántica de la vida y creen que para escapar de esta situación es preciso encontrar a hombres aventureros y rebeldes que encajen perfectamente con los modelos de sus lecturas.

Por este motivo, estos dos personajes tratan de escapar de un matrimonio no gratificante involucrándose con un guerrillero. Ana cree que Benito Viana es su carta de salvación porque lo imagina como "el Tejeiro descrito por Osorio Lizarazo en Fuera de la Ley, romántico y apuesto" (23). Debido a ello se ofrece como voluntaria para favorecer la huida de Benito Viana y muere a manos de la policía. Claudia se hace amante de Guadalupe Salgado, revolucionario que organiza a los campesinos para oponerse a los abusos de Manuel Viana. Es Rosamunda Viana, hija de Manuel y su difunta esposa, quien se convierte en la agencia narrativa (sujeto narrador) que relata la aventura amorosa de Claudia y Salgado: "No sé qué fibra remota y nunca pulsada pudo tocar en Claudia Viana, Guadalupe Salgado, . . . que derrotó su marasmo y despertó en ella la hembra apasionada" (60). Rosamunda fue relegada a un segundo plano cuando Claudia se convirtió en la esposa de su padre. Debido a ello, Rosamunda demuestra su apoyo

incondicional a las acciones paternas, y observa incólume la matanza de la familia Salgado.

Indudablemente, el relevo en la voz narrativa, coloca al lector en una posición privilegiada para reconocer cómo estas mujeres se encuentran atrapadas en un círculo de violencia del que no pueden escapar y que ellas mismas auspician. Si en el caso del personaje anterior el pronombre "ella" se refería a Ana, cuando Rosamunda asume el papel de agencia narrativa ese mismo pronombre provee un nuevo sujeto de la narración: Claudia Viana. Las semejanzas entre Ana y Claudia manifiestan que los personajes solamente desempeñan un lugar en el discurso y la repetición de su experiencia en el presente y en el pasado sirve para enfatizar la ideología que las apoya. En dicha ideología domina una visión idealista y romántica de la vida en la que el hombre juega el papel de héroe aventurero y la mujer se destaca por la negación de sí misma y su carencia total de autoestima. Las dos personajes huyen de hombres posesivos y dominantes e inspiradas en sus lecturas añoran encontrar otros que estén guiados por la aventura y por el deseo de oponerse a las reglas. Sin embargo, estos revolucionarios resultan ser tan crueles y egoístas como los anteriores.

Inclusive el cambio en la agencia narrativa en el caso de Rosamunda revela el profundo apoyo al poder

patriarcal. En lugar de simpatizar con Claudia quien sufre como Rosamunda la crueldad de Manuel el viejo, Rosamunda considera que de algún modo ese es el precio que se debe pagar por ser la esposa de Manuel Viana. En otros segmentos de la novela y con un nuevo relevo en la agencia narrativa, Lucas Reyes hace referencia a la venta secreta que hace Claudia de los terrenos de la familia al gobierno (73). Esta acción establece un nuevo orden y permite a Claudia escapar del medio y del hombre que la oprimen. Sin embargo, dándose nuevamente una muda en la agencia narrativa, Rosamunda refiere con nostalgia la manera como añora regresar a San Miguel del Viento, al orden patriarcal: "Pero todavía rehago el camino, recorriendo con ansia el millar de kilómetros, para encontrar los rastros perdidos de la casa y la sombra de mi padre maldiciendo la destrucción de sus dominios" (53).

En este punto, resulta particularmente interesante subrayar que todos los personajes que se han analizado hasta ahora (Ana, Claudia, Rosamunda, Benito, Guadalupe) aparecen en situaciones o circunstancias específicas que no dejan al lector construir una imagen clara de su carácter. Más bien estos personajes se caracterizan casi exclusivamente por un rasgo (la esposa infiel, el revolucionario aventurero, el patriarca cruel, la hija abandonada) que los distingue. Son entidades

fragmentarias y contradictorias que nunca parecen desarrollar una personalidad definida.

Por otra parte, las mudas de la agencia narrativa y el sujeto de la narración tiene como resultado el constante cambio que se da en la posición del lector con respecto al personaje y a la historia. Ello se puede apreciar en el caso de la historia del revolucionario Guadalupe Salgado. Cuando Rosamunda actúa como agencia narrativa (sujeto narrador) Guadalupe es una "visión denigrante, bestial" (60). Sin embargo, cuando la agencia narrativa es un periodista que escribe un reportaje sobre este personaje se lo presenta como una:

Figura de leyenda

Guadalupe Salgado había ingresado en la leyenda mucho antes de morir, y su mito era tan fuerte y tan intenso que muy pocos, aún los que vieron su cadáver, dan crédito a la veracidad del hecho . . . Pese a que se le imputan más de quinientos asesinatos, el pueblo lo consideraba poco menos que un héroe, un Robin Hood del siglo XX (63).

A estas imágenes contradictorias de Salgado como villano o héroe se le suma otra, la de otros dos

fragmentos periodísticos en los nuevamente aparece Guadalupe Salgado. En el primero, el sujeto de la narración pasa a ser: "el temible bandolero Guadalupe Salgado, . . . autor de los más execrables crímenes". En el segundo, Guadalupe Salgado es el "último miembro de una familia diezmada por la violencia" (64). Este relevo de caracterizaciones hacen que el lector llegue a la conclusión de que el personaje es solamente el sujeto de un discurso que varía de acuerdo a quien haga uso de él y a los intereses particulares que hagan parte de su ideología. Por tal motivo, por ejemplo, es factible que las agencias narrativas del primer y el tercer artículo citados pertenezcan a un periódico de tendencia liberal que reconoce el apoyo popular que figuras como Guadalupe Salgado despiertan en el pueblo. El segundo, pudiera catalogarse como una agencia narrativa más conservadora que considera que todo individuo que trabaje en favor de la comunidad es un peligro para la estabilidad social.

Otra estrategia que garantiza la continua fluctuación de los sujetos de la narración es la inclusión de otros artículos periodísticos acerca de Benito Viana (el nuevo revolucionario) que se superponen a los que reseñan la muerte de Guadalupe Salgado. La inserción de tales escritos hacen que en la mente del lector se reafirme la aparición de un rasgo, el del revolucionario, y se pierda

la individualidad del personaje que se presenta. Por otra parte, es preciso tener en cuenta que el hacer de estos dos personajes sujetos de la narración, tanto del relato como del texto periodístico (que forma parte del mundo del lector) produce el cambio de posición del lector de la ficción al referente fuera de ella.

Al respecto, Thomas Docherty ha comentado que en la novela posmoderna el concepción misma de lo que es la realidad y la ficción cambia. En la novela moderna, el concepto de "Mimetic Adequacy" promulgado por W.J. Harvey garantizaba que la describir a un personaje implicaba el duplicarlo miméticamente, presentarlo como una reflexión o imagen de una persona real. En sus propias palabras, dice Docherty:

A written character . . . is mimetically adequate when it works to imply the presence of a real person somewhere else; in other words, it is mimetically adequate to reality if it points out from itself to an implied reality, if it refers us to the real world (xi).

En la novela posmoderna, por el contrario, se cambia esta suposición acerca de la realidad y la ficción. Según Docherty, autores como Robbe-Grillet, Butor, Sollers y

Barth consideran que su escritura no se deriva ni se refiere a una realidad anterior a ella, sino que es parte misma de la realidad a la que nos enfrentamos todos los días.

Como se ha demostrado en Cola de zorro los personajes no están claramente delineados y no tienen un referente preciso en el mundo del lector. Por el contrario, son seres fragmentarios, elusivos e intrascendentes, de los que queda sólo un rasgo en la mente del lector que bien se puede presentar en otro personaje. En lugar de seres individualizados, los personajes pasan a ser casi entes anónimos. Debido a la carencia de individualidad que los personajes poseen, el lector se percata de que los susodichos son solamente sujetos producidos por un discurso y circunscritos a él, subrayando así su carácter de entes de ficción. Este factor trae como consecuencia la concientización de que no existen fronteras entre la realidad y la ficción, la realidad es una sola y la ficción hace parte de ella.

Hasta el momento se ha analizado el efecto de los frecuentes cambios en el sujeto de la narración y de la agencia narrativa, pero no se ha considerado la manera como ello afecta el proceso de lectura. Al leer un texto de ficción, la relación entre la agencia narrativa y el lector se modifica. Dado que en la cadena del discurso la

única manera de hallar sentido es otorgar un sujeto, el lector tiende a tomar la posición o de la agencia narrativa o del sujeto de la narración dependiendo de la focalización empleada. A través de tal identificación, el lector trata de encontrar el sentido al relato uniendo los eventos que se le presentan en una secuencia lógica. A este procedimiento se le ha denominado "sutura" y se asemeja a lo ocurrido en una película donde las escenas se unen entre sí para producir la historia. En términos de Cohan y Shires: "In a film's story as well as in its narration, every point in the signifying chain, be it a shot or an event, functions as the signifier of the next, suturing the viewer to the chain as the possibility of one signifier more: the next shot, the next event" (162).

En la obra que nos ocupa el proceso de sutura para hallar sentido a la pieza se constituye en un reto permanente para el lector ya que la obra se caracteriza por la abundante fragmentación de los eventos en el récit. Dicha fragmentación afecta por ejemplo el conocimiento que adquiere el lector sobre los personajes y la secuencia lógica de la historia. Con respecto a los primeros, no existe en muchos casos una relación clara entre los lazos afectivos o familiares que unen a los personajes. Resulta particularmente difícil, si no imposible, reconstruir el árbol genealógico de la familia

Viana-Reyes, incluyendo a todos los personajes que se mencionan en el texto. Esta carencia de conexión lógica entre los personajes le provee al lector la posibilidad de establecer relaciones entre los diversos miembros de la familia a su propio albedrío, y de esta manera, de convertirse el el creador de su propia obra con los elementos que se le ofrecen. En este sentido la autora comparte con el lector la autoridad sobre la construcción de la obra. Esta es otra de las características que permiten que la novela de Buitrago se acerque más a la novela posmoderna.

Por otro lado, tanto la dislocación del orden de los eventos en el récit al igual que la carencia de referencias temporales exactas, retan ininterrumpidamente el deseo del lector de encontrar significado y clausurar el texto. De esta manera encontramos que en la segunda parte de la novela, los eventos y los personajes no tienen ninguna relación aparente con lo presentado en la primera parte. Cambiando totalmente de escenario, los hechos tienen lugar en Opalo, un pueblo costero en el que los habitantes se hallan dominados por Esaú Centeno, el patriarca de la zona. Tanto la crueldad y vileza de este personaje como el poder que ejerce sobre sus subordinados recuerdan a los que caracterizaban a Manuel Viana, (el

viejo), en la primera parte. No obstante, las circunstancias son diferentes.

Thamar, la nieta de Esaú Centeno, es quien se convierte en la agencia narrativa predominante en la segunda parte⁴. Este personaje asume la voz narrativa para relatar la forma como su abuelo, pagó a los hombres del pueblo para que mataran a su supuesto nieto Giovel porque éste se había enamorado de una mujer que Esaú quería para sí mismo. Giovel era el prometido de Thamar y ella lo declara en sus propias palabras:

Me bautizaron a los cinco años,
nombrándome Thamar -uno de los muchos
nombres de mi abuela- y prometiéndome
en matrimonio a mi primo Giovel, que
en tal día andaba cazando pájaros en
el monte. Crecí con este nombre y la
seguridad de que Giovel era sujeto de
mi pertenencia. (Buitrago, 99)

En este aparte, Thamar convierte al lector en sujeto mediante el proceso de sutura. No obstante, la focalización divide la agencia narrativa (Thamar adulta) del sujeto de la narración (Thamar niña), colocando a este último como significante que se interpone entre la agencia narrativa que enuncia y el lector. Cada cambio de focalización hace que el lector se identifique con el

significante como único medio de suturar o compensar por la división del sujeto que este mecanismo impone.

A pesar de que el lector debe suturar el texto constantemente con el ánimo de encontrar significado, este mecanismo garantiza también el descubrimiento de valores culturales que hacen parte de la ideología y que explican la conducta de los personajes. En las afirmaciones de Thamar se manifiestan varias constantes que hacen parte de dicha ideología y aseguran la perpetuación del sistema social. La primera, es el reconocimiento de que el nombre Thamar impone arbitrariamente en la protagonista no solo su denominación sino también una tradición de sacrificio y autonegación establecida por su abuela. La segunda, es la creencia de que la vida de una mujer, su seguridad y su prestigio social están asegurados cuando se une a un hombre. Por esta razón, Thamar considera a Giovel "sujeto de su pertenencia" y su mundo se desmorona cuando al llegar a la juventud éste pone sus ojos en la mujer deseada por su abuelo.

El rechazo que experimenta Thamar motiva en ella el deseo de venganza el cual la lleva a delatar a Giovel y ser la causante indirecta de su muerte a manos de los sicarios de Esaú Centeno. Es Cipriana Morales, la anciana vidente de Opalo, quien es la agencia narrativa que hace de Thamar el sujeto de su narración para revelar sus

andanzas:

"Y yo he comenzado a tejer tu mortaja. Tú. Porque. Fuiste tú. Sin una palabra ni un reproche ni una duda. Llamaste a Esaú Centeno y le indicaste el lugar donde se amaba con Iris Romero. Depositaste tu rencor en tu pena y miraste, impasible, como los hombres terminaban con él. El intuyó ese rencor más fuerte que tú pero no se molestó en precaverse. No te dió nada. Nada te había pedido. Sin pestañear creaste su muerte. Sin saberlo, querías para él la eternidad, poseerlo en el recuerdo. . ." (158).

Si en el pasaje citado anteriormente Tamar se desempeñaba como agencia narrativa, aquí se produce un relevo de voces que la convierte al personaje en sujeto de la narración. El hecho de que dicha agencia narrativa se dirija a la segunda persona (tú) impide al lector identificarse con la agencia narrativa responsable por la emisión del texto. En lugar de ello, el pronombre "tú" favorece la identificación del lector con tanto el sujeto de la narración como el sujeto de lo narrado, creando una imagen refleja del proceso que se lleva a cabo en el momento de

la lectura. Sin embargo, cada cambio de focalización en la narración desestabiliza esta relación y deja ver el impacto de la ideología en el lector mismo.

Al asumir las diferentes posiciones provistas por el texto, el lector se puede considerar parte activa del proceso de perpetuación o cambio de los valores que conforman la ideología, ya que puede reafirmar o refutar la importancia de una sociedad de hombres dominadores y progenitores por excelencia y de mujeres pasivas y autodestructivas. Docherthy presenta esta situación en los siguientes términos:

In this mode of description, an author describes a character to a reader, but the purpose, far from being an attempt to make the reader see the supposed object of description, is rather an attempt to make the reader see him/herself and to perform an act of self-evaluation in terms of the position which the text has made the reader occupy. (42).

Mediante la sustitución constante de agencias narrativas y sujetos de la narración el lector tiene la oportunidad de examinar su propia postura frente a los eventos que se le presentan y asumir diferentes posiciones en el texto y

frente a la ideología. Es decir, la adopción de estas diferentes posturas en el texto garantiza la creación de una distancia entre los personajes, la historia y el lector, la que le permite a este último reconocer los valores culturales que la sociedad maneja y que condicionan la conducta no sólo de los personajes sino de sí mismo. En este esquema, se puede reconocer entonces la importancia de tanto la literatura seria como la literatura popular, y otros medios de comunicación masiva como el cine, la televisión y la prensa en el mantenimiento de esta ideología.

La importancia de la ideología radica en el papel que ésta desempeña en la creación de representaciones, imágenes o ideales de individuos (hombres o mujeres) dentro del marco de una sociedad definida. James H. Kavanagh⁵ señala que la ideología "is...a system of representations, perceptions, and images that precisely encourages men and women to 'see' their specific place in a historically peculiar social formation as inevitable, natural, a necessary function of the 'real' itself". (310). En la obra que nos ocupa, el lector tiene la posibilidad de adoptar diferentes posiciones en el discurso y mediante ello evaluar la serie de representaciones que conforman la idea del sujeto, masculino o femenino, el ideal en esta sociedad. En otras palabras, en todo conglomerado humano

existe una imagen de cómo es y cómo debe ser el individuo, ya sea hombre o mujer, de acuerdo con los diferentes aparatos textuales que afectan su visión de la realidad.

Hasta este momento se ha demostrado en el análisis de la segunda parte cómo Buitrago pone a prueba para el lector la representación o imagen del sujeto femenino imperante en la sociedad. Para la comunidad de Opalo, la mujer es valorada socialmente si une su vida a un hombre y como resultado de tal unión concibe hijos varones. En el caso de Ana María Thamar, por ejemplo, el conflicto resulta de la imposibilidad de complacer a su marido, Esaú Centeno, ya que sólo tiene hijas.

Si en Opalo las mujeres son prácticamente objetos de perpetuación de la especie, no lo son menos los hombres. Este es el caso de Enmanuel y Esaú Centeno. El primero vuelve a su pueblo a vengarse de su abuelo por la muerte de su supuesto hermano Giovel. Al llegar a la casa de su abuela, Ana María Thamar, las mujeres de la casa se reúnen para evaluarlo casi como si fuera un animal. La agencia narrativa coloca a Enmanuel como sujeto de la narración y afirma:

Enmanuel abrió la boca para que le contaran los dientes, se colocó quince veces de espalda, ladeó veinte su perfil, se desnudó sin chistar y

volvió a vestirse, permitiendo que la mujer más vieja le cortara con una navaja- un mechón de cabellos. Los nervios forrados en acero. "Como antes. Convertido en un objeto. Un Centeno es absoluta propiedad de la familia. Tasarlo, cambiarlo, revenderlo, brindarlo al mejor postor. ¿Qué precio es ahora el mío?. Vidas, docenas de ellas. La supervivencia de un pueblo, no son tierras ni pesqueros ni el ser cabeza de familia. Me falta el coraje de Giovel. . ."

(108; énfasis mío).

Si en los primeros renglones de este aparte, Enmanuel es no sólo sujeto de la narración sino objeto de la requisa de las mujeres del pueblo, en los renglones posteriores, Enmanuel asume la voz como agencia narrativa y evalúa lo que significa ser hombre en esta colectividad. Esta transición de sujeto de la narración a agencia narrativa se marca en el texto por medio de las comillas. Este cambio de postura manifiesta la concientización del personaje de la influencia decisiva de la familia, el significado que tiene el ser hombre y de la forma como afecta a sus miembros. Para los Centeno, un hombre se

mide por su capacidad de mantener el poder, ser progenitor de hombres, ejercer su voluntad e ir en contra de los derechos de los demás. Por medio de la alteración de las posiciones entre sujeto de la narración y agencia narrativa (sujeto narrador), se revela al lector que la causa de la tragedia en Opalo, tiene que ver con la idea de lo que significa ser un hombre. Giovel reta la imagen de todopoderoso representada en el padre (Esaú Centeno) y a consecuencia de ello muere. Enmanuel debe tomar el lugar del hermano y retar al padre por la obtención de dicha posición.

La sujeción de Enmanuel a los objetivos planteados por la comunidad para su futuro, se presentan en el texto mediante las diferentes posiciones que adquiere el personaje. La doble postura de sujeto de la narración y agencia narradora enfatizan, como la perpetuación de los valores de la gente de Opalo resulta particularmente nociva para sus habitantes. Nótese que en el ejemplo siguiente, Enmanuel sigue siendo la agencia narrativa pero al mismo tiempo se coloca sí mismo como sujeto de la narración: "Centeno Enmanuel. Destinado a reinar en la ciudadela independiente de Opalo, en lugar de su hermano y a recibir lo que éste desecha. El todopoderoso. Que los destruirá antes de que lo aniquilen a él" (108; énfasis mío). El uso de esta estrategia narrativa crea una

distancia entre el lector y el personaje que revela el impacto de la ideología en esta colectividad. Mediante este recurso se hace evidente que los personajes asumen su posición en la sociedad como algo natural e inevitable de la cual es imposible escapar a pesar de sus continuas tentativas, ya que todos sus intentos por cambiar resultan fallidos.

El carácter ineludible de la posición que asume Enmanuel, también se puede apreciar en la figura de Esaú, el padre. Cuando se enfrenta a su nieto, Esaú (como agencia narrativa) pone de presente en su discurso su propia sujeción al papel social que ha asumido en el pueblo y la forma como se encuentra esclavizado por ella. Curiosamente, Esaú se ve a la vez como víctima y gestor de su propio destino y culpa a las mujeres y a los valores que prevalecen por su situación actual:

"Y me veo a mí mismo en la juventud de este muchacho...

Detesto y apruebo la testarudez de sus promesas...Yo y él. Juzgados por esa vieja mujer que sólo me ha dado hijas, reflejo de otra que abandoné antes de que me devorara. Manejados por esos embriones de hembras que no temen por la seguridad de sus machos sino por

los sexos de sus machos, reflejos de aquellas que desangraron a sus maridos de generación en generación. ¡Enmanuel! Estoy cansado de ahuyentar la carga de Giovel Centeno... Avocado a no permitir una brizna de debilidad en mi interior. Fiel a la imagen que de mí mismo concebí.

Destruído el faldero, el señor, el adulón, el hombre de bien. Centeno-Esaú. Esto es. Esaú me llamo. Llámome Esaú" (136; énfasis mío).

Del mismo modo que en el relato de Enmanuel, el personaje desempeña el doble oficio de agencia narrativa y de sujeto de la narración. Al asumir la primera postura, el sujeto narrador se dirige a Enmanuel comparando su juventud con la del muchacho que se le enfrenta. Posteriormente, asume la posición del pronombre nosotros, desde el cual cuestiona el comportamiento de su esposa, haciendo énfasis en el criterio, que según él, emplea ella para juzgarlos. Curiosamente el enfrentamiento de las dos maneras de pensar, la de Esaú y la de su esposa Ana María Thamar, se pone de presente que ambos se sienten dominados por el uno o por el otro. Sin duda, tanto este contraste de puntos de vista como el hecho de que la focalización en la última

sección de este aparte divide la agencia narrativa (Esaú Centeno-viejo) del nuevo sujeto de la narración (Esaú-joven) permiten al lector el continuo cambio de posición con respecto al texto. Mediante este procedimiento, el lector descubre no solo que los personajes son meras instancias de subjetividad en el discurso sino también la importancia de las representaciones ideales que prevalecen en esta colectividad.

Tales imágenes o representaciones de la conducta ideal de hombres y mujeres dictan las acciones de los personajes y los llevan a convertirse en esclavos de sus propios ideales. Su efecto es tan duradero, que Esaú muere a manos de Evelyn-Evelyn, la verdadera madre de Giovel, y el pueblo anhela fervientemente que Enmanuel asuma el lugar de Esaú. Como lo ha señalado Kavanagh, "The distinctive effect of ideology is not theoretical but pragmatic; to enable various social subjects to feel at home, and to act (or not to act) within the limits of a given social project" (314). Dentro del contexto social en que estos personajes se mueven el papel que desempeñan hombres y mujeres no cambia porque sus miembros lo consideran apropiado, natural e inevitable. Si ahora carecen de un patriarca como Esaú, fácilmente se puede sustituir por Enmanuel e incluso Olavo (el último heredero de los Centeno y líder de una pandilla de chiquillos). Sin

embargo, Enmanuel se rehusa a asumir la posición de jefe, y decide huir con la partida del ejército que llega a Opalo a dismantelar la formación de la llamada "República independiente". Dos órdenes sociales entran entonces en colisión, el sistema semifeudal de Opalo y el régimen autoritario que opera en el país. Dentro del proyecto social del segundo, la formación de estados independientes del poder central o de grupos guerrilleros choca con sus principios. No obstante, las tácticas que ponen en práctica el ejército para acabar con tales grupos son tan violentas como las de sus contrincantes. En esta forma, la obra consigue explorar las diferentes formas en las que opera la ideología para construir un producto (sujeto) social y abrir al lector las posibilidades para cuestionar dicha ideología.

En la tercera parte, titulada Malinda, la obra se enfoca en las vicisitudes de los miembros de la rama de los Reyes y los cambios que se producen en la ideología en el contexto urbano. De la misma manera que se conectan las fotos en sucesión para producir una película, existen algunas conexiones con la primera y la segunda parte que el lector debe hacer para hallar significado a la obra. Algunos de los personajes que reaparecen en esta sección son Enmanuel Centeno, Lucas Reyes y Claudia Viana. El primero se relaciona sentimentalmente con su prima Malinda

Cabo. El segundo se casa con Evelyn West y tienen una hija: Lisa Reyes West. La última, abandona a su marido Manuel Viana y se casa con el político izquierdista Diego Cabo, de cuya unión surge Malinda Cabo. A pesar de que es posible establecer relaciones entre los personajes mencionados, es imposible aclarar algunas de los vínculos entre los miembros de la familia. En este sentido, la obra juega con las expectativas del lector e impide cualquier intento de clausura, al posponer el deseo del lector de hallar el significado total de la pieza.

Del mismo modo que en las secciones anteriores, en esta última parte se emplea nuevamente el recurso de la variación constante con respecto a las agencias narrativas y los sujetos de la narración. Lisa Reyes West, hija de Lucas Reyes y Evelyn West, es la agencia narrativa más importante. Al iniciarse la tercera parte, Lisa enfoca su relato en el cuadro de la primera Malinda, el cual preside la casa de los Reyes. A diferencia de lo que sucede con los personajes de quienes no tenemos una descripción exacta, el cuadro está delineado con lujo de detalles:

Otra vez. He visto el retrato. La pintura resquebrajada en los extremos y el brillo de los colores originales perdidos por completo. El contorno delicado de la mujer, de rasgos

morenos, afilados, transparentes bajo la marchita piel. Dos ojos oblicuos, cautelosos, extrañamente fosfóricos. También la severa dignidad de los encajes oscuros. El pintor suprimió la costura del labio leporino. Y las manos estrechas, de quebradizas coyonturas, mostrando fielmente la ausencia del anular derecho, la rapacidad de las uñas convexas y los meñiques adornados con pesadas amatistas. . . (171; énfasis mío). El uso del presente perfecto en el primer renglón, crea una distancia entre la Lisa (agencia narrativa) y la Lisa (sujeto de la narración). No obstante, el sujeto de la narración cambia y se enfoca el cuadro del más lejano antepasado de Malinda. En la descripción de la figura en el cuadro se destacan las características deformantes de ojos, manos y labios lo cual podría hacer pensar al lector que se está retratando a una bruja.

La asociación de Malinda con un personaje de un cuento infantil contrasta con el epígrafe, que viene de Alicia en el país de las maravillas de Lewis Carroll. En dicho epígrafe Alicia le pregunta al gato "¿Qué clase de gente vive por estos lugares?" y éste responde: "un Sombrerero" y "una Libre Marceña" que "están locos". El contenido del epígrafe resulta importante ya que le imprime un tono irónico a la pieza. Dicha ironía se origina por la sugerencia del enfrentamiento entre un personaje inocente y dulce como Alicia o Lisa con otro malévolo y cruel como Malinda. Recordemos que en el cuento de Alicia, la protagonista entra en el espejo y a través de ello descubre un mundo de maravillas. En la historia de Lisa, Malinda es deliberadamente encasillada en el cuadro de Malinda Reyes y todas sus antecesoras desde los tiempos de la colonia. A través de este recurso, Lisa se descubre y revela toda la serie de ideas que han manejado la conducta de las Malindas.

La ironía se va incrementando cuando en el relato de Lisa, se descubre que Malinda (su prima) ha huido finalmente con su marido Rodrigo y para Lisa "es el momento (preciso) para rehacerla" (172). Curiosamente, la reestructuración de la imagen de Malinda se inicia con el cuadro que ella observaba continuamente cuando era niña. La presencia de la descripción del retrato al iniciarse la

narración, así como el hecho de que Lisa hace de Malinda el sujeto de su narración, revelan el afán de la primera por enmarcar, atrapar de alguna forma la imagen de su prima. Esta prima Malinda que significó para Lisa el rechazo de su familia y la pérdida de su marido (Rodrigo Viana) se halla ahora enmarcada por el texto que contiene la historia de su vida.

El lector, por su parte, también participa en el juego establecido por Lisa. En los primeros párrafos Lisa hace del lector cómplice en su tarea ya que le dirige una pregunta directa: "Pero Malinda ha dejado de ser Malinda. No exactamente ella. Lo que de ella quedaba. ¿La recuerdas?" (171; énfasis mío). No obstante, esta posición de interlocutor/a de Lisa se trueca por la de observador que espera la revelación de los secretos del personaje, cuando se pone de presente que Enmanuel Centeno es el verdadero narratario de Lisa: "Escúchame, Enmanuel. Tenemos tiempo de sobra" (172). Docherthy ha explicado como en la ficción posmoderna el lector varía su posición de "voyeur" por la de espectador que atisba y tiene la libertad de construir su propia historia (94). En Cola de zorro y en especial en esta tercera parte, la narradora no asume control total del relato sino que da cabida al lector para crear su propio relato.

En el análisis retrospectivo que hace Lisa (agencia narrativa) de Malinda (sujeto de la narración), se destacan acontecimientos de la vida que compartieron ambos personajes en el colegio. El primero de ellos, es una pelea infantil. Una agencia narradora anónima hace de Lisa y Malinda sujetos de la narración y relata como la primera desecha un caramelo por haber sido pisado por una mosca. Lisa lo recoge y lo guarda en su delantal, pero la maestra la ve y le exige que lo devuelva a Malinda. Al recuperar el caramelo, Malinda se enfurece, lo bota al suelo y lo pisotea. Este episodio, aparentemente carente de importancia, resulta revelador de la dinámica de esta sección de la obra y de la forma como el lector fluctúa constantemente sus simpatías hacia uno u otro personaje. La rivalidad entre Lisa y Malinda se manifiesta por su lucha constante por la atención y el cariño de sus mayores. Más adelante en el relato, se descubrirá también que Rodrigo Viana se convierte, como el caramelo, en el punto de la discordia entre Lisa y Malinda.

Un nuevo cambio de agencia narrativa, pone a Lisa en control del texto, y destaca, por un lado, los desaciertos de la crianza de ambas primas, y por el otro, la imposibilidad de la agencia narradora por liberar/se de Malinda en su propio pasado. Al iniciarse el siguiente aparte, la focalización divide el sujeto de la narración

(Malinda-niña) de la agencia narrativa (Lisa-adulta): "Cuando veo las moscas zumbando y el aire manchado de patas sucias, vuelve la ñina de vestía un overol de terciopelo (Malinda). Tomada de la mano con sus años y mis años" (175). El énfasis en la interdependencia creada entre las primas se manifiesta luego en la adopción del pronombre nosotros a través de la cual Lisa continúa en la postura de agencia narrativa pero se une a Malinda para desempeñar el papel de sujeto de la narración: "Compartiendo los mismos pensionados y las mismas aulas. Las circunstancias forzándonos a ser copia una de la otra (quiero decir en lo que recibíamos y lo que poseíamos) o dos niñas a quienes se pretendió criar como una sola" (175). A pesar de que la agencia narrativa desea reconstruir la imagen de "la otra" (su prima), a través de este proceso también ansía llegar a conocerse a sí misma. Debido a ello, el texto presenta esta fluctuación constante de posiciones dentro del texto que también permite al lector apreciar a los personajes desde puntos de vista diferentes.

