



Universidad
del Atlántico

CÓDIGO: FOR-DO-109

VERSIÓN: 0

FECHA: 03/06/2020

**AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA, LA
REPRODUCCIÓN PARCIAL O TOTAL, Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL
TEXTO COMPLETO**

Puerto Colombia, 2 de mayo de 2020

Señores

DEPARTAMENTO DE BIBLIOTECAS

Universidad del Atlántico

Asunto: Autorización Trabajo de Grado

Cordial saludo,

Yo, **EILYS LORENA GONZÁLEZ MARTÍNEZ.**, identificado(a) con **C.C. No. 1.143.447.955** de **BARRANQUILLA**, autor(a) del trabajo de grado titulado **EL DOBLE DISCURSO Y LA MONSTRUOSIDAD EN LA OBRA LOS AMORES DE AFRODITA DE FANNY BUITRAGO** presentado y aprobado en el año **2019** como requisito para optar al título Profesional de **MAGÍSTER EN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y DEL CARIBE**; autorizo al Departamento de Bibliotecas de la Universidad del Atlántico para que, con fines académicos, la producción académica, literaria, intelectual de la Universidad del Atlántico sea divulgada a nivel nacional e internacional a través de la visibilidad de su contenido de la siguiente manera:

- Los usuarios del Departamento de Bibliotecas de la Universidad del Atlántico pueden consultar el contenido de este trabajo de grado en la página Web institucional, en el Repositorio Digital y en las redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio la Universidad del Atlántico.
- Permitir consulta, reproducción y citación a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea en formato CD-ROM o digital desde Internet, Intranet, etc., y en general para cualquier formato conocido o por conocer.

Esto de conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables.

Atentamente,

Firma *Eilys González Martínez*

EILYS LORENA GONZÁLEZ MARTÍNEZ

C.C. No. 1.143.447.955 de BARRANQUILLA

DECLARACIÓN DE AUSENCIA DE PLAGIO EN TRABAJO ACADÉMICO PARA GRADO

Este documento debe ser diligenciado de manera clara y completa, sin tachaduras o enmendaduras y las firmas consignadas deben corresponder al (los) autor (es) identificado en el mismo.

Puerto Colombia, **2 de mayo de 2020**

Una vez obtenido el visto bueno del director del trabajo y los evaluadores, presento al **Departamento de Bibliotecas** el resultado académico de mi formación profesional o posgradual. Asimismo, declaro y entiendo lo siguiente:

- El trabajo académico es original y se realizó sin violar o usurpar derechos de autor de terceros, en consecuencia, la obra es de mi exclusiva autoría y detento la titularidad sobre la misma.
- Asumo total responsabilidad por el contenido del trabajo académico.
- Eximo a la Universidad del Atlántico, quien actúa como un tercero de buena fe, contra cualquier daño o perjuicio originado en la reclamación de los derechos de este documento, por parte de terceros.
- Las fuentes citadas han sido debidamente referenciadas en el mismo.
- El (los) autor (es) declara (n) que conoce (n) lo consignado en el trabajo académico debido a que contribuyeron en su elaboración y aprobaron esta versión adjunta.

Título del trabajo académico:	EL DOBLE DISCURSO Y LA MONSTRUOSIDAD EN LA OBRA LOS AMORES DE AFRODITA DE FANNY BUITRAGO
Programa académico:	MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y DEL CARIBE

Firma de Autor 1:						
Nombres y Apellidos:	EILYS LORENA GONZÁLEZ MARTÍNEZ					
Documento de Identificación:	CC	X	CE	PA	Número:	1.143.447.995
Nacionalidad:	COLOMBIANA			Lugar de residencia:		
Dirección de residencia:						
Teléfono:				Celular:		



FORMULARIO DESCRIPTIVO DEL TRABAJO DE GRADO

TÍTULO COMPLETO DEL TRABAJO DE GRADO	EL DOBLE DISCURSO Y LA MONSTRUOSIDAD EN LA OBRA LOS AMORES DE AFRODITA DE FANNY BUITRAGO
AUTOR(A) (ES)	EILYS LORENA GONZÁLEZ MARTÍNEZ.
DIRECTOR (A)	ADALBERTO BOLAÑO SANDOVAL.
CO-DIRECTOR (A)	
JURADOS	AMILKAR CABALLERO DE LA HOZ ARIEL CASTILLO MIER
TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE	MAGÍSTER EN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y DEL CARIBE
PROGRAMA	MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y DEL CARIBE
PREGRADO / POSTGRADO	POSTGRADO
FACULTAD	CIENCIAS HUMANAS
SEDE INSTITUCIONAL	NOMBRE DE LA SEDE.
AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO	2019
NÚMERO DE PÁGINAS	138.
TIPO DE ILUSTRACIONES	NO APLICA
MATERIAL ANEXO (VÍDEO, AUDIO, MULTIMEDIA O PRODUCCIÓN ELECTRÓNICA)	NO APLICA
PREMIO O RECONOCIMIENTO	NO APLICA



**EL DOBLE DISCURSO Y LA MONSTRUOSIDAD EN LA OBRA LOS AMORES DE
AFRODITA DE FANNY BUITRAGO**

EILYS LORENA GONZÁLEZ MARTÍNEZ

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE MAGÍSTER EN LITERATURA
HISPANOAMERICANA Y DEL CARIBE**

PROGRAMA DE MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y DEL CARIBE

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO

PUERTO COLOMBIA

2019



**EL DOBLE DISCURSO Y LA MONSTRUOSIDAD EN LA OBRA LOS AMORES DE
AFRODITA DE FANNY BUITRAGO**

EILYS LORENA GONZÁLEZ MARTÍNEZ

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE MAGÍSTER EN LITERATURA
HISPANOAMERICANA Y DEL CARIBE**

ADALBERTO BOLAÑO SANDOVAL

MAGÍSTER EN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y DEL CARIBE

PROGRAMA DE MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y DEL CARIBE

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO

PUERTO COLOMBIA

2019

NOTA DE ACEPTACION

DIRECTOR(A)

JURADO(A)S

AGRADECIMIENTOS

A Dios, familia, amigos y docentes.

EL DOBLE DISCURSO Y LA MONSTRUOSIDAD EN LA OBRA *LOS AMORES DE AFRODITA* DE FANNY BUITRAGO

RESUMEN

En este trabajo se analiza el doble discurso y la monstruosidad en la obra *Los amores de Afrodita* de Fanny Buitrago y a su vez aspectos como la sororidad, la violencia y las relaciones de poder entre hombres y mujeres. Se hizo uso del paradigma hermenéutico interpretativo, en el estudio literario sobre la doble moral de los seres humanos en la sociedad. A lo largo de cada una de las narraciones, los lectores pueden identificar y analizar la desintegración inminente de la estructura social, que se ve influenciada por valores reforzados en la manipulación de la información que se tejen desde los medios masivos de comunicación. Todo lo anterior, permite destacar que los factores de la descomposición social se ven, en muchos aspectos parodiados, y que estos influyen en el establecimiento de patrones sociales, monstruosos y sexuales tanto en lo femenino como en lo masculino.

ABSTRACT

This work analyzes the double discourse and the monstrosity in Fanny Buitrago's book *Los Amores de Afrodita* and at the same time, aspects such as sorority, violence and power relationships between men and women. The interpretive hermeneutic paradigm was used in the literary study of the double standard of human beings in society. Throughout each of the narratives, readers can identify and analyze the impending disintegration of the social structure, which is influenced by reinforced values in the manipulation of information woven by the mass media. All the above, points out that the factors of social decomposition are seen in many aspects parodied and that these influence the establishment of social, monstrous and sexual patterns in both the feminine and the masculine.

KEY WORDS

Double discourse, monstrosity, sorority, violence, mass media and power relationships.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I	14
FANNY BUITRAGO: SU TRAYECTORIA LITERARIA.....	14
PERSPECTIVAS DE LA LITERATURA CARIBEÑA.....	20
APROXIMACIÓN TEÓRICA.....	35
Discurso.....	35
Doble discurso.....	38
Monstruo/monstruosidad.....	39
Monstruosidad femenina.....	41
Posmodernidad.....	42
CAPÍTULO II	50
ENTRE LA TRADICIÓN Y LA POSMODERNIDAD EN “¡ANHELANTE OH ANHELANTE!”.....	50
Poder político versus conciencia de poder.....	58
Doble discurso.....	65
CAPÍTULO III	71
EL ANTAGONISMO ENTRE LA INFIDELIDAD Y LA FIDELIDAD EN “ROSAS DE SARÓN”.....	71
Felicidad e infelicidad.....	77
Fidelidad e infidelidad.....	80

	9
CAPÍTULO IV	85
“CORAZÓN EXPÓSITO”: DOBLE DISCURSO DE LA MORALIDAD.....	85
Violencia social y económica & crítica social (el qué dirán).....	86
Mujer loba & mujer sumisa.....	92
CAPÍTULO V	97
“LA CARNE ES DULCE”: DOS IDENTIDADES, DOS DISCURSOS.....	97
Un discurso desde lo popular: lo que está por fuera, lo que es vaciado de contenido.....	99
Dos identidades, un mismo discurso.....	105
Los discursos de los personajes femeninos, ausencia de sororidad.....	108
CAPÍTULO VI	113
<i>LEGADO DE CORÍN TELLADO O DE LA MONSTRUOSIDAD FEMENINA</i> <i>TRADICIONAL</i>	113
Lo público y lo privado.....	112
El devenir en monstruo físico y mental.....	123
CONCLUSIONES	131
REFERENCIAS	134

INTRODUCCIÓN

Una constante en la novela latinoamericana de los últimos tiempos, se relaciona con las tendencias a resaltar los alcances de la cultura popular en lo que respecta a la formación de la persona y de la misma sociedad. Es por ello, que la novelística colombiana no ha estado exenta a este tipo de influencia.

De esta manera, se ha mostrado el desconcierto por autores caribeños, como Álvaro Cepeda Samudio, Meira Delmar, Marvel Moreno, Manuel Zapata Olivella, José Félix Fuenmayor, entre otros, quienes por su particular forma de develar la realidad, a través de una profundidad temática y un dinamismo desplegado en sus descripciones, logran mostrar una mayor sinceridad en la manera de asumir sus variados planteamientos, con un carácter riguroso y directo, para enfrentar los diversas problemáticas nacionales e internacionales que comienzan a tener gran auge en la narrativa del siglo XX.

El siglo XX se convierte, sin lugar a dudas, en un escenario donde los colombianos se cuestionan con respecto a los momentos actuales de la sociedad mundial sumergida en sus ciudades reales, y al mismo tiempo, simbólicas. De esta manera, nos encontramos frente a un ambiente caracterizado por los avances de la tecnología, medicina y ciencia, a los que se agregan el fin de la esclavitud en los llamados países subdesarrollados, o la liberación de la mujer en la mayor parte de los países occidentales. Todos estos cambios fueron provocados, en su mayoría, por el ascenso de un ideario progresista que, junto a los conflictos militares acaecidos, forjaron la ampliación de los enfoques del pensamiento crítico sobre la realidad y el devenir del ser humano.

No obstante, la literatura de este siglo se dedica a examinar la historiografía literaria colombiana con el fin de hallar bases y precedentes que expliquen las tendencias literarias actuales que se inclinan por lo caótico, lo sórdido y lo crítico. Como parte de la narrativa caribeña, confluyen y se integran múltiples actos, actores y procesos; es este el período de búsquedas y resignificaciones que implican un despliegue discursivo concatenado a un proceso creativo que involucra el cambio en las tradiciones, la influencia de la religión, la modernización, conflictos sociales y la deshumanización, donde se encuentran envueltos los miembros que hacen parte de la comunidad.

Asimismo, se da el surgimiento de nuevos grupos literarios. Los ochenta son considerados como la época del “boom” femenino, y en Latinoamérica se empieza a reconocer la historia de la literatura de mujeres que había permanecido en estantes y fuera del circuito del canon literario. Muchas de las obras que fueron escritas aquí, conforman una literatura que no trasciende al machismo. Aun bajo la sombra del temor, apelan a sutilezas y juegos de evasión o incluso a la banalidad para mostrar el absurdo de las vidas femeninas. Helena Araujo, Albalucía Ángel, Marvel Moreno, Fanny Buitrago o Laura Restrepo, consideradas explícitamente feministas, comenzaron a publicar en esa década. Su talante las vincularía con otros narradores de ese período, como Gabriel García Márquez, Héctor Rojas Herazo y Álvaro Cepeda Samudio, cuyas obras se diferencian porque se les trata como una sub-literatura respecto al trabajo de los hombres.

A la anterior opinión, se suma una perspectiva holística al ejercicio narrativo, pues se logra vislumbrar que este tiene un impacto importante en la dinamización de la literatura y en la universalización de muchos de los autores, como García Márquez y Cepeda, que

escriben por y para denunciar, criticar o establecer su desacuerdo con ciertas políticas sociales y culturales. Así, pues, el discurso de los narradores y poetas del país, mencionados con antelación, trasciende en gran medida porque viene a anudarse fuertemente con el análisis de las subjetividades, la crisis identitaria, la transformación de la realidad y la manera como a través de la visión moderna hombres y mujeres se insertan en el espacio social.

De acuerdo con lo expresado, figuras como Marvel Moreno y Alba Lucía Ángel, podrían citarse como referentes narrativos que aglutinan en sus obras la mayoría de estos descriptores. Las obras de Ángel recrean los conflictos que la mujer ha enfrentado en la esfera individual, mientras Moreno, ha indagado en la problemática de los géneros masculino y femenino, atendiendo a los prejuicios raciales y de clase.

Desde esta perspectiva, es válido anotar a Moreno, quien es reconocida por obras como, el cuento “Algo tan feo en la vida de una señora bien” (1980) y su novela *En diciembre llegaban las brisas* (1987) y Ángel, por su parte, con su poema épico “Las andariegas” (1984) y la obra *¡Oh Gloria inmarcesible!* (1979), las cuales establecen la tendencia narrativa colombiana de las últimas décadas, que adquiere carácter autóctono y donde se destacan los alcances de la cultura popular en el desarrollo del individuo y de la sociedad en sí. Así, la novelística colombiana recrea el proceso de la desintegración moral, en el que los medios de comunicación han jugado un papel importante.

Con su obra *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975), Alba Lucía Ángel retrata la violencia, la sexualidad y la política de manera simultánea, develando, así, el examen de la historia colombiana desde el decenio de los cuarenta hasta el decenio de los setenta. Al igual que Ángel, Marvel Moreno deja al descubierto una literatura de la época,

marcada por estructuras de poder que rigen la vida individual y colectiva y apoyan la formación de un imaginario que somete al individuo.

Ahora bien, la escritura de estas feministas, al igual que la de Fanny Buitrago, se centran en el hombre como un individuo que se enfrenta a la esfera individual; es entonces, cuando la literatura colombiana rinde cuenta de la situación política y social del país y del continente a lo largo de cinco décadas; asimismo, se escudriña la realidad, usa un lenguaje que expresa mejor esa experiencial vivencial del ser. Ello se relaciona con la crítica social y política que hace García Márquez a través de sus cuentos y novelas, que van desde *La hojarasca*, *El coronel no tiene quien le escriba* y *Cien años de soledad*, entre otros, en los que se hace un estudio historiográfico, que es la respuesta a una serie de demandas nacidas del imaginario social de los distintos momentos históricos por los que ha pasado la novela colombiana.

De esta manera, Buitrago en sus obras, *El hostigante verano de los dioses*, *Señora de la miel* y “*Bello animal*”, entre otras, muestran la realidad de Colombia en sus momentos más críticos: los años de la violencia y la época del narcotráfico, así como el cuestionamiento a la cultura y el sistema social. Los textos mencionados, son una negación silenciosa, sin reflexiones filosóficas ni metadiscursos, basados en modelos de felicidad y amor propagados por los diferentes medios masivos de comunicación, así como se muestra el trabajo que esta autora desde el lenguaje del folletín y mediante la desconstrucción de su sistema narrativo.

CAPÍTULO I

FANNY BUITRAGO: SU TRAYECTORIA LITERARIA

Fanny Buitrago, escritora barranquillera que nace en la década de los años cuarenta (1943), adquirió de su padre, Luis Buitrago, y de su abuelo materno, Tomás González¹, las herramientas para contar lo que han hecho de su escritura un arte cargado de elementos propios de la literatura del Caribe. Sus obras están cargadas de vivencias, es como un paso de la ficción a la realidad. Desde temprana edad se comenzó a interesar por la literatura, fue una lectora infatigable desde los cuatro o cinco años. Fue conocida en el medio literario por la rigurosidad de su escritura, razón por la cual, aparecieron publicaciones en periódicos nacionales: *El Tiempo* y *El Espectador*; igualmente, ella recibió la acogida de Eduardo Mendoza Valera y Gonzalo González, así como de *Cuadernos del viento* y *El Corno Emplumado*, de México, y en revistas como *Zona franca* (de Caracas). En esta revista se le brindó un espacio para publicar sus escritos y ser reconocida a nivel internacional.

Hablar de la narrativa de Fanny Buitrago, implica reconocer en ella una ruta de experiencia vital, una perspectiva intimista que abraza interesantes tópicos como la violencia social y política, la búsqueda de identidad, los roles femeninos y masculinos, los discursos mediados por las masas, entre otros. Sus libros *El hostigante verano de los dioses* (1963), *El hombre de paja* (1964), *Cola de Zorro* (1970), *Los Amores de Afrodita* (1983) y *Señora de la miel* (1993), entre otros, son muestra de una estructura que devela la visión estético-literaria de la autora.

¹ En el prólogo al libro de cuentos *La otra gente* (1973), la autora dedica las primeras líneas a narrar algunos apartes de la relación con su abuelo y los recuerdos de mitos, presencias y voces asociados a sus días de niñez.

Desde esta perspectiva, Germán Vargas Cantillo (como se citó en Miguens, 2018) indica que, en la redacción de los escritos de Buitrago, se expresa tanto dolor, alegría, asombro, pero plenos en aciertos, de fogonazos impresionantes; ella logra no solo describir la realidad, sino que la interpreta y recrea por medio de la exposición de problemas morales, sociales, políticos, etc. Esta autora colombiana se ha caracterizado por escribir sus textos, dejando esos prejuicios nefastos, asociados con patrones patriarcales que siguen gobernando la producción y el consumo literario, a una condición discriminatoria e incluso con la historia de la misoginia en la literatura, con la ubicación de la mujer como audiencia, consumidora o, a lo más, administradora de cultura y literatura con desprecio de la crítica, que han hecho prácticamente imposible que las escritoras colombianas puedan sobresalir.

En lo que a Buitrago respecta, se puede destacar como dueña de una narrativa rebelde y apasionante, vinculada con el teatro y la literatura infantil. Sus obras están cargadas de narraciones sobre aspectos económicos, la lucha política, el poder en general y una multiplicidad de temas. Además, los escritos de esta autora revelan relaciones disfuncionales entre los géneros. Sin embargo, no hay en ellos un intento de victimizar a la mujer y descalificar al hombre. Buitrago, a lo largo de su trayectoria, ha enfatizado que no es una escritora feminista.

Fanny Buitrago, se ha inspirado en la búsqueda de nuevas formas narrativas que evidencian el problema social al que se enfrenta Colombia; muestra de ello se esboza en libros como: *El hostigante verano de los dioses* (1963), su primera novela publicada a sus 18 años de edad, y dos de sus piezas teatrales, enmarcadas en diferentes etapas de la violencia política y social que vive el país desde hace varias décadas, esta obra fue escrita cuando aún

pertenecía al nadaísmo², debido a que en 1968 Fanny Buitrago pidió ser excluida del grupo tras tres años de permanencia.

En mayo de 1964, se presenta el ballet *La garza sucia*, obra inédita, basada en el relato homónimo de Fanny Buitrago, ganador del Premio de la Temporada de Verano en Buenos Aires en 1965. Además, en 1964 Buitrago tuvo otra publicación, en la ciudad de Cali, por la cual recibió el Premio Nacional de Teatro en el IV Festival de Arte de Cali, año en que se publicó la obra llamada *El hombre de paja* (1964), que comparte un tema básico y recurrente en algunas obras de Buitrago, como es la violencia en nuestro país, perteneciente a su selección de relatos, *Las distancias doradas*, en el mismo año.

Seis años después, en 1970, Buitrago publicó una nueva novela titulada *Cola de Zorro*, la cual fue finalista en el concurso literario Seix Barral en 1968, dos años antes de su publicación. Novela descrita como una obra de ficción histórica, que hace referencia al “bogotazo”, siguiendo la misma línea de violencia, e incluyendo aspectos del panorama general de la política colombiana, además de incursionar en temas como la sexualidad desbocada.

En 1973 publicó el libro de cuentos *La otra gente*, una colección de 14 historias cortas, donde se evocan aspectos mágicos, supersticiones, ritos y costumbres de la cultura, la tradición oral y el constante ir y venir de los personajes. En 1974 ganó premios otorgados

² El Nadaísmo, como corriente estética y cultural, surge en 1958 como respuesta a la complicada situación política de Colombia, cuando la incipiente instauración de un nuevo régimen de gobierno, luego de la dictadura del General Gustavo Rojas Pinilla, coincidía con los arduos enfrentamientos entre los dos partidos tradicionales que se disputaban el poder. Gonzalo Arango (1931-1976) es el joven poeta que originalmente funda y difunde el movimiento desde Medellín.

por *El Tiempo* (Bogotá), *El Nacional* (Caracas), y *The Revue Deux Mondes* (París), por la historia *Pasajeros de la noche*, que se publicó más tarde en la colección *Bahía Sonora*, relatos de la isla de San André, en 1976. En ese mismo año, Buitrago ganó el premio de Literatura Infantil, patrocinado por Seguros Médicos Voluntarios, con su versión *La princesa chibcha*.

La versatilidad de Fanny Buitrago le permite, así mismo, conectarse con diversos tipos de público, desenvolviéndose con éxito en los terrenos de la literatura infantil y juvenil. Su primera contribución integral a la literatura infantil fue *La casa del abuelo* (1979), con la que ganó el V premio Unesco-Editorial Voluntad de Literatura Infantil, trayendo a colación momentos de la infancia, y valiosos recuerdos para el narrador, vividos en la casa del abuelo. Muestra, además, un olor a Caribe, a casonas viejas, grandes y espaciosas, ambiente natural (animales, árboles), juegos tradicionales como el dominó, ludo, carritos de madera, muñecas de trapo, caballito de balanzas, libros de colores, rompecabezas, zapatos de charol y vestidos de cintas.

Consecutivamente, publicó su novela *Los pañamanes* (1979), enmarcada igualmente dentro de un ambiente caribeño, compartiendo temáticas como el mito, la magia y la leyenda raizal con el libro de cuentos *La otra gente* (1973). Al mismo tiempo, la novela es un fresco de las distintas formas de asimilación de la cultura intrusiva continental, que se puede ver a simple vista con el título, *Spanish man*, es decir, el hombre que habla español, venido del continente. Todas las características antes mencionadas hacen que *Los pañamanes* mantengan una relación con las historias de *Bahía Sonora* (1976).

Con un giro en los temas recurrentes de Buitrago, fue publicada *Los amores de Afrodita* (1983). Ese mismo año, su historia *Camino de los búhos* fue llevada a la televisión

y presentada por la Universidad Javeriana de Bogotá, en la Segunda edición del Festival Latinoamericano de Teleducación Universitaria en Lima, Perú. En 1985 se realizó un cortometraje de la misma historia escrita, bajo la dirección de Mónica Silva.

La casa del arco iris (1986), refleja claramente la presencia de la tradición oral como recurso que rompe la frontera entre el pasado y el presente, mostrando a las generaciones actuales vivencias, costumbres, cultura, tradiciones, hazañas. *Cartas del Palomar* (1988) hace parte de la literatura infantil y juvenil, forjada en un constante contar de historias entre los niños protagonistas, que surgen entre otras cosas, a partir de experiencias vividas y aspectos tomados del entorno en el que se encuentran inmersos; también se hace una compilación de hechos pertenecientes al relato, adoptando algunos detalles de la religión, como es el nacimiento de Jesús. *La casa del verde doncel* (1990), al igual que en *La casa del abuelo*, *La casa del arco iris* y *Las Cartas del Palomar*, se hace referencia tanto a los días de infancia del narrador junto a su abuelo Tomás, como a la casa donde transcurrieron sus vacaciones, en la cual, la cotidianidad y la vida en familia era un motivo inspirador.

Más tarde, en 1991, fue publicada otra obra teatral, nombrada *Al final del Ave María*, pieza en la que están enmarcadas durante diferentes momentos la violencia política y social que ha vivido Colombia, desde hace varias décadas. Del mismo modo que esta temática se ha abordado en las obras *El hostigante verano de los dioses* (1963), *Hombre de paja* (1964) y *Cola de Zorro* (1970).

En la sexta incursión de Fanny Buitrago en el género novelesco, se encuentra *Señora de la miel* publicada en 1993. A lo largo de la obra, aparecen distintos personajes que brindan datos, cruzan información dando una visión holística de la misma, muestra en su estructura

la importancia del amor, de la perseverancia; además, está marcada por la jerarquización social, abordando temas como la belleza, el erotismo, la visión del cuerpo y de la construcción del sujeto femenino, entre otros aspectos.

Casi una década después, Buitrago publica otra de sus novelas, *Bello Animal* (2002); cuya estructura se torna caótica y desordenada, lo cual hace juego con la historia en cuestión, evidenciándose una mezcla entre presente y pasado; en esta novela el narrador habla de una sociedad en la que abundan los estereotipos, la modernidad, los medios de comunicación, el feminismo, e incluso, el pensamiento machista.

Más tarde, escribe *Los encantamientos* (2003), un libro de cuentos en el que Buitrago critica el estado del arte en la posmodernidad, contaminada por los medios de comunicación. Años después, Buitrago retoma la literatura infantil con *Historias de la Rosa Luna* (2008), perteneciente a relatos infantiles de corte fantástico, cuyo eje temático son los mundos paralelos donde habitan seres fabulosos, llenos de magia e inocencia. El libro está integrado por diez relatos que, aunque independientes, están hilados ya sea por sus personajes o por los territorios donde habitan.

Luego de dos años, Buitrago publicó su libro de cuentos *Canciones profanas* (2010), donde vuelve al mundo del mar, las islas, su gente y la atmósfera del Caribe colombiano, con sus mitos, anécdotas, costumbres, estructura socio-económica, leyendas y personajes, como en sus otros libros de cuentos *La otra gente* (1973) y *Bahía Sonora* (1976).

Fanny Buitrago ha representado a Colombia en congresos literarios y festivales de diversos países de Europa y América; es una de las pocas escritoras colombianas en cuyas obras aparecen de una manera real, temas controversiales que ponen en evidencia las

problemáticas y estereotipos sociales, panoramas políticos, las conductas impuestas por la sociedad de alcurnia, la postmodernidad, entre otros.

Del mismo modo, Buitrago da muestra de su procedencia caribeña a través de sus escritos, rememorando algunos aspectos de su infancia y de su vida. Sus obras han sido traducidas al inglés, al portugués, al alemán y al francés, siendo merecedoras de importantes premios nacionales e internacionales, que la han posicionado como una de las escritoras más importantes de Colombia y Latinoamérica.

PERSPECTIVAS DE UNA LITERATURA CARIBEÑA

Es pertinente rescatar algunos de los estudios y aportaciones que desde el discurso académico se han hecho sobre la narrativa de Fanny Buitrago y que validan de alguna manera el quehacer académico de este trabajo.

La crítica que se ha realizado a las obras de Buitrago es amplia, pues la narrativa de ésta ha sido objeto de estudio de diversos críticos literarios, entre los que se encuentran Gabriel Ferrer Ruiz (2005), Karol Johanna Lázaro de la Hoz (2005), Wilfredo Vega (2005), Lyda Vega (2005), Amílkar Caballero De la Hoz (2005), Adalberto Bolaño Sandoval, (2005), Nadia Celis Salgado (2005), Manuel Guillermo Ortega (2005), Luis Fernando López (2005), siendo sus análisis publicados en el segundo número de la revista *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, dedicada por entero a la obra de la escritora barranquillera.

Partiendo de los supuestos anteriores, cabe destacar que existen otros estudios que giran en torno a las obras de Fanny Buitrago y que han sido desarrollados por Teobaldo Noriega (1998), Luz Mary Giraldo (1994-2004), Consuelo Alba Mancilla (2010), Ariel

González Rodríguez (2012), Adriana Rosas (2010), Óscar Castro García (2010), Esperanza Arciniegas Lagos (1995), Nadia Celis (2007- 2008), entre otros.

Los análisis aquí expuestos por este grupo de críticos literarios merecen gran atención, puesto que me han permitido conocer las diferentes visiones de las obras de Fanny Buitrago y, así mismo, postular tópicos de tratamiento en la obra a estudiar.

En primer lugar, se encuentra Gabriel Ferrer (2005), quien en su reseña “La poética en *La otra gente*”, hace un recorrido por esta serie de cuentos, revelando una poética diseñada en la tensión narrativa, relatos cortos y sinceros que gravitan entre la realidad y la ficción, atravesados por motivos tales como: héroes cotidianos, el reconocimiento de la realidad, la superstición, la magia y la hechicería, el viaje y el regreso, la tradición oral, las costumbres, y la religiosidad. En lo referente a la lectura de la imagen, sostiene que los personajes se muestran con máscaras sociales; al varón se le considera la cabeza del hogar al ser reflejo de Dios y a la mujer se le visiona como una figura sumisa y derivada del hombre regida por preceptos religiosos para conseguir pareja.