La sustitución constante de agencias narrativas y sujetos de la narración pudiera interpretarse como el afán por el control del texto. En el plano de la historia se sabe que Malinda desplazó a Lisa y le robó el afecto de su padre y sus parientes. En el "recit", Lisa relata el

suicidio de su padre y los encuentros furtivos entre Malinda y Lucas Reyes. No obstante, poco después, Lisa cita apartes de "Papeles que encontré casualmente enrollados, sujetos con una cinta morada, en una gaveta de su escritorio" (203). Entre todos documentos transcritos en el texto, aparece una carta de Malinda para Lucas. En ella, Malinda destaca la forma como Lucas hizo de ella su amante para compensar la pérdida de Ana González (su difunta esposa): "De pronto me siento absolutamente agotada . . . Pero pretendo hacerte comprender que me has ido socavando -tú, y mi parecido con Ana González, hora a hora de una forma irreversible" (203). Si Lisa se siente que Malinda toma su lugar en su relación con su padre, Malinda a su vez se ve socavada por Ana González en su amorío con Lucas Reyes. Este tipo de desplazamiento temático se da también con respecto a la agencia narrativa que controla el texto. Como es evidente en el ejemplo anterior, existe también una rivalidad con respecto a quien ejerce la voz narrativa. No obstante, dicha competencia por ejercer el papel de agencia narrativa brinda al lector la oportunidad de participar y variar de posición más frecuentemente dentro del relato. La fluctuación con respecto a la posición que el lector asume frente al texto y a los personajes también le permite a éste enfrentarse directamente con sus propias

concepciones acerca del papel que deben ejercer mujeres y hombres en la sociedad. Es decir, los personajes son como espejos en los que el lector se mira, observa y autoevalúa su propia ideología.

Las mudas constantes de las agencias narrativas y los sujetos de la narración dan al lector la oportunidad de, en cierto modo, convertirse en el autor de su propio relato dada la multiplicidad de perspectivas y la carencia de omnisciencia de las agencias narrativas. En los casos en que Lisa está en control del discurso y Malinda el sujeto de la narración, por ejemplo, el lector pudiera pensar que la primera es la víctima del egoísmo y la excentricidad de la segunda. No obstante, cuando las posiciones se invierten, se hace evidente para el lector que no es en realidad los rasgos de la personalidad de las protagonistas lo que las reduce a una vida vacía, sino más bien, los valores que mantienen y perpetúan en la sociedad la creación de Malindas y Lisas.

En este orden de ideas, se pudiera afirmar entonces que en Cola de zorro los personajes son meros instrumentos discursivos que sirven para determinar el impacto de la ideología en la construcción de los patrones que rigen la vida de hombres y mujeres. Dichos patrones se perpetúan debido a varias convicciones entre las cuales podemos señalar: el apoyo incondicional a las empresas que surgen

del hombre y la perpetuación de su papel de dominador, el desdén con que se trata a las mujeres por pertenecer al sexo femenino y su reducción a desempeñar exclusivamente el papel de amante o esposa, la falta de incentivos para el desarrollo intelectual de la mujer y la insistencia en crear un mundo de fantasía alimentado por la literatura infantil. Tanto Lisa como Malinda no aspiran a llevar una vida independiente o buscar relaciones verdaderas y estables con otros individuos que no pertenezcan al círculo familiar. Tampoco piensan en desarrollar sus capacidades intelectuales. Lisa desea convertirse en la esposa de Rodrigo Viana y llevar una vida idílica. Malinda, aunque hace incursiones en el mundo de la publicidad, no puede liberarse del mundo de fantasía en el que fue criada. El personaje está atrapado en el mundo literario de Lewis Carroll, al igual que la primera Malinda en el cuadro que de ella pintaran en los tiempos coloniales.

Bonnie Zimmerman⁶, en su estudio sobre la relación de la ficción feminista y la posmodernidad, ha destacado la importancia del reto a la autoridad de una voz única en la producción literaria femenina. Dicho reto, se manifiesta en la presentación de la mujer como un ente dividido entre el yo y el otro. Como hemos visto, esta técnica se emplea con éxito en la construcción de personajes como Lisa y

Malinda. Sin embargo, otra estrategia presente en Cola de zorro que ha sido subrayada por Zimmerman, es el establecimiento de una conexión de un personaje femenino con sus antecesoras, ya sean éstos sus madres, sus hermanas o sus modelos literarios o históricos. En la tercera parte de la obra, la agencia narrativa Lisa compele al lector a instaurar un lazo insalvable entre su prima Malinda y las varias generaciones de mujeres que han llevado ese nombre en la familia. Mediante este procedimiento, Buitrago consigue reforzar su ataque contra la ideología que garantiza la perduración de una conducta específica en hombres y mujeres.

En otras palabras, Buitrago se muestra fiel a la tendencia posmoderna de ofrecer al lector muchas más preguntas que soluciones concretas. Mediante la utilización de técnicas de caracterización posmodernas, Buitrago expone al lector no sólo a la manera en la que algunas representaciones masculinas y femeninas se afianzan en una narrativa mientras que otras se suprimen, sino también a los efectos de tal procedimiento en la perpetuación del sistema social. En este sentido, el texto se transforma en una plataforma que permite al lector entrar a discernir su propio sistema de valores y tener la posibilidad de cambiarlo.

Asumiendo la voz narrativa, Lisa señala como la primera Malinda "había oído relatos de altamar, escuchando fantásticas descripciones de Cuba, Cartagena, Perú y la Nueva Granada" (199) y debido a ello decidió irse a Santa Fé de Bogotá a trabajar para su tío sacerdote. Después de la muerte de éste y habiendo trabajado fuertemente para expandir la industria familiar, se casó con Iñigo Reyes. Debido al carácter dominante de Malinda Sandoval, su marido se dedicó a beber licor, hasta que finalmente se unió a las fuerzas independentistas y murió en el cadalso. Ante la tragedia, Malinda se suicidó. Paso seguido, la narradora destaca la importancia de las cinco mujeres sucesoras que llevaron este nombre:

Malinda Sol, la que emparedó a su marido en la biblioteca ayudada por sus hermanos, al encontrarlo en la cama con una sobrina. Malinda Rita, que hacía morir de hambre a sus hijos por no soltar la bolsa, muerta por desnutrición dejando una casa pródiga en entierros...Malinda Concepción Faustina, sorprendida cuando huía con un arriero y apaleada hasta morir por el marido ofendido.

Malinda Dorotea, lazarina, dueña de una mágica voz que prendía hechizados a sus contertulios, viuda seis veces... Malinda Beatriz, abuela y bisabuela cuando se recluyó en un convento, en donde realizó milagros inauditos, fallecida a los ciento cincuenta años en olor de santidad, cuerpo que se detuvo en la edad física de los veinte años. (202).

En todas estas mujeres sobresale el aire legendario que las rodea y su voluntad férrea de realizar sus propósitos. Sin embargo, un lector atento puede observar que muchas de las historias de las varias generaciones de Malindas se repiten en los personajes de Cola de zorro. De esta forma, se aprecia cómo la historia de Malinda Sandoval se asemeja a la de Ana María Thamar y Esaú Centeno en la segunda parte. La acción dudósamente heroica de Iñigo Reyes guarda estrecha relación con las de los revolucionarios Benito Viana y Guadalupe Salgado en la primera parte. El incesto del marido de Malinda Sol con su sobrina, recuerda las relaciones incestuosas de Claudia y Manuel Viana (el viejo) o la de Lucas Reyes y Malinda Cabo. Por último, la imposibilidad de envejecer en Malinda Beatriz, reaparece de nuevo en Malinda Reyes, la abuela de

Lisa.

A esta última en particular, la agencia narrativa dedica gran parte de su relato para mostrar la otra cara de la aparente bondad y juventud eterna de Malinda Reyes. Adoptando a Malinda Reyes como sujeto de la narración, Lisa deja saber al lector como "En los primeros años de mi vida, abuelita estuvo colocada en el mismo plano que Catalina Barlass, Policarpa Salavarrieta, la reina Berenguela y Penélope de Itaca, heroínas de mis lecturas constructivas" (Buitrago, 185). Esta imagen heroica y libresca fue sustituida por otra, la de la vejez. La abuela rechaza a Lisa por ser hija ilegítima y sin embargo ante ella se muestra como realmente es. Lisa describe con detalle la imagen, mejorada por trucos y maquillaje, que Malinda Reyes mostraba a los demás :

Adornaba sus meñiques, azulándole la carne brotada, con las amatistas de su primera antepasada. Cabeza de maniquí, a lo Rubens, con cabellos blancos recogidos en bucles menudos, a los que daba brillo con un enjuague plateado, atrincherados con postizos y pomadas. Y un rostro sereno, sencillo, de verdadera dama, reforzado por unos ojos negros, brillantes,

dilatadas las retinas con belladona,
y una sonrisa pacífica. (185).

En contraste con esta figura respetable y agradable que todos conocen, Lisa presenta poco después la imagen de la Malinda Reyes verdadera:

Tendida en los almohadones de su lecho matrimonial, mueble de espaldar tallado, con la carne libre del corsé de varillas que usaba desde su juventud, resultaba monstruosa, grotesca, irreconocible. Tenía flácida la piel del rostro, salpicada por venillas fucsias. Una peluza blancuzca crecía en el arco de las cejas, sobre los párpados embonados, escamosos, sin rastros de pestañas. El labio inferior le colgaba, la cabeza mostraba zonas lisas como la superficie de un huevo, en el cuello venoso e hinchado palpitaba una nuez masculina. (185).

Nótese que un proceso similar a la forma como reconstruye Lisa la imagen de su prima Malinda Cabo, es seguido por Lisa para "esculp(ir) la imagen de "la vieja Malinda Reyes" (184). Si Malinda Cabo parece estar constreñida por

el cuadro/relato de Alicia/Lisa en el país de las maravillas/desastres, su abuela se encuentra atrapada no sólo por su narración sino también por la urna de granito donde se hallan sus cenizas. En ambos casos, Lisa presenta al lector representaciones incompletas y contradictorias de sus personalidades, y el lector puede percibir el intento de la agencia narrativa por tratar de enmarcar y a la vez desenmascarar a sus victimarias.

La escritura del relato, se convierte entonces para Lisa, en una forma de autoconocimiento y autoevaluación de sí misma a través de la construcción/deconstrucción del otro. Mediante este proceso, se llega a reconocer la forma como Lisa se encuentra condicionada por una serie de valores que forman parte de la ideología y que irónicamente ella también refuerza. Empleando nuevamente el recurso de desempeñar en forma sucesiva el papel de agencia narrativa para luego trocarse en el sujeto de la narración, se reconoce la fidelidad del personaje al sistema social al que pertenece:

¿Por qué nuestra familia no era una de tantas? Admito que para lograrlo sería necesario recurrir a los intrusos, lo que traería consigo el desorden y el caos... Ante todo, Lisa Reyes West representaba una escala de valores

establecidos. A su debido tiempo heredaría el dinero de su padre. Envejecería, enseñando con orgullo a sus hijos el retrato de la primera Malinda, convirtiéndose en un accesorio de la casa, como lo eran las alfombras, los muebles antiguos, las losas pulidas, los candelabros de plata. Defendería la tradición, hablaría del honor de los Reyes (descendemos de un mártir de la patria) y procurarías colocar muy bien las acciones de la fábrica. (230).

El cambio de agencia narrativa a sujeto de la narración que se opera en este fragmento pone de presente por un lado, que desde el punto de vista ideológico, Lisa asumirá el papel de un objeto comparable a los muebles ya que lo considera absolutamente inevitable. Por otro lado, el relevo de posiciones en el texto, podría ser comparable al proceso de re/conocimiento en la etapa de lo imaginario en la teoría lacaniana.

Al asumir el papel de agencia narrativa, Lisa se identifica con el "yo" del discurso. No obstante, al sustituirse la agencia narrativa por el sujeto de la narración se descubren los valores ideológicos que

condicionan al personaje. Para Lisa, la escritura del relato y la construcción/deconstrucción de sus victimarias/víctimas ha servido entonces, como medio de autoconocimiento.

Así también para el lector, la variación constante de posición que los recurrentes cambios de agencia narrativa y sujeto de la narración, le garantizan, se constituye para él, en un proceso de autoevaluación de sus propios valores. En este sentido, analizando las diferencias entre la novela moderna y la posmoderna, Thomas Docherty ha señalado que:

The radical break comes in fiction when we see the psyche of the reader, a real human, being probed through a more radical involvement of his or her position and perspective in the creation of the fictional text, and also in the very creation of subjectivity (30).

Cada vez que en relato se cambia de agencia narrativa, el lector se encuentra con una versión diferente de los hechos, y puede construir una nueva historia. Por ejemplo, podría elaborar una en la que Malinda es explotada sexualmente por su tío, busca el apoyo de su primo Rodrigo y se refugia en los cuentos infantiles que lee. En otra

historia, Malinda pudiera ser la víctima del abuso sexual pero superarlo mediante el trabajo publicitario y la lectura de cuentos infantiles. Sin embargo, también puede observar cómo al variar su posición haciendo de los personajes héroes o víctimas, sus propias concepciones de los ideales masculinos o femeninos entran en juego. De esta forma, el lector está adoptando la función no sólo de autor, sino también, está descubriendo los valores presentes en su propia ideología.

Es más, el relato de Lisa no completa el cuadro de la vida de los personajes, ofreciéndonos un final que clausure el texto. En las últimas páginas de la novela cuando ocurre el asesinato de Diego Cabo (padre de Malinda), Lisa declara que "Mi visión de los hechos es limitada" (22). Esta declaración completamente con otra que dijera anteriormente "Como soy mala lectora nunca puedo hilar una historia. Aunque esto tampoco es una historia" (Buitrago, 235). La obra culmina con la conversación entre Lisa y Enmanuel, y la confirmación de la huida de Malinda con Rodrigo Viana. El tener un final abierto y la aceptación por parte de la narradora de su carencia de omnisciencia dan libertad al lector para especular con respecto al futuro de los personajes. Por un lado, se pudiera pensar que Lisa al declarar que no le gusta "presidir una mesa vacía" (257) podría ser

indicativo que tanto ella como Enmanuel asumirán su papel de "mujer-objeto" (Ana, Claudia, Tamar, Rosamunda, Malinda) o "macho-dominador/dominado" (Manuel Viana, Esaú Centeno, Lucas Reyes, Iñigo Reyes, Giovel Centeno) que su larga serie de antecesores ejercieron, reforzando a cada paso la perpetuación de los valores familiares. Por otro lado, también podría afirmarse que siendo Lisa y Enmanuel víctimas de las tradiciones familiares, su encuentro marcará un momento de reflexión y cambio de actitud en los miembros de la familia Viana-Reyes.

La oportunidad que tiene el lector de adquirir una voz (dadas las diferentes posiciones que puede adoptar dentro del texto), la creación de personajes intrascendentes no bien delineados y el concepto de que la ficción es parte de la realidad, hacen que Cola de zorro pueda ser considerada como una novela posmoderna. En contraste con lo que ocurría en la novela moderna, en la que el narrador prestaba su voz a los personajes convirtiéndolos en entidades comparables a las personas del mundo real, en la novela posmoderna los personajes son puramente entes de ficción casi anónimos. La voz del texto es la del personaje con quien tenemos que tratar y ésta cambia incesantemente. Debido a ello, la posición del lector, su punto de vista, su subjetividad en el acto de lectura también varía continuamente. Como consecuencia de

estos cambios, el lector tiene la opción de enfrentarse con sus propios valores, con su propia ideología.

En suma, la aplicación de los modelos tanto de Easthope como de Cohan and Shires, nos han permitido demostrar que, Fanny Buitrago analiza el efecto nocivo de la perpetuación de los valores ideológicos imperantes en la definición de los papeles de hombres y mujeres como sujetos sociales. A través de la descripción y de la manipulación de la voz narrativa en Cola de zorro, el lector tiene la opción no sólo de adoptar diversas posiciones en el texto narrativo sino de transformarse en constructor/autor del relato. Al realizar este proceso, consigue evaluar sus propios valores ideológicos y darse cuenta de que de él mismo dependen la perpetuación o el cambio en el orden social y las condiciones de vida de los individuos, ya que aparatos textuales como la literatura, el cine, la televisión y la prensa moldean nuestra propia concepción del sujeto (hombre o mujer) que se desempeña en nuestra sociedad.

Notas

¹ En su libro Reading (Absent) Character. Towards a Theory of Characterization in Fiction, Thomas Docherty compara y contrasta los personajes de las obras de Dickens con los que se presentan en la producción literaria de Robbe Grillet estableciendo diferencias específicas que han resultado muy útiles en el análisis de las novelas de Fanny Buitrago.

² En su análisis sobre Cola de zorro incluido en el libro Una década de la novela colombiana. La experiencia de los setenta Raymond Williams destaca el hecho de que en la obra la caracterización de los personajes es sacrificada en favor del realzamiento del concepto de familia.

³ El término en inglés "flat" de la teoría propuesta por E.M Forster en Aspects of The Novel resulta más apropiado para describir a los personajes no muy desarrollados y sin carácter propio que protagonizan la novela.

⁴ Agradezco a Michael Doudoroff el comentario acerca de la importancia de los nombres de los personajes en las

novelas de Buitrago. Los nombres Tamar y Esaú son figuras bíblicas del Antiguo Testamento. El primer nombre designa a por lo menos dos de las mujeres llamadas Tamar que fueron maltratadas por los varones. El segundo, se refiere al hermano de Jacob a quien le fue robada su herencia. En Cola de zorro, los personajes que llevan estos nombres continúan la tradición de maltrato y traición que tuvieron en el texto bíblico.

⁵ En su artículo "Ideology" aparecido en el libro Critical Terms for Literary Study, Kavanagh explica la trayectoria que ha sufrido el término desde su utilización en la escuela marxista hasta su readaptación en la obra de Louis Althusser y la importancia que adquiere en su aplicación a la literatura actual.

⁶ El artículo de Zimmerman titulado "Feminist Fiction and the Postmodern Challenge" aparece en la valiosa colección editada por Larry McCaffery Postmodern Fiction: A Bio-Bibliographical Guide. Este es uno de los pocos ensayos que establece conexiones entre la ficción femenina y el posmodernismo especificando aspectos como las estrategias narrativas y los temas empleados en la producción literaria femenina.

Capítulo tercero:

Los Pañamanes: una visión posmoderna de la historia

Roberto González Echevarría ha señalado que los escritores latinoamericanos adoptan en sus novelas una posición desde la cual logran legitimar sus propios relatos mediante la imitación o mímica de varios discursos hegemónicos: la retórica legal, la filosofía positivista, la antropología, la historia y el mito. El primero aparece en las tempranas manifestaciones narrativas en Hispanoamérica durante el siglo XVI y se caracteriza por el uso de formas notariales en los manuscritos que eran dirigidos a los gobernantes españoles durante la conquista. Según González Echevarría, las llamadas cartas de relación, se constituyen en verdaderos capítulos de verborrea burocrática que describen los nuevos territorios. El segundo, se presenta en el siglo XIX y se manifiesta en el hecho que los escritores asumieron la posición de científicos cuyo objeto de estudio era el ser y la naturaleza americanas explicados dentro del marco del determinismo científico y las ideas de Darwin. El tercero se pone de presente en las novelas de los años 30 y 40 en las que los autores se poseionan del punto de vista del antropólogo para estudiar el hombre y la realidad americanas para darle un sentido de identidad propia. El

último tipo de discurso que permea el desarrollo de la narrativa es el del archivo, compendio unívoco de historia y mito en el cual se reúne toda la variedad de imitaciones de los discursos previos que le han dado forma y sentido a Latinoamérica.

Según el crítico cubano, escritores como Gabriel García Márquez (Cien años de soledad) Alejo Carpentier (Los pasos perdidos), Carlos Fuentes (Terra nostra), Augusto Roa Bastos (Yo el supremo), y Julio Cortázar (Rayuela), entre otros, crean narrativas en las que se logran dos propósitos. Primero, consolidar el poder mediante el conocimiento acumulativo. Segundo, tratar de resistir el proceso de canonización inevitable dado el intento de reconstrucción del pasado a través de la escritura. No obstante, los escritores posmodernos como Fanny Buitrago se muestran escépticos ante la forma una narrativa de ficción integra eventos y situaciones de diversa naturaleza en una representación unificada de un mundo determinado.

En Los Pañamanes (1.979), Buitrago emplea el modelo de la novela archivo trazado por González Echevarría pero va un paso más allá al plantear una narrativa en proceso que evita crear la ilusión totalizante que caracterizó a muchas de las novelas del "Boom". Es más, el intento de reconstrucción del pasado histórico de las islas de San

Gregorio y Fortuna presente en Los Pañamanes evidencia una postura netamente posmoderna. Por un lado, la novela manifiesta su carácter autoreferencial lo que permite clasificarla como una historiografía metaficticia según los planteamientos de Linda Hutcheon. Por el otro, problematiza el conocimiento histórico mismo al hacer evidente que tanto la literatura como la Historia se hallan afectadas en gran medida no sólo por las reglas de la narrativa sino también, por la ideología y el bagaje cultural del historiador y el literato en el contexto en que se inscriben.

González Echevarría especifica las características que permiten determinar si una obra cabe dentro de las agrupadas bajo el título de la novela-archivo de la siguiente manera:

What is characteristic of the Archive is: (1) the presence not only of history but of previous mediating elements through which it was narrated, be it the legal documents of the colonial times or the scientific ones of the nineteenth century; (2) the existence of an inner historian who reads the texts, interprets and writes them; and finally (3) the

presence of an unfinished manuscript that the inner historian is trying to complete (22).

En Los Pañamanes tanto el elemento legal como la presencia de la Historia se hacen evidentes desde el inicio de la obra hasta su conclusión. La novela se plantea en la forma de un archivo legal perteneciente a uno de los personajes más importantes de la isla. El archivo de Gregorio Saldaña contiene los datos históricos, las leyendas, los relatos orales, los reportes de censos y distribución de bienes y todo lo que conformó la vida de la gente de las islas de San Gregorio y Fortuna desde el momento de su fundación hasta el presente cuando ocurre la muerte del protagonista. El manuscrito es enviado por el ahora gobernador de la isla de San Gregorio y Fortuna, don Tadeo Román IV, a la supuesta bisnieta del occiso, Valentina Saldaña:

ARCHIVO DE GREGORIO SALDAÑA COPIA ANEXA

DE: El Gobernador del Archipiélago de San Gregorio y Fortuna.

A: la señora Valentina Saldaña (9).

Como se puede observar, aparentemente se cataloga el manuscrito no como narrativa de ficción sino como una compilación de textos de carácter legal. El iniciar la novela con una carta oficial que tiene todas las formas

del discurso legal plantea dos problemas: por un lado la veracidad o falsedad de los documentos incluidos en el archivo y por otro, la autoría del escrito.

El manuscrito de Gregorio Saldaña posee toda clase de documentos legales tales como edictos judiciales, partidas de nacimiento, censos de población y avisos de cambios en la administración. Dichos escritos emplean términos de la jurisprudencia y enfocan la atención del lector en la multitud de palabras que se emplean en la retórica legal que no comunican en realidad un mensaje claramente ni son un reflejo directo de lo acaecido a pesar de pretender parecerlo. Veamos por ejemplo el caso del edicto que confirma la muerte de Lord Caca, uno de los personajes quien es compañero de Gregorio Saldaña dentro del grupo de "los Tinieblas", líderes del barrio "El Arenal". Lord Caca llegó a la isla como turista, fue atacado por bandidos en el muelle y recogido y curado por los Tinieblas. En apariencia es un hombre sin pasado, pero con excelente cultura. Vive de una pensión que le envía todos los meses un banco pero no tiene nombre ni parientes conocidos. Los tinieblas lo apodan "Lord" por sus finos modales y "Caca" por la mirada despectiva con que se dirige a la gente. Durante el desarrollo de la historia de "EL Arenal" el lector descubre que Lord Caca es en realidad Ignacio Galvis Bedout, un industrial famoso que

decide escapar de la cruel y desesperante vida de la alta sociedad capitalina y refugiarse en la isla donde inicia su nueva vida.

Ante la negativa de Lord Caca de volver a su vida anterior, su esposa lo hace declarar oficialmente muerto para así tomar posesión de sus bienes:

ARCHIVO GREGORIO SALDAÑA

FOLIO: No 4.000

CONTENIDO: EDICTO

FUENTE: AVISOS JUDICIALES "El Espectador"

E D I C T O

EL JUEZ CATORCE CIVIL del Circuito de Bogotá D.E., por el presente, EMPLAZA:

A todas aquellas personas que se crean con derecho a intervenir dentro del proceso de sucesión intestada del causante Señor IGNACIO GÁLVEZ BEDOUT, persona que fue y vecino del D.E. de la ciudad de Bogotá, lugar donde tuvo su último domicilio y asiento principal de sus negocios, el cual fue declarado abierto y radicado en este juzgado, mediante providencia de fecha (9) de diciembre de 1.9 . . . Especialmente se cita a la facción de

inventarios y avalúos de los bienes relictos. Para dar cumplimiento al artículo 589 del Código de procedimiento Civil, se fija el presente edicto en el lugar público acostumbrado de la Secretaría del Juzgado por el término de UN MES Y CINCO DÍAS contados a partir de hoy 23 de abril de 1.9...a las 8 a.m. Se expiden copias para su respectiva publicación.

El Juez, César Osorio Tapias (hay sello)

El Secretario, Rafael G. Gutiérrez (hay sello)

Es fiel copia de su original,

abril 19 de 1.9...(382; énfasis mío).

Lo altamente significativo de este edicto es que emplea los términos jurídicos, como el artículo 589 del Código Civil, para confirmar la legalidad de un juicio de sucesión de una persona que aún no ha muerto pero que oficialmente sí lo está, de acuerdo con el documento. Sin duda, la contradicción entre los eventos de la ficción y el edicto que se inserta en ella permite poner en duda la veracidad y la autenticidad de todo tipo de documento legal socavando así el concepto mismo de la legalidad de la palabra escrita.

Si bien en el episodio de Lord Caca se pone en evidencia la falta de correlación entre los documentos y los eventos dentro del relato¹, ello también ocurre cuando se trata el problema de los títulos de propiedad sobre las tierras del barrio donde viven los personajes y se desarrolla la novela. El Arenal era originalmente un pantano que se desecó y en el cual se iba a contruir una extensión del puerto para permitir la entrada a barcos de gran calado. Debido a la burocracia gubernamental no fue posible ampliar la zona portuaria, pero sí se logró desecar el terreno. No obstante, el proyecto no tenía ninguna justificación porque existía la formación natural de "El Cove" que se había usado sin problema por muchos siglos. El proceso de relleno sanitario en el que el gobierno intendencial invirtió quince millones de dólares sólo sirvió para aumentar las cuentas bancarias de los políticos y organizaciones privadas de la isla sin aportar un beneficio concreto a la región.

De hecho, tanto las circunstancias oscuras del origen de la zona como el nombre mismo del barrio (El Arenal) connotan dualidades contradictorias. Por un lado, el nombre de El Arenal (denominado también la zona prohibida) designa un lugar marginal sin estructura concreta ni base firme. Por el otro, la forma como se pobló el lugar, los pleitos de propiedad y la forma en que se vive en aquel

sitio apuntan a la doble condición de estabilidad/caos, oralidad/escritura, existencia/desaparación, ausencia/presencia y por supuesto legalidad/ilegalidad.

Así lo demuestran las siguientes afirmaciones:

...toda la zona prohibida no existía oficialmente ni en los mapas de la isla aceptados por el Instituto Geográfico Nacional, ni en los documentos de la Oficina Intendencial de Planeación, ni en los censos catastrales. Sus barrios carecían de acueducto-nomenclatura-pavimiento-inspecciones de policía-escuelas-centros de salud-iglesias y juntas de Acción Comunal. La luz provenía de un contrabando feliz- arreglado por funcionarios de infima categoría residentes en la zona-el cual explicaba ampliamente las fallas del servicio en otros sectores y la prosperidad de dos altos empleados de la Electrificadora. (137; énfasis mío)

Nótese que no hay documento legal que revele la existencia de El Arenal ni de a conocer las condiciones de vida de la gente. Por otra parte, tanto la carencia de planeación

urbana (enfaticada por el uso de los guiones entre las palabras sin espacios) como la forma en que se consiguen los servicios públicos (el contrabando) destacan la condición marginal del barrio. No obstante, las autoridades saben acerca de la existencia del lugar e incluso colaboran a su mantenimiento en contra de los principios éticos que requieren los puestos que desempeñan. Además, si existen leyes escritas que prohíben estos abusos, los miembros del gobierno no las acatan. Sin embargo en El Arenal existe el dominio de la oralidad porque es la misma gente la que "trazó sus propias calles e impuso leyes no escritas" (48; énfasis mío) que obedecen a conciencia para mantener la convivencia pacífica.

Esta situación adquiere visos de solución cuando Campo Elías Saldaña, abuelo de uno de los protagonistas de la novela y por muchos años gobernador de la isla, decide otorgar títulos de propiedad a los habitantes de El Arenal. Campo Elías Saldaña "derribó cercas con perfecto derecho; demostró la validez de sus titulaciones desde los tiempos del Virreinato de la Nueva Granada, . . ." (147). A pesar de ello, Campo Elías tuvo que pagar un alto precio a su intento de legalización de El Arenal ya que perdió a su hijo Emilio y a su nuera en un incendio ocurrido en la Casa Intendencial. Dicho suceso destruyó todos los documentos, restableció de nuevo la controversia

entre las leyes escritas y las orales y provocó gran cantidad de peleas y discusiones sobre la propiedad que continúan a lo largo de toda la novela.

La situación de ilegalidad/legalidad o de existencia/ desaparición de la zona prohibida va de la mano con otro tema esencial dentro de la novela: los conceptos de lo marginal y lo central. El Arenal no existe de acuerdo con las leyes o los institutos de planeación del país pero es un barrio que recoge bajo sus techos una multitud de gente de diversas procedencias que tiene en común el ser muy trabajadores pero en general carentes de riqueza material. A pesar de que algunos de ellos son descendientes de los primeros habitantes de las islas, es una región prohibida porque fue establecida como una invasión haciendo caso omiso a las leyes gubernamentales. No obstante, por iniciativa del párroco marxista Radamés Otero, se hace una campaña para construir la iglesia católica y cambiar la estructura de las casas de paja y madera por otras de cemento y hormigón. Un narrador en tercera persona nos dice al respecto:

En la atestada compraventa se almacenaron los preciosos elementos que sirvieron para edificar los cimientos de El Arenal, El Arenal verdadero, sobre las dudosas bases de

El Arenal de la invasión. Esos elementos de segunda mano que el poder de la fe dotó con cualidades de tipo indestructible y los cuales con el correr de los años transformaron a un lugar maldito en el centro vital de la isla de San Gregorio. (Buitrago, 249. Enfasis mío).

Si bien por muchos años este barrio de la isla fue considerado una zona "negra", "prohibida", el trabajo comunitario dirigido por el cura los conduce a ganar estabilidad y fuerza. Como resulta evidente, el barrio, la gente que lo habita y su forma de vida pasan de tener una condición marginal a ser el centro de la isla.

En un plano más amplio, también resulta significativo que la novelista Fanny Buitrago escriba una novela sobre una zona marginal del país como lo son las islas de San Andrés y Providencia y que las luchas raciales, políticas y económicas sean un reflejo no sólo del proceso histórico de conquista, colonización, independencia y organización civil del país sino también de toda Latinoamérica. El historiador Orlando Fals Borda ha documentado concienzudamente en su obra la forma como se fundaron y organizaron los poblados de la costa atlántica colombiana². Resultan evidentes muchas similitudes entre

la conformación socio-económica y civil de la depresión momposina y la de El Arenal. Ambos lugares comparten su carácter marginal (el gobierno central no se preocupa por la zona excepto en época de elecciones), mantienen una economía de subsistencia, viven en estrecho contacto con la naturaleza y predomina en ellos la cultura oral. Si se compara la forma de vida de estas dos regiones con la de muchos otros lugares en Latinoamérica las semejanzas son innegables. De hecho en Latinoamérica conviven mundos y culturas diferentes en diversas etapas de desarrollo socio-económico en un mismo país.

El Arenal no escapa a la dialéctica de legalidad/ilegalidad, presente/pasado y marginalidad/centralismo que caracteriza la organización socio-económica y política de toda Latinoamérica. Al intento de reconocimiento oficial de la zona prohibida por parte de Radamés Otero se une el propósito de conseguir que haya un representante de la gente del barrio dentro del gobierno intendencial con la esperanza de mejorar la situación de sus habitantes. El individuo que se escoge como candidato de la zona negra es Terranova González, un hijo de la matrona Prudence Pomare, quien ha conseguido el éxito comercial al establecer un restaurante en el área turística. No obstante, a Terranova le anima la candidatura sólo por intereses económicos y cuando ve que

la causa no surte sus frutos se retira de la lucha.

Ahora bien, si por un lado Radamés Otero pretende legalizar El Arenal empleando métodos ortodoxos (el mensaje oral desde su púlpito), por el otro existen otros inviduidos como el jefe de los casinos, Jerónimo Beltrán que desean expropiar los terrenos de El Arenal por medio de la manipulación de las leyes. Su objetivo es construir un complejo turístico en dichos terrenos y lograr que sea el centro de atracción del Caribe. Para conseguir su propósito Beltrán consigue los servicios del abogado de origen árabe Omar Masmuth. Este último tiene deudas de juego con Beltrán y se ve forzado a manipular las leyes en su favor, cosa que le es normal pues a cada paso busca sacar dinero de sus clientes. En efecto, se planea nombrar al abogado como Juez Promiscuo del Circuito de San Gregorio y Fortuna con el texto de posesión aparece en la obra en los siguientes términos:

LA SUPERINTENDENCIA NACIONAL DE

NOTARIADO Y REGISTRO

INFORMA:

Que entra en funciones el abogado de
La Intendencia Especial de San
Gregorio y Fortuna, para atender, en

forma gratuita, a los residentes de reconocida pobreza o que merezcan la especial protección del estado en los procesos de pertenencia tendientes a la obtención de títulos sobre los terrenos que hayan venido poseyendo.

Dirección: Avenida 20 de Julio, No 5A-57, contiguo al restaurante "Sole Mio", Teléfono: 6312, Horario para el público de 3:00 a 7:00 p.m.

OMAR MASMUTH RIVAS SUPERINTENDENTE DE NOTARIADO Y REGISTRO

San Gregorio isla, Junio 27...(328; énfasis mío).

Como veíamos en los casos anteriores, el documento no coincide con los eventos presentados en el relato, y además tiene un toque irónico pues revela intenciones totalmente opuestas a las que tiene el personaje. Omar Masmuth no desea por ningún motivo trabajar para la gente de escasos recursos ni mucho menos procesar los registros de propiedad a nombre de ellos. Por el contrario, su deseo es otorgar los títulos de propiedad a Jerónimo Beltrán y expropiar los terrenos a quienes han estado viviendo allí. Jerónimo Beltrán por su parte, consigue el apoyo de los comerciantes de la isla y de las autoridades

civiles y militares y pretende expropiar los terrenos a la fuerza porque:

Ya Omar Masmuth y el Intendente poseían los mecanismos necesarios para evacuar el negro cinturón de la zona negra, a la primer oportunidad. También la firme idea de provocar o fomentar un disturbio que les proporcionase tal coyuntura. Les parecía bastante simple trasladar a la mitad de los habitantes a Cartagena, en planchones y barcos de la armada. Obligarían a los jóvenes aptos a cumplir con el servicio militar . . . Todas las fallas se ampararían en la "pasada rebelión en El Arenal y la ley del estado de sitio" (340; énfasis mío).

Aunque todas las medidas y leyes se pretenden aplicar para el momento en que Radamés Otero establezca la primera piedra de la iglesia, la muerte accidental de Omar Masmuth frustra esos planes. Por otra parte, el regreso sorpresivo del ahora cantante famoso Heleno Longtime, uno de Los Tinieblas que había huido de la isla, convierte el llamado intento de rebelión en un gran carnaval ante el cual las

autoridades quedan desarmadas. No es posible establecer la ley del estado de sitio cuando la gente en lugar de atacar al gobierno celebra una fiesta. Los dignatarios que vinieron a ver la inauguración de la iglesia pierden su compostura, se desmaya el obispo y hasta la esposa de Lord Caca al reconocerlo en el grupo de los Tinieblos se rebaja a insultarlo como cualquier verdulera. La imposición arbitraria de un estatuto se derrumba ante el carnaval que se toma de improviso la zona. Nuevamente las leyes no escritas adquieren prevalencia en la zona revelándose la ineficiencia de las leyes escritas.

La forma como Heleno Longtime consigue la fama revela también la falta de coincidencia entre lo escrito y lo que sucede en el relato. Heleno Longtime es un ex-tinieblo que huyó de San Gregorio al haber robado su guitarra la cual había sido incautada por el gobierno. Es otro de los hijos de la matrona Prudence Pomare quien se hace famoso cantando primero en las calles y luego convirtiéndose en la atracción esencial en casinos y bares de todo el Caribe. Curiosamente se le conoce como "La Voz" (394), "El ídolo de las Américas", "El divino Heleno Longtime" (348) aunque su nombre de pila sea Epaminondas Jay Long y sea un completo analfabeta. Cuando hace su reaparición sorpresiva en El Arenal en el momento mismo cuando las fuerzas armadas se disponían a atacar y desalojar a la

gente de sus terrenos, Heleno comienza a cantar, las autoridades desisten de sus propósitos y la prensa enfoca su atención al cubrimiento de aquel curioso espectáculo. Las noticias del pleito legal sobre la posesión de El Arenal se presentan en las páginas interiores en forma escueta mientras que la crónica sobre la posible desaparición de Heleno cubre toda una página. Los titulares no pueden ser más escandalosos ni estar tan alejados de la realidad:

¿VIVE EL DESAPARECIDO HELENO LONGTIME
TODAVIA?

¿SUFRE EL DIVINO DE UNA HORRENDA
ENFERMEDAD INCURABLE? ¿CUÁL ES EL
PARADERO DE HELENO EL MAGNIFICO?...

¿ACASO SE OCULTA EN UN MISERABLE
BARRIO DE INVASION? (396).

Si bien la gente de El Arenal reconoce en su ídolo a quien viviera por muchos años en la zona, la prensa inventa toda una ficción sobre su posible desaparición. En esta situación no es un documento legal el que defrauda sino un artículo periodístico que opera de la misma manera a como lo hacen los documentos legales en la obra.

La identidad y el origen del personaje se oculta a los lectores de la prensa creando un misterio que sirve

para opacar el problema de la expropiación de los terrenos y a la vez vender muchos más periódicos.

La manipulación de la identidad de Heleno Longtime a través de lo escrito ocurre también a otro de los personajes en la obra: Valentina Saldaña, la supuesta hija del protagonista Gregorio Saldaña y a su vez abuela de la dueña del archivo. Gregorio Saldaña por fin consigue unirse con el amor de su vida Valentina Cisneros y aunque la obra no especifica si se casaron y tuvieron una hija, aparece el registro civil de Valentina Saldaña en la que figuran como padres Valentina Cisneros y Goyo Saldaña:

ARCHIVO GREGORIO SALDAÑA

FOLIO No 317

COPIA ADJUNTA

Como Notario Primero del Circuito de San Gregorio y Fortuna, expido copia de la partida de nacimiento que dice:

VALENTINA LORENZA SALDAÑA CISNEROS

En la república de Colombia, isla de San Gregorio y Fortuna, a los 20 días del mes de diciembre de 1.97..., se presentó en la notaría Gregorio Saldaña Domínguez, mayo de edad, vecino de San Gregorio y declaró: que el día 15 del mes de diciembre de

1.97...siendo las 3:15 P.M., nació en la casa de habitación No 13-22 de la denominada Avenida Hansa, Isla de San Gregorio, Intendencia de San Gregorio y Fortuna, República de Colombia, un niño de sexo femenino a quien se le ha dado el nombre de VALENTINA LORENZA hija legítima del señor declarante de 31 años de edad, de profesión comerciante y de la señora Valentina Cisneros de 26 años de edad, natural de Bogotá, departamento de Cundinamarca, República de Colombia, de profesión hogar; siendo abuelos paternos Emiliano Saldaña y Mariana Domínguez y abuelos maternos Luis Cisneros y Raquel Velásquez. -El declarante (fdo) Gregorio Saldaña Domínguez; c.c. 84.513.220.406 de San Gregorio.

Los testigos (fdos) José Eduardo Saldaña (c.c. ilegible)

Manuela Urzola de Román (c.c. ilegible). (247; énfasis mío).

Esta partida de nacimiento podría indicar que Valentina Saldaña es hija legítima de la pareja formada por Valentina Cisneros y Gregorio Saldaña, pero la novela nos ofrece otra información que resulta contradictoria. Otros dos personajes tienen una hija que recibe también el nombre de Valentina y es confiada a Gregorio Saldaña para su cuidado y educación. Sabina Galende convive con Nicasio Beltrán, otro de Los Tinieblas pero cuando éste resulta en la cárcel por complacer sus caprichos, ella se deja llevar por la ambición, seduce y se casa con el rico abuelo de su amante, Etilio Beltrán. Durante el tempestuoso matrimonio Sabina tiene una hija que a la rechaza al igual que a su marido. Etilio al sentirse enfermo y abandonado cede su niña a Gregorio para que la críe como si fuera su propia hija. En efecto, Gregorio adopta a Valentina y el lector queda con la duda de a quién corresponde en realidad la partida de nacimiento que aparece en el archivo y cuál es el origen verdadero de Valentina Lorenza Saldaña.

La pregunta acerca de la procedencia y la identidad de Valentina Saldaña se complica aún más cuando se considera que la mujer que es ahora la depositaria del archivo que constituye el texto de la novela se llama de la misma manera. En efecto, Valentina Saldaña es el nombre de la chica que recibe el archivo a la muerte de su bisabuelo Gregorio Saldaña y a quien Tadeo Román, el

gobernador actual de San Gregorio le pide que le de su autorización para publicarlo:

Distinguida señora y amiga:

...Como Don Gregorio no dejó bienes personales ni testamento...me permito enviarle su archivo personal...

He conservado la existencia del mencionado archivo en el más riguroso secreto, según los deseos de Don Gregorio Saldaña, padrino que fue de mi padre gestor de mi carrera política. Dichos lazos afectivos me obligan a suplicarle el que me permita tener acceso a las valiosas copias existentes en la NOTARIA 1A DE SAN GREGORIO y, si es posible, me ceda el derecho de darlos oportunamente a la publicidad...

TADEO ROMAN IV-GOBERNADOR (sello) (10; énfasis mío).

Parece que tanto dos o más generaciones de Valentinas están sitiadas por la escritura y la herencia cultural de la isla. La imagen de Valentina Lorenza bebé acuñada por las obras de Esquilo y de Sófocles en la biblioteca de Campo Elías Saldaña (Buitrago, 265) podría bien ser el

reflejo de la situación en que se encuentran varias generaciones de Valentinas. Sin embargo, Valentina, que posee el manuscrito y cuyo nombre puede ser asociado con bravura y coraje, puede ser quien es la responsable de hacer llegar el texto a los lectores. En otras palabras, la bisnieta de Gregorio Saldaña puede ser nada menos que la autora del relato. He aquí la aparición de un problema que también planteó Buitrago en su primera novela, El hostigante verano de los dioses. En dicha novela veíamos cómo mediante la interacción de niveles narrativos que presentaban versiones contradictorias de los hechos se enfatizaba la ficcionalidad de cualquier tipo de narración y ponían en tela de juicio la autoridad del creador. En forma semejante en Los Pañamanes se ventilan los mismos problemas pero con estrategias narrativas diferentes.

En la novela que nos ocupa se acumulan tanto los documentos oficiales, como también los telegramas personales y las rimas infantiles, para sembrar la duda acerca de la identidad del autor. Por un lado, se podría asumir que Gregorio Saldaña, uno de los protagonistas del relato, es el autor del archivo y representa el historiador intrínseco que señala González Echavarría. Por el otro, existen dos personajes que bien pudieran ser los encargados de la compilación y la publicación de la obra: Valentina Saldaña, bisnieta de Gregorio Saldaña, y Tadeo

Román, descendiente de Los Tinieblas y actual gobernador de la isla. La primera es la depositaria de una copia del archivo enviada por Tadeo Román a la muerte de su bisabuelo. El segundo tiene acceso a las copias adjuntas del archivo que están en la notaría de San Gregorio y Fortuna. En términos de González Echavarría tanto Valentina Saldaña como Tadeo Román pudieran ser quienes reúnen el material y tratan de terminar el inconcluso archivo. No obstante, también cabe pensar en una tercera opción. El autor (compilador) del relato pudiera ser cualquier individuo que tuviera acceso a los archivos de la notaría.

Sin embargo, los documentos que aparecen al final de la novela desvirtúan tales posibilidades. En primera instancia, aparece una carta de Tadeo Román indicando la desaparición del archivo debido a un incendio ocurrido en la notaría. En segundo lugar, también se enfrenta al lector ante un telegrama enviado por Valentina Saldaña a Tadeo Román en el cual le notifica el robo del manuscrito por parte de los ladrones. Además aparece una rima popular que usualmente se inscribe en los libros en caso de pérdida, pero cuyos datos más importantes aparecen en blanco.

NOTA: Si este libro se perdiera
como suele suceder

suplico al que lo encuentre
me lo sepa devolver.

No es de oro ni es de plata
ni es cosita de comer

Es de un lector descuidado
que no lo quiere perder.

Si no me sabe mi nombre
enseguida lo pondré:

NOMBRE:

DIRECCIÓN:

CIUDAD:

PAÍS:

CONTINENTE:

(415; énfasis mío)

Como resulta evidente, no hay ninguna indicación de quién sea el dueño del texto. La ausencia de este dato y la acumulación de pistas erráticas enfatizan el empeño por subvertir la idea de que la novela misma y el mundo creado por ella sea propiedad de un autor o creador. Más bien, este recurso podría señalar que es el lector y no el autor quien en cada lectura debe reconstruir su propia novela.

Todos estos detalles además de ser claves engañosas muy características en la novela posmoderna, revelan un interés evidente por desafiar todo intento de asociar la novela con un autor determinado y desestabilizar la

relación entre creador (autor), personajes (creatura) y el relato. En esta obra, el autor brilla por su ausencia, recopila los eventos, los manipula pero se le impide que ejerza su autoridad sobre el relato o los personajes. Se podría arguir que existe un Melquiades totalmente invisible que a pesar de recopilar los eventos no los codifica sino que los presenta como materia prima. Es decir, la obra no presenta, como lo afirma Linda Hutcheon, hechos llenos de significado sino más bien, eventos, reliquias, huellas que podrían llevar al lector en direcciones diferentes³.

Hasta este punto se ha demostrado cómo Los Pañamanes puede catalogarse como una novel archivo según la teoría de González Echevarría. Por un lado, la obra contiene documentos legales e históricos, que aunque no pertenecen en su totalidad a los tiempos coloniales, establecen un contraste entre su contenido y los eventos que son parte de la ficción. Por otro lado, tanto el lector como otros dos personajes de la novela (Valentina Saldaña y Tadeo Román IV) poseen un manuscrito incompleto que tratan de culminar. Al tratar de reelaborar dicho manuscrito, se revela no sólo un intento de resistencia a las fórmulas del canon establecido que señala González Echeverría, sino también una alta dosis de autoreflexividad típica de la posmodernidad.

Con relación a este aspecto vale la pena tener en cuenta de nuevo los conceptos de Linda Hutcheon. En su artículo, Hutcheon señala que: "it is part of the postmodern stand to confront the paradoxes of fictive vs. historical representation, the particular vs. the general, the present vs. the past" (56). Como hemos visto en este análisis, en Los Pañamanes se enfrentan los documentos legales e históricos en contradicción con los eventos de la trama: la historia del tinieblo Gregorio Saldaña frente a la de la gente del Arenal y de toda la isla, la generación actual de isleños que pretenden recuperar su Historia, y la de las varias generaciones de inmigrantes que poblaron a San Gregorio. Más aún, Los Pañamanes puede fácilmente clasificarse como una historiografía metaficticia según los conceptos de Hutcheon. Al respecto, la crítica canadiense afirma que "novels that are intensely self-reflexive but that also both re-introduce historical context into metafiction and problematize the entire question of historical knowledge" (54) pueden catalogarse como historiografías metaficticias posmodernas.

El primer aspecto que resulta básico para clasificar una novela como historiografía metaficticia es su carácter autoreferencial. En Los Pañamanes esta característica se manifiesta cuando el gobernador de la isla (Tadeo Román)

envía el archivo de Gregorio Saldaña a su destinataria (Valentina Saldaña) "con la esperanza de que usted pueda reconstruir parte de la historia ignorada de nuestra isla y los hechos importantes de la vida de nuestros gloriosos antepasados" (9). En efecto, estas palabras están apuntando directamente a la creación de la obra misma que el lector tiene en las manos y la que el autor/la autora logrará realizar a través de la manipulación de datos y la interpretación histórica. El texto que leemos no es producto concluído sino más bien una obra en proceso de consecución, una especie de borrador de la novela que el lector/autor pueda quizás organizar pero no concluir. En este sentido, la carencia de clausura o de un final definido es otra característica que permite ubicar la obra dentro de la posmodernidad.

Debido tanto al manejo del narrador como del referente, Los Pañamanes también puede ser catalogada como una novela posmoderna. Con respecto al primer aspecto, la obra presenta tantas voces narrativas como tipos de escritos. Entre los narradores se pueden mencionar a innumerables individuos que son autores de recibos, avisos comerciales, cartillas para lectura, artículos periodísticos, hojas de almanaque, memorandums, edictos, cartas, etc. A pesar de ello, podríamos decir que existen dos narradores que exceden en importancia a los demás:

Gregorio Saldaña, el recopilador del archivo y un narrador heterodiegético-extradiegético que da cuenta de los pensamientos de los personajes pero que no establece ningún tipo de relación de causa y efecto entre los eventos⁴. En realidad, el texto se organiza como una colección de viñetas en las que aparecen la sucesión de dieciséis partes narrativas interrumpidas por incontables folios de archivo. El contraste entre un narrador extradiegético con la suficiente autoridad para entrar en la mente de los personajes y revelar sus ideas, el narrador recopilador y los múltiples autores del archivo encaja perfectamente dentro de la posmodernidad. El lector se encuentra con una novela que establece todos estos narradores, les da validez pero al mismo tiempo los cuestiona porque ninguno de ellos es capaz de saber exactamente lo que ocurrió en el pasado. Como cualquier historiador o literato, el lector se enfrenta a la acumulación de datos que no se han asimilado totalmente dentro del relato. Contrariamente a lo que sucedía en una novela histórica como Amalia en la que los datos se incorporaban a la historia para hacerla más creíble, en Los Pañamanes se acumulan los datos y se asimilan parcialmente, socavando así el proceso mismo de representación a través de la narrativa.

Al igual que el narrador, el referente funciona en forma distinta a cómo operaba en la novela histórica. Siguiendo con el ejemplo de Amalia, sabemos que la obra ficcionaliza la época de la dictadura de Juan Manuel Rosas en la Argentina. La aparición del general Rosas y la descripción de varios lugares y eventos otorgan a la novela un aire de autenticidad y credibilidad y ubican la historia en un lugar y época definidas. En Los Pañamanes, el referente no es una figura ni una época histórica en primera instancia, sino los textos, la inmensa cantidad de relatos que constituyen el archivo de Gregorio Saldaña. No tenemos posibilidad de saber si el material del archivo es verdadero o falso, solamente existe. El sitio donde se desarrolla la acción descrita en los manuscritos y los diferentes tipos de inmigrantes que llegaron a él guarda muchas semejanzas con las islas de San Andrés y Providencia en el Caribe colombiano. No obstante, el texto cuestiona la época y el nombre del descubridor de las islas al citar un libro de texto escolar: "Exactamente cuándo fueron descubiertas estas solitarias islas y quién fue su descubridor, se desconoce. La idea popular de que fueron visitadas por Colón y de que él les puso nombre, es claramente errónea" (11; énfasis mío). Como se puede observar, se da énfasis al hecho de que el origen de las islas es incierto y que la versión popular es falsa.

Es muy difícil o casi imposible de construir una historia verdadera de esta región porque se desconoce muchísimo acerca de ella y en su mayoría se basa en la leyenda y la tradición oral. Ante esta carencia, Los Pañamanes bien podría convertirse en la historia de la isla. La pregunta sobre la realidad y la ficción ya no resulta relevante. Tanto en La Historia como en la literatura se depende de una construcción narrativa para comunicar un mensaje. Los procesos de selección y asimilación de datos son muy semejantes y, como se ha visto en el caso de las islas, no sólo resulta bastante difícil sino imposible encontrar el referente del texto dados los documentos con los cuales se cuenta. Además ya se ha demostrado en la parte inicial que los documentos mismos no son confiables. Como afirma Linda Hutcheon:

History's referents are presumed to be real; fiction's are not. But what postmodern novels teach is that, in both cases, they actually refer at the first level to other texts; we only know the past (which really did exist) through its textualized remains; the referent is already inscribed in the discourses of our culture (67). Los Pañamanes es un compendio de historia

y de relatos que forman parte de la cultura de la zona. Así como la literatura se encuentra condicionada por los eventos que ocurren en la historia, así también la historia está estructuralmente mediada por el proceso de la representación narrativa. Por extensión, también se puede arguir que tanto los escritos de tipo histórico (cartas de relación, el Archivo de Indias y la multitud de compendios históricos) como las obras de ficción presentan una visión distorsionada de América. América es una colección de textos cuyo referente son los muchos otros textos que trataron de nombrarla. Novelas como Los Pañamanes revelan este continuo proceso de redefinición.

La caracterización de Nicholas Barnard Lever, otro de los Tinieblas, y la relación que este personaje guarda con la leyenda y la historia de las islas de San Andrés y Providencia es un ejemplo del énfasis por mostrar que tanto la historia como la literatura siguen el mismo proceso de recolección y representación mediante la

narrativa. La primera mención que se hace a Barnard Lever, o "Nick-boy" como se le conoce, viene en el folio 27 del archivo de Gregorio Saldaña. El documento data de los tiempos de la colonia y señala que la fuente de información son los "documentos familiares de Nicholas Barnard Lever" y el "contenido" se refiere al "Informe de Don Tomás Ramírez, Comandante de la Goleta 'Nancy'" (25), el cual dice así:

El 29 de noviembre de 1.793 fondeó en San Gregorio la goleta "Nancy" bajo el comando de don Tomás Ramírez, quien fue enviado allí por el Comandante General de Cartagena don Lucas Cañaveral, en cumplimiento de órdenes emanadas del Virreinato de Santa Fé. Don Tomás levantó el primer censo de la población y a su informe agregó el curioso cuadro siguiente:

CABEZAS DE FAMILIA

Don Juan Mac'Nisch y Sara su mujer

Don Guillermo Lever e Isabel su mujer. . .

Don Carlos Allen y Juana su mujer. . .(26)

Como se puede notar a pesar de no ser un texto que aparezca en un libro de historia o en un tratado demográfico porque está construido con base en la ficción,

sigue todas las pautas de los censos oficiales y de los informes de navegación que bien podrían ser parte de un volumen sobre el pasado histórico de la isla. Incluso, muchos de los personajes que aparecen en la novela como Nicholas Barnard Lever y Marsita Allen tienen ancestros que aparecen listados en el censo. Posteriormente, el narrador extradiegético presenta a Nicholas Barnard Lever como descendiente del Conde Warwick y del legendario John Pym "pioneros del comercio y de la religión protestante en las islas" (39). En el libro titulado The Colonizing Activities of The English Puritans, citado por Antonio Benítez Rojo acerca de Los Pañamanes, el autor plantea que John Pym y el Conde Warwick junto con Lord Brooke y el Vizconde de Saye-Sale fueron puritanos que se establecieron en las islas de Providencia y San Andrés en 1.629⁵. Dichos individuos fueron los jefes de la "Providence Company" la cual inició el cultivo del algodón, el maíz y el tabaco en la zona trayendo negros africanos para realizar el trabajo. Más tarde, debido a los conflictos territoriales con España, la comunidad cambió su estilo austero y provincial de vida convirtiéndose en aventureros contra las posesiones españolas. Posteriormente las islas fueron ocupadas en forma sucesiva por portugueses, franceses, holandeses, bucaneros y piratas y de nuevo los ingleses lograron el

control del área. La asociación de un personaje de la ficción, Nicholas Barnard Lever con dos figuras históricas como John Pym y el Conde Warwick le otorga un aire de autenticidad al primero, pero al mismo tiempo señala los vacíos que existen con respecto a la contribución específica de los personajes históricos.

A su vez, el presentar en la novela el informe náutico de Tomás Ramírez en cuyo censo aparecen los Barnard Lever y al mismo tiempo lo que ocurre en el presente en la vida de Nicholas sin ningún evento que los conecte entre sí, rompe por completo la relación causa-efecto o la periodicidad característica de La Historia. La novela nos presenta sólo los documentos estableciendo un vínculo mínimo entre ellos. Es el lector, quien como cualquier historiador o narrador, debe hacer una selección y conseguir relacionarlos unos con otros.

Aunque la relación entre los eventos es factible de lograr en la mayoría de las oportunidades, también se presentan ocasiones en las que no es posible ligarlos lógicamente. Este es el caso del relato acerca de la goleta Nancy y de las tradiciones populares relacionadas con ese nombre. Como se dijo anteriormente, el lector tiene conocimiento de que hubo un barco que ancló en la costa de San Gregorio en 1.793 llamado Nancy. No obstante, en la obra aparecen otras dos menciones de Nancy

relacionadas con la serie de leyendas que forman parte de la tradición oral del lugar. La primera de ellas es el folio No 75 del archivo de Gregorio Saldaña en el que aparece el contenido de una leyenda titulada "LA LEY QUE FORMO A NANCY". Según dicha leyenda, Nancy es una araña que intenta sembrar yuca y maíz sobre unas rocas. Al verla, un perro y un cerdo se burlan de ella y caen muertos al instante. Más tarde, pasa una gallinita de Guinea camino al peluquero. Nancy la interroga acerca de su objetivo, se burla de la gallina y muere instantáneamente, ante lo cual se afirma que "La araña Nancy hizo su ley de no meterse, y por esta misma ley murió" (134). Como resulta evidente, no se puede hallar ningún tipo de conexión entre la nave que fondeó en San Gregorio en 1.793, los ancestros de Nicholas Barnard Lever y las leyendas de la araña Nancy, a pesar de que tanto el barco como la araña tengan el mismo nombre.

La segunda mención al nombre de Nancy relaciona a Lorenza Saldaña, abuela de Gregorio Saldaña, con la leyenda de la araña Nancy. Según el narrador heterodiegético-extradiegético, Lorenza había sido educada en la capital en donde había conocido a su marido, Campo Elías Saldaña. A pesar de que sus antepasados eran rusos, ingleses, judíos, portugueses y catalanes, por su educación y por el matrimonio con un continental, Lorenza

se había convertido casi en pañamán (una persona del continente que se establece en las islas).⁶ El incendio que terminó con la vida de su hijo hace que Lorenza se refugie en su casa, se separe de su marido, reniege de su matrimonio con un pañamán y se dedique a recolectar las leyendas de la tradición oral de la isla para resarcir de algún modo la traición que siente que ella ha infringido contra los suyos. Por ello, el narrador heterogiegético-extradiegético afirma:

En lo único en que Miss Lorenza Saldaña se parecía a las viejas isleñas es en que sabía de memoria todas las historias de Nancy. Nancy tiger and dog. De resto, como la araña Nancy. Miss Lorenza estaba formada en su propia ley. Hacía lo que le venía en gana. (145; énfasis mío).

Conviene hacer notar que mientras en los folios anteriores se menciona solamente una leyenda de Nancy, en este se da la impresión de que existen muchas más. Además se asocia a Nancy no sólo con Lorenza y la araña (quienes siempre hacen su voluntad), sino también con un perro y un tigre. El cómo se adoptó el nombre de Nancy para referirse a estas fábulas de la tradición popular se desconoce por

completo. El lector sólo cuenta con los datos para armar la diégesis. Estos vacíos en la construcción del relato subrayan el trabajo que tanto el historiador como el narrador (e incluso el lector) deben hacer para componer la relación de los eventos. Si antes, con respecto a Nicholas Barnard Lever la relación estaba dada, aquí está por hacer y surgen las dudas con respecto a los datos. Tal parece que el objetivo es reforzar el patrón de construcción de la historia y la literatura para después borrarlo al enfrentar hechos que parecen absolutamente contradictorios.

El carácter falso o verdadero de la narración fue uno de los aspectos claves que se analizó en El hostigante verano de los dioses. En Los Pañamanes se trata del problema de la veracidad en la historia frente a la verificación en la narrativa de ficción. Linda Hutcheon ha afirmado que el posmodernismo confunde a propósito esta noción para enfatizar que tanto la historia como la literatura son sistemas altamente significativos en nuestra cultura que comparten el mismo proceso de recolección de datos, asimilación y construcción a través de la narrativa (Hutcheon, 59). Tanto la historia como la literatura dependen de las convenciones de la narrativa, de la lengua y de la ideología para poder reconstruir el pasado. Ello se manifiesta en lo ocurrido a Etilio

Beltrán, uno de los personajes de la novela.

Si en los relatos sobre Nancy, los datos históricos y de la leyenda parecen contradecirse, en el caso de Etilio Beltrán, el personaje manipula los hechos históricos en forma perfecta para labrarse un pasado honroso. Etilio es el padre de Jerónimo Beltrán y uno de los hombres más ricos de la isla debido a su matrimonio con Marsha Allen. Miss Allen es una descendiente directa de las primeras familias protestantes inglesas de la isla. Para lograr casarse con Miss Marsita, Etilio se creó para sí un pasado ilustre unido al de la familia de los próceres independentistas apellidados Beltrán a pesar de que era un maleante de corte internacional. Como cualquier historiador, Etilio decide seleccionar algunos episodios históricos y hacerse acreedor a "el pasado ejemplar que necesitaba para establecerse como hombre de bien en la isla" (91). Sin embargo, la ironía surge cuando Miss Marsita cae en la trampa, se deja llevar por la ficción creada por Etilio y decide "casarse más que con Etilio Beltrán, con su árbol genealógico" (97).

El tratamiento irónico de esta situación permite al lector desentrañar los mecanismos mediante los cuales operan la historia y la literatura. Tanto en la primera como en la segunda, el escritor/historiador se enfrenta con una multitud de datos que organiza de acuerdo con su

ideología, sus intereses, y el contexto cultural en que se mueve. En la historia supuestamente, se maneja un contenido que se asume como verdadero mientras que en la literatura se considera que es ficticio. No obstante, el tratamiento que estas disciplinas reciben en Los Pañamanes deja ver que no sólo hay muchos puntos de contacto entre ellas con respecto al proceso que sigue el narrador, sino que también tanto la una como la otra se nutren de la realidad y la ficción (leyendas, mitos).