De igual manera, Karol Lázaro (2005), en su estudio sobre “La decisión ontológica del hombre del caribe insular colombiano en *Bahía Sonora*”, destaca las temáticas más significativas que se presentan en este conjunto de cuentos, entre ellas, la fuerza reveladora y la fantasía del sueño, la ilusión del mito, el politeísmo, el eterno retorno, la tradición oral, las festividades carnestoléndicas; las cuales son características del pensamiento mítico y se manifiestan como un componente de la cosmovisión, la identidad y la cotidianidad de los isleños. Por otra parte, la autora muestra los objetos mágicos como elementos presentes en los cuentos de hadas, afirmando que estos, en el cuento “Bahía Sonora”, son visionados como

objetos que proporcionan protección a los protagonistas y que la pérdida de estos es sinónimo de desventura y desgracia.

En cuanto a Wilfredo Vega (2005), este expresa que en el conjunto de cuentos pertenecientes a *¡Libranos de todo mal!*, a los cuales él denomina como “un paseo por las estaciones del infierno”, prima una mirada irónica, dolorosa y desencantada del mundo urbano. En lo que respecta a la visión que se tiene del ser femenino, es reiterada su actitud arribista, vanidosa e ignorante, destacando su carencia de construcción crítica, de individualidad y su goce ante el consumismo de la televisión.

Según Vega (2005),

Una de las ironías más bellas del universo femenino se configura en el cuento *Viernes del espejo*. Allí se critica el culto a la belleza corporal del “marketing” moderno a través del señalamiento de la fugacidad del esplendor corporal. La mujer envejecida es testigo de la condena de su deterioro físico. El espejo, antiguo escenario de los retoques de la belleza juvenil, ironizará sórdidamente el carácter efímero del cuerpo, su materia putrefacta, su condición finita ante la muerte; el cristal que celebra la plenitud física de la juventud, ahora testimonia el envejecimiento, los adioses del ser” (p. 152).

Por su parte, Consuelo de Alba Mancilla (2010), en su escrito *La Señora de la Miel*, publicado en la Revista Electrónica de Estudios Literarios (párr. 6), recalca algunos aspectos que convierten a la obra en un escrito erótico. Afirma que “esta historia da cuenta del despertar de la sexualidad femenina, mezclando placeres gastronómicos y carnales con metáforas calientes y coloridas”. Otro de los aspectos que llama la atención en su crítica es que destaca la analogía existente entre la novela *Señora de la Miel* (1993) y los cuentos *La Cenicienta* y *La Bella Durmiente*. Con respecto al primero, expresa: “*La Señora de la Miel*

es la historia de Cenicienta contada otra vez. Desgracia tras desgracia soportada con el estoicismo que da la candidez” (párr. 9) Así mismo, con relación al estado soporífero en el que se sumergió Teodora como consecuencia del desengaño, De Alba destaca la inacción y el despertar de la protagonista solo a través de un beso simbólico.

Por su parte, Ariel González Rodríguez (2012), en “*Bello Animal* Valor postmoderno” de la novela colombiana” trata de esclarecer el concepto de posmodernidad haciendo uso de algunos aportes de Raymond Williams, para luego contrastarlo con lo expuesto por Amílkar Caballero (2005), en su escrito “*Bello Animal*, una mirada caribeña al mundo posmoderno”. Llama la atención que González (2012) desea destacar la particularidad con que Fanny Buitrago “evalúa la realidad postmoderna”, esa que existe socialmente y que “la novela recrea”, se centra en criticar lo ya expuesto por Caballero, resaltando que, en la literatura de la modernidad, el trabajo de la forma estaba en perfecta sintonía con la búsqueda de la autonomía del campo literario.

Luz Mary Giraldo (1992), por su lado, hace un interesante recorrido, sobre distintas obras de Buitrago entre ellas *El hostigante verano de los dioses*, *¡Líbranos de todo mal!*, *Los Amores de Afrodita*, *Bahía Sonora*, *Señora de la miel*, entre otras; en lo que respecta a esta última, la describe como una parodia de la sociedad barranquillera, con su parafernalia e hibridación cultural.

De igual forma, hace énfasis en el realismo mágico como elemento primordial de la obra, enmarcado por sensaciones, gustos, colorido, sensualidad y el placer erótico relacionado con los cinco sentidos. Además, expresa que dicha obra no solamente recrea la identidad colombiana y barranquillera, sino que la burla, aprovechando los recursos propios

de las vivencias culturales y literarias que la nutren. Por último, un elemento común que destaca es la transformación de cuentos de hadas que vive Teodora Vencejos, que en palabras de Giraldo lo nombra como “El espejo ridículo que proyecta otra mujer”.

En cuanto a la crítica realizada por Lyda Vega Castro (2005), se encuentra el ensayo “Abracadabra, la escritura encantada”, que hace referencia a su libro *Los encantamientos* (2003). El texto muestra cómo los cuentos evidencian el paso de una época anterior a ésta, y cómo a través de ellos se logran evocar aspectos claves y recurrentes en la escritura. Cabría mencionar cómo Buitrago emplea minuciosamente tópicos entre sus escritos con significación inmersa, entre los cuales se encuentran: colores, olores, lenguaje caribe, rastros de urbanidad, medios de comunicación, trozos de vida, que nos mueven a la reflexión sobre nuestro entorno y el sujeto cultural que se está formando. Los relatos que componen el libro *Los encantamientos*, revelan personajes aficionados por lo bello, desde su oficio de artesanos, como es el caso de Tancredo. Asimismo, invocan en los siguientes relatos la nostalgia por el tiempo ido y los cambios que han sufrido los mismos. En cuanto a lo bello, una cualidad inherente a lo artístico, los cuentos rebosan además imágenes y atmósferas que agradan, lo que se encontrará en muchas de las obras producidas por Fanny Buitrago y que adicionan significados en sus escritos. De este modo, se conviene en definir la belleza muchas veces como la propiedad de las cosas que las hace ser amadas, infundiéndoles deleite material y espiritual.

En la misma línea de críticas realizadas a Buitrago, se sitúa Amílkar Caballero De la Hoz (2005), quien continúa estudiando el panorama de temas que preocupan a la autora en lo referente a los medios de comunicación, la publicidad, la tecnología, la mujer y los valores, que refleja en sus líneas la historia que se esconde detrás de la moda, los estereotipos, e

infinidad de aspectos que aquejan la vida de las mujeres protagonistas en las novelas y mujeres en la vida real; Caballero (2005), en su reseña “*Bello Animal: una mirada caribeña del mundo posmoderno*”, parte del postulado de que los escritores nacidos en el Caribe son modificadores y creadores de parámetros epistemológicos para aproximarse a su realidad, para explicar la perspectiva particular que Buitrago emplea a la hora de evaluar la posmodernidad que la novela recrea.

De este modo, Caballero (2005) expone que la visión de Buitrago, no solo clama por una vuelta al mundo de las tradiciones y los valores colectivos y familiares, sino que propugna por el derrumbe del *ethos* posmoralista y narcisista posmoderno a través de la revisión del ideologema civilización y barbarie (asociado al nombre de la novela), de una caracterización aguda y profunda del ser femenino y del uso de prácticas discursivas del mundo premoderno entremezcladas con las del mundo posmoderno.

Es válido señalar también los aportes que han hecho teóricos como Esperanza Arciniegas Lagos (1995), en el texto “*Los Amores de Afrodita*, de Fanny Buitrago: el protagonismo del discurso en la postmodernidad”. En este artículo, Arciniegas manifiesta que los cuentos de *Los Amores de Afrodita* es otra muestra más del trabajo que la autora realiza sobre la palabra y el discurso en su narrativa, en los que se evidencian modelos de amor y felicidad que son impuestos por los diferentes medios de comunicación.

Arciniegas elaboró la propuesta de análisis de la novela como una lectura desde la pragmática, porque ello implica entender a Buitrago como una escritora de la postmodernidad, que desacraliza los discursos, negando en ellos las verdades preestablecidas. Agrega que Buitrago hace uso de la ironía, la parodia y las máscaras.

Además, expresa que *Los Amores de Afrodita*, vista desde la pragmática, es una crítica discursiva hecha a manera de *pastiche*.³ La autora pone a protagonizar el discurso en su propia negación, para mostrar cómo las verdades culturales no son más que modelos propagados que solo funcionan en los medios de comunicación, donde se construye otra forma de discurso.

En *Los Amores de Afrodita* (1983), se encuentran las estrategias narrativas descritas por Arciniegas Lagos (2005), y en el apartado “Legado de Corín Tellado”, se ve cómo éstas favorecen una crítica de la sociedad de consumo. Buitrago deconstruye las formas de expresión, propias del folletín y, al ponerlas en práctica, rompe con la finalidad de privilegiar el protagonismo de los discursos divulgados en los medios. El tema del trabajo se asocia con el doble discurso en la historia de *Los Amores de Afrodita*, cuya hipótesis está asociada con la monstruosidad y un hilo conductor que le da fuerza al libro relacionado con sororidad, violencia, e incluso, con la insolidaridad, tanto de los hombres y mujeres en cada una de las historias, por ello *el artículo* en mención fue de gran ayuda, al permitirle al lector desmitificar las “verdades” subyacentes en cada cuento y noveleta del libro.

De igual modo, se cita el texto “Mímesis y composición en la obra de Fanny Buitrago: *Los Amores de Afrodita*, del mito a la ficción caníbal”, artículo en el que Luis Fernando López Noriega (2005) intenta una señalización de los primeros procesos de re-semantización efectuados en la novela, que han sido llamados “ficción caníbal” que, en sí mismos, comportan un distanciamiento crucial de la modernidad literaria en nuestro continente, y en

³ Arciniegas Lagos (2005). La propuesta de *pastiche* cultural busca establecer contacto con el autor (el lector), mediante la deconstrucción de los discursos hegemónicos. El texto se apodera de este discurso y lo redobra, le pone al frente su doble paródico y desenmascara así su identidad morfológica y autoritaria.

especial en la región del Caribe colombiano. También se toca en este artículo la representación del mito de Afrodita durante las décadas de los 70 y 80.

El apartado anterior, fue abordado desde la concepción del mito grecolatino, de la imagen ambivalente que representa a la mujer, precisamente en las décadas mencionadas, además se alude al “Calibán” o “Caníbal”, porque constituye la base de la evaluación de representaciones ficcionales en las novelas posteriores al período del *Boom* y, a su vez, es un fenómeno literario que comporta, obviamente, los problemas de mimesis y composición ético-estética de las realidades latinoamericanas.

López (2005) expresa que en *Los Amores de Afrodita* se lee vehiculada, refractada, esta “sensación post” como una composición de novelas que giran en torno a la imagen de los modelos femeninos, mujeres subyugadas por la fuerza del amor y propicias a cultivar las deformaciones que dicho sentimiento sufre en el atafagado siglo XX en Colombia y América Latina, asimismo mujeres que se nutren de sexo y no de intelecto, frivolidad, odio, abnegación o cursilería, en los que nada desdeña de nuestras sociedades. En cuanto al último relato de la obra, “Legado de Corín Tellado”, la imagen de la mujer se ve bombardeada por los estereotipos contruidos por las revistas de moda y de farándula.

Dentro del presente trabajo investigativo, el tema de la imagen de la mujer frente a lo que dictan las revistas de moda y la televisión, será abordado, atendiendo a las situaciones que atraviesan los personajes femeninos de la obra (Maclovia, Sándalo, María Teresa, Anabel, etc.).

Es equivalentemente valioso el estudio llevado a cabo por Adalberto Bolaño Sandoval (2005) en su trabajo “*Señora de la miel: Fanny Buitrago ante el melodrama festivo y la celebración del cuerpo*”, en el que

Buitrago retorna con una novela que revela una combinación de temas y variaciones sobre lo erótico, la oralidad y lo grotesco, el humor, el uso de lo popular y un lenguaje festivo manejado con gran maestría y conocimiento, con el que provoca y subvierte la conocida seriedad y adustez de la narrativa colombiana (Bolaño, p. 97).

Según la cita anterior, el autor reconoce que sería la primera vez que Buitrago pone en escena los dilemas amorosos, tocando diversos rincones rurales y citadinos sin trazar líneas divisorias, pues lo que importa es la dura cotidianidad y comportamientos cruzados en los que se despliegan las rupturas afectivas y dilemas humanos. A su vez, utiliza el término grotesco descrito por Mijaíl Bajtin para ver cómo surgen de la novela de Fanny Buitrago la fiesta popular y el carnaval y cómo el cuerpo llega a ser el centro de esta celebración.

Según lo expuesto por Bolaño: “en la narrativa de Fanny Buitrago, *Señora de la miel* es la novela de la aventura y sus peripecias, de lo popular, lo romántico y lo heroico, de la liberación y de la risa [...]” (p.98). Basado en esta cita, el trabajo de Adalberto Bolaño Sandoval se constituye en un referente teórico para el análisis en la presente investigación, toda vez que considera la carnavalización- enmascaramiento, como un elemento vital para el cuestionamiento y búsqueda de la verdad en los personajes.

Seguidamente, se presenta el trabajo de Nadia Celis (2008), “La traición de la belleza: cuerpos, deseo y subjetividad femenina en Fanny Buitrago y Mayra Santos Febres” donde se hará referencia solo a las historias *Los amores de Afrodita* (1986), *Señora de la Miel* (1993) y *Bello Animal* (2002) de Buitrago, en las que, de acuerdo con Celis, se crean promesas de la

belleza dirigidas hacia el amor, el poder y la felicidad completa. Del mismo modo, el creciente rol de la apariencia en los modelos de feminidad contemporáneos y el impacto de los ideales de belleza en la formación de los sujetos femeninos, en los cuales los cuerpos constituyen el escenario por excelencia de la batalla femenina por una subjetividad autónoma.

Celis Salgado apunta a los paradigmas de belleza y parámetros estéticos, como los de la corporalidad, la construcción de la feminidad, también al paroxismo, ejes temáticos dominantes en las obras, tras los cuales expresa que Buitrago lleva a la cumbre el efecto paródico en los textos, a través del lenguaje soez y del humor carnalesco, con el que emprende una celebración del cuerpo y del erotismo sin precedentes.

Atendiendo a lo expuesto por Celis, en el abordaje del presente trabajo de investigación, resultó importante abordar el tema de la construcción de la feminidad y la corporalidad, pero desde el punto de vista del establecimiento de la identidad del personaje.

El último trabajo que sirvió como referente crítico-literario fue el de María Salgado (2017), profesora en The University of North Carolina Department of Romance Languages y dedicada a estudios de literatura colombiana, con el artículo “Temas y técnicas en *Los Amores de Afrodita* de Fanny Buitrago”, en el cual expone que el tema central de *Los Amores de Afrodita* no es el amor sexual, sino la ausencia de amor que adolece la sociedad contemporánea en Latinoamérica. Además, expone que el desenmascaramiento llevado a cabo por la novelista es subversivo en extremo, puesto que uno de los enfoques de Buitrago consiste en exponer el corrompido andamiaje en que descansa la estructura social moderna por medio de un ataque sistemático y violento contra su célula principal: la familia.

La autora indica que las historias son independientes, que están separadas, pero a la vez unidas por un título que apunta al tema común y las carga de significado. Las une el tema del amor; aunque, lo que las une es la subversión del concepto amor. Del mismo modo, indica que Buitrago, valiéndose de sus cinco narraciones, presenta un amplio panorama del abigarrado y polifacético mundo citadino, cuyos personajes son representativos de toda una gama de clases sociales.

Respecto a lo expuesto por Salgado, en el análisis de la obra será abordado el tema del desenmascaramiento, en lo concerniente a las realidades expuestas en algunos personajes (Saskia- Sándalo) desde la perspectiva de la sororidad, monstruosidad, violencia y doble discurso, esto con relación al tratamiento y concepción familiar que en ellos se expone.

La propuesta investigativa del presente trabajo, se centra en desarrollar en los cuatro cuentos y en la noveleta⁴ *Los Amores de Afrodita* de Fanny Buitrago, la incidencia del doble discurso social, político, moral y la monstruosidad en los personajes femeninos. Ello se fundamentará en los siguientes objetivos específicos:

1. Detallar los elementos relevantes de la vida y obra de Fanny Buitrago con respecto a su narrativa.
2. Identificar la influencia del doble discurso tradición-posmodernidad en la construcción de personajes femeninos monstruosos en “¡Anhelante, oh anhelante!”

⁴ Se le considera un carácter de noveleta, por su propio mundo ficticio que alcanza mayores ribetes que los otros textos que aparecen en la obra.

3. Establecer cómo los patrones de felicidad e infelicidad y fidelidad e infidelidad validan el doble discurso de las mujeres en el cuento “Rosas de Sarón”.
4. Determinar cómo se relacionan lo popular, lo identitario y la sororidad con el doble discurso en “La carne es dulce”.
5. Reconocer en la noveleta *Legado de Corín Tellado* el doble discurso y la monstruosidad de los personajes que se insertan en la esfera pública-privada.

Ahora bien, para el desarrollo de los objetivos, se llevará a cabo la lectura de la obra y se buscarán textos para comprender el contexto histórico y narrativo y a su vez compararlos con autores de la región y sus temáticas. Del mismo modo, se hará un marco reflexivo sobre el doble discurso y la monstruosidad presentes en las historias de la obra.

La metodología sobre la cual se sustentará el trabajo es el paradigma hermenéutico-interpretativo que, según Arráez, Calles & Moreno (2006), se define como una actividad interpretativa para abordar el texto oral o escrito y captar con precisión y plenitud su sentido y las posibilidades del devenir existencial del hombre. Con esta visión, se analiza concretamente un texto, con su autor, con su propia historia de vida, sus contenidos y sus significados en el contexto mundo histórico del que procede, en donde el intérprete establece un diálogo con el texto que involucra multiplicidad de significados, puntos de vista, concepciones dadas por su momento circundante diferente del texto y al del autor mismo. Desde el punto de vista anterior, la hermenéutica contribuirá a la interpretación de cada una de las historias, para comprender el todo, comprender cada uno de los elementos y variables que en la obra se encuentra para extraer mediante la lectura, conclusiones en horizontes de comprensión más amplios que parten de que el objeto interpretado y el sujeto interpretante manejen un mismo ámbito de comprensión.

De esta manera, entendemos la hermenéutica como una actividad de reflexión en el sentido etimológico del término, es decir, una actividad interpretativa que permite la captación plena del sentido de los textos en los diferentes contextos por los que ha atravesado la humanidad. Interpretar una obra es descubrir el mundo al que ella se refiere en virtud de su disposición, de su género y de su estilo (Ricoeur, 1984).

Desde esta perspectiva, el lector debe conocer el espíritu del autor para que pueda darle la comprensión que requiere al texto, rastrear la experiencia de la realidad que se vive en la obra y compararla con el contexto real de quien lee. Se busca hacer una reflexión de tal forma que se pueda describir y clarificar la experiencia, tal como se aprecia desde una determinada realidad histórica y social.

A partir del paradigma, el estudio de la obra refleja el análisis de la tradición relacionada con la doble moral de los seres humanos en la sociedad, la perversidad percibida por diferentes actores de los cuentos de la obra y, todo ello, se soporta más que todo en la adjetivación mostrada en el relato de Corín Tellado, que de igual forma muestra un hilo conductor marcado por la sororidad, insolidaridad de las mujeres, la monstruosidad, los aspectos negativos de las mujeres y los hombres.

De esta manera, *Los Amores de Afrodita* retratan un mundo azotado por la violencia, por valores negativos y acciones deshumanizantes, en el que la belleza se convierte en el artículo de consumo, y el mal es la base de la indiferencia entre los personajes de los capítulos de la obra. Ahí se relatan las pasiones que arrastran a los hombres y mujeres. Se compara a Afrodita con cada, una de las mujeres de las diferentes historias, diosa del amor, que es pagana por recurrir a los mecanismos de placer y voracidad, nutriendo sus deseos con el sexo,

el intelecto, la frivolidad, el odio, la abnegación o cursilería. Por ende, Buitrago revive a esta diosa, poniéndola en el papel de Maclovia, Saskia, Anabel, Sándalo, Astrid, María Teresa.

Buitrago coincide con el establecimiento de la novela colombiana en los años cuarenta, y quien, a través de sus obras, especialmente la que se estudiará a lo largo de este apartado, es una tradición literaria autóctona, que muestra un gran dinamismo para hablar de descripciones, develar una sinceridad y enfrentar un tratamiento de los temas nacionales (Colombia).

Los amores de Afrodita (1983), es una obra comprendida por una colección de cuatro historias cortas tituladas “¡Anhelante, oh anhelante!”, “Rosas de Sarón”, “Corazón expósito” y “La carne es dulce”, así como por una noveleta, *Legado de Corín Tellado*.

La obra *Los amores de Afrodita* cuenta la historia de varias familias que comparten argumentos y personajes; aunque sus historias son independientes y separadas en cinco narraciones, las une la carga del significado, la decadencia de la familia tradicional, describir el polifacético mundo citadino, un conjunto de personajes con una gama de clases sociales como profesionales, humildes costureras, pasando por el mundillo de escritores, cantantes populares y hasta la mafia, y situaciones que van desde lo político, las finanzas. El mundo narrativo, además, es contado desde la perspectiva de la mujer, para invitar al lector a compartir los sentimientos de la voz que narra.

Para poder realizar el análisis, se hace indispensable, abordar cada uno de los textos en capítulos independientes, orientados cada uno por una pregunta que permitirá estudiar de manera más integral la obra. ¿Qué incidencia tiene el pensamiento tradicionalista en el doble discurso y en la creación de personajes femeninos monstruosos en “¡Anhelante, oh

anhelante!”? ¿Cómo los antagonismos fidelidad- infidelidad y felicidad-infelicidad validan el doble discurso de las mujeres en el cuento “Rosas de Sarón”? ¿En qué medida, el discurso moralista influye en la consecución de la violencia en “Corazón expósito”? ¿Cómo se relacionan lo popular, lo identitario y la sororidad con el doble discurso en el cuento “La carne es dulce”? ¿De qué manera el doble discurso y la monstruosidad permiten a los personajes de *Legado de Corín Tellado* insertarse en la esfera público-privada?

Bajo estos principios, es necesario entender que, si bien, la propuesta y la perspectiva de Buitrago, se inscribe como una denuncia de los hechos de violencia, desigualdad, estereotipos de belleza, rupturas del núcleo vital, como lo es la familia, entre otros; también, se reconoce en su narrativa, la complejidad de las situaciones que involucran a la mujer, evitando la visión estrecha de ella como objeto pasivo y al hombre como causa de situaciones insatisfactorias. Su estudio puede suponer la comprensión de una fase de rupturas y la fundación de una novedosa forma de ver la narrativa, que ambiciosamente destruye el lenguaje canónico y los modos de creación literaria comunes de su época.

O en palabras de Luz Mery Giraldo (1992):

No es fácil escribir sobre la obra de Buitrago, quizá por su engañoso apego a la realidad: costumbres populares que se mezclan con la variedad de los temas y las experiencias ciudadinas, así como mundos infantiles y adultos degradados y decadentes, que hacen parte de su producción que se desplaza del teatro, al cuento, la novela y los relatos de infancia, formando un todo simple y problemático, relacionado con el mundo del hombre de mentalidades tan primarias como conflictivas. (p. 49).

Del mismo modo, Sandra Castillo (2018) indica que

Fanny Buitrago es una escritora uncanny en la medida en que su producción literaria rehúye de todos los moldes y categorías que la crítica literaria ha usado para analizar la producción de las diversas

épocas en las que se marcan sus textos. En realidad, lo que sucede con sus novelas y libros de cuentos es que se anticipan a la sensibilidad estética que dominará movimientos artísticos subsiguientes. (p. 55)

Tal como lo expresa Castillo (2018), resulta una labor compleja en el ejercicio investigativo encasillar a Buitrago en un movimiento u otro, sobre todo porque esta escritora se vale de diversos mecanismos y peripecias para desestabilizar los parámetros que han sido preestablecidos y que de algún modo ubican a la literatura dentro de determinado molde.

Asimismo, es pertinente aclarar que en el presente estudio se tendrán en cuenta, para el proceso de aproximación a la obra, varios sustratos teóricos y metodológicos.

Aproximación teórica

Para la realización del presente trabajo investigativo, se hace necesario entender a qué hacen referencia los términos discurso, doble discurso, monstruosidad y posmodernidad, para, así, poder analizar la obra “*Los Amores de Afrodita*” de manera integral.

Discurso

Como punto de partida para el análisis, es preciso explicar qué se entiende por discurso, para lo cual he recurrido a Foucault (2002), quien su libro titulado *Las palabras y las cosas*, indica que el discurso representa, en relación con el pasaje de la época clásica a la modernidad, “esta necesidad traslúcida a través de la cual pasan la representación y los seres [...] La posibilidad de conocer las cosas y su orden pasa, en la experiencia clásica, por la soberanía de las palabras”, las cuales forman “la red incolora a partir de lo cual se manifiestan los seres y se ordenan las representaciones”. (p. 325).

Consecuentemente, Emmanuel (2009), en su artículo “Foucault/Lacan. Sobre discurso y sus polémicas derivas”, expresa que

todo discurso es social en tanto construcción histórica que involucra, aunque excede a sus hablantes y se va transformando mediante un incesante juego de repeticiones y diferencias, de vicisitudes político-económicas que marcan no solo sus reglas de construcción y validación sino también los modos o estilos de pensar y de conocer, según la hegemonía de una lógica que surca la historicidad de las prácticas sociales (p. 9)

En cuanto a discurso, Teresa Oteiza (2011) hace una reseña de *Discurso y poder. Contribuciones a los estudios críticos del discurso*, en la que indica que para Teun Van Dijk, el discurso tendría algunas propiedades que potencialmente pueden controlar a los usuarios del lenguaje, como los temas o macroestructuras semánticas, los esquemas discursivos o las superestructuras o esquemas textuales, el significado local, el estilo, los recursos retóricos, los actos de habla y las múltiples dimensiones interaccionales que lo engloban.

Adicionalmente, Foucault (1992) en su libro *El orden del discurso*, aporta al presente estudio como derrotero a la concepción de discurso y poder, las cuales se pueden ver en las relaciones que se establecen en los cuentos “¡Anhelante, oh anhelante!” y *Legado de Corín Tellado*. Para este autor, el discurso ha sido considerado tradicionalmente como el medio más transparente para representar la compleja relación que vincula al sujeto con los otros y con su entorno y, hay discursos “que permanecen dichos”, como los textos religiosos, los jurídicos, los literarios y los científicos. (pp. 21-24).

Por su parte, Bourdieu (1997), en su libro *Razones prácticas*, hace una distinción entre dos tipos de discurso: el familiar y el religioso. El autor indica que en el *family discourse*:

Discurso que la familia mantiene sobre la familia, la unidad doméstica es concebida como un agente activo, dotado de voluntad, capaz de pensamiento, de sentimiento y de acción, y basado en un conjunto de presuposiciones cognitivas y de prescripciones normativas referidas a la manera correcta de vivir las relaciones domésticas [...] El *family discourse*, del que hablan los etnometodólogos, es como una especie de ideología política que designa una configuración valorada de relaciones sociales (pp.126, 127).

No resulta sencillo hablar del discurso familiar, puesto que este recoge una serie de eufemismos, es decir un lenguaje de negación. Se habla de la familia desde un ámbito privado que solo en algunos momentos puede validarse en lo público; para el caso de la mujer se le niega la posibilidad de establecerse en un rango diferente al de ama de casa. En este tipo de discurso, quedan transfigurados los roles femenino/masculino. Este tipo de discurso, se vislumbra a lo largo de toda la obra *Los Amores de Afrodita*, especialmente en los cuentos “Anhelante, Oh anhelante” y “Rosas de Sarón”.

El discurso religioso, según lo plantea Bourdieu (1997) está más relacionado con las dicotomías que surgen entre la religión y la economía, de forma que

La verdad de la empresa religiosa estriba en tener dos verdades: la verdad económica y la verdad religiosa, que la niega. Con ello, para describir cada práctica, como con los cabiles, habría que disponer de dos palabras, que se solapasen, como en un acorde musical: apostolado/marketing, fieles/clientela, servicio sagrado/trabajo asalariado, etc. El discurso religioso que acompaña la práctica forma parte integrante de la economía de las prácticas como economía de los bienes simbólicos (p. 188).

Para que el discurso religioso tenga valor, este debe estar ligado a una condición económica que lo respalde. En la noveleta *Legado de Corín Tellado*, se puede vislumbrar cómo la posición económica influye en las decisiones eclesiásticas. Puesto que, quien tiene

el poder adquisitivo, decide quien ocupa un determinado rol en los eventos o actividades religiosas, tal como se podrá ver más adelante con el personaje Anabel.

Doble discurso

En este punto, se hace indispensable, citar el artículo de Carlos Mazzola “El doble discurso como práctica institucional. Un análisis desde Pierre Bourdieu” (2000), con el objetivo de tener un primer acercamiento al término doble discurso, a lo que este significa e implica. Mazzola habla de la ética del solapamiento e indica que:

La transgresión de las normas que rigen su orden no es vivida desde la *doxa* de sus cohabitantes como prácticas excepcionales o vergonzantes, sino que, por el contrario, da la impresión de que el límite entre lo que debe ser y lo que es, es puramente ficticio o virtual. No obstante, se pone más o menos de manifiesto dualidades de distintos órdenes, pero que todas ellas se reproducen a nivel discursivo como lo que comúnmente se conoce como *doble discurso*”. (p.81).