El afán por mostrar estas semejanzas y colocar en primer plano a la literatura frente a la historia es otro factor que corresponde al impulso posmoderno. La novela no presenta un solo protagonista alrededor del cual se organiza la acción. Más bien, podría decirse que Los pañamanes presenta el relato de Los Tinieblós, un grupo de diletantes jóvenes de diversos orígenes raciales quienes son el eje que respalda la existencia de un barrio de invasión. La descripción que hace la criada de Valentina Cisneros cuando Gregorio Saldaña la asedia no puede ser más reveladora:

¡Ah, un tinieblo! Un tinieblo podía ser muchas cosas a la vez. Eso era mismita cuestión de gustos. Ella no tenía parlamentos, modos de decirlo. ¿La señora Valentina insistía? Un

tinieblo era un tinieblo. Un tinieblo entra de noche por la ventana y sale a la madrugada por la puerta de atrás. Un tinieblo se saluda en el baile y se olvida en la calle. Un tinieblo se quiere a oscuras y se desprecia en la claridad. A un tinieblo se le fía y no se le cobra. Un tinieblo es y no es. (280; énfasis mío)

Como nos dice la criada Benilda, los tinieblos tienen la cualidad de aparecer y desaparecer súbitamente, viven de acuerdo con la ley pero se buscan la forma de manipularla en su favor, son inofensivos y débiles pero ejercen un poder incontrolable en la isla. Entre sus miembros se encuentra el cura comunista Radamés Otero, el cantante Epaminondas Jay Long (Heleno Longtime), el político Terranova González, el comerciante Pinky Robinson, el bachiller Bello Román, el rubio tabernero Pepe (el tranquilo), el tímido dibujante Nicasio Beltrán, el cocinero Nicholas Barnard Lever, el enigmático Lord Caca y el "cerebro" Goyo (Gregorio) Saldaña.

Todos los personajes que forman parte de los Tinieblos no son las figuras claves de ningún evento histórico. Por el contrario, todos estos individuos se caracterizan por ser personas marginadas que por una u

otra razón han crecido en un barrio de invasión. Si volvemos de nuevo al ejemplo de Amalia se puede decir que Daniel, el protagonista de la novela, representa un tipo, una síntesis de lo general y lo particular, un líder que simboliza la esperanza de la Argentina. En Los Pañamanes los personajes pertenecen a la categoría que plantea Linda Hutcheon: "the ex-centrics, the marginalized, the peripheral figures of fictional history" (63).

En este sentido, la obra refleja otra tendencia posmoderna: la de imprimirle a la novela una ideología pluralista que reconoce las diferencias. Cada uno de los Tinieblas tiene un origen racial y un bagaje cultural diferente. Radamés es un sacerdote católico, que proviene del interior del país y creció en una familia fanática del comunismo. Gregorio y Pepe crecieron como hijos de Campo Elías Saldaña y recibieron la educación del colegio religioso del lugar junto con las lecciones diarias de Shakespeare. El primero, era el nieto del pañamán ex-gobernador de la isla y el segundo, un niño anglosajón que apareció en un barco. Terranova González, Pinky Robinson y Epaminondas Jay Long son hermanos por parte de madre, pero sus padres son un policía del continente, un isleño y un cantante. El bachiller Bello Román es el hijo de dos cartageneros que se establecieron en la isla. Nicasio Beltrán, es el hijo ilegítimo de Jerónimo Beltrán

(pañamán) y Jane Duncan (isleña) quien creció en la casa de Lorenza Saldaña ya que su padre lo rechazó y su madre se suicidó. Nicholas Barnard Lever es el único descendiente directo de los primeros pobladores negros y protestantes de la isla. Finalmente, Lord Caca, es un "pañamán de última hora", ex-industrial famoso educado con tutores particulares a quien "le resultó fácil mimetizarse entre la patota, hasta el punto de ser más tinieblo que todos los tinieblos" (245). Resulta evidente entonces que aunque los Tinieblos son individuos marginales también representan un bagaje cultural y racial que llega a ser la definición misma del isleño.

En este sentido, se puede pensar que la rescritura o recomposición de la leyenda del pañamán, mito que define la existencia de muchos de los pobladores de la isla, refleja el intento posmoderno por establecer la pluralidad en oposición a la unidad. Ya se ha dicho como Nicasio Beltrán pertenece al grupo de los Tinieblos y es hijo de una isleña (Jane Duncan) y un pañamán (Jerónimo Beltrán). En la novela aparece en forma recurrente la mención al episodio del accidente que ocurrió mientras Nicasio y sus amigos pescaban en el mar. Nicasio "desvió su mano para truncar la ruta de un alcatraz. Y matar un alcatraz ocasiona treinta años de mala suerte" (11). Sin embargo, Nicasio se enamora de Sabina Galende, una chica del

continente (pañamán) que lo deja por casarse con su abuelo. Dicho matrimonio fracasa y los amantes se encuentran de nuevo para perdonarse las ofensas y perderse en el fondo del mar Caribe. A través de la unión y desaparición en el mar de Nicasio Beltrán (el hijo de la isleña y el pañamán) y de Sabina Galende (pañamán) se logra conciliar los opuestos y redefinir el ser isleño. Si antes el término pañamán designaba al invasor, ahora la palabra connota al sobreviviente que lleva dentro de sí toda una serie de rasgos que antes se consideraban marginales pero ahora son el centro de su ser. Llevando este razonamiento un poco más allá, se puede arguir que Los Pañamanes revela la forma como se ha construido textualmente al ser latinoamericano. Como los personajes de la novela, también todos los latinoamericanos llevamos una herencia racial y cultural diferente cuyos elementos aborígenes o africanos se han relegado al enfrentárselos al bagaje cultural blanco (español). Somos pañamanes sin identidad a no ser que se evite la dualidad blanco/negro y se adopte en su lugar la ideología del pluralismo del mestizaje.

En la parte inicial de este estudio se analizó el papel que desempeñan los documentos legales e históricos que se insertan en la obra. No obstante, dichos escritos se mezclan con otros textos más profanos como leyendas

populares, recetas de cocina, tareas escolares, oraciones católicas y paganas, canciones infantiles, memorandums internos de compañías, recibos de empeño, inventarios de almacén, esquelas mortuorias y artículos periodísticos. Toda esta variedad de textos tienen en común el ser presentados con el mismo tipo de formato legal de los documentos analizados anteriormente. Este hecho produce dos efectos: por un lado se da el humor inevitable que resulta de la incongruencia entre el formato del escrito y su contenido y por el otro el oscurecimiento de la línea que divide la realidad de la ficción. La novela no da primacía al texto histórico o el legal sobre el de la leyenda, del mito o del documento comercial, sino que los coloca en el mismo plano para cuestionar así el valor que generalmente se le da a la historia y el proceso mediante el cual se construye esta última.

Con relación al efecto humorístico cabe citar el caso de la canción infantil que aparece en la novela. "Los pollitos" es una tonada que muchos niños latinoamericanos aprenden a los cuatro o cinco años y que se canta en las escuelas. La letra de la canción dice así: "Los pollitos dicen, pío, pío, pío/ cuando tienen hambre/ cuando tienen frío. La gallina busca el maíz y el trigo/ les da la comida/ y les presta abrigo. Bajo sus dos alas acurrucaditos/ duermen los pollitos/ hasta el otro día."

Sin embargo, Los Pañamanes nos ofrece la versión siguiente:

ARCHIVO GREGORIO SALDAÑA

FOLIO No 67

DE: ñAÑO

A: MAMY

FUENTE: PAPELES PERSONALES DE RADAMES
OTERO

COMPOS ICION

Los pollitos dicen, pío, pío, pío,
San José Republicano y la Virgen
socialista cuando tienen hambre,
cuando tienen frío. Y el niño, que
tuvieron... La gallina busca, el maíz
y el trigo, militante comunista.
les da la comida y les busca abrigo.
¡Qué viva Viotá La Roja!
Bajo sus dos alas, acurrucaditos,
¡Vivan las caras bonitas!
hasta el otro día...
Viva la que tiene amores,
duermen los pollitos.
con un joven comunista...(99)

Al igual que lo que ocurría con otros textos en la novela, este escrito no guarda ninguna afinidad aparente con la acción representada. Sin embargo, un lector atento podría pensar que dado el adoctrinamiento comunista que recibió el cura Radamés Otero en su niñez, bien podría haber aprendido esta versión modificada de "Los pollitos". Evidentemente, el humor surge de la combinación feliz entre apartes de frases características de los mítines políticos comunistas, la historia de los miembros de la Sagrada Familia y apartes de la canción.

La intertextualidad evidente que se da en la versión de "Los pollitos" que aprende Radamés Otero es otra de las estrategias típicas de la novela posmoderna. Mediante esta técnica, señala Hutcheon, se manifiesta el deseo acortar la distancia que existe entre el presente y el pasado y rescribir este último dándole un nuevo contexto (65). Curiosamente, la combinación de todos estos escritos produce un efecto irónico difícil de obviar. En un sentido, la mezcla de textos resulta muy divertida, sin embargo también es evidente que desde la niñez Radamés Otero fue presa del fanatismo de sus padres y más tarde cayó en la red del catolicismo, hechos que explican su terquedad en algunas oportunidades. Ambas doctrinas (catolicismo y comunismo) en muchos casos lo ayudan a hacer su labor pero en otros muchos la entorpecen y lo

vuelven ciego ante la realidad que lo rodea. No es sino hasta el momento en que Radamés acepta que no puede imponer sus ideas a la fuerza y que el catolicismo no es la única respuesta para la gente de El Arenal, cuando se gana la aceptación de los habitantes del barrio y logra que unan sus fuerzas para mejorar sus condiciones de vida.

Un último aspecto que se emplea a lo largo de la novela en la presentación de personajes y situaciones es la fragmentación. Si pretendemos describir a por ejemplo Radamés Otero, o cualquiera de los personajes de la novela, es preciso agrupar los detalles que se dan en uno y otro texto para así lograr una imagen del personaje. No obstante, las combinaciones y la importancia que se le dé a cada detalle será diferente de acuerdo con el lector. Sin duda, el uso de la fragmentación es el que asegura la multiplicidad de tales asociaciones y la proliferación de significados.

Ante el interrogante de la razón por la cual se utiliza la fragmentación en una novela cuyo eje estructurante es el archivo, surgen varias respuestas. Si bien la novela está concebida como un archivo y dicha estructura garantiza una dosis de autoridad y respetabilidad, el empleo de la fragmentación logra romper con dicha estructura y desestabilizar la relación escritura/oralidad. Ya no es solamente el relato escrito

lo que resulta prioritario sino también todas las leyendas que forman parte de la tradición oral. Por otro lado, la fragmentación es también un recurso que asegura la imposibilidad de concluir o sellar un texto literario a pesar de que toda narrativa requiere ese final. La carencia de un final afianza la continuidad de la narrativa y mediante ella se facilita la posibilidad de llegar al conocimiento.

Finalmente considerando de nuevo los conceptos de González Echevarría se puede concluir que Los Pañamanes cumple parcialmente con las características de las novelas-archivo en la medida en que contiene una base histórica y se sirve de documentos de tipo legal, aparecen lectores que analizan textos y los comentan, y existe un manuscrito inconcluso que se intenta terminar. A pesar de ello, también es innegable que aunque se establece una estructura que otorga un sello de autoridad a la pieza, dicha autoridad se cuestiona por medio de la autoreferencialidad. Tanto el montar una estructura narrativa para luego socavarla como la metaficcionalidad de Los Pañamanes permiten catalogar a la obra como una historiografía metaficticia característica del posmodernismo.

Ante el interrogante, ¿cómo se logra conocer el pasado?, la novela responde enfrentando los métodos empleados tanto por la historia como por la literatura. Mediante el uso de la intertextualidad y la fragmentación se pone de manifiesto que ambas disciplinas emplean los mismos métodos de acumulación y selección de datos y que es la narrativa la que impone sus reglas. Mediante la narrativa se crean textos que tratan de organizar el caos y es a través de ella que conocemos el pasado. Sin embargo, es imposible escapar de los intereses particulares del historiador/escritor, de la ideología o del bagaje cultural pues todos ellos permean nuestro conocimiento de lo ocurrido.

En síntesis, Los Pañamanes es una novela posmoderna que cuestiona no sólo la forma como se produce la historia y la ficción y los paralelos que existen entre ellas, sino que revela la manera como se ha construido y se sigue construyendo textualmente al pañamán y por extensión al ser latinoamericano. Por otro lado, la obra redefine la forma como se construye un relato porque a pesar de que se basa en la novela-archivo, pone en tela de juicio dicha estructura por medio de la autoreferencialidad, la intertextualidad y la fragmentación, revelando así que no es la filosofía del individualismo y la escritura la única

que debe imperar sino también la del pluralismo, la oralidad y lo marginal.

Notas

¹ En este análisis de emplea la palabra relato en el sentido de **story** según la teoría de Gérard Genette en Narrative Discourse An Essay in Method. El investigador francés afirma: "I propose, without insisting on the obvious reasons for my choice of terms, to use the word **story** for the signified or narrative content. . ." (27)

² Historia doble de la costa es un compendio histórico y socio-económico en cuatro tomos que describe el proceso de colonización y organización civil de la costa atlántica colombiana. La obra se presenta en dos canales. El canal A narra las anécdotas de los muchos informantes que contribuyeron con sus relatos a la investigación. El canal B, interpreta teóricamente los hechos presentados en el canal A.

³ En el artículo titulado "'The Past Time of Past Time' Fiction, History, Historiographic Metafiction," Linda Hutcheon establece paralelos entre los métodos narrativos empleados por estas tres formas de discurso y hace la distinción entre eventos, como circunstancias carentes de significado, y hechos, sucesos plenos de significado dentro de la historia o la ficción.

⁴ En Narrative Discourse. An Essay in Method, Gérard Genette considera que el narrador heterodiegético-extradiegético es aquel que no participa directamente del mundo narrado y se encuentra en un nivel superior a la diégesis o historia. En Los Pañamanes el narrador heterodiegético-extradiegético enfoca los pensamientos de los personajes y los revela al lector.

⁵ En el libro La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna, Antonio Benítez Rojo incluye un capítulo acerca de esta obra titulado "Los Pañamanes, o la memoria de la piel". En dicho capítulo, el autor señala cómo en la novela se desconstruye el mito del pañamán para determinar que el caribeño es un ser exiliado de su cultura y de su historia debido a la tradición de violencia y desarraigo mediante la cual se pobló la zona.

⁶ La palabra "pañamán" es un apócope de las palabras inglesas Spanish man". En la novela se cuenta la leyenda de un naufrago español que llegó a la Isla Fortuna, sedujo a una mujer negra y la deshonró. Al dar a luz, la mujer gritó "The Spanish man" y de allí el término "pañamán" pasó a significar hijo de mala madre o extraño invasor ya fuese judío, chino, español, portugués o colombiano continental. El naufrago fue ahorcado por la multitud

como castigo a su falta y como escarmiento a los invasores.

Capítulo cuarto:

Los amores de Afrodita:

una novela reciclada

Una constante señalada por Fredric Jameson en la novela posmoderna es la tendencia a borrar los límites y separaciones que se daban, especialmente la diferencia que existía entre la alta cultura y la cultura de masas¹. La novelística colombiana no ha escapado a esta influencia. Un ejemplo claro de ello se da en Los amores de Afrodita de Fanny Buitrago. La obra presenta un proceso de reciclaje de las representaciones de la mujer tanto en los textos provenientes de la cultura popular como en la literatura culta.

Las técnicas fundamentales que se emplean para concientizar al lector de la manipulación de que está siendo objeto a través de tanto la llamada literatura popular como la literatura culta son la intertextualidad, la interfiguralidad y la parodia. El efecto más sobresaliente del uso de estos recursos es múltiple. En primer término, se enfrenta al lector a la multitud de textos que moldean su visión del papel social de hombres y mujeres a tiempo que se cuestiona la ideología que los apoya. En segundo lugar, se opera la reescritura del mito occidental de Afrodita que revela las múltiples

representaciones de la mujer en la época contemporánea. En último término, se opera la transformación estructural de la novela debido a la parodia de las técnicas de la novela rosa. Al introducir dichas estrategias, Buitrago no sólo encaja en la meta posmoderna de oscurecer la distancia entre la cultura popular y la alta cultura sino también consigue reafirmar y a la vez criticar mordazmente los alcances de la literatura culta/popular en la representación cultural de la mujer en Colombia y por extensión en la América Latina.

La intertextualidad y su efecto irónico

Muchos teóricos, entre ellos Julia Kristeva, Roland Barthes, Jonathan Culler y Gustavo Pérez Firmat han intentado definir la trascendencia de la intertextualidad². Aunque difieren en cuanto al alcance del término, los cuatro coinciden en el hecho de que la obra literaria no existe independientemente como unidad autónoma sino como un producto intertextual que adquiere sentido al relacionarse con otras obras que se parodian, citan o transforman.

En la obra que nos ocupa resultan útiles los conceptos de Gérard Genette en el capítulo titulado "Transtextualidad" de su libro Palimpsestes³. Según el

crítico existen cuatro tipos principales de trascendencia textual entre los que cabe mencionar la paratextualidad, la architextualidad, la intertextualidad y la metatextualidad. El primero, de ellos es definido como toda conexión que un escrito tiene con los títulos, epígrafes, ilustraciones, subtítulos, notas marginales y en general todo elemento accesorio que le crea a la obra literaria su contorno. El segundo, se refiere a la relación muda que existe entre un texto y otro que le precede hecha por medio de una mención paratextual. El cuarto, se da por la relación de copresencia o presencia efectiva de un texto en otro. El último, apunta hacia la serie de comentarios que una obra puede incluir acerca de otro texto.

La novela Los amores de Afrodita presenta una colección de segmentos sobre personajes y situaciones típicos de la capital colombiana 4. El primer detalle que impacta al lector es la serie de títulos que establecen un lazo evidente entre esta obra y la novela rosa: "¡Anhelante, oh anhelante!", "Rosas de Saron", "Corazón expósito", "La carne es dulce" y "Legado de Corín Tellado". Desde el primer momento se establece una conexión ineludible entre los elementos paratextuales mencionados y el repertorio del lector. Este último está constituido por la serie de historias cursis que aparecen

en las revistas femeninas de circulación mensual entre las que cabe mencionar a Vanidades, Buen Hogar, Cosmopolitan o Elle.

Ihab Hassan, uno de los críticos más reconocidos dentro del posmodernismo, ha señalado que la novela actual se caracteriza por el empleo de materiales de segunda mano (11-25). Este concepto también responde a la idea posmoderna (Jameson 1984) de que hoy por hoy no existe realmente el concepto de originalidad en la novela ya que todo a lo que el lector está expuesto viene irremediablemente pre-estructurado por el lenguaje, mediado por la cultura y filtrado por los medios masivos de comunicación. Como consecuencia de ello, la literatura no es ya la simple reflexión de la realidad, sino un espejo que refleja la multitud de imágenes a las que estamos expuestos.

Al considerar los títulos que delimitan cada parte de Los amores de Afrodita podría pensarse que lo que Jameson ha llamado la "esquizofrenia" de nuestro tiempo ha llegado a afectar la estructura misma de la novela al mostrarnos un caleidoscopio de imágenes o representaciones de otras representaciones. La relación paratextual de la obra con la novela rosa es una de las estrategias que adopta Fanny Buitrago para revelar efectivamente las representaciones de la mujer que han sido enfatizadas y las que han sido

suprimidas en el curso de la historia colombiana y cómo ello ha afectado nuestra propia visión del papel social de la mujer. La unidad de la novela, si es posible aplicar este concepto a la novela posmoderna, no se definiría en este caso por la agrupación de eventos alrededor de un personaje central, sino más bien por la especificación de la ciudad de Bogotá como el centro donde se desarrollan los eventos. Sin embargo, el efecto dispersador se produce al mezclar las diferentes imágenes de otros tiempos crea una suerte de ahistoricidad que es característica de la sociedad de consumo.

Más adelante, a la colección de títulos se aúna la mención de los diferentes epígrafes que encabezan cada una de las historias que crean un horizonte de expectativas en el lector. El primero de ellos nos impacta porque se refiere a Afrodita, la diosa del amor. Curiosamente, según el autor citado (Lawrence Durrell), ella resulta maléfica porque "No se apodera de nuestra mente o de nuestros instintos, sino de nuestros huesos con su tuétano" (11) (pre-texto). El segundo, se refiere al patrón social que debe perseguir toda mujer que siga la línea de Vanidades: "La mujer ideal siempre viste elegantemente, sabe de todo, es excelente madre, esposa y madre ejemplar, genial, inteligente, culta, sociable. Esta mujer no nace así, ¡lo aprende todo!" (11) (pre-

texto). La mención de Afrodita (personaje literario) seguida de los parámetros estipulados por la revista Vanidades, por un lado subraya, el contraste entre la literatura popular y la literatura culta, y por el otro apunta a la incidencia que estos dos tipos de literatura tienen en la formación de las representaciones de la mujer. Pero veamos paso a paso cómo opera dicha influencia y los efectos que produce dentro del texto.

La trama de "¡Anhelante, oh Anhelante!" se enfoca en la importancia que adquiere el poder, la fama y el dinero (valores enfatizados por las revistas populares) en la vida de una familia de clase media alta bogotana. En este primer relato se presenta el monólogo de Elinor acerca de la relación entre su hijo Ricardo y su esposa Maclovia Aranda. A través de su relato nos enteramos de la forma como Ricardo deshizo su primer matrimonio con Yiri y se unió con Maclovia alcanzando rápidamente la aceptación social, una vida económicamente holgada y la posibilidad de llegar a posiciones políticas importantes. Mas aún, dicho discurso pone de presente que Maclovia es la esposa perfecta que encaja con el modelo de Vanidades por ser "Extraordinariamente inteligente, pagada de sí misma, como una escultura osada y vibrátil, trabajada arduamente por un artista de fabuloso ingenio" (15). La ampulosidad y el recargo de la descripción se ajustan adecuadamente al

estilo de las revistas populares o las novelas rosa ya que Maclovía es la mujer perfecta porque es la esposa abnegada pero al mismo tiempo la mujer sagaz que en apariencia, haría cualquier cosa por defender a su marido.

Sin embargo, la autora contrapone esta idea con la visión religiosa y tradicional que tiene Elinor acerca de cómo debe ser la esposa ideal: "El cielo sabe que las mujeres somos la matriz infinita del universo, la tibieza, el ovario, el nido. Nacimos para asumir todo el sufrimiento" (15). Curiosamente el enfrentamiento de las dos opiniones tiene como resultado la desvirtuación de ambas ya que la autora se vale del mismo estilo para expresarlas. La ironía verbal lograda al contraponer ambas visiones trae como consecuencia la apertura hacia nuevas posibilidades, opción que queda al lector. Al respecto Wayne Booth ha comentado lo siguiente: "La ironía se contempla normalmente como algo que socava claridades, abre vistas en las que reina el caos y, o bien libera mediante la destrucción del dogma o destruye por el pronunciamiento de hacer patente el ineludible cáncer de la negación que subyace en el fondo de toda afirmación" 5. En este caso, el poner a prueba los patrones que desde siempre han moldeado la vida de las mujeres las enfrenta a su propia realidad y conduce al lector a la toma de conciencia de la influencia que la literatura popular

tiene en su vida.

Ahora bien, con relación al desenlace de la historia también se da la ironía. Como resulta obvio, Maclovia no coincide con el tipo de mujer que Elinor quiere para su hijo pero conoce perfectamente los rasgos asociados con la mujer socialmente aceptada (del prototipo Vanidades) y decide seguirlos para poder manipularlos a su favor. No obstante, a pesar de la imagen que Maclovia se crea, Ricardo no llega a ser el político de prestigio o el posible candidato presidencial que desea, sino que opta por ayudar a las guerrillas convirtiéndose en reaccionario. La ironía surge entonces de la total incongruencia entre lo que Maclovia y Elinor esperaban y el resultado de los eventos. Ricardo cambia su mundo de periodista respetable e inminente candidato en cuyos valores no cree, por el del compromiso directo del guerrillero en contra del sistema. Maclovia no acepta el reto porque su relación con su marido es solamente conveniente en la medida en que le permita a ella figurar en los círculos sociales y políticos de la capital. Elinor, reforzando el patrón de la madre protectora, se siente defraudada ante la conducta de su nuera porque persiste en ella la idea de que una esposa debe obedecer y apoyar siempre las empresas de su marido. Ambas mujeres se han encargado de crear y perpetuar una serie de valores (la esposa abnegada, la

madre sobreprotectora) que a la postre las han conducido a su aniquilación.

Algo similar ocurre en "Rosas de Sarón", el segundo segmento de la novela. Como en el anterior se emplean los recursos de la ironía y la transtextualidad. Al igual que en las novelas rosa, la trama presenta una estructura triangular en la que se enfrentan la madre, Lisbeth Afanador, su marido Manuel Hernando y su hija Saskia en un intrincado drama cuyo conflicto principal es entre la lealtad y la traición. Lisbeth es una empleada de una "boutique" sofisticada que consigue independizarse de su trabajo y establecer su propio negocio de alta costura. Manuel Hernando, es un estudiante de odontología que termina su carrera, se casa con Lisbeth e instala su consultorio con la ayuda económica de su esposa. Saskia, es la hija adoptiva de la pareja quien es dejada al cuidado de Lisbeth por sus padres naturales, un matrimonio de rebeldes burgueses de los años sesenta que son asesinados brutalmente y quienes posiblemente tienen contacto con los narcotraficantes.

Empero, el desenvolvimiento de la trama nos ofrece la dimensión real de la ironía que se opera en este relato. Lisbeth se siente la mujer más afortunada de la tierra por poseer una "hija encantadora" y "bella" que ella misma se ha encargado de "endiosar" y un marido "ovejo" que

compensan todos los sacrificios que ella ha hecho durante toda su vida para conseguir el dinero que los mantiene gozando de una situación económica privilegiada. Ella misma vive una historia semejante a la de la popular telenovela *Simplemente María* (architexto), ya que es una muchacha de un pueblo que logra surgir dedicándose a la costura.

Sin embargo, un buen día descubre lo que ha venido ocurriendo a sus espaldas y su mundo se desvanece. Saskia se ha convertido en la amante de su padre y ante ello Lisbeth se declara impotente optando por reforzar nuevamente la imagen de diosa que se empeñó en crear para su hija. Debido a ello decide continuar cosiendo la blusa hecha de "Seda natural" porque afirma lo que podría ser parte de un comercial televisivo: "En los terrenos del amor, el sexo y la poesía, la seda es una aliada insuperable" (94). Como gran parte de las madres colombianas, Lisbeth tiene la firme convicción de que la apariencia, la belleza, el vestir buena ropa y los buenos modales son la garantía de felicidad para toda hija. Aquí los hechos prueban el efecto nocivo del énfasis colocado en esos valores.

En este caso hemos visto cómo tanto la superposición de los modelos clásicos de la mitología griega (paratextualidad) con el estilo y las técnicas

predominantes en la novela rosa contemporánea (architextualidad) sirven para poner en evidencia el patrón de valores de los personajes y la forma como se convierten en sus víctimas por reforzarlos hasta la saciedad. Curiosamente, si bien la literatura culta tiene un alcance limitado, tanto ésta como la literatura popular han cumplido la función de mantener una serie de ideales que aún hoy en día siguen rigiendo a nuestro pesar tanto la vida de la mujer como la del hombre.

Esto último también se hace evidente en "La carne es dulce", el cuarto aparte de la novela. En este relato se asocia el mundo del espectáculo, de la televisión, la radio, y las revistas especializadas en farándula con el de las altas esferas de la sociedad bogotana. Cecilia Hernández, cuyo nombre profesional es Sándalo, es la protagonista de la historia⁴. Como en las telenovelas famosas, ella es la chica de origen humilde que logra surgir como cantante con la ayuda de Diego Canales, un consagrado artista dueño de centros nocturnos. Sin embargo, a pesar de haber sido reconocida como una cantante insuperable, Sándalo desea ser aceptada en los círculos sociales más importante de la ciudad en los que lo que cuenta es tener un apellido respetable y una fortuna con qué respaldarlo. El segmento se inicia con los preparativos que Sándalo realiza para su fiesta de

cumpleaños en la que anunciará su próximo matrimonio con Octavio Kantor, un prestigioso hombre de negocios perteneciente a una acaudalada familia. No obstante, sus planes se frustran debido al chantaje realizado por su futura cuñada María Clorinda, aquella "delicada rubia, de transparentes ojos grises" (144), el intento de suicidio de Diego (su antiguo promotor) y la deserción de su novio Octavio Kantor.

Una vez más resulta palpable aquí el empleo tanto de la ironía verbal en la descripción de María Clorinda como de la ironía que se dá en el nivel del desencadenamiento de los hechos en la "histoire". Ahora bien, el otro recurso del cual se vale la autora implícita para recrear el efecto de los medios masivos de comunicación en los valores sociales es, como en los casos anteriores, la transtextualidad. Aquí se pueden detectar los dos tipos de trascendencia textual ya mencionados en las narrativas anteriores. En primera instancia, se da la paratextualidad por medio del uso de epígrafes. El primero de ellos liga la trama del relato con las novelas de Corín Tellado y es precisamente un personaje totalmente opuesto a Octavio Kantor, el cobarde del relato, quien firma la sentencia. Me refiero a Eduardo Valentín Hombria quien sostiene "Pero el amor es cursi" (140). El segundo epígrafe o relación paratextual, nos conduce a la architextualidad, ya que

obviamente la experiencia de Sándalo y Octavio puede ser el tema de una de las tantas canciones incluidas en su disco titulado "Amor" o bien parte del texto del bolero famoso citado en el epígrafe: "Cuando se quiere de veras como te quiero yo a tí es imposible, mi cielo, tan separados vivir" (140).

Si bien el enfrentamiento de los paratextos y de los architextos tiene como resultado la ironía, su confrontación también da cuenta de la futilidad de los valores que dichos textos refuerzan. Al lado del renombre y el prestigio social ganado por pertenecer a una familia conservadora y con dinero también caben el chantaje y la manipulación. La felicidad del artista en el mundo del espectáculo va unida a la soledad, la traición, la pérdida de la identidad (Sándalo-Cecilia) y del derecho a decidir por sí mismo. En este orden de ideas, resulta impactante comprobar cómo es el mismo tipo de literatura popular la que elevó a la protagonista a la fama es también el causante de su paulatina destrucción.

Desde una perspectiva más amplia este segmento guarda una conexión estrecha con el pre-texto presente en el repertorio del lector, conformado por la información que aparece en las revistas de farándula. En el contexto colombiano es absolutamente incuestionable la relación que el lector puede establecer entre la historia de Sándalo y

la vida real de la famosa cantante Claudia. Sin embargo, la autora implícita logra romper el círculo vicioso formado por los textos de sus canciones y los textos de las revistas de farándula a forzar al lector a considerarlos todos ellos al mismo tiempo. En este sentido, la autora implícita emplea a su favor la técnica de la transtextualidad consiguiendo confrontar al lector con los mecanismos que manejan su propia escala de valores y a partir de ellos cuestionarlos.

En este punto cabe analizar, y por propósitos puramente metodológicos, la última sección de la novela titulada "Legado de Corín Tellado". En ella cobran de nuevo importancia las relaciones paratextuales. Los epígrafes establecen claramente un nexo entre los personajes femeninos María Teresa y Anabel Ferreira y la Diosa Afrodita. Sin embargo, aquí se opera una sustitución importante de recalcar ya que Anabel, no es la Venus bella, sino por el contrario la mujer no agraciada que su familia trata de proteger educándola con tutores privados. María Teresa, hermana media de Anabel, es la mujer hermosa que narra la historia y quien se encarga de hacer el comentario metatextual al asociar la personalidad de su hermana con el prototipo promovido por las revistas populares. Nos dice María Teresa: "Obligada al exilio en un rincón de mi fatigada memoria, Anabel se niega a

desaparecer totalmente. Surge de pronto. Al leer una página satinada de la revista Elle, entre los anuncios del perfume Baby y los productos de Helena Rubinstein. Flota a todo color en los consejos de belleza -Vanidades. Y en el fondo de una alcoba decorada con mimbres, helechos y pebeteros de rechinante estilo indú, ideal para desnudez de una provocativa chica Cosmopolitan. (171) (Énfasis mío). La ironía verbal es obvia por la asociación de la chica fea con el modelo de mujer sensual y provocativa que se enfatiza en este tipo de publicaciones. Si en los fragmentos anteriores la relación entre la literatura popular y los valores de la sociedad capitalina se hacían furtivamente, aquí esta conexión es abiertamente declarada y se apunta a ella como la causante de la tragedia que se relata ("si la belleza no se hubiera convertido en un artículo de consumo masivo y la fealdad, no fuese considerada un crimen peor que el mismo asesinato" (178)).

Anabela Ferreira, fue una niña enfermiza y fea que fue criada por su madre siguiendo las pautas promovidas por este tipo de revistas. Al llegar a la adultez y ante su incapacidad de establecer relación con el sexo opuesto, su familia compra a un pretendiente (Camilo Zárate) y la casa con él. No obstante, el matrimonio no se consuma porque el novio huye de su lado. Camilo trata de establecer una relación de pareja con María Teresa, pero

Anabel no cesa nunca de estorbarles el paso hasta que finalmente consigue que su hermana aborte a su hijo y su marido se suicide. Irónicamente, para la prensa y el medio farandulero donde se mueve Camilo, Anabel juega el papel de la esposa abandonada mientras que su hermana se le deja relegada el de la amante cruel y sagaz. El relato de María Teresa desvirtúa este papel convirtiéndose al mismo tiempo en la reversión del modelo de las novelas de Corín Tellado en las que la heroína es la chica enferma, pobre y desvalida que logra superar sus limitaciones y es salvada por la fuerza del amor. Aquí Anabel no es la diosa del Amor, sino la mujer obsesionada que se destruye a sí misma y a los demás.

En cierto sentido se podría afirmar que esta última sección representa la culminación de los procedimientos técnicos empleados por la autora implícita para hacer consciente al lector de la incidencia de la literatura popular en la formación de los valores de la sociedad. En un sentido más amplio, sin embargo, se hace evidente cómo también se han usado las referencias a la literatura culta para manipular la reacción del lector. La continua proliferación de información provista por la cantidad de textos citados (paratexto, architexto, metatexto, e intertexto) podría hacer reflexionar al lector desprevenido que experimenta una confusión total ante las

noticias presentadas por los medios masivos de comunicación en el contexto de la ciudad de Bogotá. En el plano del récit este es quizás el efecto que busca la autora implícita y la razón primordial por la cual se da la fragmentación en la estructura de la novela.

Si en el fragmento anterior el contexto juega un papel decisivo, en "Corazón expósito" su importancia se magnifica. Esta porción nos presenta el enfrentamiento de dos familias, los Poveda y los Santacoloma. Es innegable que los Poveda en el contexto de Colombia, representan el microcosmos del problema de la mafia de las drogas y de cómo la violencia destruye tanto a los dominadores como a los dominados. A diferencia de las secciones anteriores, en este fragmento la autora implícita no sólo se vale del paratexto y el architexto sino que también aplica abiertamente el intertexto. El discurso de Juan José, narrador y protagonista de la historia, se encuentra entremezclado con las cartas estilo "novela rosa" de su novia Astrid. En dichas misivas, Astrid estipula las razones por las cuales Mariano Santacoloma, el hermano de Juan José, se opone a su relación. Tanto la calidad invasora de los textos como su capacidad de manipulación corre paralela a lo que ocurre en la trama.

Los Poveda son una familia de narcotraficantes que quiere impedir que Mariano Santacoloma, el hermano de Juan

José, declare en un juicio en contra de uno de sus miembros y para ello pretende manipularlo a través del terror consiguiendo finalmente su aniquilación. La inalterabilidad con que Juan José enfrenta la muerte de su hermano es sintomática del grado de desintegración que se opera en la sociedad colombiana. Las declaraciones certeras que Astrid hace en sus cartas son irónicamente el retrato fiel del tipo de personas que manejan esta sociedad. Los narcotraficantes que constituyen la familia de Astrid Poveda, según ella "no resultan mejores ni peores que los políticos, gobernantes, clérigos y financieron que manejan el país" (111) y en contraste con ellos, asumen fielmente su papel pues "No pretenden fingir públicamente virtudes morales y cívicas inexistentes" (111) (El subrayado es mío). Posiblemente la impavidez de Juan José sea la misma de la que está contagiado el ciudadano común que no puede decidir entre tanta corrupción y que es inevitablemente forzado a responder con violencia a la violencia.

Ahora bien, si a las afirmaciones que Astrid hace en su cartas se aúna. como en el caso de "La carne es dulce", el pre-texto o repertorio del lector, constituido por los artículos periodísticos escritos con respecto tanto a los narcotraficantes como a los escándalos financieros, sexuales y criminales en que se hayan envueltos políticos,

obispos y hombres de negocios (recuérdese el caso de Monseñor Mahecha, la quiebra del Banco Nacional o el escándalo del gobierno de Turbay), el cuadro queda completo. Tanto el intertexto que encara Juan José, como el pre-texto que confronta el lector, desvirtúan toda la credibilidad que aún se pueda albergar con respecto al sistema socio-económico y político imperante.

El acierto de Buitrago ha consistido entonces en manejar atinadamente el recurso de la transtextualidad para enfrentar gráfica y temáticamente al lector a las representaciones tanto femeninas como masculinas que valora. Dichas representaciones provienen tanto de la literatura culta, como de la literatura popular e incluso de los medios masivos de comunicación. Todos estos factores han contribuido a establecer una serie de patrones sexuales y sociales encasillantes e insulsos tanto para la mujer como para el hombre y constituyen el discurso cultural de nuestra época.

La interfiguralidad o las múltiples imágenes de Afrodita

Hasta este punto se han enfatizado las relaciones intertextuales de Los amores de Afrodita con los textos provenientes de la cultura popular como las canciones, las telenovelas, los comerciales y las revistas femeninas de

circulación mensual. Sin embargo, la figura de Afrodita que aparece en el título de la novela, merece atención especial. Un nuevo tipo de intertextualidad se opera con relación a este personaje mitológico. Me refiero a la interfiguralidad. El término es usado por Wolfgang G. Muller para referirse a los casos en que las figuras literarias son removidas de su contexto original y pasan a formar parte de un contexto nuevo. Al ampliar este concepto Muller señala:

We speak of "re-used figures" in order to indicate that if an author takes over a figure from a work by another author into his own work, he absorbs it into the formal and ideological structure of his own product, putting it to his own uses, which may range from parody and satire to a fundamental reevaluation or re-exploration of the figure concerned"

(107).

En el caso particular de la novela de Fanny Buitrago, la escritora emplea la figura de Afrodita con el objetivo fundamental de reevaluar la imagen que se tiene de ella al presentar las diversas versiones que Afrodita puede adquirir en el contexto de la sociedad bogotana.

La diosa Afrodita aparece como una figura literaria gracias a la épica y lírica griegas en obras como La Iliada, La Odisea, Los Himnos Homéricos, La Teogonía, Los trabajos y los días, Los Fragmentos de Hesiodo y la obra poética de Safo. En las obras de Hesiodo, Afrodita es presentada como la hija de Zeus y Dione con la capacidad excepcional de estimular el deseo sexual y la lujuria hasta agotar el cuerpo. En la producción literaria de Homero, Afrodita es una diosa hermosa, amante de las flores, las cosas bellas y la luz del sol pero es también la diosa engañosa y burlona que incita a la guerra. Tanto Homero como Safo, presentan a Afrodita como la patrona de los deseos y las artes del amor. No obstante, en la obra de Safo, la poetisa hace énfasis no sólo en el poder de Afrodita para mediar no solamente en los amores de hombre y mujer sino también en las relaciones homosexuales.

Paul Friedrich ha señalado que la diosa Afrodita "is also the most golden, the most beautiful, and the most charged with fertility and the powers of creation. In short, she is the most potent of the goddesses- the most intensely characterized or "highly marked" of all the queens of heaven" (101). Estas aseveraciones podrían explicar las razones por las cuales Buitrago ha escogido la figura legendaria de Afrodita. En su proyecto de trazar las representaciones femeninas que dominan el discurso

cultural de nuestro tiempo, la selección de Afrodita resulta imposible de obviar, ya que Afrodita representa el patrón de belleza y cualidades femeninas más representativo de la cultura occidental. Como afirma Friedrich, Afrodita es la diosa más poderosa del Olimpo, pero al mismo tiempo es la figura que ha sido más contradictoriamente caracterizada en la literatura clásica.

Sin embargo la imagen proyectada de los textos es una transformación del prototipo de Afrodita en la cultura oral. Tanto Paul Friedrich como Deborah Dickmann Broedeker ponen de presente en sus estudios sobre la diosa griega que el origen de Afrodita es bastante oscuro y que por lo tanto existen multitud de teorías para explicar su procedencia. Una primera teoría asocia a Afrodita con la "diosa paloma" o la "diosa pájaro" de la cultura Minoa. La primera de ellas es representada como una figura maternal con un niño en el regazo. La segunda se representa como un ser de carácter andrógino semejante a un pájaro. La segunda teoría ve los orígenes de Afrodita en la cultura sumeria oriental y asocia a Afrodita con las diosas Inana e Ishtar. En la cultura sumeria, Innana es la patrona del amor sensual, la guerra, la prosperidad y la riqueza. Para los fenicios, existen tres diosas del amor o Ishtars que luego se funden en la imagen de Astarte como

la figura que representa el amor carnal, la guerra e incluso otras funciones como el amor maternal y la ayuda en la navegación. El último componente en la formación de Afrodita, proviene de la cultura Proto-indo-europea del sur de Rusia y las planicies del Danubio. Para esta última cultura, la diosa "aos" o la diosa del crepúsculo, se caracteriza por sus múltiples relaciones con otras divinidades sin distinción sexual, el gusto por mostrar el cuerpo al desnudo, la belleza erótica, el poder sobre los mortales y la ambigüedad.

Como resulta evidente, todas estas culturas contribuyeron a la formación de la imagen de Afrodita y en todas ellas prevalecen características que se adaptaban a la época en que determinada cultura tuvo su auge. No obstante, como lo afirma Friedrich, la imagen de Afrodita es una de las más cargadas semánticamente y la que presenta más ambigüedad dentro de la cultura griega. Si consideramos las múltiples transformaciones de las que fue objeto Afrodita en la época de los romanos y posteriormente con la llegada del cristianismo, se observan cambios importantes. Durante el imperio romano se mantuvo en líneas generales la imagen de Afrodita aunque pasó a demoninarse Venus enfatizando más su poder astral. El cristianismo rompe con el culto a los dioses paganos y trata de desterrar la imagen de Afrodita y en su lugar

instaurar el culto a María. La influencia de Afrodita se reduce a ser exclusivamente la diosa del amor carnal mientras que María se le reverencia por su calidad la madre. Esta escisión se ha mantenido hasta nuestros días aunque durante el renacimiento aparecen los grandes artistas italianos (Miguel Angel y Leonardo Da Vinci) quienes mantienen en sus obras el erotismo junto con la visión maternal en sus famosas Venus.

En el último capítulo de su estudio sobre Afrodita, Friedrich sostiene que la dicotomía sexo/sensualidad y maternidad/maternal que formaban parte de los atributos de Venus, aparece en gran parte de las obras literarias cumbres de la literatura occidental desde Don Quijote y Madame Bovary hasta Anna Karenina y Los hermanos Karamazov en las que pocas veces hay una coincidencia feliz en los dos aspectos de la dualidad en las figuras femeninas (181). En Los amores de Afrodita, Buitrago opta por revisar la incidencia de la disyuntiva sexo/maternidad y del poderoso mito de Afrodita en la cultura occidental en su afán de cuestionar las representaciones femeninas que dominan en la sociedad de nuestro tiempo y la literatura que las sustenta.

Al respecto, Alice Suskin Ostriker sostiene que uno de los recursos fundamentales en la obra de las poetisas norteamericanas para encontrar un lenguaje propio es el

proceso de revisión y rescritura de los mitos que han formado parte de la cultura. Afirma Ostriker:

Since the core of revisionist mythmaking for women poets lies in the challenge of and the correction of gender stereotypes embodied in myth, revisionism in its most obvious form consists of hit-an-run attacks on familiar images and the social and literary conventions supporting them (216).

En Los amores de Afrodita, Fanny Buitrago rescribe el mito de Afrodita y al hacerlo revela las múltiples variedades que la imagen de la diosa griega tiene en la sociedad bogotana contemporánea.

En el perceptivo artículo de Carla Dechant acerca de la manifestación de los atributos de Afrodita en las protagonistas de la novela, se emplea el concepto de la liminalidad explicado por Friedrich. Según dicho crítico la liminalidad se refiere al poder de negar, contradecir o retar las bases de las categorías sociales o sus reglas éticas (133). Para Dechant, Buitrago emplea la liminalidad de Afrodita para hacer una crítica de las convenciones sociales. No obstante, a pesar del poder que adquieren las heroínas de Los amores de Afrodita (Maclovia, Saskia,

Sándalo, Astrid y Anabel) su conducta resulta destructiva para ellas mismas y para los que las rodean. Por ende, la interfiguralidad como recurso para la rescritura del mito de Afrodita revela en Los amores de Afrodita el lado oscuro y destructivo de las representaciones femeninas presentes tanto en la literatura culta como en la literatura popular. Veamos relato tras relato la forma como opera este proceso.

En "¡Anhelante, oh anhelante!", la liminalidad, según Dechant, se da en la medida en la que la protagonista es a la vez bella e inteligente lo que la habilita para entrar en el mundo de la política, lugar vedado para el sexo femenino. Maclovia Aranda logra burlar la barrera social que impide que una mujer actúe en la política y en los negocios. Si en la figura mitológica de Afrodita, confluían los rasgos de la sensualidad/sexo aliada a la maternidad/lo maternal, en Maclovia también se manifiestan ambas características simultáneamente. Dichas aptitudes son usadas eficazmente por el personaje en su favor para conseguir su objetivo de transformar a su marido Ricardo de simple periodista en candidato presidencial. Recuérdese por ejemplo, que sin importarle el hecho de estar en las últimas etapas del embarazo, Maclovia acompañó al candidato liberal y a su esposa durante toda la noche de la elección y "dió a luz en el corredor del

piso veinte, mientras periodistas de todo el mundo registraban el hecho" (22). Todo ello con el fin de alejar a un posible contrincante de su marido Ricardo en las futuras elecciones presidenciales.

Sin embargo, es preciso señalar que, a pesar de emplear armas netamente femeninas para obtener sus propósitos, Maclovia es un personaje trágico. El final del segmento registra como Maclovia deja a Ricardo porque éste no tiene en sus planes la idea de convertirse en futuro presidente sino de ser el jefe de un movimiento revolucionario. Las ilusiones de Maclovia se deshacen, porque sus aspiraciones dependían de los intereses de su marido. Quizás si Maclovia hubiera empleado sus atributos heredados de Afrodita y sus "contactos políticos" para labrarse una carrera política propia, el resultado no habría sido tan desastroso. No obstante, todos sabemos que en el contexto colombiano y aún en el norteamericano no ha llegado el momento propicio para que una mujer se convierta en líder de la nación. El acierto de Buitrago consiste entonces en utilizar la interfiguralidad para rescribir el mito de Afrodita en cuanto a la combinación belleza/inteligencia, sensualidad/maternidad. Si estas cualidades pudieran guiarse con el propósito de la realización personal de la mujer, parece decirnos Buitrago, se evitaría la frustración y la mujer podría

llegar a alcanzar las posiciones políticas más ambicionadas.

En "Rosas de Sarón", la interfiguralidad es una técnica mucho más obvia ya que se emplean epígrafes y alusiones directas que establecen una asociación clara entre Afrodita y las protagonistas Saskia y Lisbeth. El fragmento se abre con el epígrafe de Esteban Molist Pol quien declara: "La Afrodita Urania, o Celeste, era la Diosa del Amor Puro; la Afrodita Genitrice o Ninfia era la protectora de los matrimonios, y las muchachas solteras y viudas le pedían marido" (52). Las características de sexo/sensualidad y maternidad/lo maternal que veíamos unificadas en la figura de Maclovia en el relato anterior, se disocian ahora para contraponer a la madre (Lisbeth) y a la hija (Saskia). Cada una de ellas representa una de las manifestaciones de la diosa Afrodita: Saskia se relaciona con la Afrodita Urania mientras que su madre se parcializa al lado de la Afrodita Genitrice.

Ahora bien, con respecto al recurso mismo de la interfiguralidad, nótese que en este caso, al citar directamente al autor Esteban Molist Pol quien explica el significado de Afrodita, Buitrago tematiza la estrategia misma que emplea. Buitrago no nos ofrece en su obra una cita de una obra de Homero, Hesiodo o Safo sobre Afrodita sino que en su lugar, presenta los comentarios de un autor

acerca de los significados de la diosa en la cultura griega. Este procedimiento caracteriza según Manfred Pfister a la intertextualidad (interfiguralidad) en el posmodernismo. Según el crítico:

Quoting a quotation or raising a quotation to the second power is a device that in itself foregrounds intertextuality and substantiates the poststructuralist view, according to which each text refers to pretexts and those in turn refer to others and so on ad infinitum (217).

Es decir, en Los amores de Afrodita, Buitrago no sólo se vale de la intertextualidad/interfiguralidad para reescribir los términos del mito de Afrodita, sino que también tematiza y a la vez socava la estrategia misma que emplea. Al llevar a cabo esta manipulación, Buitrago demuestra que no existe un texto original sino el continuo reciclaje textual que caracteriza a la novela como género. La tarea de la escritora es pues, revelar por medio del diálogo de textos (intertextualidad) las representaciones femeninas que prevalecen en la literatura culta y popular.

Retomando el tema de la interfiguralidad en la novela, concentrémonos ahora en Saskia, el personaje que según Dechant representa en forma más fehaciente la

liminalidad de Afrodita. Aunque Saskia se hace amante de su padrastro y al hacerlo rompe con las reglas sociales y éticas, no es contaminada por su despliegue de libertad sexual. La mezcla de parentesco y relación sexual no incide negativamente en Saskia. Tanto la belleza como el poder sensual de Saskia contrasta con la ordinariez y autonegación del deseo sexual de su madre adoptiva Lisbeth quien es una mujer "morena, pequeña y regordeta...Una venus de bolsillo, según su marido" (61) (Enfasis mío). Sin embargo, Lisbeth sacrifica su realización individual por el bienestar de otros. Para ella su hija Saskia es superior a cualquier otra mujer incluyéndose ella misma debido a su belleza. Su papel de madre abnegada, la traiciona al concluir este relato. La disociación entre sexo/sensualidad y maternidad/lo maternal resulta catastrófica en la vida de Lisbeth a tiempo que en Saskia el énfasis en la sensualidad le impide apreciar el valor de la relación con su madre. Posiblemente si Lisbeth se hubiera dado la oportunidad de dar igual importancia en su vida tanto al aspecto sexual como a lo maternal, se hubiera evitado la desilusión de tener que enfrentar a su hija como la rival. La capacidad de autosacrificio de Lisbeth y su negación de sus propias necesidades sexuales es tal que al final del relato concentra su atención exclusiva en organizar el viaje de luna de miel de su hija

y su marido, porque "Saskia no sería nunca una mujer del montón, no mientras ella viviese"(94).

En el caso de Lisbeth al igual que en el de Maclovia, las mujeres cifran sus esperanzas de realización propia en los seres más cercanos (el esposo y la hija). Este nivel de autorenuncia y búsqueda de satisfacción personal en los demás reside en los valores culturales que se manejan en la sociedad. Como se ha venido afirmando, dichos valores hacen parte de las representaciones femeninas enfatizadas tanto en la literatura culta como en la literatura popular. La valoración extrema de la belleza en la mujer (Maclovia) y la capacidad de autosacrificio en la madre (Lisbeth) son rasgos que resultan particularmente nocivos y destructivos en estos relatos.

En el "Legado de Corín Tellado" se aplica de nuevo la técnica de la interfiguralidad (intertextualidad), la cual se socava mediante la llamada cita en segundo grado, en la terminología de Pfister. La obra trae a colación una vez más las palabras de Esteban Molist Pol quien afirma:

En sus orígenes en Asia, Afrodita era,
lo mismo entre los humanos que entre
los animales y las plantas, la Diosa
de la fecundidad. Más tarde se
convierte en Diosa del Amor, tanto en
su forma más noble como en la más

su forma más noble como en la más degradante...(170).

La cita hace que el lector caiga en la cuenta de que la información ofrecida sobre Afrodita ha pasado del discurso oral a formar parte de la literatura, sufriendo la transformación evidente de texto a texto y de cultura a cultura. Los detalles acerca de la procedencia oriental tienen que ver con las similitudes entre Afrodita y las diosas Ishtar de los sumerios. La transformación de Afrodita en "Diosa del amor" corresponden a la visión de los griegos consignada en la obra de Homero y Safo. Un nuevo cambio se operará entonces en el momento en el que el lector relaciona a Afrodita (diosa del amor/la fecundidad) con las cuasiafroditas que aparecen en este relato: Maria Teresa y Anabel.

Los dos personajes femeninos de esta historia se pueden asociar con la diosa del amor. María Teresa es la mujer que posee la belleza, fecundidad y sensualidad de Afrodita mientras que Anabel se caracteriza por su fealdad y debilidad. Es, sin embargo, esta última quien posee el poder liminal de Afrodita. Para Dechant la liminalidad de Anabel se origina por su poder de seducción. A pesar de ello, este personaje opera más efectivamente su liminalidad al actuar en el límite entre la naturaleza y la cultura. Según Friedrich la dualidad natura/cultura se

refiere a la manera en que Afrodita media entre el poder de los instintos sexuales y las técnicas culturalmente aceptadas para hacer/permitir el acto amoroso. Anabel, a pesar de su fealdad, manipula el código cultural de la mujer débil para lograr la satisfacción de obtener la compañía masculina. No obstante, la consecución de sus fines trae como consecuencia el suicidio de su marido, la muerte de su madre, el aborto de su hermana y su propia alienación.

Al igual que Maclovia y Lisbeth, Anabel es un personaje trágico. Con el objeto de salvar a Anabel de la soltería y el rechazo social, sus parientes planean un matrimonio arreglado que termina en fracaso y finalmente los aniquila a todos. El problema radica quizás en tratar de reafirmar incesantemente la idea de que la garantía de la felicidad en una mujer se encuentra en el matrimonio, un valor cultural muy acendrado en nuestro contexto. Si existiese en nuestro medio la posibilidad de realización individual de la mujer sin la condición del matrimonio para satisfacer los apetitos sexuales o la belleza para garantizar la aceptación social, quizá no existirían tantas Anabeles destructivas y amargadas.

Por otro lado, el desenlace de la historia hace evidente que a pesar de poseer un cúmulo de las cualidades que definen a Afrodita (belleza, fecundidad y

sensualidad), María Teresa no logra tampoco su realización personal. Como Anabel, María Teresa cifra todas sus esperanzas en su relación amorosa con Camilo Zárate y concentra todos sus esfuerzos en tratar de no solamente garantizar una relación más permanente sino también ganar la aceptación social. Con el afán de ser aceptados por la familia Zárate, Camilo y María Teresa aceptan realizar un matrimonio civil en Venezuela para salvar las apariencias. Al concluir el relato ninguna de las dos mujeres consigue lo que desea, apuntando nuevamente a la idea de que el énfasis en los atributos considerados "femeninos" no conlleva resultados positivos. En caso como en los anteriores, podría afirmarse que Buitrago al mostrar el lado oscuro del énfasis en los valores femeninos (belleza, sensualidad, fecundidad, debilidad) rescribe mediante la interfiguralidad el mito de Afrodita.

Los atributos femeninos de la belleza asociados con la sensualidad que definen a Afrodita desestabilizan momentáneamente el sistema de clases sociales y ponen a prueba los convencionalismos sociales que las rigen en "La carne es dulce" y "Corazón expósito". Según Dechant, tanto Sándalo ("La carne es dulce") como Astrid poseen la liminalidad de Afrodita en el sentido que ambas ejemplifican la llamada condenación o bendición que puede inspirar la diosa. Ambas mujeres emplean las artes del

amor para seducir a su pareja, provocando como lo afirma Friedrich rivalidades y celos que amenazan con la estabilidad de grupos e individuos. Por un lado, el intento de ascenso social de Sándalo por medio del matrimonio con Octavio Kantor, incide en la destrucción emocional de Diego, su promotor y amante. Por el otro, la relación prohibida entre Astrid y Juan José, culmina con la impasibilidad de éste último ante el asesinato de su hermano Mariano a manos de los parientes de Astrid.

Tanto en Sándalo como en Astrid se asocian el poder de la sexualidad/sensualidad para lograr sus objetivos. Sin embargo, el énfasis que ambas mujeres colocan en el pertenecer o defender un círculo social resulta desastroso. Al igual que en los casos de las cuasiafroditas Saskia, Maclovia y Anabel, una vez más se demuestra aquí, los poderes nefastos de las características femeninas (belleza y sensualidad/sexualidad) que tradicionalmente se han visto como positivas en las mujeres.

En suma, el análisis de la aplicación de la interfiguralidad en Los amores de Afrodita, ha logrado demostrar dos constantes. Por un lado, Buitrago consigue rescribir el mito clásico de Afrodita al desvirtuar en sus personajes Saskia, Maclovia, Anabel, Astrid y Sándalo las características típicamente femeninas de la diosa

mostrándolos el lado nefasto de dichos rasgos. Por el otro, el recurso de la inclusión de las citas de Esteban Molist Pol acerca de Afrodita tematiza y a la vez pone en tela de juicio el recurso mismo de la interfiguralidad subrayando el concepto posmoderno que todo texto proviene inevitablemente de otros textos.

Al inicio de este estudio se planteó la importancia dentro del posmodernismo de borrar los límites entre la alta cultura y la cultura popular. Hasta este punto en el análisis de la novela se ha demostrado la incidencia de la figura de Afrodita (una imagen proveniente de la alta cultura) en la caracterización de los personajes femeninos. Como hemos visto, los rasgos femeninos valorados socialmente incluyen la belleza, la sexualidad/sensualidad, la debilidad y la maternidad y se refuerzan a través de la literatura culta. En la literatura popular existe un tipo de novelas que se encargan de afianzar los rasgos femeninos que se han señalado. Me refiero a la novela rosa. En la próxima sección de este estudio se comprobará cómo Buitrago emplea la parodia con el objeto de subvertir la ideología y los valores propuestos por dichos textos.

La parodia de la novela rosa

Elzbieta Sklodowska en su estudio sobre la parodia en la novela latinoamericana da prelación al empleo de esta estrategia para transgredir los modelos literarios como el realista (141-68). Específicamente, en la producción literaria femenina de los últimos años, Sklodowska señala el uso de la parodia como la técnica primordial escogida por escritoras como Isabel Allende, Alba Lucía Angel, Cristina Peri Rossi y Fanny Buitrago entre otras, para "sustituir el discurso anteriormente usurpado y manipulado por los hombres con la expresividad auténtica de la mujer hispanoamericana" (142). Dicho proyecto incluye la subversión a través de la parodia de la gran cantidad de obras que forman parte de la tradición literaria y no literaria. En dicho corpus tienen un lugar preponderante los textos de la literatura popular, que como la novela rosa, no solamente se dirigen a un público lector femenino, sino que también se han encargado de modelar y reforzar los valores culturales que guían la conducta femenina.

Linda Hutcheon es quien con más precisión ha definido los alcances y efectos pragmáticos de la parodia en la literatura del siglo XX (A Theory of Parody 1-49). Para el estudio de la forma como se opera la transgresión

paródica de la novela rosa en Los amores de Afrodita, se empleará el método de Hutcheon teniendo en cuenta las siguientes premisas:

- La parodia implica la transcontextualización de un texto, es decir, parte de la repetición de las fórmulas de la obra parodiada añadiendo una diferencia significativa.
- La distancia establecida entre el texto nuevo y el original se produce por medio de varias técnicas que incluyen la ironía, la comicidad y la exageración.
- La parodia supone un diálogo de textos ("intertextual bouncing") en que la capacidad decodificadora de las fórmulas genéricas del texto original por parte del lector resulta indispensable.
- La superimposición de dos textos produce la revelación de las convenciones que rigen el texto original y su efecto radica en "la autoreflexión, la transgresión crítica o creativa del modelo, la sátira o la subversión ideológica" (Skłodowska, 14).

Como se ha señalado anteriormente en Los amores de Afrodita, Fanny Buitrago se vale de la parodia para poner en tela de juicio la ideología de la novela rosa en cuanto a los patrones de conducta masculinos y femeninos que se valoran. Andrés Amorós ha destacado la importancia de la novela rosa y la cultura de masas en la sociedad actual. En el estudio del crítico español acerca de las novelas de

Corín Tellado, Amorós sostiene que estas obras son: "novelas de bolsillo, baratas, cortas (unas 120 páginas) que se suelen publicar semanalmente, editadas en papel muy ordinario y con un dibujo atractivo en la portada" (11). Entre las fórmulas que caracterizan a las novelas de Corín Tellado están:

Autor omnisciente, que pone al descubierto las motivaciones psicológicas de sus personajes. Novela imaginativa, para divertir, con gran importancia del argumento. Técnica narrativa realista, aunque se aparte de la auténtica realidad para eludir todo lo que en ella pueda haber de desagradable o problemático. Escenario lujosamente idealizado. Personajes normales, comprensibles, sin misterio. Trama lógica: Idilio, conflicto, idilio. Motivación psicológica elemental, sin complejidades. Objetivos: divertir al lector, hacerle identificar con los protagonistas y soñar...Final feliz, tranquilizante, con premio para los

buenos y castigo (o conversión) para los malos (74).

A continuación veremos la manipulación que hace Buitrago de estas características para ofrecernos su versión personal de la novela rosa y transformar mediante la parodia el género novelesco mismo. Por otro lado, se discutirá como, a pesar de que la novela rosa es el eje central del discurso paródico de Buitrago, otros géneros relacionados como el folletín sentimental también son fuente de crítica y revaluación.

En "¡Anhelante, Oh Anhelante!", uno de los rasgos que más llama la atención desde el inicio del relato es la imitación del estilo de las novelas rosa en la presentación de personajes que resultan fuertemente atractivos. La descripción que hace Leonidas de su nuera Maclovia Aranda destaca sus atrayentes cualidades : "Una muchacha de corte fáustico...¡inteligente y hermosísima!"(16). Amorós señala que los nombres escogidos para los héroes y heroínas son "poco frecuentes, con resonancias aristocráticas o cinematográficas". Elinor, la narradora del relato, se complace en disertar acerca de la rareza de los nombres en la familia de su nuera:

Maclovia resultó hija de Olivia Jovina, la menor de las Hidalgo. Y en esa familia las mujeres tienen fama de

extravagantes y hermosas, ;sin hablar de nombres rebuscados! A las tías abuelas les decían las Loretas, entiendo que a las primas de Macloivia las bautizaron Vanessa, Caressese, Viridiana, Simonetta y Una. Todas esas mujeres -sin excepción- han tejido historias confusas con los hombres" (17).