Asimismo, Mazzola (2000) explica el significado del doble discurso, tomando como base el postulado de la sociología tradicional funcionalista, para la cual el doble discurso es entendido como “una deformación o perversión entre un rol prescrito y el desempeño que un actor realiza del mismo”. (p. 81). Así pues, puede comprenderse como el fruto de una distorsión de la relación entre lo institucionalizado con lo que alguien específicamente realiza.

Partiendo de lo expuesto anteriormente, con relación a los términos discurso y doble discurso, el presente trabajo investigativo se enfocará en vislumbrar cómo los personajes que interactúan en la obra hacen uso del doble discurso en sus actos comunicativos.

Monstruo/ monstruosidad

Omar Calabrese (1989), en su libro *La era neobarroca*, señala que la palabra monstruo tiene dos significados; el primero, “la espectacularidad, derivada del hecho de que el monstruo se muestra más allá de una norma (*monstrum*). El segundo la “misteriosidad”, causada por el hecho de que su existencia nos lleva a pensar en una admonición oculta de la naturaleza, que deberíamos adivinar (*monitum*) (p.107).

Por su parte, Carles Lalueza (2002), en el libro titulado *Dioses y monstruos*, hace énfasis en el hecho de que, a lo largo de la historia, las desviaciones del patrón de normalidad han sido consideradas monstruosas y contrarias en la naturaleza, incluso impías y morales. Pero el contrario de lo que podamos creer, “el propio concepto de normalidad no se ha mantenido fijo, sino que se ha expresado de forma diferente en cada época, según los prejuicios de la sociedad del momento” (p. 9).

Otro autor que toca esta temática es Foucault (1996) en su obra *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, en la que señala que los monstruos son como “el ruido de fondo, el murmullo ininterrumpido de la naturaleza” (p. 156). El monstruo nace de un imaginario colectivo a partir de una diferencia, la mayoría a veces corporal, que se muestra evidente. “El monstruo hace aparecer la diferencia: ésta, que aún carece de ley, no tiene una estructura bien definida; el monstruo es la cepa de la especificación, pero ésta no es más que una subespecie en la lenta obstinación de la historia”. (p.157). Este hecho es el que provoca que las transformaciones corporales se vean, para buena parte de la sociedad, como algo inquietante.

Por otra parte, Georges Canguilhem (1966), afirma que la existencia de los monstruos cuestiona la vida en cuanto al poder que tiene de mostrarnos el orden. Además, este autor manifiesta que lo monstruoso, está relacionado con la distorsión en la formación de la forma, es decir, con la limitación en su interior, la negación de lo vivo a través de su no viabilidad.

Jordi Planella (2006) escribió un libro titulado *Subjetividad, disidencia y discapacidad*, en el cual hizo la distinción de la palabra monstruo desde el punto de vista etimológico, haciendo referencia a los conceptos griego y latín de *terata* y *monstra*, respectivamente, e indica que desde hace mucho tiempo “todo aquello que tenga relación con la monstruosidad denotará un cierto regusto de negativismo, algo demoníaco, el estado de caos por excelencia” (p. 55). Del mismo modo, se establece la idea de que el monstruo ha sido “objeto de fascinación, de admiración, pero al mismo tiempo de odio y rechazo, dependiendo de cada momento histórico y cada contexto geográfico” (p. 56).

Consecuentemente, Planella (2006) vincula el tema de la máscara al de la monstruosidad, indicando que siempre mostrada de forma frontal, se encuentra situada en la frontera entre aquello humano y aquello bestial, la masculinidad y la feminidad, la belleza y la fealdad. “La monstruosidad, la diferencia corporal, la alteridad, en definitiva, nos confronta a los límites de lo que consideramos humano. Los ojos del otro (de la alteridad) son un espejo para nosotros mismos” (p. 59).

Por otro lado, Jeffrey Cohen (1996) afirma que “el cuerpo del monstruo es un cuerpo cultural”, de modo que,

The monster is born only at this metaphoric crossroads, as an embodiment of a certain cultural moment—of a time, a feeling, and a place. The monster’s body quite literally incorporates fear, desire,

anxiety, and fantasy (ataractic or incendiary), giving them life and an uncanny independence. The monstrous body is pure culture (p. 4).

El monstruo no puede existir por sí mismo, solo puede ser leído y ser entendido a través de las relaciones culturales en las cuales se mueve y participa. Cohen indica que el monstruo reside en el umbral de la diferencia, es el legado de la otredad, la representación de otros mundos posibles, una versión de uno mismo dentro de todas las alternativas que no han podido realizarse.

Otro autor que resulta necesario citar es Gabriel Giorgi (2003). En su libro *Formas comunes: animalidad, cultura y biopolítica* se une a la definición de la anormalidad que postula Foucault, al considerar que “la anormalidad resulta, en gran medida, de un esfuerzo perceptivo: los detalles y las variaciones que se conjugan como ‘anomalía’ surgen a partir de la conjunción entre lo visible del cuerpo y otro cuerpo, invisible, hecho de ‘teoría’ y ciencia”’. (p. 321)

En efecto, el monstruo es una interpretación ficcional de la realidad, encargada de hiperbolizar las anomalías de su ser para contribuir a su deshumanización y el consecuente proceso de momificación, necesario para diferenciarse de una normalidad que necesita monstruos para establecer sus límites.

Monstruosidad femenina

Rosi Braidotti (1997), en el capítulo denominado “Mothers, Monsters and Machines” expresa su posición frente al tema de la mujer vista como monstruo:

Más allá de la tradición literaria, la asociación de la femineidad con la monstruosidad apunta a un sistema peyorativo que está implícito en la lógica binaria de las oposiciones que caracterizan el orden

discursivo falocéntrico. El monstruo como concepto negativo, el polo de lo peyorativo es estructuralmente análogo a la figura femenina tanto como asociarlo con lo que es diferente a las normas establecidas, sea cual sea la norma. (p .64, traducción mía).

Consecuentemente, Braidotti, continúa su posición indicando que la mujer es catalogada como un signo de diferencia, y como tal es monstruoso. “Si definimos el monstruo como la entidad corporal que es anómala y perversa frente a la norma, entonces podremos argumentar que el cuerpo femenino comparte con el monstruo el privilegio de mostrar una combinación única de fascinación y terror”. (1997, p. 65, traducción mía).

Asimismo, esta autora, expresa que el hecho de que a una mujer le pueda cambiar la forma de su cuerpo durante el embarazo y la lactancia, es capaz de “vencer la noción de una forma corporal estática, visible, reconocible, clara y distinta como las que marca el contorno del cuerpo. Ella es morfológicamente dudosa [...] es problemático a los ojos de la economía logocéntrica para quien ver es el primer acto de conocimiento y la mirada, la base de toda la conciencia epistémica” (p. 64, traducción mía).

Tal como lo expresa Braidotti, son algunos rasgos propios de la maternidad lo que ha convertido a las mujeres en criaturas monstruosas. Es por ello que, al ser capaz de: sangrar todos los meses, cambiar de forma durante el embarazo, llevar otra vida dentro y posterior a ello, volver a su estado natural, se vuelven a los ojos del patriarcado un monstruo.

Posmodernidad

El siglo XX fue un siglo de cambios: en la tecnología, en la política, en las telecomunicaciones y, también, en la concepción misma del ser humano y de la historia.

Algunos teóricos, optaron por ponerle un nombre a esos cambios, puesto que estos marcaron una ruptura con respecto a la concepción moderna, así que los llamaron: posmodernidad.

Asimismo, comenzó a establecerse una diferenciación entre un término y otro. La modernidad, por su parte, priorizaba las palabras sobre las imágenes mientras, la posmodernidad debía priorizar la sensibilidad visual, frente a la creencia en la existencia de realidades substanciales. De una u otra forma se daría más valor ahora a la forma que a los contenidos.

Por su parte, Lozano Mijares (2007), en su libro *La novela española posmoderna*, expresa que el término posmodernidad es percibido, sin lugar a dudas, como tendencia o movimiento sociocultural occidental iniciado en torno a 1968. La autora muestra su desacuerdo frente a la definición que establece la Real Academia de la Lengua Española, debido a que considera que la posmodernidad es más que una tendencia, es una concepción de mundo. Lozano Mijares (2007) hace alusión a la posmodernidad como una imagen o metáfora, e indica que un buen ejemplo sería “el laberinto: algo descentrado, excéntrico, no cronológico, no causal, polisémico, disperso e irónico” (p. 9).

De acuerdo con Lozano Mijares (2007), en términos teóricos la posmodernidad ha sido asumida desde tres perspectivas. La primera, como un nuevo proceso cultural determinante en las producciones artísticas de principios del siglo XXI (lo cual se debe en gran medida a la revolución científico-técnica); el segundo, como un movimiento artístico, cultural o literario, que en cierto modo se opone al modernismo; y el tercero, la posmodernidad, en términos filosóficos, concebida como el resultado del fracaso del proyecto moderno.

Consecuentemente, al darle características y/o atributos a la posmodernidad, Lozano Mijares (2007) y Linda Hutcheon (1993) indican que la parodia es considerada comúnmente un fenómeno que se halla en el centro de la posmodernidad. Sin embargo, para Lozano Mijares no todo se reduce a la parodia, también se debe tener en cuenta que “los géneros sentimentales ejercen su influencia plenamente asimilados e identificados, sin solución de continuidad, con otros contenidos y otros contextos tradicionalmente propios de la alta cultura”. (p. 21). De modo que ya no nos enfrentamos solo a la parodia de tinte burlesco, sino también a la práctica conocida como *pastiche*.

El término *pastiche*, podría definirse en una doble línea: la de relación y la de oposición a la parodia. Un autor que da una definición más puntual es Jameson (1982), quien expresa que:

El *pastiche*, como la parodia, es la imitación de un estilo peculiar o único, llevar una máscara estilística, hablar en un lenguaje muerto: pero es una práctica neutral de esa mímica, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso satírico, sin risa, sin ese sentimiento todavía latente de que existe algo *normal* en comparación con lo cual aquello que se imita es bastante cómico. El *pastiche* es parodia neutra, parodia que ha perdido su sentido del humor. (p.170).

Para la presente investigación, es importante mencionar este término, puesto que como indicó Arciniegas Lagos (2005), Fanny Buitrago escribió *Los amores de Afrodita* como una crítica discursiva hecha a manera de *pastiche*. La autora parodia las relaciones sociales, políticas y económicas que viven los personajes. Además, evidencia cómo los medios de comunicación se convierten en los titiriteros y los sujetos en títeres, que, al ser dominados, pierden el control de sus emociones y actos. A este respecto, Lozano Mijares (2007) expresa que “las emociones básicas del ser humano de hoy, hombre o mujer, son encauzadas y

representadas por un imaginario construido gracias a los mitos y arquetipos de la cultura de masas” (p. 23).

Por su parte, Hassan (1991), en el artículo “El pluralismo en una perspectiva postmoderna”, emplea el término descanonización, el cual puede entenderse como la deslegitimización de los códigos maestros en la sociedad. Este se apoya en gran medida en el supuesto de Lyotard (1979) *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, sobre el desuso de las metanarraciones que favorece *les petites histoires*. Hassan (1991) indica que “Así, desde «la muerte de Dios» hasta la «muerte del autor» y «la muerte del padre», desde la burla de la autoridad hasta la revisión del plan de estudios, estamos descanonizando la cultura, desmitificando el saber, deconstruyendo los lenguajes de poder, del engaño” (p. 4). Bajo esta concepción, vale la pena mencionar que Fanny Buitrago, es una escritora que no se encasilla según las normas preestablecidas por el canon, razón por la cual podría aseverarse que su literatura está enmarcada en la posmodernidad, teniendo en cuenta que su narrativa está cargada de una percepción caótica del mundo, sujetos con nuevas sensibilidades, con crisis de valores y absorbidos por las exigencias de los *mass media*.

Otro de los rasgos que menciona Hassan (1991), está relacionado con el discurso posmoderno, en el que se constata una ausencia del yo o ausencia de profundidad. Él expresa que ya Nietzsche había previsto estos hechos al declarar al “sujeto” “mera ficción”. En este sentido, el propósito de la literatura posmoderna es buscar sus límites y el agotamiento puesto que “se vuelve liminal cuestionando los modos de su propia representación”. (p. 5). Pero el desafío a la representación también puede conducir a un escritor a otros estados liminales: lo abyecto, por ejemplo, antes de lo sublime.

Álvaro Pineda (2006), en su obra *La esfera inconclusa: novela colombiana en el ámbito global*, plantea que:

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

Es natural, el entender que no se trata de que todas estas características estén presentes en la obra de Buitrago, para poder considerarla posmoderna; basta con que tenga algunos de estos rasgos para darnos cuenta de que se trata de una obra que se mueve en los límites del tiempo.

De esta manera, Buitrago, con su obra *Los amores de Afrodita*, muestra una colección de historias divididas sobre personajes que vivencian situaciones típicas de la cultura popular colombiana. Es así, que el lector puede llegar a tener un gran impacto por la obra a partir de los títulos que establecen una relación evidente entre la obra y la novela rosa. Por tal motivo, “Anhelante, oh anhelante”, “Rosas de Sarón”, “Corazón expósito”, “La carne es dulce” y *Legado de Corín Tellado*, muestran una conexión ineludible, constituida por la serie de historias cursis que aparecen en las revistas femeninas de circulación mensual.

Por otra parte, a la colección de los títulos es importante rescatarle los diferentes epígrafes que encabezan cada una de las historias, generando una gama de expectativas en los lectores tales como la referencia que se hace con respecto a Afrodita como diosa del amor y adicionalmente como un resultado maléfico que se apodera de la mente y los instintos;

también está el patrón social que debe perseguir toda mujer que siga la línea de la revista *Vanidades*.

Ahora bien, la autora a través del relato de las obras, busca confrontar al lector al emplear la ironía verbal para lograr contraponer las visiones culturales que traen como consecuencia la apertura hacia nuevas posibilidades que se dejan a opción del lector. En este caso, pone a prueba los patrones que desde siempre han moldeado la vida de las mujeres que las enfrenta a su propia realidad.

Desde esta perspectiva, se puede ver cómo en la historia “¡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. Se muestra a Maclovia como la esposa perfecta que encaja con el modelo de *Vanidades*, relacionado con una descripción que se ajusta adecuadamente al estilo de estas revistas populares, porque es la esposa abnegada, pero al mismo tiempo la mujer sagaz que, en apariencia, haría cualquier cosa por defender a su marido. También se contraponen la visión religiosa y tradicional que tiene Elinor acerca de cómo debe ser la mujer ideal y curiosamente el enfrentamiento que la autora hace de ambas, da como una desvirtuación. Finalmente, el desenlace gira en torno una evidencia que parte de una Maclovia que no coincide con el tipo de mujer que Elinor quiere para su hijo, pero conoce a fondo los rasgos asociados con la mujer socialmente aceptada en el prototipo de *Vanidades* y decide seguirlos para poder manipularlos a su favor.

Algo similar ocurre en “Rosas de Sarón”, donde se presenta una estructura triangular en la que se enfrentan la madre, Lisbeth Afanador, su marido Manuel Hernando y su hija Saskia. Aquí se muestra el desenvolvimiento de Lisbeth, quien se siente una mujer afortunada

por poseer una “hija encantadora” y “bella” que ella misma se ha encargado de “endiosar” y un marido “ovejo (que se muestra como un hombre sufrido y paciente)”, y adicionalmente se enfrenta a la relación de su hija con su esposo, y que a pesar del sufrimiento que le causa la situación, sigue reforzando la imagen de diosa que se empeñó en crear para su hija. Vemos en esta historia, la vida de aquellas madres que tienen la plena certeza que la apariencia, el buen vestir, la belleza y los buenos modales, son la garantía de la felicidad para toda hija. Aquí los hechos demuestran el efecto nocivo del énfasis colocado en esos valores.

En “Corazón expósito” existe un enfrentamiento entre dos familias, los Poveda y los Santocoloma. El discurso de la historia se entremezcla con las cartas estilo novela rosa que se dan entre Juan José y su novia Astrid. A ello, se suma la aniquilación del hermano de Juan, quien fue asesinado en su presencia, para evitar que este declarara en un juicio en contra de uno de los miembros de la familia Poveda. Con este hecho realizado a sangre fría, se muestra de manera sintomática el grado de desintegración que se opera en la sociedad colombiana.

Este último también se hace evidente en “La carne es dulce”, asociado al mundo del espectáculo, la televisión, la farándula y las revistas con el de las altas esferas de la sociedad bogotana. Sándalo es la protagonista de la historia, chica de origen humilde que logra surgir como cantante. Ella se ve amenazada por los chantajes de su cuñada María Clorinda, por lo cual se recrea el efecto de los medios masivos de comunicación en los valores sociales.

En este punto cabe analizar la noveleta *Legado de Corín Tellado*, donde se retrata la relación entre los personajes femenino María Teresa, la mujer hermosa y hermana de Anabel, quien en este caso es la mujer no agraciada que su familia trata de proteger educándola con tutores privados. Se muestra la ironía verbal asociada con la chica fea y la modelo de mujer

sensual y provocativa que se enfatiza en las publicaciones de *Vanidades*, en las que se declaran abiertamente los valores de la sociedad capitalina, y se apunta la situación, como la causante de la tragedia que se relata.

El acierto de Buitrago ha consistido, entonces en enfrentar gráfica y temáticamente al lector, de tal forma que pueda analizar la desintegración inminente de la estructura social a la cual pertenece. Dicha estructura, en este caso, se ve influenciada por valores reforzados que se tejen de los medios masivos de comunicación. Todos estos factores de descomposición social contribuyen a establecer una serie de patrones sexuales, monstruosos y sociales que se encasillan en insultos y desdichas tanto para la mujer como para el hombre. Debido a ello, *Los amores de Afrodita* se puede considerar como una obra motivada a llamarse como clave para comprender de manera detallada, concisa y precisa el papel tan importante que ejerce la manipulación de la información en la sociedad actual.

CAPÍTULO II

Entre la tradición y la posmodernidad en “¡Anhelante, oh anhelante!”

El cuento “¡Anhelante, oh anhelante!”, trae consigo múltiples formas de discrepancia entre lo que el individuo dice y lo que realmente hace. Dichas formas, están asociadas a los ámbitos público/privado, en los que lo conservador se conoce como lo antiguo y lo progresista como lo nuevo. El individuo tradicionalista, se rige bajo la tendencia conservadora poniendo en valor las estructuras de orden, mientras el individuo posmoderno, se aventura por nuevas formas que superen las contradicciones que existen en el orden social o, en palabras de Lipovetsky (1986), la cultura posmoderna representa el polo «superestructural» de una sociedad que emerge de un tipo de organización uniforme y dirigista. En este primer cuento, se evidencian dos roles, uno de la mujer-esposa y otro, el de la mujer-madre, ambas con dos concepciones de mundo diferentes. La mujer-esposa se enfoca en el estatus social, las comodidades económicas y el reconocimiento político; por su parte, la mujer-madre, se caracteriza por ser abnegada, conservadora y con capacidad de moldear las situaciones a su antojo.

De esta manera, se muestra al individuo como un ente que se rige bajo la tendencia tradicional, ligada a las costumbres que se arraigan en la mente de quien la imparte, y que se transmiten de generación en generación. En “¡Anhelante, oh Anhelante!”, por ejemplo, Elinor (la mujer-madre) emite un discurso que se enmascara en la religión, en el que la mujer solo está concebida para servir a su esposo, parir, ser ama de casa y por supuesto, mostrarse como una dama conservadora. Para ella, la verdadera mujer ideal debe ser: “El cielo sabe que las mujeres somos la matriz infinita del universo, la tibieza, el ovario, el nido. Nacimos para

asumir todo el sufrimiento” (1983⁵, p.15). En contraposición, se encuentra el discurso de Maclovía (la mujer-esposa), cuya tendencia está inclinada hacia lo posmoderno, en búsqueda de una transformación contundente y eficaz. Ella es la esposa perfecta, que encaja con el modelo de la revista *Vanidades*, por ser “extraordinariamente inteligente, pagada de sí misma, como una escultura osada y vibrátil, trabajada arduamente por un artista de fabuloso ingenio”. (p. 15).

En este punto, resulta pertinente indicar que las mujeres, en un sentido tradicionalista, como bien lo explícita Lagarde (1999, p.20):

somos habilitadas para hacernos cargo de la vida de otras personas [...] ser para cuidar vitalmente de otros. Somos ciudadanos de todo el mundo; tenemos como función vital: dar la vida, protegerla, cuidarla, reproducirla y mantener a las personas concretas en las mejores condiciones posibles (p. 20).

Esta visión se acerca mucho a la que Elinor tiene de la mujer, del rol que debe asumir y de lo repetitivas que deben ser sus conductas. Ella es el vivo ejemplo de la dama conservadora, regida bajo los prejuicios morales en los que la mujer debe ser madre, pasiva, silente, cuidadora (Lagarde, 1999, p. 21): “a las mujeres se nos configura como madre-esposas para poder ser cónyuges amarradas de por vida a otros seres y para poder ser madres totales de las personas; madres siempre y en todo lugar [...]”. Tal es el papel que cumple Elinor en la narración, siempre preocupada por su hijo Ricardo, por la mujer que escogería como esposa, por las decisiones que estaba tomando. Firme y dispuesta a aguantar, a soportar siempre como la madre abnegada. “Nada de lamentos, hijo. No llores sobre la sal y el agua

⁵ La obra *Los Amores de Afrodita*, fue publicada en 1983. De aquí en adelante, no se colocará el año de publicación en las citas relacionadas con el texto.

derramadas. Hay mucha gente que te espera [...] nosotros hemos comenzado el trabajo. E iremos contigo hasta el final” (p. 47).

Si se observa con detalle este comportamiento de Elinor de sobreprotección y moldeamiento hacia su hijo, se puede identificar fácilmente una muestra de comportamiento monstruoso por parte de este personaje. Como se ha indicado con anterioridad, el monstruo es aquel que está fuera de los cánones establecidos, que se caracteriza por tener cualidades negativas (feo, malo, deforme). Como indica Planella (2006): “El monstruo se muestra y nos muestra un supuesto estado de desorden” (p. 55)

Muy diferente es la visión que se muestra en la obra sobre Maclovia, pues a lo largo de los pasajes se le ve como una mujer autónoma, autosuficiente, pagada de sí misma, que rompe con los parámetros tradicionales de género. Como indica Lagarde (1999, p.6): “la autonomía se constituye. No es algo natural, no está dada; no es parte de las personas como un hecho natural, sino que es un tipo de construcción de las personas, de las organizaciones, de las instituciones, de los movimientos” (p. 6). Maclovia Aranda era una mujer independiente, que tomaba decisiones por sí sola; ella se tomaba su tiempo para obtener todos los conocimientos posibles, para estudiar las columnas financieras y los entretelones políticos. “No era la mujer para compartir la adversidad. La educaron para lucirse y triunfar y disfrutar y derrochar alegría a manos llenas. No para sacrificarlo todo, menos para convertirse en la sombra de un hombre [...]” (p. 45).

Las características mencionadas sobre la personalidad de Maclovia, hacen que se le identifique como un ser monstruoso ante los ojos del discurso falogocéntrico, al oponerse a las normas establecidas, desde el punto de vista patriarcal, como ha mencionado atrás Rossi

Braidotti (1997) “El monstruo como concepto negativo, el polo de lo peyorativo es estructuralmente análogo a la figura femenina tanto como asociarlo con lo que es diferente a las normas establecidas, sea cual sea la norma. (p.64, traducción mía)”.

Las concepciones entre lo tradicional y lo posmoderno confluyen en la obra, inclinándose indistintamente hacia los personajes femeninos (Elinor, Maclovía, Yiri). Para entender un poco más la incidencia de la posmodernidad en la obra, resulta pertinente citar a Lipovetsky (1986) quien indica que la cultura posmoderna está desprovista de “los últimos valores sociales y morales de la modernidad que coexistía aún con el glorioso reino del *homo economicus*”. (p.50). Este autor, expresa a su vez que lo posmoderno significa la aparición de una cultura extremista que traslada la lógica del modernismo hasta sus límites más extremos.

En “¡Anhelante, oh anhelante!”, es Maclovía una perfecta personificación de mujer posmoderna, pues su papel consistía en acabar con los preceptos, en diluir las lealtades tradicionales, buscando deshacerse de aquellas costumbres que estaban arraigadas en la conciencia de Elinor (madre de Ricardo) y que entorpecían su deseo de fluir y alcanzar un alto estatus. “Aunque sus gestos y actitudes sugerían a la mujer moderna, generosa y desprendida, había en ella una soterrada disposición a la molición, los caprichos y el exhibicionismo, que le permitían adaptarse a distintos ambientes” (p.19). Maclovía era una mujer amante de los libros, conocedora del arte, de la música, que cautivaba a los que la rodeaban, siempre impecable, mostrándose firme y resuelta.

Hasta su nombre era motivo de aspaviento, era como salirse del molde, que entonces se estilaba: “no me parecía lógico ni consecuente que se llamara así. Porque las mujeres

distinguidas de la época llevan indistintamente los mismos nombres –Natalias y Marcelas y Anastasias, y Mónicas y Fernandas [...] sobre todo Anas y Marías”. (p.16). De dónde había salido ese nombre, inquiría Elinor. La posición que asume este personaje, nos reafirma la situación de aparente rechazo por lo nuevo, por lo que no es común, e incluso lo tilda como un “nombre rebuscado”.

Consecuentemente, con la caracterización de Maclovia, se encuentra el postulado de Lagarde (1999) en el que según la visión tradicional del discurso del parto: “las mujeres no pueden ser heroicas, deben ser modestas e invisibles. Porque el parto es el espacio de nacimiento del otro. Las mujeres se invisibilizan [...]” (p. 43). Respecto a este discurso:

Maclovia Aranda dio a luz en el corredor del piso veinte, mientras los periodistas del mundo entero registraban el hecho [...] Al día siguiente la foto de Maclovia magnética y sonriente, con mis nietos Elianita y Sebastián a lado y lado en su cama de la Clínica El Country, recorría el globo como el prototipo de las jóvenes, abnegadas madres latinas, que debían parir y criar sus hijos en tiempos de guerra y zozobra (p. 22).

Hay en esta cita, otra muestra de los efectos de la posmodernidad y de la influencia que esta tiene en la obra. Buitrago busca plasmar cómo se alienan los personajes a ella. Tal como lo indica Lipovetsky (1986), “con el universo de los objetos, de la publicidad, de los *mass media*, la vida cotidiana y el individuo ya no tienen peso propio, han sido incorporados al proceso de la moda y de la obsolescencia acelerada”. (p. 107). Así como lo que le comienza a suceder a Maclovia, quien hace de su parto un momento espectacularizado.

Maclovia sale victoriosa de su parto y contrario a la visión tradicional del discurso del parto, ella se muestra como toda una heroína de cuento de hadas, su cara

figuraba radiante, desde *Itzvestia* hasta el *New York Times*; era un claro ejemplo de la esforzada y carismática esposa.

Volviendo un poco la mirada a la visión tradicional, Arévalo (2004, p. 926) expresa que:

La tradición, que etimológicamente viene del latín “tradere”, significa lo que es transmitido del pasado; por extensión, el conjunto de conocimientos que cada generación entrega a la siguiente [...] la tradición, para mantenerse vigente, y no quedarse en un conjunto de anacrónicas antiguallas o costumbre fósiles y obsoletos testimonios, se modifica al compás de la sociedad, pues representa la continuidad histórica y la memoria colectiva [...] contiene en sí misma los gérmenes de la estabilidad, la continuidad y el cambio, la discontinuidad. Y el cambio, en términos de adaptación sociocultural, es consustancial a toda sociedad. (p. 926).

Algunos rasgos de esta definición, se pueden evidenciar en Elinor, que, en medio de sus creencias tradicionalistas, se dejaba influenciar por Maclovia y permitía que esta hiciera cambios en la forma de vestirse, cambios que estaban llamados a modificar la manera en que podía mostrarse al mundo: “fue ella quien trazó los moldes de mis mejores vestidos, escogió los tonos delicados [...] que me adelgazaban visualmente unos quince kilos [...]”. (p. 23). Rasgos de discontinuidad, en el discurso que Elinor proclamaba desde el inicio de la obra.

Respecto a lo anterior, Lagarde (1999) “enuncia que las concepciones tradicionales del mundo y de la vida en las que hemos sido formadas las mujeres [...] fundamentan, recalcan, enfatizan la antiautonomía de las mujeres como sentido de vida” (p. 10). En “¡Anhelante, oh anhelante!”, las concepciones están enmarcadas en un antes de Maclovia y un durante su llegada a la vida de la familia Dussán Palacios. Yiri, tenía una relación con Ricardo, era una mujer obstinada, que no estaba preocupada por su apariencia, ni interesada

por subir de estatus económico; se encontraba más enfocada en ser una mujer al servicio de su pareja, sin otro horizonte que su trabajo en la juventud socialista. Por su parte, Maclovia era una mujer exigente, altiva, que le gustaba que el mundo girara alrededor de su dedo meñique. “Extraordinaria habilidad la de Maclovia para manejar a los demás a su antojo. Ante ella las otras mujeres debían palidecer, morir de envidia [...] tenía la notable cualidad de ser ella misma y a la vez succionar la animadversión de sus posibles rivales. (p. 19).