A pesar de que los comentarios de Elinor refuerzan como en la novela rosa el interés del lector por conocer más acerca de Maclovia debido a la tradición de la relación oscura con los hombres que tienen las mujeres en su familia y su innegable belleza, también tiene un toque humorístico que revela una crítica a la tendencia de otorgar a las mujeres nombres estafalarios.

Un personaje tan atractivo y complejo como Maclovia, contrasta con la ordinariez de Ricardo, su marido. Según Elinor, "Ricardo es un periodista hábil...Pero de entradas mediocres" con "deudas y obligaciones a largo plazo, inherentes al pobre diablo que vive de su trabajo" (17) Contrariamente al personaje masculino extraordinario, rico y cautivador de la novela rosa, Ricardo es un hombre común con una vida normal. El hecho de que su \madre lo califique como un "pobre diablo" degrada la situación del

personaje y lo convierte en un individuo más cercano a la realidad del lector.

Sin embargo, el hecho de que Maclovia haya escogido a un ser ordinario como su esposo para lograr escalar socialmente se constituye una variación importante del argumento de la novela rosa. En este tipo de novelas generalmente el matrimonio es en sí la meta primordial y no existe un objetivo ulterior. Aquí el interés que revela Maclovia en entrar en el mundo de la política a través de su marido desafía la fórmula. Maclovia no solo usa su belleza, su distinción y femineidad para destruir el matrimonio de Ricardo y Yiri, sino para convertirse en la esposa del próximo presidente de la república. La estructura idilio-conflicto-idilio típica de la novela rosa se transforma en conflicto-idilio-conflicto. Maclovia se convierte de la heroína seductora y atrayente en "la mala" de la película. No obstante, esta circunstancia presenta otro cambio significativo. Al final del relato nos encontramos con que a pesar de que Maclovia ha empleado las cualidades femeninas máspreciadas en el contexto social convirtiéndose en la esposa ideal, la asociación de su marido con el movimiento guerrillero da al traste con sus propósitos, y el relato termina con la separación matrimonial.

Es decir, la autora utiliza el prototipo femenino de la novela rosa pero demuestra alternativamente tanto el lado atrayente del personaje como su lado trágico, y al hacerlo se da la ironía que crea la distancia entre el texto original y el parodiado. Buitrago reconoce el poder que la novela rosa ha tenido y la forma como estas novelas inciden en la formación y perpetuación de algunas representaciones específicas de la mujer que se valora socialmente. Maclovia encaja perfectamente con este tipo de mujeres, pero al presentarnos el lado oscuro y a la vez trágico de este prototipo femenino de la novela rosa consigue su propósito de desvirtuar el valor de tales representaciones.

Otra de las estrategias típicas de la novela rosa que Fanny Buitrago adopta para subvertir la ideología presente en dichas obras es el empleo de la recapitulación. En "¡Anhelante, oh anhelante! Buitrago emplea el monólogo de Elinor para presentar los eventos. Este tipo de monólogo se constituye a la vez en una recapitulación de los algunos de los hechos que precedieron la disolución del matrimonio de Ricardo y Maclovia Aranda. Esta técnica se usa con frecuencia tanto en la novela rosa como en el folletín sentimental para resumir los hechos acaecidos antes de la apertura de un nuevo episodio. Lo curioso de "¡Anhelante, Oh Anhelante!" es que la recapitulación se

constituye en una revelación de absolutamente todos los eventos en la vida adulta de los protagonistas. Para Elinor dicha recapitulación es un intento de comprender y hacerle entender a su hijo que ambos fueron víctimas de su propia concepción de lo que significaba la mujer ideal, ya que Maclovia "No era la mujer para ti, ni se comportaba enteramente como una esposa. ¡Le deleitaba su condición femenina! (15). Elinor deja ver en este relato su rechazo al tipo de mujeres como Maclovia, porque ellas disfrutaban su condición de mujer y sin embargo admira la forma en que su nuera explota lo "eterno femenino" en su provecho. Tanto Elinor como Ricardo se dejaron llevar por la representación de la esposa ideal que Maclovia hizo ante sus ojos, siguiendo las fórmulas de la novela rosa en cuanto a la belleza y la distinción femenina. Por medio de esta recapitulación, el lector logra tomar de conciencia del impacto de este tipo de novelas en la formación del ideal de conducta femenina en nuestra sociedad.

Sin duda, un recurso que como la recapitulación se usaba en la novela rosa para que el lector permaneciera en el mundo de la ficción, se emplea en "¡Anhelante, Oh Anhelante!" precisamente para que el lector adopte la posición de estar dentro y fuera del mundo narrativo y se dé cuenta de que la obra es puro artificio. En este caso, se podría asegurar que Buitrago, siguiendo uno de los

postulados posmodernos, utiliza un recurso de la novela rosa, y a la vez lo socava para ponerlo en contra del mundo mismo que este tipo de obras crea.

Por otro lado, "¡Anhelante, oh anhelante!" también pone en entredicho los finales felices y concluyentes. Como es del conocimiento común, las novelas rosa presentan frecuentemente un triángulo amoroso que aparentemente resulta irresoluble. En el curso del relato y después de todas las dificultades que enfrentan los protagonistas logran unirse en matrimonio y vivir felices para siempre. En el caso de "¡Anhelante, Oh Anhelante!" el "récit" comienza con la disolución del matrimonio entre Ricardo y Yiri y su boda con Maclovia que termina en la separación. Mediante el recurso de la recapitulación que se explicó anteriormente, Buitrago evita ofrecer al lector un final cerrado y feliz y por ende, abre las posibilidades por medio de la aplicación misma de las técnicas de la novela rosa al cuestionamiento de las representaciones femeninas que se valoran en la sociedad bogotana. Si en la típica novela por entregas hay un anzuelo al final de cada episodio que mantiene al espectador "anhelante" por saber la solución del conflicto, en este relato Buitrago manipula al lector que busca incesantemente el final que clausure el texto; y le entrega en su lugar un relato evaluativo con infinitas posibilidades a la apertura y a

la evaluación no sólo de las representaciones femeninas (esposa abnegada y madre sobreprotectora) y los valores que las mantienen sino de los recursos mismos empleados por la novela rosa.

En este sentido, Los amores de Afrodita cumple con la meta posmoderna de ofrecernos un metatexto, es decir, la obra se convierte no sólo en un comentario de las técnicas narrativas y la forma como se construye la novela rosa, sino también en un recurso que se socava al convertirse en el tema mismo de la novela. Al respecto, Manfred Pfister ha comentado que "the ideal-type postmodernist text is, therefore, a 'metatext,' that is, a text about texts or textuality, an auto-reflective and autoreferential text, which thematizes its own textual status and the devices on which it is based" (215).

En "Rosas de Sarón" Buitrago se vale nuevamente de las estrategias de la novela rosa para volver el género en contra de sí mismo y socavar los valores presentes en los prototipos femeninos. , la narradora plantea el triángulo amoroso entre Lisbeth, Manuel Hernando y su hija Saskia. Utilizando el mismo estilo folletinesco de "¡Anhelante, oh anhelante!" se describe a ésta última en los siguientes términos "Saskia no se parecía a las hijas de otras mujeres. Una increíble y opalescente flor de invernadero, con sus ojos tan verdes como el agua del mar teñida de

menta, labios palo-rosa, cabellos en cobre-dorado. (61; énfasis mío). La descripción de esta criatura angelical, cuyo nombre es el mismo que el de la esposa de Rembrant, resulta atractiva ya que la chica es una mezcla de inocencia y sensualidad que resultan ineludibles. Sin embargo, al final del relato el lector descubre que Saskia no es la heroína sino quizás la villana ya que se convierte en la amante de su padrastro. Lisbeth por su parte, la mujer "Morena, pequeña y regordeta. Con un tenso cutis amelado, senos duros como la piedra, nalgas torneadas, piernas cortas y caderas estrechamente fajadas" (61) se transforma en la víctima de la historia. La idea de que "la belleza física se corresponde con la moral" y que "la perversión se transparanta en los rasgos físicos" (Amorós 61) se socava punto por punto en este relato.

A pesar de lo ocurrido en el desenlace de "Rosas de sarón", el lector no puede condenar ni a la madre ni a la hija por su conducta, sino a los patrones "literarios" que rigen su conducta. Por ende, el empleo de la parodia tiene un toque de humor negro que va totalmente en contra de las expectativas del lector versado en la novela rosa. Los buenos no reciben premio como los malos castigo al final del episodio porque simplemente es muy difícil trazar la barrera entre los buenos y los malos. La identificación de la lectora con la niña bella e aparentemente inocente

resulta frustrada. Incluso si ésta lectora logra un nivel de identificación con la madre se encuentra que, como en el caso de Elinor en "¡Anhelante, oh anhelante!", esta identificación conducirá irremediablemente a la reevaluación de los principios que llevaron a Lisbeth a obviar el poder de seducción de su hija y negar para sí su derecho a la propia satisfacción sexual.

Por otra parte, si en las novelas rosa el narrador es omnisciente con respecto a los sentimientos y las opiniones de sus personajes, en "Rosas de Sarón" dicha omnisciencia se restringe. El lector sólo tiene acceso a los pensamientos que cruzan por la mente de Lisbeth pero no tiene ninguna idea de los sentimientos de Saskia o de Manuel Hernando. Debido a esta razón, el lector se encuentra más cercana a Lisbeth que a Saskia y comparte con la primera su sorpresa ante el comportamiento de la hija.

Otras características que señala Amorós en la novela rosa son la importancia de la casualidad y los finales efectistas y teatrales (62). Ambas fórmulas se socavan por completo en "Rosas de Sarón". Al final del episodio Lisbeth descubre por casualidad a Manuel Hernando y a Saskia haciendo el amor en la cama matrimonial. La sensualidad del estilo en el que se combinan lo sagrado y

lo profano acrecienta el choque emocional que recibe Lisbeth:

Saskia comenzó a gritar, con los cabellos flotantes sobre sus delicados hombros y la boca abierta avariciosamente, los dientes centelleantes y mortíferos, sus pequeños senos ovaes henchidos de pasión. . . . el sol del medio día caía sobre la cama matrimonial, débil y amable, entretejiendo una penumbra vinosa alrededor de la pareja. El acostado y ella cabalgándole encima, como el trazo de un loco al dibujar el signo de la cruz (93; énfasis mío).

Ante esta patética revelación, la conducta de Lisbeth no puede ser más desconcertante. La madre no se entrega al llanto desconsolado típico de la novela rosa, sino que se dedica a terminar con toda paciencia y cuidado la túnica de seda natural para su hija y a hacer los preparativos para el viaje idílico de Saskia y Manuel Hermando. Este cambio radical en las convenciones del género de la novela rosa crea la ironía que permite apreciar el nivel de autorenuncia y negación de la madre sacrificada que no

puede reaccionar y decide continuar reforzando el valor de la belleza en su hija.

En "La carne es dulce" algunas de las técnicas de la novela rosa que se han analizado en "¡Anhelante, oh anhelante!" se repiten pero se agregan otras nuevas. Como en los relatos anteriores, la trama presenta un triángulo amoroso entre Sándalo, Octavio Kantor y Diego Canales. Sándalo planea celebrar su fiesta de cumpleaños en la que como en las novelas rosa conseguirá la felicidad al anunciar su compromiso matrimonial con Octavio Kantor, "uno de los jóvenes más apuestos, ricos y codiciados del país" (142). Sándalo es una cantante de éxito "preciosa e inimitable" (141) cuyo nombre verdadero es Cecilia Hernández, una chica pobre cuya madre es "mal vestida, repintada, vistosa como un altar de Corpus" (143) y cuyo padre es un alcohólico carnicero de Girón. En contraste con lo que sucede en las novelas de Corín Tellado en las que las muchachas pobres trabajan incansablemente y al final consiguen "la ascensión rápida a la cumbre del pináculo social y económico" (Amorós 28), Sándalo termina siendo chantajeada por su cuñada, robada por un taxista y engañada por su novio Octavio.

Por otro lado, el recurso de colocar un "título interesante, sugestivo; y, además, algo misterioso" traiciona nuevamente las expectativas del lector versado

en la novela rosa ya que no "le abre las puertas a la fantasía" (Amorós 57) sino que transcontextualiza la metáfora para convertirla en una comparación grotesca. El título "La carne es dulce" que pudiera connotar el erotismo de un encuentro sexual, se asocia en este con segmento con el apetito devorador de la gente que asiste a las fiestas del círculo farandulero como con su poder destructivo:

Roastbeef -lomo ahumado- pechugas de pollo- medallones de ternera -caviar danés - muslos de codorniz -beef stroganoff-. Cierta gente es carnívora por naturaleza, particularmente los jóvenes y los ansiosos. Carne, carne. El mundo se divide entre los que comen y los que son devorados (143).

De hecho, a pesar de todos los intentos de la protagonista por evitar ser víctima de los reporteros de la prensa amarilla, resulta siéndolo al final de la historia, ya que Sándalo se ha convertido tanto en "carne de triturar" para la prensa farandulera.

Por otra parte, la carne no parece ser dulce, sino cruel, porque no solamente indica la voracidad con la que los miembros de la prensa atacan a las estrellas de la canción, sino también el hambre que ataca los estómagos de

los cientos de taxistas que viven en la ciudad. Cuando Sándalo va al supermercado para comprar la comida para la fiesta, el taxista que la lleva de regreso a su casa siente el olor a carne cruda y decide robarse las bolsas con los alimentos ya que "yo tengo cinco hijos que nunca prueban la carne" (153). La ironía de este episodio no solo revela la subversión de los títulos empleados en la novela rosa mediante la transcontextualización de la metáforas que utilizan, sino también los graves problemas socio-económicos del país.

"Corazón expósito" presenta una sofisticación con respecto a las estrategias narrativas continuando con la parodia de la novela rosa. Sklodowska afirma que la parodia en la novela hispanoamericana femenina tiende a abarcar toda la tradición de un género concreto (145). Un antecedente y pariente cercano de la novela rosa, es la novela por entregas o el folletín sentimental. En ellas la técnica de incluir cartas dentro de la narración tiene importancia primordial. No obstante, recordemos que este recurso proviene también de la rica tradición epistolar presente en la novela, cuyo ejemplo más sobresaliente es Pamela de Richardson. Por ende, "Corazón expósito", no es sólo un cuento de intriga y romance que enfrenta a los miembros de la clase dominadora (los Santacoloma) y los de la emergente (los Poveda), sino también una crónica en la

que se borran los límites entre la alta cultura y la cultura popular al hacer uso de un recurso que hace parte de ambas tradiciones.

El conflicto central de este drama es clásico de las novelas rosa: la lealtad versus la traición. Como en "¡Anhelante, oh anhelante!", las cartas de Astrid Poveda a su novio Juan José sirven de recapitulación de los trágicos sucesos ocurridos durante su relación. La lectura que hace Juan José de dichas cartas se combina con la narración en tercera persona del asesinato presenciado por su hermano Mariano del "Baby del Chiaro", "el niño bonito de la gente-in" (101) por órdenes de Basilio Poveda, el padre de Astrid. En las misivas de Astrid se plantea desde el inicio el triángulo Juan José, Astrid, Mariano. Este último se caracteriza en dichas cartas como el "malvado" ya que se convierte en el obstáculo que impide que la relación entre los amantes prospere. No obstante, contrariamente a lo que sucede en las novelas rosa en las que el "malo" es corrupto e inmoral, la focalización en los pensamientos de Juan José hace saber al lector que Mariano es un individuo: "correcto y puntilloso como un boy-scout demasiado crecido" (100). De hecho, su honradez y la negativa a dejarse comprar por los Poveda, desencadena la tragedia y lo conduce a la muerte a manos de los sicarios de la mafia. La estructura idilio-

conflicto-idilio de la novela rosa, se transforma aquí en idilio-conflicto-tragedia, obviando toda posibilidad de un final feliz.

Tanto la figura idealizada de la mujer inocente atrapada por las circunstancias como el ambiente sofisticado y atrayente que la rodea, son otras de las fórmulas de la novela rosa que se parodian en "Corazón expósito". En las cartas de Astrid, la protagonista se presenta como un ser angelical e inocente dominada por el amor por su novio. Sin embargo, cuando Juan José la rechaza, hace despliegue de orgullo afirmando:

y por donde pase mi olvido, no crecerá
ni añoranza ni memoria. Y espero,
amor mío, que tu comportamiento de
ahora en adelante, sea el de un hombre
sensato. Si no me quieres, si no eres
capaz de asumir nuestra relación y
presentarte conmigo en público, te
ruego que me dejes en paz (116).

Este ser guiado por el amor, se venga más tarde del rechazo de su novio, incitándolo a tener una relación sexual con ella, mientras que los sicarios de su padre asesinan a Mariano. De hecho, la dulzura e "inocencia" del personaje femenino, muestran su lado macabro en "Corazón expósito".

Un toque de comicidad y humor negro subraya la descripción de los ambientes en los que se mueve la familia de la heroína Astrid Poveda. Si en las novelas rosa las cosas que rodean a los personajes se caracterizan por su distinción y buen gusto, no sucede lo mismo con la casa de los Poveda donde los contrastes entre lo aristocrático y lo popular, lo fino y lo vulgar resultan incomparables. Por ejemplo, los alrededores de "Las Torcacitas" donde se "había creado un jardín de ensueño. Dominaba un estanque cavado profundamente, de aguas transparentes, alimentado por dos cascadas bullentes" (130) contrasta con la escena del comedor donde en las "largas mesas y almidonados manteles" se sirven "tamales, puchero, cordero sudado y verdes montañitas de aguacate" (124). El poder del dinero y del lujo que se valoran como condiciones del éxito y la felicidad en la novela rosa, se socavan en "Corazón expósito" al mostrar las incongruencias y la crueldad que rodean a la llamada clase emergente.

Sin embargo, en el pináculo social y económico en el que se mueve la familia de Juan José Santacoloma, sus miembros tampoco se caracterizan por las buenas virtudes. En una de las misivas de Astrid, se da a conocer la verdadera moral que predomina en estos círculos ya que "pretender fingir públicamente virtudes morales y cívicas

inexistentes. Esas virtudes que todo el mundo simula respetar y se pasa luego por la faja. . ." (111). En otras palabras, en esta cuasinovela rosa, las heroínas no son tan inocente como parecen, los héroes no son tan virtuosos como aparentan, ni el amor destruye todas las barreras.

En el "Legado de Corín Tellado", último segmento de la novela, se lleva hasta sus últimas consecuencias el discurso paródico. El título se asocia con la escritora popular más cotizada en el mundo hispánico. Según Amorós, la autora ha publicado más de quinientas novelas con un éxito arrollador (14). La palabra "legado" adquiere gran importancia ya que por un lado indica el reconocimiento por parte de Buitrago de la incidencia de estas obras en la ideología social y el comportamiento femenino y marculino. Por el otro, refleja la admiración de la autora hacia un tipo de novelas de cuyas fórmulas se vale ella misma para comunicar su mensaje crítico. Al respecto, Linda Hutcheon ha aseverado que en la parodia hay una mezcla de admiración y rechazo por las obras que son el blanco de la crítica irónica (37).

Al igual que en las historias anteriores, el "Legado de Corín Tellado" presenta un triángulo amoroso entre María Teresa Brand, Camilo Zárate y Anabel Ferreira. La recapitulación se utiliza una vez más para afianzar la

ironía producida por el dejarse llevar por la ideología subyacente de la novela rosa. María Teresa es la narradora de esta historia, en la que la protagonista evalúa la forma en la que su familia convirtió a Anabel de la "nena de cinco (años), con "la diminuta nariz ganchuda, los ojos saltones y ligeramente húmedos tras dos gruesos lentes de aumento" (178) en "la dulce enamorada de cada novela rosa, la frágil criatura atormentada por una rival infame, el ejemplo vivo de la inocencia y el bien que triunfan sobre todos los escollos" gracias a los exagerados cuidados y mimos. El hecho de que la recapitulación de los eventos sirva a María Teresa para darse cuenta de la manera en la que los modelos femeninos de la novela rosa han incidido negativamente en la manera en que su madre adoptiva y su tía criaron/crearon a Anabel, resulta altamente significativo.

Empero, María Teresa como narradora no es consciente del efecto que tienen en su propia vida los patrones femeninos y masculinos propugnados por la novela rosa. Al describir al galán que tanto María Teresa como Anabel se disputan, la primera emplea el mismo lenguaje con los clichés característicos de Corín Tellado:

Camilo Zárate era físicamente hermoso.

Tenía una voz grave, acariciante. . .

Su rostro pálido, cuadrado, de piel

morena, nariz afilada y mentón voluntarioso, estaba iluminado por la fuerza agresiva y refulgente de sus ojos color de uva champaña. Unos ojos que nunca se ensombrecían como sucede a otras personas. . . (188)

Como en las novelas rosa, el galán tiene un atractivo irrefrenable y la narradora subraya en él su fuerza y su sensualidad. Además, para aumentar sus atributos, Camilo es también actor de televisión y pertenece a una aristocrática familia cuya cabeza es un magistrado de la Corte Suprema de Justicia. Como los héroes de Corín Tellado, también está acostumbrado a los lujos ya que "asistía a la universidad en un Porsche" y "gastaba en tres noches de juerga la asignación recibida por la mayoría de sus condiscípulos en un mes" (185).

Todas las cualidades que hemos mencionado hacen que María Teresa se enamore perdidamente del novio acomodado de su hermana. Si a todo ello se agrega el hecho de que, llevado por su interés en el teatro, Camilo se rebela ante su familia, el cuadro queda completo. María Teresa no puede resistir el impulso de ayudar a este desamparado quien acepta el engaño de convertirse en novio y esposo de su hermana, llevado por la necesidad económica y el deseo de convertirse en verdadero actor desafiando los intereses

familiares. Es decir, también es imposible para María Teresa escapar a los prototipos femeninos y masculinos reforzados por la literatura popular, a pesar de haberse dado cuenta que dichos valores convirtieron a su media-hermana Anabel en casi un monstruo, caprichosa, egoísta y vengativa.

Ahora bien, con respecto a la estructura idilio-conflicto-idilio, también el "Legado de Corín Tellado" subvierte la fórmula de Corín Tellado. Andrés Amorós ha sostenido que:

Se pueden distinguir dos tipos fundamentales de novelas. En el primero, los héroes se casan al final de la novela, como premio a haber sabido superar todos los obstáculos y malentendidos, y son felices desde el momento mismo de la boda. En el segundo grupo, se casan en el centro de la novela o en su comienzo, pero se odian; no son felices; sólo al final de la obra lograrán amarse y querrán empezar una nueva luna de miel (62).

Tanto la historia de Anabel como la de María Teresa cumplen con las premisas del segundo grupo. No obstante, las bodas y los conflictos culminan con la muerte y la

separación irreparable en ambos casos. Al matrimonio de Anabel, se sucede el intento de suicidio de ésta. la muerte de su madre y el abandono de su marido. A la unión de María Teresa y Camilo, sigue el conflicto insoluble y el suicidio de éste último. Nuevamente, los finales felices no se dan, impidiendo la clausura y promoviendo en su lugar la reflexión. Según Hutcheon este tipo de autoanálisis en las novelas femeninas implica el cuestionamiento de: "the way women appear to themselves, the way men look at women, the way male sexuality becomes a fetishism, the criteria for physical beauty -most of these are cultural representations and therefore not immutable but conditioned" (230).

Finalmente, otro de los aspectos más problemáticos de esta versión de la novela rosa es la serialización. Siguiendo la fórmula, Buitrago divide el "Legado de Corín Tellado" en trece capítulos numerados. El final de cada uno de ellos corresponde a la manera "efectista y teatral" (Amorós 62) de la novela por entregas. Por ejemplo, el capítulo ocho culmina con el salto de Anabel por la ventana; y el once, con el rompimiento definitivo de la relación filial entre Christian y María Teresa. No obstante, el amago de ser una producción en serie, se ve subvertido por el hecho de que los capítulos no son en realidad entregas semanales sino que se conectan todos en

una sola publicación cuyo final no es de ninguna manera concluyente, ni establece lazos o conexiones satisfactorias.

Además, si se tiene en cuenta que Los amores de Afrodita está compuesta de cinco historias que lo único que tienen en común es el lugar donde se desarrollan y su parentesco con la novela rosa, se verá que el proyecto real de Buitrago es involucrar al lector en la revaluación de este tipo de género. Dicha revaluación incluye la reconsideración de la representación de las conductas femeninas y masculinas que las novelas rosa suprime y también de las que refuerza. Es decir, el discurso paródico le ha permitido a Buitrago, mediante el diálogo de dos textos, crear la distancia irónica necesaria para concientizar a los lectores de no sólo la incidencia de la novela rosa en la conformación de nuestros valores, sino también los efectos nocivos de definir los papeles masculinos y femeninos aplicando los modelos de Corín Tellado.

En conclusión, el uso tanto de la parodia como de la transtextualidad (intertextualidad/interfiguralidad) cumple con la meta posmoderna de desvanecer las fronteras entre la alta cultura y la cultura popular demostrando que las representaciones masculinas y femeninas enfatizadas en los textos de ambas vertientes inciden radicalmente en la

ideología vigente. Hoy por hoy cuando vivimos en la época de la saturación textual, una de las alternativas para las escritoras es recurrir al reciclaje de materiales de segunda mano y lograr, como en el caso de Fanny Buitrago en Los amores de Afrodita, una voz singular y contestataria de los patrones ideológicos.

Notas

¹ Fredric Jameson, "Postmodernism and Consumer Society" en The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture. ed. Hal Foster, (Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983) 111-25.

² Julia Kristeva fue la primera en emplear el término intertextualidad inspirada en sus estudios sobre Bakhtin en el "Narration et transformation." Semiotica 1, (1961): 422-448.. Tanto ella como los miembros del grupo "Tel Quel" consideraban que la intertextualidad era la condición que definía todo texto literario. Más tarde Roland Barthes en "From Work to Text" en Textual Strategies ed. Josué Harari (Ithaca: Cornell university Press, 1979) considera que cada obra literaria se constituye en una adición que transforma el texto. Este último está presente en el discurso y por lo tanto es dinámico y plural. Jonathan Culler en The Pursuit of Signs (Ithaca: Cornell University Press, 1983) amplía un poco este concepto enfatizando el papel de la intertextualidad en la cultura. Según Culler: "A text can be read only in relation with other texts, and it is made possible by the codes which animate the discursive space

of a culture" (38-41). Gustavo Pérez Firmat, sin embargo, plantea una definición mucho más restringida del término. En su artículo "Apuntes para un modelo de la intertextualidad en la literatura", Romanic Review 69 (1978):1-14, el crítico especifica que la intertextualidad sólo se da cuando en una obra se citan explícitamente otras fuentes, lo que conduce al lector a experimentar realmente un texto nuevo.

³ Gérard Genette es el crítico que más detalladamente ha estudiado la intertextualidad. A pesar de que es una visión estructuralista del término, su estudio funciona eficazmente para explicar las estrategias que se operan en la novela. Para más información ver Palimpsestes (París: Seuil, 1982).

⁴ El profesor Michael Doudoroff ha comentado que los nombres empleados en la novela tienen un efecto paródico. Por ejemplo la protagonista de "La carne es dulce" es una cantante llamada Cecilia como la santa patrona de los músicos. Sin embargo, adquiere el nombre comercial de Sándalo, una palabra que tiene varias connotaciones. Por un lado, se refiere a la madera olorosa y fina y por el otro, la palabra es homónima de sandalia, un objeto que se pisa. Además, su galán se apellida Kantor, palabra que

podría señalar el origen judío del personaje y referirse a un cantor de sinagoga.

Capítulo quinto:

¡Libranos de todo mal! o la disolución de los géneros literarios

En el capítulo anterior se demostró cómo Fanny Buitrago se adhiere a la postura posmoderna de borrar las diferencias entre la alta cultura y la cultura popular al incorporar en Los amores de Afrodita intertextos de ambas procedencias. ¡Libranos de todo mal!, enfrenta al lector a otra de las constantes del posmodernismo: la imposibilidad de clasificación de la obra con respecto a los géneros literarios. Como lo admite Mario Jursich Durán, en su reseña crítica sobre el libro " Es posible que la designación de "cuentos" no convenga del todo a la obra" (96).

Teóricos como Ralph Cohen y Clifford Geertz consideran que hoy por hoy se detecta una tendencia a oscurecer las categorías genéricas que generalmente se usaban para clasificar los textos. Según Cohen en el posmodernismo:

The process of supression results from the claim that postmodern writing blurs genres, transgresses them, or unfixes boundaries that conceal domination or authority, and that

"genre" is an anachronic term and
concept (11).

Libranos de todo mal! corresponde exactamente al espíritu de la época y marcado fuertemente por el posmodernismo, plantea al lector la difícil tarea de encontrar si puede considerarse novela o colección de cuentos. En las próximas páginas se tratará de justificar que la obra de Buitrago comparte características de ambos géneros y que por lo tanto redefine/transgrede los principios constitutivos tanto del cuento como de la novela, creando una narrativa híbrida que establece una relación dinámica de sus elementos entre sí y entre la obra y el lector.

En la historia de la crítica literaria uno de los términos más debatidos y controvertidos ha sido el de género. Ralph Cohen sostiene que los posmodernistas desean evadir a toda costa este término ya que su empleo connota el establecimiento de jerarquías, lo cual va en contra de la ideología de la posmodernidad. Sin embargo, Marjorie Perloff declara que "It is the paradox of postmodern genre that the more radical the dissolution of traditional generic boundaries, the more important the concept of genericity becomes" (4). De hecho, ambos críticos admiten que a pesar del intento posmoderno de evitar las clasificaciones genéricas, ellas están siempre presentes. Es más, para estos dos críticos los teóricos de

la modernidad como Bahktin han sido pioneros al haber concebido la idea de género de una forma flexible, susceptible de abarcar diferentes tipos de discursos. En este orden de ideas, también Tzvetan Todorov ha propuesto un concepto de género más amplio y abarcador. En "The Typology of Detective Fiction", el teórico ruso presenta una teoría del género basada en un modelo de literatura popular, la novela detectivesca. A pesar de que el autor se dedica ampliamente al desarrollo de este tema, sus comentarios acerca del género en sí resultan particularmente útiles en este estudio. Señala Todorov:

An additional difficulty besets the study of genres, one of which has to do with the specific character of every esthetic norm. The major work creates, in a sense, a new genre and at the same time transgresses the previously valid rules of the genre . . . One might say that every great book establishes the existence of two genres, the reality of two norms: that of the genre it transgresses, which dominates the preceding literature, and that of the genre it creates.

. . . As a rule, the literary masterpiece does not enter any genre safe perhaps its own. . . . (43).

Así, Todorov plantea un concepto de género como un conjunto de reglas a la vez limitante, porque restringe la expresión a ciertos parámetros, pero también liberador, ya que provee la oportunidad de transgredir las reglas que establece. En el caso de ¡Libranos de todo mal! se puede afirmar las nociones de Todorov son aplicables, ya que esta obra subvierte las reglas del cuento y de la novela y crea otro tipo de narrativa híbrida que comparte muchas de las características de ambos géneros.