Del mismo modo, indica Lagarde (1999): “La ética del cuidado a los otros se basa, requiere, reclama que las mujeres se descuiden a sí mismas. En cambio, lo moderno reclama y requiere como fundamento el autocuidado de las mujeres”. (p. 25). En este punto, resulta pertinente establecer una comparación entre dos personajes femeninos de la obra, que vendrían siendo la mujer tradicional (Yiri) y la mujer posmoderna (Maclovia).

No era la esposa estilo Yiri, con jeans desteñidos, cabello alborotado y vestigios de crema Pond's en las mejillas. Vestía exquisitamente, un exclusivo sastre de Scherrer, blusa de organdí suizo, los estrechos y ahusados pies encerrados en zapatillas de cuero de serpiente gris. Un cordón de oro realzaba su cuello y por toda la habitación flotaba la discreta esencia del perfume Joy (p.32).

Esta cita, muestra cómo estas dos mujeres, se ubican en lados distintos de la balanza. Yiri, se muestra como una mujer despreocupada de su apariencia y de los convencionalismos sociales. Por su parte, Maclovia focaliza la atención de quienes la rodean, se muestra triunfante como si fuese una diosa, que necesita ser alabada y exaltada por quienes la rodean, ya sea de manera pública (noticieros, entrevistas) o privada. Yiri se ve en la historia a la sombra de ella “[...] y ahora no pierde la ocasión de compararla con Maclovia. Como si todas las mujeres tuviesen la obligación de ser enciclopedias y figurines ambulantes, y de repeso cocinar a la maravilla” (p. 26). Buitrago se vale de estas relaciones fragmentadas entre los

personajes femeninos, como una forma de denuncia social frente a las concepciones o estereotipos que desde la niñez se han impartido a las mujeres. No solo lo hace en este cuento, sino también en el de “Rosas de Sarón”.

Por otra parte, Beck (como se citó en Bauman, 2000) habla de “categorías zombis” y de “instituciones zombis” que están muertas y todavía vivas. Nombra la familia, la clase y el vecindario como ejemplos ilustrativos de este nuevo fenómeno. Beck, cuando se refiere a la familia, indica:

¿Qué es una familia en la actualidad? ¿Qué significa? Por supuesto, hay niños, mis niños, nuestros niños. Pero hasta la progenitura, el núcleo de la vida familiar ha empezado a desintegrarse con el divorcio [...] abuelos y abuelas son incluidos y excluidos sin recursos para participar en las decisiones de sus hijos e hijas [...]

A propósito de esta cita, Elinor indica que el matrimonio ya no es la institución que era antes, que ya no se percibe sólida y que se derrumba a la menor presión. Es decir, el matrimonio, en su estatus familiar, ha tomado partido de la modernidad y en “¡Anhelante, oh anhelante!”, entró en un estado de licuefacción, terminó acuñado por Bauman (2000), para indicar que toda identidad, que antes era sólida e invariable, ahora se ha convertido en un valor inconstante. En el momento en que Maclovia se dio cuenta que el hombre prestigioso que quería para su vida, no lo sería nunca:

Derrochó una gran carrera, mis afanes, mis contactos políticos... ¡bien me dijo mi mamá!... dijo que yo podía conseguir algo mejor. Y ustedes... ¡viejos pendejos! ¡Pueden quedarse con la joya de su hijito...! Yo lo voy a mandar a la mismísima (p. 46)

Decidió echar todo por la borda. No había en Maclovia el más mínimo interés de continuar con un matrimonio a lo tradicional, basado en los preceptos de “hasta que la muerte

los separe”; ella tenía deseos de escalar, de posicionarse como la esposa de un hombre destacado, no de un fracasado, prófugo de la justicia.

Obtendrá la patria potestad de los niños, la mayoría de los bienes, el derecho a casarse de nuevo. Dicen que ya eligió al hijo menor del doctor Láinez, el único apasionado por la política... ¡Te aseguro que lo sacaré adelante! No lo dudes (pp. 46-47).

En este sentido, podría decirse que Maclovia se muestra como una mujer con aspiraciones y ambiciones altas. Que no está dispuesta a conformarse con migajas. Ella anhela tener éxito, tener una gran posición política y económica, pero para ello necesita tener un buen candidato al lado, que la respalde.

Sin lugar a dudas, tanto Elinor como Maclovia son, en este capítulo, la personificación de la monstruosidad. Estas dos mujeres manipulan las situaciones familiares, se llevan por delante a otros personajes a tal fin de conseguir sus objetivos. Como indica Canguilhem (1966) “la existencia de los monstruos cuestiona la vida en cuanto al poder que tiene de mostrarnos el orden” (p. 88). Maclovia y Elinor se mostraban como mujeres correctas, al servicio de los demás, pero la realidad es que su deseo de poder las desplazaba a límites inimaginables.

Poder político versus conciencia del poder

Los términos poder político⁶ y conciencia del poder⁷ serán utilizados en este apartado, para entender la incidencia del poder y del pensamiento en las relaciones sociales y familiares en

⁶“El poder político (...) es la violencia organizada de una clase para la opresión de otra”; Marx y Engels (1985^a, pp. 128- 129).

⁷ Este término, fue acuñado en la presente investigación, con base a la definición separada de conciencia y poder que se encuentra en el diccionario de la RAE.

“¡Anhelante, oh anhelante!”. Cuando hablamos de poder⁸, podríamos decir que es la facultad para realizar actos y tomar decisiones respecto de sí y de terceros, pero al vincularlo con lo político, podría entenderse como la relación surgida entre quien goza de la autoridad y el don de mando, y quienes acatan u obedecen. Ahora bien, cuando nos referimos a la conciencia, hablamos del conocimiento que el ser humano tiene de su propia existencia, de sus estados y de sus actos.

El poder está muy relacionado con el liderazgo, puesto que dependiendo del poder que ejerza dentro del grupo el líder, así serán los resultados que adquiera. Por ejemplo: antes de que Maclovia llegara a la vida de Ricardo, él no ostentaba un perfil alto, todo lo contrario, hacía parte de la política, pero más como espectador que como ejecutor:

Tú no tenías otra oportunidad que ser un comodín, porque te negabas a ser el saca-micas de Vega y en cuestión periodística mantenías total independencia de criterio. [...] Fue después de tu matrimonio con Maclovia que fundaste la revista *Conciencia* y posteriormente el movimiento independentista del mismo nombre. No antes (p. 18).

Fue Maclovia quien impulsó en todo momento la carrera política de su esposo, ella tenía la consciencia del poder bien desarrollada, no se conformaba con migajas, movía contactos y masas. Ella ejercía el poder sobre las situaciones, tenía la habilidad de modificarlas, usarlas, consumirlas y destruirlas a su conveniencia:

Fue en dicha campaña presidencial que Maclovia dejó vislumbrar el calibre de sus ambiciones [...] Entonces... ¿Cómo es que recogiste fondos para su campaña? –atinó a preguntar Roxana de Malagón.

⁸ “Poder, significa la probabilidad de imponer la propia voluntad, dentro de una relación social, aun contra toda resistencia y cualquiera que sea el fundamento de esa probabilidad.” Weber (1922, p.43)

–Interés- Sonrió con picardía – Así Laínez estará bien lejos de mi marido y lo dejará en paz al menos una buena temporada. (p. 20).

En este punto, resulta provechoso hablar de las ideologías para Van Dijk, en el sentido en que estas son entendidas como un conjunto de ideas que se comparten socialmente, que pueden encontrarse tanto en la ciencia, como en la política o la religión, y se reproducen por medio de los discursos. Desde el enfoque social, cognitivo y discursivo, las ideologías serán comprendidas como ese conjunto de creencias socialmente compartidas, las cuales se evidencian a través de los discursos. Entendidos estos últimos como fenómenos sociales, por medio de los cuales las ideologías se “comunican de un modo persuasivo en la sociedad y de este modo ayudan a reproducir el poder” (Van Dijk, 2006, p. 51).

Asimismo, dentro del discurso como práctica social, se encuentra el discurso político como una forma de acción política. De acuerdo con Burdach y Ross, “se trata de un género discursivo, de carácter monolucativo, constituido por secuencias con inicio, desarrollo y término, con su propia apertura y cierre” (2005: 99). Aunque este discurso parezca monológico, el enunciador (yo) hace visible al destinatario (tú) en la medida en que el primero expresa su identidad en relación con el segundo y establece un diálogo, a partir de los imaginarios propios del interlocutor.

Claro ejemplo de lo anterior, se relaciona con Maclovia, quien tenía claras sus ideologías y haciendo uso de ellas, sacaba de su camino aquello que le estorbaba, hacía uso del poder para poner en juego las relaciones entre los individuos o grupo al que pertenecía. Las relaciones de poder constituyen sistemas regulados y concertados, por tanto, Maclovia buscaba destacar la figura política de su esposo. “Para entonces, tu figura política comenzaba

a destacarse con verdadera fuerza. Ya habías escapado a las segundas, a las terceras filas que estabas sentenciado”. (p. 22)

En este sentido, Foucault (1991) indica que existen dos elementos necesarios sobre los cuales debe articularse una relación de poder: 1) que el otro, sobre el que se ejerce el poder, sea plenamente reconocido y mantenido hasta el final como una persona que actúa y, 2) que esta persona, enfrentada a una relación de poder, pueda abrirse un campo entero de respuestas, reacciones, resultados e invenciones posibles. Asimismo, Foucault (1991) afirma que el poder solo se ejerce sobre sujetos libres, y solamente en la medida en que son libres; es decir "sujetos individuales o colectivos que están enfrentados con un campo de posibilidades en el que se puedan realizar diversas formas de conducirse, diversas reacciones y diversos comportamientos" (p. 87).

Tomando partido de este postulado hecho por Foucault, se podría decir, que en “¡Anhelante, oh anhelante!”, la que ejercía el poder sobre Ricardo era Maclovia, debido a que ella buscaba que él dejara de lado sus ideologías y se abriera al combate por las ideas que ella tenía. “Ricardo podría ser concejal, senador, ministro... pero lo único que se le ocurre es dirigir una revista apestosa y escribir estupideces sobre los indios guambianos, el tráfico de drogas [...]” (p. 32). En la concepción de mundo de Ricardo, no estaba figurar en la pantalla grande, ni mucho menos tener reconocimiento social:

Nunca buscaste el estrellato político y menos los aplausos y vivas deliberantes en las plazas públicas [...] llevabas dos años colaborando secretamente con el movimiento sandinista⁹. Ni siquiera Maclovia lo sabía fue la primera sorprendida al enterarse. (p. 28).

⁹ El Sandinismo es una corriente política nicaragüense perteneciente al espectro ideológico de la izquierda, con tendencia socialista, antiimperialista, patriótica y nacionalista que promueve la integración de la región

No es un hecho para ocultar, que la persona que ostenta el poder desea acrecentarlo, cada vez más, buscando sobrepasar los límites establecidos por la sociedad e incluso los correspondientes a la misma naturaleza humana, entiéndase estos como la vida y la libertad. El poder como lo expresan autores como Foucault, Acton o Maldonado, es una fuerza que se manifiesta en una capacidad de dominación, misma que puede transformarse en una pasión negativa y peligrosa. Y como se indica en la obra, los personajes sufren cambios en su modo de vivir y actuar, como por ejemplo Ricardo: “Era un hecho innegable que a lo largo de los últimos siete años habíamos presentado una transformación radical en tu visión de mundo”. (p. 27).

Ricardo llevaba una vida secreta, como si escondiera su verdadero rostro detrás de una máscara, de ese objeto que oculta, que encubre. Bataille (1970) al respecto indica que: “es la máscara la continua presencia de nuestra animalidad y de nuestra muerte: una imagen de la trágica comedia que, como actores, nos toca representar. [...] la máscara es búsqueda y huida, evidencia y ocultación”. (p. 45). Y fue Maclovía la que descubrió que su esposo utilizaba una máscara para tapar su doble vida. Había un apartamento secreto y un teléfono privado, en dicha *garçoniere*, tenía guardados una serie de mapas de todos los departamentos, ciudades, poblaciones, corregimientos, etc. Todo se movía como pantalla, para esconder los verdaderos intereses políticos que él profesaba.

Para Foucault (1981), el poder debe concebirse como una red productiva que pasa a través de todo el cuerpo social, en lugar de una instancia negativa que tiene por función

latinoamericana. Está basada en el ideario de Augusto Nicolás Calderón Sandino, denominado General de hombres libres, de quien toma el nombre. A los partidarios y simpatizantes de esta corriente se les denomina sandinistas.

reprimir; tanto la persona que es dominada como la que domina poseen poderes que suelen ser de distinta naturaleza: emocional, material, espacial. Por ejemplo, en el caso de la familia Dussán Palacios, ellos son los dominantes y Maclovia es la que domina, aunque sea sutilmente. El poder en este caso está dado bajo la naturaleza del poder material. En palabras de la madre:

Lo más terrible hijo mío, es que debemos nuestra actual prosperidad económica a esa gran generosidad –real o inventada- de Maclovia Aranada [...] Maclovia lo impulsó a comprar esas casonas de citas e inquilinatos en el centro de Bogotá [...] que tres años después le reportaron millones. (p.23).

En otra línea de argumentación acerca de las relaciones de poder, Maldonado (1994) señala que las relaciones de dominación/ subordinación son ineludibles, forman parte de la sociedad y de todas las relaciones interpersonales. Cabe anotar que el dominador no está absolutamente determinado, no carece de libertad, ni de espontaneidad y él forma parte de la totalidad de la relación e influye en la persona dominada, así sea en forma parcial, y este, a su vez, puede influir en el dominador o dominadora (Maldonado, pp. 149-151). Un buen ejemplo para apoyar la idea expuesta por Maldonado es el siguiente: “Era sencillo, aún para la mujer más frívola del mundo, suponer que tu militancia en el partido liberal era un simple parapeto. Sin embargo, ambas nos negamos silenciosa y tácitamente a convenir que tus actividades clandestinas olían a movimiento revolucionario” (p.31). Las relaciones de poder en este punto empiezan a decaer, la influencia de Maclovia en la vida de Ricardo no es la misma.

Por consiguiente, se ve reflejado en este punto, el silencio sutil como una forma de dominación. Maclovia era una de esas mujeres que difícilmente mostraban que habían

perdido, estaba implícito en ella el deseo por tener todas las cosas bajo su control y el no tenerlas suponía, una pérdida. Es por esto que, para ella, era preferible callar y mostrar que desconocía la situación política de su esposo, a aceptar que este actuaba a sus espaldas.

Por su parte, Lord Acton (1887) se refiere a la naturaleza maligna del poder; este historiador y moralista sostiene que: “Power tends to corrupt and absolute power corrupts absolutely. Great men are almost always bad men”¹⁰. Y tiene mucha razón, puesto que el deseo de escalar a grandes posiciones, puede corromper hasta al alma más pura. Por ejemplo, en la conversación que tiene Maclovia con Leónidas (padre de Ricardo), ella se muestra contrariada porque el deseo de su esposo de ascender no es tan elevado como el de ella, a lo que Leónidas le responde: “La política es aburrida y peligrosa y cuesta un cojónal de plata. Deja a Ricardo afianzar sus asuntos económicos, déjalo atraer gente de peso al movimiento”. (p. 33). En este sentido, no estamos hablando de situaciones aisladas, sino de aquellas que son consecuencia del poder, más exactamente del poder político que se mueve como una fuerza capaz de sustituir la voluntad, de ordenar y ser obedecido en relación con cuestiones fundamentales para un Estado, en virtud de una relación jerárquica de suprasubordinación.

Para Bauman (2000), la principal técnica de poder es ahora la huida, el escurrimiento, la elisión, la capacidad de evitar, el rechazo concreto de cualquier confinamiento territorial y de sus engorrosos corolarios de construcción y mantenimiento de una orden, de la responsabilidad por sus consecuencias y de la necesidad de afrontar sus costos (p. 17). “En vano la esperas en Ginebra. No irá. Nunca pensó en estar al lado tuyo “hasta que la muerte

¹⁰ Carta escrita por Lord Acton al obispo anglicano Mandell Creighton.

los separe” [...] No se casó con Ricardo Dussán Palacios, sino con el hombre público que estabas llamado a ser”. (p.46).

Doble discurso

En este punto resulta pertinente hablar, en primera medida del término discurso, tomado del texto *Discurso, cognición y sociedad*, de Van Dijk, (1997):

Debería entenderse "discurso" como una forma de uso lingüístico y, de una forma más general, como un tipo de interacción social, condicionada por la cognición y socialmente contextualizada por los participantes, tomados como miembros sociales en situaciones sociales. El discurso, ya sea oral o escrito, se define, pues, como un evento comunicativo de un tipo especial, estrechamente relacionado con otras actividades comunicativas no verbales (tales como los gestos o el tratamiento de la imagen) y otras prácticas semióticas de significado, de significación y con los usos sociales de códigos simbólicos, como los de la comunicación visual (por ejemplo, los gráficos, la fotografía o el cine) [...] Así, hoy se acepta comúnmente que más que decir que el discurso 'tiene' significados, hay que afirmar que los usuarios de las lenguas le 'asignan' significados. Estas asignaciones, tradicionalmente llamadas 'interpretaciones', son de naturaleza a la vez cognitiva y social. (Van Dijk, pp. 69-70).

Partiendo de la teoría antes mencionada, podría emplearse una categoría que serviría como derrotero para el análisis de los capítulos del trabajo investigativo, categoría que será la unión de los términos doble y discurso, los que, al encontrarse unidos, adquieren un nuevo significado. El doble discurso, entendido como dualidades de distintos órdenes y que también puede ser definido como el lenguaje que intencionadamente oculta, deforma o altera el significado de las palabras.

En la sociología tradicional funcionalista, el doble discurso es entendido como una perversión o transformación entre un rol que ha sido previamente prescrito y el desempeño

que un actor realiza del mismo. Si nos situamos en el cuento “¡Anhelante, oh anhelante!” En distintos apartes encontraremos cómo ese lenguaje que emplean los personajes es distorsionado dependiendo de la situación en que se encuentren. No obstante, el cuento en mención no es el único que está cargado de doble discurso; “Rosas de Sarón”, “La carne es dulce” y *Legado de Corín Tellado* también dan muestras de él.

En primera medida, tenemos a Elinor, madre de Ricardo, como se ha mencionado anteriormente, está enfocada en el ámbito tradicionalista, conservadurista y enmarca las costumbres que una mujer debe tener en una relación patriarcal (sumisión, obediencia, capacidad reproductiva). Ella considera que la mujer debe estar solo para cuidar de su esposo e hijos. Se muestra como la mujer intachable, que reniega de la sociedad progresista, pero se favorece de ella. Adquiere comodidades y reconocimiento social gracias a Maclovia, a quien en un primer momento detestó fervientemente. “En el fondo de mi corazón siempre detesté a Maclovia”. (p. 15). Y cuya opinión cambió gradualmente al obtener ciertos beneficios financieros, como bien se evidencia en la siguiente cita: “En esa época di gracias al señor de Monserrate y a San Judas Tadeo y al talento de mi nuera, así como a su arte de saber escuchar [...]”. (p. 24).

La defendía como dice el adagio popular “a capa y espada”, hasta el punto de discutir con su amiga Dina por ella. “¡Basta!, dije, Maclovia es la mujer de Ricardo, la mejor nuera del mundo, no la cambio por nadie”. (p. 25). Pero al mismo tiempo, tenía su visión de vida tradicional, la cual no la dejaba sentirse enteramente dichosa por los beneficios que había adquirido y se lamentaba amargamente por lo que significaba ese matrimonio de su hijo. “Lloré amarga, rencorosamente [...] una mujer apenada a quien su único hijo había puesto una cruz innecesaria, sospechosamente liviana”. (p. 26).

Más adelante, el tono discursivo va cambiando y Elinor deja un poco de lado a Maclovia y se enfoca en su hijo Ricardo. Pensaba que él no podía estar metido en negocios extraños, que era un periodista investigador que seguramente guardaba secretos para mantener a su familia protegida y alejada de conocimientos peligrosos, pero su perorata va decayendo a medida que se entretienen los hilos discursivos. En su rol de madre sabía que la máscara que su hijo Ricardo mantenía, estaba dilapidada. “Da lo mismo que te entregues o te maten o logres el triunfo absoluto sobre tus adversarios e impongas al país entero los ideales políticos que te empujaron a la rebelión contra el gobierno constituido”. (p. 35).

Siguiendo la línea de los sucesos que acrecentaban la caída del estatus de Ricardo Dussán, resulta pertinente citar a García (1989, p.41), quien expresa que la modernidad es vista entonces como una máscara. Un simulacro urdido por las elites y los aparatos estatales, sobre todo los que se ocupan del arte y la cultura, pero que por lo mismo los vuelve irrepresentativos e inverosímiles. (p. 41):

Tú no eras hombre de una sola cara [...] la supuesta *garçoniere* era una oficina amplia y moderna, situada en la zona comercial del Chicó Norte. [...] la belleza y profusión de mapas antiguos constituía un poderoso atractivo que invalidaba la línea de estampillas, corrientes, a la venta en cualquier almacén de filatelia. [...] lo que me suscitó auténtico estupor –tras dos horas de minuciosa inspección- fue una serie en donde se incluían todos los organismos que determinan el buen funcionamiento de un país. [...] como soy la madre de mi hijo, supe inmediatamente que estabas metido en la grande, porque tras la pantalla de un negocio inocente se movían rudos intereses políticos. (pp. 29-30).

Ricardo, el periodista y director del movimiento *Conciencia*, se convierte en revolucionario ayudando a las guerrillas, se vincula con los revolucionarios Sandinistas. Estaba detrás de un negocio de manos ortopédicas, destinadas a los polvoreros de Monimbo,

quienes armaban bombas caseras para surtirlos de provisiones. Sus ideales iban en contra del gobierno; era un rebelde, encaminado a cambiar el derrotero histórico operante hasta el momento en el país. Sus ideas eran contrarias a las que su esposa Maclovia le había infundido. Ella movía sus contactos y apoyaba fervientemente las campañas de los partidos, para obtener el ascenso de Ricardo en la política; quería verlo convertido en el presidente más joven y ella a su lado figurar como la primera dama.

Independientemente de la situación, Maclovia se mostraba impoluta en cada una de sus facetas, dependiendo del contexto en que se encontrara. Ante las noticias de la supuesta muerte de Ricardo, ella consideró necesario enfrentar a la prensa, emitiendo un discurso de “Creeré en la muerte de Ricardo Dussán cuando vea su cadáver. No tengo otra cosa que decir. Buenas tardes a todos. Gracias por dispensarme atención”. (p. 37). Había en ella una muestra de aparente displicencia, debía permanecer estática frente a lo que sucedía porque aún desconocía los sucesos reales del ocultamiento de su esposo.

Todo el esfuerzo que la sagaz Maclovia había hecho por Ricardo, había quedado catapultado con la ola de críticas y noticias desprestigiantes que circulaban en torno a la desaparición y posible muerte de él. “Mariano Núñez, el influyente líder del partido liberal, dijo en televisión que tu desaparición era obra de poderosos grupos financieros para cortar de raíz el auge del movimiento *Conciencia*, cuya plataforma ideológica se mostraba contraria a sus intereses” (pp. 39-40). Maclovia no tenía intención alguna de continuar unida a Ricardo. “¡Que se vaya al diablo...! Es un cretino... andar metido en vainas, cuando se hablaba de él como un futuro presidente”. (p. 46). Ella pierde todo interés por su esposo, puesto que su principal motivación era figurar en los círculos sociales y políticos y no escapar como si fuese una exiliada.

Partiendo de las posturas que se han presentado en cuanto a los patrones culturales de una familia, se observa una falta de amor y comprensión en el mismo; un tipo de relación impersonal y deshumanizada, en la que no está presente el bienestar común. Esto también puede observarse en “Rosas de *Sarón*”, con el plus de relaciones adúlteras, narradas en un episodio que no tiene nada sorprendente y que se torna en situaciones comunes en una sociedad donde el adulterio no es condenado y la aberración pecaminosa no extirpa la salud social.

“¡Anhelante, oh anhelante!”, abre y cierra con las frases que Elinor le repetía a Ricardo, el ¡Te lo dije! ¡Te lo advertí!, son constantes y a medida que avanza la trama narrativa ella reincide en emitir las. Lo encontramos en un primer momento cuando lo culpa por no haber escuchado sus palabras y consejos de madre. Más adelante, le recalca el hecho de su desacuerdo con su matrimonio católico. “¡Te lo dije! A tiempo me opuse a esa unión tan arbitraria y desigual, advirtiéndote que Maclovia resultaba demasiado especial para resultar auténtica”. (p. 17). Y así estaba una perorata acompañada de otra, “¡Te lo dije! Una a una te canté la tabla acerca de Maclovia. No hiciste el menor caso”. (p. 34). A medida que se va terminando la trama, ese ¡Te lo dije!, cobraba más fuerza en el discurso de Elinor, puesto que lo que ella pretendía era denunciar las consecuencias que había traído para su hijo la relación con Maclovia, una mujer que atentaba con los valores sociales, morales, etc. De la tradición.

Y así repetidamente: “¡Te lo dije! ¡Finalmente sucedió...! Como tenía que suceder. ¡Te lo advertí! Lamento no haber podido evitarlo”. (p. 43). “¡Te lo dije! ¡Te lo advertí! Maclovia Aranda no era la mujer para compartir la adversidad”. (p. 45). En este último punto, hay un poco de resignación de Elinor, pues ya su locución no es para advertir, sino para

aceptar que ya no había mucho que hacer. Lo sólido se había dejado seducir por lo líquido, hasta el punto de sobrepasarlo. “No necesitas a una Maclovia Aranda junto a ti. Te aseguro que no. [...] ¿No te lo dije antes?” (p. 47). Finalmente, Elinor cambia el tono, ya que pasa de afirmar a preguntar, pero en resumidas cuentas esa pregunta, termina siendo una reafirmación de todo.

En estas últimas líneas, podría verse en Elinor una madre preocupada por su hijo. Sin embargo, ella es en realidad un personaje incisivo, en cuanto a falta de comprensión y amor se refiere, se aprovecha de las habilidades de su nuera con avidez; pretende denunciar el egoísmo y ansias de poder de Maclovia, cuando en realidad denuncia implícitamente su propio egoísmo.

En este punto, Elinor sigue dando muestras de monstruosidad, ya que se esconde bajo la máscara de una sufrida madre, su incapacidad de ayudar a su esposo y su hijo. Empero, este personaje saborea los triunfos de su familia, gracias a la ayuda de su nuera, pero presenta sentimientos de envidia “en el fondo de mi corazón siempre detesté a Maclovia”. (p. 15). Su único fin de relación es el interés y no el cariño; no es más que un sentimiento pormenorizado que no se refleja entre las partes.

CAPÍTULO III

El antagonismo entre la infidelidad y la fidelidad en “Rosas de Sarón”

“Rosas de Sarón” trae, en primera instancia, un enfrentamiento entre la fidelidad y la infidelidad, es decir, lo aceptable y lo inaceptable. Si bien el papel de los hombres ha estado adscrito tradicionalmente al ámbito del más fuerte, del que posee el dinero y, en consecuencia, el de todo el poder, a las mujeres se les asocia con un rol social y familiar y se manifiesta una inquietud relacionada con lo que le impide al sexo femenino el acceso a la infidelidad. Sin embargo, los personajes femeninos, en el contexto de la literatura y la historia, han sido tratados desde una perspectiva sexual como sujetos que incitan a la lujuria infiel.

De esta manera, las mujeres se convierten en un objeto de seducción para los hombres: sin importar el rol que desempeñen, son utilizadas por el hombre con un propósito, independientemente de las razones. En “*Rosas de Sarón*”, la trama presenta una estructura triangular en la que se enfrentan la madre, Lisbeth Afanador, su marido, Manuel Hernando, y su hija Saskia. Lisbeth es una empleada de una boutique sofisticada que consigue independizarse de su trabajo y establecer su propio negocio de alta costura. Manuel Fernando es un estudiante de odontología que, al terminar su carrera, se casa con Lisbeth e instala su consultorio con la ayuda económica que su esposa le brinda. Saskia es la hija adoptiva de la pareja que fue dejada al cuidado de Lisbeth por sus padres biológicos, un matrimonio de rebeldes burgueses de los años sesenta que son asesinados brutalmente, quien a su vez se caracteriza por su juventud rozagante, su belleza e inteligencia.

Ahora bien, según Marcela Lagarde (2006), “las mujeres son sincréticas”, lo cual significa que “a pesar de la formación moderna a la cual han sido sometidas, están imbuidas en ideologías tradicionales, románticas y de ruptura e innovación progresista o transgresora, de manera simultánea” (p. 383). Como se evidencia en el cuento, Lisbeth es una mujer que, si bien se ha dedicado a sacar adelante a su hija Saskia, su papel de mujer esposa no queda marginado del todo, puesto que ella siente deseos sexuales hacia Manuel cuando se casa con él; sin embargo, ante la presencia de Saskia se cohibe de tener relaciones sexuales en determinadas ocasiones. A lo largo de la historia, se muestra cómo ella es fiel a su amado, a su relación, a su trabajo, a la adolescente que ama como si fuera su propia hija y poco a poco construye una vida con ellos, donde el cansancio y el sacrificio van dando frutos.

La demostración de fidelidad se hace evidente en la medida que buscaba en Manuel una mano servicial con la que pudiera contar en todo momento. De esta manera, Lisbeth ve en Manuel, su esposo, y Saskia, su hija, deseo de estar relacionados, considerando a estas personas una bendición, un dulce sueño en medio de tantas dificultades. Como expresa Bauman (2012) “las “relaciones” son ahora el tema del momento y, ostensiblemente, el único juego que vale la pena jugar, a pesar de sus notorios riesgos” (p. 3). Como bien expresa el autor, se logra comprender que el amor y la fidelidad se van construyendo en el camino, abriendo las puertas a un destino desconocido.

Es decir, un camino amoroso donde dos seres se complementan entre sí y donde cada uno es una incógnita para el otro y viceversa. En el cuento, se logra ver cómo Lisbeth elogia a su esposo, deposita su confianza e incluso abre las puertas a ese destino donde se aventura a encontrar el éxito, se arriesga, se sacrifica, pero siente que todo vale la pena porque está al lado de los seres que más ama en la vida. Dos seres que tienen un camino inquietante,

misterioso, imposible de prever, de prevenir o de detener; lo contradictorio de la situación radica en ser una relación de alteridad donde Lisbeth demuestra más entrega hacia la relación; en ningún momento se muestran expresiones de cariño, preocupación, porque, aunque Lisbeth habla de ciertas características de Manuel, no se logra evidenciar la fragilidad del amor.

De esta manera, en la historia “Rosas de Sarón” se muestra un estado de sumisión ante el hombre por parte de Lisbeth, al creer en su fidelidad, e idealiza a su hija como una mujer diferente a todas las adolescentes de su edad. Lisbeth describe a su hija de una forma sentimental, indicando que ella no se parecía a las hijas de otras mujeres, sino que era “como una increíble y opalescente flor de invernadero, con sus ojos verdes como el agua de mar teñida de menta, labios palo-rosa, cabellos en cobre dorado”. (p. 61)

Lisbeth se siente una mujer muy feliz por poseer una hija (adoptiva) encantadora y bella, y por tener un marido que compensa todos los sacrificios que ha hecho durante su vida para conseguir el dinero con el que sostiene el hogar y con el que viven en una situación económica privilegiada. Sin embargo, un buen día su “castillo lleno de amor” se destruye al descubrir lo que ha venido ocurriendo a sus espaldas entre su hija y su marido y así su mundo se desvanece:

Él acostado y ella cabalgándole encima, como el trazo de un loco al dibujar el signo de la cruz.

-Hola –dijo Saskia.

-Buenas tardes... No quería... Yo no... -Lisbeth comenzó a retroceder, a disculparse-. Debes excusarme... Yo...

-Ahora lo sabes –Saskia se tensó clavada sobre el hombre, insecto adosado a una pared-. Es mejor que sepas cómo están las cosas.

-Lo veo. (p. 93).

En el pasaje anteriormente citado del cuento de “Rosas de Sarón”, se observa claramente cómo, a pesar de la idealización que tiene la madre con respecto a su hija adoptiva, mira cómo los seres que más ama traicionan su confianza teniendo relaciones en la cama donde ella duerme con su amado. Así que se echa abajo que solo el hombre es infiel, puesto que se logra evidenciar con las expresiones que dice Saskia, que no siente remordimiento porque su madre la haya visto teniendo relaciones con su esposo. Reed (2003) señala que la humanidad está en una época de revolución sexual, por lo que Saskia al sentirse especial, admirada, deseada, hermosa, logra capturar la atención de Manuel, quien expresa el deseo de poseer a alguien más joven.

En ese punto radica la ligereza, la vulnerabilidad a la que se encuentra sometida Lisbeth al presenciar el momento de derrota que vive al ver a Manuel y a Saskia en el cuarto matrimonial. De igual forma, cuando se retira y empieza a recordar los momentos que compartían los dos, se da cuenta de lo aterrador del amor y como este en ocasiones ciega a quienes razonan y no permite ver la verdadera realidad. Aquí, el hombre es el único que tiene la culpa y, con respecto a ella, su hija solo piensa que no es el hombre indicado para ella y sin embargo la dejaría que se equivocara y se diera cuenta. De este modo, se evidencia el amor de esta madre hacia su hija y, aun en medio de la infidelidad, piensa en el bienestar de su hija y lo que puede aventurarse en su futuro con Manuel.

Como expresa Lisbeth cuando recuerda: “ahí estaba todo el misterio. En los meses pasados, Saskia y Manuel Hernando cuchicheaban a menudo, tenían sus propios secretos. Desde el cuarto de costura, mientras confeccionaba lentamente la ropa tropical que haría de Saskia la chica más hermosa que hubiese pisado nunca el suelo de La Florida, los había

escuchado susurrar, reírse tenuemente” (p. 91). Hace referencia en este caso, como lo expresa Lagarde (2001), que las mujeres son “especialistas en manejar las relaciones eróticas” (p. 52), a un juego de aventura pasión y hasta diversión que Manuel y Saskia lograron hacer a escondidas de Lisbeth, quien inocentemente atendía a su familia sin saber que ya eran pareja.

Es aquí cuando se muestra el papel de infidelidad desde la perspectiva de cada sexo; según Gondonneau (1976) “los valores a los cuales el hombre y la mujer se sienten más adheridos en su vida conyugal, dependen, en gran medida, de la percepción de los papeles (roles) masculinos y femeninos”. (p. 110). En el caso de Manuel, se percibe como un hombre que maneja una dualidad en su discurso desde la personalidad, al mostrarse ante la sociedad como un hombre intachable, a la antigua, dedicado al hogar, a su esposa y a su hija, mientras que Saskia se mostraba como una mujer inescrupulosa, con aire femenino, lejano a la belicosa procacidad de sus contemporáneos.

Como se expresa anteriormente, en las sociedades patriarcales, se muestra al hombre como el principal sujeto de la cultura, que han movido las piezas en función de sus intereses. Cosa contraria sucede con el sexo femenino, que, en el marco de la literatura, se refleja como la incitadora del pecado original, provocadora de caos, la seducción, la lujuria infiel (Lagarde, 2006). Tal evidencia puede ser constatada en otra pareja del cuento referente a Mónica y Alirio, quien la engañaba con otra mujer, otra familia:

Apareció una mujer grandísima y abundante en carnes. Tenía un rostro fofo y lechoso y ardientes ojos acaramelados. Su cabello caía desparramado sobre los hombros torneados; parecía una virgen de pueblo, a punto de rifar su doncellez; Alirio le daba cierta majestad con su pequeña estatura. Sus grandes senos copaban el interior de un camisón de seda transparente, mostrando dos pezones amarillos, erizados, disolutos. Exhibía una actitud belicosa, fatua, de hembra bien acostada.

Contempló a Mónica en forma retadora, su nariz respingona distendiendo provocativamente las aletas. Una sonrisa de cómplice floreció en los labios enrojecidos, con la suave hinchazón del mordisco, el beso, el ají picante. ¡Qué asco! Le faltaba un canino. ¡Camine, mi negro...! – Dijo. (p. 59).

Se muestra cómo la mujer, desde un plano erótico, idealiza el pecado, se convierte entonces en una mujer amante, es decir, para Lagarde (2003) “la mujer social y culturalmente estructurada en torno a su cuerpo erótico” (p. 76), que, en el caso de la obra, se muestra a la mujer como un objeto deseado y del cual, Mónica y Lisbeth lanzan juicios despectivos contra ella y contra los hombres en general: “todos los hombres son iguales, unos burros y no hay que darles importancia” (p. 563).

Desde el mito de Eva, se considera la mujer como incitadora, como objeto de un tratamiento misógino referido a la sexualidad; constantemente Lisbeth hacía referencia a Saskia como una mujer increíblemente bella, con un aire netamente femenino, aureola de flor y agua fresca. Es ineludible el deseo entre esta pareja de padre adoptivo e hija, un momento donde lo que se puede consumir atrae, en un momento de seducción, donde se cristaliza un encuentro pasional como se muestra en el cuento cuando Saskia emite sonidos que demuestran ansia de poder, de deseo.

En este sentido, se logra ver una constante supervivencia por parte de Lisbeth, quien pasa por muchas situaciones complicadas; pero también, se muestra un amor incondicional, fiel, un amor con ganas de proteger, de nutrir, de acariciar, mimar, de proteger, un amor que no tiene fronteras y, por ende, un amor vulnerable que no es capaz de mirar los errores de los seres que ama.

Por otra parte, encontramos a Saskia, una mujer de la cual se conoce solo lo que dice su madre y el comportamiento que presenta al final de la historia. Es una mujer que, si bien mantiene un bajo perfil, reconoce los atributos que la caracterizan y, de esta manera, despierta la huella del yo amante aniquilando cualquier sentimiento de aprecio o fidelidad hacia su madre. No le dio importancia a todos los sacrificios que esta tuvo que realizar para hacerla una joven “de bien”.

Felicidad e infelicidad

Los mundos de la fidelidad e infidelidad, junto con la felicidad e infelicidad, son opuestos, pero, al mismo tiempo, muestran una relación donde una se convierte en la incógnita de la ecuación y viceversa. Con respecto a las emociones asignadas a los personajes femeninos, en el cuento de Buitrago, como escribe Seligman (2017), “la verdadera felicidad deriva de la identificación y el cultivo de las fortalezas más importantes de la persona y de su uso cotidiano en el trabajo, el amor, el ocio y la educación a los hijos” como escribe Seligman (p. 5). Lisbeth, la protagonista de la historia, constantemente vivía agradecida por la familia que había creado y los proyectos que había logrado:

¡Y de pronto...! Su risa cálida, alegre e infantil –saltándole del pecho a gorgoritos- llenó el tibio ambiente del costurero, risueña brisa crepuscular sobre banderas satinadas. Por unos momentos Lisbeth bailoteó alrededor de la vieja máquina *Singer*, los deslucidos y cómodos sillones, la mesa de planchar. Besó en la boca al pálido maniquí, grotesco al exhibir retazos desiguales. Tocó con el corazón luminoso a su labor (p. 60).

Las emociones positivas que la contagian resultan de los momentos difíciles por los que tuvo que pasar, y que de una u otra manera se debían a la seguridad, la esperanza, la

confianza y la fidelidad de su esposo e hija, personas de bien para ella, temerosos de Dios y diferentes al pensar de la sociedad con la que congeniaban:

Lisbeth se dijo a sí misma que pocas mujeres (y entre sus conocidas prácticamente ninguna) tenían la maravillosa fortuna de poseer el amor incondicional del marido, la bondad infinita de una hija especial, una Saskia. Ellos dos valían el permanente sacrificio, la fatiga, el punzante dolor incrustado a veces en su nuca y espina dorsal. Ese intenso trabajo que les distanciaba lenta, pero seguramente, de la mediocridad y la pobreza crónica y angustiante, camuflada bajo una ilusoria prosperidad a plazos. La bonanza del pueblo. (p. 62).

Tal como logra verse en la cita anterior, se muestra, como establece Seligman (2017) “las experiencias que provocan emociones positivas hacen que las emociones negativas se desvanezcan rápidamente” (p. 7). Lisbeth, en medio de su lucha constante por un futuro mejor para ella y su familia, deja de lado el cansancio, los sacrificios puesto que amaba a su hija como a su propia vida, al igual que a su amado por ser un hombre “entregado a la familia”.

Del mismo modo, podemos denotar en la historia “¡Anhelante, oh anhelante!”, el amor de una madre que vela por los intereses de su hijo, tanto Elinor como Lisbeth se relacionan por tener una visión religiosa y tradicional donde velan por los intereses de sus seres amados. Desde esta perspectiva, recrean el papel de unas mujeres sobreprotectoras donde su discurso adquiere un corte más moralista, apuntando a la búsqueda de la mujer y el hombre ideal para sus hijos.

Por otra parte, fidelidad e infidelidad son temas que han sido tratados desde perspectivas diferentes a través del tiempo y las culturas. Así, como plantean Zumaya, Brown, & Baker (2008),

la relación de dos personas, homo o heterosexuales, unidas por el erotismo y el placer en sentido amplio; esto es, el placer derivado de estar juntos, del compartir, del afrontar y solucionar las dificultades, conflictos y problemas del vivir como par y si además existe un acuerdo, explícito de fidelidad entonces, para fines psicológicos, se trata de un compromiso. (p. 226).

De esta manera, Lisbeth expresa su felicidad y al mismo tiempo el deseo fogoso de estar con Manuel, su pareja. El momento que describe evidencia el goce, el placer y, asimismo, la felicidad:

Lisbeth respiró hondo, agradecida con la vida, antes de introducirse en la cama doble, Manuel Hernando dormía profundamente. Desnudo, grande como un oso, deliciosamente velludo. Estaba hirviendo... ¡provocativo...! Su olor característico a pino joven la azotó como una ráfaga, incrustándose entre sus senos y creando un vacío bajo su vientre. Le picaban los riñones.

Se apretó contra ese escudo recio, sólido, de anchas espaldas. Mimosamente, deslizó una mano entre las duras piernas, besándolo en el nacimiento de la nuca. Manuel Hernando dormía como una piedra. Ni siquiera se movió. Respiraba tranquila y acompasadamente. Mareada por el excitante olor del hombre, Lisbeth se dejó ganar por la fatiga, sintiéndose de todas maneras, infinitamente dichosa. Aún en el rumbo inconsciente del ensueño apuntalada en su alegría. (p. 82).

Como se puede evidenciar, el goce de la felicidad se remonta en la liberación sexual que siente ella hacia su amado. Según esta interpretación, la interacción recurrente en el plano de la sensualidad, según Maturana (1997), se da a través de la interacción del amor, que hacen referencia a la emoción que constituye el dominio de acciones en las que las interacciones recurrentes con otro, hacen al otro un legítimo otro en la convivencia. De esta manera, ese amor es lo que exactamente siente Lisbeth por Manuel, un amor que trasciende límites, un amor que se basa en el apoyo, la fidelidad, la incondicionalidad y por qué no, la dependencia emocional. En pocas palabras, un amor que no supone desconfianza.

En algún momento de la historia, Lisbeth empieza a preocuparse por su aspecto físico; sin embargo, sus dudas, miedos y preocupaciones desaparecen cuando asegura que Manuel no tendría ojos para otras mujeres pues siempre se ha caracterizado por ser un hombre de bien.

De igual forma, su felicidad también se da gracias a Saskia, su hija, quien aparentemente presenta el comportamiento de una mujer madura, sencilla, hermosa, inteligente, sumisa, recatada, que no se compara con ninguna de las adolescentes de la época. En este punto, podemos decir que la felicidad que Lisbeth fue construyendo se basó en la evolución de situaciones adversas por las que tuvo que pasar cuando los padres de Saskia la abandonaron, sus padres decidieron no hablarle, no pudo seguir trabajando y su amado estaba en desacuerdo del cuidado que tenía con Saskia.

De ahí parte que, durante determinado tiempo, cuando contrae matrimonio con Manuel y forma una familia con él y Saskia, se logra evidenciar que en los tiempos difíciles que tuvo que pasar, desarrolló fortalezas y virtudes caracterizados por el valor, la integridad, la equidad, la fidelidad y la lealtad que fueron necesarias para cimentar el núcleo familiar del cual se sentía orgullosa y dichosa.

Fidelidad e infidelidad

Ahora bien, las vivencias desde el punto de vista de la infidelidad, generan expresiones y emociones dramáticas que van desde la frustración, la impotencia, la decepción, entre otros, tal como lo expresa Ovejero, (2000): “las emociones son al mismo tiempo una experiencia somática, cognitiva, social y cultural”. (p.115) Esta metáfora se alimenta de sentimientos y emociones que buscan experimentar en el que recibe la

infidelidad, un momento descrito como la muerte emocional que crea desconcierto, frustración, enojo, decepción, depresión. En el cuento “Rosas de Sarón”, cuando Lisbeth encuentra a su amado con su hija (adoptiva), se queda perpleja, ensimismada, y de manera inmediata, la seguridad del amor que consideraba incondicional por parte de los seres que más había amado, se desvanece:

Inmediatamente la risa estalló en un tono más alto y cantarino, como un sonar de campanas mecidas en la brisa. Quiso dar vuelta atrás, correr hacia la calle, no haberse enterado nunca. Escuchó, también, la risa masculina entorpecida por el deseo, mientras iba hacia el umbral de su tragedia (tan espantosa y común), la misma tragedia de la cual ella se había reído no hacía mucho tiempo. Gritó:

-Manuel... ¿qué haces...? ¿Qué estás haciendo?

Se vio a sí misma deslizándose por el pasillo, cuyas paredes se alargaban ominosamente en una secuencia malévola e intemporal, empujándola hacia adelante y sin derecho al arrepentimiento, porque sabía desde siempre y conocía todas las respuestas, aún desde el momento de nacer y abrir los ojos a la promesa de una vida que llevaba en sí misma su propia destrucción.

Lo sabía. Lo sabía.

Ni siquiera se habían molestado en cerrar la puerta.

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 ovales henchidos de pasión. De Manuel Hernando se veía la silueta, la cabeza convertida en un borrón, mientras el sol del mediodía caía sobre la cama matrimonial, débil y amable, entretejiendo una penumbra vinosa alrededor de la pareja. Él acostado y ella cabalgándole encima, como el trazo de un loco al dibujar el signo de la cruz. (p. 93).

La imagen de la escena causa en cualquier ser humano un shock, un trauma. En un principio para Lisbeth fue terrible no saber dónde buscar ayuda, qué hacer, a quién recurrir, en general ante una desubicación total donde el sufrimiento emocional es devastador.

Lisbeth, en medio de la situación, poco consciente de lo que realmente pasa, con un momento destructor para su alma, con sentimientos de depresión, de negación. Vargas & Ibáñez (2005) señalan que en el momento del engaño se siente la persona con rabia, con deseos de superar la crisis, continuar juntos y consolidar la relación o en su defecto, como manifestó, Lisbeth al final del cuento, dejar que sus seres amados, por los cuales ha sido engañada, mantengan su relación e incluso se vayan de luna de miel hasta el punto de que Saskia se dé cuenta que Manuel no es el hombre indicado para ella, como lo manifiesta su madre. Es en estas situaciones cuando se pierde lo que genera tranquilidad y confianza, puesto que la certeza de saber con quién estás compartiendo tu vida, te lleva a hacer reflexiones constantes de que las personas no son lo que parecen todo el tiempo. Se da una pérdida de poder creer en el otro, en la relación e incluso en sí mismo. En el caso de Lisbeth, podemos observar que la culpa directamente es fijada a Manuel y en ningún momento a su hija Saskia; aun con el dolor de la traición piensa en el bienestar de su hija.

En ese sentido, el doble discurso manejado en la historia con respecto a lo que genera felicidad y lo que causa infelicidad, va en una misma línea fina que envuelve factores en común. Si bien es cierto, antes de casarse, Lisbeth había pasado por situaciones difíciles que hicieron fortalecer su carácter; en el caso de Manuel, la situación fue diferente, en el momento que se encontraba estudiando, su frustración era ser un asalariado más con un título universitario:

Manuel Hernando se veía inseguro, regularmente vestido, con el gesto desesperanzado del profesional a quien sus ilusiones han traicionado repetidamente. Tardaría años en liberarse, grabar su nombre en una placa, atraer clientela. Mientras tanto sería uno más, otro asalariado descontento, con sueldo infeliz y título universitario. (p.81).

Es de suponerse que las emociones están asociadas a las vivencias; en el caso de Lisbeth, se analiza desde el plano de la infidelidad en el papel de la engañada y se logra observar que las estrategias de afrontamiento frente a la situación de engaño a la que se ve involucrada demuestran el bloqueo emocional que se manifiesta a través del comportamiento pasivo y a los mandatos culturales, morales y políticos con los que ha crecido.

Si bien es cierto, Lisbeth, quien admira, desde un plano de envidia, a su hija, una rubia bella, es tratada por esta más como una empleada doméstica y no como su madre. Desde este plano, se observa que, ante la actitud servil de la madre y el desdén de Saskia, hay una clara falta de amor entre las dos y ello se plasma en la actitud tranquila de Lisbeth al descubrir a su marido y a su hija haciendo el amor. El descubrimiento le resulta indiferente, pues deja a la pareja en el cuarto y se va a su costurero a coser la blusa de seda que estaba haciendo para el viaje de vacaciones de su hija. Esto finalmente demuestra las relaciones adúlteras narradas en esos episodios y que no tienen en esencia nada nuevo, reiterando de esta forma, la falta de valores en la sociedad, como lo expresa Buitrago a lo largo de las historias que se desarrollan en su obra *Los amores de Afrodita*.

En este apartado, podemos traer a colación los comportamientos y actitudes de Saskia, quien, como acto monstruoso e inmoral, se convierte en un personaje emblemático de ese derrumbe de los valores tradicionales; además no ve a Lisbeth como una figura materna sino, como su sirvienta. Por otra parte, la joven se relaciona emocional y sexualmente con el esposo de Lisbeth y no muestra conductas de arrepentimiento por cometer el acto adúltero; sin duda alguna, es el tipo de personas que obra sin cargo de conciencia, pensando solo en sus prioridades y con actitud desnaturalizada goza del placer de compenetrarse sexualmente con Manuel Hernando en la cama matrimonial que este comparte con Lisbeth.

Un aspecto que no se puede dejar de lado en la historia “Rosas de Sarón”, es la recreación que hace la autora como denuncia a la impunidad de las operaciones de la mafia; pues, en este apartado, se retrata el asesinato de los padres de Saskia, pero en “*Corazón expósito*” se presenta la afrenta de dos familias donde una de ellas se codea en el círculo de los mafiosos que secuestran, humillan e, incluso, matan, y es aquí donde se muestra la corrupción y el hecho inevitable de responder con violencia a la violencia.

CAPÍTULO IV

“Corazón expósito”: doble discurso de la moralidad

“Corazón expósito”, tercer capítulo del libro *Los amores de Afrodita*, de Fanny Buitrago, retrata un mundo azotado por la deshumanización y la violencia, en el que las pasiones arrastran tanto a hombres como a mujeres. Las historias de amor se ven deformadas por las situaciones que vive Colombia y América Latina en el siglo XX. En este cuento, Astrid Poveda representa una mujer subyugada por la historia familiar, pues en esta se enmascara la falta de valores que existe en su entorno ya que ella se ve en la obligación de dejar ir a su amado Juan José Santacoloma. Asimismo, podemos ver cómo otras historias se desencadenan en el capítulo, como el caso de Delfina Carrera, una mujer que solo le “gustaba tirar, tirar a diestra y siniestra con todos los hombres que se le atravesaran” (p. 109), dejando ver una mujer que no sigue patrones sociales, que se nutre del sexo y no de lo que le dicta la sociedad.

Ahora bien, resulta interesante mencionar que la historia es narrada por una mujer a través de cartas, a diferencia de las historias anteriores donde de manera directa la voz de las protagonistas se expresa en primera persona y aquí es contada por una voz masculina quien es la que realiza la lectura de los escritos que dan cuenta de la historia de vida de la protagonista, Astrid. Desde este estilo narrativo, se impulsa un doble discurso que procede a explicarse de manera detallada a continuación.

Violencia social y económica & crítica social (el qué dirán)

La tercera historia, “Corazón expósito”, muestra un tipo de familia y relaciones familiares con una diferencia social. Podemos ver cómo en las cartas de Astrid, miembro de una poderosa familia de mafia, se muestra la realidad de la misma: “el dinero provenía de extensas plantaciones de marihuana en los Llanos Orientales, La Guajira y la Sierra Nevada de Santa Marta, así como de otros negocios aún más sucios realizados a través de Pasto, Ipiiales, Perú, Ecuador, Bolivia” (p. 120); por otra parte, en una narración en tercera persona, se cuentan las experiencias que sufre Juan José, amante de Astrid, a manos de la familia de ella. En esta parte, se logra ver que lo que separa a los dos jóvenes es la crítica social por parte de los conocidos. Podemos evidenciar, además, que Astrid es rechazada por la familia de Juan José:

- ¡Con esa no! Es la única mujer con quien no me gustaría verte casado. No te perdonaré nunca si lo haces.

-Tú me la presentaste.

-No sabía de quién era hija exactamente. ¡No sabía nada de ella...! ¡Es hija de Basilio Poveda!

-Mariano, déjame explicarte. Esto va en serio para mí.

-No quiero saber absolutamente nada. No me interesa esa mujer. Y te lo anticipo...me opongo rotundamente a esas relaciones, si es necesario te quitaré el saludo, te borraré como mi hermano...

- ¡Maro!

-Ya no tienes derecho a llamarme así –su rostro enrojeció, sorprendido en falta. (p. 100).

En esta historia, Buitrago se vale de la presencia omnipresente de la mafia para mostrar cómo el crimen ha llegado a tener tanto poder en la sociedad moderna. De esta manera, toda operación enmarcada desde esta perspectiva se muestra en “Corazón expósito” cuando esta familia con poder sobre el narcotráfico y la mafia, se dedican a secuestrar,

humillar e incluso matar por un motivo bastante desestimable: cobrar una venganza por la “humillación” de no ser considerados como personas decentes ante la familia de Juan José:

Fermín Araoz rompió el sobre con impaciencia. Examinó el papel bond escrito a máquina y lo estrujó incrédulo. En vano intentó encender un Marlboro. Le temblaban las manos. “A Mariano..., se llevaron a Mariano”. Delfina Carrera saltó de la silla...” ¿Qué quieres decir? ¿A dónde lo tienen...? ¿quién se lo llevó?, este país es una porquería, nadie me cuenta nada [...] - ¿Muerto? ¿Está muerto? –preguntó Juan José, un repentino o invisible casco de hielo triturándole las sienes. La algarabía y el trastorno verbal de los otros relegados a la zona impía de sus presentimientos.

-No –susurró Fermín-. Tan solo invitado a pasar un fin de semana en *Las Torcacitas*. También nosotros.

- ¿Cuándo?

-Ahora.

- ¿Quiénes están invitados...? –el terror desfiguraba el rostro masajeadado, saludable, de Rick Phillby-. ¿A dónde vamos? Nos matarán.

-Solamente los socios de Bogotá. Todos los demás pueden irse. Aquí no pasa nada. Y por favor ningún comentario, la situación es delicada –Lo tranquilizó Fermín. (pp. 110- 111).

Como lo expone Bellini en su libro *Historia de la literatura hispanoamericana* (1986), “se representa una época infinita de abusos y de indignidades del poder y de los que viven a su sombra o representan la mano dura del mismo” (p. 592). Claramente se observa como el poder de esta familia se impone ante cualquier sistema:

María Elvira entró de nuevo. Tenía el rostro tenso, una vena azul partiéndole la frente. Los ojos convertidos en un solo pegote de rímel negro. Ahora los tapones de algodón eran immaculados.

-Juan José (no Dr. Santacoloma) –le dijo con voz apagada–, el mensajero advierte que tienen diez minutos para salir. De lo contrario nos matan uno a uno.

-Está bien. Ya vamos. (p. 112).

Del mismo modo, Como afirma Carmenza Kline en el libro de la autora Cecilia Castro (2005), titulado *En torno a la violencia en Colombia*: “La violencia, como parte de esa realidad cotidiana, está representada en múltiples y sutiles manifestaciones constituyéndose en el tema central o nervio vital de su narrativa” (p. 291). Por ello, es evidente como el entronizamiento de la mafia es el claro síntoma de la crisis de valores que sufre la cultura dentro de la historia.

Por otra parte, Astrid muestra un ciego egoísmo y se niega aceptar responsabilidad alguna por su familia y niega que su amante deba respeto alguno a la suya:

[...] No me disculpo; soy la hija de Basilio Poveda, hermana de los tres Poveda. No se elige a la familia, solamente a los amigos. Y si me fuese concedido el nacer otra vez, no querría hacerlo en otro grupo afectivo: ¿rebeldía? Es posible. Soy exactamente quién soy –Astrid Poveda- debido a la educación, a la mala crianza dada por mis padres, y a la absoluta conciencia de mi origen. Negar mi procedencia me causaría un daño infinito [...] (p. 102)

Podemos observar la actitud desnaturalizada de la joven que también se reflejan en la serie de humillaciones y afrentas a que su familia somete a Juan José y a su hermano. Por ello, las situaciones presentadas muestran lo que realmente en el país referente a la extrema violencia que se vivía y las causas que lo provocaban. Como expresa Mena (1978):

Lo que lleva a considerar como las obras más representativas del ciclo de la violencia, es el hecho de que ellas proporcionan una interpretación de este fenómeno sociopolítico que tuvo su máxima expresión en la época de la violencia. Esta interpretación está dada a través de dos niveles de significado: uno diacrónico que enfoca el tiempo cronológico y la sucesión de hechos históricos, y otro sincrónico que enfoca modelos eternos, arquetipos universales, tiempo detenido; es decir lo mítico. Este último nivel proporciona un lenguaje simbólico que confiere sentido y explicación a los hechos históricos. En esta forma una determinada situación social se inserta dentro del campo de lo universal haciéndolo participar de una realidad que revela significados más profundos (p. 98).