Una vez considerado el concepto de género, entremos ahora en la difícil tarea de acercarnos a los términos cuento y novela. Como en el caso del tema anterior, también existe gran controversia con respecto a los textos que pueden incluirse dentro de una u otra rúbrica.¹ Para los propósitos de este ensayo, se ha creído conveniente emplear los conceptos de Lawrence Michael O'Toole ya que sus nociones abarcan a ambas formas literarias y completan muy bien la teoría de Todorov. Al considerar el tema de las características estructurales del cuento ruso, O'Toole manifiesta que: "the short story, like the dream, the anecdote, the fairy tale and the ballad, is designed to be experienced at one sitting, so that unity

of form is crucial to its definition: it is centripetal" (12). La novela, por otro lado, a pesar de concentrarse en una idea, un personaje o un estado mental, tiende a ser centrífuga. Así, basado en las consideraciones de Edgar Allan Poe, O'Toole ve la unicidad del cuento en su compactibilidad y la coherencia de su estructura. No obstante, los principios centrífugo y centripeto son particularmente útiles para entender las tendencias básicas del cuento y la novela con relación a ¡Libranos de todo mal!, ya que dan cuenta de los elementos de cohesión y dispersión en la obra. En el presente estudio se analizará como la obra de Buitrago se debate entre estas dos fuerzas y crear una narrativa híbrida que trasgrede y a la vez afirma los límites genéricos del cuento y la novela

El primer elemento cohesionante que despierta la atención del lector son el primero y el último relato, ya que actúan como marcos narrativos en todo el libro. Tanto "¡Cuidado! Hay leones en la avenida 19" como "De condición mortal" actúan como elementos de organización, explicación y justificación de los relatos posteriores. Como bien lo ha manifestado Jursich Durán (97), el primer cuento plantea un misterio, que se resuelve parcialmente al final en "De condición mortal". Dicho enigma tiene que ver con la desaparición de Manlio Cellis, el protagonista de

"¡Cuidado! Hay ladrones en la avenida 19". Cellis es el alcalde menor del barrio céntrico Las Nieves, quien se caracteriza por su abigarrado sentido del deber. Debido a ello, decide dar un paseo de incógnito por la avenida 19 y encuentra, para su sorpresa, que el asesinato de los pordioseros y la violencia y la represión son el pan de cada día y tanto las autoridades, como la prensa y los comerciantes de la zona se muestran inmutables ante ello. Sin embargo, es poco lo que Cellis puede hacer ya que al finalizar el relato, el protagonista se esfuma en su BMW. Este enigma se mantiene durante los siete relatos siguientes, hasta cuando el lector encuentra respuestas a sus interrogantes en "De condición mortal", último cuento/segmento del libro.

Julio Montaña es el protagonista de "De condición mortal". Como periodista estrella de la cadena L.C.N., Montaña se encarga de reportar a sus radioescuchas las noticias más impactantes. Después de una noche de recepciones, fiestas, licor y drogas, Montaña decide instalarse frente a la iglesia de San Diego con su cámara y su grabadora para reportar la aparición del nuevo santo de la zona, "San Mario". El santo resulta ser Manlio Cellis², quien fue secuestrado por un grupo extremista y asesinado por sus captores en pleno centro de la ciudad. En la antesala de su propia muerte, Montaña da cuenta de

la aparición de San Mario quien ahora es reverenciado por sus coetáneos y antiguos gobernados.

Otra fuerza cohesionante que podría justificar que ¡Libranos de todo mal! pueda ser considerado una novela es la reaparición de los personajes como objetos o sujetos de la narración en otras secciones de la novela. Ello ocurre en "¡Cuidado! Hay ladrones en la avenida 19", "De condición mortal" y "Esperar al rey" al igual que en otros relatos en la obra. En el primero de ellos, Manlio Cellis es el protagonista de la historia mientras que en el segundo, el personaje pasa a ser no solo el objeto del culto popular y el tema del reportaje de Julio Montaña sino el motivo mismo que mueve la narración. En el tercero, la narradora Lola Villate aparentemente establece un diálogo a una voz con un miembro de las fuerzas militares, a quien le exige la devolución del cadáver de su esposo Juan Teólogo Mesa Albornoz. Ante la indolencia del militar, Lola amenaza al dignatario: "Me quejaré al doctor Manlio Cellis, nuestro Alcalde Menor" (46). Aquí, el alcalde desempeña la función de representar el sentido de justicia que la mujer espera de las autoridades.

Los relatos que preceden o siguen al inicial o al final, también se caracterizan por la reaparición de personajes que se mencionan en otros relatos y la presencia constante del conflicto fantasía/realidad. Ello

ocurre en "Comerciales para caviar" con relación a "El vengador errante" y "Tiquete a la pasión" con respecto a "Viernes del espejo" y "Los hombres de atrás". La protagonista del primer relato es la esposa del bibliotecario que narra sus experiencias en el segundo. En "Tiquete a la pasión", Adrián desea una relación amorosa con una mesera llamada Fabiola porque quiere eludir el compromiso con su prima María Lucía. Esta última vive bajo la protección económica de su tía Gunda Vengoechea, la protagonista de "Viernes del espejo". Es más, en "Tiquete a la pasión", Fabiola denominada "la del Número Cuatro" (35) lleva a Adrian a un pueblo cercano para visitar la tumba de su hijo. Cuando llegan al cementerio, Fabiola comenta que la lápida fue hecha por don Remberto Arenas, uno de los personajes de "Los hombres de atrás".

Tanto en "Comerciales para caviar" como en "El vengador errante" se presenta el conflicto fantasía/realidad. La protagonista del primero es Nirma Alzate, una ama de casa, esposa de un librero, cuya única preocupación es mirar televisión³. Como muchos, Nirma aspira a vivir las experiencias de las telenovelas y las series norteamericanas. Un buen día, el suspenso, la aventura y el romance de la televisión se materializan en su propio casa. Dos criminales fuerzan la puerta de su

apartamento con el propósito de salir por la terraza y encontrar el lugar apropiado para matar a un importante hombre del gobierno. Mientras "El Zarco" comete el crimen, Dorian Galvis le hace compañía a Nirma y establece con ella una relación amorosa que desata su pasión y sus ansias insatisfechas. A pesar de que la protagonista experimenta un asalto real, su visión está modelada por su visión televisiva de la realidad. Nirma no puede ver el lado macabro del crimen que se ha cometido, sino más bien los aspectos glamorosos del mismo. Quizás ello se deba a que sus experiencias no resultan tan emocionantes como las presentadas en la televisión y por eso se escapa en la fantasía.

La dicotomía fantasía/realidad se da también en "El vengador errante contra el enemigo público número uno". El protagonista es el "Asesor literario de la Biblioteca Pública Nacional" (85) y el esposo de Nirma Alzate. Por muchos años, el librero desempeñó sus funciones en la biblioteca, pero debido a la llegada de la computación y la reducción del número de salas de lectura, decide jubilarse. Su amor por los libros, incluso lo lleva a experimentar un placer inusitado al hojear, observar las encuadernaciones y oler el papel y la goma de los volúmenes antiguos. El librero confiesa: "Muchos años pues, viví en el mundo de mis sueños. Ignorando que la

perfección se deslizaba entre mis manos" (86). Al tomar la decisión de retirarse, se lo manifiesta a su esposa quien se enfurece y le hace saber que ella detesta leer libros e ir a recitales. Ella también se encargó de alimentar en su esposo la creencia de que disfrutaba de la literatura cuando en realidad se entrega a otra fantasía: ver la televisión. Una vez la esposa le muestra al librero el televisor, este decide convertirse en "El vengador errante" (91) y destruir televisores. El asesor literario afirma que "Me he sumado a la estirpe de los héroes y luchadores justicieros,. . . en mi corazón viven un Caballero de la Triste Figura y Carlos XII y Perseo y Amadís de Gaula y Robin Hood. . ." (91). Irónicamente la fantasía a la que se dedica el librero es tan ilusoria como a la que se dedica su esposa. La primera es una fantasía libresca mientras que la segunda es audiovisual. Tanto el librero como su esposa quieren escapar de la realidad diaria, rutinaria y sin incentivo y embarcarse en el atrayente campo de la fantasía. A pesar de que el librero desdeñe la televisión, sus fantasías son tan irreales como las que presentan los libros. Sin duda, implícita en este relato está de nuevo la idea posmoderna de borrar las fronteras entre lo que se considera alta cultura y la cultura popular.

"Tiquete a la pasión", fue publicado por separado y ganó en 1984 el premio Villa de Avilés en Asturias, España. No obstante, al igual que los fragmentos anteriores, en este relato se desarrolla el conflicto fantasía/realidad. En este caso, sin embargo, se trata de una fantasía erótica. Adrián, el protagonista de esta historia, desarrolla una obsesión ferviente por Fabiola, la camarera número cuatro del café que frecuenta. Adrián se siente atraído por la piel oliva de Fabiola, por el hecho de que "nunca miraba fijamente a los ojos a nadie" (35) y por ser respetada por el dueño y los comensales del lugar. "La del Número Cuatro" (35) encierra un misterio que nutre la imaginación de Adrian y le hace que insista en la conquista . . ." estuvo toda la noche emborrachándose, imaginándose el amor con la del Número Cuatro. Desnuda-piel-de-oliva" (37). Finalmente, Fabiola acepta salir con él y lo lleva a un pueblo de las afueras a visitar la tumba de su hijo. Al regresar del viaje, Adrián y Fabiola van a la pensión donde ella vive y hacen el amor toda la noche. Durante los tres meses siguientes, Adrián regresa al café tratando de abordar infructuosamente a Fabiola. Un estudiante de medicina, Steffan Walden, se encarga de acabar con "el castillo de naipes construido por Adrián en una noche de amor" (43) al confesarle que Fabiola lo ha invitado a salir el fin

semana. La fantasía erótica de Adrián se destruye ante la apabullante realidad de no ser para Fabiola el objeto de su pasión o de su amor, y de ser relegado a la posición de ser uno más en la vida de Fabiola. Por esta razón, Adrián opta por llamar a María Lucía, la prima con quien su tía rica desea que establezca una relación amorosa.

La susodicha tía es Gunda Vengoechea, la protagonista de "Viernes del espejo", un relato en el que de nuevo se confrontan la fantasía y la realidad. En este caso, Gunda revela su incapacidad de afrontar un presente en el que la vejez y la fealdad se apoderan de ella, y sustituirlo por las imágenes fantasiosas de un pasado de belleza, juventud y admiración. Gunda disfrutó de una época feliz en la que fue la mujer más admirada ya que con su esposo inglés Malcolm Henderson formaban la pareja más hermosa y envidiada de su tiempo. Sin embargo, Henderson se divorció de Gunda por casarse con una enfermera. Ante esta situación, Gunda se encierra en su casa, cubre todos los espejos y las ventanas y consigue que su no muy atractiva sobrina, María Lucía, se convierta en su criada y dama de compañía. La anciana disfruta de las visitas de los muchos pretendientes de María Lucía, pero nunca acepta que su sobrina se case con ninguno de ellos para continuar alimentando la fantasía de que recibe la admiración y los cumplidos de un hombre joven. Es así, como Bernardo Alfaro

se gana la aceptación de Gunda, hasta que éste decide regalarle un espejo. Cuando Gunda se observa reflejada en él, muere instantáneamente. Como el librero de "El vengador errante", Manlio Cellis en "¡Cuidado! Hay leones en la avenida 19" o Adrián en "Tiquete a la pasión", Gunda no puede aceptar la realidad. La mujer prefiere escapar al pasado, a un mundo de fantasía que le permite sobrevivir hasta el último minuto.

En "Los hombres de atrás" los protagonistas afrontan la realidad pero optan por alimentar en los demás la imagen de leyenda heroica que persigue al "hombre de atrás". Remberto Arenas, es un diseñador de lápidas al que se refirió Fabiola en "Tiquete a la pasión". A través de sus ojos el lector conoce a su mejor amigo, el mayor Lázaro Gamboa. Este último adoptó accidentalmente el trabajo de guardaespaldas u "hombre de atrás" de las personalidades más importantes del país. En dicho trabajo, Lázaro adquiere la fama de ser rápido con las armas y absolutamente indestructible. Sin embargo, Lázaro se sabe vulnerable y por esta razón encarga a Remberto una lápida para su tumba todos los años. A pesar de su prestigio, el mayor Gamboa continúa frecuentando a su amigo Remberto hasta el día de su muerte a manos de "un muchachito de jeans y zapatos tenis" (84). Para impedir que se propague la noticia de la muerte de Lázaro en

circunstancias antiheroicas, Remberto decide enterrarlo en su trastienda con todos los honores que reciben los personajes ilustres enterrados en el aledaño Cementerio Central.

En el caso de Gunda Vengoechea de "Viernes del espejo" como en el de Remberto Arenas en "Los hombres de atrás" se subraya la importancia de objetos que revelan los profundos conflictos de los personajes. En el primero, los espejos revelan cada una de las etapas felices y trágicas en la vida de Gunda:

Ahí estaban. Todos los espejos, uno tras otro . . . Con sus mudas historias de Venecia, Brujas, Ráquira, Murano. Con sus sellos de Bohemia, Paris, Taiwan, Bogotá, Río de Janeiro y Caracas. Todos, todos. Con sus fardos de amor, odio, celos, envidia y admiración (68).

Cada una de las ciudades mencionadas fue el escenario de experiencias inolvidablemente agradables en la vida de Gunda. Sin embargo, en la actualidad mantiene los espejos cubiertos ya que les teme "tanto como a la misma muerte" (68). El espejo refleja la decadencia física del cuerpo de Gunda, la realidad que el personaje se niega a afrontar.

En "Los hombres de atrás" las lápidas que elabora Remberto para el mayor Gamboa tienen una función similar a los espejos de Gunda. Inclusive, cuando el narrador focaliza en los pensamientos de Remberto, éste asevera que las lápidas son "Otra-clase-de-espejo" (75). Por doce años consecutivos, el tallador pule una nueva lápida cuyo epitafio se inserta en el relato y marca cada uno de los avances en la carrera de Lázaro Gamboa y su propia concientización del peligro que le acecha constantemente. Por ejemplo, cuando Gamboa es ascendido a mayor, le encarga a Remberto la primera lápida la cual debe rezar: "Aquí yace el mayor Lázaro Gamboa. Dios lo ha perdonado" (78). Las tumbas son una advertencia constante de que a pesar de los lujos, títulos y admiración que ha recibido Lázaro y que le permiten olvidar momentáneamente a quienes han muerto bajo su gatillo, es en realidad un hombre sentenciado desde el momento en el que se convirtió en guardaespaldas.

Como se ha comprobado hasta este momento la reparación de los personajes en otros relatos, el conflicto fantasía/realidad y el papel unificador que desempeñan el primero y el último relato son fuerzas centrífugas que apoyan el argumento en favor de la consideración de ¡Libranos de todo mal! como una novela. Un elemento que subraya la dinámica de cohesión y dispersión en el libro

es el hecho de que todos los relatos, con excepción de uno, tienen lugar en el centro de la ciudad. Como bien lo ha apuntado Jursich Durán:

Ocho de los nueve relatos comparten una misma geografía: la zona que va desde los puentes de la 26, en el norte, hasta la Avenida Jiménez con Carrera Séptima, en el sur, y desde el barrio La Candelaria, en el oriente, hasta el Cementerio Central, en el occidente, es decir, lo que para los bogotanos constituye el centro de la ciudad (97).

A pesar de que Jurdisch señale que sólo ocho de las nueve historias se desarrollan en el centro de la ciudad, el lugar se podría constituir alternativamente como un elemento centrífugo y centrípeta. Es decir, sería una fuerza centrípeta en el sentido que ocho de los nueve relatos ocurren en el centro de la ciudad; y sería una fuerza centrífuga en la medida en que uno de los segmentos se aleja del centro fijado ya que supuestamente tiene lugar en un sitio costero ("El mar en la ventana").

Los personajes, que se caracterizan como los pacientes mentales de un hospital, pudieran constituirse en los individuos marginales que toda capital

contemporánea posee. Como es de conocimiento general, los manicomios se ubican en lugares apartados de las ciudades donde no pueden significar un supuesto peligro para la sociedad. Este hecho podría explicar la razón por la cual el hospital mental de "El mar en la ventana" se localiza aparentemente en el litoral. No obstante, también es preciso considerar el hecho de que a la llegada de Arsenio, el nuevo paciente que sufre de gigantismo, éste describe que más allá de la ventana sólo existe "un muro de cemento" (34). Esta revelación podría indicar que como en los ocho relatos restantes, la idea del mar es sólo la fantasía que permite sobrevivir a los enfermos.

"El mar en la ventana" se constituye de este modo, en una crítica no sólo del abandono en el que se tiene a los individuos que tienen la desgracia de permanecer en los hospitales mentales, sino del ambiente que impera en la ciudad de Bogotá. Con respecto a este tema, la narradora comenta: "HAY TRECE PERSONAS EN LA SALA DE UN HOSPITAL...Están aislados en un círculo mágico, porque ya desecharon la condición humana y aceptaron con naturalidad pertenecer a la estirpe arrogante de los monstruos" (29; énfasis mío). Por un lado, esta cita enfatiza la idea de que los trece pacientes están separados del resto de la gente debido a su enfermedad mental, pero a la vez han conseguido crear un "círculo mágico" (29) que los une. Por

otro lado, resulta evidente que la sociedad los repudia por su condición. Es decir, la autora pudiera estar estableciendo un contraste irónico entre los aparentemente desquiciados pacientes del manicomio y los supuestamente cuerdos habitantes de la ciudad de Bogotá. ¿Quiénes están más locos? parece preguntarnos Buitrago. Los que pasan su vida en el hospital en un ambiente de armonía, o los que viven en la caótica la ciudad de Bogotá.

El ambiente de armonía y magia que persiste en el manicomio en "El mar en la ventana" contrasta con la atmósfera de zozobra, injusticia y violencia que se vive en la capital colombiana, escenario de los ocho segmentos restantes. Como se ha visto, en cada uno de los relatos, los personajes se enfrentan ante el caos ("¡Cuidado! Hay leones en la avenida 19"), la represión ("Esperar al rey"), el crimen ("Comerciales para caviar", "Los hombres de atrás") el poder de los medios masivos de comunicación ("El vengador errante", "De condición mortal"), y las obsesiones personales ("Tiquete a la pasión", "Viernes del espejo"). Todo ello forma el mosaico de seres y situaciones que se viven en una ciudad como Bogotá.

Tanto la cita bíblica que encabeza los relatos como el título ¡Libranos de todo mal! proveniente del "Padre Nuestro", resultan irónicamente verdaderos del infierno que significa vivir en esta ciudad. La primera es un

aparte del libro de Job:

"Sucedió un día que los hijos de Dios fueron a presentarse ante Yavé, y vino también entre ellos Satán: ¿Dónde vienes? Respondió Satán: 'De dar una vuelta por la Tierra y pasearme por ella'." (12).

Posiblemente, del recorrido de Satán por la tierra surgen las situaciones narradas en cada uno de los segmentos del libro. Cada uno de ellos, podría ser una muestra del mal que persiste e incrementa día y día en la sociedad capitalina. La frase "¡Líbranos de todo mal!", por otra parte, se constituye en un responso a la letanía de la narración que podría indicar no sólo la actitud de total indolencia sino también la falta de conciencia social que nos caracteriza a los habitantes de Bogotá. Parece que ante el infierno que se vive en la ciudad, la única posibilidad es rezar oraciones.

A la lista de fuerzas centrífugas que se ejercen en el libro se agrega la de una estructura narrativa caracterizada por los constantes cambios de dirección. Buitrago ha creado una obra en la que los personajes luchan por entender las sorpresas e incongruencias de la vida citadina, mientras el lector trata de comprender los cambios que se operan en las expectativas sugeridas al

comienzo de los relatos. Los patrones que el lector percibe en estos relatos semejan las circunstancias mismas de la vida en la que hay constantes sorpresas, incongruencias y paradojas.

Las permanentes variaciones en la estructura narrativa se puede comprobar en cada uno de los segmentos de ¡Libranos de todo mal!. Por ejemplo, en "¡Cuidado! Hay leones en la avenida 19", el relato se divide en seis partes. La primera y la segunda parte sugieren el enigma de la desaparición de Manlio Celis, pero pronto concentran la atención en la celebración de la "Feria del juguete" autorizada por el alcalde en la zona de la carrera séptima. El tercer aparte, aleja mucho más la atención del lector hacia el enigma central, para describir la llegada de la gurú rumana Larisa Calinescu y el establecimiento de su carpa en los dominios de la alcaldía menor de Las Nieves. Los segmentos cuarto y quinto dirigen la atención del lector hacia las interminables audiencias que concede el alcalde Cellis a los innumerables comerciantes que se quejan del desorden y el caos que reina en la avenida 19, hasta que finalmente en el sexto, se narra la desaparición del funcionario. Si el lector esperaba con ansia infinita la aclaración del enigma sugerido al principio del relato, sus expectativas se ven frustradas ante un final abierto que no ofrece respuesta

a los interrogantes formulados al principio. Es más, parece que cada una de las partes en las que se divide este relato, aleja al lector más y más de conocer la solución al misterio. Como se ha anotado anteriormente, es sólo hasta el final de libro, cuando el lector sigue los pasos de Julio Montaña en "De condición mortal" cuando se resuelve aparentemente el enigma.

Por otra parte, el libro viola en el relato inicial y el final la estructura tradicional del cuento con respecto a la organización narrativa según O'Toole (5) y favorece más la idea de considerar a ¡Libranos de todo mal! como una novela con diversos episodios. "¡Cuidado! Hay leones en la avenida 19" no presenta la trayectoria de situación inicial, complicación, momento de verdad y desenlace en un sólo texto. Una vez introducida la situación inicial donde se plantea el misterio de la desaparición de Manlio Cellis, el relato se concentra en otros acontecimientos que complican aún más la situación narrativa, llevando al lector a considerar las muchas posibilidades de explicación del enigma. Entre ellas se encuentran las siguientes: la muerte del alcalde a manos de un comerciante enfurecido, el asesinato de Cellis por parte de los leones de Clarisa Calinescu, el suicidio y el homicidio del funcionario por parte de los secuaces de su padrino político Lázaro Láinez o su secuestro por las

fuerzas militares, delincuentes comunes o los paramilitares. Todos interrogantes no se resuelven en el desenlace del relato, sino ocho episodios más tarde en "De condición mortal". Inclusive, en este último relato persiste el misterio ya que sólo se dan conjeturas acerca de los culpables del secuestro y la muerte de Cellis.

Si como se ha visto, la estructura de estos segmentos juega continuamente con las expectativas del lector, también los títulos mismos de los relatos restantes producen este efecto. Así por ejemplo, en los dos segmentos que sirven de marco a la obra, los títulos llevan al lector en direcciones opuestas a lo ocurrido. En ¡Cuidado! Hay leones en la avenida 19, la única referencia a los leones se da cuando se describe el séquito que protege a Clarisa Calinescu, del cual hacen parte dos leones, que supuestamente son los causantes de los crímenes que han ocurrido en la avenida 19, posiblemente incluyendo el de Manlio Cellis. En "De condición mortal", el periodista Julio Montaña reporta a sus oyentes la resurrección del alcalde Manlio Cellis, a pesar de haber sido asesinado por sus captores.

En "Tiquete a la pasión", "El mar en la ventana" y "Esperar al rey", los títulos también resultan particularmente engañosos. En el primero de ellos, el lector sigue al protagonista en su afán de conseguir un

encuentro amoroso con "la del Número Cuatro" pero la revelación de que no es el único que sale con Fabiola frustra sus deseos⁴. El viaje que parecería por un momento una posibilidad para el idilio y la pasión que el título sugiere, se torna en una visita al cementerio. En el segundo relato, a pesar de que los trece enfermos se refieren continuamente a la belleza del mar y la animación de la gente que ven en la playa, cuando llega Arsenio se revela que no es el mar sino un muro de cemento lo que rodea el hospital. En "Esperar al rey", el título sugiere que la protagonista aguarda la llegada de un mandatario o incluso el Mesías, cuando en realidad Lola reclama la devolución del cadáver de su esposo.

Los títulos siguientes encajan un poco más con el contenido de las historias pero no dejan de chocar al lector por su toque irónico y su dosis de ambigüedad. En "Comerciales para caviar" y "El vengador errante" el tema es el gran impacto de la televisión en el público. En el primero, la ironía resulta no sólo de la mezcla de elementos dispares en el título en sí, sino también, de la falta de relación específica entre el título y el contenido del relato. Como se sabe, es dudoso que exista un anuncio publicitario de un producto tan exclusivo como el caviar, aunque si lo hubiera quizás sería tan glamoroso como el encuentro de la protagonista con dos criminales.

En el segundo, el objetivo del personaje central es destruir televisores. Irónicamente, el librero escoge un nombre ("El vengador errante") y una misión ("contra el enemigo público número uno") que bien pudiera ser la que desempeñan los héroes de las series televisivas. Es decir, el protagonista, ataca el poder de la televisión empleando las mismas técnicas de los cuales se vale este medio masivo de comunicación para atraer al público. Por otra parte, un título como "Viernes del espejo" tiene la connotación religiosa del día de la muerte de Jesús, pero también se refiere a un día específico de la semana en el que posiblemente alguien se dedique a lustrar espejos, admirar su figura o acicalarse. Contrariamente a lo esperado por el lector, este día señala la muerte de la protagonista al observarse en el espejo, hecho que no deja de ser sorprendente.

Otra característica que puede favorecer la hipótesis de considerar ¡Libranos de todo mal! una novela, es que el texto reta constantemente al lector debido a sus variaciones de dirección y también los personajes de los relatos enfrentan constantemente los cambios inesperados en la vida. Este hecho se hace más palpable en "Tiquete a la pasión", "Los hombres de atrás", "Comerciales para caviar" y "el vengador errante contra el enemigo público número uno". En el primero, después de realizar

innumerables intentos de seducir a Fabiola, Adrián lo consigue para descubrir finalmente que él es uno más de los amantes de "la del Número Cuatro". Su afán de resolver el misterio lo lleva a la frustración que quizás no hubiera experimentado si no hubiese alimentado tan fervientemente su propia fantasía y hubiera disfrutado más del proceso mismo y no de la consecución en sí de su encuentro amoroso. En "Los hombres de atrás", Remberto es testigo del ascenso social y económico de su amigo Lázaro Gamboa, para encontrar un día que el Mayor se transforma en la víctima de su propia profesión. En "Comerciales para caviar" el crimen, tema de las series de detectives, sorprende a Nirma Alzate en su propia casa, y la lleva a un mundo de aventura que disfruta totalmente. El pacífico librero de "El vengador errante" descubre cuando decide retirarse de su trabajo, que la esposa a quien creía amante de los libros es en realidad una víctima incurable de telemanía.

Es más, otro argumento en favor de la clasificación de ¡Libranos de todo mal! como una novela, es el hecho de que los siete segmentos comprendidos entre el primero y el último, podrían presentar el mosaico de situaciones y personajes que caracterizan los predios de la Alcaldía Menor de Las Nieves en el centro de la ciudad de Bogotá. La obra de Buitrago se clasificaría entonces como una

"novela de espacio" según la tipología establecida por Wolfgang Kayser. Para el crítico alemán las novelas que pertenecen a este grupo, dan prioridad a la presentación de los ambientes históricos o sociales de un lugar determinado. Este es el caso de ¡Libranos de todo mal!, obra en la que se recrean la atmósfera y los personajes de la capital colombiana.

Un argumento que podría quitar peso a la afirmación anterior, es que existen ya en la historia literaria ejemplos de obras que han sido consideradas por la crítica como colecciones de cuentos y que comparten la característica de pintar los personajes y las situaciones de un lugar determinado. Este es el caso de Dubliners de James Joyce, Winesburg, Ohio de Sherwood Anderson en la literatura anglosajona; Los desterrados de Horacio Quiroga y El ayllu de José María Arguedas en el ámbito latinoamericano. Sin embargo, en ¡Libranos de todo mal! existen otras particularidades que apoyan clasificación de esta obra como una novela. Entre ellas se encuentran: el tener un lugar específico donde tiene lugar la acción, la reaparición constante de los personajes en otros relatos, una estructura con cambios de dirección que reta constantemente la expectativas del lector y la presencia de un conflicto central representado en la dicotomía entre fantasía y realidad que abarca a todos los relatos

incluyendo el inicial y el final. Con relación a este último aspecto se puede agregar que el conflicto señalado se puede aplicar al primer relato ya que Manlio Cellis destruye su fantasía personal de que su alcaldía funciona eficientemente al descubrir en la forma más cruel posible la realidad de los habitantes que viven en sus dominios y es finalmente víctima de la violencia y el caos imperantes en la zona. El lector, por su parte, al igual que Cellis, rompe con la ilusión de que la ciudad de Bogotá es agradable y pacífica para concientizarse de la dosis de crimen, injusticia y terror en que viven sus habitantes.

Una vez delimitados los aspectos formales que constituyen en las fuerzas centrípetas en el libro, concentrémonos ahora en las llamadas fuerzas centrífugas o elementos que no contribuyen al proceso de integración y que permiten que cada uno de los segmentos pueda constituirse en un cuento separado de los demás. Entre estas fuerzas centrífugas se hallan la discontinuidad de las historias, el hecho de que cada relato presenta un fragmento en la vida de un personaje, la variedad de técnicas narrativas, y la tendencia a la oralidad en cada uno de los segmentos.

El primer elemento que choca al lector y lo induce a considerar cada una de las historias como un cuento separado de los demás, es la discontinuidad de las

historias. Como se ha visto, cada relato lleva un título específico y presenta nuevos personajes en una circunstancia totalmente diferente a la anterior. Los personajes de "¡Cuidado! Hay ladrones en la avenida 19" no tienen nada que ver con los trece enfermos mentales que habitan el hospital del litoral presentados en el relato siguiente ("El mar en la ventana"), la obsesión de Adrián por Fabiola en "Tiquete a la pasión" o el afán del librero por destruir televisores en "El vengador errante". A su vez, el periodista estrella Julio Montaña, protagonista del último relato, no guarda relación alguna con las figuras presentadas en los segmentos anteriores, con excepción de Manlio Cellis. Este factor podría convencer a un lector que hiciera una lectura interrumpida de la obra, que cada uno de estos fragmentos se constituye en un cuento aparte que no tiene ninguna conexión con los demás.

La discontinuidad con respecto a los argumentos de las historias relatadas tienen su contraparte en el hecho de que cada segmento cuenta una experiencia crítica específica en la vida de los personajes. Al respecto, Mary Louise Pratt ha comentado que desafortunadamente la crítica ha tendido a considerar al cuento en relación con la novela, espitulando que "The novel tells a life, the short story tells a fragment of a life"⁵. Debido a esta gran diferencia, el cuento presenta el llamado momento de

verdad que se enfoca en una crisis del personaje que produce un cambio fundamental en su vida. En los relatos que nos ocupan, se puede detectar un momento de verdad definido que en algunos casos produce la muerte ("Viernes del espejo", "Los hombres de atrás") o un cambio radical que transforma la existencia del protagonista para siempre ("Tiquete a la pasión", "Comerciales para caviar" y "El vengador errante").

"Viernes del espejo" y "Los hombres de atrás" presentan su momento climático cuando los protagonistas se enfrentan cara a cara con la realidad que deshace sus ilusiones y como resultado se produce su deceso. Después de negarse a aceptar el paso del tiempo y la fealdad inevitable que conlleva la vejez, Gunda se enfrenta a su propia imagen en el espejo y muere instantáneamente. El mayor Gamboa, por su parte, elude constantemente el pensamiento de la muerte, hasta que lo sorprenden los sicarios en el momento menos pensado. En este sentido, los relatos siguen fehacientemente la progresión del cuento (introducción, crisis, desenlace) establecida por Edgar Allan Poe y comentada por O'Toole al presentar una complicación, la crisis y el desenlace final.