Buitrago lleva al lector a reconocer personajes vacíos de contexto espiritual, personas ocupadas, en este caso, corriendo en pos de la belleza, el placer, el dinero, la violencia. La autora, retrata dos conceptos de moralidad opuestos, el de una familia que reconoce el poder: “no pretenden fingir públicamente virtudes morales y cívicas inexistentes [...]” (p. 111). Y otro grupo social que se rige por principios: “[...] ¿Sería Mariano capaz [...]? No -no y no. Tampoco era tonto, su perfeccionismo no le empujaría a extremos peligrosos. Tenía mujer joven. Dos niños pequeños, su madre era viuda. No -no.” (p. 125). Es aquí donde se denota la dualidad entre clases sociales marcadas por el deber moral y una situación de violencia social que azota a la ciudad en la época del siglo XX. Es importante resaltar que la familia Santacoloma no solo se ve afectada por el régimen dictatorial de los Poveda, pues esta, al igual que la comunidad bogotana, muestra alusiones literales y metafóricas de la situación concreta que se vivió en Colombia a partir de los años 60 del siglo XX la aparición y enfrentamientos con la guerrilla y la penetración de la droga a la sociedad como una realidad casi endémica que no parece dar tregua. Se destaca:

- ¡No cantes victoria! Ahora la guerrilla tiene plata y armas. ¡Se la saben todas! ¡Asaltan tres bancos el mismo día o secuestran diez embajadores y zazzz...!, ya están hechos... y el último gobierno le dio muchas alas al ejército, se les fue la mano en la represión..., ¡aquí se arma una chamusquina! (p. 106)

Laura Restrepo (1985), señala que en “Niveles de realidad en la literatura de la ‘violencia’ colombiana” la aparición del fenómeno literario de la novela de la Violencia “ha sido el punto de vista obligado de casi tres decenios de narrativa” (p. 184). Desde esta perspectiva, el tema de la violencia se ha constituido desde entonces casi un deber de los escritores, aunque no todos utilizan la misma estructura narrativa. En palabras de Restrepo:

Hay un brusco cambio cualitativo entre la seudoliteratura de Pareja, o del Sargento Buitrago, y las novelas de Caballero Calderón y de Álvarez Gardeazábal. Mientras que las primeras casi que sólo tienen interés en cuanto rinden un testimonio de un determinado momento de nuestra historia, las segundas, además de esto, interesan en cuanto a obras literarias que son: deparan conocimiento sobre la realidad, pero lo hacen a través del placer estético Restrepo (1985, p.187).

En este sentido, desde ese panorama de la violencia, la obra comentada de Fanny Buitrago, desde el plano de la historia, muestra episodios donde la falta de amor y de cohesión familiar es el resultado del egoísmo extremo de ciertas personas: ejemplo, la familia Poveda (al querer tener el control de todo), que se educan sin noción alguna de valores éticos y morales. De esta forma, prima abiertamente la corrupción de una sociedad que es el resultado de la desintegración de la familia, en cuanto a valores se refiere. Es innegable que los Poveda, en el contexto de Colombia, representan el problema de la mafia y las drogas y de cómo la violencia los destruye tanto a ellos como a los Santocoloma.

Aunque resulta poco ético resaltar tal situación, en otras obras se muestran situaciones similares entre familias representantes de una sociedad antigua y poco tolerante, que desembocan en finales trágicos como la muerte. Tal es el caso de la rivalidad entre los Capuleto y los Montesco, que se centran, además, en las intrigas. Los Capuleto y los Montesco son dos facciones políticas rivales de Verona, personajes de la obra *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare. Julieta es la hija de Capellio, el líder de los Capuleto, y está prometida a Tebaldo. Sin embargo, tras un encuentro con Romeo, el líder de los Montesco, ambos jóvenes se han enamorado. Nadie está enterado de su amor, salvo Lorenzo, su médico y confidente, que guarda el secreto. Las cosas se complican aún más cuando Romeo mata sin

darse cuenta al hermano de Julieta en una batalla. Concluye la historia con el suicidio de ambos enamorados.

Claramente, se puede extrapolar de esta obra, acciones recurrentes en la historia que se viene analizando en “Corazón expósito” con respecto a la importancia a las clases sociales y al poder y donde el problema radica en la lucha por el mismo dentro de la ciudad, generando así un ambiente de animosidad entre ambas familias. El conflicto entre los Poveda y Santocoloma aumenta las rivalidades y las situaciones de enfrentamiento a causa de las concepciones morales que tiene cada familia. Por una parte, los Poveda, influidos por el mundo de la mafia y los Santocoloma, regidos por el deber ser y la formación de valores que se ven reflejados por la forma en que direccionan su proceder.

La relación de las dos historias se centra en una teoría de los contrarios y de la retención de descarga de Vygotski (Páez, 1997; Igartua, 1996) donde se habla de una exposición contradictoria y paralela en dimensiones cognitivas y afectivas, como sucede con las familias de ambas historias, quienes, al tener una identificación con el universal sentimiento del amor, por parte de sus hijos, se muestra el paralelo del odio entre los otros miembros de los grupos. La activación y la catarsis de emociones contradictorias lleva para Vygotski a “la reminiscencia afectiva distanciada, simbólicamente representada que permite hacerla consciente y permite ahondar emotivamente tanto en las razones de la emoción como en las sinrazones de la razón” (citado en Álvarez y Del Toro, 2007, p. 17) Esto quiere decir, que ambas familias, influenciadas por su dimensión afectiva, no son capaces de razonar y actuar con la pertinencia que requieren tales situaciones (rivalidades, amores entre los hijos). Prima entonces, el dominio de poder, el desenvolverse en contextos influenciados por la violencia y la falta de humanidad y valor moral, lo que lleva a concluir la doble máscara en

cuanto a la violencia violenta de una familia (los Poveda) y la violencia de clases de las otras (los Santocoloma en “Corazón expósito” y los Montesco y Capuleto en Romeo y Julieta).

Mujer loba & mujer sumisa

Mujeres y hombres han vivido presos de dogmas limitantes en su diario vivir, su expresa naturalidad en cuanto a sus personalidades involucra la realidad de todo un pueblo. Al mismo tiempo, existe la formación de una identidad que se ve marcada por contextos sociales, económicos, políticos, entre otros. Desde esta perspectiva, se trae a colación el discurso moral en la sociedad que se explica en términos de “las acciones sociales, que llevan a cabo los usuarios del lenguaje cuando se comunican entre sí en situaciones sociales y dentro de la sociedad y la cultura” (Van Dijk, 2006, p. 38). Por su parte, con Jäger, los discursos son un factor de poder, ya que "son capaces de inducir comportamientos y de generar (otro) discursos. De este modo, contribuyen a la estructuración de las relaciones de poder en una sociedad" (Wodak y Meyer, 2003, p. 68, citados por Rojas Bermúdez y Suárez González, 2008, p 53).

De esta manera, el patrón social que debe perseguir toda mujer, basado en los discursos anteriores, se enmarca en la línea de excelente madre, esposa, inteligente, culta, sociable; el tipo de mujer con aceptación en la sociedad. Se observa así:

Lucrecia era una de esas muchachas perfeccionistas que odian telefonar al marido a la oficina, limpian la casa y el automóvil como tazas de plata, mantienen excelentes y antisépticas relaciones con suegros y cuñados, tratan de “usted” al servicio y regatean por cinco pesos. No estaba en su estilo pedir ayuda o inquietarse abiertamente. (p. 104).

Esta mujer no nace así, ella lo aprende todo, mostrando así una clara apreciación de la mujer de la cultura popular y la culta y como ello apunta a la formación de valores sociales. Lucrecia, esposa de Mariano, perteneciente a la familia Santocoloma, representa el estereotipo de mujer que la sociedad acepta sin prejuicios; alcanza el patrón perfecto que encaja con el modelo de la revista *Vanidades* por ser una mujer de fabuloso ingenio. La ampulosidad y el recargo de la descripción se ajustan adecuadamente al estilo de las revistas populares. Sin embargo, el autor implícito contrapone esta idea con la visión desmoralizada de Astrid, la mujer loba, quien, sin escrúpulos, acepta la procedencia de su familia, no se avergüenza de ella y quien con la redacción de sus cartas ejerce una capacidad de manipulación y una declaración certera o retrato fiel de tener el poder y manejar la sociedad a su antojo:

[...] No soy desinteresada, ni socialmente aceptable. Así que no deseo recibir tu cortesía, ni presumir de un charm y un mundo que no tengo y que me importa muy poco adquirir. No soy lo bastante sofisticada para saludarte de beso en la mejilla, hacer juegos de palabras, decir “hola mi amor” y bromear como si no hubiese sucedido nada, con alguien que hasta hace muy poco era la mitad de mí misma [...] (p. 117)

Su estereotipo logra confirmarse cuando a pesar de mandar cartas, pedir lejanía a su amado, se siente con la autoridad para manejarlo a su antojo, muy a pesar de las circunstancias:

Astrid surgió del agua. Las hojas de tréboles chorreaban por su cabello negro, y el vestido anaranjado se pegaban a su piel, englobándose sobre el agua espejeante. Sonreía, aviesa, y quizá radiante.

- ¡Te voy a matar! –grito él-. ¡Te voy a violar primero y luego te moleré a patadas!

- ¡Delicioso...! Todo queda en familia, Juan José.

- ¡Eres una puta desgraciada...!, ¡loba...!, ¡guaricha! ¡Te mataré!

Te espero.

- ¡Desnúdate, malparida!

-Me muero de ganas. (pp.132-133).

El contraste irónico que aquí se observa es tan solo el primero en una larga cadena de contrastes entre los hechos que la protagonista cuenta a través de Juan José, un conjunto de reflexiones moralizantes, en algunas ocasiones, un perfil desconocido por parte de su amado, y contrastes sobre lo que debía ser.

A través de estas revelaciones, se puede ver cómo Astrid pone al descubierto los más oscuros rincones de su ser. Así, el lector tiene acceso directo al mundo interior de cada narrador donde se muestra el contraste irónico entre lo que el personaje cree ser y lo que en realidad considera el lector.

Curiosamente, se da el enfrentamiento de dos opiniones como resultado de la desvirtuación de ambas ya que se hace uso de la ironía para contraponer ambas visiones, trayendo como consecuencia la apertura hacia nuevas posibilidades, opción que queda en manos del lector. Con respecto a ello, Wayne Booth (1974) comenta: “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” (p. 188, citado por Flores, 2014). La ironía de Buitrago, en este caso, representa una muestra de la doble moral.

En este caso, al poner a prueba los patrones que se han moldeado sobre la vida de las mujeres, las enfrenta a su propia realidad y las conduce a reconocer la incidencia que tiene la literatura popular en su vida.

Desde este punto de vista, podemos ver cómo Astrid es influida por esa falta de valores que caracterizan a su familia, pues los narcotraficantes que constituyen la familia de Astrid Poveda, según ella “no resultan mejores ni peores que los políticos, gobernantes, clérigos y financieros que manejan el país” (p. 111), y en conjunto sustenta su apoyo moral a la familia asumiendo fielmente su papel al “no pretenden fingir públicamente virtudes morales y cívicas inexistentes” (p. 111).

Aquí se evidencia una imagen falsa de la mujer sumisa, ya que el armonioso espíritu que debe caracterizar a una mujer, la priva de su significado original, una mujer que somete, con la ayuda de su familia, a sus leyes, la divinidad seductora que inspira las pasiones violentas, destructivas del equilibrio interior que se ve quebrantado en Juan José cuando matan a su hermano.

Podemos ver claramente cómo a través del discurso estructural irónico que, en el caso de la historia, se convierte en una técnica fundamental que se emplea para impactar al lector de tal forma que lo lleven a reevaluar los valores con respecto a los papeles sexuales y sociales asignados al hombre y la mujer. Buitrago, recrea así la desintegración moral de la sociedad bogotana donde los medios masivos de comunicación han jugado un papel importante.

Aunque la historia de “Corazón expósito” se enmarca en los aspectos de violencia y narcotráfico, se hace necesario reflejar los comportamientos deshumanizantes y monstruosos

de Astrid, la hija de la familia Poveda, grupo mafioso de la historia. Esta joven, que intenta mostrarse con buenos valores y dispuesta a dejar ir a su amante Juan José, implícitamente se convierte en una cómplice de las humillaciones a las que someten a la familia Santocoloma. Ella devela un ciego egoísmo al no aceptar responsabilidad alguna por su familia puesto que no reniega de los “valores”, costumbres y comportamientos de su padre y hermanos; también goza de las riquezas que han surgido de la mafia. Sin duda alguna, como acto inmoral, reconoce que tiene el poder, con el apoyo de su familia, para obligar a las personas a hacer lo que ellos digan.

Por otra parte, rectificando la crisis de valores que sufre la cultura occidental bogotana en la historia anterior, en “La carne es dulce”, se muestra el argumento de unos personajes que encarnan mundos escondidos, identidades guardadas, develando de esta forma la falta de trascendencia del mundo moderno, de no poder dejar el pasado atrás para continuar el presente; un mundo que se nutre de ídolos populares, mitos, historias que sirven de modelo a las juventud actual y rectificando la influencia de los medios de comunicación en las costumbres de la sociedad.

CAPÍTULO V

“La carne es dulce”: dos identidades, dos discursos

“La carne es dulce” 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. Como en las historias de telenovelas famosas, especialmente las de corte mexicano¹¹, 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, quien la impulsa en su carrera. No obstante, a pesar de haber sido reconocida como una cantante insuperable, Sándalo sentía que no era suficiente, pues deseaba ser aceptada en los círculos sociales más importantes de la ciudad, en los que lo que cuenta es tener un apellido respetable y una fortuna con qué respaldarlo.

Sándalo realizaba los preparativos para su fiesta de cumpleaños en la que anunciaría su matrimonio con Octavio Kantor, un prestigioso hombre de negocios perteneciente a una acaudalada familia. No obstante, sus planes se ven frustrados debido al chantaje realizado por su cuñada María Clorinda. Toda una telenovela, en la que la archienemiga, hace todo lo posible por acabar con la relación entre los “protagonistas”. Sucesivamente, entran a jugar otros elementos en la trama, y son el intento de suicidio de Diego (su antiguo promotor y amante) y la deserción de su novio Octavio Kantor, los cuales llevan a Sándalo a una gran encrucijada.

¹¹ *Marimar* (1994) y *María la del barrio* (1995-1996).

Este apartado de la tesis centra su análisis en los discursos imperantes en la trama. Por una parte, un discurso elitista frente al popular, posteriormente, un discurso que logra vislumbrar la visión de la identidad femenina enmascarada en Cecilia Hernández, y, en definitiva, los distintos discursos empleados por los personajes femeninos. En estos se pueden apreciar las distintas perspectivas y cosmovisiones que confluyen entre ellos, sobresaliendo aspectos como: la fragmentación femenina, la falta de sororidad entre los personajes y, por supuesto, la manipulación de los discursos.

Cuando se hace referencia al término discurso¹², se está haciendo alusión al enunciado o conjunto de enunciados con que se expresa, de forma escrita u oral, un pensamiento, razonamiento, sentimiento o deseo. Ahora bien, frente al término discurso, si bien ha sido definido por múltiples disciplinas y teóricos, Michel Foucault (1999) se aproxima a este desde la discusión sobre el poder, el conocimiento y la verdad, entendiéndolo como el medio y el lugar de lucha de esta triada: “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (p. 15). Es por ello que, al ubicar el discurso en un lado de la balanza u otro, este se comienza a parcializar, tal como sucede en el relato “La carne es dulce”, en el que un mismo personaje, emite dos tipos de discurso, dependiendo de la situación o circunstancia en la que se ve inmersa.

¹² Esta definición fue tomada del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

Un discurso desde lo popular: lo que está por fuera, lo que es vaciado de contenido

Este cuento trae al primer plano el enfrentamiento entre lo popular y lo elitista. Cuando se hace referencia al término popular¹³, se alude a aquello que pertenece al pueblo (comunidad o grupo mayoritario) o tiene su origen en él, mientras que el término elitista¹⁴ es el opuesto, el que representa al grupo selecto, minoritario, cuyo estatus es superior a las otras personas de la sociedad. Se hace evidente en la trama cómo los personajes femeninos emiten su discurso desde el ámbito social en el que se sienten adscritas en el momento de la enunciación, ya sea desde lo popular o desde lo elitista.

El discurso que comienza a imperar en la historia es el de la elite. Los personajes fluctúan entre un plano y otro. Resulta evidente que aquello que no esté dentro de los parámetros de riqueza, buenas costumbres y acepciones cultas, entonces es lo popular, lo corriente o vulgar. En “La carne es dulce”, por ejemplo, Sándalo se empeña en encajar en una serie de moldes que están estipulados como aceptables entre la “gente de bien”. Este personaje indica que “¡Una mujer tiene la obligación de ser hierro bañado en almíbar si quiere conservar lo suyo...!” (p.141). Es decir, que la mujer está en la obligación de cumplir con lo que se le pida, a tal fin de conseguir socialmente sus objetivos.

Según Geneviève Bolléme (1990), lo popular es aquello que no es ni erudito, ni científico, ni racional, ni noble. Esta autora apunta a que usar la palabra “popular parece ser una manera indirecta de hablar de pueblo sin nombrarlo, de referirse a él, pero neutralizando

¹³ Esta definición fue tomada del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

¹⁴ Esta definición fue tomada del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

una relación de la cual la historia ha exagerado el carácter de oposición y de enfrentamiento, puesto que la palabra pueblo es sinónimo de sublevación, de violencia, de terror y temor”. (p.28). Con base en este planteamiento de Bolléme, se pueden destacar algunos aspectos en la historia que están relacionados con el discurso de la elite, emitido por María Clorinda (uno de los personajes femeninos y hermana de Octavio Kantor). Estas situaciones dejan entrever cómo la posición social marca un estatus entre la gente que pertenece al pueblo y la que lo subvierte. O en términos de Grignon y Passeron (1991), relaciones de poder entre la clase dominante frente a clase dominada. María Clorinda conocía el pasado de Sándalo, sabía los detalles de su relación con Diego Canales, tenía conocimiento del oficio de su padre y de la apariencia de su madre (“jeta de negra”). Por tanto, podía utilizar toda esa información para obtener los beneficios deseados:

Cinco fotografías en papel mate se extendieron normalmente sobre la mesa, en una burla siniestra del pasado, del olvido inatrapable. ¡El colmo de la estupidez! Eran recuerdos de una temporada radiante, cuando sándalo comenzó a cantar en un pequeño bar de escasa categoría, negocio que Diego aún poseía en el Centro Internacional. Quince días de indescriptible alegría y felicidad, en Taganga, entre la fuerza del mar y la cercanía silenciosa de los pescadores. Momento irresponsable, en donde se había dejado fotografiar con los senos descubiertos [...]. (p. 146).

María Clorinda pone en evidencia a Sándalo, la enfrenta a esa realidad que ella tenía enmascarada y que pensaba que no iba a salir a la luz. En el momento en el que Sándalo se halla descubierta, entra en juego un tema que resulta pertinente en este capítulo, y es el de la máscara, teniendo en cuenta que este es uno de los temas más complejos y llenos de sentido de la cultura popular. Resulta menester citar a Bajtin (2003), quien indica que:

La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos. (pp. 41-42).

María Cecilia Hernández, nombre de pila de Sándalo, había utilizado la fama obtenida como cantante para escalar a altas posiciones sociales. Ella no quería que se le reconociese como María, quería que todo su pasado se borrara y luchaba por ocultar la realidad de su vida anterior. A su borracho padre, a su madre con apariencia de negra y, por supuesto, a “su amor”, que no cumplía con las expectativas que su nueva identidad le proclamaba. No obstante, sus esfuerzos parecían en vano. El desenmascaramiento parecía inminente y toda esa metáfora de cuento de hadas que había construido el personaje (Sándalo) parecía venirse abajo. La metáfora del “espejito, espejito” donde ella era la diosa, la mejor cantante, la única bautizada Sándalo y la más preciosa... no era más que una alegoría, una burla hacia su dura realidad. Y como menciona Adalberto Bolaño en “*Señora de la miel: Fanny Buitrago ante el melodrama festivo y la celebración del cuerpo*” (2005), la alusión que se hace al espejo es lo que abre la ventana que había estado cerrada, la de lo popular, mostrando así el reflejo de lo que estaba escondido.

Volviendo la mirada al apartado en el que María Clorinda le pide dinero a su cuñada, a cambio de su silencio, se puede ver cómo el tono del discurso de este personaje cambia y ahora se torna burlesco, de tal forma que carnavaliza el estatus social-profesional de Sándalo. Comienza la enumeración de títulos, elevándola y termina poniéndola en detrimento. “-Disco

de oro, premio de la Asociación de Periodistas del Espectáculo, la cantante del año entre los latinos de New York, protagonista de dos películas... ¡La diosa de los pobres...! Y las emisoras de tipo popular” (p. 147). Las expresiones: “¡La diosa de los pobres! Y de las emisoras de tipo popular”, muestran cómo se da el entrecruzamiento festivo de voces y cuerpos propios de la carnavalización. El personaje (Sándalo), se instala transitoriamente en un mundo invertido, donde en términos de Bajtin (2003), los/as marginados/as acceden al trono por un día, bajo un proceso lúdico en virtud del cual ocurre un determinado desmantelamiento, más o menos explícito, de las jerarquías hegemónicas a través de la parodia y de la risa.

Sándalo tenía un afán desmedido por pasar desapercibida frente a los que la rodeaban, debía cuidar al máximo los detalles. Después de la visita de María Clorinda y el cheque que había tenido que hacerle, había decidido ir por sus propios medios a comprar los alimentos que necesitaba para ofrecer su gran banquete de cumpleaños. Se dirigió al Carulla y metió en tres carritos de compra todo lo necesario, y al terminar de comprar se sentía exhausta. Se subió a un taxi cualquiera, porque no quería llamar la atención. Ella vestía un abrigo ancho, pasado de moda, un gran pañuelo estampado sobre el cabello y los lentes más grandes que encontró. Nuevamente, estamos frente al enmascaramiento social: Sándalo intentaba a toda costa mostrarse como otra mujer, una que no recibiera juicios por sus acciones o actos.

Cuando subió al taxi para regresar a casa e iba perfectamente acomodada, la voz del taxista la sacó de sus pensamientos. Él le hizo un par de preguntas relacionadas con el tipo de comida que ella había comprado; al terminar, le indicó que la bajaría en la próxima esquina, que cuando parara ella debía bajarse sin hacer alboroto. Pero ella no podía creerlo y

le indicó que lo denunciaría. El hombre le dio sus datos (nombre, lugar de residencia, etc.) y de forma jocosa acotó que ella no sería capaz de denunciarlo a la policía. “Usted es Sándalo y ni por el putas me denunciaría... porque semos de los mismos y antes usted era tan pobre y tan perrata como mi persona” (p. 153).

Nuevamente recae sobre el personaje el golpe social. Es evidente la degradación que le hace el taxista, la baja del alto estatus en que ella se encuentra y la pone al mismo nivel de él. Se logra leer entre líneas que ambos personajes pugnan por mantener su posición y no dejarse menospreciar por el otro. Grignon y Passeron (1991) apuntan que el racismo de clase se encuentra todavía hoy en amplios sectores de las clases dominantes. Se sigue asociando a las clases populares con la barbarie, la naturaleza o la incultura. Se los considera “humanos”, pero no tanto como los miembros de las clases dominantes. Sándalo emitía un discurso en el que se mostraba asustada, pero al mismo tiempo empoderada. Ya ella no se sentía en el mismo lado de la balanza de Naranjo (el taxista), ella no era de las mismas, era una nueva mujer. Sin embargo, para la clase dominante en la que ella deseaba encajar, no era más que una pobre venida a más, cuyos gustos eran “lobísimos”.

Según las tradiciones griegas, los banquetes son el espacio perfecto para la convivencia social, es el lugar en el que son repartidos los frutos de la cosecha y la caza o se celebra el inicio de una nueva época de abundancia y, por lo tanto, de la renovación cíclica: la bebida y la comida así compartida revelaba un momento de festejo convival en el banquete. Por ejemplo, tenemos la fiesta de cumpleaños de Sándalo, la cual da cuenta de esa tan anhelada renovación cíclica que ella espera. El personaje pasa unas invitaciones para que reconocidas personas del medio asistan a su gran banquete, espacio en el que desea proclamar

con bombos y platillos su matrimonio con Octavio Kantor y el inicio de una nueva y acaudalada vida a su lado.

Retomando la mirada a los aspectos de la cultura popular, es oportuno abordar en este punto el postulado de Martín Barbero (1987), quien indica que se debe:

Incluir en el estudio de lo popular no sólo aquello que culturalmente producen las masas, sino también lo que consumen, aquello de que se alimentan; y la de pensar lo popular en la cultura no como algo limitado a lo que tienen que ver con su pasado —y un pasado rural—, sino también y principalmente lo popular ligado a la modernidad, el mestizaje y la complejidad de lo urbano. (p. 41).

Atendiendo a lo expresado por este autor, se puede acotar que “La carne es dulce” en su narración da cuenta del vínculo entre comprador-consumidor. Hay una clara muestra de cómo los personajes que participan en la historia (la periodista, la cuñada, el taxista, Diego Canales, Octavio Kantor, etc.), se alimentan de la fama o el prestigio de la protagonista Sándalo, desde diferentes fuentes. 1). La periodista buscando una noticia bomba que le dé reconocimiento. 2). La cuñada chantajeándola con la revelación de su pasado. 3). El taxista robando su compra porque ahora ella estaba en una mejor posición social. 4). Diego, elevando sus ingresos con sus presentaciones, y 5). Octavio, quien era el más beneficiado, porque tenía la posibilidad de exhibirla y mostrarla como su posesión públicamente.

Por su parte, García Canclini (1989) apunta que, en el terreno de lo popular, “hay que preocuparse menos por lo que se extingue que por lo que se transforma” (p. 17). Si bien es cierto, el personaje Cecilia-Sándalo tuvo muchas transformaciones, a fin de conseguir sus propósitos. De una u otra forma, con ese anhelo de obtener prestigio y popularidad, extinguió o acabó con un ser que ya estaba materializado, que tenía una familia y unos amigos que

sentían verdadero amor y aprecio por ella y no como esas otras personas que comenzaron a insertarse en su vida a raíz de sus logros artísticos. Es evidente hasta esta parte del análisis, se observa que se está frente a una sociedad minimizada, llena de grandes negaciones y carencias, con múltiples vicios sociales, que solo pueden ser ocultados bajo unas máscaras.

Dos identidades, un mismo discurso

Butler (1998) indica que el género no es una identidad estable, es más bien una identidad débilmente constituida en el tiempo: una identidad instituida por una repetición estilizada de actos, en la que a suma de esos actos son los que configuran el yo. En este caso, son los actos constitutivos los que conforman una ilusión irresistible como en el caso de Cecilia Hernández que construye su identidad a través del deseo de ser otra, como cuando se pone de pie frente a un espejo “No hay otra como tú –dijo en voz alta–. No hay otra mujer que se llame Sándalo en todo el país, ni que cante con tanta pasión. Eres la mejor cantante y la más bella”. (p.142). Este acto que realiza la mujer frente al espejo es una clara muestra del acto performativo: ella intenta construir una nueva identidad, atendiendo al hecho de que la identidad no es algo fijo.

En este sentido, conviene hablar de las identidades, como las plantea Hall (1996). Él indica que son “las posiciones que el sujeto está obligado a tomar, a la vez que siempre «sabe» [...] que son representaciones, que la representación siempre se construye a través de una «falta», una división, desde el lugar del Otro, y por eso nunca puede ser adecuada — idéntica— a los procesos subjetivos investidos en ellas”. (pp. 20-21). Cuando se da el cambio de identidad de Cecilia Hernández a Sándalo, ella opta por quedarse como Sándalo, porque este nombre tiene más esencia, más aroma, más vida social. Y al hacer esta separación, se da

un resquebramiento de la autoridad, puesto que la nueva mujer comienza a depender del otro que no la deja afirmarse, la limita hasta el punto de necesitarlo.

Sándalo “se empeñaba demasiado en ser la futura-adorable-perfecta-y-joven esposa. La compañera ideal para un joven brillante. Admirado. Era fatigante. Pero los esfuerzos valían la pena” (p.161). Ella sabía que, si fuera Cecilia Hernández, Octavio jamás se habría fijado en ella, pues este era un hombre muy godo, puntilloso, al que le gustaban las mujeres bien. Ella debía degradar a la anterior y elevar a la nueva máscara para conservarlo. En este punto ella deja de afirmarse como sujeto, para reafirmarse como objeto: “Disfruté mentalmente un baño tibio y prolongado, seguido de una ducha fría. Luego compresas de té en los párpados. Un maquillaje suavísimo. Tenía que lucir fresca y radiante, al menos en las dos horas que Octavio le dedicaba en las noches” (p.150). Debía lucir luminosa, no por ella sino por el otro, en su discurso siempre está la repetición y enumeración de ritos para conseguir ser el centro de atención.

Por supuesto que en esta historia no podía faltar el drama y la entronización del personaje Sándalo. En ese juego de identidades que se había creado en la narración, ya no había límites definidos. El teléfono repiqueteaba, una llamada le daba aviso a Cecilia-Sándalo sobre la forma en la que Diego se autodestruía en algún lugar de Bogotá. Fue hasta ese lugar en compañía de Hermi (otro personaje): “[...] Cuando sintió el gotear caliente y desagradable, empapándole las manos. La sangre envenenada e incontenible del hombre que la amaba demasiado para pertenecerse a sí mismo”. (p. 157). Se podría creer que luego de esto, ella reaccionaría y dejaría de lado la carga social que ha tomado. Sin embargo, no es así. A pesar de ver a su “verdadero amor” al borde la muerte, ella continúa obstinada en

realizar la presentación de su matrimonio con Octavio y, por supuesto, mantener su estatus con la identidad de Sándalo.