En contraste con lo que ocurre en estos cuentos donde la resolución desemboca en la muerte del protagonista, en "Tiquete a la pasión", "Comerciales para caviar" y "El

vengador errante" la complicación lleva a un "momento de verdad" que conduce al cambio radical en la conducta de los personajes. Después de perseguir incansablemente a Fabiola, Adrián (el protagonista de "Tiquete a la pasión") logra un encuentro amoroso con ella pero descubre que "la del Número cuatro" tiene otros amantes, lo que pone fin a su obsesión y lo hace retornar a cortejar a su prima María Lucía. En "Comerciales para caviar", el momento de verdad llega para Nirma Alzate al entregarse completamente a la pasión con un criminal a sueldo tras ansiar por muchos años el poder experimentar una aventura similar a las de los programas televisivos. Posiblemente, "El vengador errante" ofrezca el cambio de conducta más radical del protagonista después de la crisis a que lo condujeron la transformación tecnológica de la biblioteca y la revelación de la telemanía incontrolable de su esposa. Su momento de verdad desquicia al librero y lo lleva a tomar venganza destruyendo cuanto televisor se encuentra a su alcance.

En síntesis, la fidelidad con la que cada uno de los segmentos de ¡Libranos de todo mal! mantiene la estructura típica del cuento (introducción, complicación y desenlace) sustenta la hipótesis de que cada uno de ellos puede considerarse un cuento independiente de los demás. Otro factor que favorece esta opinión es la diversidad de

técnicas narrativas utilizadas en cada uno de los cuentos.

Entre dichas estrategias sobresale el manejo variable de la focalización, el énfasis en la descripción sobre la narración ("El mar en la ventana") y el relato en verso semejante a la letanía ("Esperar al rey").

Dos de los relatos donde el empleo de la focalización resulta más eficaz para acercar al lector a las vivencias de los personajes y a la vez, afianzar la clasificación de éstos como cuentos son "Comerciales para caviar" y "Los hombres de atrás". La narradora se concentra tan específicamente en los pensamientos de los personajes que el lector experimenta la sensación de estar escuchando su narración directamente. En el primero por ejemplo, se describe la rutina de un día en la vida de Nirma y el lector llega a saber lo que pasa por la mente del personaje:

Le encanta estar a solas. ¿Y si hay un incendio? Una bomba en el edificio. Tal vez los guerrilleros se tomen a Bogotá. ¿Y si la asaltara y violara el Monstruo de los Andes? Mejor encender la televisión y desterrar los malos pensamientos. Todavía no son las once. Casi (57).

Los constantes interrogantes que asaltan a Nirma son una indicación clara para el lector de que ella desea fervientemente experimentar lo que más teme. Debido a ello, cuando Nirma no opone resistencia a los dos criminales que entran en su casa, la reacción del personaje no resulta tan sorprendente para el lector.

En "Los hombres de atrás" la focalización en los pensamientos del personaje funciona también como preparación que explica para el lector, la reacción de Remberto ante la muerte de su amigo Lázaro. A través de los ojos de Remberto, el lector conoce la historia de la manera como Lázaro Gamboa se convirtió en guardaespaldas del General Olmedo. Debido a las continuas amenazas de la guerrilla y la difícil situación de orden público en el país, el jefe de Don Esteban Gamboa solicita a éste y a su hijo Lázaro que sirvan de choferes a él y a su hermano, el General Olmedo. Varios francotiradores los atacan y Lázaro logra salvar la vida de todos y matar a dos de los criminales, quienes posiblemente son asesinos a sueldo pagados por la mafia del narcotráfico. Al respecto, la narradora comenta focalizando los pensamientos de Remberto:

Don Remberto escuchó la historia tantas y tantas veces que en los últimos años sentía entre las manos la

rigidez del metal, el peso de la ametralladora. Se erizaba al recordar al joven Lázaro. Amable, habilidoso. De pronto gobernado por fuerzas obscuras que le arrancaron de una vida despreocupada, mediocre, para involucrarlo estrechamente con la zozobra y la violencia (75).

Al describir este episodio, Remberto casi se posesiona de la voz narradora para demostrar el efecto que tiene el incidente en él mismo. En las líneas que siguen a este aparte, parece ser Lázaro quien se posesiona del relato, pero existe la duda en el lector, si será Remberto quien llevado por su propio interés en la situación asume la primera persona: "Al tomar la ametralladora, un hombre situado a mis espaldas comenzó a manejarlo todo. Y el movió el seguro del arma" (75; énfasis mío).

El juego constante entre voz y visión se mantiene a través de todo el relato y es por esta razón que el final de "Los hombres de atrás" no es una sorpresa para el lector. Lázaro Gamboa es baleado por dos sicarios y don Remberto:

Lo enterró envuelto en el tricolor nacional, con vestido nuevo y en tumba magnífica. Ni el más agudo observador

hubiese captado los desniveles del piso de la trastienda. Don Remberto nunca permitiría que la reputación del mayor Gamboa fuese demeritada. Había sido el mejor gatillo, la mano más veloz del país. Toda clase de altos personajes solicitaron y disfrutaron sus servicios. No era el caso -a última hora- informar a la prensa, a la televisión, a medio mundo, que un muchachito de jeans y zapatos tenis lo había eliminado impunemente (84).

En cierta manera, el uso de la focalización otorga a esta pieza un tono confesional que acerca más al lector a la experiencias de los personajes. El lector se sorprende ante la decisión de Remberto de enterrar a su amigo en su patio trasero, pero puede comprender también la razón de dicha conducta.

Por otra parte, como se ha comprobado, la focalización es la técnica más efectiva no sólo para imprimir el efecto final a los dos relatos. Dicho sentido de clausura al final de las piezas enfatiza en el lector la sensación de que los relatos tienen una unidad individual y un significado propios a pesar de su brevedad. Todo ello contribuye a fortalecer la opinión de

que dichas obras pueden clasificarse como cuentos que hacen parte de una colección.

Otro de los aspectos técnicos que favorece esta tesis es la preeminencia de la descripción en "El mar en la ventana". En dicho fragmento se acumulan una serie de detalles mínimos e impresiones generales acerca de la apariencia de los trece enfermos del hospital mental, que forman un bosquejo general de su vida en dicha institución. De hecho, la única acción que se narra en este relato es la muerte de Jericó por la excitación que le causara la descripción que hizo a sus compañeros del circo Melusina, y la posterior llegada de Arsenio, el muchacho que sufre de gigantismo. El hecho de que este segmento pareciera encajar más con la clasificación de un boceto que un cuento, revela también la intención autorial de no solamente cruzar la frontera entre el cuento y la novela, sino entre éstos y otros géneros literarios como el bosquejo⁶.

Un último aspecto que refuerza la idea de que cada relato pueda constituirse en un cuento es la tendencia a la oralidad. Al respecto, Mary Louise Pratt ha sostenido, que en comparación con la novela, el cuento tiene un toque eminentemente oral característico ya que en sus orígenes se lo emparenta con la leyenda, la anécdota y el folclor. En contraste,

The conspicuous or consistent tendency in the novel has always been toward writing and bookishness. As is so often observed, the novel was born affirming its own writtenness, and many of the early specimens have an explicitly written framework -the manuscript of Don Quijote, the letters of Pamela and Les Liaisons dangeureuses, the (edited) memoirs of Moll Flanders, the inkspotched pages of Tristram Shandy , the mock latinities of Tom Jones (189).

Es decir, en la novela predomina por lo general la tendencia a la escritura, hecho que no se da con tanta frecuencia en el cuento, en el que el énfasis está en contar historias. Inclusive, Pratt añade que la tradición de la oralidad en el cuento adquiere importancia radical en culturas donde la alfabetización no es la norma, o donde la lengua oficial es la lengua del opresor. Para apoyar este concepto, Pratt cita el caso de la cuentística del mexicano Juan Rulfo.

En ¡Libranos de todo mal!, la oralidad está presente, especialmente en tres relatos: "¡Cuidado! Hay leones en la avenida 19", "Viernes del espejo" y "Esperar el rey". En

el primero, se enfatiza el hecho de que la fuente de información de lo consignado en el texto es un relato oral grabado por la secretaria de Manlio Cellis, Zulma Garay. Según la narradora, cuando desapareció el funcionario, su secretaria dió su declaración acerca de los hechos, pero ni las autoridades, ni los detectives encargados de la investigación creyeron en sus palabras. Por lo tanto, Zulma decidió narrar la historia a los transeuntes de la avenida 19. La narradora del relato admite que "En los últimos meses ella (Zulma) se ha chiflado realmente un poquito" y sin embargo, basa su relato en lo contado por Zulma:

Resumiré lo dicho por Zulma Garay, según el cassette llegado anónimamente a mi apartado de correos. Tuve que regrabar la cinta para soslayar lágrimas, balbuceos, incongruencias. También me apropié de una verdad que a poca gente le interesa denunciar; quizá a los familiares de Manlio Cellis, únicos interesados en la suerte del joven político (15).

Si en El Quijote, su autor afirma que el origen de la historia se halla en los escritos dejados por Cide Hamete Benengeli, en "¡Cuidado! Hay leones en la avenida 19", la

narradora admite tener una fuente de información oral de la tecnología moderna.

Es más, el reconocimiento por parte de la narradora de haber modificado en parte la historia crea problemas de autoridad en el texto. Ante tales afirmaciones se despiertan dudas en el lector con respecto a la autenticidad no sólo de la versión recogida por la narradora sino de la salud mental de informante. Sin embargo, la imposibilidad de encontrar la verdad con respecto a la suerte del alcalde Manlio Cellis encaja muy bien dentro de la atmósfera posmoderna de no ofrecer respuestas sino despertar inquietudes. Además, Buitrago consigue recrear muy eficazmente el ambiente de manipulación de la información que caracteriza no sólo la ciudad de Bogotá sino también nuestro mundo actual.

"Viernes del espejo" por su parte, expone a una protagonista cuya actividad diaria es contar y recontar los episodios felices de su juventud a los pretendientes de su nieta. En su estudio sobre la forma de expresión en las culturas orales, Walter J. Ong ha estipulado que uno de sus elementos fundamentales es la copiosidad y la redundancia (Oralidad 31-77). En esta pieza, Gunda repite insistentemente los pormenores de bailes y viajes realizados con su marido inglés. Como se señaló anteriormente, la narradora enfoca muy de cerca los

pensamientos de la protagonista, dando al lector la impresión de estar hablando directamente con Gunda, sin la mediación de la narradora:

Jamás-jamás mujer sobre la tierra fue tan halagada como ella...Pasada la una de la mañana, hicieron una entrada espectacular en el baile de los Franco Posada...Gunda estaba contándole al novio de su nieta los incidentes de aquella noche fabulosa..¿una o más noches?... cuando el tintinear de las campanillas suspendidas sobre la puerta rasgó el tiempo, devolviéndola bruscamente al estudio. ¡Maldita sea! Allí estaba el destartalado sillón forrado en terciopelo carmesí, la mesa en donde estaban alineados los naipes del tarot, los estantes abarrotados con libros nunca leídos, el fuerte vaho de humedad y la repelente esencia del opio (66).

Este fragmento es característico de la dinámica total del cuento y de la tendencia a continuar y repetir los relatos. Lo único que mantiene la vivacidad de la protagonista es precisamente tener un interlocutor

masculino para sus historias. Gunda disfruta no sólo del placer de contar sino también de la compañía y la pretendida admiración de quienes cortejan a su nieta.

El lector, por su parte, adopta una posición similar a la de dichos galanes y se transforma casi en el interlocutor de Gunda, enfatizando así la oralidad del relato. En otras palabras, en "Viernes del espejo" se crea una narrativa que invita a la participación del lector en lugar que a su distanciamiento. Esta característica coincide perfectamente con otra de las condiciones determinadas por Walter J. Ong para los relatos en los que predomina la oralidad. Según el citado investigador, en las culturas orales "an audience must be brought to respond" (42) y la originalidad de la narrativa contada no depende de inventar nuevas historias sino en establecer una interacción eficaz con la audiencia. En el cuento que nos ocupa, no sólo se manipula la situación narrativa para garantizar un interlocutor dentro del relato, sino también fuera de él, en el momento de la lectura, otorgando al lector la misma posición que ocupan los innumerables pretendientes de la nieta de Gunda Vengoechea.

"Esperar al rey" es el escrito donde las características de la oralidad definidas por Ong se manifiestan más obviamente y por lo tanto, se favorece más el argumento de considerar estos relatos como cuentos

independientes. La narrativa presenta el reclamo que hace Lola Villate ante las autoridades militares solicitando la devolución del cadáver de su esposo presuntamente asesinado por miembros de la milicia o quizás un grupo paramilitar pagado por el senador Severo Laínez. Tanto la forma del relato como las continuas referencias a la religión, recuerdan las letanías que se rezan a los santos rogando su intercesión ante Dios o la concesión de un beneficio⁷. La copiosidad y la redundancia que presenta el texto así como el uso continuo de epítetos relacionados con la figura de Jesús otorgan a la pieza un carácter eminentemente oral. Así por ejemplo refiriéndose acerca de las actividades de su esposo, Lola afirma que:

A diario luchaba contra la impiedad,
la violencia, la mentira y el engaño,
llevando a la gente sin derrotero un
mensaje de amor o compasión: anunciaba
la Segunda Venida del Unico Dios, Rey
de Reyes, el primero y el postrero, El
Señor Jesús, la raíz y el linaje de
David, la estrella resplandeciente de
la mañana (50).

Como se puede observar en este aparte anterior, se acumulan una serie de epítetos con respecto a Jesús, que se convierten en clichés ya que han sido frases tan

repetidas en las prácticas religiosas que han perdido su valor semántico.

Por otro lado, la expresión en el pasaje está dominada por las frases largas con multitud de pausas que permiten la acumulación de un detalle tras otro. En este sentido, se puede afirmar que esta narrativa posee la tendencia a agregar elementos en lugar de incluir frases analíticas manifestando así otro de los rasgos fundamentales de la oralidad según Ong. Lola afirma una y otra vez el propósito de su visita a las autoridades:

" . . . estoy aquí por causa justa,
exigiendo que se me entregue el
cadáver martirizado de mi esposo"
(44); "Solamente he venido a reclamar
el cadáver de mi esposo. . . ." (48);
"De aquí no pienso moverme hasta
recobrar el cadáver de mi esposo,
torturado, martirizado, bendito,
santo. . . ." (51).

La protagonista y narradora impide cualquier desviación del tema que está tratando al reforzar repetidamente su objetivo de conseguir la devolución del cadáver de su marido por parte de las autoridades. El ininterrumpido torrente de información que da Lola al funcionario es tan grande, que no le da oportunidad a éste para responder a

su demanda.

Como en el caso de "Viernes del espejo", en "Esperar al rey" el relato incita a la participación de la audiencia. El lector asume una posición similar a la del representante de la milicia, ya que ambos son receptores o interlocutores del discurso de Lola. En este sentido, el cuento cumple con otro de los aspectos distintivos de la oralidad, el de ser "Empathetic and participatory rather than objectively distanced" (45). Comentando acerca de esta característica Ong subraya la importancia en la cultura oral no sólo de usar fórmulas en la expresión sino de enmarcar la reacción individual dentro de un marco comunitario. En "Esperar al rey", Lola emplea la fórmula de la letanía para plantear su caso haciendo énfasis de que lo sucedido a su marido es sólo un ejemplo del abuso de las autoridades y de los políticos con la comunidad donde vive.

¡Se lo llevaron de todas maneras!
 También a otros cuarenta del sector.
 Viejos y tiernos, solteros y cabezas
 de familia, maleantes y terroristas.
 Vagos, Trabajadores deportistas.
 Todos en la misma colada. Apiñados en
 un bus urbano. Mi vecino, Efraín
 Torres, albañil profesional, regresó

convertido en un lazarino (47).

Aquí se hace evidente que las arbitrariedades no sólo afectaron a Juan Teólogo Mesa, el esposo de Lola, sino también a otros individuos del barrio quienes fueron forzados a votar por el candidato Severo Laínez so pena de tortura y muerte.

La inmediatez con la cual se describen los acontecimientos en el fragmento citado anteriormente, pone de manifiesto otros dos rasgos de la oralidad según Ong: el hecho de que lo relatado es "situational rather than abstract"(49) y "close to the human lifeworld" (42). El concepto abstracto de abuso de autoridad que se deduce de las quejas de Lola nunca surge explícitamente en su relato. Por el contrario, Lola da ejemplos concretos de las injusticias cometidas contra su comunidad.

Finalmente, el tono agonístico y la tendencia a la homeostasis son otras características determinadas por Ong que se hacen presentes en "Esperar al rey". El primer rasgo se pone de presente en el hecho de que la protagonista quiere incitar al conflicto ya que todo el relato es un reclamo, a veces airado, de Lola Villate contra las autoridades. Con respecto a la homeostasis, es interesante observar que si bien Lola emplea el pretérito para narrar lo ocurrido, más de una vez opta por el uso del presente histórico, logrando así la actualización de

los eventos:

A Juan Teólogo lo sacaron del barrio, un sábado en la tarde. Dizque porque sus papeles no estaban en orden, que si la cédula era falsa y la libreta militar adulterada.

Mentira. Mentira.

Yo misma alegué un rato con los hombres armados que lo empujaban a culatazos. ¡Lástima, mi amor, esposo y hermano en Jesucristo!

Alma cristalina, generosa, buena.

Iba en fila con los demás, las manos amarradas y la cabeza sangrándole.

Yo me arrodillo, les grito, les suplico, vuelvo a gritar, que mi Juan no es un vago (46).

Como resulta evidente, la narradora no sólo desea provocar una reacción de las autoridades ante quienes reclama sino también de parte de los individuos mismos que cometen los atropellos. Si se tiene en cuenta que el lector comparte con el funcionario militar la posición de interlocutor del discurso de Lola, se podría arguir también que la protagonista desea instar a los miembros de la comunidad capitalina y de todo el país a dejar la actitud de

indolencia y protestar ante las injusticias cometidas por los políticos y las autoridades.

Como se ha comprobado en este estudio ¡Libranos de todo mal! es una narrativa híbrida que comparte muchas de las características tanto del cuento como de la novela. La obra se plantea como un texto en el que convergen al mismo tiempo fuerzas centrífugas y centripetas que moldean el relato en una u otra dirección, lo que constituye un reto constante para las expectativas del lector. Aspectos como el hecho de que todos los relatos tienen como escenario el centro de Bogotá, la reaparición de personajes en otras historias, el manejo del código de enigma y la existencia de un conflicto que abarca todos los segmentos apoyan la tesis de ver la obra como una novela. No obstante, otros aspectos como la variedad de las técnicas literarias, el énfasis en la oralidad, la discontinuidad de las historias y el hecho de que en cada una de ellas se expone al lector a un momento crucial en la vida de los personajes favorecen la idea de considerar la obra como una colección de cuentos.

Indudablemente existen en esta obra rasgos innegables que podrían secundar la clasificación de ¡Libranos de todo mal! como colección de cuentos o como novela. Sin embargo, en la imposibilidad de catalogar esta obra dentro de una u otra rúbrica obedece al espíritu posmoderno de nuestro

tiempo y es donde precisamente reside su unicidad. ¡Libranos de todo mal! sobrepasa la línea genérica en favor de comunicar al lector no sólo la atmósfera, los conflictos y los personajes de una ciudad sino también el crear efecto de contaminación, caos, multiplicidad y dislocación en la narrativa misma. En este sentido, se podría afirmar que obras como ¡Libranos de todo mal! cuestionan la concepción cerrada y estática de género, en favor de una idea más flexible y dinámica, que depende en alta medida de la cultura y el momento histórico en que se aplique.

Notas

¹ Gabriela Mora en su estudio titulado En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica hispanoamericana (Madrid: José Porrúa Turanzas, S.A., 1.945) hace uno de los análisis más abarcadores y perspicaces con respecto a la teoría sobre el cuento incluyendo autores como Edgar Allan Poe, Ian Reid, Michael O'Toole, David Richter, Alastair Fowler y Norman Friedman entre otros.

² Agradezco a Michael Doudoroff sus sugerencias acerca de la importancia de los nombres en ¡Libranos de todo mal!. Por ejemplo el nombre Manlio Cellis se puede relacionar con un nuevo Jesucristo o Emanuel del cielo.

³ El nombre Nirma se puede asociar con el adjetivo inerme que corresponde perfectamente con la situación de hallarse sin armas físicas o mentales para combatir a los asaltantes. Su apellido Alzate (álzate), pudiera implicar una exhortación a levantarse y reaccionar.

⁴ Es interesante observar que tanto Fabiola como Adrián se transforman en un número, lo cual podría ser

indicativo de la forma en que las personas parecen perder su individualidad en la gran ciudad.

⁵ Mary Louise Pratt, "The short story: the long and the short of it," Poetics 10 (1981) 175-194. La investigadora hace una comparación entre la novela y el cuento teniendo en cuenta ocho proposiciones que han sido los puntos de comparación más frecuentes en la crítica acerca de los dos géneros. Siguiendo este enfoque, Pratt logra clarificar muchas de las creencias no fundamentadas acerca de las diferentes entre el cuento y la novela. En este estudio sólo se emplearán algunas de tales propuestas.

⁶ El término "bosquejo" o "boceto" se emplea aquí con la connotación de la palabra inglesa "sketch" para referirse a un escrito en el que predomina la descripción de ambientes y atmósferas de un lugar definido. En la literatura en español el término más cercano sería el de "cuadro de costumbres" empleado por los románticos españoles.

⁷ En An Encyclopedia of Religion, ed. Vergilius Ferm (New York: Philosophical Library Inc, 1945) se define letanía en estos términos: "Solemn intercessory prayers

often penitential in which fixed responses are made by the people".

Obras citadas y consultadas

Novelas de Fanny Buitrago

Buitrago, Fanny. El hostigante verano de los dioses.

Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1963.

---. Cola de zorro. Bogotá: Editorial Monolito, 1970.

---. Los pañamanes. Barcelona: Plaza y Janés Editores, 1979.

---. Los amores de Afrodita. Bogotá: Plaza y Janés Editores, 1983.

---. ¡Libranos de todo mal!. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1989.

Otras obras de Fanny Buitrago

Literatura infantil

Buitrago, Fanny. La casa del arco iris. Una novela de la infancia. Bogotá: Plaza y Janés Editores, 1977.

---. Cartas del palomar. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1988.

---. La casa del verde doncel. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1990.

Cuento

Buitrago, Fanny. Bahía sonora. Relatos de la isla. Bogotá: Plaza y Janés Editores, 1975.

---. La otra gente. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1973.

---. El hombre de paja y Las distancias doradas Bogotá:
Espiral, 1964.

---. Los fusilados de ayer. Badajoz: Diputación
Provincial de Badajoz Ayuntamiento Villanueva de la
Serena, 1986.

Crítica sobre las obras de Fanny Buitrago

Anónimo. Res. "Fanny Buitrago - ¡Libranos de todo mal!".
Quimera. Edición Latinoamericana 4 mayo-junio
1990:54-55.

Aguilera Garramuño, Marco T. Res. Los Pañamanes, de
Fanny Buitrago. El Espectador [Magazine dominical]
Sep 6. 1981: s.p.

Araújo, Helena. "Siete novelistas colombianas". Manual
de literatura colombiana. Bogotá: Editorial
Planeta, 1988. 409-462.

Arrington, Teresa R. "Fanny Buitrago" en Spanish
American Women Writers: A Bibliographical Source
Book. ed. Diane E. Marting. New York: Greenwood
Press, 1990.

Benítez Rojo, Antonio. "Los pañanames o la memoria de la
piel". La isla que se repite. Hanover: Ediciones
del Norte, 1.989.

Dechant, Carla. "La 'liminalidad' de la Afrodita
colectiva en Los Amores de Afrodita de Fanny
Buitrago." Ensayo no publicado, 1993.

- Garavito, C. Lucía. "Fanny Buitrago El hombre de paja. Una aproximación semiótica y hermenéutica". Revista de Estudios Colombianos 5 (1988): 35-40.
- Jaramillo, María Mercedes. "Fanny Buitrago: la desacralización de lo establecido: El hostigante verano de los dioses, El hombre de paja y Los Amores de Afrodita." ¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana. Medellín: Universidad de Antioquia, 1991. 239-81.
- Jursich Durán, Mario. Res. "Sobre fanatismos ;Libranos de todo mal! Boletín Cultural y Bibliográfico 23 (1990): 96-99.
- Martínez, Alejandro. Res. "El hostigante verano de los dioses" El El Espectador [Magazine dominical] 103 (17 Mar 1985): 22.
- McCarty, Nancy Jane. "The Colombian Novel of the Atlantic Coast," Ph.D. diss. University of California-Irvine, 1986.
- Williams, Raymond L. Una década de novela colombiana: La experiencia de los setenta. Bogotá: Plaza y Janés Editores, 1980.
- . Novela y poder en Colombia. Trad. Alvaro Pineda Botero. 1990; Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1991.
- . "An Interview with Woman Writers in Colombia." Latin American Women Writers: Yesterday and Today.

Eds. Yvette E. Miller and Charles M. Tatum.
 (Pittsburg, PA): Latin American Literary Review,
 1977. Pp. 27-38.

Teoría y crítica literaria

- Alderman, Timothy C. "The Enigma of The Ebony Tower: A Genre Study." Modern Fiction Studies 1 (Spring 1985): 135-47.
- Alvarez-Borland, Isabel. Discontinuidad y ruptura en Guillermo Cabrera Infante. Ediciones Hispamerica, s.f. 17-31.
- Amorós, Andrés. Sociología de una novela rosa. Madrid: Taurus, 1968.
- Benjamin, Walter. "The author as producer." Understanding Brecht. Trans. Anna Bostock. London: NLB, 1977.
- Booth, Wayne C. A Rethoric of Irony. Chicago: University of Chicago Press, 1974.
- Burgin, Victor. The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity. Hampshire, England: MacMillan, 1986. 141-203.
- Calinescu, Matei. Five Faces of Modernity: Modernism Avant-Garde Decadence Kitsch Postmodernism. Durham: Duke University Press, 1987.

- Cohan, Steven, and Shires, Linda. M. Telling Stories: A theoretical analysis of narrative fiction. New York: Routledge, 1988.
- Cohen, Ralph. "Do Postmodern Genres Exist?." Postmodern Genres. Ed. Marjorie Perloff. Norman: University of Oklahoma Press, 1988. 11-27.
- Culler, Jonathan. The Pursuit of Signs. Ithaca: Cornell University Press, 1979.
- Chatman, Seymour. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca: Cornell University Press, 1978.
- Dickman Boedeker, Deborah. Aphrodite's Entry into Greek Epic. Leiden, Netherlands: Lugduni Batavorum E.J. Brill, 1974.
- Docherthy, Thomas. Reading (Absent) Character. Towards a Theory of Characterization in Fiction. Oxford: Clarendon Press, 1983.
- Easthope, Antony. "Discourse as subjectivity." Poetry as discourse. New York: Methuen, 1983. 31-47.
- Fals Borda, Orlando. Historia doble de la costa. Bogotá: Carlos Valencia ed., 1980.
- Forster, E.M. Aspects of the Novel 1927. Harmondsworth: Penguin, 1979.
- Foucault, Michel. "What is an author?" Textual Strategies in Post-structuralist Criticism Ed. por

- Josué Harari. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1986.
- Franco, Jean. "The Incorporation of Women: A Comparison of North American and Mexican Popular Narrative." Studies in Entertainment. Ed. Tania Modleski. Bloomington: Indiana University Press, 1986. 119-52.
- Friedrich, Paul. The Meaning of Aphrodite. Chicago: The University of Chicago Press, 1978.
- Genette, Gerald. Narrative Discourse. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1980.
- . Palimpsestes. Paris: Seuil, 1982.
- Gertz, Clifford, "Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought", The American Scholar 49 (Spring, 1990) 165-79.
- Gutiérrez-Mouat, Ricardo. "Autoridad moderna y posmoderna en la narrativa hispanoamericana." Nuevo Texto Crítico 6 (1990): 121-134.
- Hassan, Ihab. "Wars of Desire, Politics of the Word." Salmagundi 55 (1982) 110-18.
- Hutcheon, Linda. A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. New York: Methuen, 1985. 30-49

- . The Politics of Postmodernism. London: Routledge, 1989.
- . "The Politics of Postmodern Parody." Intertextuality. Research in Text Theory. Ed. Heinrich F. Plett. Berlin: Walter de Gruyter, 1991. 225-36.
- . "'The Pastime of Past Time': Fiction, History, Historiographic Metafiction." Postmodern Genres. Ed. Marjorie Perloff. Norman: University of Oklahoma Press, 1988. 54-74.
- Jameson, Fredric. "Postmodernism and Consumer Society." The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture Ed. Hal Foster. Port Townsend, Washington: Bay Press, 111-25.
- Kavanagh, James. "Ideology." Critical Terms for Literary Study Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin eds. Chicago: University Press, 1990. 307-20.
- Kristeva, Julia. "Narration et transformation." Semiotica 1 (1961): 422-448.
- Kyser, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid: Gredos, 1966.
- McHale, Brian. Postmodernist Fiction 1987; London: Routledge, 1989.

- Modleski, Tania. Loving with a Vengeance. Mass-Produced Fantasies for Women. Hamden, Connecticut: The Shoe String Press. 1982. 11-58.
- Mora, Gabriela. En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica hispanoamericana. Madrid: José Porrúa Turanzas, S.A., 1945.
- Moreiras, Alberto. "Transculturación y pérdida del sentido. El diseño de la posmodernidad en América Latina." Nuevo Texto Crítico 6 (1990) 105-120.
- Muller, Wolfgang G. "Interfiguralidad. A Study on the Interdependence of Literary Figures." Intertextuality: Research in Text Theory. Berlin: Walter de Gruyter, 1991. 101-21.
- Romero, Armando. El nadaísmo colombiano o la búsqueda de una vanguardia perdida. Bogotá: Tercer mundo Editores, 1988.
- Ong, Walter J. Orality and Literacy: The Technologizing of the Word. London: Methuen, 1989.
- Ostriker, Alice. Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America. Boston: Beacon Press, 1986.
- Pratt, Annis, et al., eds. Archetypal Patterns in Women's Fiction. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

- Pfister, Manfred. "How Postmodern is Intertextuality?." Intertextuality: Research in Text Theory Ed. Heinrich F. Plett. Berlin: Walter de Gruyter, 1991. 201-24
- Pérez Firmat, Gustavo. "Apuntes para un modelo de la intertextualidad en la literatura." Romantic Review 69 (1978): 1-14.
- Perloff, Marjorie. Introduction. Postmodern Genres. By Marjorie Perloff. Norman: University of Oklahoma Press, 1988. 3-10.
- Pratt, Mary Louise. "The Short Story: the long and the short of it." Poetics 10 (1981) 175-94.
- Rufinelli, Jorge. "¿ingreso a la posmodernidad?." Nuevo Texto Crítico 6 (1990) 31-42.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. "Radiografía del posmodernismo." Nuevo Texto Crítico 6 (1990): 5-15.
- Suleiman, Susan R. "Feminism and Postmodernism: In Lieu of an Ending" Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-Garde. Cambridge: Harvard University Press, 1990. 181-205.
- Skłodowska, Elzbieta. La parodia en la nueva novela hispanoamericana. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1991.

- Romero, Armando El nadaísmo colombiano o la búsqueda de la vanguardia perdida. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1988.
- Todorov, Tzevetan. Genres in Discourse. Trans. Catherine Porter. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. 1-13.
- Van Alphen, Ernst. "The Heterotopian Space of the Discussions on Postmodernism." Poetics Today 10.4 (1989): 819-839.
- Zimmerman, Bonnie. "Feminist Fiction and the Postmodern Challenge." Postmodern Fiction A Bio-Bibliographical Guide. Larry McCaffery ed. New York: Greenwood Press, 1986. 175-214.