Regresando al tema de la doble identidad, Cecilia Hernández / Sándalo tuvieron que pasar por muchas dificultades. Sobre todo, Sándalo, cuando decidió asumir su cambio de nombre. Ahora bien, cambiar de nombre y de identidad pareciera lo mismo, pero en el cuento se puede ver que no lo es, porque si bien ella ya no se llamaba Cecilia Hernández, todo lo que estaba a su alrededor se lo recordaba, pues ella debía ser cuidadosa con la ropa y la apariencia para no ser descubierta. En ese sentido, como expresa Butler (1998), son los actos los que constituyen el yo, el ser. El comportamiento de Sándalo hacía que cada vez se acercara más a la primera mujer, a su primera identidad, por lo cual, al final del cuento, sufre una desilusión al ver que todo su esfuerzo y dinero habían sido gastados en vano. Octavio y su familia, la habían dejado a puertas del altar. Es nuevamente, en este aparte, cuando sale a la luz lo popular, con la expresión “vestida y con los crespos hechos, como las novias De Barranca”¹⁵ (p.164).

En este apartado se entreteje nuevamente el tema bajtiniano de la carnavalización, la ironía, la burla. Surge justo en el momento en que todo lo que Sándalo, en la construcción de su identidad había planeado y comenzó a derrumbarse. “[...] nadie debe adivinar tan horrible burla y crueldad en un hombre que aseguraba amarme” (p.165). Sándalo sentía que todos los esfuerzos que había realizado fueron en vano, pero de la nada, llegó un príncipe al rescate. Diego apareció con cuarenta violinistas en traje de etiqueta, que parecían vieneses¹⁶, pero

¹⁵ Retomo los dichos que utiliza Fanny Buitrago en los que se vale del lenguaje oral, para dar un toque de ironía y picardía a la narración.

¹⁶Está presente en este episodio el discurso de la oralidad que tiene que ver con lo fantástico. En este punto se oraliza la fábula.

interpretando una melodía popular de “Sándalo amor mío”, dándose también una comparación entre Apolo, el dios mítico reconocido por sus habilidades como músico, y Diego Canales, el productor musical.

Finalmente, Sándalo decide tomar el plan B, volviendo a la realidad de Cecilia, quedándose con Diego Canales, burlando todos los estereotipos que estaban a su alrededor. La mujer asume su libertad, dejando de lado todas las directrices sociales y el modelo perseguido de casarse con un hombre de la élite, resignándose a esa representación de la realidad y no a la que ella anhelaba como se ve en la siguiente cita:

Diego repitiéndole aparatosamente, te quiero, te amo a la vista de la ciudad. En frente de su propia y aturdida ceguera, desafiando el castigo, uniéndola a su vida ineluctablemente.

- ¡Para siempre! –grito él
- Hasta que la muerte nos separe –murmuró ella, encontrando repentinamente su izquierdo corazón, fundida en Cecilia Hernández y su verdadera realidad, y la primera página de todos los diarios matutinos. (p. 166).

Es esta cita la que finalmente muestra que, a pesar de todos los esfuerzos que Cecilia Hernández había hecho para mantenerse oculta en Sándalo, habían sido en vano, puesto que la llegada de Diego a su fiesta y la declaración en público, eran suficientes para entender que su destino estaba escrito a su lado: ella podía echarlo y mantenerse firme en lo que su nueva vida le imponía, pero no lo hizo, quizá porque aquella vida tampoco era la que anhelaba. En Sándalo siempre habrá un poco de Cecilia Hernández y viceversa, es decir, no habrá una sola identidad porque la una complementa a la otra.

Los discursos de los personajes femeninos: la ausencia de sororidad

“La carne es dulce” plantea una serie de discursos en los que se pueden ver cómo se relacionan los personajes femeninos de la historia. En este punto, es conveniente citar a

Lagarde y Bell Hooks, quienes abordan el tema de la sororidad, el cual resulta oportuno y necesario para el presente análisis.

En primera medida, se abordará el postulado de Lagarde (sf) frente al concepto de sororidad:

La sororidad es una dimensión ética, política y práctica del feminismo contemporáneo: Es una experiencia subjetiva de las mujeres que conduce a la búsqueda de relaciones positivas y a la alianza existencial y política cuerpo a cuerpo, subjetividad a subjetividad con otras mujeres, para contribuir a la eliminación social de todas las formas de opresión y al apoyo mutuo para lograr el poderío genérico de todas y el empoderamiento vital de cada mujer. La sororidad es la consciencia crítica sobre la misoginia, sus fundamentos, prejuicios y estigmas, y el esfuerzo personal y colectivo de desmontarla en la subjetividad, las mentalidades y la cultura [...] (p. 343).

Se supone que, atendiendo a lo que expresa Lagarde, debe haber entre las mujeres una eliminación de opresión social y apoyo mutuo para lograr un poderío genérico. No obstante, en el capítulo en mención se puede ver cómo los personajes femeninos (María Clorinda, Melania Rivas y Sándalo) se atacan entre sí, a fin de conseguir el prestigio social y la reputación de elite que las consagre como mujeres empoderadas.

Según Ferrarese (2012), para Hooks la idea de sororidad implica una solidaridad que no nace simplemente de la conciencia de una posición objetiva común, ni procede de una condición que puede ser compartida, ni requiere simplemente establecer una serie de acuerdos. Más bien, se trata de la transformación para operar la meta común o la causa para constituir. En este sentido, es notoria la falta de cooperación entre los personajes femeninos en la obra. Como se mencionó anteriormente, un personaje, no quiere ver triunfar al otro y busca opacarlo o menospreciarlo.

Por ejemplo, encontramos un primer discurso, que es el de María Clorinda, en el que se refiere despectivamente hacia Sándalo: “–No mi cielo, soy decente, respetable como la que más. Nunca he posado en cueros para ningún hombre, ni he vivido públicamente con el dueño de un bar” (p. 147). En esta enunciación de María a Sándalo, se evidencia un reproche social en la que ella deja entrever cuáles comportamientos no son dignos de una mujer de bien. Es evidente que este personaje utiliza la ironía y el sarcasmo, para reflejar sus propias carencias.

Lagarde (1989) expresa que no hay nada más dramático y doloroso para las mujeres que ser sometidas a misoginia por las pares de género, por las semejantes. Hecho que se destaca cuando en su discurso Melania Rivas, la periodista de farándula, destrozó con sus comentarios a Sándalo. “Con la misma prosa, ligera y sangrienta, bautizó de cursi su vestido, fuera de lugar la paella, espantosa la decoración general del apartamento” (p. 142). A lo que el personaje (Sándalo) responde aliviada, por no haberle hecho también comentarios insultantes a su disco.

Por su parte, Ferrarese (2012), según cita a Hooks, indica que hay unas implicaciones para que se dé la sororidad, razón por la cual cada mujer debe volver sobre sí misma, en dos sentidos. Primero, debe haber un autocuestionamiento en el que esta reconozca a la enemiga interior que lleva dentro y, luego, aceptación de la responsabilidad de esta carga. Segundo, debe operar una modificación de las relaciones intersubjetivas, en las que deben estar dos aspectos fundamentales: el amor propio y el amor a las otras. El primero remite al empoderamiento o *empowerment*. El segundo tipo de amor, entendido como la capacidad de empatizar con la otra, como la elección de ponerse en su lugar, busca reconocer a las otras y respetarlas, en vez de despreciarlas, discriminarlas o descalificarlas.

Partiendo de este punto, vemos cómo hay una ausencia generalizada de sororidad por parte de los personajes femeninos. Sándalo no se queda atrás y también se convierte en descalificadora de sus pares. En el discurso que emite para las mujeres de su familia, es implacable y degrada tanto el aspecto físico como la posición económica de estas:

Mami quedaría encantada. No imaginaría que su fabuloso viaje a Europa, en compañía de la obesa prima Gertrudis, estaba arreglado de acuerdo con sus planes [...] pobre, pobrecita mamita. Mal vestida, repintada, vistosa como un altar de corpus. ¡Imposible de presentar! Mejor lejos, y cuanto más lejos mejor” (p.143).

En el cuento no hay unidad entre las mujeres, mucho menos sororidad, por el contrario, hay una gran rivalidad. Existe en ellas un profundo deseo de ser superiores y de encontrar los secretos o defectos de la otra para poder avergonzarla y/o humillarla públicamente. Inclusive, las mujeres alrededor de la historia también se encuentran con ojos acusadores, como en el caso de Sándalo cuando va al supermercado “Las mujeres que llegaban de último lanzaban sobre ella miradas asesinas, como si los tres carritos y las abundantes compras resultaran insultantes, murmuraban fastidiadas [...]” (pp. 150-151). Es como si la juzgaran por su poder adquisitivo, por la cantidad de carritos llenos de compra que llevaba. En este caso se ve que no solo es el hombre el que agrada a la mujer socialmente, sino que las otras mujeres también lo hacen y de esta manera impulsan la deconstrucción de la identidad.

En esta historia, resulta necesario evidenciar las actitudes desmoralizadas de la cuñada de Sándalo y su prometido Octavio, quienes, atraídos por el éxito popular de esta cantante, se aprovechan de su fama para quitarle sus bienes. La deserción de su prometido y

el chantaje de María Clorinda son el claro ejemplo de unos individuos carentes de empatía. Una vez más resulta palpable como estos personajes reflejan los efectos de los medios de comunicación en los valores sociales.

Ahora bien, un aspecto que no puede quedar por fuera de este análisis, está relacionado con las historias “La carne es dulce” y *Legado de Corín Tellado* en las cuales Buitrago hace uso de personajes que tienen una clara conexión con la cultura de masas, la influencia del entretenimiento, revistas populares. Se evidencia claramente un grupo de mujeres obsesionadas que se destruyen a sí mismas y a los demás, confirmando la falta de formación en valores de la sociedad y donde se socavan los pilares en que se asienta el concepto tradicional de lo que es una familia, desvirtuando así, todo respeto por la dignidad humana.

CAPÍTULO VI

Legado de Corín Tellado o de la monstruosidad femenina tradicional

Legado de Corín Tellado es el texto final del libro *Los amores de Afrodita*. Esta historia nos muestra cómo se dan las relaciones sociales entre los diferentes personajes que la conforman. Los personajes femeninos de la obra son, principalmente: Anabel Ferreira, María Teresa, Natalia, Elizabeth y Regina. Anabel, desde pequeña estuvo encerrada en casa, sin la posibilidad de relacionarse con los niños de su edad, debido a que Natalia, su madre, ejercía en ella una sobreprotección, que en cierto punto terminaba siendo dañina para ella. Anabel, es descrita desde la niñez hasta la adolescencia como una niña “de raza extraña, minoritaria [...] con diminuta nariz ganchuda, los ojos saltones y ligeramente húmedos tras dos gruesos lentes de aumento, aquellos dientecitos de animal carnívoro, la piel sonrosada y la sonrisa tierna...” (p.178). Intentando protegerla del exterior, su familia la educa con tutores privados.

María Teresa (Tarita), es la otra niña de la familia, quien tuvo que renunciar a la ropa que usaba, sus paseos en bicicleta o juegos al aire libre y a tener cualquier tipo de romance con un chico, puesto que con la llegada de su hermanastra (Anabel), ella tenía que alienarse a las nuevas normas y condiciones que su madrastra impusiera por el bienestar y estabilidad emocional de su hija. Teniendo en cuenta que su nueva hermana no podía jugar afuera y siempre debía estar vestida con vestidos amplios y de vuelo, ella también debía hacerlo. Por tanto, Tarita tuvo que vivir una niñez y adolescencia llena de represiones e inconformidades.

Con el paso de los años, llega a la vida de Anabel y María Teresa, Camilo Zarate, el hombre destinado para esposo de Anabel. 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.

En este apartado, se condensan muchos de los temas que se han abordado a lo largo del presente estudio, tales como: la tradición y la modernidad, la fidelidad y la infidelidad, la falta de sororidad, etc. Sin embargo, se hará un mayor énfasis en los aspectos de lo público y lo privado, la monstruosidad de los personajes, la transformación de la personalidad y todas las incidencias que tuvo el personaje Anabel en la vida de los personajes.

Lo público y lo privado

La casa o la familia son palabras que se usan para hacer referencia a lo privado, en cambio la escuela, el partido, el lugar de trabajo, conllevan lo público. Desde la época de los griegos se consideró que la mujer por naturaleza pertenecía al mundo doméstico, puesto que allí se necesitaba menos fuerza y más afecto. Por su parte, la sobrevivencia de la polis y la libertad de sus miembros eran responsabilidad de los hombres.

Para Tarrés (1989) lo público es considerado como el contexto, la coyuntura o las dimensiones macrosociales, ideológicas o simbólicas que influyen en la vida de los miembros de una unidad doméstica [...] no se logra definir lo público sino como algo externo, lo cual indica, por un lado, que las fronteras entre lo público y lo privado no son fijas y, por otro, que hay una lógica implícita en lo privado que está definida por su intersección social e histórica. (p. 203)

En *El legado de Corín Tellado*, la relación entre lo público y lo privado está intervenida en gran medida por los medios de comunicación. Lo que estos muestran o exhiben en la televisión, artículos y piezas de las revistas, es lo que marca lo que se conoce

y lo que se oculta. Elizabeth, tía política y Natalia, como madre de familia, le dan gusto en todo a Anabel, acomodando muchas situaciones a su conveniencia; y es gracias a todas estas acciones que se vuelve notorio el desarrollo de la monstruosidad de Anabel, que se da a lo largo de la historia en primera instancia y del resto de personajes en segunda. Una muestra es en el penúltimo capítulo, durante el estreno de la película de Camilo que Anabel pateo el vientre de María Teresa y hace que el niño que está esperando muera, acto perpetrado frente a los medios de comunicación tanto televisivos como radiales, que ya daban los pormenores del escándalo. Tal como se ve en la siguiente cita: “Comenzó a gritar de forma demencial, a escupirme como una posesa, golpeándome con las rodillas directamente en el vientre, arrancándome el cabello y arañándome el rostro con una fuerza sobrehumana, ingobernable [...]” (p.274).

El carácter público en *El legado de Corín Tellado*, en relación con la monstruosidad, se vislumbra en la personalidad dañina de Anabel, pues es ella quien regula lo que debe salir a la luz (lo público) y lo que debe permanecer en la sombra (lo privado). Una muestra de este comportamiento fue lo que precedió a la muerte de Camilo Zárate, en el que ella, como esposa legal, exigía su papel, quería figurar. Por tanto, concedía entrevistas en el aniversario de la muerte de Camilo, asistía regularmente a la Cinemateca Distrital, jugaba al bridge cada semana con un grupo de amigas. Finalmente, para la sociedad, ella era la única señora “de” Zárate y podía jactarse de haber encontrado la perfección sentimental, el amor anhelado. Anabel consigue tener un espacio en lo público, gracias a su matrimonio con Zárate, adquiriendo ese derecho que le corresponde. Por su parte, María Teresa, se queda en la sombra, como “la amante” que se quiso interponer en dicha relación.

María Teresa se percibe hostigada permanentemente por la imagen de Anabel, que se instituye como aquello que una mujer *debe ser*, y que viene descrito con detalle en la publicidad de las revistas femeninas. María Teresa no encuentra un espacio en el que ubicarse entre toda esta situación, solo puede lamentarse y aceptar con desasosiego su porvenir. Mientras, Anabel se instituye como la personificación de todos los estereotipos tradicionales dictados desde la publicidad y la familia:

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 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 hindú ideal para la desnudez de una chica Cosmopolitan. Normalmente se afianza en las separatas de moda, con sus bien cortados sastres de paño inglés, las blusas cocidas a la medida en seda y etamina, y esas botas hasta la rodilla, lustradas como embudos de cuero es un recuerdo que jamás logrará esfumarse. Un rostro puede causar terror y socavar el alma lentamente. El de Anabel se las ingenia para enturbiar mi esencia femenina y añadir nuevos insomnios, nuevas culpabilidades, a mi constante envejecer. (pp. 171-172).

Esta cita es una muestra de cómo María Teresa se ve golpeada por las situaciones y los recuerdos de aquel idilio que se convirtió en martirio. Se puede realizar la lectura de una mujer que pasa por períodos depresivos y que, a causa de la muerte de su amado, quedó sin capacidad de amar, condenada a la inminente maldición de los recuerdos. La felicidad y el amor le fueron negados. Sin embargo, podría verse la pérdida como una posibilidad para explorar otras opciones alternas a las convencionales de matrimonio e hijos.

De Barbieri (1991) concibe el espacio público como el lugar del trabajo que genera ingresos, la acción colectiva y, en general, el lugar donde transcurre la historia y que puede

reivindicarse como masculino. Por su parte, el espacio privado es identificado como el ámbito de la subordinación y, por tanto, meramente femenino.

Del mismo modo, Mantilla Falcón en su estudio sobre “La conceptualización del género y su importancia a nivel internacional” (1996), indica que, a simple vista, hablar y definir de forma correcta lo que debe entenderse por espacio público y espacio privado pareciera una tarea fácil. Sin embargo, plantea que el asunto es más complicado de lo que se podría pensar, porque no basta con la simple identificación mental que se hace de lo público como equivalente al Estado y todo lo que de él se deriva. Ni de lo privado al ámbito meramente familiar o individual. Esta idea marca un punto de partida, pero no es la idea suprema. (p. 158)

Con relación al empleo de los términos público y privado, resulta pertinente analizar cómo se da la combinación de estos en las diferentes situaciones y personajes en la obra. Por ejemplo, Natalia y Maximiliano se unen como pareja para mostrar públicamente la constitución de una familia. La unión de estos dos personajes no significaba más que una apariencia, en la que ambos creaban espacios de negociación para mostrar ante la sociedad una estabilidad. El interés de Natalia era mostrar la imagen de una familia tradicional, puesto que ella se consideraba así:

Demasiado engreída con la suerte de su hija, Natalia apenas si protestó débilmente cuando mi hermano se fue repentinamente a vivir con Soraya para oponerse abiertamente a mi decisión de tomar un apartamento. -Tardarás más en casarte-dijo- Ya no tienes quince años y debes pensar en el futuro. -No pienso casarme ahora. Pese a dos matrimonios fracasados y su poca suerte en la organización del hogar ideal-un hogar con desayunos y cenas en familia, fiestas de cumpleaños, aniversarios, vacaciones conjuntas y diálogos prolongados y amén- Natalia amaba fanáticamente la vida conyugal.

Nunca había creído que la mujer pudiese ejercer otra carrera más digna que procrear y educar numerosos hijos. A la manera de Max, culpaba de sus desgracias al hecho de vivir en un siglo equivocado. (p.201)

En este punto, se retoma el postulado de Marcela Lagarde (2003), que se había abordado en el capítulo sobre “¡Anhelante, oh anhelante!”, en el que la autora indica que todas las mujeres son madresposas por definición, lo que consiste “en vivir de acuerdo con las normas que expresan su ser –para y de otros–, realizar actividades de reproducción y tener relaciones de servidumbre voluntaria, tanto con el deber encarnado en los otros, como con el poder en sus más variadas manifestaciones” (p. 363). Esa afirmación que hace Lagarde se relaciona no solo con la vida de Elinor (madre de Ricardo), sino también con la vida de Natalia, personaje que vivía en función de su hija Anabel, haciendo todo tipo de sacrificios y desviviéndose en complacencias hacia ella, todas estas acciones, fueron las que hicieron que su muerte fuese terrorífica.

Natalia no había dejado de trabajar ni un solo día desde su matrimonio civil. Entonces, solicitó vacaciones atrasadas para el viaje de luna de miel y cubrió diez cuotas de los pasajes a crédito con un préstamo obtenido del fondo de empleados de su empresa. Así, con mínimos aspavientos, Natalia se convirtió en la única esposa aceptada por la familia y el inevitable círculo social que nos rodeaba. Según los comentarios de mi abuela Regina, ella conservó siempre la dignidad y supo ponerle los puntos sobre las íes al sinvergüenza de su hijo. ¡Pobre Max! Era un hombre desubicado, perteneciente a una generación maldita. Nacido en una época solapada, donde el hogar era nicho de virtudes y decoro sostenido a viento y marea por dóciles mujeres, en total beneficio del varón, repentinamente se había quedado sin piso. (p.175)

Esta cita es una clara muestra de la ruptura de las relaciones público-privadas, puesto que tiempo atrás no era permitido o bien visto por la sociedad que la mujer trabajara a la par

del hombre y aportara ingresos al hogar. Maximiliano se muestra como un hombre que necesita y acepta la compañía de una mujer, aun cuando no haya amor ni deseo, pues solo busca obtener reconocimiento social. En este sentido, se observa cómo las mujeres que se desarrollaban únicamente en el ámbito privado del hogar, comienzan a desarrollarse en un ámbito público, toda vez que pueden ir a la universidad y obtener un empleo.

Lipovetsky (1999) en *La tercera mujer*, comienza a hacer una apreciación sobre cómo era considerado el rol del marido, atendiendo a las concepciones de público y privado:

El marido, en principio, tiene a su cargo proveer los recursos del hogar y asegura la dirección de la familia. La esposa, por su parte, es responsable de la cohesión afectiva del grupo doméstico y se ocupa de la casa y de los hijos [...] El reparto de los papeles es nítido y exclusivo: solo la mujer se consagra a las tareas domésticas, hasta tal punto que resulta deshonroso para el marido cuidar de los críos y ocuparse de la casa. Reconocido por la ley como «cabeza de familia», el hombre, dotado de extensas prerrogativas y responsabilidades, ejerce la autoridad tanto sobre sus hijos como sobre su esposa (p. 227).

Atendiendo la concepción que expresa Lipovetsky, se puede ver que en la obra se plantean alteraciones en los roles tradicionales o preestablecidos, como en el caso de Maximiliano Brand (el jefe del hogar en el sentido masculino), al que no le importan mucho los convencionalismos, pues él vive enfocado en ser feliz y no le interesa a quién tenga que pasarle por encima para conseguirlo. Él no se muestra como un padre enteramente proveedor. Por su parte, Natalia es la mujer madre ya adscrita al ámbito público, habiendo estudiado administración en la universidad y realizando labores, no se enorgullece de su título y reniega de haber cursado estudios superiores. “Odiaba su título de Administrador de Empresas, que la denunciaba como persona activa, sagaz, con mente contable, restándole la posibilidad de

parecer la indefensa y delicada esposa con quien su marido creyó haberse casado” (p. 201). Ella representa a la mujer que considera importante tener un hombre al lado y mostrarse sumisa ante él, en contraste con otros personajes femeninos como María Teresa, Elizabeth y Regina que no lo consideran así. Natalia se niega rotundamente a divorciarse de Max cuando este le pide la separación, tampoco acepta mudarse de su casa, porque para ella es indispensable mantener su posición social siendo la esposa de “Brand”; solo así logra sentirse realizada.

Al fallecer Natalia, Max se sintió en libertad, así que consiguió otra mujer con la que se fue a vivir:

Max tampoco permitió al dolor zarandearle en demasía. Casualmente, en una de sus sentidas, pero ostentosas visitas a Jardines del Recuerdo, donde está enterrada Natalia, conoció a una de las mujeres más importantes de su vida. Profesora normalista- sin cargo oficial. Vendedora de tumbas y lápidas por cómodas mensualidades. Simpatizante del movimiento feminista, tranquila, corpulenta, con un aspecto de monja laica disfrazando su naturaleza apasionada, diez años menor que papá. Bien conservada y sin aspiraciones intelectuales, razonablemente vital... -Es lo que yo necesito -se jactaba él-, una “mozinera”, que sirva para la cocina y para el catre (p. 243).

La nueva mujer de Brand, cuyo nombre era Lucianna, había realizado estudios de normalista. Max al inicio veía en ella una mujer dócil, la que necesita para satisfacer sus necesidades primarias. Sin embargo, el relato más adelante nos muestra que no era así, que el hombre estaba muy equivocado, porque esta mujer era muy sagaz y no le iba a permitir una infidelidad, ni fanfarronear frente a sus amigos de sociedad sus nuevas conquistas. En otras palabras, ejercía gran dominio sobre él.

La escritora Fanny Buitrago en este punto muestra cómo tras la muerte de Natalia, el hombre que resaltaba públicamente y alardeaba de ser un don Juan con muchas conquistas, pasa a limitarse a la complacencia, a darle gusto a su nueva mujer quien no concebía el engaño como tradicional, y mantenía a su marido en una esfera privada.

Max Brand no era un padre excelente, ni persistente en el rol dominante masculino, como lo muestra la siguiente cita, en la que él educaba a su hija María Teresa, solo bajo algunos preceptos que suponía ella debía atender:

Cierto es que papá intentó educarme (esporádica y quizá por lo mismo inútilmente) con bastante sensatez. No a la gringa, no a la europea y tampoco a la criolla. En su escala particular, bautizada socarronamente por sus amigos “a la Maximandra”, liberalmente, inculcándome cierto respeto a los demás y poca atención a la mayoría de los convencionalismos, sin prohibiciones textuales, moldeándome para tomar mis propias decisiones. Sin olvidar el ejercicio de las buenas maneras en sociedad lo cual es un decir. Porque Max hablaba con juicio y luego se comportaba como mejor le venía en gana. - El demasiado respeto forja a las víctimas, decía. Ni así, ni siquiera el ejemplo de su vital egoísmo, pudo salvarme de la tara genética, arrastrada consigo por todas las hembras que hemos nacido bajo la férula de la religión católica. Una pujante, decisiva y hasta alegre propensión al sacrificio (p.220).

En esta cita, Buitrago muestra cómo es el hombre, en lugar de la mujer, quien le enseña a la hija cómo debe comportarse y qué cosas debe mostrar ante los que la rodean. Además, se vislumbra un esfuerzo por instruir a la mujer de una forma diferente a la que se conoce convencionalmente. Se destaca también la fuerza que el discurso religioso imprime en su comportamiento, teniendo en cuenta que la narradora hacia el final indica que las mujeres están condenadas por la religión católica y por su propensión al sacrificio. Max intenta enseñarle a su hija que hay más formas de ser mujer. Tal como lo plantea Lipovetsky

(1999) con relación a los cambios que esta ha experimentado a lo largo del tiempo, en momentos de privación y en otros de aparente liberación:

Hoy, cuando prácticamente ninguna actividad se halla ya vetada a las mujeres, nada establece de modo imperativo su lugar en el orden social; ahora las vemos, con la misma legitimidad que los hombres, entregadas al imperativo moderno de definir e inventar, retazo a retazo, su propia vida. Si bien es cierto que las mujeres no llevan las riendas del poder político y económico, no cabe la menor duda de que han adquirido el poder de gobernarse a sí mismas sin vía social preestablecida alguna (p. 219).

Finalmente, en este punto del análisis, podemos destacar a dos personajes femeninos: Regina y Elizabeth, que, tal como lo indica Lipovestky (1999), son unas mujeres que han adquirido el poder de gobernarse a sí mismas, atentas de lo que establece la sociedad, ambas con poder adquisitivo y manejo de propiedades. Regina, la abuela de María Teresa, por parte de padre, se aleja del sentido usual de mujer, dispuesta a servir al otro y se ve en ella la diferencia de roles. Aunque Regina es mayor que Natalia, no se ve preocupada por estar al servicio de los demás, ella no es la típica abuela que cocina para su nieto y lo atiende como si fuera otro hijo. Por el contrario, se le describe como una mujer independiente, que tiene al cuidado una caballeriza y varios negocios, le gusta fumar, beber y disfrutar la vida como si fuera su último día.

Por su parte, Elizabeth, la tía paterna de María Teresa, en un primer momento de la historia se muestra como una mujer abnegada, cuya relación sentimental no había dado frutos y por cuyo fracaso se había quedado cuidando a sus sobrinos como sus propios hijos, sacrificando su espacio, sus gustos e incluso su tiempo. El rol de ella era muy tradicionalista, siempre enfocado en mantener la buena imagen de la familia Brand a toda costa. Sin

embargo, casi al final de la obra, Elizabeth, despierta de su estado de somnolencia, como si hubiese salido de una pesadilla de terror y decide tomar nuevamente las riendas de su vida, volver a estudiar psicología y darse otra oportunidad en el amor.

El devenir en monstruo físico y mental

En la noveleta *Legado de Corín Tellado* se observa cómo Anabel, desde pequeña, recibió mucha atención tanto de su familia política como de su familia consanguínea. No obstante, quien estaba más pendiente y se desvivía por ella era Natalia, su madre: ella la mimó de tal modo que impidió que acudiera al colegio con sus hermanos (Cristhian y María Teresa) y se enfocó en convertirla en una mujer del hogar, en un ama de casa. Con el paso del tiempo la niña Anabel se convirtió en una mujer que no servía para nada, poco atractiva a los ojos de los demás. Su hermano, Cristhian, siempre preocupado por el bienestar de su hermanita, decidió pagarle a un actor incomprendido llamado Camilo Zárate para que la cortejara, pero él se enamoró de su hermana María Teresa.

En palabras de Canguilhem (1971), hay una clasificación entre lo que es normal y lo que es anormal. Atendiendo a esto, se podría considerar como monstruo, “a aquel que se aparta de la norma, del tipo ideal, y es considerado una amenaza al orden biológico de la vida. Se trata de un concepto valorativo: representa un disvalor”. (pp.187-188). Tal como sucede con la señorita Henríquez y Anabel. Ella fue la primera persona en hablar sin resquebrajamiento sobre la apariencia de la niña. Como se verá más adelante, en la cita del libro.

Según Canguilhem (1962)

En la definición de monstruo debemos comprender entonces su naturaleza de viviente. El monstruo es lo viviente de valor negativo [...] Ahora bien, el monstruo no es tan solo un viviente de valor disminuido, es un viviente cuyo valor reside en el contraste [...] el monstruo confiere a la repetición específica, a la realidad morfológica, al éxito de la estructuración, un valor tanto más eminente cuanto que ahora aprehendemos su contingencia. La monstruosidad y no la muerte es el contravalor vital. (p. 34).

Muy similar al postulado de Canguilhem, es el de la filósofa y teórica feminista Rossi Braidotti (1997), pero esta le agrega al carácter anómalo de la norma, el referente femenino:

Si definimos el monstruo como la entidad corporal que es anómala y perversa frente a la norma, entonces podremos argumentar que el cuerpo femenino comparte con el monstruo el privilegio de mostrar una combinación única de fascinación y terror. (p.65, traducción mía).

A este respecto, Anabel, es quien tiene esa carga negativa, quien en definitiva adquiere el carácter de monstruo y actúa a conciencia, valiéndose de su condición disminuida, de raza minoritaria, como se describió anteriormente, para manipular a todas las personas que la rodean. En este punto, vemos cómo la representación de la monstruosidad se convierte en un obstáculo en la vida de los personajes, al volverse en su contra todas las acciones realizadas en perjuicio del otro.

Como se indicó anteriormente, una de las características del personaje monstruoso, Anabel, es la habilidad con que esta saca provecho de las personas que la rodean. Ella moviliza o domina los sentimientos de los demás. Especialmente influye sobre los sentimientos de culpabilidad, maternidad y vulnerabilidad humanas. Su monstruosidad tiene que ver con el estereotipo de la mujer que la sociedad y la televisión han atribuido. Ahora bien, ¿cuáles son esas acciones o situaciones que han hecho que Anabel se convierta en un

monstruo tanto físico como mental? Bien vale la pena citar algunos apartados que permitirán dar respuesta a la pregunta.

La primera cita, se remite al aspecto físico del personaje:

Es una niña extraña, estaría mejor en una fiesta de Halloween –la señorita Henríquez pertenecía a esa clase de mujeres que imaginan a los niños como entes sin cerebro, que pueden escuchar sin comprender [...] Todo antes de aceptar a Anabel en unos villancicos, que recordaban el nacimiento del niño Jesús en un pesebre y su amor a los pecadores, los limitados, los inferiores, los pobres de espíritu. (p.177).

La señorita Henríquez, indicó que Anabel es lo opuesto a Dios, dándole un carácter de anticristo. Los demás miembros de la familia evitaban hablar del tema, se silenciaban entre ellos y finalmente se hacían los ciegos frente a una situación que iba creciendo lenta pero implacable. Anabel era una amenaza para todos, pero no podían (no querían) reconocerlo.

Un refuerzo al pensamiento de la señorita Henríquez, está en las Sagradas Escrituras, específicamente en Levítico, donde se hace referencia a la relación de monstruosidad o cualquier discapacidad, con lo indeseable, lo que no está bien visto:

Ninguno de tus descendientes en sus generaciones, si tiene un defecto corporal, podrá acercarse a ofrecer el alimento de su Dios; pues ningún hombre que tenga un defecto corporal tiene que acercarse: ni ciego, ni cojo, ni monstruoso, ni el que tenga el pie roto, ni el jorobado, ni el raquítico, ni el enfermo de los ojos, ni quien tenga sarna o tiña, ni el eunuco" (Levítico 21, 17-20).

La segunda cita muestra cómo el amor de madre puede volverse enfermizo y perjudicial: “Demostró una fe inquebrantable en el hermoso porvenir de su niña consentida. Porque sin ser completamente ajena a su fealdad, tenía el secreto de convencimiento de estar asistiendo al crecimiento de la luna [...]” (p.179). En este sentido, Natalia nunca dudó de la

posibilidad de convertirla en una mujer atractiva a los ojos de la sociedad, sin tener en cuenta que estaba construyendo un monstruo en potencia. Natalia era consciente de la fealdad de su hija, pero su deseo de transformarla era tan grande que buscaba elevarla a los cánones estipulados por los modelos de las revistas, así que hace que Anabel empiece un proceso de embellecimiento y culturización:

Anabel era sometida a un plan de embellecimiento y culturización. Llevaba un freno metálico para enderezar los dientes. Asistía a clases de glamour, cocina, pastillaje, decoración. Visitaba a los mejores especialistas, en busca del más hábil, con la intención de someterse a intervenciones de cirugía plástica, en la nariz y las orejas. En sus ratos libres leía un poco de poesía, hacía gimnasia sueca, y cuidaba personalmente de su ropa interior, como se supone debe hacerlo toda chica bien educada. (p. 181).

Acerca de estas mutaciones, Foucault (2000) indica:

El monstruo —pese a la posición límite que ocupa, aunque sea a la vez lo imposible y lo prohibido— es un principio de inteligibilidad. Y, no obstante, ese principio de inteligibilidad es un principio verdaderamente tautológico, porque la propiedad del monstruo consiste precisamente en afirmarse como tal, explicar en sí mismo todas las desviaciones que puedan derivar de él, pero ser en sí mismo ininteligible (p. 62)

También puede entenderse inteligible como ontológico: cambiar el ser. Y es este punto, en el que se ve cómo Anabel se afirma cada vez más en sus desviaciones, haciendo berrinches y aprovechando todas las situaciones. Es en esta tercera cita, en la que Maximiliano Brand (padraastro) muestra cómo tanto física como mentalmente Anabel no es la mujer delicada y preocupada por lucir bien que Natalia quiere que sea “-No digas bobadas. Además de ser fea de remate —dijo papá despectivamente-, Anabel no tiene nada en la cabeza. Es tan hueca como Natalia y peor. También mal educada, egoísta, presumida y llorona”. (p.

194). El proyecto de perfeccionamiento femenino realizado a Anabel no sirve de nada. Ella sigue siendo fea en exceso, en lugar de embellecerse es como si este personaje extraño, con sus acciones cada vez se convirtiera en un ser menos agradable, es decir, más cercano a lo anormal.

En ese mismo sentido, es pertinente emplear esta cuarta cita:

– ¿Cómo está Anabel? –Insistí- [...] –En plena tragedia griega. Tiene a Natalia medio enloquecida, a Elizabeth fuera de quicio, y a Cristhian a medio desayunar e insomne. Con tu regreso, el público será un poco más variado... ¡el espectáculo debe continuar! (p. 211).

Tal como lo muestra la anterior cita, Anabel tiene una especie de poder monstruoso sobre el relato, debido a las acciones que realiza sobre los distintos personajes. En un primer momento, esa fuerza o presión, se ve ejercida hacia María Teresa. Anabel le quita a ella todos los espacios en los que puede reafirmarse con lo que se supone debe ser una mujer. María Teresa no tenía posibilidades de leer revistas y dedicarse a rituales de embellecimiento, porque todas estas acciones eran propias de Anabel y acercarse a ellas significaba acercarse a Anabel. Como en los cuentos tradicionales, la princesa era perseguida por la malvada bruja, buscando alejarla del príncipe anhelado. Más adelante, este personaje monstruoso sigue manejando a otros miembros de la familia a su antojo (madre, hermano, tía).

A este respecto, Cohen (1996) expresa:

El monstruo también atrae. La misma criatura que aterroriza e interrumpe puede evocar potentes fantasías escapistas; la vinculación de la monstruosidad con lo prohibido hace que el monstruo sea aún más atractivo como una salida temporal de la restricción. [...] Desconfiamos y detestamos al monstruo al mismo tiempo que envidiamos su libertad, y quizás su sublime desesperación. (pp. 16-17, traducción mía).

Gracias a Anabel, se ve a María Teresa cada vez más alejada de lo que en la obra se plantea como “las mujeres *Cosmopolitan*”, las de las revistas y cortes televisivos. La figura de Anabel cubría todos los escenarios posibles, su cuerpo, inmenso y monstruoso, cubría todo ángulo. No había un escenario posible para María Teresa, no podía ir a lugares públicos en compañía de Camilo, debía permanecer en la oscuridad, deseando la libertad que Natalia (madre de Anabel), le había quitado para privilegiar a su niña.

De una u otra forma, resulta sencillo ubicar a ambas mujeres en distintos lugares de la balanza. A María Teresa se le permitió ir a la universidad, conoció a los hombres desde muy joven y según su narración, su roce social fue mayor. Trabajaba, manejaba su propio dinero, podía conducir un carro sin restricciones. Mientras, Anabel estaba destinada al hogar, a aprender con tutores en casa y a convertirse en una mujer al servicio de su futuro esposo.

En este sentido, Cortés (1997) indica:

Lo monstruoso sería aquello que se enfrenta a las leyes de la normalidad. Unos monstruos traspasan las normas de la naturaleza (los aspectos físicos), otros las normas sociales y psicológicas, pero ambos se juntan, en el campo del significado, en la medida que, normalmente, lo físico simboliza y materializa lo moral (p. 17).

La quinta y última cita que permitirá dar respuesta a la pregunta en cuestión, habla de otra de las estrategias utilizadas por el personaje, la cual consistía en la victimización: “Anabel es una de las chicas que termina suicidándose cuando alguien se opone a sus deseos. Están educadas para cortarse las venas y amargar la vida de los demás”. (p. 208).

Anabel, a medida que avanza la noveleta, sufre un proceso de transformación, que inicia físicamente en su conversión de un animal grotesco, que, cual titiritera, maneja

hábilmente la vida de los personajes de la novela. Así, en este proceso: 1). En el momento en que Camilo se va de prisa porque Natalia lo está presionando para que se casen y tengan hijos. Automáticamente, tras la huida de su amor, Anabel entra en un estado de depresión, que deja de comer y todo el ambiente en la casa se vuelve putrefacto; 2). Cristhian acaba la relación con la novia para poder dedicarse enteramente al cuidado de su hermana; 3). María Teresa, que estaba en Cartagena huyendo de esa situación, se vio obligada a regresar; 4). La tía Elizabeth sufre una crisis nerviosa. Y mientras todos los miembros de la familia están en caos, Anabel toma las clases de glamour, cuida la casa y hace compras desaforadas como reacción a su crisis de identidad, a causa del rechazo de su querido Camilo.

Todas las anteriores citas, dan muestra de las estrategias que Anabel utilizaba para obtener aquello anhelado. La obra, apartado tras apartado, nos muestra que una de las cosas que más deseaba este personaje era obtener el amor y atención de Camilo, y todos los miembros de su familia se movieron en función de ello.

María Teresa busca a Camilo y lo convence de reunirse con Regina y otros miembros de la familia Brand, quienes proponen a Zárate hacerlo poseedor de un teatro a cambio de cumplirle el sueño a Anabel de casarse con él. Sin embargo, las cosas no salen tan bien como todos esperan. Camilo abandona el mismo día de la boda a Anabel, y el cuento de hadas se convierte en uno de terror.

Anabel persigue sin cesar a Camilo y al mismo tiempo a María Teresa, al convertirse esta en la nueva mujer de Camilo. Hacia el final de la historia, Camilo se suicida y María Teresa atraviesa por grandes períodos de depresión, quedando un aura de horror y tristeza en la obra. Así, dando cuenta de estas situaciones:

No era difícil observar que Anabel poseía muy pocos atractivos físicos para despertar un auténtico interés en Camilo Zárate. Su formación intelectual tampoco era nada especial. Pero, cuidar de ella se había convertido en un vicio enquistado en todos nosotros; un vicio cuya secuela benevolente esparció sin embargo una ponzoña destructiva, transformándonos a pesar, o quizá a causa de las buenas intenciones albergadas, en víctimas y verdugos. [...] Ya lo sabes, señorita-dijo (Natalia) en un tono especialmente almibarado- Camilo Zárate sale con Anabel Sofía y no es para ti. Tampoco todas las llamadas telefónicas, no en adelante. (pp.188-191)

En definitiva, Anabel Ferreira se convierte en un gran problema para Camilo y María Teresa. Su actitud monstruosa hace que Christian, Natalia y Elizabeth se desvivan en cuidarla, en protegerla, aun pasando por encima de los deseos propios. Este personaje obsesivo y manipulador, acabó con todo a su paso. Natalia, su madre, murió atropellada cuando corría a socorrerla al Hospital Militar. Christian, su hermano se convirtió en su niño, por tanto, descuidó su vida amorosa y su pareja lo dejó. Camilo Zárate, ante sus constantes escenas y persecuciones, se suicidó y, por último, María Teresa, perdió al bebé que esperaba debido a los golpes recibidos por Anabel y quedó en estado de depresión. Por todo lo anterior, la monstruosidad que encarna Anabel configura una crítica a las diversas formas de entender la feminidad.

CONCLUSIONES

Lo expuesto a lo largo de este trabajo, permite arribar a las siguientes conclusiones:

La obra muestra que la mujer desde la crianza de los hijos y desde su papel en el hogar ha contribuido en perpetuar su condición de inferioridad. En los cuentos “¡Anhelante Oh Anhelante!”, “Rosas de Sarón” y, principalmente en la noveleta *Legado de Corín Tellado*, podemos ver cómo los discursos empleados por los personajes femeninos (Elinor, Lisbeth, Natalia, María Teresa, Elizabeth) marcan una serie de comportamientos que están dictaminados por la tradición. Del mismo modo, esta manera de concebir a la mujer, también tiene mucho que ver con la religión. De acuerdo con la tradición católica, la mujer debe ser pura, íntegra y dedicada a la familia, tal como lo proclamaba Elinor. Debía ser bastión para mantener la unión familiar, así que se espera que tenga ciertas cualidades que la acerquen a la imagen de la Virgen María: abnegación, sacrificio, pasividad. Se puede destacar en el universo ficcional de la cuentística de la escritora Barranquillera como figuran de forma intermitente diferentes tipologías de mujeres, unas más consecuentes con el imaginario social tradicionalista con variaciones significativas entre una y otra, mientras que existen unas pocas que se alejan diametralmente de las imposiciones patriarcales.

Consecuentemente, encontramos que los personajes están absorbidos por la cultura de masas y los estereotipos publicitados por las revistas femeninas, los folletines y las telenovelas. Es por ello, que se percibe a lo largo de la obra una intención de burlar o parodiar la concepción de belleza y de amor subyacente en esta, a través del doble discurso. Fanny Buitrago, pone de manifiesto todo tipo de acciones que los personajes hacen para alcanzar la aceptación, obtener un estatus socioeconómico alto o en su defecto conseguir un puesto político. Los personajes manejan dualidades, optan por someterse a cirugías para mejorar su

aspecto, posan flamante frente a las cámaras después de dar a luz, se comprometen no por amor sino por interés, etc. Quizá el interés de la autora al escribir esta obra, era mostrar un panorama de la ciudad y del país que pone en evidencia que los comportamientos de los seres humanos están determinados, en gran medida, por la publicidad que ofrecen los medios de comunicación.

Otro aspecto a destacar, está relacionado con el término monstruosidad, el cual juega un papel muy importante en esta obra de Fanny Buitrago, y a lo largo del presente trabajo. Se pudo constatar que de formas distintas los personajes iban adquiriendo un carácter monstruoso, ya fuera por sus actuaciones, manipulaciones o actitudes. Como bien lo indica Planella (2006) “todo aquello que tenga relación con la monstruosidad denotará un cierto regusto de negativismo, algo demoníaco, el estado de caos por excelencia”. (p. 55). Personajes como Natalia, Elinor, Maclovia, Anabel, María Teresa, María Clorinda y Saskia se comportaron de manera déspota unas con otras, no tuvieron en cuenta sus fragilidades, éstas pasaron por encima de su dignidad para alcanzar sus objetivos. Cada uno de los personajes enarbola un discurso relacionado con el amor, los roles de la mujer y del hombre al interior de la sociedad y por supuesto se vale de estratagemas para obtener lo que desea alcanzar.

Otro aspecto que se evidenció, está relacionado con el impacto que trae la posmodernidad, puesto que, debido a esta, hay una falta de creencias que lleva a los seres humanos a un estado de desolación, desolación que solo se puede compensar con la falsa felicidad del consumo. Se observa, además, que la mujer no deja de intervenir en el ámbito privado, sino que desde su lugar logra intervenir en lo público. Las nuevas representaciones de la mujer, se perciben en la manera de describir cómo ellas han experimentado un cambio

de los espacios íntimos y públicos a través del lenguaje de la publicidad, redefiniendo los linderos del ámbito dentro del cual se desarrolla su rol.

Finalmente, una temática que también se abordó en el presente trabajo, fue el de la violencia y las relaciones de narcotráfico. No obstante, en el cuento “Corazón expósito” se plantea no solo la violencia originada en el conflicto armado, sino también en aquellas manifestaciones de violencia física, psíquica y social que surgen en el entorno sentimental y familiar. En clave de ironía, con diferentes miradas simultáneas, complementarias y hasta contradictorias; la escritora logra plasmar una serie de sucesos que se viven en el interior del núcleo familiar.

REFERENCIAS

- Álvarez, A., Del Río P. (2007), *La tragedia de Hamlet Psicología del arte Lev S. Vygotski*, Fundación Infancia y Aprendizaje, Madrid, 15-19.
- Arciniegas Lagos, E. (1995) *Los Amores de Afrodita*, de Fanny Buitrago: el protagonismo del discurso en la postmodernidad. *Cuadernos de literatura. 1 (2)*. 173-179.
- Arráez, M.; Calles, J., Moreno de Tovar, L. (2006). La hermenéutica: una actividad interpretativa. *Sapiens. Revista Universitaria de Investigación*, 7, (2), 171-181.
- Arciniegas, L. (1995). *Los amores de Afrodita*, de Fanny Buitrago: el protagonismo del discurso en la postmodernidad. *Cuadernos de literatura, Pontificia Universidad Javeriana 1(2)* 173-179.
- Árevalo, J. (2004). La tradición, el patrimonio y la identidad. *Revista de estudios extremeños 60(3)*, 925-955.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Universidad.
- Bataille, G. (1970). *Ouvres Complètes II. Ecrits posthumes, 1922-1940*. París, Francia: Editions Gallimard.
- Carreño, A. (1982). *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara*. Madrid, España. Editorial Gredos.
- Bauman, Z. (2000). *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2012). *Amor líquido*. Buenos Aires, Argentina. Fondo de Cultura Económica.
- Braidotti, R. (1997): «Mothers, Monsters and Machines». *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- Bellini, G. (1986). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia.
- Bolaño, A. (2005). *Señora de la miel: Fanny Buitrago ante el melodrama festivo y la celebración del cuerpo*. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica (2)*, 81-99.
- Bollème, G. (1990). El pueblo por escrito: Significados culturales de lo "popular". México: Grijalbo.
- Borrero K. (2018). La literatura de violencia en Colombia. Representación de la violencia social colombiana en *Crónica de una muerte anunciada* y *La mala hora* del Nobel de Literatura Gabriel García Márquez.

<https://skemman.is/bitstream/1946/29472/1/Lokaritger%C3%B0-Katherine-Lit.-Colombia.-Violencia.pdf>.

- Bourdieu (1997). *Razones prácticas*. Barcelona: Anagrama.
- Buitrago, F. (1983). *El hostigante verano de los dioses*. Bogotá: Oveja Negra
- Buitrago, F. (1964). *El hombre de paja*. Bogotá: Espiral.
- Buitrago, F. (1970). *Cola de Zorro*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Buitrago, F. (1973). *La otra gente*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Buitrago, F. (1976). *Bahía sonora*. Bogotá: Plaza y Janés.
- Buitrago, F. (1979). *Los pañamanes*. Barcelona: Plaza y Janés. Buitrago F. (1979). *La casa del abuelo*. Bogotá: Voluntad Unesco.
- Buitrago, F. (1983). *Los Amores de Afrodita*. Bogotá: Plaza & Janés.
- Buitrago F. (1986) *La casa del arco iris*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- Buitrago F. (1990). *La casa del verde doncel*. Bogotá: Carlos Valencia Editores (ilustraciones de Marjolein Wortmann).
- Buitrago, F. (1993). *Señora de la miel*. Bogotá: Arango Editores.
- Buitrago, F. (1989). *¡Libranos de todo mal!* Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- Buitrago, F. (1998). *Cartas del palomar*. Bogotá: Carlos Valencia Editores
- Buitrago, F. (2000). *Bello animal*. Bogotá: Norma.
- Buitrago, F. (2003). *Los encantamientos*. Medellín: Editorial Universidad Eafit.
- Buitrago, F. (2017). *Cuentos*. Medellín: Editorial Universidad Eafit.
- Buitrago, F. (2018). *Tontos sagrados, monstruos amados*. Medellín: Palabras rodantes- Confama
- Burdach, A. María & Ross, P. (2005). La construcción de la voz del enunciador en el discurso político de Ricardo Lagos, expresidente de la República: En: *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso*: ALED 5. (1).

- Butler, J. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate feminista*, 9 (18).
- Caballero, A. (2005). *Bello animal: Una mirada caribeña del mundo posmoderno. Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*. Barranquilla: Universidad del Atlántico. (2) 57-69.
- Calabrese, O. (1989). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Canguilhem, G. (1962). La monstruosidad y lo monstruoso. *Diógenes*- 40, octubre- diciembre. 33-47. Buenos Aires: Suramericana.
- Canguilhem, G. (1971). *Lo normal y lo patológico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Castillo, S. (2018). *La otra gente* de Fanny Buitrago: un intento de desestabilización de los imaginarios de la sociedad falologocéntrica en el Caribe. *En: Manifestaciones estéticas del posboom en el Caribe colombiano: 1970-1989*. Barranquilla, Colombia. Editorial Universidad del Atlántico. (pp. 55-72).
- Castro, C. (2005). “La realidad colombiana como tema central en las obras de García Márquez”. En: *En torno a la violencia en Colombia: Una propuesta interdisciplinaria*. Cali: Universidad del Valle.
- Celis, N. (2008). La traición de la belleza: cuerpos, deseo y subjetividad femenina en Fanny Buitrago y Mayra Santos-Febres. *Revista de literatura Latinoamericana Chasqui*. 37 (2). 88- 102.
- Cohen, J. (1996). *Monster Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cortés, J. (1997). *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en las bellas artes*. Barcelona: Anagrama.
- De Barbieri, T. (1991) Acerca de los ámbitos de acción de las mujeres. *Revista Mexicana de Sociología*, 1, enero-marzo. 203-224.
- Emmanuele, E. (2009). “Foucault/Lacan. Sobre Discurso y sus polémicas derivas”. *Revista Psyberia*, 1(2), 99–111. Disponible en: http://www.fpsico.unr.edu.ar/revista/revista_psyberia02.pdf
- Ferrarese, E. (2012). Bell Hooks et le politique. La lutte, la souffrance et l'amour. *Cahiers du Genre*, 1(52), 219-240. Disponible en: www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2012-1-page-219.htm.

- Ferrer, G. (2005), "La poética en *La otra gente*". Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica. Barranquilla: Universidad del Atlántico, 1 (2). 107-120.
- Flores, Ana Beatriz (Coord.). (2014). *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11086/5488>
- Foucault, M. (1991). *El sujeto y el poder*. Bogotá: Carpe Diem.
- Foucault, M. (1999). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets editores.
- Foucault, M. (2000). *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2002). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Giraldo, L. (1992). Fanny Buitrago: Colores de relatos y retratos. *Revista de la Universidad Nacional* (1944 - 1992). 8, (26) 49-54.
- Giorgi, G. (2014) *Formas comunes: animalidad, cultura y biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Grignon, C. & Passeron, J. (1991). "Dominocentrismo y dominomorfismo", en *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Gondonneau (1974). *La felicidad, la infelicidad*. Barcelona: Kairós.
- González Rodríguez, A. (2012). *Bello Animal*, de Fanny Buitrago, y el "valor postmoderno" de la novela colombiana contemporánea. Disponible en: http://www.uptc.edu.co/export/sites/default/eventos/2012/cnills/documentos/bello_Animal_Fanny_Buitrago.pdf
- Hall, S. (1984). Notas sobre la desconstrucción de «lo popular». Ralph (ed.). *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica. Disponible en: <http://www.nombrefalso.com.ar/apunte.php?id=20>.
- Hassan, I. (1991). El pluralismo en una perspectiva postmoderna. *Criterios*, 29, enero-junio. 267-288

- Lagarde, M. (1999). *Claves feministas para el poderío y la autonomía de las mujeres (memoria)* Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer.
- Lagarde, M. (2001). *Claves feministas para la negociación del amor*. Managua: Puntos de encuentro.
- Lagarde, M. (2003[1990]). *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*.
- Lagarde, M. (2006): *Claves feministas para mis socias de la vida*. Edit. Horas y Horas. P27.
- Lagarde De los Ríos, M. (2013). La construcción de las humanas. Identidad de género y derechos humanos. Una nueva cultura de género, Cap. 1; en: *El feminismo en mi vida. Hitos, claves y topías*. 34 Disponible en: www.inmujeres.df.gob.mx; PDF.
- Lalueza, C. (2002). *Dioses y monstruos*. Barcelona: Rubes Editorial.
- Lázaro de la Hoz, K. (2005), “La definición ontológica del hombre caribe insular colombiano en *Bahía Sonora* de Fanny Buitrago”. Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica. Barranquilla: Universidad del Atlántico, 1 (2). 122-142.
- López, L. (2005). Mímesis y composición en la obra de Fanny Buitrago: *Los Amores de Afrodita*, del mito a la ficción caníbal. *Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica*. Barranquilla, Colombia: 2, 100- 106.
- Lozano Mijares (2007) *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco Libros.
- Mancilla, C. (2010). *La Señora de la Miel*. Revista Electrónica de Estudios Literarios. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20110517014439/http://www.reescriba.com/libros/miel.html>.
- Mantilla Falcón, J. (1996) “La conceptualización del género y su importancia a nivel internacional”. *Agenda Internacional*, 3. (6).
- Martín Barbero, J. (1987): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili.
- Mazzola, C. (2000). El doble discurso como práctica institucional. Un análisis desde Pierre Bourdieu. *Fundamentos en Humanidades*, I, (1).
- Lipovetsky, G. (1999). *La tercera mujer: Permanencia y revolución de lo femenino*. Barcelona: Anagrama.

- Maldonado, M. (1994). Relaciones de dominación en la familia. En: *Discurso, género y mujer*. (Comp. Gabriela Castellanos y otras). Centro de Estudios de género y la manzana de la discordia. Facultad de Humanidades: Universidad del Valle.
- Marx, K. & Engels, F. (1985a). “Manifiesto del Partido Comunista”. En: *Obras escogidas*. Tomo I. México: Quinto sol.
- Maturana R., H. (1997). *Emociones y lenguaje en educación y política*. 5ta. Edición. Santiago de Chile Chile: Centro de Educación del Desarrollo (CEO) Ediciones Pedagógicas Chilenas S. A.
- Mena, L. (1978). “El ciclo de la violencia en la literatura colombiana”. *Latin American Research Review*. 13. Universidad de Indianapolis: The Latin American Studies Association. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/pdf/2503187.pdf?refreqid=excelsior%3Ad22a1771a25f280d019cff709ad18d5d>. Extraído el 9 de octubre de 2017.
- Miguens, S. (2018). “Escribir como un hombre”. En: *Dos estancias literarias*. (pp.127-132). Bogotá: El Búho Ltda.
- Lord Acton, Edward Dalberg, (1887). Acton-Creighton Correspondence (John Emerich Edward Dalberg, Lord Acton): Online library of liberty. Recuperado de: <http://oll.libertyfund.org/quote/214>
- Oteiza, T. (2011) Reseña de Discurso y poder. En: *Discurso & Sociedad*. Contribuciones a los estudios críticos del discurso. 5 (2), 422-431.
- Pineda, A. (2006). *La esfera inconclusa: novela colombiana en el ámbito global*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Planella, J. (2006). *Subjetividad, disidencia y discapacidad*. Madrid: Fundación Once.
- Reed, S. (2003). *Freedom is the future of sex*. The Gamecock. Abril
- Restrepo Laura, (1985) “Niveles de realidad en la literatura de la ‘violencia’ colombiana. En AA.VV. *Once ensayos sobre la violencia*. Bogotá: CEREC.
- Rojas Bermúdez, L, Suárez González, M. (2008). El lenguaje como instrumento de poder. *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, 11, 49-66.

- Salgado, M. (2017). Temas y técnicas en *Los amores de Afrodita de Fanny Buitrago*. *Hojas Universitarias*, (28), 174-184. Disponible en: http://editorial.ucentral.edu.co/ojs_uc/index.php/hojasUniv/article/view/1878
- Seligman M. (2017). *La auténtica felicidad*. España: Javier Vergara Editor.
- Tarrés, M. (1989). Más allá de lo público y lo privado: Reflexiones sobre la participación social y política de las mujeres de clase media en Ciudad Satélite. En De Oliveira O. (Ed.), *Trabajo, poder y sexualidad*. 197-218. México, D.F.: Colegio de México.
- Van Dijk, T. (2006). *El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el Discurso I*. Una introducción multidisciplinaria: Barcelona: Gedisa.
- Van Dijk, T. (1997). Discurso, cognición y sociedad. *Signos. Teoría y práctica de la comunicación*. 22, 66-74.
- Vega Bedoya, W. (2005). *¡Libranos de todo mal!*: un paseo por las estaciones del infierno. Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica. Barranquilla: Universidad del Atlántico, 1 (2). 144-155.
- Vega Castro, L. (2005). Abracadabra. La escritura encantada. Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica. Barranquilla: Universidad del Atlántico, 1 (2). 156-171.
- Weber, M. (1922 ([1964])). *Economía y sociedad: esbozo de sociología comprensiva*. (J. Winckelmann, Ed.) Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Zumaya M, Brown C, Baker H. (2008). Las parejas y sus infidelidades. *Médica Sur*, 15(3). 225-230.